

Georg Lukács

Romanen

Den her oversatte afhandling af Lukács har ikke tidligere været offentliggjort. Der er formodentlig tale om en omarbejdet version af den tekst, som har ligget til grund for en leksikonartikel fra 1935: Roman kak buržuaznaja epopeja (Romanen som borgerlig epopé), in Literaturnaja enciklopedija, vol. IX, Moskva. Tekstforlægget fremtræder med mange håndskrevne rettelser, udstregninger og tilføjelser til en formodet første version, som nok er maskinskrevet, men langt fra har karakter af renskrift. Det er således muligt at forestille sig i alt tre tekstlag: 1. den »oprindelige« version; 2. den i Moskva offentliggjorte leksikonartikel; 3. den »endelige« version, således som den her foreligger i dansk oversættelse. Redaktionen (og oversætteren) har fundet at disse omarbejdelser kan give et vigtigt indblik i Lukács' »værksted«, og har derfor angivet alle de ændringer, som bærer mere end blot stilistisk betydning. Vi har imidlertid valgt at se bort fra den russiske version af to grunde: for det første fordi den er tilgængelig både på fransk og italiensk og interesserede derfor selv kan gøre sammenlignende studier; for det andet fordi hovedteksten ville blive ulæselig, hvis der også skulle markeres for forskelle til den russiske version. Der hvor den »endelige« udgave afviger fra den »oprindelige« er det markeret ved hjælp af kantede parenteser omkring stedet. Den oprindelige passage anføres i noter. Ved at sammenligne indholdet i parenteserne skulle det ikke være svært at gøre sig bekendt med arten og omfanget af ændringer. Hvis en passage, der er sat i kantede parentes, i fodnoten angives således: [+], så betyder det, at passagen ikke er med i den »oprindelige« version. Om oversættelsen iøvrigt er der kun at sige at den med vilje er lagt så tæt som muligt op ad sit tyske forlæg - af hensyn til eventuelle filologiske pointer. Helt noteapparatet skyldes oversætteren, da Lukács konsekvent citerer uden at anføre, hvorfra det citerede stammer.

Arno Victor Nielsen

Romanteoriens skæbne

Romanen er det borgerlige samfunds typiske litteraturgenre. Selv om der findes skrifter fra antikken, middelalderen, orienten, som på mange måder viser sig beslægtede med romanen, så fremtræder romanens typiske kendetegn først efter at den er blevet til det borgerlige samfunds udtryksform. På den anden side bliver alle det moderne borgerlige samfunds specifikke modsigelser netop gestaltet på den mest adækvate og typiske måde i romanen. I modsætning til de andre former, som den borgerlige udvikling adapterer og modellerer om, så de passer til dens formål, som f.eks. dramaet, er de ændringer i fortællingens almene former, som føres til ende i romanen, så dybtgående, at man her kan tale om en ny, om en typisk moderne-borgerlig form.

Men udviklingens ujævnhed (Ungleichmässigkeit) sætter sit stempel på udviklingen af teorien om denne den mest typiske moderne-borgerlige kunstgenre. Man kunne efter vores almindelige bestemmelse af romanen være tilbøjelig til at tro, at teorien bag denne specifikt nye kunstgenre mest energisk

er blevet udarbejdet af den moderne-borgerlige udviklings egen æstetik. Den reale historiske udvikling viser dog præcist det modsatte. Den begyndende borgerlige udvikling beskæftiger sig teoretisk så godt som udelukkende med de kunstgenrer, hvis almene formlove kunne være overtaget fra antikken, med drama, epos, satire etc. Romanen udvikler sig side om side med den almenteoritiske udvikling, næsten uafhængigt, upåagtet og upåvirket af den. De første betydende vink og tilskyndelser til en romanteori finder vi i spredte bemærkninger hos de store romanforfattere selv, hvorefter det fremgår, at de har udviklet og videreført den nye kunstgenre med fuld kunstnerisk bevidsthed, uden dog at være gået videre i teoretisk almengørelse end det var uomgængeligt nødvendigt for deres egen praksis. Det er dog ingenlunde tilfældigt, at man forsøgte at tage teoretisk stilling til de specifikt nye momenter i den borgerlige kunstudvikling. I den begyndende borgerlige udvikling holder teorien sig i alle kulturelle og æstetiske spørgsmål så tæt som muligt til det antikke forbillede, idet man her finder de mest slagkraftige ideologiske våben i den kamp der føres mod den middelalderlige kultur til fordel for en borgerlig.

Denne tendens forstærkes endda betydeligt i løbet af den høvisk-absolutistiske fase af det opadstræbende borgerskabs første udviklingstrin. Alle de kunstformer som på en folkelig, populær, ja, undertiden også plebejisk måde vokser organisk ud af den middelalderlige udvikling, altså alle de former som ikke modsvarer de antikke forbilleder, forsømmes teoretisk, ja, forkastes sågar ofte som formløse (f.eks. det shakespeareske drama). Og romanen knytter jo netop med sine første store repræsentanter umiddelbart og organisk, skønt samtidig også polemisk og opløsende, an til middelalderens fortællekultur (Erzählungskultur). Romanens form opstår på ruinerne af den middelalderlige fortællekultur, idet den »plebejicerer« og borgerliggør denne.

Først med den klassiske tyske filosofi begynder ansatserne til en almentæstetisk behandling af romanen, til dens organiske inkorporering i de æstetiske formers system. Samtidig bliver de store fortælleres praktiske generaliseringer over deres egen praksis bredere og opnår en dybere teoretisk betydning (Walter Scott, Goethe, Balzac etc.). Romanteoriens principper er altså blevet grundlagt i denne periode.

En udførlig litteratur om romanens teori begynder imidlertid først i anden halvdel af det 19. århundrede. Først da er romanen slået fuldstændigt igennem som det moderne bourgeois typiske udtryksform. Forsøgene på at skabe et moderne epos hører op; udviklingen af dramaet er for længst forbi sit højdepunkt i de toneangivende lande. Så opstår nu - omtrent samtidig med Zolas teoretisk-polemiske skrifter - en bredere litteratur om romanen, ganske vist også her mere på en publicistisk underholdende måde, behandlende de aktuelle problemer som ved lejlighed dukker op, end teoretisk-systematisk. Udviklingens ujævnhed fører dog med sig, at denne teori samtidig også har været den teoretiske begrundelse for [naturalismen]¹, for at romanen læsres fra sine store revolutionære, klassiske traditioner og opnåede resultater, for at romanfor-

1. [den ny realisme]

mens opløsning indledes som nødvendigt følgefænomenen til den borgerlige ideologis alment faldende linje. Lige så interessante disse romanteorier er for erkendelsen af det moderne bourgeois kunstneriske tendenser fra midten af det 19. århundrede, lige så lidt ville de kunne løse de virkelige principielle spørgsmål om romanen: hverken begrundelsen for romanens selvstændighed som kunstgenre i forhold til de andre episke former, eller udarbejdelsen af denne kunstgenres specifikke ejendommeligheder, dvs. begrundelsen for de kunstneriske principper, som adskiller den fra den rene underholdningslitteratur. På denne måde har den borgerlige udvikling ikke leveret nogen udviklet og systematisk romanteori. Den marxistiske romanteori må [kritisk]² knytte an til den klassiske periodes bestemmelser og bemærkninger.

Epos og roman

Tysklands klassiske æstetik stiller for første gang romanteoriens problem som principielt problem, og gør det på konsekvent måde både systematisk og historisk. Når Hegel kalder romanen en »borgerlig epopé«³, så stiller han dermed samtidig det æstetiske og historiske spørgsmål: han betragter romanen som den kunstgenre, der inden for den borgerlige udvikling modsvarer eposet. Romanen har på den ene side den store epiks, eposets almene æstetiske kendetegn, på den anden side er den udsat for alle de modifikationer, som følger af at den borgerlige tidsalder er en radikalt anden. Romanteorien bliver altså til en historisk fase i den store epiks almene teori. På den ene side er romanens plads i kunstgenrems system dermed alment bestemt; den er ikke længere blot en »populær« kunstgenre, som teorien overlegent forbigår, tværtimod, dens dominerende, typiske betydning i den moderne udvikling anerkendes fuldt ud. På den anden side udvikler Hegel netop romanformens specifikke karakter og specifikke problematik gennem at anlægge en historisk betragtning på den. Dybden og rigtigheden af denne problemstilling kommer til udtryk deri, at Hegel, idet han følger den almindelige udvikling af den klassiske filosofi siden Schiller, energisk fremhæver de ugunstige betingelser for poesien under den moderne borgerlige udvikling, og netop udvikler romanteorien ved at modstille den poetiske og den prosaiske tidsalder. Hegel indser (hvad Vico havde gjort længe før ham, [ganske vist uden at erkende de objektive-økonomiske grundlag]⁴), at eposet historisk er bundet til et af menneskehedsens primitive udviklingstrin, »heroernes« periode, dvs. til en periode, i hvilken samfundets liv endnu ikke beherskes af samfundsmæssige magter, som har selvstændig- og uafhængiggjort sig i forhold til menneskene. Den heroiske tidsalders poesi, hvis typiske frem-

2. [+]

3. Hegel: Ästhetik 15, s. 393 (Vorlesungen über die Ästhetik, Werke 13, 14, 15 i Theorie Werkausgabe Suhrkamp).

4. [+]

trædelsesformer har været de homeriske eper, beror på denne selvstændighed og selvvirksomhed hos menneskene, hvilket samtidig betyder så meget som at »det heroiske individ ikke udskiller sig fra den sædelige helhed, som det tilhører, men kun har bevidsthed om sig selv som værende i substantiel enhed med denne helhed«. ⁵

Den moderne borgerlige tidsalders prosa består ifølge Hegel i den nødvendige ophævelse af såvel denne selvvirksomhed som denne substantielle enhed med samfundet. »I alle disse forhold har de offentlige myndigheder (Gewalten) i en lovmæssigt ordnet stat ikke i sig selv individuel skikkelse, men det almene som sådant hersker i sin almenhed, i hvilken det individuelle liv viser sig som ophævet eller som underordnet og ligegyldigt«. ⁶ Og de moderne mennesker med deres »personlige formål og forhold« adskiller sig derfor fra »en sådan samfundshelheds mål; individet gør hvad det gør ud fra sin personlighed som person for sig og indestår derfor også kun for sin egen handling, ikke for det, som den substantielle helhed gør, den helhed som individet tilhører«. ⁷ Den moderne poesis problem overhovedet og i første række den moderne romans som »borgerlig epopé«, opstår nu for Hegel ved at han nok ubetinget anerkender nødvendigheden af denne udviklingsproces, men samtidig understreger han dog stærkt dens modsigelsesfulde karakter. Denne udvikling er et ubetinget fremskridt i forhold til den heroiske tidsalders primitivitet, men den kan samtidig ikke adskilles fra en fornedring af menneskene og dermed en fornedring af poesi- en til prosa, en fornedring som mennesket ikke uden modsigelse kan føje sig efter. »Men nu kan og må interessen og behovet for en virkelig individuel totalitet og levende selvstændighed aldrig forlade os, vi må anerkende det væsentlige ved og udviklingen af tilstandene i det udviklede borgerlige og politiske liv som særdeles prisværdige og fornuftige«. ⁸

[Den klassiske tyske æstetik's uforøgængelige fortjeneste med hensyn til romanens teori beror på erkendelsen af den dybe sammenhæng mellem romanen som genre og det borgerlige samfund. Men netop problemstillingens rigtighed bestemmer nødvendigvis grænserne for dens besvarelse. For æstetikken i den klassiske tyske idealisme var en fuldstændig og rammende erkendelse af det borgerlige samfund og især af dens historiesprængende udviklingsgang udelukket. Selv Hegel, som i forhold til alle sin samtids tænkere havde den mest ægte indsigt i kapitalismens væsen, kan kun trænge frem til anelsen om det kapitalistiske samfunds virkelige modsigelser, og hvor han tankemæssigt forsøger at fatte disse i deres æstetiske konsekvenser, må han vikle sig ind i uløselige modsigelser. Således forvandler den rigtige iagttagelse, at kapitalismens tidsalder er ugunstig for kunsten, sig hos ham til den falske teori om kunstens afslutning, teorien om at »ånden« har lagt kunsten bag sig. ⁹ Således betragter han med en

5. Hegel: Ästhetik 13, s. 247.

6. Ibid. s. 242.

7. Ibid. s. 247.

8. Ibid. s. 255.

9. Jf. Ibid. s. 25.

ricardosk sandhedselskende »kynisme« den antiromantiske form for »forsoning« med virkeligheden som romanens nødvendige indhold, men dét med en sådan ubarmhertighed og énsidighed, at han kom til at overse mange af romanens vigtige problemer og muligheder.

Alle den klassiske æstetiks uløselige modsigelser i spørgsmålet om romanen kan føres tilbage til fremskridtets modsigelser i klassesamfundet, modsigelser som måtte være uløselige for den klassiske æstetik. Først for Marx og Engels lykkes det at føre fremskridtets modsigelseskarakter tilbage til reale økonomiske grunde, at fremstille den konkret i det menneskelige samfunds historie og ad sådanne veje anvende den rigtigt på kunsten i almindelighed og romanen i særdeleshed.]¹⁰

[Den teoretisk rigtige stillingtagen til romanformen forudsætter en teoretisk rigtig stillingtagen til den modsigelsesfulde udvikling af det kapitalistiske samfund. En sådan stillingtagen kunne den klassiske filosofi i Tyskland umuligt nå. Det lå hinsides dens horisont at erkende det kapitalistiske samfunds grundmodsigelse, modsigelsen mellem samfundsmæssig produktion og privat tilegnelse. Også Hegels filosofi kunne - i bedste fald - kun trænge frem til formuleringen af nogle af denne grundmodsigelsens vigtige virkninger på fremtrædelsesplanet. Og også her kan den - som idealistisk filosofi - umuligt fatte den rigtige dialektiske modsigelsernes enhed. Hegel kommer, også inden for denne grænse, kun til den rigtige anelse om den modsigelse, som ligger i den kapitalistiske udviklings progressivitet, til anelsen om at dens progressive karakter, som revolutionerer produktionen og samfundet, med samme nødvendighed fører til den dybeste fornedring af menneskene. Først på grundlag af den materialistisk-dialektiske erkendelse af alle disse modsigelsers virkelige økonomiske årsager]¹¹, først i indledningen »Til Kritikken af den politiske økonomi«, i bemærkningerne om forholdet mellem myte og poesi, først i overvejelserne over den dialektiske opløsning af gentilsamfundet i »Familiens, privatejendommens og statens oprindelse«, først da er grundlaget lagt for en materialistisk dialektisk opfattelse af romanformen som »borgerlig epopé«. Også for den klassiske periodes borgerlige teoretikere består dilemmaet: enten romantisk forherligelse af menneskehedens heroiske, mytiske, primitivt poetiske periode og dermed også søgning efter en vej tilbage fra den kapitalistiske fornedring af menneskene (Schelling), [eller krav om en eller anden »forsoning« af det kapitalistiske samfunds utålelige

10. [+]

11. [Den teoretiske rigtige stillingtagen til romanformen forudsætter en teoretisk rigtig stillingtagen til den kapitalistiske udviklings grundmodsigelse: erkendelsen af at kapitalismens progressive karakter, dvs. dens revolutionering af produktion og samfund, ikke lader sig adskille fra den dybeste degradation og depravation af menneskene, hvor det sidste følger med samme nødvendighed som det første. Netop Hegels overordentlig dybe problemstilling blotlægger hvorfor den borgerlige æstetik umuligt kunne nå frem til en virkelig og fuldstændig romanteori. For det er ikke muligt for nogen borgerlig ideolog at begribe den borgerlige udviklings to modsatrettede dialektiske bestemmelse i deres rette sammenhæng. Først i det »Kommunistiske manifest« og i »Kapitalen« fremtræder begge bestemmelser i et virkeligt levende vekselvirkningsforhold.]

modsigelse (Hegel).]¹² Ingen af den borgerlige periodes tænkere er kommet ud over dette teoretiske dilemma, selvfølgelig heller ikke i romanteorien. Også de store romaforfattere kunne kun støde frem til en rigtig udformning af modsigelsen dér hvor de ubevidst skød deres egen romantiske eller forsonlige teorier til side.

Den klassiske æstetik kan ganske vist ikke fremvise en udviklet romanteori, men når vel nok frem til en i store træk ansatsvis rigtig formulering af problemstillingen. Det store fremskridt, som denne problemstilling afføder, ser man tydeligst dér, at det 17. og 18. århundredes forsøg på, teoretisk såvel som praktisk, at begrunde et moderne epos dermed endegyldigt er bragt ud af verden. Det håbløse ved disse tendenser ser man tydeligst dér, at Voltaire i sin teori om den episke poesi netop polemiserer mod det »heroiske« princip hos Homer, og forsøger at begrunde en epos-teori uden det »heroiske«, altså en teori på helt moderne grundlag, altså objektivt på romanens sociale basis. Det er vel heller ikke tilfældigt, at Marx¹³, der hvor han taler om den moderne tids fjendtlighed overfor poesien og specielt overfor eposet, netop stiller Voltaires Henriade op overfor Iliaden som et afskrækkende eksempel. Den klassiske filosofis uerstattelige bidrag til romanteorien er således på den ene side erkendelsen af enheden af epos og roman, erkendelsen af nødvendigheden af at der udarbejdes fælles kategorier for enhver stor epik, hvilket i denne periode blev præsteret i bred målestok af Goethe og Schiller, Schelling og Hegel. Den praktiske betydning af denne standardisering skyldes, at enhver stor roman - ganske vist på en modsigelsesfuld, paradoksal måde - tilstræber eposet, og netop har kilden til sin digteriske storhed i dette forsøg og dets nødvendige forlis. På den anden side består den klassiske romanteoris betydning i erkendelsen af den historiske forskel på epos og roman og dermed i erkendelse af romanen som typisk moderne kunstgenre.

Denne afhandlings omfang tillader ikke en udførlig fremlæggelse af den klassiske filosofis almene teori om det episke, endskønt dennes styrke netop ligger i den teoretiske erkendelse af de homeriske kompositioner (betydningen af dramaets tilbagegående motiver i modsætning til de fremadskridende, delenes selvstændighed, tilfældets rolle etc). Disse almene principper er af den største vigtighed for erkendelsen af romanformen, da de analyserer de formalt skabende principper, ved hjælp af hvilke romanen er i stand til at give et billede af sin tid, ligesom tidligere eposet kunne give et fuldstændigt verdensbillede. Goethe formulerer denne modsætning mellem roman og drama på følgende måde: »I romanen skal der fortrinsvis fremstilles *sindstilstande og hændelser*, i dramaet *karakterer og handlinger*. Romanen må udvikle sig langsomt og hovedfigurens sindsstilstande skal . . . hæmme det heles gang. Romanhelten må være passiv, i

12. [eller en afsvækning af det kapitalistiske samfunds modsigelse, som er så utålelig for den borgerlige bevidsthed, i en sådan grad at det muliggør en eller anden form for bejæelse af dette samfund (Hegel).]

13. Theorien über den Mehrwert, MEW, bd. 26, I, s. 56 f.

det mindste ikke i alt for høj grad aktiv«. ^{13a} Denne passivitet fra heltens side er på den ene side et formalt krav, for at verdensbilledet kan oprulles i sin fulde bredde ved og omkring ham, i modsætning til dramaet, hvor den handlende driver den intensive totalitet af *en* af samfundets modsigelser til det yderste. På den anden side kommer der i denne teori - teorikernen selv er i det store og hele ubevidst - et væsentligt specifikt kendetegn ved romanen til udtryk: det for den borgerlige roman umulige i at udforme en »positiv helt«. Den klassiske filosofi indsnævrer dog også dette problem, idet den bevidst styrer løs på en uopnåelig »midte« mellem kapitalismens uløselige modsigelser, idet den tager Goethes »Wilhelm Meister« som forbillede, hvilket ingenlunde er tilfældigt, da der her er tale om en roman, i hvilken akkurat denne »midte« bliver gestaltet på en bevidst måde. Dermed kommer de frem til en vis erkendelse af forskellen på epos og roman, idet f.eks. Schelling opfatter romanens genstand som kampen mellem idealisme og realisme, mens den for Hegel er menneskets opdragelse til borgerlig virkelighed. I den til prosa blevne virkelighed skal romanen ifølge Hegel »igen tilbagegive poesien, for så vidt som det er muligt under denne forudsætning, dens tabte ret«. ¹⁴

Det skal imidlertid ikke ske i form af en romantisk stiv konfrontation mellem poesi og prosa, men gennem gestaltning af hele den prosaiske virkelighed og kampen mod den; denne kamp finder sin afgørelse derved, »at de karakterer, som fortrinsvis bekæmper den gængse verdensorden, lærer at anerkende det ægte og substantielle i denne, udsoner sig med de rådende forhold og træder virksomt ind i samme, mens de på den anden side afstryger den prosaiske gestalt af det som disse forhold bevirker og fuldbringer og derigennem sætter en virkelighed, som er blevet dus og beslægtet med skønhed og kunst, i stedet for den eksisterende prosa«. ¹⁵ Den klassiske æstetik erkender altså alligevel den specifikke forskel på epos og roman, den ser sågar, da den meget klart udarbejder den objektivitet, som myten giver de gamle eper, formgivningens særlige betydning for romanen - »romanen er kun objektiv takket være sin form«, siger Schelling - den er imidlertid ikke i stand til konkret at arbejde sig igennem til romanens specifikke bestemmelser og bliver stående ved den i store træk rigtige mødstilling af epos og roman.

Romanens specifikke form

Netop fordi Schelling helt igennem har ret til den store betydning han tillægger romanens form, lader dette formproblem sig ikke stille og løse ud fra formsi-

13a. Wilhelm Meister, Femte bog, kapitel syv. Goethes formulering af forskellen mellem roman og drama har sin oprindelse i Aristoteles' Poetik, nærmere bestemt i Aristoteles' skelnen mellem epos og tragedie.

14. Hegel: Ästhetik 15, s. 393.

15. Ibid.

den. Byron, som i »Don Juan« skriver en roman og ikke et epos på trods af verseformen, stiller i begyndelsesversene fra den formale side en meget skarp modsætning op mellem epos og roman. Han vil bryde med den episke komposition, med begyndelsen i medias res, han vil fra starten af fortælle sin helts livshistorie. Dermed berører Byron faktisk et væsentligt specifikt punkt ved romanformen. Da eposet arbejder med en helt, som i hele sin psykologi er vokset problemløst sammen med det samfund, hvori han lever, behøver den episke gestaltning ingen form for genetisk forklaring; den kan altså sætte ind ved et hvilket som helst punkt som viser sig gunstigt for oprulningen af de episke begivenheder. Beretningen om fortiden tjener kun fortællingens interesse, oprulningen af verdensbilledet, den episke spænding etc. og tjener ikke til forklaring af heltens karakter og hans relation til samfundet. Alt dette er fuldstændig modsat i romanen: fortiden er ubetinget nødvendig, for at give en genetisk forklaring på nutiden og den videre udvikling. Men Byron berører spørgsmålet fra en formal side, han stiller krav om den biografiske form som romanens form. Nu er det bekendt, at også en lang række klassiske romaner er opbygget på dette grundlag, men det ville være formalistisk hvis man ud fra nødvendigheden af den genetisk forklarende princip sluttede til nødvendigheden af den biografiske form, ligesom Balzac, den genetiske udviklings ubestridte mester, da også udtrykkeligt stiller krav om, at romanen kan begynde ved tilfældige punkter i heltens udvikling, og også i sin praksis udvikler denne varietet i formgivningen.

Af den allerede antydede modsigelse mellem teori og praksis i romanens udvikling, af det forhold at praksis sprænger teorien synes at følge, at kun de store værker står til rådighed som byggesten til romanteorien i dens specifikke bestemmelser. Ved siden af den officielle teori hos de store digtere og tænkere fra bourgeoisiets revolutionære periode findes der i deres værker også en »esoterisk« teori, i hvilket der åbenbares en klarere indsigt i de grundliggende modsigelser, end i den udtrykkelige romanteori. Som bekendt har Hegel allerede i »Åndens fænomenologi« fremstillet modsætningen mellem den heroiske og den prosaisk-borgerlige periode, modsætningen mellem menneskelig selvvirksomhed og abstrakt samfundsmæssige magters herredømme. Også der tjener fremstillingen til optegnelse af vejen fra den græske epik og dramatik til prosaens verden (Rom). Men for den opmærksomme læser af »Åndens fænomenologi« må det være påfaldende, at denne overgang dér forekommer to gange, og det første gang i de kapitler som optegner overgangen til det moderne samfund, i kapitlerne om det »åndelige dyrerige«¹⁶ og anden gang i dem om »den ånd der fremmedgør sig. Dannelsens ånd«. Også dette kapitel viser en selvvirksomhed og selvstændighed fra menneskets side, men det er den selvvirksomhed, som har fremmedgjort sig, den forvanskende og forvanskede selvvirksomhed som

16. Jf. Marx' brev til Engels af 18. juni 1862: »Det er mærkeligt som Darwin blandt dyr og planter genkender sit engelske samfund med dets arbejdsdeling, konkurrence, åbning af nye markeder. Det er Hobbes' bellum omnium contra omnes, og det minder om Hegel i Fænomenologien hvor det borgerlige samfund figurerer som åndelig dyrerige, mens hos Darwin dyreriget figurerer som borgerlig samfund« (MEW 30, s. 249).

hidrører fra kapitalismens opståelsesperiode, den oprindelige akkumulaion. Hegel tager i disse kapitler ingen notits af poesien, især ikke af romanen og dens formproblemer, men det er sikkert ikke noget tilfælde, at han på et afgørende sted i disse udredninger citerer Diderots »le Niveau de Rameau« og trækker de mest vidtgående konsekvenser af dette mesterværks opbygning og udformning (Gestaltung). »Hvad der erfares i denne verden er, at hverken magtens og rigdommens *virkelige væsen*, - eller deres bestemte begreber, god og dårlig, eller det godes og det dårliges bevidsthed, den ædelmodige og den nederdrægtige bevidsthed, ejer sandhed; tværtimod forvandler disse momenter sig til hinanden, og de er hver især sin egen modsætning . . . Men det sønderrevnes sprog er det mere fuldkomne sprog og hele denne dannelsesverdens sande eksisterende ånd«. ¹⁷

Principperne for Hegels »esoteriske« romanteori indeholder også principperne for Balzacs »esoteriske« poetik, som han for det meste kun lader komme til orde gennem sine skikkelser (og dermed for det meste ironisk afsvækket). Således lader han Blondet i »Les Illusions perdues« sige: »Alt i åndens rige har to sider . . . Hvad Moliere og Corneille trække frem er evnen til at lade Alceste sige ja og Filinte sige nej, Octave og Cinna deler også denne evne. Rousseau har i den Ny Heloise skrevet et brev som går ind for duellen og et som vender sig imod den. Vover du at bestemme hans virkelige mening? Hvem af os ville kunne træffe en afgørelse mellem Clarissa og Lovelace, mellem Hektor og Achilles? Hvem er Homers helt, hvad er Richardsons opfattelse?« For Balzac betyder denne poetik i praksis lige så lidt en nihilistisk skepsis som »Fænomenologien« gør det for Hegel; den betyder derimod at det borgerlige samfunds dybeste modsigelser ~~gestaltende~~ føres til ende, at man i gestaltningen bliver stående ved beskrivelsen af hvorledes modsigelserne dynamisk gennemtrænger hinanden, de modsigelser som udgør de bevægende kræfter i det borgerlige samfunds liv. At Balzac ligesom Goethe og Hegel teoretisk tilstræber en utopisk »formidlende tilstand« ¹⁸ (»mittleren Zustand«) mellem modsigelserne og endda har udformet en sådan i nogle af sine romaner, skal her forbigås, da hans verdenshistoriske betydning for romanens udvikling netop beror på, at han i de store linjer af sin produktion har afvejet fra denne utopi om »midten« og er blevet stående ved gestaltningen af modsigelserne.

Alligevel er den skabende erkendelse af, at de uopløste modsigelser er det kapitalistiske samfunds bevægende kræfter, kun forudsætningen for romanens form, ikke formen selv, således som også Hegel i en almen æstetisk sammenhæng klart udtaler, at den rigtige erkendelse af den almindelige verdenstilstand kun udgør forudsætningen for det egentlige digteriske princip, for opfindelsen og udarbejdelsen af *handlingen*. ¹⁹ Problemet om handlingen danner nu kernepunktet i romanens formproblemer. Enhver erkendelse af de samfundsmæssige

17. Phänomenologie des Geistes, Phil. Bibl. bd. 114, s. 371.

18. [»mitte«].

19. Ästhetik 13, s. 258.

tilstande bliver abstrakt og som fortælling uinteressant, hvis ikke den er blevet til et integrerende moment i handlingen; enhver beskrivelse af ting eller situationer bliver død og tom, når den bliver en ren og skær beskrivelse, en blot tilskuerformidlet beskrivelse, uden at være et aktivt eller retarderende moment i handlingen. Denne centrale placering af handlingen er ingen blot formal opfindelse af æstetikerne; det er tværtimod en følge af, at litteraturen nødvendigvis må genspejle virkeligheden så adækvat som muligt. Hvis menneskets reale forhold til samfundet og til naturen skal gestaltes, dvs. ikke blot den bevidsthed som mennesket har om dette forhold, men den for bevidstheden tilgrundliggende væren selv i dens dialektiske forhold til bevidstheden, så er gestaltningen af handlingen den eneste farbare vej hertil. Thi kun idet mennesket handler, kommer dets virkelige væsen, dets bevidstheds virkelige form og virkelige indhold til udtryk gennem dets samfundsmæssige væren. Han kender måske sit virkelige væsen, måske ikke, han kan nære nok så falske forestillinger derom i sin bevidsthed. »De ved det ikke, men de gør det« (Marx).²⁰ Fortællerens digteriske fantasi består netop i at finde på fabler²¹ og situationer, i hvilke dette det menneskelige væsen, det typiske ved dets samfundsmæssige væren, handlende kommer til udtryk. I kraft af en sådan evne til at finde på, som ganske vist forudsætter en dyb og konkret indtrængen i samfundsproblemerne, kunne de store fortællere skabe et billede af deres samfund »af hvilket jeg har lært mere, end dog med hensyn til økonomiske detaljer, end af bøgerne fra alle periodens erhvervs-historikere, økonomer og statistikere tilsammen« (Engels om Balzac).²²

De betingelser, hvorunder denne handlen opstår, dens indhold og dens form, er bestemt af den øjeblikkelige økonomiske udvikling, af klassekampen. Epos og roman forholder sig imidlertid diametralt modsat til dette deres fælles centralproblem. Begge stilles over for nødvendigheden af, ved hjælp af individuelle skæbner, gennem enkelte menneskers handlinger og lidelser, at afdække et samfunds væsentlige bestemmelser. Individets forhold til samfundet danner altså den tråd, hvorpå disse bestemmelser, i hvert fald i form af individuelle skæbner i deres forhold til samfundet, bliver sat på række efter hinanden. Engels beskriver den »grande dame« som hovedfiguren i Balzacs romaner, og siger at »rundt om denne hovedfigur grupperer han det franske samfunds hele historie«.²³

Men på barbariets højeste trin, i den homeriske periode, var samfundet endnu - relativt - homogent. Det individ, som digterisk blev placeret i midtpunktet, kunne være typisk, idet det repræsenterede en grundliggende tendens i hele samfundet og ikke en typisk modsætning inden for samfundet. Kongedømmet »med råds- og folkeforsamling ved sin side betyder kun - militærisk demokrati« (Marx), og Homer viser intet middel, hvorved folket eller en del af folket kunne

20. Kapitalen (dansk oversættelse Kbh. 1970) I. bog 1, s. 173; iøvrigt af Lukács sat som motto i Die Eigenart des Ästhetischen (1963).

21. Udtrykket 'fabel' (græsk: *mýthos*) stammer fra Aristoteles' Poetik og betegner forløbet, handlingen, begivenhedernes komposition.

22. MEW 37, s. 44.

blive tvunget til noget imod dets vilje. De homeriske epers handling er en samfundets kamp, samfundet som homogent handlende fællesskab, mod en ydre fjende.

Med gentilsamfundets²⁴ opløsning må denne form for gestaltning af handlingen forsvinde ud af epikken, thi den er forsvundet ud af det virkelige liv i samfundet. Karakterer, handlinger eller individcentrerede situationer kan ikke længere umiddelbart repræsentere hele samfundet og derigennem blive typiske, det kan nemlig kun *enhver af de kæmpende klasser*. Og dybden og rigtigheden i opfattelsen af den øjeblikkelige klassekamp i dens væsentlige bestemmelser afgør hvad der skal være menneskenes typiske væsen og skæbne. [Folkelivets enhed, som er blevet modsigelsesfuldt, kan kun gennem en rigtig opfattelse af de modsætninger, som karakteriserer denne enhed, fremstilles som en enhed af disse modsætninger.]²⁵ De senere forsøg på at forny de formale elementer i den gamle epik fører til, at jo højere på klassemodsætningernes udviklingstrin disse forsøg gøres, desto mere falsk, spekulativt betragtes samfundet som et eneste subjekt (Marx). Er klasesamfundet først en gang opstået, så kan den store epik fra nu af skabe sin episke storhed af klassemodsætningernes dybde og typik i disse modsætningers bevægede totalitet. For den episke gestaltning legemliggør disse modsætninger sig som en kamp mellem individer i samfundet. Deraf opstår - især i den senborgerlige roman - *skinnet af* at modsætningen mellem individ og samfund er romanens hovedtema. Men det er kun en illusion. Kampen mellem individerne erholder kun sin objektivitet og sandhed derved at karakterer og skæbner genspejler klassekampens centrale spørgsmål på en typisk og rigtig måde. Men da først det kapitalistiske samfund skaber det økonomiske grundlag for at der mellem menneskene kan opstå en gensidig forbindelse (samfundsmæssig produktion), som er alsidig og omfatter det totale liv, så kan først den kapitalistiske periodes romaner levere et billede af en samfundsmæssig totalitet i dens motoriske modsigelsers (samfundsmæssig produktion og privat tilegnelse) bevægelse. Hos Balzac kan verdensdamens («La grande dame») kærlighed og ægteskab være den tråd, hvorpå de bestemmelser indrangeres, som hidrører fra en fuldstændig omdannelse af samfundet. Kærlighedshistorierne i f.eks. de græske romaner (Longos etc.) er idyller som er løsrevet fra samfundets samlede liv (Gesamtleben), idet de behandler »lutter slaver, der er uden del i staten, den frie borgers livssfære« (Engels).²⁶

Dialektikken i den uregelmæssige udvikling viser sig imidlertid også i at selve denne grundlæggende modsigelse, som først skaber muligheden for den virkelige romanhandling, og som først gør romanen til en hel historieepokes herskende kunstform, tillige bevirker de mest ugunstige betingelser som tænkes kan for det centrale kunstneriske formproblem: handlingen. Det kapitalistiske samfunds struktur fører nemlig for det første med sig, hvad allerede Hegel - skønt

23. MEW 37, s. 44.

24. Jf. Engels: Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats, MEW 21, s. 105 f.

25. [+]

26. »Der Ursprung . . .«, MEW 21, s. 78.

uden indsigt i det økonomiske grundlag og derfor i en langt mere ufuldstændig form - har bemærket, at de samfundsmæssige magter kommer til at fremtræde i en abstrakt, upersonlig form, som ikke er til at opfange digterisk-fortællermæssigt, for det andet, at der i den borgerlige dagligdagsvirkelighed ikke viser sig nogen situationer, i hvilke de principielle modsætninger står over for hinanden i principiel klarhed, at menneskene i det kapitalistiske samfunds dagligdagsvirkelighed, den ene ved siden af den anden, går fejl af hinanden og kun får gensidig indflydelse på deres skæbne gennem de abstrakte konsekvenser af deres handlinger. De store romanforfatters romanproblemer består altså i at overvinde denne fjendtlighed fra stoffets side, at finde på situationer, i hvilke der ud af den [abstrakt]²⁷ gennemsnitlige handlen-ved-siden-af-hinanden opstår en [konkret]²⁸ handlen-mod-hinanden, for ud af den på hinanden følgende række af sådanne typiske situationer at opbygge en virkelig betydningsfuld episk handling.

»Typiske karakterer under typiske omstændigheder«²⁹, sådan bestemmer Engels i sit brev om Balzac realismens væsen i romanen. Men dette typiske betyder, som vi har set, netop hos Balzac en nødvendig afstandtagen fra den daglige virkeligheds gennemsnit, en afstandtagen som kunstnerisk er uomgængeligt nødvendigt, for at der kan opstå episke situationer, en episk handling, for at samfundets grundliggende modsigelser kan træde frem konkret gestaltet i menneskelige skæbner, og ikke som abstrakte kommentarer til samme. Skabelsen af typiske karakterer (og dermed også typiske situationer) betyder altså det konkrete, det gestaltede i de samfundsmæssige magters fremtræden (Erscheinung-treten), betyder en ny, ikke-efterlignende, ikke-mekanisk *genopvækkelse* af den antikke kunsts og æstetiks »pathos«. Dette ord, som Hegel betegner som uoversætteligt, bestemmer han på følgende måde: »Endelig kan man i overensstemmelse med de gamle anvende udtrykket pathos om de almene magter, som ikke kun optræder for sig i deres selvstændighed, men lige så vel er levende i menneskebrystet og i stand til at bevæge det menneskelige gemyt på den inderligste måde«. ³⁰ Denne pathos er følgelig ikke simpelt hen identisk med lidenskab, selv om den rigtignok ytrer sig i lidenskab, men er tillige »en i sig selv berettiget magt i gemyttet, et væsentligt indhold i fornuften«. Denne antikke pathos beroede på den umiddelbar forbindelse mellem det private og det offentlige i polis'en og dermed på en umiddelbar enhed af det almene og det enkelte, det typiske og det individuelle i de gestaltede figurer i det antikke epos og drama. En sådan umiddelbar enhed er ikke opnåelig i det moderne liv. »Fuldbyrdelsen af statens idealisme« (Marx)³¹ dømmer enhver borgerlig citoyendigtning til en abstrakt almenhed; netop som en følge af dens pathetik mister en sådan digtning sin pathos i den antikke betydning af ordet. Men, siger Marx, selvsamme

27. [÷]

28. [÷]

29. Engels brev til Magaret Harkness april 1888, MEW 37, jf. note 23.

30. Ästhetik 13, s. 301.

31. »Til jødespørgsmålet«.

proces er samtidig »fuldbyrdelsen af det borgerlige samfunds materialisme«, og en søgen efter det moderne livs pathos kan kun blive resultatrig i denne retning. »Således søger natsommerfuglen, når den almene sol går ned, det private lam-pelys« (Marx).^{31a}

De store repræsentanter for den realistiske roman har meget tidligt erkendt det private som romanens stof. Allerede Fielding kaldte sig en »privatlivets historiker«, og Restif de la Bretonne og Balzac bestemmer romanens opgave efter tilsvarende retningslinjer. Denne det private livs historieskrivning undgår dog kun at synke ned på de banale krønikers niveau, såfremt det borgerlige samfunds historiske magter træder konkret frem i det private. I forordet til »Comedie humaine« siger Balzac skarpt og programmatisk: »Tilfældet er den største romandigter i verden: for at være frugtbar behøver man blot at studere. Det franske samfund skulle være historikeren, jeg blot dets sekretær«.

Denne stolte objektivisme i indholdet, denne store realisme i den samfunds-mæssige udvikling kan så kun virkeliggøres kunstnerisk (gestaltend), når den gennemsnitlige dagligdagsvirkelighed bliver sprængt, når forfatteren trænger helt frem til pathos'en i »det borgerlige samfunds materialisme«. Men denne pathos forefindes kun yderst indirekte, yderst formidlet. Det vil sige, at de samfundsmæssige magter, som erkendes og gestaltes af digteren i deres modsigelses-karakter, skal fremtræde som karaktertræk ved skikkelserne; de skal altså både have en højde i lidenskab og en klarhed i principper, som aldrig forekommer i dagliglivet, og samtidig vise sig på denne højde og i denne klarhed som træk ved disse enkelte individuelle mennesker. Da det kapitalistiske samfunds modsigel-ses-karakter er virksom ved hvert eneste punkt, og da den omfatter alt ydre og indre i det borgerlige menneskes liv, må den lidenskab, hvormed et tilfældigt livsproblem leves til ende, nødvendigvis gøre mennesket til objekt for disse modsigelser, til - mere eller mindre klare - oprørere mod denne dets fornedring. Balzac betoner i et af sine forord, at læseren fuldstændig har misforstået hans Far Goriot, hvis han hos ham havde forventet et eller andet konventionelt: på sin måde er den naive og uvidende, helt følelsesbestemte Goriot lige så vel en re-bel som Vautrin. Balzac betegner dermed udmærket det punkt, hvor den episke situation, den episke handling også kan opstå med pathos i den moderne ro-man.

Først i og med at denne pathos bliver gestaltet i Goriot og Vautrin (og vi kan tilføje: i Vicomtesse de Beauseant og i Rastignac), først i og med at enhver af disse skikkelser føres til en højde af lidenskab, hvor den uløselige kollision med et af det borgerlige samfunds væsentlige momenter træder frem i skikkelsen, som samtidig befinder sig i et subjektivt berettiget, skønt heller ikke altid bevidst oprør, først da repræsenterer skikkelsen med ekstrem men subjektiv ægte pa-thos et moment i modsigelsen, og således opstår et medium, i hvilket disse skik-kelser kan handle som levende mennesker i levende vekselvirkning med hinan-

31a. »Über die Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie«, MEGA I, 1/1, s.

den og derved lade det borgerlige samfunds store modsigelser vokse til konkret skikkelse i form af deres egne individuelle gennemlevede problemer. Og denne komposition til redning af den poetiske fabel fra det gennemsnitlige borgerlige livs sandørken er på ingen måde en individuel ejendommelighed hos Balzac. Den måde, som Stendhal bringer den senfødte jacobiner Julien Sorel og den romantisk royalistiske aristokrat Mathilde de la Mole, og som Tolstoj bringer sin fyrst Nechljudof og sin Katja Moslova handlingsmæssigt i berøring med hinanden på og udspinder en episk handling af deres berøring, beror på samme princip, trods alle forskelle i de øvrige måder at skabe på. Enheden af det individuelle og det typiske kan kun træde klart frem i handlingen. Handlingen, siger Hegel, »er den klareste afsløring af individet, såvel hvad angår dets holdning som dets mål; hvad mennesket er på bunden, virkeliggør sig først gennem dets handlen.«³² Og denne virkelighed, [menneskets virkelige dialektiske enhed med dets samfundsmæssige væren,]³³ det individuelle menneskes enhed med de fremtrædelsesformer for dets samtids samfundsmæssige modsigelseskarakter, som bestemmer dets skæbne, giver denne formidlede, indirekte nye form for pathos hos mennesket: mennesket er typisk, ikke fordi det er et statistisk gennemsnit af et lags eller en klasses enkelte individuelle egenskaber, men fordi den almene klasseskæbnes objektivt typiske bestemmelser fremtræder i dets karakter og i dets skæbne både som objektivt rigtig og som dets individuelle skæbne.

Den rigtige opfattelse af denne enhed, altså det typiskes digteriske pathos i dets enhed med det individuelle, bestemmer frugtbarheden af de episke motiver i deres evne til at bære en bred handling, en handling som kan afdække et helt verdensbillede. Jo dybere og rigtigere denne afgørende modsigelse er fattet, jo konkretere det gestaltede individs pathos smelter sammen med denne modsigelse, desto uudtømmeligere bliver kompositionen, desto nærmere kommer den til de gamles episke uendelighed. [Hegels æstetik stiller det vigtige krav til den store epik, altså også til romanen, at den skal give en »objekternes totalitet«, dvs. ikke blot gestalte menneskenes indbyrdes relationer, men også de ting, institutioner etc. som formidler menneskenes relationer til hinanden og til naturen. Kravet om totalitet betyder at udvalget af disse objekter ikke bør vælges vilkårligt. Det er dog på ingen måde ensbetydende med den »encyklopædiske« pseudo-fuldstændighed, som Zola og i endnu højere grad hans skole er eksempel på. Thi disse »objekter« får udelukkende deres digteriske betydning som formidlere af væsentlige samfundsmæssigt-menneskelige relationer; udtrykt i en litterær sammenhæng: som momenter i romanhandling. Deres totalitet er altså ingen pedantisk opregning af et »milieu« enkeltelementer, men opstår, tvunget af fortællermæssige omstændigheder af fremstillingen af menneskeskæbner, i hvilke et vigtigt samfundsmæssigt problems typiske bestemmelser handlingsmæssigt kommer til udbrud. Som kopi af den samfundsmæssige virkelighed, af den samfundsmæssige udvikling er romanens handling behersket af nødvendigheden.]³⁴

32. Ästhetik 13, s. 285.

33. [den virkelige enhed af menneske og skæbne]

34. [+]

Men det kommer i den forbindelse meget lidt an på handlingens gennemsnitlige sandsynlighed. De store romanforfattere fra Cervantes til Tolstoj omgås altid tilfældet med den største suverænitæt og komponerer - i det ydre - deres handlinger så løst som det overhovedet er muligt. Netop Don Quixote består af en række enkelte episoder, som udelukkende bliver holdt sammen i kraft af heltefigurens pathos i kontrast til Sancho Panza og den øvrige prosaisk blevne virkelighed. Alligevel er handlingens enhed i den store episke betydning også til stede her, fordi skikkelserne altid åbenbarer det væsentlige på en konkret måde, idet de handler i konkrete situationer, mens mere moderne romanforfatters yderst kunstfukt opbyggede handlinger er episk tomme, splittede og opløste, fordi de tilmed rigtigt iagttagede modsætninger forbliver rent abstrakte modsætninger i karakterer og verdensanskuelser og ikke kan udlade sig i handlinger.³⁵

Romanen in statu nascendi

Den moderne roman er indholdsmæssigt et produkt af det opadstræbende bourgeois ideologiske kampe mod den døende [feudalisme].³⁶ Den intense modstand mod den middelalderlige [verdenstilstand]³⁷, som næsten fuldstændig fylder de første store romaner, udelukker dog ikke at den frembrydende roman overtager hele arven fra den feudale fortællekultur. Denne arv er meget større end de stofflige elementer fra eventyr etc., som bliver taget med over i den ny roman, enten satirisk parodisk eller ideologisk omarbejdet. Fra den middelalderlige fortællekunst overtager den ny roman totalkompositionens løse brogthed, dens falden fra hinanden i enkelte eventyr, holdt sammen gennem hovedheltens person, den novellistiske afrunding, eventyrenes relative selvstændig-

35. [Her kan man f.eks. tænke på Turgenjovs komposition i »Fædre og sønner«.

Den ny pathos synes som grundlag for romanens komposition at fjerne denne fra det episke og nærme den til det dramatiske. Det er dog kun tilsyneladende tilfældet. Den antikke, offentlige og uformidlede pathos finder i hvert fald et rent og passende udtryk i tragedien. Den af os skildrede, den på mangfoldige måder formidlede, nye pathos, som tilhører det private, det »borgerlige samfunds materialisme«, kan imidlertid kun blive til handling og dermed sprænge drama-formen gennem gestaltning af alle formidlinger, som må træde synligt frem i konkrete mennesker og konkrete situationer. Den dramatiske karakter i mange af Balzacs kompositioner (og endda hos Dostojevskij) er kun tilsyneladende dramatisk: man kan ikke tænke sig noget drama, i hvilket denne mangfoldighed og komplicerede forgrening af formidlinger ville kunne gestaltes. Dramaternes digteriske mindreværd hos de store romanforfattere (Balzac, Tolstoj) er lige så lidt et tilfælde, som det er et tilfælde, at denne rigdom af modsigelsesfulde bestemmelser af det borgerlige liv fandt et adækvat udtryk i en hel række af betydningsfulde romaner, mens forsøgene på at forenkle og forkorte disse sammenhænge til dramaets intensive totalitet er slået fejl, og det så godt som uden undtagelse.]

36. [middelalder]

37. [verdensanskuelse]

hed, den fremstillede verdens bredde og vidde etc. Ganske vist underkastes alle disse elementer, ikke kun der hvor de er behandlet parodisk-satirisk, en grundig indholdsmæssig såvel som formal omarbejdelse.

Et af de vigtigste momenter i denne omarbejdelse er den stadig stærkere indstrømning af plebejiske elementer i kompositionen. Heine fremhæver rigtigt dette moment som noget afgørende: »Cervantes skabte den moderne roman, idet han indførte den troværdige skildring af de lavere klasser i ridderromanen, idet han gav dem en tilsætning af folkeliv«. Men det ny stof, hvis kunstneriske beherskelse har skabt grundlaget for den ny roman, består ikke blot i denne materielle, livsnære, plebejiske opfriskning og omredigering af ridderromanernes eventyrverden, men består tillige i en indstrømning af livets prosa, som sætter ind lige fra starten af det borgerlige samfunds opståen. Den moderne romans store grundlæggere, Rabelais' og Cervantes' særlige digteriske format beror væsentligt på en tofrontskamp, som udspringer af deres historiske situation: de kæmper mod fornedringen af menneskene under det døende feudale samfund og samtidig mod fornedringen af menneskene under det begyndende borgerlige samfund. Enheden af højhed og komik i Don Quixotes skikkelse, en enhed som aldrig siden igen er nået, beror netop på at Cervantes i hans karakter på genial og organisk måde forenede den dobbelte kamp mod de herskende bestemmelser i de to hinanden afløsende tidsaldre, nemlig kampen mod riddervæsenets hule »heroisme« og mod det borgerlige samfunds prosa, der lige fra sin begyndelse klart fremtrådte i sin nederdrægtighed. Denne tofrontskamp er hemmeligheden bag disse første store romaners frie fantastiske realistik, hvis storhed aldrig siden er nået. Middelalderen, »ufrihedens demokrati« (Marx), giver, netop i sin opløsningsperiode, forfatterne et broget og righoldigt stof, et miljø for mennesker og handlinger, i hvilket menneskenes selvstændighed og selvvirksomhed endnu kan leve sig relativt frit ud. (Hegel kalder denne periode en slags tilbagevenden til den gamle »heroisme« og forklarer rigtigt Shakespeares storhed ved at pege på de muligheder, som hans tidsalder gav ham).³⁸ Thi det borgerlige samfunds prosa er her endnu kun en kritisk skygge, som falder på eventyrets brogethed; det individuelle livs abstrakte indsnævring, den abstraherende forarmelse af menneskene på grund af den kapitalistiske arbejdsdeling er endnu ikke blevet nogen samfundsmæssig herskende magt på Rabelais' og Cervantes' tid.

Men fordelene ved denne tofrontskamp rækker meget videre end til den hidtil antydede fordelagtighed for stoffet. Middelalderens brogede formverden forbliver et gunstigt stof selv når dens samfundsmæssige indhold bekæmpes på det skarpeste, og det borgerlige samfund og den borgerlige ideologi, som bare er begrebet i selve frembruddet, ejer endnu den pathos som skyldes en almindelig befrielse af menneskeheden fra dens samfundsmæssige og ideologiske ufrihed under feudalismens [økonomi, politik og kultur].³⁹ Levereglen i Thelemas abbedi: »Gør, hvad du vil« genlyder endnu for Rabelais af den berettigede og

38. jf. *Ästhetik* 13, s. 252.

39. [økonomiske og politiske tranghed og smålighed]

medrivende pathos fra befrielsen af menneskeheden; en pathos, som heller ikke kan ringeagtes af den nuværende læser, selv om også »Gør, hvad du vil« i mellemtiden uundgåeligt er udartet til en fej og nederdrægtig liberal bourgeois' hykleriske »laissez faire«. I den rabelaiske utopi klinger overalt denne medrivende pathos fra kampen mod [lænkningen af menneskets frihed]⁴⁰, den pathos som senere blev til pathos'en i jakobinernes heroiske kampe, og som gav stødet til utopisternes, især Fouriers medrivende kritik af den kapitalistiske fornedring. Kampen mod det nye borgerlige livs prosa er derfor ingen småborgerlig bekæmpelse af den »slette side« ved det borgerlige samfund, således som det er tilfældet hos de småborgerlige romantiske antikapitalister, men den verdenshistorisk berettigede illusion og utopi i den kapitalistiske udviklings revolutionerende kraft. Utopien om [den formidlende tilstand]⁴¹ (der mittleren Zustands), om forsoningen af de kæmpende modsætninger må naturligvis også være en utopi hos Rabelais og Cervantes, men for at blive digterisk skabende gestaltet behøver denne utopi ikke at føre bort fra gestaltningen af de store modsætninger i deres yderste ekstremitet, de er tværtimod det digteriske hvilepunkt, det skabende centrum i modsætningernes sammenstød.

Denne form for gestaltning af modsætninger muliggør at romanudviklingen i sin begyndelse får en helt anden stilling til »den positive helt« end den senere udvikling. Det hører, som vi skal se, til det borgerlige samfunds væsen, at en ærlig og stor digter umuligt kan finde en »positiv helt« i dette samfund. Den store og enestående sammenfatning af de samfundsmæssige modsætninger, af befrielsens gamle og ny fjende, af menneskets selvvirksomhed, gør det dog muligt her at bringe en virkelig portion »positivitet« ind i gestaltningen af helten, og det på trods af al satire og selvironi. I den senere udvikling tilintetgør kritikken, ironien og satiren desto mere denne »positivitet« hos helten, jo mere det borgerlige samfunds udvikling til herskende magt tvinger forfatteren til at bekæmpe fornedringen af mennesket i form af dets borgerliggørelse. Jo mere romanen bliver til en gestaltning af, til en skabende kritik og selvkritik af det borgerlige samfund, desto mere bliver den fortvivlede tone over de uløselige modsigelser i ens eget samfund fremherskende i romanen. (Swift sammenlignet med Rabelais og Cervantes).

Men denne tofrontskamp frembringer samtidig en egenartet stil i romanen: en realistisk fantastisk. Realistisk opfattet og gestaltet er epokens store samfundsmæssige såvel som ideologiske principper; realistisk er de typer, som i den brogede mangfoldighed af eventyr ledes frem til virkelige handlinger, til en virkelig udfoldelse af deres væsen; realistisk er fremstillingsmåden, opfattelsen af den ægte detalje og dens organiske sammenhæng med de store samfundsmæssige magter, hvis kampe den skabende lader træde frem. Men fabelen selv bekymrer sig ikke om overensstemmelsen med virkeligheden, den er bevidst urealistisk, fantastisk. Dens fantastisk udspringer på den ene side af den ganske vist utopiske men verdenshistorisk rigtige opfattelse af epokens store magter, på den

40. [fornedringen af mennesket]

41. [»midt«]

anden side af den satiriske sammenligning mellem den forsvindende gamle verden og den cirkulerende nye verden med dens principper om de store kampe [for menneskets befrielse].⁴² Denne fantastik har, som vi senere skal se, endnu intet romantisk over sig, for den er endnu ikke et fortvivlet tilbagetog fra [det kapitalistiske livs]⁴³ prosa, den beror tværtimod på den endnu forhåbningsfulde, ubrudte revolutionære energi, som stammer fra det samfund der kun lige er opstået. Denne fantastik er heller ikke nogen modsætning til realismen, den danner ingen - heller ikke kunstnerisk - kontrast inden for fremstillingsmåden, men hænger tværtimod organisk sammen med totalfremstillingens realistik. Den har sin kilde i disse forfatters storladne helhedsopfattelse: i deres evne til at fatte deres epokes virkeligt afgørende bestemmelser uden omsvøb, uden at bekymre sig om den ydre mulighed og sandsynlighed af hver enkelt af de situationer og deres forbindelser, i hvilke disse bestemmelser træder frem. Kampen mod middelalderen og den samtidige tilegnelse af dens stofflige og kunstneriske arv gør denne form for realistisk fantastik mulig hos Cervantes og Rabelais. Og den forfatter, som i en senere epoke af befrielseskampen mod feudalismen har lagt sit angrebs hovedaccent her, kunne endda, omend i afsvækket form, videreføre den realistiske fantastiks linje (Voltaires romaner). Swifts Gulliver danner en enestående overgang fra den rabelaiske realisme-type til Defoes: formalt er han en fortsættelse af den rabelaiske linje, men den realisme, som er blevet rent satirisk, leder allerede over i romanens nye udviklingsetape.

Erobringen af dagligdagsvirkeligheden

Swifts bitre pessimisme over for det borgerlige samfund står omtrent lige så isoleret i det 18. århundrede som hans fantastisk-satiriske form ligger uden for romanudviklingens hovedstrøm i de centrale kapitalistiske lande, i England og i Frankrig. Ikke således at forstå, at der hos de andre forfattere gestalttes mindre forfærdende kendsgerninger, mindre frygtelige situationer, mindre rystende indblik i det frembrydende kapitalistiske samfunds »åndelige dyrerige«, den oprindelige akkumulations samfund, end hos Swift. Hos Defoe og Lesage, hos Fielding og Smollett, hos Restif og Laclos, ja selv hos Richardson og Marivaux opstår, på forskellig måde hos de forskellige forfattere, en realistisk gestaltet verden, hvis indholdsmæssige materiale næsten på ethvert punkt er tilstrækkeligt til en Swift'sk pessimisme. Alligevel er grundtonen i den gestaltede verden en anden: det er den borgerlige sejheds og dygtigheds sejr over kaos'et i det samfund, som står i begreb med at overvinde resterne af feudalismen, at etablere det kapitalistiske samfund og derved fremmane den oprindelige akkumulations frygtelige blodige og smudsige kaos. Walter Scott siger om »Gil Blas«:

42. [mod fornedringen af menneske]

43. [tingsliggørelsens]

»Denne bog efterlader læseren tilfreds med sig selv og verden«, og også Defoes Moll Flanders og de fleste af denne periodes store romaner har en happy end. Forfatterne stod altså i et positivt forhold til deres epoke, til deres klasse, som var den, der fuldkomnede epokens store omvæltning. Denne selvbekræftelse hos bourgeoisiet er imidlertid også meget selvkritisk: alt det skrækkelige, alt det frygtelige ved den oprindelige akkumulation i England, hele den franske absolutismes moralske forråb og vilkårlige magtudøvelse bliver skånselsløst opul-
 let og realistisk gestaltet. Ja, i gestaltningen af det kapitalistiske samfunds blodige og smudsige fødselsveer opstår først den realistiske roman i snævrere forstand, først da erobrer poesien det borgerlige samfunds dagligdagsvirkelighed.

Romanen forlader det vide felt af fantastik, som kendetegner dens begyndelse, og vender sig resolut mod bourgeoisiets privatliv. Romanforfatterens fordring på at være privatlivets, sædelighedens historieskriver, dukker i denne periode op som klart program. Den store verdenshistoriske horisont i romanens start snævrer ind, romanens verden begrænser sig stadig mere til det borgerlige livs dagligdagsvirkelighed, og den samfundsmæssigt historiske udviklings store bevægende modsigelser gestaltes kun for så vidt som de træder konkret og aktivt frem i denne virkelighed. Men det er og bliver dog disse store modsigelser, der gestaltes, og dagliglivets realisme, den nyopdagede poesi i den daglige virkelighed, den forfattermæssige overvindelse af dette dagliglivs prosa er altsammen kun et middel til at gestalte epokens store samfundsmæssige konflikter i dette dagligdagsliv på en levende måde i konkrete mennesker og i konkrete situationer. Denne realisme er altså langt fra blot en afbildning eller en efterligning af den daglige virkeligheds ydre træk, således som periodens officielle æstetik ofte forkyn-
 der. Forfatterne arbejder med klar bevidsthed på en det typiskes realisme, på en realisme i hvilken detaljens sandhed kun er et middel som bevidst sættes i forgrunden. Fielding udtaler klart, at portrætteringen af levende mennesker er usand og værdiløs, selv som fuldstændig kunstnerisk vellykket, hvis de afbildede mennesker er typer. Som ironisk eksempel anfører han en af sine bekendte, som uden bedrageri og snyderi har erhvervet sig en stor formue; dette menneske, siger Fielding, eksisterer ganske vist, men er [som utypisk]⁴⁴ ubrugeligt for romanen. Men ikke kun i dette negative udvalg ytrer det typiskes princip sig som den store realismes grundprincip. Fielding siger videre: »For selv om enhver god forfatter må holde sig inden for sandsynlighedens grænser, er det dog ingenlunde nødvendigt at hans karakterer eller begivenheder er dagligdags, tri-
 vielle eller vulgære, således som de er at finde i enhver gade og i ethvert hus, eller i en avis' plumpe artikler«.

Overvindelsen af den stadig stigende og i magt tiltagende prosa sker hos disse forfattere gennem deres typiske heltes kraft, dygtighed og selvvirksomhed. Denne epokes store forfattere ser ganske klart i hvor høj grad menneskene er en brik i de økonomisk-samfundsmæssige magters spil, hvor lidet deres vilje eller især deres moralske forsætter betyder for deres skæbne. Alligevel opstår det

poetiske ved en Gil Blas, en Tom Jones, en Moll Flanders, af den kraftfulde aktivitet hos en typisk repræsentant for en endnu opadstræbende klasse: de kastes hid og did af bølgerne fra den økonomiske proces; at de trods alt når bredden kan de takke deres, klassemæssigt betingede, aktivitet og dygtighed for. Det frembrydende kapitalistiske samfund betyder starten på menneskets herredømme over naturen, menneskets herredømme over tingene, hvorved de samfundsmæssige magter dog endnu ikke, på trods af alt det frygtelige ved deres konkrete skalten og valten, har nået at fuldende den døde spøgelsesagtighed som de besidder i det kapitalistiske samfund, der allerede er konsolideret, allerede bevæger sig automatisk. Byron kalder Fielding »den menneskelige naturs prosa-Homer«. Denne ros forekommer os, af grunde som vi straks skal komme tilbage til, noget overdrevet. Men det er uden for al tvivl at der i de mest betydningsfulde partier i den tids mest betydningsfulde romaner optræder en egenartet tilnærmelse til eposet.

Menneskets kamp mod naturen, som repræsentant for samfundets begyndende herredømme over naturen, får f.eks. i første del af Defoes Robinson en i episk henseende uforlignelig stor gestaltning: enhver skovl eller hakke, hvormed Robinson på sin ø får bugt med naturen og underlægger den civilisationen, vinder i denne sammenhæng en episk storhed, som undertiden virkeligt får føling med tingenes poesi i de gamle eper. [Og denne poesi optræder i mange af denne periodes betydelige romaner. Den er det digteriske genskin, den episke gestaltning af den progressive karakter ved frisættelsen af produktivkræfterne, resultatet af kapitalismens kamp om det samfundsmæssige overherredømme, en progressiv karakter som selv midt i al det grufulde i den kapitalistiske udvikling af produktivkræfterne forbliver stående som det synligt overgribende moment. I »Robinson« var det muligt at gestalte dette moment næsten uden omsvøb - uden apologetisk fortielse af modsigelser - som det fremherskende moment; derfor dens særlige poesi, som i hvert fald også optræder i andre af denne periodes romaner, omend ikke så påfaldende og ren.]⁴⁵

Romanheltenes sejrige dygtighed hos de første store realister besidder også noget af en [»formidlende tilstand«]⁴⁶ mellem epokens store modsigelser, og det giver dem utvivlsomt en forholdsmæssig »positiv« karakter. Men indsnævringen af horisonten sammenlignet med de store romanforfattere fra romanens begyndelse giver sig allerede til kende i en meget skarp form, i spørgsmålet om heltenes positivitet. Denne faldende udvikling kan på ingen måde tilbageføres til forfatternes begavelse, men har sin grund i den tiltagende kapitalisering af samfundet, i den hermed uøseligt forbundne fornedring af mennesket. Prisen for »positiviteten« er nemlig allerede her en vis bornert middelmådighed. Vi taler slet ikke om Robinsons kedelige puritanske religiøsitet; også i Gil Blas og Tom Jones, i epokens mest betydningsfulde gestaltninger er dygtigheden i henseende til selvvirksomhed og til at sætte sin vilje igennem købt med en skamlet af borgerlig middelmådighed og bornerthed. At denne udvikling ikke er et spørgsmål

45. [+]

46. [»midte«]

om forfatternes personlige begavelse, viser sig på den ene side deri, at Gil Blas-skikkelsen i det kapitalistisk set mere udviklede Frankrig kan opvise en relativ frihed fra denne bornethed, hvad ingen skikkelse opnår hos de, som realister betragtede, større englændere, på den anden side deri, at disse helte på trods af deres borgerlige positivitet altid bliver utålelige som positive helte i den senere udvikling af bourgeoisiet (sammenlign Thackerays kritik af Tom Jones).

Den stadig stigende bølge [i den kapitalistiske udvikling og dens modsigelsers stærkere fremtræden]⁴⁷ frembringer de mest forskelligartede former for gestaltning af den subjektive protest inden for rammerne af den realistiske erobring af virkeligheden. Blandt andet - hvad Schiller har erkendt - forkærligheden for idyller, som gestaltning af et forhold mellem menneske og natur, som nødvendigt og ubarmhertigt bliver søndertrådt af civilisationen. Denne udviklingsepokes storhed viser sig i at også de idylliske gestaltninger i sig bærer en kampvibrig karakter, en protestkarakter (Goldsmith »The Vicar of Wakefield«). Netop i de romaner, hvor denne subjektivistiske, følelsesmæssige protestkarakter bliver gestaltet, kommer det klartest til udtryk, at også denne udviklingsperiodes store forfattere fører en kamp på to fronter: en kritik af det gamle samfunds forsvindende rester og en selvkritik af ens egen klasse, i færd med at opbygge det ny samfund. Og det viser sig også her, at jo stærkere denne kamp føres mod det gamle samfund, jo mere den skabende, realistiske erobring af sjælelivets gestaltning betyder en kamp mod det feudal-aristokratiske samfunds [døde og dødelige]⁴⁸ konventioner, desto sejrrigere kan digterne gå i bredden og i dybden af gestalten (Manon Lescaut, Richardson). Det er den [progressive]⁴⁹ kamp, som borgerklassen fører på hele samfundets vegne for de menneskelige følelsers autonomi og selvvirksomhed. Men jo mere denne tendens alene vender sig mod det indre, jo mere den fremstiller den menneskelige subjektivitets lyriske protest mod [kapitalismens]⁵⁰ prosa, desto mere opløser den fortællingens former, desto mere sætter den lyrik, analyse og beskrivelse i stedet for karakter, situation og handling, desto mere likviderer den de store traditioner i den realistiske erobring af virkeligheden, desto mere bliver den til en forløber for romantikken. Rousseau og Goethes »Werther« betegner de [progressive]⁵¹ højdepunkter i disse tendenser. Hos begge er tofrontskampen endnu levende, så at de ganske vist i mange henseender forbereder fremkomsten af den romantiske opløsning af romanformen, men i deres gestaltninger endnu står langt fra denne romantiske opløsning. Men overvægten af breve, dagbøger, bekendelser, lyriske landskabsbeskrivelser etc. begynder allerede her at opløse romanens episke form.

Den menneskelige subjektivitets praktiske afmagt, når det gælder om at gennemtrænge det [konstant voksende kapitalistiske samfund]⁵², ytrer sig protest-

47. [af kapitalistisk tingsliggørelse og i kølvandet på den degradationen af mennesket]

48. [÷]

49. [÷]

50. [tingsliggørelsens]

51. [÷]

52. [kapitalistiske samfunds konstant feticherende verden]

agtigt i forsøget på at henvise den afmægtiggjorte subjektivitet til sig selv og opbygge dens egen »uafhængige«⁵³ verden i inderligheden. Laurence Sterne er den forfatter, hos hvem disse tendenser første gang kommer bevidst til udtryk. Han forvandler de gamle romaners objektive fantastik til en subjektiv: fantastikken i sammenknytningen af reale objektive bestemmelser til en arabesktagtig formfantastik. Hos ham slås enheden i den fortællende form bevidst i stykker, for på omvejen over den fantastiske arabesk at frembringe en subjektiv enhed, en enhed af rørelsens og ironiens kontrasterende stemninger, i hvis kontrast de objektive modsigelser nu spejler sig. Det verdensanskuelsesmæssige grundlag for denne formopløsning er den relativistiske afvisning af den gamle tofrontskamp i »eget bryst«: Sterne relativiserer kontrasten mellem Don Quixote og Sancho Panza, idet hver af brødrene Shandy i sig forener Don Quixote'en og Sancho Panza'en, idet hver af dem har Don Quixote som sit eget ideal og Sancho Panza som den anden. [Sternes subjektivism og relativisme, som er drevet til det yderste, udtrykker en bred og stadig mægtigere tendens i den borgerlige ideologi, som en reaktion på livets prosas stigende magt. Her finder Friedrich Schlegel derfor med rette »vor tidsalders naturpoesi for de højere stænder«.]⁵⁴

Det »åndelige dyreriges« poesi

Den franske revolution betyder, som påpeget af Marx, afslutningen på den borgerlige udviklings heroiske periode. »Så snart den ny samfundsformation var dannet, forsvandt giganterne fra før syndfloden . . . Helt opslugt af rigdomsproduktionen og den fredelige konkurrencekamp begreb de ikke længere, at atgenfærd fra romertiden havde stået vagt ved deres vugge«.⁵⁵ Som den borgerlige ideologi i perioden mellem den franske revolution og det revolutionære proletariats selvstændige optræden i verdenshistoriens arena for sidste gang samler sig sammen til store afsluttende synteser (Hegel, Ricardo, restaurationstidens franske historikere), således også med romanen. Erobringen af dagligdagsvirkeligheden gennem det 18. århundredes roman forvandler sig her til det blotte fremstillingsmiddel, til episk fremstilling af den monumentale tragiske uforsønlighed, som præger de nu klart fremtrædende modsigelser i det kapitalistiske samfund. I en vis forstand vender romanen tilbage til den fantastik, som den havde i begyndelsen, men nu som den realistiske fantastik ved det uhyggerante borgerlige livs tragiske modsigelseskarakter; den optimistiske pathos forvandler sig til den tragiske pathos i den digteriske forudelse om den borgerlige civilisations nødvendige undergang. (For den russiske romans udvikling spiller revolutionen i 1905 en lignende rolle som junislaget for den vesteuropæiske udvikling.

53. [utingsliggjorte]

54. [+]

55. »Der 18te Brumaire des Louis Napoleon«.

De store repræsentanter for den russiske roman fra Pusjkin til Tolstoj betegner altså en etape i romanens udvikling, svarende til etapen Goethe, Balzac og Stendhal).

Men denne realistiske fantastik er nu allerede gået igennem romantikken. Det er selvfølgelig umuligt her at give en social og ideologisk (Weltanschauliche) karakteristik af den europæiske romantiske bevægelse, vi må begrænse os til det som er uomgængeligt nødvendigt til forståelse af romanens udvikling. Den romantiske bevægelses vekslende fysiognomi stammer fra, at den hos de enkelte forfattere eller grupper er en forskelligt doceret blanding af et reaktionært tilbageslag ovenpå den franske revolution og af en forvirret protest mod [det vederstyggelige]⁵⁶ ved den sejrrigt udbredende kapitalisme. Kampen mod det kapitalistiske livs prosa får i romantikken en reaktionær, tilbagerettet accent, endvidere, da de samfundsmæssige strømminger, som romantikken bevidst eller ubevidst, villet eller uvillet er det ideologiske udtryk for, nødvendigvis bliver stående på kapitalistisk grund, må den romantiske protest mod den kapitalistiske prosa i hvert fald bero på en ubevidst, stiltiende anerkendelse af det kapitalistiske [system med alle dets følger]⁵⁷ som uafvendelig »skæbne«. Deraf følger, at på kunst- og kunstteoriens område, altså på romanens område kan romantikken ikke engang gøre forsøget på at overvinde prosaiseringen (prosaischwerden) af virkeligheden ved selv at opsøge de endnu forekommende elementer af menneskelig selvvirksomhed i den samfundsmæssige virkelighed og i kraft af stortilet realisme rykke dem ind i centrum af den episke gestaltning. Den stivnede modsætning mellem objektiv prosa og subjektiv poesi, en modsætning der opfattes som stiv og uophævelig, foreviger romantikken tværtimod i sin gestaltning som protest mod denne prosa.

Den samfundsmæssigt nødvendige degradering af det poetiske princip til en subjektivitet, der står afmægtigt over for virkeligheden, ytrer sig i den romantiske poesis forskellige former. Dels i den stoflige flugt i fremstillingen af sådanne samfundstilstande, som endnu ikke er blevet ramt af den kapitalistiske prosa (Walter Scotts historiske romaner); dels i kontrasteringen af det poetiske og det prosaiske princip i en fantastisk opskruet form (E.T.A. Hoffmann, Edgar Poe etc.); dels i en fuldstændig rømning fra den samfundsmæssige virkeligheds grund i forsøget på at skabe den poetiske virkelighed - frit ud fra subjektet - som særegen »magisk« virkelighed (Novalis); dels - og dette er det vigtigste stilistiske princip i den senere udvikling af romanen - i en symbolsk-fantastisk overdrivelse af yderverdenens karakter af [ting, opfattet som stivnede]⁵⁸, i forsøget på at eliminere det prosaiske gennem en sådan symbolsk stilisering og på den måde igen gøre den poetisk. Den tydeligste form for denne stilisering er måske den ikke fastskruede kanons vilke bevægen sig hid og did på skibet i Victor Hugos »1793«. Kanonen bliver, siger Hugo, »pludselig til, man ved ikke hvad for et overnaturligt bæst. Det er en maskine, som har forvandlet sig til et monstium .

56. [den dødelige tingsliggørelse]

57. [tingsliggørelse]

58. [ting, som er stivnede]

. . Man kunne sige, at det var en slave, der hævner sig; det ser ud som ondskaben, der lever i de objekter, vi erklærer for døde, pludselig var trådt frem. Man kan ikke dræbe den, for den er død. Og på samme tid lever den. Den lever et dunkelt liv, som stammer fra uendeligheden«. Romantikken, som hejser flaget til den uforsonlige kamp mod det moderne livs prosa, betyder altså i sidste ende en kampløs kapitulation over for denne prosa som »skæbne«, ja, - for det meste uvillet - en symbolsk forherligelse af, en poetiserende apologetik for den forhadte og bittert bekæmpede prosa.

Der findes ingen forfatter af betydning i denne fase af romanens udvikling, som ikke blev mere eller mindre berørt af de romantiske tendenser. Netop den samfundsmæssige nødvendighed, som har produceret de romantiske tendenser, gør sig gældende i romantikkens dybe og almene virkning på den borgerlige litteratur siden den franske revolution. Denne epokes store forfattere er dog netop store, fordi de ikke kapitulerer over for det borgerlige livs forcerende prosa, men forsøger at opdrive og gestalte de endnu eksisterende elementer af menneskelig selvvirksomhed i de mest forskelligartede former. Deres [kamp er]⁵⁹ altså dybere end romantikkens netop fordi den er mindre stiv, mindre »radikal«. Men hos alle disse forfattere er der romantiske tendenser på færde som - delvis - ophævede momenter. Vi siger 'delvis' - for nok overvinder de store forfattere romantikken, idet de i [deres skabende kamp]⁶⁰ objektivt går meget længere, graver meget dybere end romantikken, idet den romantiske subjektive, følelsesmæssige protest mod livets prosa sættes ind på sin rigtige plads, nemlig som skikkelsesernes gestaltede subjektivitet. Men de overvinder kun delvis romantikken, da de nødvendigvis må gribe til romantiske stiliseringsmidler der hvor de ikke længere er i stand til at opløse [de samfundsmæssige]⁶¹ frembringelser i menneskenes [klassernes]⁶² handlinger. Begge former for overvindelse af romantikken, den virkelige og den illusoriske, er tydeligst at se hos Balzac. Men denne splittethed hos denne epokes store forfattere i deres stilling til romantikken kommer til udtryk i forskellig form hos hver af dem. Hver af dem kan udsættes for en dobbelt kritik: der gøres for store indrømmelser til på den ene side livets prosa, på den anden side den romantiske subjektivismen. Den tosidede kritik af den klassiske roman optræder straks under debatten om Goethes Wilhelm Meister. Schiller kritiserer, i det brev til Goethe hvori han sammenfatter sine slutindtryk, at romanens romantiske maskineri, trods al Goethes kunst, dog kun kommer til at virke som et »teatralsk spil«, som et »kunstgreb«, mens den konsekvente romantiker Novalis forkaster romanen som en »Candide vendt mod poesien«: »Den er en poetiseret borgerlig og hjemmehyggehistorie . . . kunstnerisk ateisme er bogens Ånd; særdeles megen økonomi; med prosaisk stof til en billig penge opnår han en poetisk virkning«.

Denne splittethed i kampen [mod det kapitalistiske samfunds prosa]⁶³ be-

59. [kamp mod fornedringen af mennesket i det allerede fast forankrede kapitalistiske samfund er]

60. [den skabende kamp mod fornedringen af mennesket]

61. [de tingsliggjorte samfundsmæssige]

62. [+]

stemmer også disse forfatteres stilling til problemet om den positive helt og i den snævrere sammenhæng dermed problemet om [»den formidlende tilstand«]⁶⁴, der som vi har set, er afgørende for romanens stil og opbygning. Den hegelske fordring om romanheltens opdragelse til anerkendelse af den borgerlige virkelighed måtte, når den er gennemført, kunne føre til en positiv helt. Men denne positive helt ville, som Hegel lejlighedsvis kynisk udtaler, gøre en filister af helten, »så godt som de andre også . . . den tilbedte kvinde, som først var den eneste ene, en engel, tager sig omtrent ud som alle de andre, embedet giver arbejde og fortrædeligheder, ægteskabet giver huskors, og således er det øvrige der den rene kattejammer«.⁶⁵ Virkeliggørelsen af denne hegelske fordring måtte føre til den fuldendte [fladhed].⁶⁶ I almindelighed kan, af grunde som vi allerede har berørt under behandlingen af romanens specifikke form, denne [»formidlende tilstand«]⁶⁷ kun blive til et element i romanens komposition ved ikke at blive nået, ved at digteren mislykkes i sin gestaltning, ved at han gestalter noget andet, noget større end den af ham tilstræbte »mitte« mellem modsigelserne, nemlig selve modsigelsesernes uopløselighed. Netop det at forfatterens bevidste tendenser slår fejl, det at de skaber et andet verdensbillede end det tilsigtede, udgør det store ved denne udviklingsepokes forfattere.

Når Lenin behandler Tolstoj som den russiske revolutions spejl, så udtaler han klart dette paradoksale forhold mellem bevidst og gestaltet verdensanskuelse, mellem hensigt og værk: »Man kan dog ikke betegne noget som spejl, når det åbenbart ikke gengiver et fænomen rigtigt. Men nu er vores revolution et overmåde kompliceret fænomen; blandt mængden af dens umiddelbare eksekutorer og deltagere findes mange sociale elementer, der som bekendt i hvert fald ikke har fattet hvad der er sket . . . Tolstoj har gengivet det opsparede had, den rigt udviklede stræben mod det bedre, kravet om at befri sig fra det forgangne, men også drømmeriets umodenhed, manglen på politisk skoling, det revolutionære sværmeri«.⁶⁷ Og den dybe kritik gælder - mutatis mutandis - også Balzac og Goethe; Engels har også kritiseret begge udfra helt det samme metodologiske standpunkt. Når der i »Wilhelm Meister« bliver sagt om helten, at han drog ud som Saul for at finde sin faders hunæsler og derved fandt et kongerige, så kunne man med større ret sige om denne klassiske roman, at dens digter faktisk har søgt og fundet hunæslerne (dens eventyrlige og for det meste reaktionære utopi om [»den formidlende tilstand«]⁶⁸), men undervejs har opda-

63. [mod fornædningen af mennesket i det kapitalistiske samfund, hvis (splittethedens o.a.) grund ligger i at kampen mod fornædningen dog må føres på borgerlighedens grund, mens erkendelsen af de modsigelser, som frembringer fornædningen, truer med at sprænge de borgerlige rammer]

64. [»mitte«]

65. *Æsthetik* 14, s. 220.

66. [fladhed, og kan kun virkeliggøres poetisk, hvis digteren bringer en dyb ironi's tungsind ind i en sådan virkeliggørelse (jf. slutningen af »Krig og fred«)]

67. [»mitte«]

67a. »Leo Tolstoj som den russiske revolutions spejl« (1908), over. i *Poetik* 21.

68. [»mitte«]

get og gestaltet det kapitalistiske samfunds kongerige af verdenshistoriske modsigelser.

Gestaltningen af disse det borgerlige samfunds uløselige modsigelse knuser - i de vellykkede gestaltninger - ethvert forlangende om en »positiv helt«. Balzac skriver i et forord, at hans romaner ville være forfejlede, hvis læseren ikke fandt César Birotteau, Pierette, Madame de Mortsau etc. mere tiltrækkende end eksempelvis Vautrin eller Lucien de Rubempré; men de er akkurat lykkedes, fordi det omvendte er tilfældet. Netop den urokelige dybdeboring under blotlæggelsen [af modsigelsernes]⁶⁹ uløselighed, under afsløringen af det kapitalistiske samfunds nederdrægtighed og hykleri umuliggør opfyldelsen af Hegels kyniske krav om den positive romanhelt. Vi har allerede set, at de, skønt også bornerte, så dog frie og dygtige »positive helte« i det 18. århundredes roman er blevet stadig mere utålelige for det 19. århundrede. Kravet om den »positive helt« bliver for det 19. århundredes bourgeoisie stadig mere til et krav om apologetik, et krav til forfatterne om ikke at blotlægge modsigelserne, men at forsone dem ved at udtvære dem. Allerede Gogol førte en meget skarp polemik mod denne fordring: »Det er dog ikke sørgeligt, at man bliver utilfreds med vores helt; sørgeligt er, at der i sjælene bor den vished, at læserne også kunne blive tilfredse med samme Tjittikov. Hvis forfatteren ikke havde kikket ham så dybt i sjælen, hvis han ikke havde berørt det, som undgår verdens opmærksomhed og skjuler sig, hvis han ikke havde afsløret de hemmeligste tanker, som intet menneske tiltror et andet, hvis han havde tegnet ham sådan som han var fremtådt for hele byen, Manilov og de andre - så ville alle være yderst tilfredse og holde ham for et interessant menneske«. Dermed påviser Gogol med stor klarhed den moderne romans grundliggende samfundsmæssige problematik: hvad de store forfattere tilstræber som repræsentanter for de verdenshistorisk progressive tendenser i den borgerlige revolution modsiger gennemsnitmenneskets instinktive fordringer til litteraturen. Netop det som gør romanens klassiker stor, isolerer den fra flertallet af dens egen klasse; netop det revolutionært populære i dens bestræbelser gør den upopulær.

Den ny realisme og opløsningen af romanformen

Ved siden af den store romanlitteratur har der altid eksisteret en bred fortællende underholdningslitteratur. Den har aldrig for alvor opkastet samfundets store problemer og kæmpet med løsningen af dem, men reproducerede blot verden, sådan som den genspejlede sig for den gennemsnitlige borgerlige bevidsthed. I tiden omkring den borgerlige klasses opstigning var modsætningen mellem denne underholdningslitteratur og de store romaner ikke desto mindre langt fra så skrigende en kontrast som i det synkende bourgeois periode. Litterært (Schriftstellerisch) profitterede den gamle underholdningslitteratur endnu af en original, folkelig fortællekulturs traditioner; samfundsmæssigt var den kun sjældent tvunget til at synke helt ned til en grov forløjet, fordrejende apolo-

69. [af fornædrlingsprocessen, under blotlæggelsen af modsigelsernes]

tik. Alt dette ændrer sig i bourgeoisiets ideologiske nedgangsperiode. Apologetikken bliver i stadig højere grad til beherskende tendens i den borgerlige ideologi, og jo skarpere modsigelserne træder frem i det kapitalistiske samfund, desto grovere er de midler, hvormed den arbejder for den løgnagtige forherligelse af kapitalismen og den nederdrægtige bagvaskelse af det revolutionære proletariat og de opsætsige arbejdere. Den seriøse, kunstnerisk højtstående roman i perioden efter 1848 må altså til stadighed, indholdsmæssigt såvel som kunstnerisk, svømme mod strømmen, må - og det endda i stigende grad - isolere sig fra udviklingen af dens egen klasses brede masse. Denne form for opposition, som ikke får nogen form for tilslutning fra den revolutionære klasse, fra proletariatet, fører netop de bedste borgerlige forfattere stadig længere ind i en samfundsmæssig såvel som kunstnerisk isolering. De kan ikke mere som de gamle romanforfattere leve med i samfundets liv, i deres egen klasses liv og kæmpe med i deres kampe; de bliver tilskuere til en for dem mere eller mindre fremmed og fjendtlig samfundsmæssig virkelighed.

Denne situation medfører nødvendigvis for de betydende forfatters vedkommende, at hovedarven, som de modtager fra fortiden, er romantikkens arvelod. Deres virkelige forhold til de store traditioner fra borgerskabets opstignende periode frister mere og mere; selv når de føler sig som efterkommere af disse traditioner, selv når de lidenskabeligt studerer denne arv, så betragter de den mere og mere gennem romantiske briller. Flaubert er den første og samtidig største repræsentant for denne nye realisme, denne realisme som søger vejen til en realistisk overvindelse af den kapitalistiske virkelighed, imod apologetikkens, den nederdrægtige og banale løgns strøm. Det kunstneriske udgangspunkt for den flaubert'ske realisme er hadet mod og foragten for den borgerlige virkelighed, hvis menneskelige, psykologiske fremtrædelsesformer han forstår og iagttager med den største nøjagtighed. Alligevel trænger han i analysen af dem kun frem til de på overfladen adskilte modsigelsers stive polaritet og ikke til deres levende samspil under overfladen. Den verden han skildrer, er snarere den fuldendte prosas færdige verden. Alt poetisk eksisterer efterhånden kun i følelsen, i menneskenes (Hegels ynglinge) afmægtige sætten-sig-op-mod denne prosa, og handlingen kan kun bestå i at fremstille hvorledes denne fra første færd afmægtigt protesterende subjektivitet søndertrædes af den borgerlige prosas banale nedrigheid. I overensstemmelse med denne grundopfattelse arbejder Flaubert med mindst mulig handling, med hændelser og med mennesker, der så godt som aldrig hæver sig op over det gennemsnitlige i den borgerlige dagligdagsvirkelighed; altså - bevidst - uden episk fabel, uden situationer, uden helte. Da udgangspunktet for hans skabende metode er had og foragt for den beskrevne virkelighed, må den fortællelyst og fortællekultur, som var noget væsentligt hos alle de gamle realister, og som hos de største af den gamle realismes repræsentanter kunne minde om epopéen, bevidst udelukkes fra denne metode. I deres sted træder den artistiske beskrivelse af den udsøgte detalje. Livets banalitet, som gennem denne realisme bekæmpes romantisk, gestaltes rent artistisk: ikke de objektivt betydningsfulde bestemmelser danner midtpunktet i det kunstneriske arbejde, men den sanselige levendegørelse af det banale gennemsnit gennem

artistisk blotlæggelse af de interessante detaljer.

Den romantiske arvs væsen består altså i et falsk dilemma mellem objektivisme og subjektivisme. Dilemmaet er falsk, fordi såvel dets subjektivisme som dets objektivisme er tomt, monstrøst og opblæst. Dilemmaet er imidlertid uafviseligt, for det opstod ikke på grund af forfatterens egenart eller på grund af manglende ærlighed eller begavelse, men på grund af den borgerlige intellektuelles samfundsmæssige situation i den borgerlige klasses ideologiske nedgangsperiode. Tom subjektivisme og opblæst objektivisme er de nødvendige overfladekategorier i den fuldendte kapitalismes fænomenverden (Erscheinungswelt). Lænket til denne objektivt nødvendige fænomenverdens tryllekreds slider og slæber denne epokes vægtige realistiske romanskriivere forgæves for at finde en objektiv fast grund for deres realistiske fremstilling og for samtidig ud fra subjektet at erobre den prosaisk blevne verden tilbage til poesien. I overensstemmelse med sin bevidste hensigt overvinder Zola de romantiske tendenser hos selv Flaubert, men kun i egen hensigt, kun i egen indbildning. Han vil stille romanen på videnskabeligt grundlag; sætte eksperimentet og dokumentet i fantasiens og den vilkårlige opdigtnings sted. Men denne videnskabelighed er kun en variant af den følelsesfulde, paradoksale romantiske kilde til den flaubert'ske realisme: det er dominansen af den falsk-objektivistiske side ved romantikken. Når Goethe eller Balzac modtog videnskabelige impulser fra Geoffroy de st. Hillaire til deres metode til gestaltning af samfundet, så har denne videnskabelige indflydelse kun forstærket den hele tiden eksisterende dialektiske tendens, tendensen til udforskning af de afgørende modsigelser i samfundet. Zolas forsøg på at trække lignende impulser ud af Claude Bernard fører hos ham kun til en pseudovidenskabelig registrering af den kapitalistiske udviklings symptomer, uden at hjælpe ham med at trænge ind i dens dybde. (Lafarque siger med rette, at den vulgære popularisator Lombroso var meget vigtigere for Zolas litterære (schriftstellerische) praksis end Claude Bernard). Eksperiment og dokument betyder i praksis at Zola ikke medoplever en tilblivende verden og gestalter selvoplevede livs- og kamperfaringer i romanen, men at han - som Lafarque rigtigt siger, på reporterens facon - nærmer sig et samfundsmæssigt kompleks, som hidtil muligvis har været ham ganske fremmed, med den hensigt at beskrive det. Zolas verden er Victor Hugos kanoner, som er blevet prosaiske.

Zola beskriver meget klart og tydeligt, hvorledes han undfanger sine romaner, og hvorledes den realistiske roman efter hans mening skal undfanges: »En naturalistisk romanforfatter vil skrive en roman om teaterverdenen. Han udgår fra denne almene idé, uden så meget som at eje én kendsgerning eller én figur. Hans første opgave vil være at samle notater om hvad han kan erfare om den verden, han vil beskrive. Han har kendt denne skuespiller, bivånet denne opførelse . . . Så vil han tale med de mennesker, som er bedst informeret om dette materiale, han vil kollationere udtalelserne, anekdoterne, portrætterne. Ikke nok med det. Han vil så læse de skrevne dokumenter, . . . endelig vil han selv

69. Claude Bernard (1813-78), fransk læge. Zola (ligesom senere Pavlov) inspireredes af hans »Indledning til studiet af eksperimentel medicin«.

besøge lokaliteterne, vil tilbringe nogle dage i et teater for at lære de mindste detaljer at kende, vil tilbringe sine aftener i en skuespillerindes loge, vil om muligt tilegne sig atmosfæren. Og når engang disse dokumenter er komplette, vil hans roman skrive sig selv. Romanforfatteren behøver kun at fordele kendsgerningerne logisk . . . Interessen samler sig ikke længere om fabelens mærkværdighed; tværtimod, jo mere banal og almen den er, desto mere typisk bliver den.⁷⁰ Den falske objektivisme i denne tendens viser sig tydeligst deri, at Zola på den ene side identificerer det banale gennemsnit med det typiske og udelukkende sætter det i modsætning til det blot interessante individuelle, at han på den anden side ikke længere finder det karakteristiske, det for gestaltningen værdige i handlingen, i menneskets håndgribelige reaktion på hændelserne i den ydre verden, men finder det karakteristiske i menneskets gennemsnitlige tilstand, hvorfor han sætter beskrivelsen af tilstande og omstændigheder i stedet for den episke gestaltning af handlinger.

Dilemmaet mellem fortællen eller beskriven er så gammel som den borgerlige litteratur, thi beskrivelsens skabende metode opstod af forfatternes umiddelbare reaktion på den prosaisk stivnede virkelighed, som udelukker menneskenes selvvirksomhed. Det er særdeles karakteristisk, at allerede Lessing⁷¹ i den skarpeste form tager stilling imod beskrivelsens metode, som en metode der modsiger digtningens formlove i det hele taget og epikkens i særdeleshed, og går tilbage til Homer som det store forbillede, for med Achilleus' skjold som eksempel at vise hvorledes enhver »færdig genstand« opløses i en række af menneskelige handlinger, når der er tale om en ægte epiker. At selv de bedste forfattere kæmper forgæves mod den stigende strøm af kapitalistisk prosa i livet viser sig særdeles tydeligt i den måde hvorpå beskrivelsen af ting og tilstande fortrænger menneskers handling i romanen. Zola giver blot en teoretisk meget firkantet formulering af en spontant opstående uimodstælig forfaldstendens i den moderne romans fortællekultur. Zola selv står kun ved begyndelsen til denne udvikling, og hans praksis er i mange store gribende detaljer endnu nært tilknyttet romanens store traditioner. Men grundlinjen i hans praksis peger allerede i den ny retning. Man behøver blot at sammenligne væddeløbet i »Nana« med det i Tolstoj's »Anna Karenina«. Hos Tolstoj et levende episk forløb, hvor al episk tildragelse, personernes handling i for dem betydningsfulde situationer er sat i gang fra hestenes sadler og fra publikums sammenstimlen. Hos Zola en blændende beskrivelse af en society begivenhed i Paris, men en begivenhed som overhovedet ikke har nogen handlingsmæssig forbindelse med romanheltenes skæbne og som tilfældigvis overværes af romanens personer som blasert interesserede tilskuere. Hos Tolstoj er væddeløbet derfor en episk gestaltet etape inden for romanhandlingen, hos Zola en ren og skær beskrivelse. Tolstoj be-

70. Fra »Le Roman Expérimental« (1880).

71. Næsten hele dette afsnit om Zola og især den påfølgende mandjævning mellem Zola og Tolstoj indgår i »Erzählen oder Beschreiben« fra 1936 (på dansk i Lukács: »Essays om realisme« bd. 1, 1978).

72. I »Laokoon« (1766).

høver ikke »producere« nogen »relation« mellem denne episodes genstandsmæssige elementer og sine personer, væddeløbet er en væsentlig del af handlingen selv. Hos Zola må forbindelsen produceres »symbolsk«: gennem den tilfældige navnelighed mellem den sejrende hest og romanens heltinde. Dette symbol, den Victor Hugo'ske arv hos Zola, løber igennem hele hans livsværk: varehuset, børsen etc. er symboler på det moderne liv, stiliseret op i det gigantiske, som Notre Dame, som Victor Hugos kanoner.

Zolas falske objektivisme viser sig tydeligst i den uforsonlige, uorganiske sam eksistens mellem to helt heterogene gestaltungsprincipper, mellem den rent iagttagende detalje og det rent lyriske symbol. Og denne uorganiske karakter går igennem hele kompositionen: da den beskrevne verden i de enkelte romaner ikke bliver opbygget ved hjælp af konkrete menneskers konkrete handlinger i konkrete situationer, men er en slags beholder, et abstrakt miljø, i hvilket menneskene bagefter indrangeres, består der heller ingen nødvendig sammenhæng mellem karakter og handling; til det minimum af handling, som er påkrævet her, er det tilstrækkeligt med nogle gennemsnitlige træk. Og Zolas praksis er rigtignok også her bedre end hans teori, dvs. hans menneskers karakterer er rigere end hans konceptioner om fabelen, men disse omsætter sig netop af den grund ikke i handling, de forbliver rene iagttagelser og beskrivelser. Og dermed bliver de til en tilsætning som efter forgodtbefindende kan dynges på eller tages væk. Den zolaske videnskabelighed i metoden, hvis objektivisme kun meget overfladisk tildækker forarmelsen af det samfundsmæssige verdensbillede, forarmelsen af de af ham erkendte og gestaltede samfundsmæssige bestemmelser, samfundsmæssige drivkræfter i deres modsigelseskarakter, kan altså hverken erkendelsesmæssigt føre til den rigtige genspejling af det kapitalistiske samfund, eller kunstnerisk føre til gestaltningen af homogene fortællinger. Lafarque dokumenterer korrekt, hvorledes Zola trods al eksakthed i sine enkeltiagttagelser til stadighed går uagtsomt forbi de afgørende samfundsmæssige bestemmelser. (Alkoholismen hos arbejderne i »l'assommoir«, modsætningen mellem den gamle og den ny kapitalisme i »l'argent«.) For romanens udvikling kommer det ikke kun an på de konkrete fejl i erkendelsen af samfundet, endskønt de gamle realister netop har taget instinktivt rigtigt bestik af de afgørende spørgsmål for det meste på grund af deres medleven i de store samfundsmæssige kampe, men også på om disse erkendelsesmæssige fejl betyder en systematisering og fremskyndelse af romanformens opløsning og forarmelse. De moderne arvtagere efter »privatlivets« store »historikere« bliver kun de daglige begivenheders lyriske eller publicistiske krønikeskrivere.

Flaubert og Zola betyder det moderne vendepunkt i romanens udvikling. De skal derfor behandles noget mere udførligt, for hos dem viser de grundliggende tendenser til opløsning af romanformen sig for første gang tydeligt i en næsten klassisk form. Den senere udvikling af romanen udspiller sig - trods dens næsten uoverskuelige mangfoldighed - inden for rammerne af de problemer, som er dukket op som tendenser hos Flaubert og Zola: inden for rammerne af det falske dilemma mellem subjektivisme og objektivisme, hvorfra der nødvendigvis følger en række af falske modstillinger, således især det stadig stærkere tab

af det virkelig typiske i karakter og situationer, i hvis sted det falske dilemma mellem det banalt gennemsnitlige og det blot »originale« eller »interessante« træder. Og svarende til dette falske dilemma bevæger den moderne romans udvikling sig mellem de lige så falske ekstremer: »videnskabelighed« og irrationalisme, nøgne kendsgerninger og symbol, dokument og »sjæl« eller stemning. Selvfølgelig er der hele tiden tilløb til en virkelig realisme. Men disse tilløb kommer kun i de sjældneste tilfælde ud over en tilnærmelse til højdepunktet af realisme hos Flaubert. Og det er ikke tilfældigt. Zola siger, som den ærlige forfatter han er, om sin egen praksis fra de senere år: »Hver gang jeg fordyber mig i et tema, støder jeg på socialismen«. I dagens samfund behøver en forfatter ingeniørlunde nærme sig stoffligt til den proletariske klassekamps problemer for at støde på problemerne omkring kampen mellem kapitalisme og socialisme, epokens centrale problem. Men for at kunne klare de problemer, som hænger sammen hermed, er det nødvendigt at man ideologisk har gennembrudt den synkende borgerlige ideologiske tryllekreds. Og dette gennembrud formår kun de færreste forfattere at gennemføre, og når de ikke kan, så bliver de såvel ideologisk (weltanschaulich) som litterært (schriftstellerisch) lænket til denne tryllekreds, som bliver stadig mere trang, stadig mere modsigelsesfuld. Det synkende bourgeois mere og mere apologetiske ideologi indsnævrer med voksende styrke forfatternes aktionsfelt. »Om en forfatter bliver stor«, siger Heinrich Mann, »afhænger af hvor meget hans klasse kan kapere«.

Her kan vi umuligt, selv i groveste træk, komme ind på den ny romans historie. Vi må stille os tilfreds med, at vi ved siden af den borgerlige ideologiske almindelige nedgangstendens, som kulminerer i det fascistiske barbari, i den bevidste tilintetgørelse af enhver sandhedstro gestaltning af virkeligheden, kort opregner hovedtyperne af de løsningsforsøg, som er blevet forsøgt i de sidste årtier. Vi gentager: de bevæger sig alle inden for rammerne af de falske dilemmaer, som vi har konstateret hos Flaubert og Zola. Zolas umiddelbare skole har snart opløst sig, men zolaismen, dokumentarromanens falske objektivisme lever videre, kun bliver de tråde, som endnu forbandt Zola med den gamle realisme, revet mere og mere itu, og det Zolaske program bliver virkeliggjort i stadig renere form (Upton Sinclair). Naturligvis er den falske subjektivisme og irrationalisme, som allerede sætter ind under opløsningen af den umiddelbare Zola-skole, en meget stærkere tendens. Den forvandler i stigende omfang romanen til et blot aggregat af øjebliksbilleder fra det menneskelige livs indre, lige indtil den ved afslutningen af denne udvikling (Proust, Joyce) resulterer i en fuldstændig opløsning af ethvert indhold og enhver form i romanen.

Disse løsningsfænomener i romanformen fører de mest forskelligartede, for det meste reaktionære, tilbageslag med sig som forsøg på fornyelse af fortællingens gamle sanselige livlighed. Dels foregår der en flugt ud af den kapitalistiske virkelighed og ind i en stiliseret landsby, så isoleret som muligt fra kapitalismen (Hamsuns udvikling) eller ind i koloniernes endnu ikke kapitalistiske verden (Kipling), dels forsøger man ud fra de æstetisk rekonstruerede betingelser for den gamle fortællekultur igen på en artistisk, kunstig kunstnerisk måde at fremstille romanen som form (rammefortælling, dekorativ historisering af ty-

pen Conrad Ferdinand Meyer etc.). Selvfølgelig findes der altid forfattere, som påtager sig det heltemodige forsøg at sejle socialt såvel som kunstnerisk op mod denne deres klasses undergangsstrøm, og ud fra en ærlig kritik af det nuværende samfund bevare romanens store traditioner levende. Bourgeoisiets udvikling i den imperialistiske tidsalder gør det nødvendigt, at sådanne forfattere må blive isolerede undtagelser i deres klasses litteratur, den gør det samtidigt nødvendigt, at de færreste af de forfattere, som på den måde begyndte deres løbebane, besidder den tapperhed og udholdenhed, som skal til for at de helt til enden af deres løbebane kan styre mod strømmen, ja, udvikle sig videre i retning af sympati med den sejrtriumph socialismes lande (Romain Rolland, Andre Gide, Heinrich Mann, Dreiser etc.).

Den socialistiske realismes perspektiver

Vi har allerede kunnet konstatere, hvorledes proletariats historiske optræden har betydet et vendepunkt i den borgerlige romans nedadgående udviklingslinje: jo klarere klassekampen mellem bourgeois og proletariat fremtræder som totalsamfundets centrale tilskikkelse (Geschehen), desto mindre er det muligt for de borgerlige romanforfattere at nærme sig centralt til samfundets centrale problemer. Modningen af den proletariske klassebevidsthed i løbet af den revolutionære totaludvikling af klassen frembringer - som på alle kulturens områder - også på romanens område nye problemer og nye skabende metoder til deres løsning. I løbet af vores historiske skitse kunne vi iagttage hvorledes problemet om menneskets fornedring i det kapitalistiske samfund måtte blive et centralt problem for hele romanformen. Marx bestemmer nu på følgende måde bourgeois og proletariats forskellige stilling til den kendsgerning at alle mennesker fornedres i det kapitalistiske samfund: »Den besiddende klasse og proletariats klasse fremstiller den samme menneskelige selvfremmedgørelse. Men den første klasse føler sig i denne selvfremmedgørelse godt tilpas og bekræftet, erfarer fremmedgørelsen som *sin egen magt*, og besidder i den *skinnet* af en menneskelig eksistens; den anden føler sig tilintetgjort i fremmedgørelsen, ser i den deres afmagt og en umenneskelig eksistens' virkelighed. Den er, for at bruge et udtryk af Hegel, i forkastelsen (Verworfenheit) *harmen* over denne forkastelse, en harme, som den nødvendigvis drives til i kraft af modsigelsen mellem dens menneskelige *natur* og dens livssituation, som er den åbenhjertige, deciderede, omfattende fornægtelse af denne natur«. ⁷³ Proletariatet, hvis klassebevidsthed udvikler sig revolutionært i den borgerlige udviklings ideologisk nedadgående fase, er i stand til at opfatte hele dialektikken i den kapitalistiske udvikling; det ser i elendigheden »den revolutionære omstyrtende side . . . som vælter det gamle samfund over ende«; om kapitalismen ved det også, at den er »den dårlige side,

73. »Die heilige Familie«, MEW 2, s. 37.

som starter bevægelsen, som skaber historien, derigennem at den modner kampen«.

Af denne for proletariatet klassemæssigt nødvendige nye stilling til modsigelserne i det kapitalistiske samfund rejser der sig i kraft af formidlingen af det hermed forandrede stof meget vigtige nye stilproblemer for romanen. For proletariatet og dermed for den proletariske romanforfatter er samfundet ikke nogen »færdig« verden af stive modsætninger, men proletariatets klassekamp udvikler en verden af menneskets heroiske selvvirksomhed. Allerede i den borgerlige roman kunne vi iagttage, hvorledes der kunne opstå en episk spænding som et resultat af menneskets kamp for sin ydre eksistens og indre integritet, så længe denne kamp endnu blev ført på tapper måde mod det feudale eller kapitalistiske [system].⁷⁴ For proletariatet vokser denne kamps pathos, ikke kun fordi den proletariske eksistens er meget mere truet og usikker under kapitalismen end den borgerlige, men også fordi kampen mod denne trussel mod den individuelle eksistens er meget snævert formidlet med selve klassens almene store spørgsmål, spørgsmålet om samfundsomvæltningen. Kampen mod truslen mod den individuelle eksistens må nemlig hos proletariatet slå om i kampen for den revolutionære organisering af klassen med henblik på at omstyrte kapitalismen. Opbygningen af de proletariske klasseorganisationer (fagforening, parti etc.) er resultatet af en heroisk aktivitet fra proletarernes side. Denne heroiske aktivitet bliver endnu større fordi denne kamp samtidig er den proces, som gør den af kapitalismen [undertrykte]⁷⁵ arbejder til menneske; dialektikken i menneskets selvskabelse gennem arbejde og kamp reproducerer sig her på den historiske udviklings højeste trin.

Når med Marx' ord »opdrageren selv må opdrages«⁷⁶, så er denne proces ikke en tilpasning til det borgerlige livs prosa, således som Hegel krævede af den borgerlige roman, men [en uforsonlig kamp mod enhver form for kapitalistisk undertrykkelse og udbytning].⁷⁷ Og ud fra denne situation giver det sig af sig selv, at den helt, som kæmper på en sådan måde, nødvendigvis må blive til en »positiv helt« i den proletariske roman. Gen-tilnærmelsen til eposet udtrykker sig endnu tydelige deri, at mens de objektive samfundsmæssige problemer selv i de største borgerlige romaner kun kunne gestaltes ved at gå omvejen over individers kampe mod individer, så optræder der hér i proletariatets organisering til klasse, i kampen klasse mod klasse, i arbejdernes kollektive heroisme et stilelement som - i denne henseende - straks igen minder om det gamle epos' væsen: om en samfundsformations fælles kamp mod den anden. Gorkijs verdenshistoriske format består netop deri, at han har erkendt og i kunstnerisk fulden form gestaltet alle disse nye tendenser, som hidrører fra proletariatets historiske situation.

74. [fornedring af mennesket]

75. [fornedre]

76. »Tæser om Feuerbach«, tese 3.

77. [den permanente kamp lige indtil de sidste rester af fornedringen af mennesket er tilintetgjort i samfundet og i mennesket selv].

Disse særegenheder ved proletarietets klasseudvikling undergår i og med proletarietets sejrige magtovertagelse en vækst til det kvalitativt nye. Det sejrige proletariet, som er i besiddelse af statsmagten, viderefører kampen for udryddelsen af alle klassesamfundets rødder. Erobringen af statsmagten, klassekampen »fra oven«, den planmæssige omformning af økonomien, ophævelsen af kapitalismens økonomiske modsigelser etc. betyder også for romanen en række grundlæggende forandringer af dens indhold og dens form. De samfundsmæssige institutioners illusoriske selvstændighed, deres faktiske fjendtligtberedte stillen-sig-op over for de arbejdende masser slås i stykker. »Staten - det er os« (Lenin). Kampen mod fornedringen af mennesket slår om i et kvalitativt forhøjet stadium, i hvilket den aktive kamp nu retter sig mod de objektive [årsager]⁷⁸ (adskillelsen af land og by, af fysisk og åndeligt arbejde etc.) og den ideologiske bekæmpelse og [overvindelse]⁷⁹ af dem bliver til en udvidelse og fuldendelse af den økonomisk-samfundsmæssige kamp. Livets kapitalistiske usikkerhed hører op og dermed opstår muligheden for en destruktion af de ideologier, som nødvendigvis måtte udvikle sig på grundlag af denne usikkerhed i livet (religion). Klassekampen for tilintetgørelsen af klasserne er uadskilleligt forbundet med udviklingen af talløse former for ny selvvirksomhed og aktivitet og for udviklingen af de arbejdende massers nye heroisme, den er uadskilleligt forbundet med kampen for det nye menneske, for det »alsidigt uddannede menneske« (Lenin), for mennesket som hverken aktivt eller passivt gør sig skyldig i eller tåler nogen form for [udbytning]⁸⁰ af mennesket (kvindens frigørelse etc.).

Alle disse udviklingsmomenter frembringer i den socialistiske realisme en radikalt ny romantype. Væksten af de rent episke elementer fremstår nødvendigvis af sig selv ud fra tendenserne i den samfundsmæssige udvikling. Men det vil være at forveksle udviklingens perspektiver med selve udviklingens virkelighed, hvis man overdriver denne tilnærmelse, hvis man under sejren ville overse kampen, hvis man under fremrykningen ville overse modstande og vanskeligheder af såvel ydre som indre karakter, hvis man ville sætte en utopisk ret linje i stedet for den omvej, som er dikteret af den objektive dialektik i økonomien. De vedvarende kritiske formaninger af kammerat Stalin f.eks. om den rent socialistiske form for kolkhoz, som først kan fyldes med socialistisk indhold gennem arbejde og kamp, om den dialektiske vej, som statens bordøen følger, etc. er samtidig de vigtigste stilkritiske retningslinjer i forholdet mellem roman og epos i perioden for den socialistiske opbygning. [Netop derfor må det klart erkendes, at det her drejer sig om en *tendens* i retning af eposet. Om en tendens og ikke om en færdig væren. Thi proletariet står jo først i begreb med at løse den store opgave, som »består i overvindelsen af kapitalismens rester i økonomien og i menneskehedens bevidsthed« (Stalin). Netop denne kamp udvikler det episke nye elementer. Den vækker den hidtil slumrende, deformerede eller

78. [årsager til fornedringen af mennesket]

79. [overvindelse af fornedringen af mennesket]

80. [fornedring]

vildledte energi i millionmasserne, udhæver fra dem de betydende mennesker, fører disse frem til bedrifter, hvorved deres for dem selv ubekendte evner alle bliver åbenbare, og gør dem til de fremstormende massers ledere. Deres individuelt betydelige egenskaber består jo netop i at virkeliggøre det almentsamfundsmæssige på en klarere og mere bestemt måde. De erhverver altså i stigende grad de episke heltes karaktertræk. Denne nyudvikling af eposets elementer i romanen er altså ikke en artistisk fornyelse af de formelle eller indholdsmæssige elementer fra det gamle epos (f.eks. mytologien etc.), men gror nødvendigvis frem af det begyndende klasseløse samfund.

Forbindelsestrådene til romanens klassiske udvikling rives dog ikke over af den grund. Thi opbygningen af det ny er ubrydeligt dialektisk forbundet med den objektive såvel som den subjektive ødelæggelse af det gamle. Netop ved at kæmpe for denne ødelæggelse, ved at kæmpe for den socialistiske opbygning overvinder menneskene af sig selv de endnu eksisterende ideologiske levn fra kapitalismen.] ⁸¹ Netop litteraturen har den opgave at fremvise det ny menneske i dets på samme tid individuelle som samfundsmæssige konkrethed. Netop dens tendens må gå ud på at erobre denne udviklingsproces' rigdom og mangesidighed for litterær (schriftstellerisch) gestaltning. »Historien, især revolutionens historie, var altid mere indholdsrig, mere mangfoldig, mere mangesidig, mere levende, mere snedig end de bedste partier, end de mest klassebevidste fortropper for de mest fremskredne klasser forestiller sig« (Lenin). Romanens opgave under den socialistiske opbygning ligger netop i den konkrete gestaltning af denne rigdom, denne »snedighed« i den historiske udvikling, i kampen for det ny menneske, i kampen for udryddelsen af [udbytning og undertrykkelse af de arbejdende.] ⁸² Den socialistiske opbygnings litteratur, den socialistiske realismes roman har kæmpet hårdt og ærligt for denne nye romantype og har i denne kamp for den ny form, som nærmer sig eposets storhed, men dog må bevare de væsentlige af romanens bestemmelser, allerede nået betragtelige resultater (Sjolokov, Fadejev, Panferov, Gladkov etc.).

I den socialistiske realisme står romanen i et nyt forhold til eposets stilproblemer, hvilket giver spørgsmålet om arven en ganske særlig betydning på denne udviklingsetape. For det første udvikler den socialistiske realismes roman sig nødvendigvis af nutidens stilproblemer. [Socialismen opbygges med det menneskemateriale, »som kapitalismen har efterladt os« (Lenin). Og alle nutidens stilproblemer er nødvendigvis vokset ud af den samfundsmæssige væren og dermed forårsaget af dette menneskemateriales bevidsthed. Ingen kan altså skødesløst forbigå disse stilproblemer. Man må kritisk gennemarbejde dem og kritisk overvinde dem.] ⁸³ For det andet betyder den socialistiske realismes stil en mere

81. [-]

82. [Fornedringen af mennesket]

83. [Og i hele den problematik, som den moderne borgerlige roman præsenterer os for i alle de afgørende spørgsmål om fortællingens stil, kan der ikke herske tvivl om, at den litterære forms mestre også er dens vigtigste repræsentanter; det de præsterer må derfor underkastes en omhyggelig kritisk sortering.]

energisk udarbejdelse af den dialektiske enhed af det individuelle og det samfundsmæssige, af den enkelte og det typiske i mennesket. De samfundsmæssige betingelser for den store borgerlige realisme er overordentlig forskellige fra betingelserne for udviklingen af den socialistiske realisme. Man behøver blot huske på, at de gamle realister har arbejdet på et samfundsmæssigt grundlag præget af kapitalismens uløselige modsigelser, mens den socialistiske realisme er opstået i et samfund, i hvilket de samfundsmæssige modsigelser er ført i retning af deres endegyldige opløsning takket være proletarietets og dets førende partis aktivitet. Men det er dog dristigheden og hensynsløsheden i de gamle realisternes problemstillinger og løsninger som vi kan takke for den arv, hvis kritiske tilføjelse er af den største vigtighed for den socialistiske realisme. Og det så meget mere, da den nedadgående kapitalistiske udvikling har forfalsket og udtværet alle samfundsmæssige problemstillinger, så kun den gamle borgerlige realisme kan være det naturlige forbillede for en stilling til problemerne, der er så dristig at den tager hensyn til alle bestemmelser, og for en hensynsløs realisme, som ikke fortaber sig i detaljens »kleinen Klugscheisserei« (Engels).

Der er selvfølgelig tale om en kritisk tilbagevenden til denne store realismes arv: det betyder i første række en højnelse af niveauet i den skabende metodes problemstillinger og løsninger. For det tredje bringer det forhold, at den socialistiske realismes roman hælder mod eposets form den nødvendighed med sig, at også de gamle eper og deres teoretiske bearbejdelse bliver behandlet som arvets vigtige spørgsmål. Den socialistiske realismes romanlitteratur har den store historiske lykke, at dens mester og fører, Maxim Gorkij, er et levende formidlingsled mellem den gamle store realismes traditioner og den socialistiske realismes problemer og perspektiver. Da den russiske revolution, som følge af en for den gunstig mulighed i henseende til udviklingens ujævnhed, har udviklet sig ud af den borgerlige revolution (1905 og 1917), så kunne der ikke i Rusland som i de vestlige lande udvikle sig en årti-lang periode med overvægt af litterær dekadence i den lange periode af revolutionær stagnation. Maxim Gorkij, den første klassiker i den socialistiske realisme, stod endnu i umiddelbare, sågar personlige relationer til de sidste klassikere i den store borgerlige realisme (Tolstoj). Gorkijs værk betyder altså den levende fortsættelse af realismens store traditioner og samtidig deres omarbejdelse i overensstemmelse med perspektiverne i den socialistiske realismes udviklingsnødvendighed.

© MTA Fil. Int. Lukács Arch./Kultur & Klasse.