

Den stækkede Eros

En analyse af novellen *Dilettanterne* af William Heinesen

Bergur Rønne Moberg

Marstalsgade 26, 1.tv, DK-2100 København Ø, Email: bergurmoberg@yahoo.dk

Der findes, skal du se, ingen anden virkelig Godhed, end den erotiske, den antager alle mulige Skikkelser, holder af at skulle skifte Maske, men i sin Grund er den den samme.

– William Heinesen: *Blæsende Gry* (Heinesen, 1934: 387)

... jeg er nemlig for nylig stødt på en bog af en klog mand, hvori salt nød en forunderlig lovtale for sin nytte, og meget andet af slagsen vil du kunne se lovprist – men altså tænk engang at gøre så meget alvor ud af sådan noget, mens intet menneske endnu har dristet sig til at lovsynge Eros efter fortjeneste! Så mægtig en gud og dog så forsømt!

– *Faidros i Platons Symposium* (Platon, 2000: 177D)

Man kan bruge et saa stort Udtryk for en saadan Almenfølelse som at man har stillet sig midt i Universet, menneskeligt forstaar jeg derved simpelthen at man har moret sig, man har syntes godt om uden Undtagelse alle Ting og har sat et Spor deraf i sit Haandværk.

– *Johs. V. Jensen: Myten som Kunstform* (Jensen, 1916: 11)

Ethvert menneske er en af os andre, en halvø, en peninsula, omgivet på næsten alle sider af sort hav, og alligevel er vi lidt forbundet med andre halvøer.

– *Amos Oz: En fortælling om kærlighed og mørke* (Oz, 2005: 43)

Úrtak

Greinin varpar nýtt ljós á markantu Eros-fatanina hjá Williami Heinesen við at knýta hana í viðgítu útlekking Platons av Eros í verkinum *Symposium* (416 f.Kr.), har Eros verður lýstur sum ófullkomin girnd. Greiningarstöðið er stuttsøga Williams, *Dilettanterne* (1980), og hon verður lísín sum ein ‘heilsan’ hjá Williami til Platon. Persónar, myndamál og stíllur geva týðiligar ábendingar um, at William arbeiðir tilvitað og stundum beinleiðis millumtekstalistig í framhaldinum av Eros- og menniskjafatan Platons.

Stuttsøgan sipar til kjarnan í sjónarmiði Platons við at skapa ein spenning millum Eros sum ófullkomna girnd og avleiðingarnar av hesum tilverukorum, sum eru dreymurin um rundleika. Søgan er samstundis hugkveikt av og ein rættleiðing ella dagføring av klassisku evnisviðgerð Platons. Munurin millum William Heinesen og Platon er serliga tann, at William skrivar aftan á og undir ávirkan av atfinningunum í 19. øld av idealismunnar mismetingum.

Dilettanterne vendir sær við øðrum orðum ímóti romantiskum tulkingum av tí vakra, har ítøkiligur veruleiki hevur lyndi til at kámost burtur í tí háfloygda.

Lýst verður, hvussu stuttsøgan finst at yvirriðandi romantiskum hugflogi uttan at burturvísingin hjá upplýsingarheimspekini av mýtiskum hugflogi verður við yvirlutan.

Hóast William og Platon ikki út í æsir fremja somu viging af sambandinum millum tað vakra og tað góða, so ber til grundleggjandi at skilja, hví William Heinesen ynskti at tulka føroyskar dilettantar út frá tvíróðu Platons, ið er eitt slag av modernaðum grundmáli um Eros.

Abstract

This article discusses William Heinesen's prominent view of Eros by linking it to Plato's well-known presentation of Eros in the *Symposium* (416 B.C.), which describes Eros as unfulfilled desire. The analysis takes its point of departure in Heinesen's novella *Dilettanterne* (1980), which can be read as a 'greeting' from Heinesen to Plato. Characters, imagery and style give strong indications that Heinesen works consciously and at times clearly intertextually in extension of Plato's view of Eros and of Man.

The novella refers back to the core of Plato's views, creating a tension between Eros as unfulfilled desire and the consequence of this side of life, which is the eternal dream of roundedness. At the same time, the plot is read as an inspiration by, a corrective to and an updating of Plato's classical treatment. The difference between Heinesen and Plato is that Heinesen is writing under the influence of the 19th century critique of the fallacies of idealism.

Dilettanterne thus turns against the romantic interpretation of beauty, where tangible reality is veiled by elevated poetic language. The article describes how the novella criticizes exaggerated romantic fantasy, though without the definitive Enlightenment rejection of mythical fantasy.

Even though Heinesen and Plato do not undertake precisely the same valuation of the connection between the Beautiful and the Good, one can fundamentally understand why Heinesen desired to interpret Faeroese dilettantes on the basis of Plato's dialogue, which is a kind of modern basic language of Eros.

Præsentation af novellen og analysen

Dilettanterne (1980) indtager en særstilling blandt William Heinesens noveller ved sin gennemførte kritik af ophøjet romantisk

fantasi. Novellen skiller sig også ud blandt forfatterskabets talrige pubertetsnoveller ved sin skarpe bevidsthed om farerne ved introverte ungdomsfantasier¹. På samme måde som Heinesen i andre sammenhænge kritiserer fantasiløsheden og det åndsfortærende i egoisme, materialisme, teknisk fornuft og anden målrationalitet, kritiserer han i denne novelle narcissismen i den fantasi, som løsriver sig fra erfaring og virkelighed. Febrilsk indelukket fantasi og kold fornuft fremstilles hos Heinesen som værende lige fattige og farlige for sjælen. Med sin ironiske fremstillingsform er denne novelle ikke kendetegnet ved den karakteristiske heinesenske spænding mellem fantasi og virkelighed, men er i stedet en kritisk afsløring af et gab mellem en virkelighedsfjern og fantasibåret virkelighed. Gabet er forbundet med manglende Eros- og virkelighedskontakt. Som vi skal se har novellen også et andet formål end blot at udmåle dette gabs omfang i kritik og afsløringer, for Eros fremstilles som mangelfuld i sig selv.

Analysen vil først og fremmest fokusere på Heinesens markante syn på Eros med særlig vægt på forholdet mellem *Dilettanterne* og Platons berømte Eros-udlægning i *Symposium* (416 f.Kr.), som Heinesen forholder sig bevidst tolkende til. Kierkegaards forestillinger om dømoni kontra det gode inddrages også i Eros-beskrivelsen. Men først lidt om fortælleren og novellens hovedperson, Fabian.

Fortælleren og Fabian

Novellen former sig som en personalhistorisk beretning i et romantisk ophøjet

sprog med en gammeldags ortografi og tilføjet fodnoter og kildeangivelser. Den skriftprægede affatning lægger op til sandfærdighed og autoritet, men det er som vi skal se et virkemiddel med en modsat effekt. Beretningen er med andre ord et udtryk for den implicitte fortællers påtagne naivitet. Fortælleren støtter sig til litteraturhistoriske kilder og giver indtryk af at kunne forholde sig kritisk til dem, men det er en kritik, der blot tjener til at sløre hans egen utroværdighed. Stilen bærer præg af en gennemgående ironisk dobbelthed. Historiefortælleren og Fabian udleveres i ét og samme greb for deres urealistiske Eros-opfattelse: Fortælleren for sin upålidelighed og Fabian for sin livsangst. Den upålidelige fortæller er i høj grad loyal over for Fabian. Han viser også indimellem distance til Fabian, men det bliver han ikke mindre upålidelig af, for han kan ikke gennemskue ligheden mellem sig selv og Fabian. Den loyalitet, som fortælleren har over for Fabian repræsenterer den implicitte fortællers illoyalitet over sin stedfortræder. For novellen er et opgør med romantisk skønhedsdyrkelse hos Fabian og fortælleren: "Det var skønt" (62), som det tvetydigt hedder om den overvældende ungdom. Det skønne forbindes med romantiserende erindring og højtidelig finfølelse og har som sin modsætning forfaldets "afromantiserede og snusfornuftige" verden (63).

Fabian og den historiske fortæller repræsenterer den romantiske og ukropslige Eros, hvorimod den implicitte fortæller gør op med deres misforståede kultivering af og højtidelige tilgang til Eros for i ste-

det at forankre den i en livskraft, der veksler ligesom årstiderne, og som hverken er finfølelse eller forfald, men liv som fortsat bevægelse.

Fabians sovsedrømmeri

Novellen er en ironisk-humoristisk fremstilling af den unge Fabians livtag med kærligheden. Den er bygget op omkring en teateropførelse på byens amatørscene, som deler handlingsforløbet op i et før og et efter. Rollerne i det fremførte syngestykke afspejler i udstrakt grad personernes dagligdags relationer til hinanden. Stykket beskrives som en romantisk tåreperser. Det handler om Torstein, som bliver taget ind i fjeldet af de underjordiske og senere ufriet og genforenet med sin Ingeborg.

Fabian deltager i skuespillet som statist, og det afspejler hans rolle på virkelighedens scene, hvor han er fanget i sine egne virkelighedsfjerne og passiviserende fantasier om den betydeligt ældre og modne fru Nordlund. Dilettantstykket fungerer som en parodi på Fabians patetiske og sky forhold til virkeligheden. Det spegede "bi-handlingsforløb!" (102) i det naive stykke er en parallel til Fabians indviklede følelsesliv og manglende sans for det væsentlige: virkeligheden. Men som det væsentlige handlingselement repræsenterer stykket med sin happy end desuden novellens bevægelse fra en udlevering af virkelighedsfjerne fantasier til et egentligt budskab om virkeligheden og livet.

Fortælleren får således sine pointer frem gennem skuespillet. Det bliver til en teatermetafor, en fortælling i fortællingen om Fabians forhold til fantasi og virkelig-

hed. Novellens øvrige figurer understreger også stykket som spejl for handlingen. Fru Nordlunds rolle som en dæmonisk huldre passer til hendes rolle i Fabians urealistiske forestillingsverden. Mathias og Evas rolle som kærester i stykket svarer til deres funktion i novellen som det livsduelige og handlekraftige modstykke til Fabians hængedynd af idealiserende fantasier om kvindekønnet. Den sidste væsentlige figur, telegrafist Bartholdy, overfører ligeledes sin hverdagsrolle som elegant kvindefører til scenen.

I sammenhængen fungerer stykket som en naiv mimetisk afspejling af novellens figurgalleri og handlingsmønstre. Ironien bliver på den måde igen dobbelt og omfatter foruden livsfilosofisk kritik af virkelighedsforflygtigelse også et metareflekterende opgør med folkløristiske hjemstavnskildringer som naivt romantiserende. Teaterstykkets naive mimesis kan betragtes som en diskret henvisning til prosaforfatterskabets udvikling fra naiv til kompleks repræsentation i form af senprosaens mere sofistikerede anvendelse af folkløristisk og mytisk stof.²

Fabians rolle som statist i nationaldragt i et nationalromantisk stykke understreger bredden i dette opgør med virkelighedsforflygtigelse. Man mere end aner fortællerens skepsis mod nationalromantisk patos, da han i en kapiteloverskrift af samme navn ironiserende tiltaler Fabian: "Du skal bare gå omkring i nationaldragt og ha det morsomt" (78). Pointen er, at det nationalromantiske også klæder Fabians rolle uden for teatret, hvor han i overensstemmelse med nationalromantik romantiserer

og undertrykker virkeligheden. Det kollektive element i form af stykkets sentimentale nationalromantik spejler sig på det individuelle plan med Fabian i rollen som den selvoptagne og passive. Der er en kulturkritisk pointe i denne parallel. I *The Break-up of Britain* sidestiller nationalisme-forskeren Tom Nairn nationalismen med individets neuroser:

'Nationalism' is the pathology of modern development history, as inescapable as "neurosis" in the individual, with much the same essential ambiguity attaching to it, a similar built-in capacity for descent into dementia, rooted in the dilemmas of helplessness thrust upon most of the world (the equivalent of infantilism for societies) and largely incurable (Nairn, 1977: 359).

Heinesen distancerer sig generelt fra nationalromantik og andre former for neuroser. Han bruger mange af sine fortællere i novelleforfatterskabet som et distanceskabende og samtidig fortroliggørende lag over for folkefantasier i form af forsonede anekdoter og skrækromantiske fantasier. Det er fantasikritik, om end Heinesen er klart mildere stemt over for klassisk folkelig fortællekunst som myter og eventyr end over for et relativt moderne og anderledes mytedannende fænomen som nationalromantik. Kritikken skal forstås på baggrund af Heinesens ideal om virkelighedstroskab. Uden forbindelse til en større virkelighedsopfattelse end ens eget ego, det lokale, det nationale og det forhåndenværende er man et let offer for uvirkelige

forestillinger. Med dette budskab bryder novellen ikke meget af fra resten af Heinesens digtning.

Det gør den til gengæld i sit stærke fokus på neurotisk selvoptagethed. Novellen er spækket med hentydninger til Fabians neurotiske livsangst og ulevede ungdom. Han skubber virkeligheden fra sig og oplever derfor verden som uklar og fjern. Naturen viser sig som en "sløret augustmåne" (103) og fru Nordlunds ansigt ser "drømmeagtig gådefuldt ud i det slørede lys" (107). På sikker afstand af virkeligheden hengiver Fabian sig til fantasier om sig selv og fru Nordlund: "De to elskende vilde" der "som to kloder gå(r) i hver sin ring omkring solen uden nogensinde at krydse hinandens baner" (73). Virkeligheden fortoner sig for Fabian, og han gør sågar en dyd ud af sin tilstand ved at anse alt det nære for at være en fortabt verden:

Pyrrha er et væsen helt uden for denne verdens klipfiskelugt og pakhusstøv, lapseveste og lørdagsballer, snak og sludder og frikadeller til middag.

Pyrrha er ikke af denne verden, kort sagt. Men hun har dog et genbillede, der går lyslevende rundt blandt mennesker og selv er et dødeligt og håndgribeligt menneske (69).

Ordet genbillede brugt om fru Nordlund viser, hvordan Fabian har tabt grebet om virkeligheden. Hans virkelighedsforbindelse er forstyrret, derfor kommer han først uafvidende til at sige "nej i stedet for jo" (82), da Eva spørger ham, om det

er blodappelsiner, som ligger i udstillingsvinduet i den Rømerske handels kolonifdeling, hvor Fabian arbejder. Det nære er ikke det fortabte; det er Fabian, der er fortabt i et ambivalent forhold til virkeligheden.

Selv Fabians evne til at danse fremhæver hans afstand til livet. Han danser for så vidt fint, det tekniske er i orden, men han er ude af stand til at forføre, etablere naturlig kontakt og i det hele taget gebærde sig menneskeligt. Han reagerer defaitistisk ved at flygte ind i en illusorisk anderledeshed:

Man var umulig på forhånd, en brik der ikke hørte hjemme i det spil.

Men i et andet spil, på et andet plan! (67).

Midt i selvbeskyttelsen og afværgningen af virkeligheden erkender Fabian imidlertid sine luftkasteller. Han beskrives som en, der inderst inde ved, at det står galt til. Han lider under refleksionens smerte, idet han bebrejder sig selv, at han dyrker luftkasteller "i stedet for at træde ud i det levende liv som andre unge mennesker og mærke virkelighedens ærlige luft under vingerne" (76). En af Fabians modpoler er som tidligere nævnt vennen Mathias, der er en robust "befaren erobrere og fuld af førstehandsviden" (64). Mathias er en udfordring for Fabian, og han får Fabian overtalt til at være med i skuespillet med denne opsang til ham og hans klamme fantasier:

Du trænger ved gud til at komme ud i vin-

den og ikke bare gå og sovsedrømme om hende den halvgamle harpe som du har fået på hjernen!

Ja, sådan omtrent faldt ordene. Og det var sommer og unge dage, og der var andre træer til end fru Nordlunds formørkede blodahorn. Og efter nogen modstand og visse hemmelige indre opgør gav Fabian sig over og brød ud af sin ensomme drømmehule for at slutte sig til den frimodige ring af dansende i rampelyset på livets tribune (81).

Fortælleren understreger rigtigheden i Mathias' ord i den efterfølgende kommentar. Og'erne og billedet af et forår, der er på vej til at blive grundigt forsømt, ligner en allusion til Hans Scherfigs roman om Metropolitan-skoledrengene, *Det forsømte foraar*. Scherfigs roman indeholder talrige eksempler på en lignende ophobning af betydningstunge 'og'er: "Og foraaet har man heller ikke tid til. Man læser og læser. Og det er igen forår. Det forsømte foraar" (Scherfig, 1993: 167). Den store forsømmelse med de mange melankolske og'er understreges maksimalt i romanens udgangsscene:

Det er foraar udenfor. Og det er lyst og mærkeligt og melankolsk. Man er voksen og fri nu og kan gøre, hvad man vil. Men man fik aldrig rigtigt lært foraaet at kende. Man har forsømt det.

Verden var ung og grøn og saftig. Og man lod alle sine foraar gå til spilde. Og det er blevet sent nu (ibid.: 176).

Heinesen bruger den samme amplificeren-

de parataktiske stil som Scherfig, og stiltrækket knyttes endvidere til det samme tema som i Scherfigs kendteste roman: at forsømme sit eget forår.

Dæmoniens mellemtilstand

Fabians tilsyneladende uskyldige drømmerier om fru Nordlund dækker over dæmoniske kræfter, der holder virkeligheden ude. Teateropførelsen tjener til at tydeliggøre hans dæmonisk indelukkede sindstilstand:

Unge sagesløse mennesker og dilettanter var de alle – med undtagelse af én, nemlig dig selv, Fabian, for du var med dit snørklede og løbske fantasiliv dette uskyldige syngestykkes sorte får og eneste skurk.

Som en syg og forpint varulv sneg du dig omkring i kulissernes halvmørke, beskyttet af din menløse norske springdanserdragt – under foregivende af at hjælpe den forasede frøken Jensen med regissørarbejdet, men i virkeligheden i blodsugende øjemed (101).

'Dilettant' på italiensk betyder en der morer sig. Fabian er en snyder, fordi han er med uden at more sig. Dobbelttheden i at være med og alligevel ikke at være med i regissørarbejdet afspejler endnu en gang et uafklaret forhold til virkeligheden, idet arbejdet med at fremskaffe rekvisitter udgør en slags forbindelse mellem stykket og verden udenfor. Fabian skubber virkeligheden fra sig til fordel for sine febrilske fantasier. Hele snyderiet hænger sammen med, at han er med uden hengivelse. Han

får ikke sit indre ud, men er bastet og bundet af sin egen hemmelige forestillingsverden. Det er en verden, der er et symptom på hans tilstand, og som fortælleren dels kritiserer direkte som i sidstnævnte citat og dels ironiserer over som her, hvor Fabian læser et af sine digte højt for sig selv: "Hemmelighedsfuldt, sødmefuldt, dybt betydningsfuldt. Han læste det højt for sig selv, med lav hentagen stemme" (68). Snyderiet og hemmelighedsfuldhederne er, som vi skal se senere, et dæmonisk træk ved Fabian. Men lad os først se nærmere på Fabians selviscenesatte verden.

Fabian agerer voyeur, altimens andre har travlt med at optræde og hjælpe til. På trods af eller netop fordi han er voyeur befinder Fabian sig så langt væk fra det centralperspektiviske subjekt som muligt. Man skulle nemlig tro, at han som voyeur gør verden til objekt for sit beherskende blik, men i overensstemmelse med Lacans analyser af voyeuren er denne selv objekt for den Andens blik (Hyldgaard, 2003: 173). Fabian sætter sit alter ego, Agathon med "seerøjet, der gennemskuer alt" (69), som absolut subjekt og gør således denne – delvis – til den anden og sig selv til objekt. Selve dette at han dels er objekt for Agathons blik dels selv er seer iscenesættes strategisk; en strategi Fabian dog selv er offer for. Hans neuroser er mere end normalneuroser, fordi han med sin veludviklede strategi forsøger at komme angsten i forkøbet ved at tænke sig ud af virkeligheden, men han er egentlig et offer for selvsamme angst. Han er med et moderne ord en kontrolfanatiker.

Konkret sker det, at Fabian som voyeur

holder skarpt øje med både fru Nordlund og med Eva, der bliver hans sanselige forelskelse, samtidig med at begge disse kvinder har blikket rettet mod Bartholdy. Jalousien giver næring til dæmonerne og gør, som citeret, Fabian til en forpint varulv, som i folketroen afbilder dæmonisk besatte mennesker. Det meste af novellen bekæmper han forgæves de dæmoniske jalousifantasier (to gode eksempler findes på s. 78 og s. 95). Dæmoni er blevet beskrevet som noget, der skræmmer og tager magten fra en: "En kærlighed der ikke har viljens velsignelse er netop dæmonisk" siger Villy Sørensen om tryllevisernes kærlighedstema i essyet *Folkeviser og forlovelser* (Sørensen, 1979: 170). Sørensen sætter det dæmoniske i forbindelse med tryllevisernes skildring af ungdommens indvielse i kærligheden. I en artikel af Bjarne Sode Funch om *Det dæmoniske* er denne farlige overgang en betingelse for – forståelsen af – det dæmoniske og ikke som hos Sørensen selve dæmoniens væsen. I sin indledningsvise indkredsning af det dæmoniske karakteriserer Sode Funch den dæmoniske overgangstilstand som en

en tilværelsesform som knytter sig til visse mennesker - og jeg vil tilføje - i visse perioder. Det dæmoniske kan ses som en tilstand i eksistentiel konfrontation ... En konfrontation hvor ufriheden bliver åbenbar (Sode Funch, 1984:126).

Jeg vil i det følgende se Fabians dæmoni i lyset af Kierkegaards opfattelse af det dæmoniske, som også er Sode Funchs udgangspunkt.

Dæmonien som Kierkegaard-perspektiv

Kierkegaard forbinder det dæmoniske med overgangen mellem den søgende og den deltagende værensform. Han taler egentlig om et spring for på den måde at understrege den kvalitative ændring, der sker, når man kommer ind i det dæmoniske. I Sode Funchs udlægning hedder det, at det dæmoniske befinder sig i en fastlåst position mellem disse værensformer, hvor "afsættet på sin vis er gjort, men ... landingen ligger i det uvise" (ibid.:132).

Afstanden mellem Fabian og virkeligheden er et udslag af den ufrie mellemtilstand, han befinder sig i. Ufri fordi han imod bedreviddende fjerner sig fra virkeligheden og livet. Den dæmoniske tilstand beskrives i billeder af overgange, hvor Fabian f.eks. "sidder og puster ud på tærskelen af den åbne pakhusdør ud mod bryggen" (79). Fabian befinder sig midt i en åbning, men også tæt på en kant. Hans kærlighedsfantasier er ligeledes et hverken-eller, idet han er splittet mellem en æterisk optagelse af fru Nordlund og en mere normal forelskelse i Eva. Fabian drømmer og digter virkelighedsfjernt om fru Nordlund, mens han digter mere virkelighedsnært om Eva. Fortælleren ironiserer lystigt over Fabians fantasier og digterier, men indrømmer dog en vis fortvivlelsens ægthed i Primula-sektionen, som er de seks digte, Fabian tilegner Eva. Digtene er et vidnesbyrd om, at Fabian er tæt på virkeligheden, men alligevel på afstand af den. Det halvhjertede forhold til virkeligheden viser sig ligeledes, da han siger ja til at være med i teaterforestillin-

gen udelukkende for at få mulighed for at udspionere forholdet mellem Bartholdy og Eva. Fabian udfolder sin voyeur-rolle i kulissernes mørke, som repræsenterer endnu en symptomatisk mellemtilstand mellem scenen og virkeligheden udenfor. Han har store besværligheder med at bestige både teatrets og virkelighedens scene, og når han forsøger at overvinde grænsen mellem værensformerne, sker det som regel bagfra eller i kulissen i egenskab af voyeur og statist. Det mest håndgribelige eksempel er det mislykkede "bagholdsangreb" (103) på rivalen Bartholdy efter forestillingen.

Den dæmoniske eksistens er på én gang i passiviserende projektioners vold og i en tilstand, der bliver til i mødet eller i konfrontationen med et andet menneske. Det dæmoniske er et blokeret ønske om tilnærmelse til verden svarende til det, Kierkegaard kalder det almene (Kierkegaard, 1960: 162).

De følgende eksempler på formuleringer viser, hvor kort og alligevel langt der er mellem det dæmoniske og det almene. De er alle negationer af tilsvarende formuleringer og tematiseringer andre steder i forfatterskabet. Forskellen er, at de utalige stilnegationer i denne novelle indgår i en ironiserende sammenhæng, mens de typiske Heinesen-formuleringer, som det henvises til repræsenterer liv og skabelse.

Formuleringer som "Denne Agathon, som man både var og ikke var" (69) er en negation af mytens nærværende fravær som den f.eks. viser sig i romanen *Moder Syvstjerne*. Her fremstilles sagn som noget, der både er (en meningsfyldt

forklaring for drengen) og ikke er (andet end et sagn) (Heinesen, 1952: 120); “Pyrrha ... har dog et genbillede” (69) er en invertering af Heinesens beskrivelser af ægte kreativitet, der først og fremmest er forbundet med genbillede-metaforen i *Grylen*, som er en af Heinesens noveller (Heinesen, 1957: 38); “Ja, det lader sig ikke forklare med almindelige ord” (70) er en invertering af Heinesens komplekse metaforiske omgang med udsigeligheden som en spænding mellem fiktionens utilstrækkelighed og billedrige forestillinger om mytens oprindelige kraft, således som vi ser det f.eks. i *Grylen* og i novellen *Rosennmeyer*, hvor bagværelset i skomager Nikodemussens værksted fortryller med en “ubeskriverlig aura”, et “udsigeligt mere” (Heinesen, 1978: 51f); begyndelsen på sætningerne “Hun er tværtimod sådan, at alle Mathiaser ville falde på rumpen hvis de kom ud for hendes *elskovsmagt!*” (71) og “Så er hun sådan at man ikke kan andet end gyse” (71) forekommer i *Grylen* i en anderledes patosfyldt og positivt valoriseret sammenhæng, hvor fortælleren forsøger at beskrive Dunald og hans hemmelighedsfulde forhold til Grylen. Dunald kan lige så lidt som Grylen beskrives udførligt, og fortælleren er derfor henvist til indirekte beskrivelser som denne: “Han er sådan at man i almindelighed glemmer, at han har med Grylen at gøre” (Heinesen, 1957: 39); da Fabian med noget der ligner mytisk vished fantasierer om Pyrrha som nøgen hedder det: “*nu* skulde det kanhænde ske det, der skulde ske” (110). Her efterlignes formuleringer som “Det, der skal ske, må ske ...”, som det hedder om

Grylen som tilbagevendende ritual (Heinesen, 1957: 40). *Dilettanterne* er inddelt i fabulerende overskrifter, der ligeledes understreger fortællerens ironisk-humori-stiske tone.

Kursiveringer af ord som det ovennævnte ‘elskovsmagt’ udtrykker en lignende negation. Hos Heinesen er kursiveringer den gængse markering af noget arke-menneskeligt, men i denne novelle fungerer de som falske eleveringer. Sammen med ironien i (de fleste af) novellens kursiveringer er dens ironiske genbrug af velkendte formuleringer i senværket at opfatte som negationer af det alment mytiske. Modsats mytens legendariske vished aktiveres retorik ifølge Aristoteles i situationer uden sikker viden. Det florumvundne sprog i *Dilettanterne* ligger desuden tæt op ad Heinesens lyriske patos i lighed med navnet Fabian, der ligger tæt op ad Heinesens fabulerende fortællestil – og alligevel meget fjernt. Fabian ophøjer sig selv i illusionen om, at han er kreativ og skønt skrivende. Men det autarkiske i hans væremåde er fjernt fra det autopoietiske, selvskabende menneske, som tolker en mening op, der kan bruges som en ægte forståelsesramme.

Disse og mange flere eksempler viser, at fortælleren anvender ord og formuleringer, der er centrale for Heinesens kunstneriske fortolkning af myten.

Stilnegationerne lægger sig tæt op ad, men negerer substansen i de ‘oprindelige’ formuleringer. De er dermed lige så fjernt fra Heinesens fabulerende stil som dæmoni i Kierkegaards forstand er fra det gode. Eksemplerne viser, at den implicite fortæller foretager et stykke intern stilimi-

tationskunst ved at efterligne sin egen stil og således foregive patos og loyalitet over for det fortalte.

Igen kan man drage en parallel til Scherfig og hans satiriske stil. I artiklen *Den falske loyalitet* om Hans Scherfigs romanforfatterskab hæfter forfatteren Anders Bodelsen sig ved et misforhold mellem hvad Scherfigs figurer siger og den tilsyneladende neutrale måde det refereres på. Det er en uægte loyalitet, en falsk loyalitet, som Bodelsen mener er helt central for Scherfigs metode, især i *Det forsømte forår* (Bodelsen, 1976: 146). Der er ligeledes falsk loyalitet i *Dilettanterne*, blot med en anden, hyperbolsk, stil. Modsat Scherfig giver Heinesen heller ikke nogen åbenlys forklaring på Fabians forsømte forår. Fabian er hæmmet. Men hvorfor? De ydre årsager fremhæves ikke i samme grad som i *Det forsømte forår*, hvor forældre, skole og hele det småborgerlige samfund spolerer livsglæden i hovedpersonerne. Heinesen er først og fremmest interesseret i virkningerne af Fabians amputerede virkelighedskontakt, men henvisninger til Vorherre og verdens undergang (63) viser, at Fabians ubrugte livskraft også har sine ydre årsager i form af kristen syndsbevidsthed. Men det er næppe hele forklaringen, da Fabian ikke er den eneste, der er blevet konfronteret med verdens snarlige undergang under konfirmationsforberedelsen.

Det mytiske hos Heinesen er en integreret del af kreativitet og skabelse. Derfor er de falske eleveringer udtryk for en negation af den stærke inspiration i digtningen, som modsat Fabians selvopslugthed hele tiden bejler til evigheden i form af åbenba-

ringer i nuet. Negationen af sand inspiration afspejler sig i anmeldernes ufrivilligt komiske eleveringer af teaterstykket, som i virkeligheden ikke er andet end "en hårttrukken romantisk operalibretto" (102).

Fabians ulykkelige kærlighed kan ikke komme til udtryk i mytens mere-end, fordi den repræsenterer noget andet-end, som er de dæmoniske projektioner. I overensstemmelse med stilnegationerne som noget andet end ægte mytiske inspiration fremstilles dæmonien som en falsk andethed i Fabians selvforherligende reaktion på sin egen digtning: "Her var *noget andet*, noget mere-end ... Her kunde man ånde frit. Her susede det af stor og herlig ensomhed og frihed ...! (77). Mytens mere-end sidestilles og forveksles med dæmoniens andethed, men det er ikke et forløsende mere-end, som Fabian bilder sig selv ind at det er, men derimod ufrihed og uvirkeliggørelse. Hvor det, Kierkegaard kalder det gode, er forbundet med frihed, reintegration og forløsning (Kierkegaard, 1960: 162f) og dermed med handling og virkelighedskontakt, er Fabian lammet af passivitet og ambivalens. Hans dæmoni i form af skyhed, passivitet og snyderi er i god overensstemmelse med Kierkegaards forestilling om det dæmoniske:

det Dæmoniske kan yttre sig som Mæglighed, der tænker en anden Gang; som Nysgjerrighed, der ikke bliver til mere end Nysgjerrighed; som uredeligt Selvbedrag; som qvindelig Blødagtighed, der fortrøster sig til andre; som fornem Ignoreren; som dum Travlhed o.s.v.

Frihedens Indhold er intellektuelt set Sandhed, og Sandheden gør Mennesket frit (Kierkegaard, 1960: 167).

Fabian lever i usandhed og i ufrihed. Det bliver til et stort snyderi, fordi han først og fremmest snyder sig selv. Fabians forherligelse af sit eget liv og den dermed forbundne stil bunder i solipsisme som i idealiseringen af ensomhed i digtlinjen "Jeg er en vandrør i de øde ørke" (76). Men denne manøvre afslører blot, at Fabian oplever det fremmede som sig selv, at det andet – som hos Heinesen i almindelighed er lig med storslået verdensinvolvering – her er fortrængning af det gode uden noget mere-end. Sode Funch siger om det dæmoniske i denne projektion: "det dæmoniske træder ikke frem i ethvert møde med den anden, men kun i mødet med sig selv i den anden" (Sode Funch 1984: 126). I stedet for at møde verden i sig selv, møder Fabian sig selv i verden. Han er derfor offer for sig selv og ikke for "fortærende jalousi", som den naive fortæller påstår (91). Jalousien går over, men en følelse hænger ved. Halvtreds år efter begivenhederne hedder det om Fabian, at han godt kunne se, at Bartholdy ikke var den "djævel i menneskeskikkelse" (101), som han dengang troede, at han var. Denne kommentar afslører, at Fabian og fortælleren selv på stor afstand af begivenhederne ikke er i stand til så meget mere end blot at gennemskue det mest banale.

Fabian forstår ikke fortiden, fordi han fortsat lever i illusionens verden, som i novellens nutid har fået erindringens karakter. I overensstemmelse med sit bag-

holdsangreb på Bartholdy erindrer Fabian ungdommen fra et "spidsfindigt spekulativt baghold" (82). Erindringen er således en fortsættelse af dæmoniens andethed og blot endnu en virkelighedsforfalskende flugt på bekvem afstand af klar erkendelse. Erindringen som bliver Heinesens foretrukne metode i den senere prosa, og som tilføjer hans realisme mangfoldige dybdevirkninger, vendes på hovedet og fremstår som ren spekulation, idet Fabian har massive illusioner om sit eget liv som et levet, brugt liv (62, 100). Erindringen som livsløgn er et symptom på hans nuværende situation, hvor han ikke blot fortrænger fortidens virkelighed ved hjælp af nutidens illusioner, men tillige gør fortid til nutid. Det siges næsten direkte, da fru Nordlund karakteriseres som fortid og Eva som nutid; men så hedder det: "Troede Fabian dengang. For hvem kunde vel ane at det skulde vise sig at være nærmest modsat" (87). Pointen er, at fru Nordlund, der forlængst er rejst, fortsat lever sit gedulgte liv i Fabians fantasi. I stedet for de hos Heinesen kreativt udnyttede muligheder i mytens mere-end, hænger Fabian fast i de forspildte muligheder i dæmoniens andet-end.

Fabians dæmoni er ligesom Kierkegaards beskrivelse af angst det modsatte af godhed. Hos Kierkegaard er angst mere end blot en manifestation af et almindeligt neurotisk sind, men også en angst for det gode forstået som en grundlæggende følelse af ikke at være i overensstemmelse med sig selv, med Eros-kraften og det, Heinesen-fiktionerne ynder at kalde virkeligheden og livet.

Ser vi nærmere på Kierkegaards dæmoniopfattelse finder vi træk, der kan kaste yderligere lys over Fabians dæmoniske tilstand. Kierkegaard forbinder dæmoniens væsen med *det indesluttede*, *det pludselige* og *det indholdstomme*, træk som alle genfindes i Fabians dæmoni. Fabian er indesluttet i den forstand, at han er fanget i sine egne projektioner og i sin egen hemmelighedsfuldhed, som ifølge Kierkegaard er en del af dæmoniens indelukkethed. Fabians livsudfoldelser er symptomatisk stækket, og det viser sig som pludselige handlinger, som da han ude af sig selv springer frem for at overfalde Eva og Bartholdy. Og da han er kommet til behandling for sit syge øje inde hos Fru Nordlund hedder det: "Pludselig, som i vildelse, tog han hendes hånd og følte på den, følte dens virkelighed" (108). Fabians oplevelse af årstidernes vekslens som "det store chok" (63) viser, at dæmoniens pludselighed omfatter selv årstidernes vekslens. I stedet for en dybereliggende erkendelse af livskraftens kontinuerlige kommen og gåen forbinder han neurotisk naturens gang med brud.

Indesluttetheden bekræftes gennem pludselige handlinger. Det pludselige er ifølge Kierkegaard et udtryk for det indesluttede og "lader sig ikke indarbejde ... i nogen Continuitet" (Kierkegaard, 1960: 175). Dæmoniens andethed udtrykker diskontinuitet, et brud i forholdet mellem den indre og den ydre verden, mens Heinesens myte- og livstolkning er et forsøg på at skabe spændinger mellem samme.

Det indholdstomme viser sig som den manglende substans i Fabians fantasier og det manglende selvsikkerhedsgrundlag i

hans personlighed, der novellen igennem forbindes med afgrundens bundløshed. Bunden er slået ud af Fabians forestillingsverden. Hans verden beskrives som en afgrund (63, 70, 71), som sovsedrømmeri (81) og som et "uhyre hængedynd" (72). Den manglende substans skyldes, at der ikke er nogen virkelighed til at udfordre hans løbske fantasiliv og gøre det frugtbart og udviklende. I forhold til idealiseringen af "barndommens sagesløse elysium" (63) oplever Fabian – uden at erkende det – af samme grund et tab af livsorientering, og da han farer vild i sin egen fantasiverden mister han friheden og handlekraften. Kierkegaard siger om dæmoniens indholdsløshed og kedsomhed:

Det Dæmoniske slutter sig ikke inde med Noget, men slutter sig selv inde, og deri ligger det Dybsindige i Tilværelsen, at Ufriheden netop gør sig selv til en Fange (Kierkegaard, 1960: 168).

Hverken hos Heinesen eller hos Kierkegaard er dæmoni en egentlig værensform, men et fastfrosset spring fra den søgende, æstetiske værensform til den deltagende, etiske værensform. Kierkegaard slutter derfor, at "Det dæmoniske er Angest for det Gode" (ibid.: 163). I slutningen af Heinesens novelle åbenbares, at novellen ikke blot handler om angst for det gode, men også har et bud på det gode.

I det følgende uddybes Fabians angst for det gode forstået som virkeligheden og livet.

Opvågningen til virkeligheden

Fabians fantasier og senere opvågning til virkeligheden er henholdsvis knyttet til en indbildt synsk evne og konkret til hans øjne. Han bilder sig selv ind, at han som seer kan forestille sig – symptomatisk nok med eller uden lukkede øjne – hvordan det ser ud bag det uigennemsigtige forhæng for vinduerne i fru Nordlunds hus (72). Den implicite fortæller udstiller Fabians voyeuristiske illusionsverden i ironiserende medsyn: “Det hele var noget han selv bestemte” (72),³ men det er netop det, de dæmoniske kræfter viser, at han ikke gør. Han er offer for egne indbildninger om at være Agathon. Der er langt fra Fabian alias Agathons indbildte seerevne til den altseende, vise mand i Heinesens roman *Tårnet ved verdens ende*.⁴

Øjnene er også under pres udefra. Virkeligheden trænger sig på gennem øjnene, da Fabian efter overfaldet på Bartholdy får dennes knyttnæveslag lige i synet. Fabian kan en overgang se med det ene øje og Agathons seerøje dementeres således som enøjethed. Men det er netop i sammenstødet med virkeligheden, at Fabian bliver i stand til at se verden. Optikken kommer ikke mindre i fokus af, at den nye verden først åbenbarer sig inde hos fru Nordlund, som tager sig af den forslåede Fabian. Fabians første indtryk af fru Nordlunds stue er et “anstrøg af noget kosmisk” (106). En ansats til virkelighedstroskab er trådt i stedet for Fabians dæmoniske indesluttethed. Virkeligheden melder sig ligeledes i form af den omsorg, fru Nordlund viser over for Fabian, da han omsider kommer

inden for i hendes hjem. Det understreges af prosaisk lys, som breder sig i fru Nordlunds stue, efter at hun har flyttet lampen for at få mere lys til at fjerne bandagen om hans ene øje. I den oplyste stue fremstår hun, som Fabian stadig væk kalder Pyrrha, som en noget fremmed kvinde, men alligevel som en ganske almindelig venlig dame. Det raske øje, som ser dette, symboliserer den nye verden; der er faldet skæl fra Fabians øjne, samtidig med at det blå øje symboliserer den gamle, syge verden. Mere specifikt er det blodsprængte blå øje en parallel til den røde ahorn med blodfarvede blade uden for fru Nordlunds hus, hvorfra Fabian har iagttaget fru Nordlund. Ahornens “dunkelrøde” efterårsblade med “drukne farvetoner” (62), der minder om blod, omtales fra starten af novellen dels som et varsel om Fabians blodige konfrontation med virkeligheden dels som et billede på, at det ydre træet forveksles med det indre⁵ blod i febrilske frakoblinger af al nærkontakt med virkeligheden og livet. Fru Nordlunds “formørkede blodahorn” (81), som den også kaldes, og det blå øje står som et tegn på mislykkethed og Fabians fortabthed i en dæmonisk lyst. Blodmetaforikken antyder følelsernes styrke og indelukket system farer rundt i kroppen, har Fabian faret rundt i sin egen projektorus. Fabian har forinden erkendt, at der er “andre træer til” end fru Nordlunds ahorn (81), men først nu knyttes træmotivet til en verdensvendt involvering, Fabian ankommer – blot for en stund skal det vise sig – til virkeligheden, når han gennem de fratrukne gardiner i fru Nordlunds stue

ser ahornen indefra huset med himlen som baggrund.

At der virkelig er tale om en ankomst i radikal – om end for Fabians vedkommende kun i en momentan – forstand kan aflæses af omsorgens fødselssymbolik. Den opvågnende Fabian ligger som en nyfødt næsten nøgen under et tæppe uden klarhed over, hvad var gået forud og i begyndelsen uden klar skelnen mellem drøm og virkelighed. Han er som et barn på vej mod større virkelighedserkendelse. Der er en slående lighed mellem fru Nordlund og Isan i *Grylen*. Begge fungerer som fødselshjælperker, der tvætter, giver noget styrkende og som pusler om den kvæstede. Når alt kommer til alt genfødes Fabian dog ikke som Dunald. Fru Nordlund, som ellers har haft mørkeviolet kjole på i lighed med bladene på sin dunkelrøde ahorn, er nu næsten ligesom Isan og hendes blomstrende forklæde iklædt en anderledes optimistisk blomstrende kjole. Den mørke farve knyttes til den heftige begærsverden, men de friske blomster er knyttet til frugtbarhed og velgørende almindelighed. Da fortælleren synes, at en sådan kjole klæder fru Nordlund i denne situation, er det også fordi hun selv er blevet befriet for sit begær til Bartholdy og for sin jalousi over for Eva og har afklaret med sig selv at forlade “denne fjollede ravnekrog” (109).

Fru Nordlunds modenhed og klare beslutning er en modsætning til Fabian, der halvtreds år efter begivenhederne stadig er “modtagelig for ... trylleri” (63) fra rønne-espalieret uden for fru Nordlunds nu forfaldne hus. Det lykkedes ikke Fabi-

an at overvinde angsten for virkeligheden, der er endt som et sentimentalt forhold til fortiden afbildet som et symbolsk forfald i nutiden. Hvor Fabian er fastlåst i “mørk illegitim nydelse” (91), kommer fru Nordlund fri af sit begær, fordi det er udadrettet og ikke indadrettet som Fabians. Hun fornægter ikke sit begær, hun lever det, men hun vil ikke blive hængende i det samme. Der er alvor og fortvivlelse bag hendes beslutning om at flytte, hvorimod Fabian beskrives som en, der ikke er rigtig fortvivlet.

Fornyelse kræver at man er parat til at sige farvel og opgive noget gammelt til fordel for noget nyt. Fabian bliver tragisk fordi han er splittet mellem fortid og nutid og mellem ideal og virkelighed. Splittelsen er med til at gøre ham til en Narcissus-figur. Narcissus og Fabian er begge ynglinge midt i ungdommens dramatiske forvandlinger. I den græske myte om Narcissus⁶ bliver denne så fascineret af sit eget spejlbillede, at han mister sig selv. Den traditionelle opfattelse af myten har været, at ynglingen elskede sig selv for meget. I sin bog *Uro. En rejse i det moderne selv* plæderer psykiateren Finn Skårderud for et andet syn på Narcissus-figuren. I sin revisionistiske udlægning fremhæver Skårderud Narcissus' tab af selvkærlighed:

Selvoptaget, selvcentreret, seksuelt selvstimerende, storhedsvanvittig, en enspænderagtig asocial tåbe, ja, det kan man være, men at elske sig selv for meget? Næppe ... Det var mangel på selvkærlighed som var Narcissus' skæbne, og ikke overspændt selvkærlighed (Skårderud, 1999: 116).

Narcissus' mangel på selvkærlighed skyldes oprindelig Narcissus' splittelse mellem gud og menneske. Overført til moderne psykologi betyder det ifølge Skårderud, at et truet og splittet subjekt søger et andet billede af sig selv for at udholde selvtabet. Fabians ungdomshovmod er udtryk for tab og mangel. Hans hovmod er objektiveret i Agathon, som er en slags "prangende og "afstandsfremmende værn" mod selvtabet (ibid.: 121). Han forsøger at opnå egenkærlighed ved at gøre sig selv til objekt, men det forbliver udsigtsløst.⁷

I modsætning til Narcissus gennemgår Fabian ikke nogen forvandling. Der hvor Narcissus dør, opstår blomsten af samme navn. Tiresias bliver spurgt om Narcissus vil få et langt liv. Tiresias, som er skæbnens fortolker, svarer: "Ja, hvis han ikke kender sig selv" (ibid.: 117). Men Narcissus lærer sig selv at kende og dør for siden at genopstå. Fabian fabulerer derimod i samme skure 50 år efter de stormfulde år og lærer aldrig sig selv at kende. I stedet for blomsten som et smukt minde om den døde, identificeres Fabian med fru Nordlunds forfaldne hus, som snart vil blive revet ned af kommunen! Den ophøjede grækofile er 'offer' for noget så prosaisk som byplanlægning og får i modsætning til den selverkendende Narcissus intet mindeværdigt efterliv.

Eros-forestillingen i Platons *Symposion*

Betegnelsen dilettanter er brugt i forbindelse med novellens dilettantskuespil og henviser til dilettantkomedien i oldtidens Grækenland.⁸ Novellens reference til old-

tidens græske kultur viser imidlertid at have mere på sig. Ved sin brug af navnet Agathon kommer der for alvor kød på forbindelsen mellem novellen og antikken. Agathon er en af hovedpersonerne i Platons værk *Symposion*, der utvivlsomt er filosofihistoriens mest betydningsfulde Eros-tolkning. *Dilettanternes* Eros-tolkning vil i det følgende blive set i lyset af Platons Eros-begreb i *Symposion*. Men først en præsentation af *Symposion* som værk, som er en forudsætning for at forstå analysen af de mange ligheder mellem *Dilettanterne* og *Symposion*.

Symposion handler om den græske elskovsgud, Eros. Værket er udformet som en række mere eller mindre litterære dialoger om Eros. Aktørerne er symposiaster – drikkebrødre – men det er dog et selskab, der fortrinsvis taler og samtaler med ædruelig stringens. Dialogen former sig som en række taler, der afspejler en tankerække, hvor hvert trin i rækken er meddefinerende for udviklingen af forestillingen om Eros. Samtlige talere bør således opfattes som momenter i sandheden om Eros. Talernes bidrag viser, at det ene standpunkt ikke udelukker det andet. Værket fremstår som et forsøg på at indkredse sandheden om mennesket. Med alle de relevante momenter, der forekommer i værket, er det en sandhed med bred ryg, som altså ikke kan identificeres med de enkelte momenter.

I sin bog *Platons Symposion. Et hermeneutisk essay* karakteriserer Anne-Marie Eggert Olsen Platons fremstilling af Eros som en "åndens fænomenologi" (Hegel) og en "erotisk[e] erfaringsstige" (Olsen,

2002: 32)⁹; altså som en historie om hvordan den menneskelige bevidsthed har udviklet sig i retning af mere indsigt og selvbevidsthed. For at udfolde den gradvise åndshistoriske bestemmelse af emnet Eros placerer Platon og hans stedfortræder og fortæller, Aristodemos, talerne i en bestemt rækkefølge: Faidros, Pausanias, Eryximachos, Aristofanes, Agathon, Sokrates (Diotima) og Alkibiades. Talerne med de mest naive forestillinger om Eros er de første, mens talerne med de mest avancerede forestillinger følger efter. Faidros' opfattelse af Eros som gammel og ærværdig er således den mest naive og konservative, hvorimod Sokrates som er den første, der kan argumentere for, at Eros egentlig ikke er en gud, men et grundlæggende menneskeligt fænomen, er det andet yderpunkt. Diotima er sat i parentes, fordi hendes tale er gengivet i Sokrates' tale. Diotima betragter Eros som en daimon, en formidler mellem Gud og menneske, det åndelige og kropslige. Som formidler af dette synspunkt er Diotima den, der kommer Platons synspunkt nærmest.¹⁰

Som den næstsidste i talerækken indtager Agathon en fornem position. Agathon er i forskningslitteraturen mest kendt og berygtet for sin selvhøjtidelige retoriske stil. Hans position i sammenhængen bliver derfor dobbelttydig. Anne-Marie Eggert Olsen mener, at et nyskabende element i Agathons syn på Eros er, at den rummer muligheden for at noget kan være skønt, som ikke er godt (Olsen, 2002: 56). Agathon repræsenterer sofistikken, der var det nye i samtiden, og som langt fra kun er

negativ hos Platon. Det afgørende nye i Agathons tale er hans sofistiske subjekt-opfattelse, der sikrer ham den fremskudte position. Det viser sig i opfattelsen af Eros som en personlig størrelse. Agathon er den første – idet han er placeret før Sokrates – der forstår Eros som et sjæleligt anliggende, som liv og ånd, om end han ikke formår at argumentere særlig godt for sin sag. Modsat Faidros er Agathon optaget af Eros som ung, skøn, guddommelig, lykkelig og fuldkommen. Agathon er med til at udvikle Eros-begrebet, da han kritiserer samtlige forgængere for ikke at have lovprist Eros for det, han er, men kun for det, han udretter (Platon, 2000: 194E-195A). Ifølge Anne-Marie Eggert Olsen fortjener Agathon derfor bedre end at blive latterliggjort som en hul retoriker, men som hun samtidig siger om hans noget flade retorik:

Fejlen ved Agathons retorik er præcis den, at den er stofløs og tidløs ... Den Eros, som Agathon beskriver, kan – i modsætning til Diotimas – ikke relateres til hverken etik og politik (Faidros og Pausanias), naturvidenskab (Eryximachos) eller antropologi (Aristofanes) og har dermed ikke meget med virkeligheden at gøre (Olsen, 2002: 31).

Agathons Eros er med andre ord selvtilstrækkelig. Den er genstandsløs, sig selv nok, og som en form for selvforelskelse kan den betragtes som en åndelig autoerotisk form. Platon afprøver dette Eros-synspunkt ved at udsætte Agathon for Sokrates' stringente tankegang. Sokrates

formidler kernen i Platons Eros-begreb, da han siger, at Eros er elskov til noget, og at det begærende begærer noget, det mangler. Efter at have presset Agathon til at indrømme, at Eros' stræben er grundet i en mangel, lægger Sokrates yderligere pres på ved at sætte spørgsmålstejn ved Agathons forestilling om Eros kun som elskov til det skønne og ikke til det grimme:

For jeg tror, du sagde omtrent sådan, at gudernes forhold blev ordnet gennem elskov. Sagde du ikke omtrent sådan? – Jo, det sagde jeg jo, svarede Agathon. – Og det sagde du netop meget passende, min ven, sagde Sokrates. Og hvis det forholder sig sådan, kan Eros vel kun være elskov til skønhed og ikke grimhed? – Han var enig. – Og vi er jo blevet enige om, at man elsker det, man mangler og ikke har? – Ja, sagde han. – Det, som Eros mangler og ikke har, er altså skønhed. – Nødvendigvis, sagde han. – Hvad nu? Det, der mangler skønhed og på ingen måde besidder skønhed, mener du, at det er smukt? – Nej da. – Er du så stadig enig i, at Eros er smuk, når det nu forholder sig sådan? – Og Agathon svarede: Jeg er bange for, at jeg slet ikke vidste, hvad jeg talte om dengang, Sokrates. – Du talte da ellers smukt nok, Agathon. Men sig mig nu lidt mere. Synes du ikke, at det gode også er smukt? – Jo, det synes jeg. – Men hvis Eros mangler det smukke, og det gode er smukt, så vil han jo også mangle det gode. – Jeg ville i alt fald ikke kunne modsige dig, Sokrates. Men lad det bare forholde sig, som du siger! – Nej, du elskelige Agathon, det er sandheden, du ikke kan

modsige – Sokrates skulle man nok kunne modsige!

Og nu skal jeg nok lade dig være (Platon, 2000: 201D).

Sokrates' argumentation kan forekomme noget spidsfindig og snæver, men han får dog gendrevet Agathons overfladiske Eros-synspunkt. *Symposions* relevans for Eros-tolkningen i *Dilettanterne* er tydeligst i dette berømte opgør med skønhedsdyrkelse. Opgøret kaster lys over Heinesens brug af Agathon som en negativ mytologisk figur.

I det efterfølgende uddybes analysen af novellens stil, billedsprog, personschildringer og komposition med afsæt i Platons tanker om Eros. Kernen i sammenligningen er den nærtbeslægtede Eros-opfattelse i de to tekster.

Heinesens Agathon-fremstilling

William Heinesens anvendelse af Agathon-navnet og -figuren ligger i forlængelse af den traditionelt negative opfattelse af Agathon i Platon-forskningen. Den overordentligt omfangsrige fortolkningslitteratur om *Symposion* har i høj grad set ned på Agathon, fordi han taler smukt og er selvovertvurderende f.eks. da han sammenligner sig med Homer! Platons afstandtagen fra Agathons selvopslugthed kan til en vis grad sammenlignes med Heinesens modernitets skepsis og kritik af moderne narcissisme i skikkelse af Fabian. Det, som også er faldet mange Platon-forskere for brystet er – sagt med et moderne udtryk – Agathons blinde fremskridtstro og ensrettede progressivitet. Han tror, at man

bare kan slippe kærligheden og kreativiteten løs uden modstand. Med sine lovtaler til Eros er han forblindet af sig selv og menneskets evne til at styre tilværelsen (ibid.: 197D-198C). Han er blevet sammenlignet med det ubekymrede velfærdsbarn, som står for fri kreativitet, uhæmmet frigørelse og formløshed.

Platons Agathon er en mere tvetydig figur end Fabian og hans Agathon. Agathon betyder godhed på græsk, men som en af Platons sofistiske repræsenterer han ikke kun det gode. Platon benægter ikke de landvindinger, som er i Agathons tale. Agathon bringer noget nyt, men er også overdrevet i sin optimisme og fri udfoldelse. Med sin stilistiske selvbevidsthed er Agathon den ypperste sofist i selskabet og repræsentant for det moderne selvbevidste subjekt, der siger jeg og indtager et oplysningsstandpunkt. Agathon fører guddomsopfattelsen op til nutidige forestillinger om det guddommelige. Han gør op med de olympiske guder, kritiserer den græske myte for vold etc. Selv om han kommer til kort over for Sokrates, har han således stor betydning for Eros-tolkningen. Platon siger, at hvis mennesket skal skabe sin egen tilværelse gennem udvikling må det kende sin styrke som Agathon gør og ikke bøje sig for guderne. Subjektet må frem, hvis menneskets historie skal udvikle sig. Mennesket overtager derfor i den moderne Eros-tolkning kreativiteten som i den mytiske tidsalder var en guddommelig egenskab. Heinesens livsbekræftende Eros-opfattelse er ikke væsensforskellig fra denne Platons tolkning af Agathon, men Heinesen sætter ikke desto mindre Agathon-figuren i en

udelukkende negativ kontekst. Det hænger sammen med novellens hovedprojekt, som er at kaste kritisk lys over individet som selvopslugt væsen.

Set i forhold til Platons Eros-begreb er Fabian en figur uden forbilledlige kvaliteter. Han har ikke den samme udadvendte selvbevidsthed som Platons Agathon. Fabian er ensidig på en indadvendt måde med den erotiske drift kun rettet mod sig selv, mens Platons Agathon er ensidig på en overfladisk, udadvendt måde. Fabian mangler selvudfoldelse, hvorimod selvudfoldelsen nærmest vælter ud af Agathon. De er modpoler, men er begge er fortabte i den forstand, at de kun møder sig selv og kommer i selvsving. Deres ekstreme subjektivitet mangler modet til at støde ind i noget.¹¹ Det hænger sammen med, at de ikke synes, at de mangler noget, og de begærer derfor heller ikke et objekt. De mærker ikke friktionen mellem deres liv og virkeligheden. Med Platons ord er denne "Eros elskov til ingenting" i stedet for "til noget" (Platon, 2000: 200B). Den er begær uden grænser og en stræben uden erkendelse af egen mangelfuldhed. Som selvtilstrækkelige figurer har Fabian og hans Agathon fjernet sig fra Eros' kerne.

Fabian og hans alter ego samt Platons Agathon er naive skønånder, der forbinde Eros med en åndelig kærlighed, som adskiller sig fra den kødelige ved ikke at begære noget. Fabian mangler kontakt til virkeligheden og fungerer ikke som et processuelt selv. Han er stagneret i en torsoagtig tilstand, som afsløres i hans sprog, der ligner den græske navnefælles svulstige retorik. Med Heinesens gestaltning

af Agathon som en livsangst ung mand er det klart, at Agathon ikke repræsenterer et raffineret bud på Eros' væsen. Heinesen anvender Agathon-figuren som et kontrastivt, kritisk virkemiddel med det formål at fremhæve sin Eros-opfattelse.

Også når det gælder selve retorikken har Platon mere til overs for Agathon end Heinesen for Fabian. I Sokrates' begyndende opgør med Agathon indrømmer Sokrates, at han ikke tilnærmelsesvis kunne tale lige så smukt som Agathon (Platon, 2000: 198C). Hermed anerkendes Agathons sproglige formåen som andet end overlæsset og hul retorik. Dette siger noget om Platons æstetiske idealer, som afspejler det klassiske græske ideal om det gode og skønnes enhed. En anden forskel mellem Agathon og Heinesens Fabian-Agathon figur er, at Heinesen interesserer sig for, hvad Eros bevirker, mens Platons Agathon efterlyser fokus på Eros selv.

Parallellen mellem Heinesens og Platons Agathon-figur ligger ikke desto mindre frem for alt i det sproglige. Ligesom Agathons tale i *Symposion* er Fabians Agathon-dyrkelse forbundet med en skønhedsretorik. Kritikken – især hos Heinesen – stikker imidlertid dybere end udlevering af en overfladisk stil. Det, som hos Platon er en kritik af sofisteri, er hos Heinesen en kritik af det, han opfattede som modernitetens atomiserede verden, hvor individet bliver for selvfokuseret. Parallellen er ikke irrelevant, idet sofisterne som sagt indtog den moderne position i oldtidens Grækenland. Kritikken af Fabians Agathon-dyrkelse er nærmere bestemt rettet mod en frihedsdyrkelse, som hos Heinesen ender i

tomhed og virkelighedsforflygtigelse. Fabians selvopslugthed tjener indirekte som en kritik af, ikke blot nationalromantik, men også af en pubertær dyrkelse af moderniteten som et absolut og utvetydigt gode.

Novellens parodiering af hul og konform skønhedsretorik er en kritik af skøn tale uden erotisk væren; den fjerner sig fra al lavere stræben og begær til fordel for en ophøjet Eros og er selve negationen af en Eros, der udfolder sig i det konkrete. Anne-Marie Eggert Olsen siger om Platons Agathon, at han har "lært sin Eros som techne; han har ikke erfaret den fra grunden" (Olsen, 2002: 66). Det samme er tilfældet med Fabian, hvis mangelfuldhed netop ikke er af teknisk art, idet han danser upåklageligt. Men netop den tekniske evne fremhæver en utilstrækkelighed ved Fabian. Han mangler kreativiteten, livet, ånden i dansen og i sidste ende evnen til at træde i karakter over for andre. Teknik er utilstrækkelig som menneskeforståelse og som erotisk kontaktmiddel.

Både danseteknikken og sprogteknikken i form af skønhedsretorik og skønskrift er mangelfulde om end Fabian selv tror det modsatte. Dette understreges af forelskelsen i fru Nordlund, der er et forsøg på at springe den fænomenale verden over og erhverve sig en højere verden ligesom Platons Agathon, der tror at han passivt kan tilegne sig visdom ved at håbe på at viden vil flyde over i ham blot ved den blotte berøring af Sokrates (Platon, 2000: 175E). Med sine talrige flugtforsøg smyger Fabian sig uden om erotik som en kreativ og samtidig bindende anstrengelse. Han vil

hellere sidde oppe i et træ og iagttage den udkårne på tryk og 'skøn' afstand uden at se så meget andet end ind i sig selv.

Det gode er skønt hos William Heinesen, og når Fabians skønhedsdyrkelse ikke er forankret i det gode, det almene, må den nødvendigvis blive hul. Fabians forelskelse i Pyrrha er et forsøg på at nå Eros uden at begære i platonisk forstand, og derfor er den umulig. Foruden at være den idealiserede version af fru Nordlund kan navnet Pyrrha hentyde til det færøsk ord 'pirra', som er entalsformen for 'bumser'. Dem har Fabian mange af, og Mathias mener at det skyldes "mangel på *hor*!" (66). Det skønne er alligevel ikke så skønt, og i stedet for åndelig renhed er der bakteriefyldt materie. Den skønne distancering fra virkeligheden i skikkelse af Agathon og Pyrrha bliver til et udtryk for en virkelighed, der, fordi den er fortrængt, forvrænges og vender tilbage som fremmedgørelse, vold og urenhed. Sublimeringen mislykkes og ender som det modsatte. Fabian er stærkt styret af sine idealiseringer, og kan kun tale positivt og ikke negativt om tingene:

Først i frafaldet fra idealtilstanden opstår Eros, som tiltrækningskraft (Olsen, 2002: 48).

– som Anne-Marie Eggert Olsen siger om idealiseringen. Fabian frafalder ikke sin idealverden, og hans Eros forbliver derfor uprøvet. Fremstillingen af den erotiske erfaring hos Heinesen bliver til gennem den kropsbundne formidling mellem det almene og det enkelte, mellem art og indi-

vid, mellem liv og sjæl. Hos Fabian er der ikke noget frugtbart nedefra og op. Han lister uden om den konkret udfordrende Eros eller, måske mere rigtigt, nærmer sig den på en forkert måde for siden at flygte ind i sig selv, og i frustration over det afskærer han forbindelsen mellem drøm og virkelighed.

De falske eleveringer understreger denne manglende overensstemmelse med virkeligheden. Fabian ophøjer på en forkert måde, fordi han ikke evner at overskride individualiteten i form af den unge mands selvopslugthed og realisere håndgribelig Eros.

Reduktionismer er hos Heinesen lig med en kuert Eros-kraft, og den implicite fortæller i *Dilettanterne* forsømmer heller ikke lejligheden til at understrege det reduktionistiske i at identificere Eros med Fabians overfladiske skønhedsforestillinger. I overensstemmelse med Sokrates' understregning af det gode fjerner Fabians afstand til Eros ham også fra det skønne. Hans Eros er ikke kærlighed til noget og opnår derfor ikke skønhed i sproget. Fabians identifikation af Eros med det skønne viser sig som en retorik, der ikke kan komme ud over sig selv. Ved sin selvtilstrækkelighed afskærer han sig fra stræben i gængs forstand. I en beskrivelse af Platons kritik af Agathon præciserer Anne-Marie Eggert Olsen den erotiske stræben:

Hvis Eros, som Agathon mener, er menneskets selvudfoldelse, der kaster skønne produkter af sig, så implicerer dette, at Eros som epithymia ikke så meget vil have det, han mangler, som han vil være det,

han ikke er. Han ikke blot begærer at have noget, men stræber efter at være noget (Olsen, 2002: 75).

Eros' mangel og ønske om at være en anden hænger sammen. Fabian vil være en anden, fordi han er fastlåst i en mangel-situation og han er fastlåst, fordi han vil være en anden. Fabian er en Agathon-figur, fordi han vil begge dele: Have det han mangler og være det, han ikke er. Hans forelskelse er delt op i det basale Eros-begær efter Eva samt den ophøjede stræben efter fru Nordlund. Men ifølge novellens platoniske fortolkning kan han ikke opnå en højere Eros, fordi han er ude af kontakt med den basale Eros. Fabian kan med andre ord ikke blive til noget andet end han er eller forvandles, fordi han ikke udvikler sig op ad Eros-stigen, men i stedet er fastlåst.

Fabian får hverken den Eva, han begærer eller bliver til det, han drømmer om at være, nemlig en Agathon, der er på niveau med fru Nordlund. Med de fremmedgjorte og golde digte til fru Nordlund og de frodige digte til Eva skriver han sig ind i en splittelse mellem ånd og materie forårsaget af berøringsangst over for det kødeligt-erotiske. Han er mest skønhedsdyrker, men fraskrives ikke Eros og begær. Fabian repræsenterer en ufri, dæmoniramt Eros, der som i en moderne udgave af hybris bliver ramt af det lave i form af bumser, fordi han stræber efter det høje på bekostning af det lave.

Fabians livsappetit forbliver utilfreds-stillet, fordi han ikke har lært at elske det lavere bidrag til det højere, for nu at bruge

Platons terminologi. I overensstemmelse med Platons Agathon anser Fabian den legemlige Eros for plat, mens den skønne tale hos begge figurerer som den højeste erotik. Men over for Eros er det ikke nok at være en skønånd. Novellens begyndelse, hvor Fabian halvtreds år efter begivenhederne fandt sted, stadig drømmer ømt om fru Nordlund og hendes hus med den røde ahorn i haven, udstiller ham som en, der er stagneret i drømmerier i modsætning til fru Nordlund, som tager konsekvensen af sin ulykkelige forelskelse i Bartholdy ved at flytte ud af landet. Fabians opfattelse af Agathon som sit "skæbnavn og lykkenavn" (68) peger i samme retning.

Gennem sin ironiske fremstilling af utilstrækkelighed i Fabians dyrkelse af selvtilstrækkelig, ikke-mangelfuld andethed demonstrerer novellen i Platons ånd Eros' mangelfuldhed. Platon opfatter mennesket som henvist til erotisk stræben efter at tilfredsstillende begær af lavere eller højere art og således nå ud over sig selv. Eros er kreativitet og bestandig overskridelse. Derfor ligger der et skjult civilisationspotentiale, et udviklings- og forvandlingsselement i Eros, som Platon illustrerer ved talerækken som et virkemiddel, der byder på stadig mere raffinerede bud på Eros' væsen. Det civiliserede aspekt ved Eros forudsætter, at han overskrider det rent sanselige. På den anden side har Eros rod i det seksuelle, i begæret, i det utilfredsstillende, der er det, som i bund og grund hele tiden søger ud over sig selv. Den sande Eros er et genstandsrettet begær, som hele tiden må kompensere for sin mangelfuldhed som tidlig eksistens ved bestandig at

overskride sig selv i en dynamisk helhedsstræben.

På trods af at Fabian ikke udvikler sig, er hans udgangspunkt dog alment-erotisk. Han er ligesom de andre unge henvist til at stræbe og finde en vej ud af elskovens labyrinter. Det viser novellen ved sin brug af et flynderbillede. Efter dansetimerne hos madam Griersen siger Fabian til sig selv:

Nej, naturligtvis, selv om man kunde danse var man jo den samme flynder, man altid havde været, når det gjaldt piger (67).

Fabian er her så tæt, som han kan komme på at blive et elementært billede på en, der ligesom Eros mangler og stræber. Der er blot det, at Fabian i stedet for at acceptere mangelfuldheden gør den til et blokerende problem og således nægter at frafalde idealtilstanden. Flynder-associationen bliver til et udtryk for hans dæmonisk ufrie tilstand, hvor han har muligheden for at prøve, men opgiver på halvvejen.

Flynder-billedet spiller på et tilsvarende billede brugt af Aristofanes i *Symposion*:

Enhver af os er altså et menneskes mage, da jo enhver er blevet skåret over i to fra én, ligesom en flynder, og enhver søger stedse sin egen mage (Platon, 2000: 192B).

Aristofanes, som er den mest mytiske af talerne, mener at mennesket oprindeligt har været rundt og siden er blevet skåret over af guderne som straf for hybris. Det er også relevant for forståelsen af Heinesens

mangfoldige tematisering af kuet Eros, da Aristofanes videre hævder, at mennesket kan blive yderligere beskåret og svækket, så det kommer til at hoppe rundt på ét ben! (ibid.: 191B). Flynderen, der med sin overraskende hvide underside ligner en, som er skåret symmetrisk over, er et vidunderligt billede på Eros som mangel og begær svarende til menneskets evige ufuldkommenhed som enkeltindivid. Flynder-billedet repræsenterer det modsatte af mennesket, der lukker sig om sig selv, og som ikke har behov for noget uden for sig selv. Det har Fabian som Agathon-dyrker heller ikke; alligevel forbindes han med et i denne sammenhæng kerne-erotisk billede som flynderen, der ved sin beskyttelseslighed smelter sammen med havbunden og alligevel ikke. Hvorfor? Fordi han er så tæt på erotisk frigørelse og dog så langt væk fra den som selvforskyldt ufri, om end fortælleren uberettiget er tilbøjelig til at give Mathias en del af skylden for Fabians erotiske hæmminger og dermed afslører manglende forståelse for Fabian som en tragisk skikkelse.

Med det blå øje befinder Fabian sig i den farezone, som Aristofanes mener, at mennesket evigt befinder sig i. Umiddelbart efter novellens brug af flynderbilledet følger en reaktion, der understreger faremomentet: "Man var umulig på forhånd, en brik, der ikke hørte hjemme i det spil" (67). I stedet for at stræbe efter kontinuerlig udvikling i de menneskelige relationer er Fabian offer for sin egen dæmoni, som afbryder den igangværende tilnærmelse og afskærer ham fra stræben med det resultat, at det projekt, der starter med,

at han ville lære at danse, går i vasken. Han flygter siden ind i en anden verden. I en sammentænkning af analysens Kierkegaard- og Platon-perspektiver betyder det, at den dæmoniske 'pludselighed' (som Kierkegaard kalder det), indelukketheden og tomheden blokerer for erkendelsen af begærets dynamisk mangelfulde væsen.

Eros som stræben svarer hos Platon såvel som hos Heinesen til menneskets higen: "higen og tragten efter det hele er Eros ... Men årsagen er jo den, at sådan var vor oprindelige natur og at vi engang var hele; og navnet på denne higen og tragten efter det hele er Eros", som Aristofanes siger (Platon, 2000: 193A). I den oprindelige platoniske tradition opfattes det åndelige som en åndelig-erotisk aktivitet med ånden som en indoptagende, altomfattende og uafsluttelig produktiv bevægelse. Ånd og kød er gensidigt afhængige i den åndfulde sansing, samtidig med at Eros er begær eller higen uanset hvilken form den antager. Hvorfor bruger Heinesen just Platon til at understrege et lignende synspunkt? Det er i en slags opgør og idéstrid med kristendommen, som brugte Platon til at legitimere dualismen mellem ånd og kød. Heinesen gentænker forholdet mellem ånd og materie ved at fortolke Platon ikke-dualistisk (jf. note 17).

Forestillingen om livsudfoldelse som det gode er grundlæggende i Heinesens livssyn. Det er en dimension, der ligesom symbolet udbygges og forsvares undervejs i hele forfatterskabet. Tydeligere end det meste af det, Heinesen har skrevet, indeholder denne novelle et umiskendeligt budskab om, at man ikke bliver lykkelig

af at dyrke det skønne, medmindre det skønne også er godt. Set ud fra Heinesens udprægede almenmenneskelige tankegang stræber alting mod det gode. Anne-Marie Eggert Olsen siger om Platons forestilling om det gode som grundvilkår:

*I det øjeblik, vi skal tænke Eros ud fra menneskets synsvinkel, melder det gode sig som mere oplagt genstand for begær og stræben end det skønne. Det er et træk ved alle mennesker og for så vidt ved mennesket som sådan, at det står i forhold til det gode. Det gode er ikke fremmed for mennesket; et spørgsmål om det gode bringer ikke Sokrates i vildrede, sådan som et spørgsmål om det skønne gør (Olsen, 2002: 91).*¹²

Heinesens kosmisk-antropocentriske livssyn fremstår netop som det modsatte af det fremmede og fremmedgørende forstået som det fragmenterede, det opløste, det afpersonaliserede, det ubesjælede. Det forekommer derfor logisk, at Fabian forbindes med billeder af ørkenen og fremmedgørelse og derigennem med ørkesløsheden i skønhed uden godhed. Da Fabian for alvor bliver ramt af inspirationen, sker det med brug af billeder af ørkenagtig forladthed:

*Jeg er en vandrer i de øde ørke.
Jeg vandrer helst i nattens mulm og mørke.
Jeg er en sejler uden ror og stav.
Hvem er jeg? Spørg mig ikke. Glem mit navn (68).*

Fabian vender verden ryggen og søger

glemsel i tomheden. Det er en fuldkommen negation til den erindringsbårne identitetssøgen i Heinesens senprosa. Fabian er selv henrykt over verset og renskriver det med sirlig skønskrift. Så henrykt, at han føler sig forvandlet fra diskenspringer og kartoffelsorterer til en Agathon. Såvel hos Heinesens Agathon som hos Platons Agathon forbindes Eros med sprog forstået som uforpligtende, overfladisk skøntale. Navnlig hos Heinesen bliver skønheden alene en tom kliche. Kritikken af retorik hænger sammen med Heinesens poesiforståelse, der omfatter referencer til alle former for menneskelig skabelse med fælles udspring i livets fysiske tilblivelse. Modsat Fabians digte forbinder poesien højt og lavt.

Hermed viser sig en yderligere pointe i Heinesens kritiske allusion til Platons Agathon og navnlig til ham som en højt-placeret taler i talerækkens hierarki. I udleveringen af Fabians dyrkelse af Agathon og det ophøjede ligger der en opfattelse af kultur og dannelse som mere end form. De to store menneskelige fremskridt – sprog og kultur – er ikke noget mål i sig selv, men bør være en stræben efter noget, efter indhold. Det er stadig Eros med sine mangelfuldheder og besjælinger, der stiller dagsordenen.

Platons bidrag til udviklingen af kærlighedsbegrebet er et skift i fokus fra den eftertragtede skønhed til den aktivt begærende. Der kan være nok så meget skønhed i verden, men hvis der ikke er nogen eller noget, der begærer, så er der ingen kærlighed, ingen bevægelse og dermed intet liv. Det handler for både Platon og Heinesen

om higen og begær som et processuelt anliggende. Det betyder, at begæret ikke må løsrive sig og fornuft, videnskab og teknik ikke må blive sit eget formål. Heinesens generelle kritik af modernitetens progressive mantraer som 'frihed', 'individ', 'viden', 'fremskridt', 'fornuft' afspejler en frygt for begærets selvtilstrækkelighed i såvel lavt som højt. Der ligger også en kulturdiagnose i modernitetskritikken.¹³ Budskabet er, at frihed uden forpligtelser, individ uden menneske (eller menneske uden medmenneske), viden, fremskridt og fornuft uden visdom, tradition og hukommelse er lige så åndløse som ånd uden kød. *Dilettanternes* Eros-tolkning skal ses i lyset af forfatterskabets livsfilosofiske ideal, som fremkommer ved en afvejning af forholdet mellem kød og ånd, fornuft og følelse. På den måde adskiller William Heinesen sig såvel fra sværmende romantisk fantasi som fra instinktdyrkende animalister i sin samtid.¹⁴

Dilettanterne viser, at Heinesen ved denne position står i gæld til Platons afvejning af Eros-synspunkterne i *Symposion*, hvor lægen og videnskabsmanden Pausanias på mange måder indtager den modsatte position som Agathon, fordi han underlægger begæret videnskaben og således instrumentaliserer fornuften. Begge positioner – Agathons åndelige og Pausanias' tekniske – er ifølge Platon utilstrækkelige. I *Dilettanterne* er disse to positioner som et billede på en splittet og forkrampet Eros repræsenteret ved Fabian som skønånd og som god tekniker.

Fru Nordlund som Diotima

Som den eneste af samtlige af Heinesens noveller har *Dilettanterne* et motto under den sidste overskrift. Det understreger udgangens og novellens særstatus.¹⁵ Denne særstilling danner parallel til Diotimas tale i slutningen af *Symposion*. Hendes tale er et brud på symposiets logik, idet hun for det første ikke er et direkte led i talerækken, men som nævnt formidlet i Sokrates' dialog. Hendes tale placeres nærmere bestemt i den mytiske fortid og kan ikke bevises som sand. Som kvinde repræsenterer hun dernæst noget andet end symposiasterne, som alle er mænd. Det var i øvrigt kvinder, der fortolkede gudernes ord og udtrykte spådommens visdom i Delphi. En fortolkningsmulighed kunne derfor være, at hendes tale danner forudsætningen for alle talerne om Eros. Måske åbner Platon med Diotima en udvej ud af de komplekse sofistiske diskussioner om Eros. Hun kunne være et tegn på, at sandheden ikke blot er *dôxa*, en fremsat mening, og at hun således befinder sig i udkanten af talerækkens mangefacetterede og samtidig stringente intellektuelle niveau. Hun repræsenterer poesens sandhed og det udsigelige som gravitationsfelt og uendelig fortolkningsmulighed i åndshistorien. Myten er uopnåelig, men også noget man kan vende fortolkende tilbage til.

Novellens udgangsmotto er af franskmanden Françoise Lapin de Garenne, og her afsløres nye – mytiske – paralleller mellem Platons og Heinesens Erosudlæggelser:

Der eksisterer mange vidtløftige teorier

om hvordan livet opstod på vor planet, men det tør være ubestrideligt at det har drejet sig om en slags elskovsforbindelse mellem Solen og Jorden, og at denne store kosmiske parringsleg den dag i dag afspejler sig i hver en jordisk kærlighedsakt (106).

Citatet former sig som et direkte opgør med Fabians tidligere nævnte fantasier om Agathon og Pyrrha, der som to kloder kredser i ensomhed omkring solen, og hvor en solipsistisk drømmen om elskovs- og virkelighedsforbindelsen fortrænger en mere realistisk forestilling om kærlighedsakten. Mottoet fremstår således som novellens alternativ til det, den ironiserer over. Dets stærkt udtrykte frugtsommeligheds- og forløsningsmetaforik overgår alle reduktioner af Eros' betydning. Eros forankres i en forestilling om Jorden som livplanet. Den udefra befrugtede klode med livet som resultat af en akt, en leg som indikerer den samme stræben efter at overskride den mangelfuldhed, som vi ser i menneskeskildringerne. Det er således en Eros, som ikke er specifik for mennesket, men som har sine rødder i forplantningen og er udvidet til at gælde alt levende. Livet er et resultat af en akt, en verdensindvolverende leg. Det er således en Eros, som ikke er specifik for mennesket, men som har sine rødder i forplantningen og er udvidet til at gælde alt levende. Fortælleren griber Eros an 'nedefra'. Det betyder, at det skønne i denne sammenhæng må vige som primær genstand for Eros.

Mottoet understreger Heinesens optagethed af de oprindelige kosmiske guder,¹⁶

samt at dementere relationer mellem menneske og sol, måne, stjerner og jordklode. Novellen begrundes også anvendelsen af Garennes kosmiske 'teori' med sine associationer til skabelsesmyter. Pyrrha er i græsk mytologi datter af Epimetheus og Deucalions hustru. Pyrrha og Deucalion var de eneste overlevende efter at Zeus i vrede over en degenereret menneskehed havde sendt en syndflod over jorden. Da vandet trak sig tilbage, skabte de en ny menneskehed ved at kaste sten. De sten Pyrrha kastede blev til kvinder, og de sten Deucalion kastede blev til mænd. På den måde blev en kosmisk orden genoprettet. Eva-navnet er ligeledes hentet fra en skabelsesberetning, i 1. Mosebog.

Som to figurer, der overskrider Fabians forestillingsverden, er Pyrrha og Eva også på hver sin måde moderne kvinder. Eva hører vi ikke så meget om, men hun er relateret til det moderne gennem Bartholdy, der er telegrafist. Fru Nordlund fremstår tydeligere som en individualitet.

De er relateret til det moderne i vidt forskellig betydning. Eva til det overfladiske moderne i kraft af Bartholdy, som er "uden dybere tanker" (65) og fru Nordlund til det ægte moderne i form af frigjort kærlighed. Som en "ældre pige" (109), som fru Nordlund kalder sig selv, og som en der ved hvad hun vil repræsenterer fru Nordlund mere end blot basalt begær. Med sine erfaringer kan hun ikke slås i hartkorn hverken med Eva eller de rødmossede naturbørn i afholdsforeningen, hvor Mathias foretager sine erobringer. Hun forlader lillebyen, som tilmed er hendes fødeby, vel at mærke uden at læseren får at vide

hvorhen; hun skal blot videre ud i verden. I Platons sprogbrug betyder det, at hun er ramt af begærets ubestemte, higende mangel. Men det er med beslutsomhed, at hun lader sig bevæge. Hos Platon er sjælen bevægelig i kraft af Eros. Sjælen bevæger sig, fordi der er noget, den efterstræber. Bevægelse er lig med liv.

Denne blanding af bestemthed og ubestemthed holder stik ved nærmere eftersyn. Kommet ind i fru Nordlunds hus iagttager Fabian "Røgen fra hendes cigaret "som snoede sig i en lang spiral op mod loftet og fangede lyset fra den skjulte lampe" (108). På den måde fremhæves det væsentlige, som er selve bevægelsen – at hun rejser, og at hun i bevægelsen spejler skjulte, ubestemmelige kræfter, der gør liv til bevægelse. Sammen med husets høje trappe (106) er cigaretrøgen mellem cigaretgløden og den skjulte lampe desuden genstand for et sublimeringsbillede udspændt mellem det, der er mere brændende varmt end lysende, og det som er mere gådefuldt lysende end brændende varmt. Det er et billede på fru Nordlunds åndeligt-erotiske bevægelse, som i en vis forstand også er en afkøling af kærlighedslevet. Hvor hendes røg stiger til vejrs i en klar vertikal linje beplumrer Bartholdy - ifølge Fabians forestillinger - i egenskab af erotisk storerobrere fru Nordlunds værelse med sin evige røg (77).

Fru Nordlund er den af novellens figurer, der har gjort de mest ærlige erotiske forsøg, idet hun er blevet såret. Derfor er hun tættere på Eros end både den verdensfjerne Fabian og den overfladiske Bartholdy. Fru Nordlund og Fabian tildeles begge

hver sin Eros-position i beskrivelsen af lyset i stuen, som kommer fra en

måneagtig skærmlampe, der lå halvvejs skjult af et opslået flygel, i hvis vinges dybe skygge han befandt sig (106).

Med den åbenlyse allusion til Eros' vinger tyder flyglet på, at fru Nordlund er i stand til at sublimere sine skuffelser i en åndelig-erotisk forfinelse. Hun har sin Eros-stige og lider på den, men hun formår fortsat at koble sig til en erotisk stræben og skabe nye muligheder i en kaotisk situation. Vingen løfter sig med streng orden i hendes "kaotiske" stue (106). Tabet – kaos – bærer nye muligheder i sig. Men med kun én vinge og et såret cogito er hun dog stækket i sin stræben. Det er endnu et tegn på, at de højere former for Eros ikke kan løsrive sig fra det mangelfulde i den basale Eros. Eros er et elementært fænomen, før den er et æterisk, avanceret fænomen.

Flyglet antyder, at fru Nordlund har et sprog for ulykkelig kærlighed og livets kompleksitet, et sprog som Anne-Marie Eggert Olsen i sin beskrivelse af den platoniske Eros kalder "åndens kød" (Olsen, 2002: 101). Flyglet står som et tegn på behovet for åndelig næring. Da Fabian ser eller forestiller sig hende "let påklædt eller helt nøgen" med fingrene flagrende "som fugle hen over de sorte og hvide tangenter" (72-73) er det endnu et billede på en elegant flyvende Eros, der forener krop og ånd og således skaber en orden af lys og mørke ud af kaos. Fru Nordlund er i stand til at skabe en modvægt mod livets ufuldkommenhed. Hendes nære forbindel-

se til det grundlæggende i form af livets lys og mørke, symboliseret ved de hvide og mørke tangenter, kvalificerer hende til erotisk opstigning. Hun fremstår som en individualitet, der kan andet end at blive passivt slynget rundt af det basale Eros-begærs mangel og fylde. Vingen midt i kaos vidner om tilbagetrækningens kunst, hvor der er overskud til at reflektere over livet. Det æteriske lampelys, røgen samt spillets legende lethed står som billeder på tærsklen mellem det håndgribelige og det uhåndgribelige mellem indvovning og tilbagetrækning. Fabian derimod befinder sig fjernest fra den kosmiske lampe og er overbeskyttet og helt fortabt i en dyb skyggeverden, som er endnu et passiviserende hængedynd for ham. Før konfrontationen med virkeligheden var Fabians (skræk)romantiske fantasier omkring Pyrrha fyldt med nat, død og vellyst. At han heller ikke nu, hvor han ligger i fru Nordlunds oplyste stue og på sin vis er kommet fri af mørket, er blevet befriet for sin virkelighedsangst afspejler hans manglende evne til at elevere på Eros' stige. Dette bliver også understreget af, at Fabian ikke selv har stræbt hen mod lyset, men er blevet bragt derhen som en tilskadekommen.

Oppe fra den røde ahorn uden for fru Nordlunds hus har Fabian iagttaget fru Nordlund som uvirkelige skygger næsten som skyggerne på hulens væg i Platons berømte hulebillede. Hvad er virkelighed, hvad er indbildning? Det samme gentager sig, da han ser ahornkronen indefra. For Fabian er opholdet i fru Nordlunds stue

som en forestilling, hvor tæppet til sidst går ned (III). Men det er samtidig her, at han ledes til at se fru Nordlunds stuelampe uden skærm, der er et billede på solen som kilde til virkelighed og sandhed. Han ledes til at se lyset, men ser det ikke rigtigt.

At fru Nordlund er tættere på Eros end Fabian, bliver endnu mere åbenlyst under behandlingen af det syge øje, hvor hun indtager rollen som hjælperske og filantrop. Godheden er her en sublimeret Eros. Fru Nordlund er i besiddelse af et væsentligt Eros-træk derved, at hun tager sig af den tilskadekomne og således også i denne henseende forbindes med menneskets ufuldkommenhed: “som han lå her på den lave divan, befriet for sine sølede klæder, tvættet, ompuslet, som på et sygehus næsten” (106). I *Symposion* kalder Aristofanes Eros for en læge og mennesket for patient. Eros er en filantropisk gud,

For han er den mest menneskevenlige af alle guder, en hjælper for menneskene og en læge for det, som det er den største lykke for menneskeslægten at blive helbredt for (Platon, 2000: 189D).

I kraft af behandlingen får Fabian muligheden for at blive helbredt for sin virkelighedsangst. Men som novellens tilbagemod på begivenhederne giver et fingerpeg om, tager han kun imod den rent praktiske hjælp fra den menneskevenlige gud. Dermed er han fortsat fortabt.

Fru Nordlunds hjælpsomhed rækker ligesom Isans ud over almindelig lægelig hjælp, idet de begge formidler nyt liv og

nye muligheder. Diotima og fru Nordlund repræsenterer begge udødelighed og nyt liv. Udødelighed kan mennesket kun opnå, siger Diotima, “ved at føde, derved at den efterlader sig et andet nyt væsen i stedet for det gamle” (ibid.: 208A). Navnet Diotima betyder ‘kær ad Gud’ på græsk og understreger hendes rolle som formidler mellem menneskeligt og guddommeligt (jf. næste afsnit).

Idet fru Nordlund selvbevidst former sit eget liv er hun desuden skaber af liv i individuel forstand. Hun har “kureret” (109) sig selv for jalousi og har besluttet sig for et nyt liv et andet sted. Det ligger i hendes navn, at hun altid vil finde en ny lund, et nyt sted at blomstre i ligesom Platons Eros, som “snart blomstrer ... og lever, snart dør ... hen” (Platon, 2000: 204A). Fru Nordlund repræsenterer liv og død, dvs. mennesket og verden som døende og som en bestandig overvindelse af døden. Hun legemliggør en fortsat generobring af Eros både på det basale erotiske plan og på det åndeligt-erotiske plan, hvorimod Fabian – som på trods af fru Nordlunds genfødsel af ham ikke formår at genskabe sig selv – står for tabet af livsmuligheder.

I overensstemmelse med ovennævnte beskrivelse af Eros som et blomstrende væsen beskrives Eros’ bestandige fornyelse i *Dilettanterne* med talrige blomsterbilleder herunder det skiftevis blomstrende og afblomstrede rønne-espalier, der pryder fru Nordlunds hus. Det åbenlyse i hendes og træernes blomstren og afblomstren står i skarp kontrast til navnet Agathon, som er “hemmeligt blomstrende i det ubemærkede” (68), og som afspejler

Fabian som dyrker af et navn i stedet for at hengive sig til livet. Som *fru* Nordlund har hun desuden haft sin samlivsmæssige blomstringsperiode, men lever nu alene og har besluttet sig for at finde en udvej ud af sit nuværende liv for således fortsat at blomstre. Hun befinder sig i Eros' spændingsfelt, idet hun beskrives som 'fru' og alligevel er alene, samtidig med at hun er alene og på vej mod nye tider på nye steder.

Gennem fru Nordlund finder novellen en udvej. Hun er hovedaktøren i novellens vendepunkt, hvor kosmisk belysning og befrugtning tjener som en slags udlægning af enheden af det gode, sande og skønne. Efter opgøret med Fabians narcissisme kommer novellen til sidst for alvor med sit bud på tilværelsen. Det svarer til Diotimas position i *Symposion* som tale-rækkens udvej modsat Sokrates, hvis sofisme fremstilles på samme tid skarpsindig og udvejsløs, fordi den ikke indholder et egentligt bud på tilværelsen. Dertil kommer, at Diotima beskriver Eros som udsat, beslutsom og erfaren og dermed som mere end skarpsindig fornuft:

Men som søn af Udvej og Armod er Eros stillet således, at han for det første altid er fattig og langt fra fin og smuk, som mange tror om ham, men derimod hårdfør og senet og barfodet og hjemløs, sådan som han altid ligger på den bare jord uden noget over sig ... og altid lever med mangel på noget (Platon, 2000: 204A).

Som en vraget pige i en sladrende ravnekrog befinder fru Nordlund sig i en ud-

sat position i samfundet. Hun er den interessanteste figur i novellen, fordi hendes mangelfuldhed formår at udfolde og beslutte sig midt i en kaotisk udsathed. Hun er det kreativt udfoldende menneske, der forstår at finde muligheder i den begrænsning, som det er at fjerne sig fra det normale svarende til den fulde virkning af to vinger. Men i mangelfuldheden viser mennesket og mulighederne sig. Det er også et af Platons pointer, at mennesket bliver moralsk udadsøgende af indsigt i sin egen begrænsning og endelighed. Fru Nordlunds repræsenterer denne indsigt ved sin omsorg, som åbenbarer gensidig afhængighed i form af hjælpsomhed, lidt munterhed, praktisk fornuft og samtale. Civilisering af mennesket træder i stedet for dæmonisk indestængte kræfter (jf. Platon, 2000: 190C-191B). Omsorgen viser, at Eros er en figur, der også er forbundet med nærvær og menneskets nuværende tilstand.

Den implicite fortællers fortolkning af Eros har et talerør i fru Nordlund. Det guddommelige bliver først interessant, da det guddommelige og det menneskelige bringes sammen og fortolkes, og hvor ordet bliver til kød. Det guddommelige må efterstræbes og oversættes. Det gør fru Nordlund i kraft af sine handlinger inklusive flygelspillet, som på en kaotisk og dramatisk baggrund gør ånd og toner til noget, der kan sanses. Det er dét Fabian ikke formår. Han vil hellere isolere og hypnotisere sig i steril guddommelighed og være en anden end den han er, og han afstår dermed fra at nærme sig det guddommelige som mangelfuldt menneske.

Noget kunne, som tidligere nævnt, tyde på at den guddommelige renheds negative virkning skyldes indflydelse fra kristen dualisme. Mens Fabian og Mathias sorterer kartofler i pakhusrummet bestråles rummet af et stærkt lys, som forbindes med dommens dag og konfirmationsforberedelsen, hvor Fabian har lært, hvordan fårene en dag skal skilles fra bukkene.

Fru Nordlund som en daimon

Det vingede og dermed åndelige ved fru Nordlunds væsen gør hende til en *daimon*, dvs. en formidler mellem mennesket og guderne (Platon, 2000: 203A).¹⁷ Eros er ifølge Diotima ikke en gud, men er i mennesket og således et mellem-væsen mellem det fuldkomne og det aldeles ufuldkomne. Diotima fortæller Sokrates, ifølge Sokrates selv, at Eros er midt mellem dødelig og udødelig (ibid.), og hun bærer ligesom sin Eros-beskrivelse selv præg af det daimoniske.¹⁸ Fru Nordlund kommer ned fra piedestalen og bliver dødelig efter at Fabian – midlertidig – slækker noget på sin evighedsfordring på den, han stadig væk kalder Pyrrha, som han nu ser i skarpt, realistisk lys. Hun afsløres som et menneske af kød og blod.¹⁹

Det daimoniske ved fru Nordlund ytrer sig på forskellig vis. Hun beskrives som en hjælpsom og rummelig figur, som mere eller mindre smelter sammen med den højtidelighed, der hersker omkring hende afbildet i forskellige højdemotiver. Hun har en “høj[e] ekkoende forstue” (70), og en høj trappe leder op til entrédøren i hendes herskabshus osv. Hendes forbindelse til det høje går ligesom trapperne mere skråt

end direkte op; en bevægelse, der skaber en spændstig samtidighed af lavt og højt, som også kommer til udtryk i hendes hængende have og i placeringen af hendes hus på en bakkeskrænt. Det er bevægelsen og en forankret stræben opad og ikke noget uopnåeligt højere, som kan tolkes ud af disse motiver. Det er en bevægelse opad, hvor mennesket forbliver i den menneskelige sfære, i erfaringen. Eros er således ikke blot en udvej, men også en væren på stedet udtrykt i fru Nordlunds erotiske stræben og i stednavnet Havnebakken, hvor hendes hus ligger.²⁰ Eros er ligeledes en brydning mellem det nære (valget) og det fjerne ((ud)længslen). Hun afprøver kærligheden, mens hun bor der og er således i overensstemmelse med Diotimas beskrivelse af Eros som den elskende og manglende, ikke som “noget elsket” (Platon, 2000: 204E). Fru Nordlund stræber mod en ny manifestation af Eros, og hun praktiserer på den måde den erotiske *opdragelse*, som ifølge Diotima kræver et menneskeligt fællesskab.

Forbindelsen mellem fru Nordlund og huset/stedet peger i retning af arkaiske religioners homologisering af krop, hus og kosmos som tre kosmiske spejlstadier eller værensformer (Eliade, 1965: 105). Hun repræsenterer herigennem en kosmisk psykologi, hvorimod Fabian repræsenterer en jeg-centreret psykologi. Højtideligheden og rummeligheden omkring Nordlund-figuren løber sammen i hendes visdom, følelsesfuldhed og erfaring. Ligesom daimonerne filosoferer hun ikke selv, men besidder modenhed, erfaring og en evne til at fortolke Eros i handling. Igen

er Fabian modsætningsfiguren, der med sin narcissistiske urummelighed negerer sted og kosmos. Hans indskrumpede verden symboliseres ved det "lave loft" i hans hybel (67).

Til rummeligheden og højtideligheden omkring fru Nordlund føjer der sig et element af gådefuldhed, som modsat Fabians hemmelighedsfuldheder er en raffinering og ikke en udelukkelse af Eros og således en slags kunstnerisk selvtematisering. Forbindelsen mellem flyglet og det kosmiske lys fra måneskærmslampe tjener i denne sammenhæng til en oplysning af fru Nordlunds gådefuldhed uden dog at oplyse den helt. Hun kan højne sin Eros ved flyglet og minder i den henseende om den gådefulde Diotima, der formidler det guddommelige ved sin særlige disciplin kaldet *hê mantikê*, tydningskunsten. Diotima er ikke visdommens gudinde, men et guddommeligt talerør (Olsen, 2004: 79). I modsætning til Agathons fascination af det nye og af retoriske kneb repræsenterer Diotima fornuft og indsigt i mytens uindfangelighed. Det samme forhold gør sig gældende i *Dilettanterne* mellem Fabian og fru Nordlund. Han repræsenterer de uintegrerbare yderpoler, teknik og romantisk flugt, det hyperkonkrete og det alt for luftige, mens hun er den vise, der med sit flygel og sine erfaringer formår at fortolke i spændingen mellem lavt og højt, nært og fjernt, klart sollys og et varmt måneskinslignende lys. Novellen kan således læses som en modsætning mellem det dæmoniske, som binder livet og det daimoniske, som giver livet luft under vingerne.

Sammenfattende kan siges, at Fabian og

fru Nordlund begge er stækkede: den ene med blot det ene øje, den anden med blot den ene vinge. Men det er dog et ulige par ovenikøbet med stor aldersforskel. Med Fabians passivitet og momentane aggressivitet bliver Eros en unødvendigt stækket Eros, hvorimod Eros med fru Nordlunds rummelige væren og kontinuerlige blomstren og afblomstren fremstår som en uundgåelig og evigt stækket Eros, der hele tiden er ude i vinden, for nu at bruge et af novellens genkommende billeder på virkelighed. Over for den mangfoldige og komplicerede Eros forbliver mennesket en dilettant. Fabian prøver ikke engang og kvalificerer sig dermed ikke rigtig som dilettant hverken på scenen eller i virkeligheden. Han er kun halvvejs med i spillet, hvorimod fru Nordlund har en ballast og flere ting at 'spille på'. For det første har hun sine erfaringer, som gør at hun er i stand til at konfrontere sig med dybere, krævende følelser, hvorimod Fabian i sin virkelighedsflugt vælter sig i føleri. For det andet er der flyglets løftede vinge, der er en stækket og dødelig Eros, men også noget, som overskrider fru Nordlunds erotiske affærer og rækker ud over det erfarede. Fabians Eros er kun halvhjertet i sine tilnærmelser, og han får derfor hverken konkret erfaring eller erfaringsoverskridende oplevelser. Han vælger ensidigt den anden verden, som er en bevægelse væk fra den anden og tænker sig, modsat fru Nordlunds virkelighedsnære skikkelse, bort fra dødelighed, lidelse og ufuldkommenhed. Han springer virkeligheden over i håbet om en højere verden, men ender ironisk nok i en lavere verden, i en ørken.

Platons Agathon og Heinesens Fabian beskrives begge som uprøvede figurer. Agathon er ung, smuk, optimist og digter (Platon, 2000: 197D), men han kommer til kort, når han kommer ned i Sokrates' turbine. Det er tydeligt, at hans synspunkter ikke har været udsat for tankens anstrengelse og derfor stiger uden modstand tilvejs ligesom Fabians fantasier ikke tåler konfrontation med virkelighedens lys. Hverken Agathon eller Fabian tåler sammenstødet med virkeligheden.

Ligesom Diotima repræsenterer fru Nordlund forbindelsen mellem erfaringsramt liv og en mere ophøjet virkelighed. De højeste former for erotik bunder i passion, i en kærlighedsrelation, ligesom flyglets opadstræbende vinge løfter sig skønt på baggrund af et jordbundet kaos. Den platoniske kærlighed er ikke som i den almindelige betydning af ordet kun en åndelig, usanselig kærlighed. Den åndelige og kødelige kærlighed hænger uløseligt sammen i den erotiske opstigning. Modsat kristendommens dualistiske modsætning mellem kød og ånd er den platoniske Eros begær i alle sine former.

Heinesens anvendelse af Platon

Dilettanterne er forankret i originale tanker om menneskets væsen i oldgræsk humanisme og øser således på samme tid af stof, som danner grundlaget for europæisk kultur, og som går forud for kristendommen.

Novellens Eros-tolkning bekræfter i rigelig grad forbindelsen til Platons Eros-tolkning, men påvirkningen former sig efter den modsætningsfyldte indretning af

det heinesenske univers. Hvor Platons vinkele på Eros-begæret er åndshistorisk og multiperspektivisk i form af en langstrakt gennemdiskuteret erkendelses- og udviklingsproces, sætter Heinesen på en mere direkte måde Eros ind i en livsfilosofisk sammenhæng, hvor Fabians negation af Eros står over for fru Nordlund bekræftelse af det erotiske begær. *Dilettanterne* byder dog på andre mere vagt udtrykte Eros-positioner. Her tænkes på Mathias' umiddelbart handlende Eros, der på forskellig vis står i modsætning til Fabian og fru Nordlunds tilgang til Eros og som dermed selvstændiggør sig som en tredje position. Mathias agerer bl.a. ved at presse Fabian til at handle og fortæller ham nogle sandheder undervejs. Mathias' Eros føjer sig på den måde ind under den livsbekræftende Eros, blot som en mere enfoldig variant end fru Nordlunds. Til trods for antydninger af en tredje Eros-position er det typisk for Heinesen modsætningsstrukturen i form af livsbekræftelse vs. livsbenægtelse, som er styrende for fremstillingen.

Forskellen i Heinesens og Platons Erosopfattelse er, at hos Platon er afvejningerne af forholdet mellem det materielle og åndelige, dyd og tilbøjelighed indlejret i talerækkens åndelige-erotiske erfaringsstige, hvorimod forestillingen om en erotisk erfaringsstige hos Heinesen indlejres i en afvejning af forholdet mellem livsbekræftelse og livsbenægtelse. Novellens syn på Eros er således en omløjring af Platons.

Modsætningsbeskrivelsen er Heinesens måde at fastholde tematiseringen af det gode. Heinesen er utvivlsomt en (endnu)

stærkere tilhænger af det skønne i det gode end Platon, som flere steder anfægter den klassiske forening af skønt og godt og desuden behandler spørgsmålet om det skønnes godhed. Heinesens ironisk-humoristiske skildring af Fabians teknisk skønne tale og skønsskrift er udtryk for en eklatant kritik af retorik, som ikke i samme grad forekommer hos Platon.²¹ Novellens ironi gør op med forbindelsen mellem erotik og en romantiserende retorik. Heinesen markerer forskellen til *Symposion* ved at gøre Agathon alias Fabian til en indadvendt figur, mens Platons Agathon-figur som nævnt er en højst udadvendt figur med livsbekræftende træk. Det får konsekvenser for deres sprog, som for Fabians vedkommende udtrykkes i dæmonisk ufrihed. Fabian lærer aldrig det blomstrende forår at kende, selv om han senere i livet i indbildt selvstændighed påberåber sig stor erfaring (101). Hans Eros strømmer ikke, fordi den er blevet afbrudt i sin fødsel. Fabians Eros er underernæret, hvorimod Platons Agathon inkarnerer en udadvendt selvstændighed, om end også en overstimuleret, ubegrænset Eros.

Men i det hele taget ligger Heinesens Eros-opfattelse tæt op ad Platons, således som den er beskrevet i *Symposion*. På trods af den store afstand i tid kan deres indfaldsvinkler til Eros betegnes som to veje til en nærtbeslægtet antropologi. Den nærtbeslægtede Eros-opfattelse fremgår især af Diotimas tale, hvor Platons udvikling af Eros-begrebet fuldbyrdes som noget både sanseligt og åndeligt. Diotima siger til Sokrates:

Alle mennesker går svanger, Sokrates, legemligt som sjæleligt, og når de har nået en vis alder, begærer vor natur at føde ... For elskoven er ikke til det skønne. Sådan som du tror, Sokrates, sagde hun – Men hvad til så – Til at fostre og føde i det skønne (Platon, 2000: 63-64).

Sprogets narcissisme

Den selv lærde danske filosof og psykolog Ludvig Feilberg har udformet en sjælelig levelære, en livsfilosofi, som jeg til sidst vil anvende til at kaste lys over Fabians narcissisme i særdeleshed og William Heinesens Eros-opfattelse i almindelighed. Ludvig Feilberg kan i denne forbindelse bidrage til forståelse af Heinesens kritik af snævre fokuseringer på individet og sproget.

Feilbergs praktiske livsfilosofi har som formål at få størst udbytte ud af menneskets sjælsevner. Han er kulturkritisk og mener, at disse evner ikke har optimale livsbetingelser i frigørelsens tidsalder. Det moderne menneske har fortrængt forbindelsen til naturen og har erstattet umiddelbarhed med refleksion og selvglemsel med selvhævdelse.

Feilberg går konkret til værks og funderer sine undersøgelser af sjælens muligheder på naturiagttagelser og selviagttagelser. Han sætter sig for at indkredse to fænomener, som han kalder "Ligeløb" og "Kredsning" (Feilberg, 1949: 147f). "Ligeløb" er en tilstand af "Suspension", hvor man suspenderer sin vilje, hvorimod "Kredsning" er en tilstand, hvor sjælelivet er under indflydelse af viljen og indsnævres i en narcissistisk selvoptagethed.

Kredsning hindrer sjælens ligeløb og bevidstheden indsnævres i optagetheden af det samme. Ligeløbet virker positivt og udviklende, kredsningen negativt og hæmmende. Ved ligeløbet forstår Feilberg nærmere bestemt en forhøjelse af "Mulighedsværdi" (ibid.: 155), som er sjælens evne til at spire og åbne sig indad og udad. Da sjælen bevæger sig, giver den "Slip" ved at fjerne tingsafhængigheden, suspendere viljen og overgive sig til situationen (ibid.: 35).

Fabian er ude af stand til at more sig og give slip på sig selv. Hans sind kan derfor karakteriseres som en evig kredsning om en anden verden, der lukker af for de erotiske impulser fra virkeligheden. Feilberg skelner også mellem et personligt selv og et "Naturselv", også kaldet "Ligeløbsselv" (ibid.: 154). Det personlige selv, "Forselvet" (ibid.) er den tilstand mennesket lever i det meste af tiden, og som danner personlighedens forgrund. Det personlige selv tilbageholder den levende kraft i mennesket, som er naturens "Varme og Oprindelighed" (ibid.: 214). Afskærer mennesket sig fra dette, er det hindret i at frigøre sig og udvikle sig naturligt. Feilbergs forestilling om udvikling forudsætter, at man giver slip, glemmer sig selv og bliver tingsafhængig. Dette er muligheder deponeret i naturselvet, der danner en slags totalbaggrund i sindet. Grundtrækket i naturselvet er åbenhed og selvglemsel. I det personlige selv møder mennesket kun sig selv i sig selv, hvori mod naturselvet er et møde med naturen i sig selv

Da Fabian ikke kan more sig, er det for-

di han har fortrængt naturselvet til fordel for subjektiviteten, der uophørligt kredser om sig selv. Synsvinklen ligger for det meste hos Fabian, og derfor rammes sproget også af kredsningen. Den retoriske stil kan ikke komme ud over sig selv og er som sådan en nøjagtig spejling af Fabians negative forhold til Eros. Sproget formidler ikke, som Heinesens patosfyldte prosa sædvanligvis gør, indtryksstyrkens stræben efter suspenderende kraft. Set i platonisk lys mangler Fabian og fortællerens sprog en udtrykt erkendelse af sin egen mangelfuldhed, som i Heinesens øvrige senprosa jævnligt ytrer sig som tekstens underkendelse af egen betydning f.eks. i formuleringer som "fattige ord" (Heinesen, 1978: 51) og "vegt genbillede" (Heinesen, 1957: 38). Erkendelsen af sprogets utilstrækkelighed viser sig ligesom den mangelfulde Eros at være et mulighedsfelt for større spejlinger end Heinesens tidlige samfundsskildrende prosa kunne mønstre. I hans mytisk-fabulerende prosa anvendes sproget som et stort spejlrum, i hvis billeder der reflekteres over det fortalte egen stræben efter at beskrive det udsigelige. Hos Heinesen udspringer den kosmisk betonedede stræben efter værensbekræftelse altid af en forestilling om en forbindelse til en større og stærkere virkelighed end ordenes. Men i metabevindtheden ligger der en erkendelse af, at selvforståelsen aldrig er umiddelbart given, men altid må søges gennem fortællingen i form af myten og litteraturen.

Senprosaen forvandler efterhånden en prosaisk virkelighedsforbindelse til en poetisk forstærket og mere storslået vir-

kelighedsforbindelse med sans for uendelighedens dimensioner og tilværelsens grundspørgsmål. For at dette kan ske, må tingene – i betydningen det, der forekommer virkeligt – suspenderes for siden at genopstå som billeder. Heinesen har udviklede strategier for, hvordan 'virkeligheden' ophæves og genfortrylles. *Dilettanternes* særlige stil er ét eksempel. Ser vi på de mere typiske heinesenske fortællere frigør de sig efterhånden fra skildringer af naturen som et brydsomt arbejdsvilkår for i stedet at tolke den sjæleligt gennem barnet og barnligt legende sjæle. En grå og grum virkelighed suspenderes i fabulerende fortælleglæde. William Heinesens talrige spontane figurer er billeder på fiktionen som en mulighedsværdi, der kan betragtes som en kunstnerisk fortolket udgave af Feilbergs forestilling om ligeløbets forhøjede mulighedsværdi. Heinesens mange spillemænd – som fru Nordlund er en kvindelig udgave af – repræsenterer sprogets paradoks, som er ønsket om at give slip gennem sproget, om at ophæve refleksionen gennem refleksionen. I *Dilettanterne* er sprogets paradoks trådt i baggrunden til fordel for sprogkritik i form af sprog som negation af fiktionens mulighedsværdi. Fabian udstilles i denne henseende, fordi han i tale og skønskrift gør sproget til en ting og til et mål i sig selv. Han evner ikke at slippe, og sproget tømmes derfor for alt andet end ham selv.

Heinesens blomstrende billedsprog er en kunstnerisk imitation af ligeløbet som vegetativ mental tilstand. Et sprog, der lever med skriftens distancering, men som også lever med i sit eget figurerede og

fabulerede ligeløb i forsøget på at udstyre fiktionen med den samme fortætning og opladthed, som kendetegner direkte oplevet ligeløb. Den retorik, Fabian er indhyllet i, er derimod en evindelig selvfokusering. Den blokerer for al anden iscenesættelse – selv for dilettantskuespillet – end netop selviscenesættelsen.

Afslutning

Jeg har gjort rede for Heinesens Eros-opfattelse hovedsagelig som en vidertolkning af Platons synspunkter om Eros' manglende rundhed. Det menneskelige ideal i både *Dilettanterne* og *Symposion* udgør et spændingsfelt mellem den reelle mangel på afrundethed og drømmen om rundhed.

Heinesens Eros-synspunkt fungerer som en slags opdatering af Platons tilsvarende synspunkter. Platons dialog udspiller sig i en brydning mellem et arkaisk og et moderne sofistisk miljø, mens Heinesens Eros-opfattelse fremstilles som en brydning mellem en oprindelig mytisk, naturbunden fantasi og et modernistisk sprog-, menings- og erfaringstab. Forskellen mellem Heinesens og Platon er især, at Heinesen skriver efter og under indflydelse af det 19. århundredes kritik af idealismens fejlslutninger.

Dilettanterne vender sig mod virkelighedsforflygtigende fantasi og retorik og er således en kritik af det, som i Heinesens senprosa opfattes som en unødvendig afstand til liv som kraft og skabelse i et i forvejen afstandsskabende medium som skriften er. Novellen kritiserer overdreven romantisk fantasi uden at overtage oplys-

ningsfilosofiens afvisning af mytisk fantasi. Med sin "hilsen" til *Symposion* har Heinesen villet understrege, at Eros er og bliver en fysisk og derigennem også en åndelig erfaring med plads til stadig større raffinementer. For Heinesen ligger der imidlertid i retorikken den fare, at tingene opfattes som skønnere, jo mere usanselige de bliver²². Til trods for Heinesens og Platons divergerende vægtninger af forholdet mellem det skønne og det gode forstår man, hvorfor Heinesen ville fortolke "færøske" dilettanter ud fra Platons dialog, der er en slags moderne grundprog om Eros.

Litteratur

- Bodelsen, A. 1976. *Den falske loyalitet* i "Omkring Det forsømte forår", Hans Reitzels Forlag.
- Eliade, M. 1965. *Helligt og profant*. På dansk ved Gerda Lipowsky. Biilman & Eriksen.
- Feilberg, L. 1949. *Samlede Skrifter*. Gyldendal.
- Heinesen, W. 1929. *Ranafelli*. På færøsk ved Rikard Long. Varðin 9. Forlagið Varðin.
- Heinesen, W. 1934. *Blæsende Gry*. Levin & Munksgaard Forlag.
- Heinesen, W. 1952. *Moder Syvstjerne*. Gyldendal.
- Heinesen, W. 1957. *Det fortryllede lys*. Gyldendal.
- Heinesen, W. 1964. *Det gode håb*. Gyldendal.
- Heinesen, W. 1970. *Don Juan fra Tranhuset*. Gyldendal.
- Heinesen, W. 1976. *Tårnet ved verdens ende*. Gyldendal.
- Heinesen, W. 1978. *Fortællinger fra Thorshavn*. Gyldendal.
- Heinesen, W. 1980. *Her skal danses*. Gyldendal.
- Heinesen, W. 1984. *Samlede Digte*. Rolv Forlag.
- Hyldgaard, K. 2003. *Det utidige subjekt*. *Lacan, Freud, Heidegger, Sartre, Badiou, Zizek, m.fl.* Roskilde Universitetsforlag.
- Jensen, J.V. 1916. *Myten som Kunstform* in "Aarboeg 1916". København.
- Kierkegaard, S. 1960. *Begrebet Angest*. Gyldendal.
- Nairn, T. 1981 (1977). *The break-up of Britain: Crisis and neonationalism*. NLB and Verso Editions.
- Olsen, A-M.E. 2002. *Platons Symposion. Et hermeneutisk essay*. Museum Tusulanum.
- Oz, A. 2005. *En fortælling om kærlighed og mørke*. På dansk ved Hanne Friis. Gyldendal.
- Platon. 2000. *Symposion*. På dansk ved Niels Henningsen. Det lille Forlag.
- Sherfig, H. 1940. *Det forsømte Foraar*. Gyldendal.
- Skårderud, F. 1999 *Uro. En rejse i det moderne selv*. Tiderne Skifter.
- Sode Funch, B. 1984. *Det dæmoniske. Psyke & Logos*.
- Sørensen, V. 1979. *Folkeviser og forlovelser* i Digtere og dæmoner. Fortolkninger og vurderinger. Gyldendal.
- Wivel, O. 1991. *Romance for valdhorn. Erindringsmotiver*. Gyldendal.

NOTER

- Der er dog mange lighedstræk mellem den eksplicite fortæller i denne novelle og fortælleren i f.eks. novellen Don Juan fra Tranhuset (1970). Begge noveller har upålidelige fortællere og former sig som personalhistoriske beretninger med fodnoter og kildeangivelser. Begge noveller udstiller endvidere historiefortællerens brug af en affekteret, overdreven stil. Er Eros-opfattelsen den samme og ordvalget beslægtet, så er der dog en væsentlig forskel mellem novellernes hovedfigurer. Don Juan fra Tranhuset er i modsætning til Fabian i *Dilettanterne* en positiv hovedfigur.
- William Heinesens eneste skuespil, *Ranafelli* (1929) er et lignende naivt stykke.
- Denne sætning har den samme neutrale tone, som Scherfig bruger, når han satiriserer (jf. slutningen af afsnittet "Fabians sovsedrømmeri").
- Digteren som seer er en velkendt tanke i europæisk åndshistorie og stammer helt tilbage fra de gamle grækere. William Heinesen overtager denne forestilling i fremstillinger af en viis aldrende fortæller i senprosaen
- Fabians dæmoniske kærlighedsliv er nærtbeslægtet med Heinesens kritik af psykoanalysens snævre og for ham indadvendte fokuseringer på jeg'et. Digtet *Tornebusken* i digtsamlingen "Den dunkle Sol" har undertitlen "En psykoanalytisk Tango" og handler om ungdommens selvoptagne længselsverden, som ligeledes er forbundet med motiverne blod og træ:
Dens Løv har en Duft som af Blod
Det væsker stille og sygt
af Jorden omkring dens Fod

(...)

*En Mand uden Svig og Mén
ruller en Vandslange ud
og spuler Blodbusken ren*
(Heinesen, 1984: 232-233).

6. Narcissus-myten er genfortalt i mange versioner, men den mest kendte står at læse i Ovids *Forvandlinger*.
7. Finn Skårderud har i øvrigt et mere rummeligt syn på moderne narcissisme end vi ser i Heinesens krasse kritik af den: "‘At være objekt’ bliver almindeligvis opfattet som andenrangs i vores ægthedssøgende kultur, men det er også en brist ved denne kultur at den ikke tydeligt nok forstår nødvendigheden af en sådan vej for at skabe en relation til sig selv" (Skårderud, 1999: 121).
8. Anvendelsen af ordet dilettantkomedie er utvivlsomt også forbundet med de mange dilettantkomedier, som Heinesen har oplevet på teatret i Tórshavn.
9. *Symposion* er banebrydende som en forestilling om Eros også som en åndelig erfaring. Platon ville væk fra kun at tænke mennesket fysisk og overskrider de forudgående fysiske forestillinger om mennesket i græsk filosofi ved at indtænke det fysiske i en større åndelig-erotisk sammenhæng kaldet mangelfuldt begær.
10. Til trods for sit skarpe vid fremstilles Sokrates som ugenerøs, kærlighedsløs, selvtilstrækkelig og arrogant. Det hænger muligvis sammen med Platons kritik af sofismens intellektuelle tilgang til Eros.
11. Tanken om Eros som en stræben efter noget er i overensstemmelse med Freuds realitetsprincip, hvor mennesket bliver narcissistisk, hvis det ikke støder ind i en realitet, som det ikke selv har skabt.
12. Diotima konkluderer, at alle mennesker elsker det gode, og at de vil have det gode altid. Eros er en uophørlig stræben efter det gode, som er et ønske om tilegnelse: "for ingen er glad for noget hos sig selv, tror jeg, medmindre han netop kan kalde det 'godt' og 'mit', siger Diotima (Platon, 2000: 206C). Årsagen til erotisk stræben er livet selv, dvs. kærligheden til livet. Heinesens hyppige brug af ord som 'godt og rigtigt' og 'godhed' er tilegnelsesformulærer og Eros-sprog, såvel som Grylens mantra 'dette er mit' i *Grylen* er det.
13. Atomiseringen af sociale fællesskaber, ensomhed og ekstrem selvcentrering har fået teoretikere som Christopher Lasch og Thomas Ziehe til at analysere narcissismen som kulturdiagnose.
14. Kritikken af romantiske sværmerier gennem Fabians indbildte seerevne kan også ses i sammenhæng med Heinesens forbehold over for visse tendenser inden for Heretica. I et brev til Ole Wivel omkring 1950 erklærer Heinesen sig som "marxist og anti-metafysiker, ironisk-skeptisk over for den "grænseløst strømrende seerstil"" (Wivel, 1991: 237).
15. *Grylen* har en lignende udgang, dog uden et motto.
16. I græsk mytologi repræsenterer kosmiske guder som Zeus, Uranos, Gaia og Eros den oprindelige gudegeneration, som efterfølges af bl.a. olympiske guder med specialiserede funktioner som repræsentanter for teknik og bydannelse.
17. Et af Platons største bidrag til filosofihistorien er et opgør med dualisme – herunder det guddommelige over for det menneskelige – og ønsket om at mediere mellem modsætninger. Eros er i sig selv en modsætning, idet modsætninger mødes, og sød musik opstår!
18. Det er interessant i denne sammenhæng, at Heinesen tidligere har refereret direkte til begrebet daimon. Det sker i romanen *Det gode håb*, hvor de to mindste færøske øer, Lítla Dímun og Stóra Dímun, får fællesbetegnelsen Daimon. 'Daimon' er græsk og betyder skæbne eller egentlig tildelende. Hovedpersonen, præsten Peder Børresen, tildeles en skæbne, men kommer også til at dele den med andre i sin kamp for den fattige almue i Havnen. Efter sin omflakken nede på kontinentet og i Norden finder Børresen sig selv til sidst i en forkommen flok af skibbrudne sjæle på Færøerne. Fru Nordlund og Peder Børresen er begge omflakkende Eros-eksistenser, der søger efter deres skæbne og nogen at dele den med. En anden parallel mellem disse to fortællinger er, at det dæmoniske som en livshæmmende indre og ydre magt spiller en afgørende rolle. Peder Børresen har sit hyr med sine mange indre dæmoner. Men han kæmper også mod det, han kalder menneskeskabt djævelskab i form af usseldom, sygelighed, overtro og tiltagende hungertilstand. Den brutale corporaal Schwenning, som er en af undertrykkelsens virkelige dæmoner, udlægger i en ufrivillig selvspejling øen Daimon som djævelens ø.
19. Helheden er genstand for menneskets stræben hos Heinesen, men mangelfuldheden forbliver altid sig selv. Heinesens fortællinger handler ikke om varig lykke og menneskelig fuldkommenhed, men om det såre menneskelige, om svagheder, om ringe personer, om vidunderlig og samtidig skæbnsvanger galskab, om menneskets og kunstnerens labyrintiske veje i denne stræben. Mennesket er som daimonen Eros evigt på farten uden hjem, men dog med

- længslen efter og drømmen og erindringen om en større sammenhæng.
20. Havn/Havnin er den færøske forkortelse for Heinesens hjemby, Tórshavn.
 21. Anne-Marie Eggert Olsen betegner den erotiske udviklingsproces i *Symposion* som en skønhedsraket, hvor det æstetiske og det retoriske ikke er det laveste overhovedet, men “kun det laveste indenfor det højeste” (Olsen, 2002:III). Agathons tale tillægges derfor stor værdi i hendes fortolkning af *Symposion* på trods af den opskruede retorik.
 22. Som et markant eksempel på, at godheden forudsætter skønheden hos Heinesen kan nævnes et citat fra *Moder Syvstjerne* om den nybagte moder: “Hvor skøn er du ikke, Antonia, i din glædes uhyre renhed og livsnødvendighed!” (Heinesen, 1952: 12). Skønheden ligger i noget andet end skønheden selv. Den ligger i livsnødvendigheden, her i skikkelse af kvinden som forudsætning for liv og i sidste ende som himlens og jordens skaber.