

*Nils Gunder Hansen*

# Læserengle og tekstdæmoner. Om Canettis roman »Die Blendung«

Handlingsreferat: Et bogmenneskes undergang

Elias Canettis roman *Die Blendung* fra 1935 (da. Forblindelsen, Arena) handler om bogmennesket Peter Kien – hans liv og undergang. Peter Kien lever i en ubestemt storby, der bærer mindelser om Wien – på et tidspunkt som v.h.a. diskrete indicier kan tidsfæstnes som sidst i 20'erne. Kien er en verdenskendt sinolog (efter egen formening måske den største nulevende af slagsen), der kun lever og ånder for sin forskning og det store privatbibliotek, der fylder en væsentlig del af ungkarlejligheden. Han skyer alt offentligt liv, tager ikke del i faglige kongresser men befæster blot indimellem sin sinologiske første-position ved udgivelse af epokegørende artikler. Kontakten med den ydre verden begrænser sig til daglige spadsereture og boghandlerbesøg; han nærer en udtalt foragt for almindelige mennesker og deres almindelige liv, og de minimale oplevelser han kommer ud for på disse spadsereture giver anledning til misantropiske notater i den dertil medbragte notesbog. Kien er en tvangsneurotiker ført ad absurdum – en overstabiliseret psykisk struktur, der som en menneskelig perpetuum mobile er destineret til at fortsætte sin kurs – uden omskiftelser, uden ydre begivenheder, uden menneskelig kontakt. Han hærages imidlertid af to angstforestillinger – ubeherskelige trusler der vil kunne ødelægge livet som han kender det: blindhed og biblioteksbrand. Det er angsten for det sidste, der driver ham til at ansætte en husbestyrerinde – og netop derved etablere den ydre kontakt, der sætter en kæde af skæbnesvangre begivenheder i gang, der ironisk nok skal kulminere netop med den frygtede biblioteksbrand.

Han annoncerer efter en husbestyrerinde og ansætter Therese – en grotesk beskrevet, midaldrende grim kvinde, hvis fremmeste karakteristika er pengebegær, seksuelle fantasier og fragmentariske brokker af småborgerlig moral (priserne stiger, ungdommen skejer ud og hvad skal det hele ikke ende med?). Kien har i annoncen lagt vægt på en

karakterfuld person og angivet lønnen som underordnet; Therese læser annoncen bagfra og i ansættelsessamtalen afvæbner hun Kien med sine stereotype klicheer. Ansættelsen forløber i nogle uforstyrrede år indtil den spadseretur, der indleder romanens fortalte tid. Kien møder her en dreng fra ejendommen, der interesserer sig for bøger – og i et pludseligt anfald af bevæget opdragelsestrang («alle små drenge burde vokse op i et betydningsfuldt privatbibliotek») inviterer han ham på besøg. Da drengen vil indfri aftalen, kommer han på tværs af Kiens rigide arbejdsskema. Han bliver smidt ud med fynd og klem; den forargelse over drengen som Therese udviser i den forbindelse, forveksler Kien med interesse for lærdom og han overfører opdragelsestrangen på hende. Han låner hende en bog, og Therese, der satser på ægteskab og velstand, spiller sine kort ved at pakke bogen ind (som lagde hun et barn i svøb) og læse den med handsker på! Hun behandler således bogen som et materielt værdiobjekt, da hun ikke er i stand til at forholde sig til kulturværdien; dette rammer imidlertid Kien i hjertekulen (da han selv har et feticheret forhold til sine bøger), og da han påny plages af en angstdrøm om brand, beslutter han sig for at fri til Therese – angiveligt for at kompensere for sin tidligere fejlbedømmelse af hende og for at beskytte biblioteket mod brand. Ægteskabet indgås, men snart går hans fejltagelse op for ham: i sin iver efter at ægteskabet skal fuldbyrdes kødeligt, fejler Therese brutalt nogle bøger ned fra ægtesengen. Kien tager flugten til toilettet, hvor han sidder som en dreng – grædende, med bukserne nede om benene.

Dermed er der sat et foreløbigt indsnit i forløbet; interesserne har vist sig som uforenelige, men ægteskabet tilbagesår som en kontraktuel tvang indenfor rammerne af hvilken parterne nu søger at realisere deres respektive mål. Therese vil have møbler og indretning – Kien tror at han kan genskabe sit liv gennem en retræte i det ydre og materielle. Therese får både møbler og overladt de tre af værelserne mod at tie ved bordet og ikke røre bøgerne. Kien bliver på sit værelse og viser sig kun til måltiderne; efter at have frasagt sig talens brug, frasiger han sig også synet og manøvrerer rundt mellem møblerne med lukkede øjne for at undgå at se dem. Han skriver en check ud til sovekammerindretningen uden at tænke på beløbet og tror dermed at få fred, men som tilfældet var ved annoncen giver netop hans ligegyldighed overfor penge hende indtryk af at han har rigeligt af dem og ansporer hendes griskhed. Therese går i møbelforretningen, hvor hun har overført sine seksuelle fantasier på en dreven ekspedient («det interessante menneske»), mens Kien i biblioteket holder brandtale til sine bøger som var de en masse og han føreren. I forretningen bliver

Therese ydmyget af ekspedienten og overfører al sin aggression på Kien; hun begynder på hjemvejen at fantasere om hans død og tror straks at han er død, da hun finder ham afmægtig på gulvet, hvor han er faldet ned, udmattet af sine massehallucineringer med bøgerne. Kien må lægges til sengs og er nu forsvarsløst udleveret til Therese, der bombarderer ham med snak dagen lang – hun tager nu også biblioteket i besiddelse i den forstand at hun laver en liste over bøgerne. Kien får tilsyneladende en forbundsfælle i portneren Pfaff, der aflægger besøg ved sygesengen; han er en vulgær og brutal pensioneret politimand, der dog kun drives på besøg af sit kvindehad og sin økonomiske interesse i den lærde professor, der gennem årene har givet ham penge for at holde uønskede væk fra ejendommen.

Snart bliver Kien rask, står op og vil have tingene ført tilbage til deres gamle orden. Han beslutter sig til ikke at lave noget testamente siden Therese er begyndt at plage om det. Hun overfalder ham da med en af sine usammenhængende monologer som han totalt misforstår: hvor hun reelt taler om det interessante menneske og Kiens testamente, tror han, at hun udtrykker kærlighed til ham (at selv hendes mishandling af bøgerne var en symbolsk kærlighedserklæring) og at hun vil have at de skal lave gensidigt testamente, fordi hun vil overlade ham nogle spareskillinger. Han beslutter sig for at gå ind på denne ordning, men vil i øvrigt ikke tage imod hendes kærlighed. Therese skuffes over den ringe sum på papiret, der ikke svarer til hendes forestillinger, og hun sætter selv to yderligere nuller på. På et tidspunkt holder hun en ny, afsindig monolog, hvor hun afslører sine inderste tanker; han misforstår hende påny, tror at hun har arvet en million og planlægger at udvide sit bibliotek. Tilsidst afsløres situationen og de forstår hinanden for første gang, som teksten siger.

I sit raseri over dette bedrag spærres Therese sine tre rum af og halverer hans; da han en aften kommer hjem, lægger han sig i mørket oven på hende i sengen (han hallucinerer dog at han møder en indbrudstyv der har dræbt hende); hun gennemprygler ham og han tager imod, præget af skyldfølelse over at have forulempet hende og over at han er en ligskænder! Pryglene gør, at han derefter gebærder sig som en skræmt hund; han søger tilflugt i historien og tror at forvandle sig til en ægyptisk mumie – han giver endelig afkald på alle sanser og hallucinerer, at han bliver til sten. I denne hysteriske flugt på stedet må han overvære, hvordan hun mishandler hans manuskripter; til sidst smider hun ham simpelthen ud af lejligheden, men med ham forsvinder også den bankbog som netop er det hun har søgt efter. Dermed begynder bogens 2. del: Kien ude i den store verden.

Han vandrer nu forvirret rundt fra boghandler til boghandler og »bestiller« de bøger, han mangler; hele dette nye bibliotek bilder

han sig ind i fysisk forstand at bære inde i hovedet. Da han har udtømt boghandlerne, føler han sig ensom og går ind i værtshuset »Zum idealen Himmel«. Her møder han Fischerle, pukkelrygget dværg og småsvindler, der fantaserer om at blive skakverdensmester. Kien fatter sympati for dværgen, fordi dennes kone tigge ham om penge og fordi han indser, at skakspillet er dennes »bibliotek«. Han tildeler ham på stedet et »stipendium« og tager ham i sin tjeneste. Som en anden Quixote har Kien nu fået sin Sancho Panza, der imidlertid kun er ude på at franarre ham resten af pengene.

Fischerle sætter sig straks ind i Kiens ønsker og særheder; han hjælper ham med at laste og losse det imaginære bibliotek på de hotelværelser, de overnatter på. Imens drømmer han om flugt til Amerika og et fejret liv som skakverdensmester. Kien overfører sin opdragelsestrang på dværgen og tror at denne tager ham som sit forbillede. Kien bliver opmærksom på pantelåneranstalten Theresienstadt, hvor folk til hans rædsel afhænder bøger; hans nye projekt bliver at stå på trappen og »løskøbe« de bøger som folk vil afhænde. Fischerle er dybt forarget over denne øden bort af de penge, som han allerede betragter som sine rejsepenge til Amerika, og han samler en gruppe af subjekter fra værtshusmiljøet; disse skal i rutefart »sælge« den samme dyngge bøger til Kien og dermed gradvist franarre ham pengene. Denne vellykkede trafik afbrydes først, da Therese og Pfaff dukker op i anstalten for at sælge nogle af Kiens egne bøger; i Kiens fravær har Therese allieret sig med Pfaff, der har forsørt hende med sin særlige brutale stil. Der følger nu et kaotisk masseoprin, hvorunder det lykkes Fischerle at stikke af med resten af pengene. Kien, Therese og Pfaff tages med til afhøring på politigården, hvor myndighederne har svært ved at hitte rede i personernes respektive hallucinationer. Det ender dog med at de løslades; parret tager Kien med hjem og installerer ham i den lille portnerloge.

Teksten følger derefter Fischerle; han bilder sine kumpaner ind, at han har mistet alle pengene og planlægger derefter sin rejse (køber billet, får et falsk pas, får taget mål til et sæt tøj). Han sender også i Kiens navn et telegram til dennes bror, der er berømt psykiater i Paris (om hvis eksistens Kien selv har oplyst ham i deres samtaler), i den hensigt også at kunne franarre ham yderligere penge. Da alt er klar til rejsen, begiver han sig endnu engang til sit hjem for at hente sine lommebog med navnene på diverse skakstormestre; hos konen møder han imidlertid en af de svegne kumpaner, som i hævngrighed dræber ham, skærer puklen af ham og elsker med konen derefter. Fischerle møder således sin skæbne, men har nået at afsende det telegram der bliver styrende for tredje og sidste del.

3. del følger indledningsvist Kien, der nu er installeret ved portne-

rens glughul; han påtænker en videnskabelig klassifikation af de buksetyper han kan se, men delirerer i øvrigt vildere og vildere og lemlæster sig selv på et tidspunkt. Scenen skifter derefter til Georg i Paris; han er forstander på et galehus og særdeles populær, fordi han behandler de syge som mennesker. Georg er fascineret af de gale, han indføler sig i dem som en slags skuespiller og ser dem som virkelige personligheder – karakterer af en fuldendt énsidighed. Han føler altid en vis skyld, når han møder dem han har helbredt og således ført tilbage til konformiteten. Talrige roller er på den måde gået ham i blodet og han hungrer altid efter forvandlingens øjeblik; når han trænger til ro, går han ind i en af sine assistenters forudsigelige personligheder. Han længes efter at komme væk, og telegrammet kommer derfor meget belejligt – ordlyden, som Fischerle jo har komponeret, overbeviser ham om at broderen må være blevet gal. Georg ankommer således og efter i første omgang at gå fejl af Therese og Pfaff, anvender han siden sin sædvanlige indføling på dem; han gennemskuer deres personligheder og ved henholdsvis at smigre Therese og true Pfaff, får han dem drevet ud af broderens liv. Han formår imidlertid ikke at føle sig ind i Kien og omfanget af dennes galskab, og da han mener at have fået Kien vel reinstalleret i biblioteket og sin gamle livsform, tager han tilbage til Paris. Da Kien således endelig er »kommet hjem« efter sin odysse, bryder galskaben imidlertid ud i lys lue; han spærres sig inde, gentager begivenheder i hallucineret form, prøver at brænde indbildte blodspor væk fra tæppet, enhver delirerende associationskæde ender i forestillingen om ilden; paranoiaen stiger; Georg er ude efter biblioteket, bogstaverne i bøgerne overfalder ham – og da flammerne når ham ler han som han aldrig har leet før.

### *Tematik og dramatik*

Såvidt handlingsreferatet som sit proportionelt store omfang i forhold til denne artikels berammede størrelse til trods er relativt summarisk; *Die Blendung* er en regulær murstensroman. Hvorledes skal den da analyseres og placeres litteraturhistorisk? Det er fristende at betragte den som et genuint centraleuropæisk mellemkrigsværk; et digterisk gestaltning af moderniteten, storbylivet, værdisammenbruddet, den spirende fascisme etc. Canetti har alle de biografiske forudsætninger for et sådant erfaringsrum, og Peter Kiens skæbne i et grusomt univers af vanvid, værdi- og kommunikationssammenbrud kunne da ses

som en fabel om mellemkrigssituationen. En sådan tolkning kunne indrullere Canetti på niveau og emnefællesskab med de store samtidige: Robert Musil og Hermann Broch – og være en rimelig begrundelse for den sene anerkendelse af romanens kvalitet og betydning; Canetti fik tildelt Nobels litteraturpris i 1981 og har ikke skrevet andre romaner end netop *Die Blendung*. Periodereferencerne er dog ikke eksplicitte som hos Musil og Broch, så samtidstematikken skal eventuelt fremtolkes som en indirekte indskrift i den formelle komposition. Sidstnævnte falder derimod tydeligt det litteraturanalytiske blik i øjnene; kompositionen er særegen og gennemført med stort mesterskab og konsekvens. Lad os se lidt på principperne for den:

*Die Blendung* er i vidt omfang et drama, der er forklædt som en roman. Uden enhver form for fortæller-regissering begynder den således med en dialog mellem Kien og den boginteresserede dreng – de første oplysninger vi som læsere får om Kien, får vi via drengens replikker. Efter dialogens ophør stiger vi så ind i Kiens bevidsthed og følger hans tankegang som en *dækket direkte tale* eller oplevet tale, dvs. en tilsyneladende neutral refereren af Kiens tanker (fordi den sker i 3. person præteritum) – men i virkeligheden en indre monolog, der ville fremtræde som sådan hvis man konverterede den til 1. person præsens. En meget stor del af den tekst der ikke er dramatisk dialog i denne kæmperoman, har denne *implicitte dramatiske karakter*; vi følger hele tiden de forskellige personers bevidstheder i en fortælle-mæssig *vision avec* og *vision dedans* sikret gennem indre monolog eller i de fleste tilfælde den dækkede direkte tale. Og selv dér hvor vi tilsyneladende har en egentlig neutral fortællerdiskurs vil det ofte vise sig, at beskrivelsen er farvet af en af personernes bevidsthed – eller at det der først tager sig neutralt ud gradvist bliver mere og mere farvet indtil det viser sig ved beskrivelsens udgang, at det hele har været registreret af f.eks. Peter Kien. Der er således ikke nogen udpræget og markeret fortællerinstans som kan lokaliseres og fremanalyses *udenfor* selve dette kompositionsprincip. Ideelt set. For der er steder hvor den titter frem i skikkelse af ironisk kommentar til personen eller udstilling af en særlig viden – men de er så få, så de med rette kan betragtes som »svipsere« i forhold til en ideel hensigt om at *nedskrive romanen til et drama* og følgelig romanens fortæller til en *ren scene*. (Men det forhold, at der ikke er tale om et drama, hvor informationerne om personerne er begrænset til replikskifterne, er selvfølgelig forudsætningen for det rige indblik i personerne). Dette kompositionsprincip har nogle iøjnefaldende fordele i forhold til realiseringen af romanens tematik; romanen handler om en række forblindede og fordrejede karakterer, og via denne teknik er man som læser hele tiden *in medias res*, man partecipe-

rer hele tiden i en eller andens bevidsthed, halser fra den ene til den anden og lægger øre til en kakofoni af galskab – læseren er i en vis forstand som englenerne i Wim Wenders film »Himlen over Berlin«. Man kan aldrig nå at slappe af i en neutral diskurs, eller bedre endnu, lægge sit mødige læserøre til en fast markeret fortællerstemme der lægger distance til personerne og forsikrer os om at det hele ikke er så slemt endda. Romanens sønderbrudte univers fylder *hele tiden det hele* og demonstrerer dermed, at der ikke er noget arkimedisk punkt udenfor forblindelserne – at der ikke er nogen værdier tilbage i værdisammenbruddet. Som læser får man dermed en vis klaustrofobisk fornemmelse, der er helt modsat den faktiske distance i læsesituationen.<sup>1</sup>

### *Baggrunden for tematikken og den dramatiske komposition i Die Blendung*

Jeg vil nu inddrage hvad Canetti selv har sagt om baggrunden for affattelsen af *Die Blendung* for på denne måde at kaste lys over tematik og komposition. Essayet *Das erste Buch: Die Blendung* i samlingen *Das Gewissen der Worte* (Fischer 1981) samler de erindringsfragmenter der har relation til romanens opståen – erindringer der i øvrigt også indgår i selvbiografens 2. bind *Die Fackel im Ohr*, (da. *Faklen i øret*, Gyldendal, 1988).

I sommeren 1928 kommer den unge Canetti på ophold i Berlin som sekretær for en forlægger; i Wien har han levet isoleret uden kontakt med kunstnerkredsene, men i Berlin bliver han smidt durk ind i et pulserende miljø af digtere, kunstnere og intellektuelle, og dette bliver et kondenseret storby- og modernitetschok for ham. *Jeg havde aldrig før i samlet antal set så mange artikulerede mennesker af en sådan forskellighed og egenart.* (s. 247) Da han kommer hjem til Wien og genoptager sin isolerede studentertilværelse, kan disse indtryk ikke slippe ham. *Men det som efter min hjemkomst fra Berlin beskæftigede mig mest, det som jeg ikke mere kunne løsrive mig fra, var de ekstreme og besatte mennesker, jeg havde lært at kende(...) En dag kom den tanke til mig, at verden ikke mere kunne fremstilles som i tidligere romaner, så at sige fra en enkelt forfatters synspunkt, verden var faldet fra hinanden, og kun hvis man havde mod til at vise den i dens opløsthed, var det endnu muligt at give en sand forestilling om den. Dette betød dog ikke at man skulle give sig i kast med at lave en kaotisk bog, hvor intet mere var forståeligt, man skulle tværtimod med streng konsekvens opfinde ekstreme individer som disse, som verden jo bestod af, og disse individer, der var sat på spidsen, skulle man stille ved siden af hinanden i deres forskellig-*

hed. *Jeg lagde en plan for de gales menneskelige komedie...* (s. 249) Canetti udkaster en cyklus på otte romaner, der hver har en besat person som hovedfigur; en samler, en religiøs fanatiker, en ødeland, et bogmenneske osv. I et år laver Canetti samtidig notater til alle otte romaner og vænner sig på denne måde til simultant at bevæge sig mellem forskellige verdener og forskellige sprog. I 1930 sker der imidlertid en ændring; bogmennesket får pludselig primat, og i løbet af endnu et år med streng arbejdsdisciplin fuldender Canetti romanen, der først som hovedpersonen bærer navnet *Brand* (det er fra starten givet at han skal møde sin skæbne i biblioteksbranden); titlen ændres dog siden til *Kant fängt Feuer*, men p.g.a. navneligheden med filosofen får romanen til sidst den endelige titel *Die Blendung*. Canetti skriver den på et lejet værelse med et passende udsyn til galeanstalten Steinhof, hos en værtinde der bliver modellen til Therese. Han er ofte ved at opgive eller afslutte den før tid, men har besluttet, at det skal være en streng bog, ubarmhjertig mod både forfatter og læser. De øvrige syv romaner bliver i formel forstand (men ikke hvad angår selve karaktererne) opsuget i denne ene, fordi han benytter den kompositionsteknik, han har opøvet under arbejdet med hele cyklussen. Efter færdiggørelsen i 1931 sender han den pavestolt og noget dristigt til Thomas Mann; denne returnerer den imidlertid straks med henvisning til manglende tid – ærgerlig lægger Canetti den til side uden tanke på udgivelse, men i de kommende år hvor han er i kontakt med Wienermiljøet (Broch, Musil og andre) præsenterer han flere udtog ved oplæsninger, og bliver tilsidst overtalt til udgivelse i 1935.

Den kompositoriske og sproglige teknik i romanen kan bedst illustreres ved henvisning til Canettis egne metodiske overvejelser over *dramaet* (som er den genre han først forsøgte sig i og som han konsekvent har gået mest op i) og det begreb han kalder de *akustiske masker*; *Dramaet lever på en helt særlig måde i sproget. Hvis det ikke kunne misforstås, kunne man næsten sige: det lever i sprogene. For jeg anser den akustiske maske for det vigtigste element i dramatisk gestaltning. Det er let at klargøre dette begreb i få sætninger. Gå ind i et folkeligt lokale, sæt Dem ved et eller andet bord og gør et vildtfremmed menneskes bekendtskab. Til en begyndelse vil De ikke kunne komme udenom at opmuntre ham med nogle imødekommende sætninger. Men så snart han er kommet rigtig i gang med at tale – og han vil gerne tale, det er derfor han befinder sig i dette lokale – så prøv konsekvent at holde mund og lyt nøje til ham i nogle minutter. Prøv ikke på at forstå ham, efterforsk ikke hvad han mener, føl Dem ikke ind i ham, vær ganske enkelt opmærksom på det ydre ved det han siger. Dette råd skal selvfølgelig ikke gælde for altid. Det tjener kun til en gang for alle og så hurtigt som muligt at opleve det der er betegnet som den akustiske maske.*

*De vil da finde ud af, at Deres nye bekendt har en helt særlig måde at tale*



*på. Det er ikke tilstrækkeligt at fastslå: han taler tysk, eller han taler dialekt, det gør alle eller de fleste mennesker i dette lokale. Nej, hans måde at tale på er enestående og uforvekslig. Den har sin egen tonehøjde og tempo, sin egen rytme. Han adskiller i ringe grad sætningerne. Bestemte ord og vendinger kommer hele tiden tilbage. Hans sprog består overhovedet kun af 500 ord. Men han er godt hjulpet med dem, det er hans 500 ord. En anden ordfattig vil tale med 500 andre. Hvis De har hørt nøje på ham, kan De genkende ham næste gang på hans tale uden at have set ham. Han er i sit sprog blevet så meget til skikkelse, så tydeligt afgrænset til alle sider, som i hans fysiologi der jo også er enestående. Et menneskes sproglige skikkelse, det blivende i hans tale, dette sprog der er opstået med ham, som han har for sig selv og som vil forgå med ham, det kalder jeg hans akustiske maske. (cit. efter antologien Canetti Lesen, s. 54-55, Hanser Verlag 1975).*

I Canettis dramatik bliver således handlingselementerne trængt tilbage til fordel for de sproglige elementer. Hans begreb om det dramatiske er psykologisk struktureret snarere end æstetisk; dramaet er ikke, som hos Aristoteles, dér hvor handlende mennesker bliver efterlignet, men dér hvor mennesker bliver iagttaget (eller rettere aflyttet), hvor en autenticitet manifesterer sig i deres sprog.

### *Die Blendung som fortælling*

Vi skulle dermed have etableret rammebetingelserne for en analyse af romanen; som forudset er tematikken den opsplittede verden og det moderne værdisammenbrud; denne gestaltes digterisk i opfindelsen og sammenstillingen af ekstremt tilspidsede individer (Kien, Therese, Fischerle etc.). Enhver kommunikation mellem dem er umulig, de forfølger systematisk deres egne vrangforestillinger og forsøger skånselsløst at udrydde hinanden. Denne karikatur af et socialt rum med psykologiske typer effektueres sprogligt gennem de akustiske masker der klæber til hver person i både de ydre og indre monologer.

Disse elementer kalder imidlertid ikke i sig selv på *romangenren*, med mindre den blot fungerer som et sekundært, teknisk *device*; den tilvejebringer mængden af information om personerne, og det er handlingen, intrigen, det narrative forløb, der både får personerne til at møde hinanden og tematik til at føje sig sammen med den dramatiske komposition. Men der er på mange måder i udtalt grad tale om en roman; vi følger hele tiden Kien, han er »helten« hvis skæbne strukturerer det narrative forløb, han er for at tale med Kundera det eksperimentelle ego som sættes i omløb, han møder hjælpere og mod-

standere på sin vej, han bevæger sig hjem – ud – hjem, ja til overflod møder han en Sancho Panza ligesom Quixote, den mest klassiske af alle romanfigurer. Jeg vil i det følgende se nærmere på dette narrative niveau; er det blot en genremæssig nødvendighed m.h.p. at realisere det tematiske og dramatiske koncept indenfor romanformen? Eller er det et autonomt niveau i forhold til disse der kalder på en egen fortolkning?

Da det er Kiens sammenbrudsproces, der udgør det overordnede narrative forløb, må pointen i en forløbsanalyse være at følge den indre udviklingslogik i denne proces. Hvorledes kommer Kien fra den gennemstabiliserede udgangsposition til den endelige katastrofe? Her byder flere muligheder sig til; 1) Kien er en anti-helt uden noget narrativt program at realisere; tilfældige ydre begivenheder som han ikke har nogen indflydelse på, ødelægger hans univers, kaster ham ud og hjem igen; dette ville være en *fatal* eller *tragisk model* for afviklingen af forløbet; 2) Kiens tvangsneurotiske normalitet i udgangspunktet er allerede et tendentielt vanvid, der via en eller anden hypertrofisk effekt slår om i sin katastrofiske modsætning, jvf. hvorledes biblioteksbranden fra starten forfølger ham som forestilling; dette ville være en *psykologisk* model. Selvom begge disse modeller spiller med i teksten, skal man snarere henlede opmærksomheden på en tredje og mere *ironisk*; 3) det går galt for Kien hver gang han søger at lukke op for verden – modsat egen selvforståelse (og dermed i vid udstrækning tekstens forståelse) har han et behov for kommunikation og kærlighed, men når han slækker på sin lukkethed, går det galt fordi han ikke er i stand til at fortolke eller agere i forhold til yderverdenen – deri består den egentlige forblindelse. Denne ironi er samtidig en distance mellem fortælleren og den fortalte person, men grundet fortællerens særlige status er den ikke særlig manifest (som fortællerkommentar) men, så at sige, immanent indskrevet i forløbet. Ikke desto mindre vil det være gennem denne mikro-logik i de narrative overgange, man kan lokalisere fortælleren (som én der manipulerer med sit fortalte subjekt – trakterer det med ironiens *overskud af grusomhed* i forhold til en mere gennemsigtig tragisk eller psykologisk fortællemodel – hver gang subjektet prøver at bryde igennem til normaliteten, bliver han narret og afstraffet) og dermed også finde nøglen til fortællingens eventuelle autonomi i forhold til tematik og dramatik – fortællingen i den dobbelte betydning af narrativt forløb og historie fortalt af en fortællerinstans.

Det er indledningsvis Kiens trang til at snakke med drengen og dennes forsøg på at indfri aftalen, der giver Therese mulighed for at »forføre« Kien. Opdragelsestrangen overføres på hende, og hendes

ømhed overfor bøgerne skaber ubevidst for Kien en formidlet kærlighedsrelation mellem dem, som driver ham til at fri (omend han ikke erkender de virkelige motiver). Da Therese imidlertid fejer bøgerne væk for at realisere den fysiske kærlighed, punkteres hans sublimerede kærlighedsopfattelse meget effektivt. Sidenhen misforstår han hendes monolog som en kærlighedserklæring – han går tur, synes at se byen for første gang, *også han var elsket af en kvinde*, og går ind på testamenteordningen, der giver anledning til den næste serie af misforståelser. Ulykkerne eskalerer idet Kien hver gang tror han kan retablere sin verden efter at han har lukket det ydre ind – men syndefaldet er sket. Han må reelt afgive fysisk rum til Therese, hvilket åbner op for nye sammenstød – og kompenserer for fejlslutningerne ved hallucinerende omfortolkninger af det virkelige forløb – hallucineringer der fordi de imaginært stadig opretholder den realitet der er brudt sammen bliver tvingende for hans ageren i det videre forløb og dermed tvinger ham længere og længere ud i vanviddet. Da han er smidt ud i verden, overføres kontaktbehovet på Fischerle, og han opretter en helt ny kompensatorisk realitet omkring biblioteket i hovedet og sin egen funktion som løskøber af bøger. Vanviddet er allerede nu så totalt, så fortælleforløbet ikke længere behøver betjene sig af miskendelserne som narrativt princip (de har ellers givet førstedelen en subtil, komisk dimension, der gør at den for mig at se bibringer læseren langt større oplevelser end resten af romanen), og værgeløst lader han sig føre hjem af Therese og Pfaff.

Jeg har før været inde på, at *Die Blendung* på mange måder er en ubehagelig bog at læse, og det ligger ikke blot i, at man hele tiden deltagende i en af personernes forblindelse. Det ligger også i læserens uundgåelige formelle identifikation med Kien; nogen sympatisk indføling er der ikke lagt op til, men den formelle (at det er Kiens program man følger fra først til sidst, og at de andre personer, selvom de har egne forblindelser og egne programmer, fungerer i forhold til ham) er tvingende nok, og min tæse er at den hensætter læseren i en *paranoid position*.. Det, der formelt kendetegner paranoiaen, er en modsigelse mellem den individuelle og den sociale *veridiktion* – paranoiaen besætter virkeligheden med sin egen veridiktion, og det erfarne misforhold i forhold til den sociale realitet tolkes da i en forfølgelsesoptik. Kien lider ikke af forfølgelsesvanvid; han tror langt hen ad vejen godt om de mennesker han møder i sine spredte åbninger og miskendelser; selv når han reelt er forfulgt, er han ikke klar over det. Det er *læseren* til gengæld; læseren akkumulerer nemlig til stadighed viden om alle personernes kendetegn – det er læseren der skal bære på overblikket over kommunikationssammenbruddet, og idet der pri-

mært er Kien, man kigger over skulderen, skal man på Kiens vegne bære bevidstheden om den umulige og »ubeboelige« verden han færdes i. Læseren bliver paranoid, fordi han ved at dette er en narrativt program uden hjælpere – kun med modstandere – og med en helt blottet for alle kompetencer. Forløbet »vrænger« nærmest af det narrative skema; hver gang der dukker en potentiel hjælper op, Pfaff eller Fischerle, forvandler han sig hurtigt til endnu en modstander. No way out. Og vi kan ikke varsko vor »helt« om denne nye fare.

I visse filmthrillers er denne spænding mellem den individuelle og den sociale veridiktio n udpræget (kvinden, der ved at nogen stræber hende efter livet, mens alle andre tror, at hun er blevet gal; manden, der forfølges for et mord han ikke har begået osv.). I sådanne film forløses situationen ved at konklusionen giver den individuelle veridiktio n ret. Som tilskuere interPELLERES vi af hovedpersonens situation, fordi vi selv hver dag skal leve som både individer og sociale agenter – sådanne plots dramatiserer og tilspidser de banale misforhold, vi alle lever under. Vi kender alle til at blive misforstået, ikke værdsat efter fortjeneste osv. Derfor virker disse plots og deres opløsning fastnaglene og forløsende. Men – i *Die Blendung* er der ingen sådan forløsning, der er ingen narrative belønninger for vor modvillige identifikation, der er kun afvikling og sammenbrud.<sup>2</sup>

Men hvad rolle spiller broderen Georg i forhold til forløbet? Han betegner på mange måder et opbrud i den hermetiske komposition; han er ikke en person på linie med de andre i bogen (han er ikke fordrejet og forblindet, men fleksibel og socialt kompetent, ja faktisk til overmål: han kan indføle sig i alle), hvilket umiddelbart manifesterer sig ved, at han kommer udefra. Teknisk set kan man også sige, at han kommer udefra; han er en art udsending fra fortællerinstansen (i hvert fald deler han nogle steder synspunkter med denne og i øvrigt med Canetti selv), for så vidt han er i stand til at hæve sig op over personerne og gennemskue dem. Dermed bliver han også et forløsende identifikationspunkt for læseren, fordi han har den samme kompetence som vi hele tiden har haft og ydermere *kan gribe ind* – Georg er som en læserengel, der materialiserer sig i teksten og besejrer tekstdæmonerne, en nådig inkarnation fra den strenge guddom; den tilbagetrukne fortæller. For første gang beskrives og analyseres Therese og Pfaff som de tager sig ud for et normalt blik (dvs. læserens som endnu ikke har været tekstligt indskrevet) – og de skaffes af vejen. Mareridtet er tilsyneladende forbi.

Men nej, det lykkes ikke Georg at indføle sig i sin egen bror og ufrivilligt kommer han til at overlade ham til sin skæbne. Mission forfejlet. Man kan fortolke dette, som at Georg ikke kan indføle sig i

Peter, fordi denne netop repræsenterer hans egen blinde plet. Peter er som bekendt klippen, mens Georg er uden stabil identitet og ustadig i sine forvandlinger. Det, som han har fortrængt ved sig selv, kan han ikke samtidig repræsentere som vanvid. Som Georg er inde på, ville en syntese af de to brødre være perfekt: både formbemestring og forvandling, både rigiditet og sans for mangfoldighed – måske Canettis ideal om den sande digter. Georgs fejltagelse og dens katastrofale følger er således den endelige moralisering over de karakterer, der er for énsidige. Man kunne også hævde, at romanen, hvis det lykkedes Georg at redde broderen, ville få en traditionel, »forsonlig« struktur, der netop ikke ville manifestere det værdisammenbrud, som Canetti tilsigter med sin ekstreme »realisme«. Men hvad skal Georg og det tilsyneladende brud i logikken da overhovedet i romanen? Jeg vil foreslå den tredje tolkningsmulighed, at Georg fejler, fordi han netop ikke deler den afgørende viden med fortælleren; at Peters aktuelle situation ikke er betinget af tilfældigheder eller mindre psykiske forstyrrelser, men af en ond og objektiv ironi fra fortællerens side som han nu også selv bliver offer for; med Georgs indtræden er det narrative skema endnu engang karikeret: tilsyneladende har en effektiv hjælper udryddet modstanderne og bragt vor helt hjem – men ak, mens Georg fornøjet drager bort, må den magtesløse læser rædselsslagen bivåne, hvordan fortælleren spiller det sidste ironiske kort ud; netop nu hvor alle betingelserne er tilvejebragt for at Kien kan genoptage sit normale liv, viser det sig at han ikke længere er den samme, hans verden er sønderbrudt og lappet sammen for mange gange, han sætter ild på biblioteket – og da flammerne når ham ler han over endelig at opnå den ønskede kontakt med det ydre. Først i døden realiseres projektet – det er den sidste ironi fra fortællerens side.

Nu kunne man også mene, at Kien ler, fordi det således med bogens sidste sætning endelig lykkes ham at undslippe sin plageånd; grusomheden kulminerer i den afbrænding, der har været foregrebet fra romanens start – som et rent mellemværende mellem fortæller og fortalt subjekt, uden nødvendig forbindelse til tematik og dramatisk komposition. Fortælleforløbet har således en autonomi, det er en ofring, en djævluddrivelse, en nødvendighed der gennemsyrrer hele romanen hinsides tematik og dramatik. Men hvorfor? Vi vil først søge nøglen ved at gå tilbage til erindringsmaterialet.

### *Massen minus én*

15. juli 1927 – dvs. et årstid før opholdet i Berlin – oplever Canetti en

af de mest skelsættende begivenheder i sit liv; massen, der bliver en livslang fascination og videnskabelig beskæftigelse, kulminerende med storværket *Masse und Macht* fra 1960. Nogle arbejdere er blevet skudt i en opstand, og det meddeles den morgen i regeringspartiets organ at de ansvarlige er blevet frikendt. »En retfærdig dom«. Canetti læser med stigende indignation artiklen på en café og oplever derefter hvordan denne hån frisætter en eksplosiv kraft; fra alle kvarterer i Wien vandrer arbejderne spontant mod justitspalæet, Canetti følger med denne strøm, der danner sig uden fører og erfarer på sin krop hvordan det må have været at deltage i stormen på Bastillien. Den massepsykologiske rus ender i nedbrændingen af justitspalæet og 90 arbejdere bliver skudt ned. En tilsyneladende ubetydelig hændelse brænder sig imidlertid særlig fast på nethinden; i en sidegade, ikke langt fra det brændende palæ, står en mand og jamrer højlydt: »akterne brænder! alle akterne!«. Canetti irettesætter ham ærgerligt: her er mennesker blevet skudt og han bekymrer sig kun om papir. Men manden hører intet og jamrer videre. Her har vi ifølge Canetti selv forklaringen på hvorfor bogmennesket fra projektets undfangelse fik navnet Brand, og hvorfor han hele tiden var destineret til at ende i et flammehav med alle sine bøger; det er denne embedsmand, der er forvandlet til bogmenneske. Ifølge Canetti selv var han ikke under udarbejdelsen af bogen klar over denne sammenhæng, og hvis nogen havde påpeget den, ville det have forekommet ham pinligt, og han ville måske have forkastet hele planen. Iøvrigt tolker han ikke derefter videre på sagen. Men det vil vi i stedet gøre:

Embedsmanden repræsenterer en art symbolsk sår i massens krop og en problematisering af den masseefori, der for at være virksom helst skal være total; han repræsenterer en karakter af en énsidighed, der ikke lader sig opluge og som hellere investerer sig i døde og formidlede værdier. Han er i en vis forstand massens ubevidste og derfor en, trods sin ubetydelighed, uomgængelig anfægtelsesfigur. Og dette er grunden til Peter Kiens skæbne i *Die Blendung*; med denne ofring heler Canetti ubevidst sin tidligere masseoplevelse; han rekonstruerer så at sige massen ved at fjerne denne minus-én-instans (der karakteristisk nok ved egen disposition ender i flammehavet, der ifølge Canetti selv er et massesymbol), og måske er det dette arbejde, der gør at han kan realisere sit langvarige massestudium, der ganske rigtigt er karakteriseret af en, massepsykologisk set, uhørt fænomenologisk indføling og næsten fysisk erfaring af massens karakteristika.<sup>3</sup> Canetti finder angiveligt selv sammenhængen til embedsmanden »pinlig«. Men hvorfor? Fordi det er en meningsløs association uden kunstnerisk konsekvens? Fordi det er en inferior oplevelse i forhold til

hvad dagen ellers bragte af indsigt i massen? Eller er det fordi det pinlige er pinligt i betydningen »skamfuldt«, dvs. har at gøre med en afsløring af Canetti selv, hvilket ville kunne forklare den ubevidste tvang, som denne ubetydelige erindring udøver over den kunstneriske skabelsesproces? Møder Canetti i virkeligheden sig selv i sidegaden? I rædselsslagen afstandstagen fra massens destruktionstrang? – En uheldig detalje på en ellers stor dag.

### *Intrige på intrige*

Canetti skriver en roman og ikke et drama, fordi han har brug for den *intrige* som er den narrative genres kendemærke – han har brug for at intrigere mod en fortalt hovedperson, et eksperimentelt ego der både er den transponerede embedsmand og en udspaltning af ham selv. Hvorfor intrigerer han i denne dobbelte forstand? For at modarbejde og ophæve en intrige han selv er opstået af – for imaginært at intervenere i sin egen opvækst, forstået som singular skæbne og livshistorie. Lad os gribe dybere i erindringsmaterialet og rekonstruere livsintrigen, det næsten kriminalistiske plot omkring faderens død, der går som en rød tråd gennem de tre erindringsbind *Die gerettete Zunge*, *Die Fackel im Ohr* og *Das Augenspiel*.

Canettis forældres kærlighedshistorie er historien om kulturelle længsler, forspildte forhåbninger og det tyske sprog. I den tidlige forelskelse mødes de omkring fælles erindringer fra skoletiden i Wien, og interesse for litteratur og teater (begge drømte som unge om at blive skuespillere); og deres modstand mod slægtssammenhængen, et spansk-talende emigrantjødisk handelsmiljø i Bulgarien, manifesterer de ved at tale tysk med hinanden. Denne praksis fortsætter de efter at have slået sig ned i England for at komme bort fra slægten; den lille Canetti husker frustrationen ved at være udelukket fra dette forældrenes intime sprog og alle de hemmeligheder, det bar løfter om. På et tidspunkt drager moderen syg til et kursted i Tyskland, hun bliver ved med at forlænge sit ophold, og til sidst forlanger faderen, at hun skal komme hjem. Han går hende desperat på klingen omkring opholdet, og hun indrømmer ikke uden stolthed, at en tysk læge har gjort kur til hende og endog tilbudt hende ægteskab; de har kunnet snakke om alt og han har lært hende Strindberg at kende – men hun gav ikke efter for ham på det sanselige plan. Faderen tror hende ikke, og dør næste morgen af et slagtilfælde uden at det er kommet til en forsoning. Han dør bogstaveligt talt af knust hjerte – et grusomt slag

for Canetti (der dog ikke får den reelle baggrund at vide, men gennem barndommen præsenteres for allehånde versioner, passende i forhold til hans alder – faderen skulle være død af sorg over den tilstundende verdenskrig o.lign.), der var stærkt knyttet til faderen og ovenikøbet i ugerne efter nærmest fysisk må afholde moderen fra at begå selvmord, fortvivlet som hun er over sin situation. Hun ændrer dog snart attitude og begynder i stedet at tage sig overmåde meget af Canetti og især hans kulturelle opdragelse – i en forceret indlæring på tre uger lærer hun ham det forbudte sprog, tysk, og oplærer ham i de klassikere, hun og faderen havde sammen. Hun skaber Elias Canetti – digteren, dannelsesmennesket, bimestreren af det tyske sprog. Vi tolker: hun udøver en grusomhedsakt mod sønnen, hun erstatter nemlig gennem opdragelsen – i det reelle, med ham som genstand, – det *sørgearbejde*, hun retteligt burde udføre i sin egen bevidsthed (internalisering, erindring, forskydning etc.). Hun skaber sønnen som en kloning af sig selv, der kan indtage faderens plads i de kulturelle samtaler og lægger derved »låg« på tabet og erkendelsen af den egne skyld; Canetti bliver skrevet ind i en historie der aldrig kan blive hans egen, han bliver offer for en intrige, han produceres som et kulturelt og sprogligt *artefakt*, en kødelig inkarnation af de symbolske medieringer der hører sørgearbejdet til. Det er denne intrige han forsøger at skrive sig ud af med ofringen af Kien i *Die Blendung* – Kien er bogmennesket, det kulturelle artefakt par excellence, der skal uddrives så et rigtigt menneske kan komme til. Hvorfor bliver dette selvopgør formidlet over embedsmanden og masseoplevelsen? Fordi masseoplevelsen for Canetti repræsenterer fantasmet om gennembruddet til realiteten; derfor fascinerer massen ham et langt liv igennem; massen er dér, hvor individets berøringsangst med de andre forsvinder, det er dér hvor ingen karakterer af en for overdrevet énsidighed har plads, det er den fysiske tæthed hvor sproget ikke længere træder adskillende ind, det er dér hvor dødens magt og kulturens tyngde synes ophævet i massens suveræne aktion osv., osv. Den repræsenterer *nu alt det andet* for Canetti, som det tyske sprog gjorde det i hans barndom – nu kender han kun sproget og kulturen alt for godt. Derfor er massen en euforisk erfaring for ham (en repræsentation af den savnede fader, der i en tidlig erindring er i stand til at helbrede det syge barn blot ved nærhed og håndspåleggelse, en beskyttelse mod moderens symbolske terror<sup>4</sup>) – og derfor virker masseoplevelserne og -refleksionerne underligt påklitrede i erindringerne; man ved selvfølgelig, at Canetti er den store masseteoretiker, og at de følgelig må komme, men på en eller anden måde (og paradoksalt i forhold til deres påståede vigtighed) hænger de ikke organisk sammen med den person og det



erindringsforløb, man stifter bekendtskab med – måske fordi massen faktisk er det andet i forhold til den skæbne, der rekonstrueres i erindringerne. Embedsmanden er det uheldsvangre spejlbillede af denne skæbne – og derfor må han manes bort.

Forfattelsen og udgivelsen af *Die Blendung* repræsenterer således fantastisk løsrivelsen fra moderens projekt – og som sådan tematiseres den også af hende! De har ikke været på talefod med hinanden i en periode, men ved læsningen af romanen anerkender hun ham og »bøjer sig for ham«, hvilket karakteristisk nok gør ham ilde til mode. For at demonstrere sin anerkendelse af ham som selvstændigt subjekt, indvier hun ham nu i den fulde sandhed om faderens død – den *endelige version*. Historien om lægen (som Canetti har foregrebet tidligere i erindringerne, men først får at vide på dette tidspunkt) rekapituleres med den tilføjelse, at faderen var blevet ved med at stille hende de underligste spørgsmål om kuropholdet: hvad talte de om? hvilket sprog talte de i? Og Canetti må undrende erkende, at hun leverer gådens løsning uden selv at indse det; hun har bedraget faderen ved at inddrage en anden mand, som bejlede til hende, i netop deres intime sprog og intime kulturelle emner – hun talte tysk med ham. Hun har knust faderens hjerte ved at være fundamentalt utro – nemlig i det register, der udgjorde netop deres kærligheds uforvekslelighed. Moderen reagerer rasende på sønnens diskrete bebrejdelser og i sin vrede kommer hun med endnu-en-sidste-version: han – sønnen, kunstproduktet – havde været utænkelig uden hende – romanen havde været utænkelig uden hende, og den kulturelle indflydelse hun modtog fra lægen – han og romanen havde været utænkelig uden Strindberg! Dette er den sidste onde ironi; Canetti selv – og romanen, selve forsøget på frigørelse og djævluddrivelse – er i virkeligheden frugten af den illegitime forbindelse i dette subtile register; Canetti og romanen er selv det levende billede på faderens død og familiens skam. Livsintrigen lod sig ikke opløse af den narrative intrige, men inkluderer den som dens mulighedsbetingelse. Intrige på intrige på intrige – Kien ler da han forlader bogen i dens sidste sætning og Canetti skriver ikke flere romaner.

### Noter:

1. En anbefalelsesværdig og detaljeret analyse af *Die Blendung* m.h.t. disse formelle aspekter er Dieter Dissinger: *Vereinzelung und Massenwahn. Elias Canettis Roman »Die Blendung«*. Bonn 1971.
2. Disse betragtninger lægger op til en mere generel undersøgelse af sammenhængen mellem elementer i den menneskelige livsverden, struktureringer af narrative forløb og læserens

indplacering. Jeg er ikke på nuværende tidspunkt i stand til at forfølge dette yderligere, men vil blot påpege det interessante i at romanens fremstilling af en totalbeskadiget menneskelig-social livsverden (man kunne formentlig lave en habil fænomenologisk sociologi ved at vende tingene om og »fremkalde« romanens negativ) øjensynligt er formidlet gennem en, om ikke beskædigelse, så dog karikerende variation af det narrative skema, og en forlængelse af læseren med et maximum af viden og et minimum af potentiel gøren (identifikation).

3. Jeg tillader mig her at henvise til *Massen mellem forklaring og forståelse* – en artikel jeg har under udgivelse i det antropologiske tidsskrift STOFSKIFTE og som gennemgår de massepsykologiske teorier hos LeBon, Freud, Canetti og Simmel.
4. Denne struktur med en undertrykkende moder og en positivt investeret fader kan måske forekomme ejendommeligt målt med psykoanalysens forestillinger om den ødipale konflikt. Man skal imidlertid ikke nødvendigvis opfatte den ødipale konflikt alt for paternalistisk; moderen kan være en altopslugende trussel i forhold til hvilken faderen repræsenterer et befriende »indsnit« ved rent formelt at markere en instans udenfor. Visse lacanianske kulturanalytikere mener sågar, at institutioner skal analyseres som »mødre p.g.a. deres altomsluttende og altforklarende karakter.