

Modernismens opgør med fortællingen

1. Et elementært signalement af fortællingen

Når noget forkastes, kastes der også lys over det. Mit formål er at karakterisere fortællingen *negativt*: ved en tolkende gennemgang af en række opgør med den. Men for at gøre det forståeligt, hvad der dog er på spil, vil jeg forudskikke nogle elementer af en positiv definition. Først den indledende karakteristik af »plot« og »fortælling« i Peter Brooks' *Reading for the Plot*: »Plottet er efter min opfattelse fortællingens mønster og intention, det der former en historie og giver den en bestemt betydningsretning eller -hensigt. Vi kan tænke på plottet som logikken eller måske syntaksen i en vis form for diskurs, der alene udvikler sine antagelser gennem tidlig følge og progression. Fortællingen er en af de store forståelseskategorier eller -systemer, som vi bruger i vore forhandlinger med virkeligheden, i fortællingens tilfælde særligt med tidslighedens problem: menneskets tidsbundethed, dets bevidsthed om eksistensen inden for dødelighedens grænser. Og plottet er den væsentligste ordnende kraft for de betydninger, som vi forsøger at vriste fra menneskelig tidslighed.«¹

Fortællingen indebærer, at en *fortæller* til en *lytter/læser* beretter en logisk-tidsligt ordnet *begivenhedsfølge*. Ifølge Aristoteles med en *begyndelse*, en *midte* og en *afslutning*: »Begyndelsen er det der ikke selv med Nødvendighed følger efter noget andet, men efter hvilket kommer noget andet der naturligt maa finde Sted eller indtræffe, men Slutningen er derimod det der selv naturligt følger efter noget andet, enten nødvendigvis eller i Reglen, medens intet andet følger efter det. Midten er saa det der baade selv følger efter noget andet og har noget andet til Følge. Altsaa maa de velkomponerede fortællende Indhold hverken begynde et eller andet rent tilfældigt Sted eller slutte paa et tilfældigt Sted, men benytte de nævnte Former.«²

Inden for fiktionsprosaen er *dannelsesromanen* med dens hjemme-udehjem-forløb et særligt anskueligt eksempel på en sådan treleddet struktur. Af samme genre fremgår klart, at det episke forløb forudsætter en styrende fortæl-

lerbevidsthed, der ud fra et tolkningspunkt, slutningen, af et amorft mylder af hændelser udvælger og ordner en begivenhedsrække og derved etablerer én tidlig linje (den røde tråd), én sammenhængende tolkning, én logik.

Ovenstående er en forenkling, men nyttig, hvis de forskellige former for opgør med fortællingen skal være forståelige.

2. Tidligere opgør

2.1 Laurence Sterne: *Tristram Shandy*

Hvis det er rigtigt, som Peter Brooks hævder, at vores billede af fortællingen især er dannet af 1800-tallets store tradition – fortællingens guldalder – så må det være oplysende at se på dens forudsætninger i 1700-tallet – *oplysnings-tiden* og samtidig scenen for de måske mest rabiate opgør med alle oplysningsideerne og deres manifestationer, herunder i fortællingen.

Oplysningstiden er jo ikke mindst kendt for at sætte tiden i centrum. For fastlæggelsen og udbredelsen af den eksakte, kronologiske tid i tilknytning til konstruktionen af pålidelige tidsmålere (de f.eks. fra Holberg bekendte engelske ure). Svarende hertil er unilineær, progressiv historieopfattelse, sammenfattet i fremskridtsbegrebet. Og som menneskeideal det sammenhængende, myndige individ, altid udviklingens sidste, højeste led, konstitueret gennem en målbevidst civilisatorisk opdragelse.

Disse idékomplekser mødtes omgående af en hærskere af protester og opgør. På historiens felt formulerede ikke mindst Rousseau og Herder effektfulde alternativer. Over for idéen om det sammenhængende, myndige individ udpensledes personlighedens paradokser, individdannelsens sandsynlige fiasko måske morsomst og mest tragisk i Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1760-67). Den er det borgerlige individs tragiske farce. Tristram udvikler sig aldrig til et myndigt individ, i stand til at forholde sig aktivt til en erkendt omverden. I stedet er han og alle bogens øvrige personer styret af deres mere eller mindre tilfældige fikse idéer: på hver sin kæphest rider Shandy'erne rundt i hver sin fiktive spilverden. Mennesker er og bliver altid andet end donquijotiske fantaster. Personlighedsudviklingens fiasko demonstreres gennem den altomfattende parodi, den mennipæiske satire, over den lineært fremadskridende fortælling, der fremstår som individdannelsens privilegerede medium.

Fortælleren Tristram får aldrig fortalt sin selvbiografi. Hans »progressive« intentioner som »historian« – at fortælle sin historie i en lige linje – afspores ustandselig af hans utæmmelige »digressive« tilbøjeligheder: »Om en levnedsskildrer nu kunne drive sin historie af sted ligesom en muldyrdriver driver sit

mulæsel, – lige ud ad landevejen; ... – men det er jo umuligt i virkelighedens verden.«³ Over for den kronologiske tid sættes (fortæller)bevidsthedens tidløse eller multitemporale kaos af indtryk og associationer. Af bog III, 18. kap., fremgår, at der ligger en tidsteori bag, der konfronterer den kronologiske tid med den indre duration, hvor idéerne flokkes så tæt, at en redegørelse kan udstrækkes næsten uendeligt. I bog IV, 13. kap., konstaterer fortælleren sin opgaves umulighed: »I denne måned er jeg et helt år ældre, end jeg var på samme tid sidste år«, fastslår han og erkender samtidig, at han endnu kun er nået frem til at beskrive den første dag i sit liv, altså »fremgår det heraf klart, at jeg nu har tre hundrede og fireogtresindstyve flere dages levned at skrive, end da jeg startede;« Derfor: »jo mere jeg skriver, des mere får jeg at skrive«. ⁴ Og kun ved at kalde en kritiker til hjælp lykkes det i det hele taget fortælleren at få Toby og Walter Shandy ned ad den trappe, de flere bøger igennem har stået på.

Undertiden – tydeligst i det afsluttende kap. 40 af bog VI, hvor fortælleren afbilder sine hidtidige fiaskoer grafisk – nærer han håb om at nå frem til at fortælle sin historie »i en nogenlunde lige linje«. ⁵ Og den lige linje prises med højstemt patos: »Denne *lige linje* – som kristne fødder bør følge! siger teologerne –

– Sindbilledet på moralsk retskaffenhed! siger *Cicero* –

– Den *bedste linje!* siger kålgartnerne – er den korteste linje, siger *Archimedes*, som kan trækkes mellem et givet punkt og et andet. –«⁶

Men igen og igen må han konstatere det umulige i forehavendet. Som da han (bog III, kap. 23) fortvivlet anråber alle fortællekunstens høje magter: »Jeg bønfalder jer indstændigt, (i fald I ikke har nogen bedre hjælp at give os) at hvorsomhelst i jeres riger det sker, at tre forskellige veje mødes i ét punkt, hvilket just er tilfældet her, – at I så i det mindste sætter et skilt op midt i det, blot for at give en sølle vildfarende djævel et nådigt fingerpeg om, hvilken af de tre veje han bør følge.«⁷ Med en fortællerbevidsthed i centrum, der på én og samme gang er aldeles suveræn og komplet hjælpeløs – ude af stand til at vælge, ordne og styre, kan verden ikke tolkes i den lige linjes billede: den er (i stigende kompleksitetsgrad) et vejkryds, en stjerneplads, en arabesque, en labyrint. Hvilket vil sige, at den kronologisk-historiske tid og den subjektive tidsoplevelse ikke lader sig forene i en fortælling. Slutningen må jeg nødvendigvis anføre i den engelske original: »L–d! said my mother, what is all this story about? – / A COCK and a BULL, said *Yorick* – And one of the best of its kind, I ever heard.«⁸ Med cock-and-bull-story hentydes til den middelalderlige nonsensgenre *coque-à-l'âne*, opkaldt efter et af genrens populære forbilleder: *Brev fra hanen til æslet*. Det drejer sig om en skæmtsom, meningsløs, alogisk sammenstilling af ord, ret almindelig hos Sternes store inspirator Rabelais.⁹ Sna-

rere end en fortælling er *Tristram Shandy* fortællingens dissektion, dens groteske anatomi.

2.2 Dostoevskijs polyfoniske roman

I midten af forrige århundrede betegner Dostoevskijs polyfoniske roman et opgør med fortællingens *temporale* organisering af verden til fordel for en *spatial*. Den globale vision bag denne romanform har Michail Bachtin i sin banebrydende bog *Dostoevskijs poetik*¹⁰ karakteriseret som fundamentalt pluralistisk og overvejende rumlig, ikke tidslig. Ingen evolutionær række, men dramatisk sammenstilling og konfrontation: »Att få grepp om världen betydde för honom att tänka sig alla dess innehåll som samtidiga och att *gissa deras inbördes relationer under ett och samma ögonblick*.«¹¹ Endog etaperne i en enkeltpersons udvikling dramatiseres i rummet: Dostoevskijs helte stilles ansigt til ansigt med deres alter ego, med djævelen, med deres dobbeltgænger, med deres karikatur. Bestræbelsen indebærer et forsøg på at overholde det dramatiske princip om tidens enhed: »Härav också den katastrofartade hastigheten i handlingen, det »virvlande händelseförloppet«, dynamiken hos Dostoevskij. Dynamik och hastighet är här (som för övrigt överallt) inte tidens triumf utan dess övervinnande, ty hastighet är det enda medlet att övervinna tiden i tiden.«¹²

I Dostoevskijs polyfoni finder Bachtin et alternativ til *monologismen*, der litterært tager form af forfattersynsvinklens monopolisering af sandheden, men rækker langt ud over det litterære. Bachtin ser i monologismen et dybtliggende strukturelt særtræk i nyere tids tænkning: alt betydnings- og værdifuldt lader sig tilbageføre til en enhed, én bevidsthed, hvad der måtte unddrage sig er arbitrært og uvæsentligt. – »I den nya tiden var det den europeiska rationalismen med dess kult av ett enda och enhetligt förnuft och i synnerhet upplysningens epok, då den europeiska konstnärliga prosans huvudsakliga genreformer utbildades, som bidrog till befästandet av den monologiska principen och till dess inträngande i det ideologiska livets alla sfärer.«¹³ Jvf. forrige afsnit, der ganske vist samtidig demonstrerede, at heller ikke »upplysningens epok« lader sig sammenfatte til en monolitisk, modsigelsesfri enhed.

2.3 Danske eksempler

Søren Kierkegaard repræsenterer i mange henseender et tilsvarende opgør med en monologisk og kontinuitetsorienteret udviklingstankegang. Mod det

monologiske garderer han sig med et utal af pseudonymer, den ironiske modus, den indirekte meddelelsesform. I stedet for udvikling sætter han valg, spring, diskontinuitet. Han taler ganske vist om *Stadier paa Livets Vei* (1845), men realiteten er snarest her som i *Enten – Eller* (1843) den konfrontative modstilling af tilværelsesmodeller, omverdensrelationer, værdier, diskursive universer. En pluralitet (omend nok hierarkiseret), der lægger op til *læserens* valg.

Hos *J.P. Jacobsen* viser ikke mindst *Niels Lyhne* (1880) med eksemplarisk tydelighed forfatterskabets anti-episke tendens. Romanen tematiserer (med forbindelse til Kierkegaards problematik) en mands pinagtige identitets- og omverdensproblemer, hans uendelige besvær med at få fat i en hank til tilværelsen. Som sin hovedperson er romanen udviklingsløs, det episke forløb er ophakket, diskontinuert, intrigeagtig handling mangler slående. I stedet træder en række enestående udpenslede fænomenologiske beskrivelser af (mislykkede) bevidsthedssammensmeltninger.

Fraværet af handling er lige så karakteristisk hos *Herman Bang*. Især i hans mest konsekvent 'impressionistiske' værker (f.eks. *Ved Vejen* (1886) eller *Sommerglæder* (1902)), der indskrænker sig til at suggerere tilværelsens absurde sammenstød i tilsyneladende ufærdige, vanskeligt overskuelige broderier af dialogstumper.

3. Modernitetstænkningens anti-episke tendens (Ortega y Gasset)

I korthed at ville sammenfatte de anti-episke tendenser i de brede filosofiske og videnskabelige strømninger bag modernismen, som man kunne kalde modernitetstænkningen, synes en halsløs gerning. Jeg gør dog et forsøg ved at gå ud fra en tekst, jeg betragter som symptomatisk: den spanske filosof José Ortega y Gassets essay »Den historiske fortolkning af Einsteins relativitetsteori«.¹⁴

Det nye i Einsteins relativitetsteori søges indplaceret i et (alt)omfattende civilisatorisk og mentalitetshistorisk skred: »Ejendommelighederne ved relativitetsteorien tyder på visse karakteristiske træk hos den ånd, der har fostret den. Og da en så betydningsfuld videnskabelig konstruktion ikke er en enkelt mands værk, men resultat af mange, nærmere betegnet de bedste, hjerners ubevidste samarbejde, vil den sjælelige indstilling, som disse træk røber, angive den europæiske histories nuværende kurs.«¹⁵ Filosofisk vender Einstein op og ned på de traditionelle opfattelser af relativisme og absolutisme: »For den gamle relativisme er vor erkendelse relativ, fordi det vi stræber efter at erken-

de – virkeligheden i tid og rum – er absolut og for os uopnåelig. I Einsteins fysik er vor erkendelse absolut; det er virkeligheden, der er relativ.«¹⁶

Gasset betegner det som *perspektivisme* og anskueliggør det med en sammenligning mellem provinsboen og modernitetens hero storbymennesket: »Alle den provinsielles meninger fødes gale, fordi de udgår fra et pseudo-centrum. Hovedstadsmennesket, derimod, ved, at hans by, hvor stor den end er, kun er et punkt i universet, en afkrog. Han ved endvidere, at verden ikke har noget centrum, og at det derfor i alle vore domme er nødvendigt at tage hensyn til det særegne perspektiv, hvorunder enhver af os ser virkeligheden.«¹⁷ Det parallelliseres igen med en fænomenologisk formulering af jeg-omverden. Hvad vi plejer at kalde karakteren, er »menneskets måde at reagere på overfor omverdenen (ting, personer, hændelser).«¹⁸ Når jeg og omverden støder sammen, »reagerer virkeligheden på subjektet *ved at komme til syne* for det.«¹⁹

Samme ændring af optik viser sig negativt som *anti-rationalisme* og *anti-utopisme*. Kritik af den rene fornufts konstruktion af en idealverden, der postuleres sandere end den faktiske. Hos Einstein må geometriens 'absolutte' rum bøje sig for iagttagelsen, krumme sig. Opgør med utopismens bestandige »forhåbninger til tider, der aldrig kommer.«²⁰ Positivt kan samme tendens betegnes som *finitisme*, besindelse på verdens begrænsede, endelige karakter, eksemplificeret ved Einsteins krumme og derfor endelige univers. I en afsluttende note nævnes to andre facetter af samme skred. Dels »den omhu, hvormed man understreger *diskontinuiteterne* i tilværelsen, i modsætning til den stræben efter kontinuitet, som tænkningen i de senest foregående århundreder var behersket af.«²¹ Dels tendensen til at gå bort fra *kausaliteten* som forklaringsramme.

Altså relativitet, en pluralitet af perspektiver, diskontinuitet, akausalitet – lige så mange anslag mod fortællingens æstetik – hvilket sættes i et æstetisk perspektiv af dette imperativiske udbrud midt i essayet: »Einsteins teori er et vidunderligt bevis på harmonien i mangfoldigheden af synspunkter. Anvend denne idé på moral og æstetik og man vil opleve historien og livet på en ny måde.«²²

Nu er Gassets artikel oprindeligt fra 1923, og den er åbenbart ikke revideret senere. Den er ikke (og kan i betragtning af den tid, hvori den er skrevet, næppe forventes at være) opmærksom på de langt radikalere former for 'perspektivisme', 'diskontinuitet' og 'akausalitet', som kvantefysikken med Niels Bohrs komplementaritetsteori og Werner Heisenbergs usikkerhedsrelation kom til at repræsentere. I modernitetstænkningen i 50'erne og begyndelsen af 60'erne var det imidlertid rygende aktuelt og blev formidlet til en bredere offentlighed i en lang række værker om naturvidenskab og filosofi af bl.a. Bohr, Heisenberg og Oppenheimer. I Johannes Landbos introduktion til Gassets ar-

tikel i *Vindrosen* nævnes uenigheden mellem Einstein og Bohr, men tages ejendommeligt nok ikke op.

Siden er forskellen ofte blevet fremhævet. Således af Jean-François Lyotard i *Viden og det postmoderne samfund*.²³ Som et af eksemplerne på 'den postmoderne videnskabeligheds' karakteristiske træk går Lyotard ret detaljeret ind på den principielle mangel på kausalitet og forudsigelighed inden for mikrofysikken: »Det drejer sig ikke om at erkende, hvem modstanderen er (»naturen«), det drejer sig om at få at vide, hvilket spil den spiller. Einstein kunne ikke forlige sig med tanken om, at »Gud spiller med terninger««. ²⁴ I endnu nyere tid har Per Olov Enquist kommenteret samme emne i essaysamlingen *Korttegnene*: »Gud rafter ikke, gjorde en rasende Einstein Bohr opmærksom på i forbindelse med en af deres mange konfrontationer i tyverne. Det var det eneste standpunkt en seriøs forsker kunne indtage, det havde han ret i./ Skønt han jo tog fejl. Han tog fejl ud fra de eneste respektable synspunkter man kunne have for faktisk raftere Gud. Det var imod al anstændig teori, men beklageligvis sandt. Kvantefysikken besejrede den klassiske fysik.«²⁵

4. Forkastelsens skole – fransk efterkrigsmodernisme

Fransk litteratur ca. 1940-70 domineres af en bred og sammenhængende modernistisk strømning, hvori et ejendommeligt træk er, at dens genremæssige hovedinteresse ikke ligger inden for lyrikken, men primært fiktionsprosaen, sekundært dramaet. Forholdet til fortællingen – eller i hvert fald (i dramaet) handlingen – var derfor et indbygget problem. Og dette forhold til fortællingen ytrede sig oftest som en serie sadistiske eller ligefrem morderiske eksperimenter. Adskillige af de involverede forfattere og teoretikere kunne danne gode udgangspunkter for en karakteristik. Men jeg vælger at gå ud fra Niels Egebaks engagerede, syntetiserende og litteraturpædagogisk talentfulde formidlinger af den franske modernisme og den dermed forbundne æstetik og filosofi. Jeg trækker altså på det billede (som jeg da har haft rimeligt belæg for at vurdere), som han i 60'erne gav i essaysamlingerne *Eumeniderne* (1960/64) og *Den skabende bevidsthed. Studier i den moderne roman* (1963).

Essayene i *Eumeniderne* introducerer over en bred front den (da!) nyere franske modernismes vigtigste tendenser og forfattere: mellemkrigstidens surrealisme og 'ældre' forfattere som Malraux, Sartre og Camus, men med hovedvægt på det absurde teater og 'den nye roman' repræsenteret af Ionesco, Sarraute, Robbe-Grillet, Butor samt den irsk-franske forfatter Samuel Beckett. Stærkest (i hvert fald i denne forbindelse) står dog essayet »På sporet af en ny roman«, et syntetiserende koncentrat af den franske modernismes romanæste-

tik, for øvrigt præsenteret med en profetisk glødende tro på en mission i dansk litteratur.

Hvad Egebak særligt hæfter sig ved og kredser om i stadigt gentagne varianter, er de franske romanforfatteres radikale *traditionsbrud*. Kun ved nybrud bevares traditionen, traditionalisme slår den ihjel: »Det er derfor, de eksperimenterende franske romanforfattere har så stor betydning, og det er derfor også danske romanforfattere bør studere dem ... En ting vil danske forfattere især kunne lære af: deres mod til at bryde ned og begynde igen fra grunden.«²⁶ Det er også dette, at de alle tilslutter sig »Forkastelsens skole«, der forener de ellers ret forskellige bestræbelser: »de forkaster den gamle roman, dens stil, dens formsprog, dens tricks – dens karaktertegning, dens menneskeopfattelse, dens virkelighedsopfattelse og dens sprog.«²⁷

Øverst på forkastelsens liste står vel fortællingen, den spændende, underholdende handling: »Der er ingen historie i deres bøger, ingen intrige, ofte kun banale dagligdags episoder eller situationer uden synlig sammenhæng, bevidsthedstilstande eller refleksioner, eller, som hos Alain Robbe-Grillet, en uendelig malen rundt i de samme få episoder, et forløb som er slået i stumper og stykker og ikke sat sammen igen eller sat sammen på en sådan måde, at læseren kun med besvær, om overhovedet, kan skelne et mønster.«²⁸ Men også den interessante karakter, det troværdige miljø og det forståelige sprog forkastes. Dels er de som virkemidler støvede, konventionaliserede, automatiserede, dels har modernitetens udvikling gjort dem utroværdige. Troen på karakterens sammenhæng har verdenskrigens erfaringer således givet dødsstødet. Særlig opmærksomhed er der på sprogets skæbne: dagligsproget såvel som det politiske og litterære sprog er forvandlet til en samling meningsløse fraser. Selve sprogets grænser betones, og den enkeltes indre verden betragtes som umulig at udtrykke og således uforståelig for andre. Endelig og overgribende forkastes fiktionen med dens virkelighedsillusion som den løgn, den er: »Alt dette kalder modernisterne et maskespil, en selskabsleg, og de nærer en indgroet mistro til den slags. Derfor skriver de hellere anti-romaner.«²⁹

Hvad bliver tilbage, eller hvad træder i stedet for alle disse forkastelser? Først og fremmest en kredsen om det, kritikeren og forfatteren Maurice Blanchot betegnede som »det litterære tomrum«, af Roland Barthes signaliseret med *Le Degré Zéro de l'Écriture* – skriftens nulpunkt.³⁰ I Egebaks fremstilling optræder en række fraværsbetegnelser som »tomrum«, »nulpunkt«, »tavshed« og »intethed«. Hvad de dækker over, er ikke sådan at gribe. Ikke uden en omfattende inddragelse af samtidig – fænomenologisk og eksistentialistisk – filosofi (hvad der ikke gøres i *Eumeniderne*). Desuden er der tale om grænsefænomener, relationelle bestemmelser. Og endelig betegner de pr. definition det uævnelige. I al foreløbighed lader tre betydningsfelter sig dog udskille. For

det første »det litterære tomrum«, »skriftens nulpunkt« som betegnelser for en *litterær* bestræbelse, nemlig traditionsopgørets, forkastelsens systematik, en drøm om en ubelastet, neutral skrivemåde, stilløshedens stil. For det andet »tavshed« som en essentielt positiv betegnelse for erkendelse og liv hinsides sprogets smerteligt erkendte grænser (specielt vigtig i forhold til Beckett). For det tredje »intethed« som en stor brokkasse for negative fænomener som identitets-, kontakt- og værdi-løshed samt i almindelighed opløsning og død.

Ud over at suggerere fraværsfænomener er det den nye litteraturs ambition »at holde sig til virkeligheden i al dens sammensathed og uforståelighed«, ³¹ den virkelighed, der »ikke former sig i intriger og skematiske handlingsforløb, men flyder ud til alle sider i et ustandseligt og formløst pèle mèle, som det er umuligt at gribe og forme.« ³² En meget bastant afvisning af fortællingen under implicit henvisning til modernitetstænkningens anti-episke virkelighedsforståelse (jvf. forrige afsnit).

I *Den skabende bevidsthed* (1963) ekspliciteres den nære forbindelse mellem den fænomenologiske filosofi og den moderne franske digtning. Det er en forbindelse, hvis forklaring ofte må søges »ikke i en direkte påvirkning den ene eller den anden vej, men i det fælles åndelige klima, hvori der tænkes og digtes.« ³³ Særlig markant bliver dette fællesskab, når filosofien ifølge fænomenologen Merleau-Ponty ser det som sin hovedopgave at formulere en førbegrebslig *oplevelse* af verden: »«Herefter kan litteraturens og filosofiens opgave ikke længere adskilles.« (*Sens et Non-sens*, s. 55 f.).« ³⁴ Filosofien literariseres, romanen på sin side bliver på det nærmeste en gren af den moderne filosofi. Som sådan stræber den mod det upersonlige, mod klarlæggelse af menneskets »arketypiske« muligheder. Og samtidig har den karakter af »konkret« bevidsthedsforskning, udforskning af den menneskelige bevidsthedsproces som stadigt gentagne forsøg på skabelse af virkelighed.

I denne skabelsesforståelse har fortællingens tolkning af temporaliteten ingen plads. Det er således en ganske eksklusiv æstetisk norm, hvad der tydeligt kommer frem i de renselses- og udelukkelsesbestræbelser, Egebak refererer bifaldende, idet han harcellerer over alle de irrelevante og ulitterære formål, romanen har været brugt til: »romanen har været en slags rodeskuffe, hvori man har kunnet putte snart sagt alt, hvad der ikke lod sig indpasse i de andre litterære genrer, samt en hel del andet gods, som må forekomme at være litteraturen ganske uvedkommende. Det er bl.a. imod denne lovløshed, så mange romaneksperimenter har vendt sig i den hensigt at rense romankunsten for det, der ikke specifikt hører hjemme i den.« ³⁵ Til det uvedkommende og par excellence udrensede hører fortællingen, der evt. overlades til filmen, hvor filmmodernisterne dog også står klar med rensemidlerne.

Eksklusiviteten fremhæves i bogens afsluttende betragtninger: »Det, som ligner romanens død, vil måske vise sig blot at være en renselsesproces, som bevirker, at romankunsten bliver mere levende end nogensinde. Måske dens dage som underholdende folkelig genre er talte. Men det er en anden historie.«³⁶ Fortællingens sejlivethed triumferer i den form, hvori selve dens død profeteres: det er »en anden historie«! Men er det nu en *anden* historie? Ud fra min nutidige synsvinkel vil jeg hellere end gerne medgive, at den franske modernismes eksperimenter har bidraget afgørende til romangenrens fornyelse. Endog dens opgør med fortællingen har dannet forudsætning for dennes re-integrering på nye præmisser (hvorom senere). Men i sin eksklusivitet, sin æstetiske renselsesfanatisme, har 'den nye roman' også demonstreret, at uden fortællingen er romanens dage som underholdende folkelig genre ganske givet talte.

5. Kristeva og Derrida

I midttressernes sydende franske intellektuelle og litterære miljø blev alle disse anti-episke tendenser yderligere radikaliseret – yderligst omkring tidsskriftet *Tel Quel*. Philippe Sollers skrev 'romaner', der tilsyneladende var endnu mere 'ulæselige', 'internt sproglige' end Becketts. Og den ham nærtstående bulgarskfødte teoretiker Julia Kristeva formulerede med bl.a. Bachtins dialogteorier som afsæt og den franske modernismes nyeste overskridelser som anledning et frontalt opgør med enhver lineær sprog- og litteraturforståelse. Eksemplarisk er her den store artikel »Pour une sémiologie des programmes«³⁷, hvor hun ved hjælp af matematik og generativ grammatik søger at udarbejde en formalisme, der er *isomorf* med den selvreflekterende litterære produktivitet.³⁸ Ifølge Kristeva er i 'det poetiske sprog' enhver tekst, ethvert udsagn, enhver betydningsenhed et *paragram*, dvs. en deformerende omskrivning af andre tekster, udsagn, betydningselementer, dvs. en læsning af og en reference til dem. Skrivning er samtidig læsning, og den litterære tekst er et netværk af pluralente forbindelser. Overgribende er de dog af negerende, destruktiv karakter: »Da paragrammet er en destruktion af en anden skrift, bliver skriften en destruktions- og selvdestruktionshandling.«³⁹

Som støtte for sin spatiale læsestrategi udvikler hun (som det sammenfattes sprogligt fremkommeligt i en dansk formidling) »en tavlemodel (»modèle tabulaire«), hvor teksten præsenterer sig som et netværk af paragrammatiske relationer, og hvor således tekstens påståede *linearitet* (en vis læsemådes linearitet) er erstattet med en rumlig *model*, hvor hvert punkt, element og sekvens kun betyder i henvisningen til to eller flere punkter, og hvor betydning

gen derfor er overdetermineret ...«. ⁴⁰ Kristeva betragter teksten som »espace« (rum), »réseau« (netværk) og (i andre essays) »dispositif« (opstilling, diagram o.l.). Denne tekstkonception ser hun som led i et videre brud med forestillingen om en *historisk linearitet* til fordel for en *stratificeret historie*, der udgøres af »typer af betydningspraksis'er hvis flerfoldige serie er uden oprindelse eller ende.« ⁴¹ Ud over det indlysende rigtige og givtige i disse synsvinkler bør man hæfte sig ved deres polemisk eksklusive opposition til det, der bærer fortællingen: den 'røde tråd' mellem en 'begyndelse' og en 'slutning'.

Endnu mere radikalt blev denne anti-episke tendens formuleret i filosofen Jacques Derridas indflydelsesrige skrift *Om grammatologien*: »Skelner vi teksten fra bogen, kan vi sige, at bogens destruktion, som den i dag træder frem på alle områder, blotter tekstens overflade.« ⁴² *Bogen og lineariteten* hører sammen og begge er i opløsning: »Den lineære skrifts ophør er netop bogens ophør ..., selv om det endnu i dag er bogens form, der på bedste beskub emballerer nye skriftarter, litterære som teoretiske ... Når man nu begynder at skrive linieløst, begynder man derfor også at læse fortidens skrift ud fra en anden organisation af læserummet ... Gennem mere end et århundrede kan man mærke denne uro i filosofien, videnskaben, litteraturen, hvis omvæltninger alle må interpreteres som rystelser, der lidt efter lidt nedbryder den lineære model. Det vil sige den *episke* model. Det, som i dag kan tænkes, kan ikke skrives med linien og bogen, med mindre man vil forsøge en metode, som vil svare til at fremstille den moderne matematik ved hjælp af en kugleramme.« ⁴³ Og om sin nye meta-videnskabelige skrifttænkning hævder Derrida, at den i én og samme bevægelse overskrider *mennesket, videnskaben og linien*.⁴⁴ For Derrida fremtræder fortællingen som forståelsesform, »den *episke* model«, som en lige så håbløs anakronisme i moderniteten som kuglerammen i den moderne matematik.

6. Fortællingens (betingede) benådning

Fortællingen om fortællingens (efter)moderne rehabilitering er kompliceret og skal kun antydes i nogle hovedpunkter. Frikendelsen er betinget. En række tidligere klagepunkter er ikke ganske glemt. Og den reintegreres derfor kun for så vidt den tilpasser sig modernitetens betingelser. Det unilineære, det monologiske, det naivt mimetiske kan ikke tolereres. Fortællingen får sit come back i relativiteten af synsvinkler, det multidimensionale, den antinaive fiktionsbevidsthed.

Når 'forkastelsens skole' har raset ud, hinsides *zero*, indrømmes fortællingen igen spillerum, først omtrent som man kan tillade det en gennemskuet,

nu ufarlig skurk. Man koketterer igen med dens primitive, vulgære charme, ofte i en form for pastiche- eller parodibevidst rebarbarisering, hvor finlitteraturen lader sig inspirere af den kulørte, intrigespækkede underholdningsroman, f.eks. krimi eller science fiction. Samtidig genopliver 'den magiske realisme' en grotesk tradition, hvor fortællingen i rå, uformindsket kraft viser sig at spille forbløffende godt sammen med en moderne sensibilitet.

Også i litteraturteorien, nærmere bestemt den franske strukturalisme, sker der i løbet af 60'erne en rehabilitering af fortællingen: *narratologien*. Den russiske formalist Vladimir Propps *Eventyrets morfologi*⁴⁵ genopdages og viderebearbejdes i Greimas' til trivialitet succesrige aktantmodel (og i de narratologiske tolkninger af den såkaldte sommerfuglemodel). Claude Bremond udfolder en 'eksistentiel' narratologi baseret på *alternativet* og *valget* i artikler i *Communications* nr. 4 (1964)⁴⁶ og nr. 8 (1966) – sidstnævnte et særnummer om fortællingen med bidrag af Barthes, Greimas, Bremond og Todorov. Diskussionen blev for øvrigt indgående refereret og videreført i de første årgange af det danske tidsskrift *poetik* og integreret i Torben Grodal og Peter Madsens *Tekststrukturer* (1974).

Kritikeren Roland Barthes fastholder – trods sin status som modernismens talsmand par excellence – hele vejen igennem fortællingens teoretiske og praktiske relevans. Måske mest slående demonstrerer han dens uundgæelighed ved at analysere Philippe Sollers' 'roman' *Drama*⁴⁷ – en ultimativt modernistisk tekst uden (synlig) anekdote og uden (navngivne) personer, uden 'helt' – som en *fortælling* («récit», «narration»). En fortælling, der 'handler om' *fortællerens* projekt, hans (uafklarede, mislykkede) forsøg på at afklare spørgsmål som: »*hvad er en historie?* På hvilket niveau af mig selv, af verden, vil jeg beslutte, *at der hænder mig noget?*«⁴⁸ Også udforskningen af de radikale/abstrakte spørgsmål bliver en beretning om søgen, om kamp – en fortælling. Er det, når alt kommer til alt, så vanskeligt ganske at unddrage sig 'den episke model', er det en nærliggende konsekvens igen at forholde sig anderledes inklusivt til dens mangfoldige muligheder.

En vidtgående rehabilitering af fortællingen sker i Jean-François Lyotards skrift *Viden og det postmoderne samfund*.⁴⁹ På rygteplan (andenhåndskendskab til frasen om 'de store fortællingers død') er det ganske vist ikke ualmindeligt, at Lyotard er fremstået som en af fortællingens fremmeste fjender.

Som i mange vandrehistorier er der *lidt* om det. Hvad Lyotard søger at sandsynliggøre, er skildringen af to store videnslegitimerende metafortællingers død. Den ene er den tyske idealismes spekulative idé om de enkelte vidensområder som manifestationer af en fælles Ånd. I form af Humboldt-modellen af betydning for mange universiteter i Europa og Amerika. Den anden er humanismens legitimering af viden som middel til menneskehedens frigø-

relse. I sin argumentation for disse metafortællingers nedgang og fald trækker Lyotard på tankegange, der i meget minder om dem, jeg har fremhævet hos Derrida.

I første omgang iscenesætter Lyotard således en skarp, skematisk modsætning mellem en »videnskabelig« og en »narrativ« viden. Sidstnævnte ser han som forbundet med førmoderne, ja, primitive samfund, præget af sædvanen og en fremherskende konsensus. Fortællingen har sin »forrang i formuleringen af den traditionelle viden.«⁵⁰ Også i hans skildring af, hvorledes den særlige forbindelse mellem narrativ og videnskabelig viden, der etableres i de store videnskabelige metafortællinger, opløses, kan man finde Derrida-lignende træk. Denne »delegitimering« sker ifølge Lyotard dels på grund af indre modsigelser, dels i sammenhæng med (post)modernitetens teknologiske og sociale udviklinger: mangfoldiggørelsen og afhierarkiseringen af de sprogspil (Wittgensteins begreb), der udgør den samlede viden, og den dertil svarende opløsning af det sociale subjekt. Ingen fortælling kan længere sammenfatte helheden under de postmoderne betingelser. Alt i alt tankegange, der i visse henseender minder om Derridas metaforiske sidestilling af kuglerammen og den episke model.

Den dominerende tendens hos Lyotard går imidlertid i den modsatte retning. Allerede som opfølgning af sin modstilling af narrativ og videnskabelig viden præciserer Lyotard, at narrativ viden langtfra betegner et overhalet stadium, overflødiggjort af den videnskabelige udvikling. Det drejer sig om sprogspil med specifikke regler, *forskellige* vidensformer, som er henvist til en – problematisk – sameksistens. På baggrund af sin udredning af den særegne udviklingslogik i »den postmoderne videnskab« tilslutter han sig ydermere det synspunkt, »at en videnskabsmand først og fremmest er én, der »fortæller historier«, men som blot er forpligtet til at verificere dem.«⁵¹ Om legitimeringsproblemet konkluderer han da: »Tilflugten til de store fortællinger er udelukket; man kan altså hverken søge tilflugt til Åndens dialektik eller sågar til menneskehedens frigørelse som legitimering af den postmoderne videnskabelige diskurs. Men som vi lige har set forbliver den »lille fortælling« par excellence den form, som den skabende opfindsomhed antager, og det først og fremmest inden for videnskaben.«⁵² I en note beklager Lyotard sit skrifts manglende analyse af »den form, som *fortællingens tilbagevenden* [min fremh.] antager i legitimeringsdiskurser som f.eks.: den åbne systematik, lokaliteten, antimetoden og i almindelighed ... paralogi.«⁵³ Jeg vil endog hævde, at Lyotard i bogens slutning gør tøvende udkast til en ny 'stor fortælling' under overskriften *det åbne system*: »Et uopnåeligt ideal om det åbne fællesskab?«⁵⁴ – »Der aftegner sig en politik, i hvilken både ønsket om retfærdighed og interessen for det ukendte vil blive respekteret lige meget.«⁵⁵

Med forestillingen om et 'åbent system' ligger Lyotard i oplagt forlængelse af adskillige af dette århundredes betydelige 'moderne' tænkere. Det må i denne forbindelse være nok at henvise til Ludwig Wittgenstein, hvis 'sene' filosofi er en af Lyotards eksplicitte forudsætninger, eller Michail Bachtin. Ikke desto mindre er rehabiliteringen af fortællingen et af de perspektivrige elementer i Lyotards 'postmodernisme', hvorved den som påvist forholder sig mere åbent end visse tendenser i højmodernismen.

Hermed afslutter jeg mine strejftog i *forhistorien* til *Fortællingens genkomst*, mine forsøg på at klare konturerne af det implicite *fra hvad?*, der gemmer sig bag denne overskrift. Jeg har også med eksempler søgt at belægge, at det er en gammel, gentagen historie, at efterkrigsmodernismen langtfra er det første opgør med fortællingen. Hidtil har den dog ikke blot overlevet alle angreb, men øget sin spændstighed ved at leve livet farligt.

Noter

1. Peter Brooks: *Reading for the Plot*, Oxford 1984, p.XI.
2. *Aristoteles' Skrift om Digtekunsten*, Kbh. 1958, p.16.
3. Udgangspunktet for min tolkning er Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent.*, London 1950. Af hensyn til redaktionens krav om oversættelse af citater citerer jeg fra Bente Ahlers Møllers danske oversættelse: *Tristram Shandys levned og meninger*, Kbh. 1967. Generelt repræsenterer den en imponerende indsats. Men den rummer dog – næsten uundgåeligt – en række svagheder og enkelte alvorlige fejl. I det netop anførte citat, er det således en unødvendig og forkert drejning, at »morally speaking« er oversat med »i virkelighedens verden«.
4. Op.cit., p.241.
5. Op.cit., p.396.
6. Op.cit., p.397.
7. Op.cit., p.174.
8. Sterne 1950, p.478. I min oversættelse: »G-d! sagde min moder, hvad er hele denne historie om? –/ En HANE og en TYR, sagde *Yorick* – Og en af de bedste af slagsen, jeg nogensinde har hørt.« Bente Ahlers Møller oversætter 'frit' med »En skrøne om at TAGE TYREN VED HORNENE« (Op.cit., p.542) – og forfusker dermed aldeles slutningens afgørende vigtige genererference, jvf. hovedteksten.
9. Således slutkapitlet i *Gargantua* (1534, da. overs. v. C. E. Falbe-Hansen af hele *Gargantua og Pantagruel*, I-V, Kbh. 1945): »Spaadoms gaade«.
10. På russisk 1929/63, her efter svensk overs. af Lars Fyhr og Johan Öberg, Gråbo 1991.
11. Op.cit., p.35.
12. Op.cit.
13. Op.cit., p.89.
14. Opr. fra begyndelsen af tyverne, da. overs. i *Vindrosen* nr. 4, 1962, et af tressermodernismens jubelår.

15. Op.cit., p.320.
16. Op.cit., p.322.
17. Op.cit., p.323.
18. Op.cit., p.325.
19. Op.cit.
20. Op.cit., p.327.
21. Op.cit., p.330.
22. Op.cit., p.325.
23. *La condition postmoderne*, 1979, da. overs. v. Finn Frandsen, Århus 1982.
24. Op.cit., p.109.
25. 1992, da. overs. Kbh. 1993, p.212. *Eumeniderne*, Kbh. 1964, p.66f.
27. Op.cit., p.76.
28. Op.cit., p.88f.
29. Op.cit., p.85.
30. 1953, da. overs. *Litteraturens nulpunkt*, Kbh. 1968. Fra Barthes stammer også maskespils-billedet om den traditionelle roman.
31. Egebak 1964, p.86.
32. Op.cit., p.88.
33. Egebak 1963, p.15.
34. Op.cit., p.17.
35. Op.cit., p.45.
36. Op.cit., p.154.
37. »For en paragrammernes semiologi«, 1966, optaget i Kristeva, Julia: *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969.
38. Jvf. Kristeva 1969, p.174.
39. Op.cit., p.195.
40. Nielsen, Elo, Ebbe Pedersen og John Thobo-Carlsen: »Tekstens dialogiske rum«, in *TEGN TEKST BETYDNING*, Kbh. 1972, p.287.
41. Essayet »Le texte et sa science« (»Teksten og dens videnskab«), Kristeva 1969, p.13.
42. *De la grammatologie, I, L'écriture avant la lettre*, 1967, baseret på artikler 1965-66, da. overs. v. Lars Bonnevie og Per Aage Brandt, Kbh. 1970, p.64.
43. Op.cit., p.181f.
44. Jvf. Op.cit., p.182.
45. 1928, da. overs. i uddrag v. Gunhild Agger in Grodal, Torben Kragh og Peter Madssen: *Tekststrukturer*, Kbh. 1974.
46. Artiklen »Le message narratif« (»Det narrative budskab«).
47. *Drame*, 1965, da. overs. v. Lars Bonnevie, Kbh. 1968.
48. Essayet »DRAME, POÉME, ROMAN«, opr. in *Tel Quel* 1965, optaget i antologien *Théorie d'ensemble*, Paris 1968, p.32.
49. Jf. note 23.
50. Lyotard 1982, p.42.
51. Op.cit., p.115. I en note henviser Lyotard her til P. B. Medawar: *The Art of the Soluble*, London 1967.
52. Op.cit.
53. Op.cit.
54. Op.cit., p.123.
55. Op.cit., p.128.