

Søren Frank

The novel as a vitalistic form

English Summary

This article discusses the relationship between life (understood as becoming) and form in novelistic practice in general by taking as its starting point the ideas of novelistic form and the position of the narrator in Lukács, Benjamin, Adorno and Deleuze. More specifically, the article examines the relationship between life and form in Salman Rushdie's *The Ground Beneath Her Feet* and argues that the novel can be regarded as an example of 'vitalistic form'. The concept of vitalistic form entails that the novel's form not merely reflects Rushdie's understanding of life as process and becoming; in addition, the form itself is metamorphic and transgressive in its discursive strategies (e.g. narratorial self-correction, metafictional traits, ontological complementarity and uncertainty in regard to the status of the fictional universe(s)).

Søren Frank. Ph.d.-stipendiat ved Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet. Har udgivet *Salman Rushdies kartografi* (2003) og oversat Gilles Deleuze: *Proust og tegnene* (2003). Har desuden netop indleveret ph.d.-afhandlingen »The Physiology of Migration Literature. Migration as Thematic and Formal Stratagem in Grass, Kundera, Rushdie and Kjerstad«.

Søren Frank

Romanen som vitalistisk form

Salman Rushdies *The Ground Beneath Her Feet*

»Vi nødtes til at give Freud Ret, naar han kun ansaa vor Kultur og vor Civilisation for en tynd Skal, som hvert Øjeblik kunde blive gennembrudt af Underverdenens destruktive Kræfter; vi har lidt efter lidt maattet vænne os til at leve uden Bund under Fødderne, uden Ret, uden Frihed og uden Tryghed.«

Stefan Zweig: *Verden af i går*

Forholdet mellem liv og form er et genkommende tema i filosofien og kunsten. Et nyere eksempel er romanen *The Ground Beneath Her Feet* fra 1999, i hvilken Salman Rushdie tager livtag med livet og formerne. Romanen er kendetegnet ved en bekenden sig til livet forstået som kaotiske og metamorfiske processer, hvor en række ekstreme situationer får det betryggende slør af vaner til side for at blotlægge livets inderste væsen, men spørgsmålet melder sig dernæst, hvordan en sådan vitalisme artikuleres formelt. Umiddelbart er der jo en modsætning mellem liv forstået som tilblivelse og så form, idet vi ved form normalt forstår noget stabilt og stillestående. Denne artikel har som formål at undersøge forholdet mellem liv og form i Rushdies *The Ground Beneath Her Feet*, og jeg vil argumentere for, at romanen ikke bare formår at *reflektere* livet som noget processuelt, men at den også rent formelt *iscenesætter* det processuelle. Formen er således selv vitalistisk og rummer en verdensanskuelse.

Roman og fortælling

I sit berømte essay »Fortælleren« fra 1936 er Walter Benjamin af den opfattelse, at fortællekunsten er på vej mod sin afslutning. For Benjamin er årsagen til fortællingens forsvinden, at erfaringen er faldet i kurs og ikke længere lader sig meddele. Benjamin knytter bl.a. dette sammen med den første verdenskrig, og i 1936 sidder han desuden midt i udsigten til en ny. I sit essay opstiller Benjamin en klar modsætning mellem fortælling og roman. Han finder i fortællingen en nytteværdi og en visdom, der lod sig meddele, fordi fortælleren vidste at give et råd, en anvisning eller en morale: fortælleren kunne fortælle en historie, i hvilken tilhøreren kunne ane konturerne af en almenmenneskelig *sandhed*. Benjamins opfattelse af romanen inkluderer ikke dette historiefortællende potentiale, eftersom det ikke længere synes muligt at give de for fortællingen så karakteristiske anvisninger: »Det tidligste varsel om en proces, der fører frem til fortællingens undergang, er romanens fremkomst ved begyndelsen af den moderne tid«. ¹

Visdommen, den episke side af sandheden, uddør, og med den dør fortællingen som erfaringsformidlende form, ifølge Benjamin. Han har jo delvist ret: enhver fortæller, der i dag skråsikkert forsøgte at rådgive læseren, ville ikke blive taget alvorlig, med mindre denne fortæller agerede som en boomerang og gennem en relativiserende bevægelse fluks trak sine anvisninger tilbage igen. Theodor W. Adorno udtrykker en lignende tanke i sit essay »Fortællers position i vår tids roman« (1954), når han siger om fortælleren:

»Han ville gjøre seg skyldig i en løgn, nemlig å hengi seg til verden med en kjærlighet som forutsetter at verden er meningsfull. Han ville ende opp med å lage like søtladne og ufordragelige ting som man finner i hjemstavnskunsten. (...) Erfaringens identitet, det i seg selv kontinuerlige og artikulerede liv som alene gjør fortællers position mulig, har falt fra hverandre. (...) En fortelling som gir inntrykk av at fortælleren er i stand til en slik erfaring, møtes med rette av utålmodighet og skepsis hos tilhøreren«. ²

Adorno synes at understøtte Benjamin, idet han konkluderer, at fortællers position er umuliggjort på grund af livets generelle fragmentering.

Alligevel må man vel sige, at Benjamin ikke fik helt ret. I det sidste halve århundredes romankunst finder vi masser af eksempler på, at der fortælles, fabuleres, spindes 'yarns', væves og flettes. Tænk bare på forfat-

tere som Gabriel García Márquez, Günter Grass, Jan Kjørstad og Salman Rushdie, hos hvem vi støder på uforglemmelige fortællere som fx Oskar Matzerath og Saleem Sinai. Hvad er der sket? Noget kunne tyde på, at erfaringerne – i modsætning til hvad Benjamin mente – ikke er faldet ned i det bundløse og faktisk lader sig meddele, og at det har noget at gøre med den stadige opfindelse af *adekvate udtryksformer*. Franco Moretti taler således i *Modern Epic* (1996) om et »return of the narrative«, men det er en tilbagekomst, der indoptager elementer fra modernismens og avantgardens eksperimentelle formregister.³

Romanen synes at have (gen)indoptaget fortællingen i sin form, omend det fortællende og fabulerende moment i de ovennævnte forfatters romaner ikke længere besidder de samme egenskaber, som dem Benjamin knyttede til sit begreb om fortælling: sandhed, morale, nytteværdi. Den visdom, Benjamin taler om som et karakteristikum for fortællingen, knytter an til *vished*. Hvad García Márquez, Grass, Kjørstad og Rushdie derimod synes at videreformidle er en anden form for visdom, nemlig erfaringen af *uvished*, kompleksitet, fragmentering og provisoriskhed. At Adorno ikke følger Benjamin helt til dørs, men faktisk tilstår fortællingen en fortsat betydende rolle, antydes, når han siger om fortællerens stilling: »I dag kjennetegnes denne ved et paradoks: det lar seg ikke lenger fortelle, mens romanformen forlanger fortelling«. ⁴ Romanen synes hos de ovennævnte forfattere at være videreudviklet til en ny form, der tilsyneladende går i rette med Benjamins påstand om fortællingens forsvinden. Men det, der viser sig, er en fortælleform i nye gevanter og fortællere med nye teknikker.

Roman og hjemløshed

Samtidig aftegner der sig et fællestræk hos disse forfattere, som vi kunne kalde *hjemløshed*. Denne hjemløshed relaterer sig ikke i så høj grad til forfatterens biografi, snarere har den noget at gøre med deres romaners tematiske omdrejningspunkter og formelle gestaltninger, ligesom hjemløsheden også på et mere generelt plan udsiger karakteristiske træk ved det 20. århundredes (mentalitets)historie. Det er fx karakteristisk for disse forfattere, at de opbygger deres romaner som et netværk af sammenfiltrede, ofte inkommensurable og uafsluttelige fortællinger, hvorved formen sjældent kan siges at finde hvile, stabilitet eller sågar afrunding. Her er vi langt fra det, Adorno kaldte den sødladne hjemstavnskunst.

Romanens sammenknytning med hjemløsheden udgør kernen i Lukács' ungdomsværk *Romanens teori*. Romanens form er således ifølge Lukács' udtryk for »ideens transcendentale hjemløshed«. ⁵ For Lukács eksisterer

der ikke længere et transcendentalt fikspunkt, hvor individ og verden på harmonisk vis sammenfalder, og derfor kan han sammenfatte årsagen til romangenrens opståen i følgende formular, der på samme tid angiver Lukács' bud på romanens grundskelet, dens *abstrakte form*: »Kontingent verden og problematisk individ er hinanden gensidigt betingende virkeligheder«. ⁶ Romanens repræsentative styrke for vor tidsalder består ifølge Lukács netop i, at den inddrager verdensopbygningens brudfyldthed i dens formverden: »alle revner og afgrunde, som den historiske situation bærer i sig, må medinddrages i gestaltningen, og kan og skal ikke skjules med kompositionens midler«. ⁷ Lukács sammenknytter her romanens *kompositoriske strategier* og dens *verdensanskuelse*, ⁸ og det er netop i denne retning vi må gå for at møde udfordringen fra fx Rushdies romaner. Hos Rushdie møder vi nemlig på den ene side en omfavnelser af den transcendentale hjemløshed som et grundvilkår, og på den anden side vækker han fortællekunsten af dens benjaminske slummer; Rushdie lancerer dermed troen på fortællekunsten som en mulighed for at re-artikulere og videreformidle den nutidige menneskelige erfaring. Denne re-artikulering af erfaringens modi er uløseligt forbundet med romanens hjemløse form, der hos Rushdie henter sin inspiration i blandt andet den orientalske, mundtlige fortælletradition, hvor fortællinger hele tiden genererer nye fortællinger, der væves ind i hinanden som i et persisk tæppe.

Roman og vitalistisk form

Lukács' fokus på den æstetiske forms *semantiske* udtrykkspotentiale følges på fornem vis op af Gilles Deleuze, hvis filosofi netop er karakteriseret ved skabelsen af begreber, der formaliserer konkrete, æstetiske tilblivelsesprocesser. Deleuzes filosofi tilbyder dermed et begrebsapparat, der er særligt velegnet til at indkredse de formelle strategier og processer, som Rushdies romaner med deres gennemgående transformations- og migrationsmetaforik er kendetegnet ved. Der eksisterer en åbenlys kongenialitet mellem den unge Lukács, der tænker roman sammen med transcendentale hjemløshed, nomadefilosoffen Deleuze, der orienterer sig mod formprocesser, og så romanforfatteren Rushdie, der lovsynger migrationen.

Det er primært to begreber fra Deleuzes filosofi, som jeg finder interessante i forbindelse med Rushdie, nemlig simulakrum og rhizome. ⁹ Begge begreber er forsøg på at indkredse det, der adskiller moderne kunstværker fra tidligere perioders kunst. Samtidig har begge begreber udtrykkraft på andet og mere end det æstetiske plan, da de ligeledes udsiger forhold, der har at gøre med ontologi og subjekt.

Kopien eller rodbogen repræsenterer ifølge Deleuze en metafysisk ver-

den gennem lighed og intern afledthed, hvor konvergens, cirkularitet og harmoni hersker. Denne værktøje formår ikke at indfange modernitetens helt anderledes erfaringsverden, der er en verden i konstant tilblivelse, hvor den grundlæggende menneskelige erfaring er manglen på fast grund under fødderne, altså en transcendentale hjemløshed. Før var kunsten en integreret del af logos, eftersom den betragtedes som en afbildning eller kopi af forbillederne. Derfor var dens formelle interioritet heller ikke en *skabt* totalitet, men tværtimod en *apriorisk*, indre organik. Nu er kunsten derimod løsrevet fra enhver form for kosmisk integration, den er blevet autonom: »alle forbilleder er hensunkne«, som det hedder hos Lukács.¹⁰ Dette må imidlertid ikke forstås således, at kunsten ikke har indvirkning på eller er en del af verden: autonomien betyder, at kunsten fungerer efter sine egne immanente love, ud fra hvilke den skaber modelverdener; den bekræfter ikke længere et logos, men konstruerer et anti-logos.

Simulakret er ifølge Deleuze at sammenligne med et »effondement«, der er en sammentrækning af de franske ord 'fondement' og 'effondrement'. Simulakret er således både fundament og dette fundaments sammenstyrning, det er en symbolsk kartografi, der konstant konstruerer sig selv på ny, eftersom der ikke længere gives et evigt rum med konstante essenser at efterligne.¹¹ Med begrebet om simulakrum bestræber Deleuze sig på at fastholde et adækvat formbegreb i relation til den moderne litteratur. Med det oxymoronske »effondement« insisterer Deleuze på dobbeltheden af en *formalistisk artikulation* og en *vitalistisk tilblivelse* i litteraturen, og med ideen om simulakrum-kunsten som både 'jord' og 'jordskælv' åbner Deleuze for en forståelse af den moderne litteratur som en ubalance mellem form og vitalisme, eller måske snarere som *vitalistisk form*. Simulakrum-litteraturen er konstant i bevægelse og uden noget fast centrum eller centralt perspektiv. Den tager ikke sit udgangspunkt i en præ-eksisterende model, som skal repræsenteres i et kopistisk forhold, men konstruerer derimod verden på ny i en kartografisk aktivitet. »I dag har et forfattergeni alt at gøre«, hævder således Marcel Proust.¹² Verden begynder derfor altid forfra i kunsten.

Samtidig med processualiteten og konstruktivismen åbnes der hos Deleuze for en ny form for kunst, hvor *heterogene linier* kan sameksistere simultant, hvorved begreber som kosmos, logos og konvergens afløses af begreber som kaos, anti-logos og divergens:

»Det drejer sig på ingen måde om forskellige perspektiver på en historie, som forudsættes at være den samme; perspektiverne forbliver nemlig på den måde underlagt en regel om konvergens. Det drejer sig tværtimod om forskellige og divergerende historier, som om

hvert perspektiv indeholdt et absolut distinkt landskab«. ¹³

Perspektivismen er et nøglebegreb for Deleuze, der trækker på begrebets filosofiske udformninger hos Leibniz og Nietzsche. Leibniz kalkulerer i sin monadologi med en »præ-etableret harmoni« sikret af Gud, som bevirker, at hver monade på trods af sine lukkede døre og vinduer alligevel i sin singularitet udtrykker den samme verden, bare i forskellig grad. Relationen mellem verden som et kosmos og monaden som et perspektiv på verden er relationen mellem et makrokosmos og et mikrokosmos, en relation hvis tankefigur således kan siges at være synekdoeken. Monaden udtrykker kun en del af verden, men delen konvergerer med det kosmiske verdensbillede. Forholdet mellem Gud og monade er således et reciprok forhold (med Lukács: den ild, der brænder i sjælen, er af samme væsensart som stjernernes lys). Hos Nietzsche, hvor Gud er død, er det *inkompossible* derimod blevet selve det kommunikationsmiddel, som garanterer tilblivelsen, ifølge Deleuze:

»Perspektivet – perspektivismen – hos Nietzsche har en dybere karakter end synspunktet hos Leibniz; fordi divergensen er ophørt med at være et eksklusionsprincip, disjunktionen er ophørt med at være et separationsmiddel, inkompossibiliteten er nu et kommunikationsmiddel«. ¹⁴

Hos Nietzsche hersker heterogeniteten og inkompatibiliteten således som positive, inkluderende vilkår – positive fordi de giver spillerum for viljen til magt. I den nietzscheanske model af verden findes der ikke længere et kosmos, der i forskellige grader kan nedlejres i de singulære perspektiver på verden, således at perspektivserierne sikres kompossibilitet. Hos Nietzsche mangler verden sin formynder, der sikrer, at verden er én, og derfor åbnes der for en mere radikal perspektivisme, idet der ikke længere er garanti for konvergens mellem serierne. Et perspektiv danner derfor sin helt egen version af verden, »et absolut distinkt landskab«, hvor spørgsmålet om sandhedsværdi ikke længere knytter an til en repræsentationsproblematik, men snarere til en magtproblematik. Hos Leibniz retter perspektiverne sig fortsat mod den samme verden. Nietzsche lader derimod Gud spille sit terningspil, og konsekvensen bliver en helt ny dagsorden, hvor *kontingensen* sætter nødvendigheden, og hvor *divergensen* bliver et grundvilkår i en mere radikal perspektivisme.

Deleuze finder for sit vedkommende denne radikale perspektivisme og komplementaritetsæstetik udfoldet i den rhizomatiske roman. *Rhizomet* kan i selve sin tekstur indbefatte komplementære universer, der ikke kan

henføres til en apriorisk harmoni og totalitet. Rhizomet kan ikke bare *læses* på indbyrdes uforenelige måder, det *læser* og konstruerer selv verden på komplementære måder. Et rhizome er ikke at sammenligne med en pælerod, det er derimod at sammenligne med et *netværk*, der breder sig ud horisontalt uden begyndelse og afslutning, uden oprindelse og slutpunkt. Rhizomet er det flydende værks poetik, det er i konstant bevægelse, og tilegnelsens formål bliver derfor ikke at indfange værket i en binær, statisk struktur, men snarere at spørge, hvordan værket *fungerer*, og af hvilke linier det er komponeret:

»I modsætning til en struktur, der defineres som en ansamling af punkter og positioner med binære relationer mellem punkterne og reciproke relationer mellem positionerne, er rhizomet kun gjort af linier: segmenterings- og stratifikationslinier som dets dimensioner, men også flugtlinier eller deterritorialiseringer som dets maksimale dimensioner efter hvilke mangfoldigheden undergår metamorfoser og ændrer natur«. ¹⁵

Rhizomet består altså af *linier* frem for punkter. Det ville dog være forkert at opfatte rhizomet som rent kaos eller ren opløsning, eftersom dets linier antager to forskellige kvaliteter: for det første er rhizomet kendetegnet ved linier, der har retning mod en stratifikation eller en segmentær dannelse (en bliven-punkt), for det andet ved linier, der dekomponerer og dissolverer tendentielle punktannelser (en bliven-opløst). Når en traditionel strukturel analyse ifølge Deleuze og Guattari ikke slår til over for et rhizomatisk værk, er det fordi en sådan analyse netop forsøger at indfange rhizomets linier og vektorer i stabile punkter og positioner. For Deleuzes vedkommende rettes fokus mod de tekststeder, hvor bruddene indtræffer og bevægeligheden manifesterer sig, hvilket med andre ord vil sige *de transformatoriske og migratoriske tendenser*, et værk måtte indeholde (flugtlinier). Rhizomet kan derfor ikke indkapsles i en reciprocitetens lukkethed, det er tværtimod en åben Totalitet i tilblivelse.

Som vi tidligere har været inde på, så synes rhizomets univers at være gennemsyret af komplementaritet, og netop denne komplementaritetens æstetik sætter et specielt totalitetsbegreb i spil. Enheden eller totaliteten eksisterer ikke som et oprindeligt, rationelt og skematiserbart verdensbillede, men opstår først i læsningens aktivering af tekstens lokal-grammatiske, transversale forbindelseslinier, hvor heterogene elementer gensidigt påvirker hinanden og danner nye grupperinger. Rhizomets enhed er på den måde aldrig givet på forhånd, men knytter sig derimod til den form, som opstår i læsningens spor, der netop følger de forbindelseslinier, som

tekstens tekstur internt prioriterer. Enheden er et produkt, ikke en årsag eller noget givet.

Hermeneutikken opfatter værket som en organisk totalitet, hvor delene skal forstås ud fra helheden, og helheden skal forstås ud fra delene. For at forstå en tekst, skal den hermeneutiske læser have en vilje til at lade teksten tale til én, man skal som læser have en villighed til at gå ind på, at teksten siger noget *sandt* om sit emne. Men en tekst kan ifølge en traditionel hermeneutisk opfattelse kun være sand, hvis den udgør en fuldkommen *enhed*, hvilket vil sige, at der ikke må være modstrid mellem tekstens enkelte dele og den helhed, som teksten udgør. Deleuze afviser denne værkets forudbestemthed af summerisk totalitet, fx i forbindelse med Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913-27):

»Vi har afvist at søge efter en enhed, der ville forene delene, en helhed, der ville totalisere fragmenterne, for det er delenes eller fragmenternes særkende og natur at udelukke Logos forstået både som logisk enhed og som organisk totalitet«. ¹⁶

Ifølge Deleuze fremtår enheden hos Proust derfor ikke som et princip, men som en *effekt*, som en mangfoldighedens effekt, der ikke efterlader indtrykket af en afbalanceret, organisk helhed. Som Frederik Tygstrup skriver om Deleuzes læsning af Proust:

»Deleuze argumenterer her (...) imod den (på det tidspunkt) gængse forestilling om, at enheden i *A la recherche* er manifesteret i en færdig og afrundet, ligesom fritstående form, den fuldendte objektivisering og hermeneutiske integration af stoffet. Han hævder modsat, at værket er grundlæggende fragmenteret (vi ville sige, en mængde af elementer, der stritter i alle retninger), og at enheden følgelig ikke består i, at hvert element er på sin rette plads i en overordnet, stabil form, men derimod i, at heterogene elementer, som vi vanemæssigt vil forsøge at knytte sammen i selvstændige grupper, 'niveauer' eller 'tråde' i værket, forbindes i en tværgående dimension. I denne nye dimension indgår elementerne i anderledes funktionelle sammenhænge, som artikulerer dem på en specifik måde i forhold til denne alternative kontekst«. ¹⁷

Hermeneutikken sætter for sit vedkommende sin lid til forfatterens ordnende virksomhed og til ideen om for-forståelse, mens Deleuze derimod insisterer på, at læsningen altid må henholde sig til romanens teknisk-formelle dimensioner, hvorved læsningen hen ad vejen lader tilblivelsen

og de nye tanker artikulere sig. For Deleuze er meningen derfor aldrig et bagvedliggende princip eller en oprindelighed, der skal fremfortolkes, den er produceret og skabt. Den skal hverken opdages eller genetableres, den skal produceres.

Rushdies The Ground Beneath Her Feet

Et eksempel på en rhizomatisk roman er Salman Rushdies *The Ground Beneath Her Feet*. Romanen er et mønstereksempel på kombinationen af formalistisk artikulation og vitalistisk tilblivelse, på kombinationen af det apollinske og det dionysiske, eller rettere sagt på en vitalistisk form. Der synes i romanen at være en underliggende kaotisk ursuppe, nogle vitale, uordentlige processer, men samtidig udstanses processualiteten gennem romanens formsætning. Det er kendetegnende for denne roman, at formen indeholder rester af sin egen tilblivelse, og derved opløses den umiddelbare uoverensstemmelse mellem liv og form delvist.

Jan Kjærstad har engang sagt, at enhver forfatter søger hovedmetaforer for den epoke, han eller hun lever i eller prøver at beskrive:

»Man leder efter en slags model, en reduktion, hvor væsentlige træk ved virkeligheden er kombineret med hinanden til et sammenhængende hele. Det overraskende ved en sådan model af originalen, en hovedmetafor, er, at den kan afgive mere information om originalen end den, vi kan få ud af originalen selv. På sin vis er det først ved hjælp af efterligningen, at vi bliver i stand til at se originalen, som den virkelig er. *En sådan stor metafor er altså ikke nogen virkelighedskopi, men en afdækning af tingenes form.* Det at lede efter en metafor af denne type giver digtningen en næsten eksperimentel karakter«. ¹⁸

Dette er en tanke, vi sagtens kan forbinde med *The Ground Beneath Her Feet*. Hvad er hovedmetaforen i dette værk og dermed for vor tid ifølge Rushdie? Den store metafor, som går igen i hele romanen, er jordskælvet: »Geology as metaphor«, hedder det eksplicit.¹⁹ Jordskælvet som metafor antyder en ontologisk affinitet mellem Deleuze og Rushdie. Men hvordan udsiges denne ontologi i romanen?

The Ground Beneath Her Feet indledes med en beskrivelse af et apokalyptisk scenario, nemlig et jordskælv i Mexico, som romanens kvindelige hovedperson Vina først slipper fra i live, men senere indhentes af i Puerto Vallarta på Stillehavskysten, hvor ingen senere ser hende i live. Det er et karakteristisk træk i Rushdies forfatterskab, at modsatrettede

tendenser er til stede på samme tid: romanen *begynder* så at sige med en dobbelt *slutning* (apokalypsen og heltindens død), hvilket betoner kontingensen og den indbyrdes ombyttelighed ved enhver begyndelse og afslutning (og ligesom romanens begyndelse er en dobbeltslutning, så kan dens slutning siges at være en begyndelse, nemlig en begyndelse på fortælleren Rais nye liv med Mira). Datoen er forøvrigt ikke uvæsentlig: Valentins dag 1989, eller sagt på en anden måde, den 14. februar 1989, hvilket jo var dagen for fatwaens udstedelse mod Rushdie. Det er en helt central pointe, vi har fat i her. Romanen indledes nemlig med en mellemtilstand på flere planer: for det første et jordskælv, der anvendes som symbol på selve tilblivelsen og passagen – noget gammelt dør, noget nyt opstår –, for det andet markerer datoen et personligt skæringspunkt for Rushdie, og for det tredje indeholder romanens udgivelsesår, 1999, apokalyptiske undertoner og markerer sig ydermere som et intermezzo på overgangen til et nyt årtusind.

Rai, romanens Benjamin-trodsende fortæller, er til stede i Téquila og begynder straks at fotografere det kaotiske set-up. Han reflekterer i følgende passage over jordskælvets metamorfiske konsekvenser:

»Here was the eternal silence of faces and bodies and animals and even nature itself, caught – yes – by my camera, but caught also in the grip of the fear of the unforeseeable and the anguish of loss, in the clutches of this hated metamorphosis, the appalling silence of a way of life at the moment of its annihilation, its transformation into a golden past that could never wholly be rebuilt, because once you have been in an earthquake you know, even if you survive without a scratch, that like a stroke in the heart, it remains in the earth's breast, horribly potential, always promising to return, to hit you again, with an even more devastating force« (*G*, p. 13).

Citatet beskriver en af disse tærskelsituationer mellem det nye og det gamle, som Rushdies univers vrimler med. Mennesket og naturen er fanget i en emblematiske situation for livets generelle vilkår, nemlig midt i metamorfosen og tilblivelsen. Livets vitalistiske impuls er til stede i beskrivelsen, hvor livet som ansigter, kroppe, dyr og natur er fanget i det, man kunne kalde et intermezzo, i tilblivelsens rene immanens. Den ontologi, der således udtrykkes i citatet, er den metamorfiske, livet som et »messy ocean« af uordentlige og kontingente processer og kræfter.²⁰ Det eksistentielle vilkår, som romanen lægger til grund for sin erfaringsverden, udtrykkes i romanen på følgende vis: »Our world has lost its moorings« (*G*, p. 136). Vi er langt fra rodverdenen, hvor kosmos drejede om en

urokkelig akse i en bevægelse, der sikrede det eviges genkomst. I stedet opstår der hos jordskælvens overlevende en erfaring af en altid potentiel rystelse, som bevirker, at det menneskelige villkår kun kan indbefatte en provisorisk fast grund under fødderne.

Ligesom romanen udsiger en 'jordskælvs'-ontologi, fremsætter den ligeledes i udsagnsmosaikken en 'komplementaritet'-ontologi, hvis formelle artikulation kan henføres til Deleuzes begreb om den inklusive disjunktive syntese (en *inklusiv* enten-eller-logik), der trækker på Nietzsches radikale perspektivisme. Poly-ontologien kommer til udtryk flere steder i romanen, fx hedder det et sted: »Realities are in conflict« (G, p. 325), og i forlængelse af dette fortæller Rai om pigen Maria, der har svært ved at kapere den moderne verdens tilsyneladende inkompatibilitet: »She looks back to a utopian golden age in which there were no quakes, for the world was at peace, there were no conflicting versions, the earth lacked its present tragic quality of irreconcilability« (G, p. 327). Rushdie frem-skriver et parallelt univers i romanen, der med små variationer adskiller sig fra det 'egentlige' fortalte univers. På den måde indeholder romanen altså to spor, »two variations of the same world« (G, p. 325), der begge er konstruerede og fiktive, men hvor det ene spor kan siges at være romanens primære univers. Det er betegnende, at begge de fiktive universer manipulerer med historiens og den 'virkelige' verdens officielle sandheder, idet de fortalte universer i romanen ligeledes kommer til at fungere som to parallelle og alternative universer i forhold til virkeligheden. Variationsstemmet kommer følgelig til at udgøre en allegori over kunstens rolle som medskaber af virkeligheden, og samtidig påpeges det skrøbelige i skræddersyede, færdige versioner af virkeligheden.

Jordskælvet er altså romanens ontologiske hovedmetafor for en omskiftelig verden, og romanens parallelle verdener relaterer sig ligeledes til en konstruktivistisk praksis, der ikke accepterer, at verdens mening er åbenbar. I en smuk passage et andet sted i romanen fremkommer Rai med en hyldest til kunsten, der både indeholder spor af en normativ poetik og en vitalistisk verdensanskuelse:

»The world is not cyclical, not eternal or immutable, but endlessly transforms itself, and never goes back, and we can assist in that transformation. (...) Your songs are your planets. Live on them but make no home there. What you write about, you lose. What you sing, leaves you on the wings of song. Sing against death. Command the wildness of the city. Freedom to reject is the only freedom. Freedom to uphold is dangerous. Life is elsewhere. Cross frontiers. Fly away« (G, p. 146).

Rai postulerer eksplicit, at verden ikke er underlagt genkomsten af det samme, men er i konstant forandring, og mennesket deltager aktivt i denne transformationsproces. Passagen siger endvidere, at vores sange er de planeter, vi kan leve på, men den advarer samtidig mod at bygge hjem derpå, idet det ville være at forråde livet. Planeterne eller kunsten kræver at blive genopfundet, revideret og reaktualiseret på nye måder, der ikke bare reflekterer verden som forandring, men som selv forandrer verden og åbner nye døre i vore bevidstheder. Kunsten skal krydse grænser og skabe flugtlinier, den må formelt artikulere en nomadisme, kræver Rushdie.

For at vende tilbage til romanens altdominerende tema, jordskælvet, så finder vi endnu en indikation af dette temas vægt: »earthquakes are the new hegemonic geopolitics« (G, p. 554), fastslår Rai således sidst i romanen. Ideen om jordskælvens hegemoniske karakter understøttes i det følgende, men samtidig understreges det, at vitalismen har en nødvendig modpol:

»Earthquakes, scientists say, are common phenomena. Globally speaking there are around fifteen thousand tremors a decade. Stability is what's rare. The abnormal, the extreme, the operatic, the unnatural: these rule. There is no such thing as normal life. Yet the everyday is what we need, it's the house we build to defend us against the big bad wolf of change. If, finally, the wolf is reality, the house is our best defense against the storm: call it civilization« (G, p. 500).

Modpolen til det ekstreme, det tilblivende og det anormale er hverdagens vaner og vores evne til at bygge metaforiske og bogstavelige huse og værn mod det indre og ydre kaos. Civilisationen er den *form*, der gør, at vi kan modstå det underliggende *kaos* og dermed undergang. Men den struktur mellem opbygget (transcendent) model og underliggende (immanent) proces og kraft, som Deleuzes filosofi – med inspiration fra Henri Bergson – er kendetegnet ved, er ligeledes den struktur, som Rushdies roman er båret af. *Det primære lag er forandringen, mens formerne og identiteterne kun er midlertidige effekter*. Hos Bergson er dette formuleret på denne måde:

»Men livet er en evolution. Vi sammentrækker et tidsrum af denne evolution i en stabil anskuelse, som vi kalder en form, og når forandringen er blevet tilstrækkelig stor til at overvinde vores perceptions lykkelige inertie, siger vi, at objektet har forandret form. Men i vir-

keligheden forandrer objektet form hele tiden. Eller snarere er der ingen form, eftersom formen er ubevægeligheden, og virkeligheden bevægelse. Det, der er virkeligt, det er formens kontinuerlige forandring: *formen er kun et øjebliksbillede taget af en overgang*.²¹

Det ovenstående har omhandlet romanens verdensanskuelse, sådan som den er udsagt i romanen. Vi har kort strejft ansatser til en poetik, der hylder overskridelsen af grænser og skabelsen af flugtlinier, men det har stadig været på romanens udsagnsniveau, at denne poetik antydes. Vi har altså indtil nu primært beskæftiget os med, hvad romanen *siger*, og ikke så meget med, hvad den *gør*. Hvordan praktiserer og forvalter romanen sine egne normative budskaber som »Fly away« og »Cross frontiers«? Hvor skal vi lede efter det dionysiske blod i de apollinske vener?

Den evige ubalance mellem kaos og form, mellem immanens og transcendens eller mellem vitalistisk tilblivelse og formalistisk artikulation kan nærmere bestemt lokaliseres i romanens *formtilblivelser*. Den form, som gestaltes efter mødet med kaos, udstanser godt nok på sin vis heterogenesen, men hvis formen kan bringes til at indeholde rester af sin egen tilblivelse opløses delvist uoverensstemmelsen mellem liv og form. Formtilblivelsen kan i kunsten fx iscenesættes gennem rammenebrydninger, det vil sige gennem illusionsbrud, perspektivændringer eller ontologiske niveauskift (Deleuzes flugtlinier). Gennem rammenebrydningen opnås der en forbindelse *bagud* til den kaotiske og heterogene virkelighed (før formen udstansede stoffet) og *fremad* til en på sin vis varig og endelig, men alligevel altid kun midlertidig form. De territorier, som kunsten optegner, deterritorialiseres og reterritorialiseres i en evindelig proces.

Jeg har allerede i det ovenstående omtalt det ontologiske niveauskift mellem romanens to parallelle universer. Der er tale om, at fortælleren nøjsomt opbygger et univers for derefter at 'nedbryde' det igen, idet en ny verden nu bygges op ved siden af den gamle. I denne konstante vekselvirkning mellem rammesætning og rammenebrydning indeholder romanen rester af sin egen tilblivelse, og den indeholder dermed implicite eller måske endda eksplicite spor af sine egne konstruktionsmetoder. Her bliver læseren så at sige ført fra teatersalens magelige sæder foran scenen og om bag kulisserne. Med poly-ontologien (de sameksisterende og ofte komplementære versioner af verden) peges der på romanens morfogenetiske element (formens bliven til) og som et resultat deraf ligeledes på de metamorfiske og 'jordskælvsagtige', operationelle greb, som Rushdie benytter i romanen. Det ontologiske 'flimmer' efterlader foruden en uafgørlighed og åbenhed i teksten også en rest af formernes og universernes opståen. Teknikken er en konsekvens af et udtalt og genkommende

imperativ romanen igennem, som lyder: »The only people who see the whole picture are the ones who step out of the frame« (G, p. 203). Imperativet går ud på at gøre sit perspektiv differentielt, altså forskelsskabende, at gøre det singulært, ex-centrisk og mobilt. Som der træffende står et sted: »construction work never stops completely« (G, p. 79). Dette citat kan vi med god grund læse som et motto for Rushdies kunst. Rammenedbrydningen, illusionsbruddene og de ontologiske niveauskift fremkommer mange steder i romanen. Fx er der ud over de to parallelle universer ligeledes dikotomien mellem en dennesidig verden og en underverden, som Vina muligvis synker ned i under jordskælvet, og hvorfra hun muligvis i romanens slutning stiger op på jorden og henter Ormus med ned til dødsriget, for at de to endelig kan forenes i evigheden. Der er også den uforenelige ontologi mellem det urbane og det rurale Indien, hvor virkeligheden totalt skifter karakter i passagen fra det ene til det andet. Endvidere kan man påpege forskelligheden i fremskrivelsen af de tre metropoler Bombay, London og New York. De ovenstående eksempler på ontologiske skift mellem (ofte) inkompatible universer, »absolut distinkte landskaber«, er alle eksempler på rammer, der opbygges og nedrives, hvor *udsigelsesteknikken* supplerer det *udsagte* niveaus fokus på formens tilblivelse og det processuelle.

Det femte og sidste eksempel på rammenedbrydning og ontologisk flimrer i romanen, jeg vil nævne, er de brud, der gestaltes mellem narrationen og historien eller mellem det fortællende univers og det fortalte univers, hvilket vil sige de passager, hvor romanen bliver eksplicit *metafiktiv*. Når fortælleren fx udbryder: »I must briefly halt my runaway bus of a narrative« (p. 86), så antyder romanen, at det fortalte univers er en konstrueret diskurs, hvilket peger videre til den konsekvens, at enhver diskurs er konstrueret og dermed menneskelig, skrøbelig og fejlbarlig. Vores adgang til virkeligheden er medieret gennem filtre som sprog og hukommelse, der hverken er neutrale eller altid pålidelige. Derfor er der behov for kunstens diskurs – og ikke mindst dens *diskursive strategier* – som alternativ kartografisk aktivitet til den 'officielle' billeddannelse, som politikere og massemedier producerer. Et andet citat, der antyder universets konstruerethed lyder: »All these alibis, all these alternative story lines, that we must abandon!« (G, p. 198). Fortælleren peger her direkte på romanens rammesætning, hvor han lader læseren vide, at noget er inden for, mens noget andet må lades uden for det fortalte univers. Det er i sådanne passager, at romanens form afslører spor af sin egen tilblivelse, det er her, der med romanens egne ord opstår »slashes in the screen« (348). Konklusionen bliver for Rai, at han indser kunstnerens aldrig fuldendte og altid provisoriske arbejde: »First to create an illusion, then to

show that it *is* an illusion, then finally to destroy the illusion: this, I began to see, was honesty« (G, p. 447f.). Den sidste passage, jeg vil citere, afrunder og samler de ovenstående pointer, idet citatet sammenkobler et ontologisk udsagn med en poetologisk og metafiktiv teknik: »There. Now I've removed my mask, and you can see what I really am. In this quaking, unreliable time, I have built my house – morally speaking – upon shifting Indian sands. *Terra infirma*« (G, p. 244).

Afsluttende bemærkninger

Det ovenstående har vist os, hvordan Rushdies roman på én gang udsiger en vitalistisk verdensanskuelse, men også hvordan den 'gør' metamorfosen. Den ontologiske pointe er altså til stede både på det fortalte niveau og på fortællerniveauet, i det fremskrevne univers og i den fremskrivende praksis. Sammenbruddet i erfaringens identitet, som ifølge Adorno umuliggjorde fortællerens position, synes imidlertid ikke at forhindre Rai i at spinde sine narrative tråde ud over 575 sider. Men som Adorno også tilføjede (i modsætning til Benjamin): paradokset består i, at romanen stadig kræver fortælling! Der er imidlertid tale om en anden type fortælling og en anden type fortæller i forhold til tidligere. Adorno diagnosticerer to væsentlige ændringer i romankunsten, den ene er *refleksionens indtog*, den anden, der er en konsekvens af den første, er *illusionens sammenbrud*:

»Den tradisjonelle roman (...) kan sammenlignes med det borgerlige teaters titteskap-scene. Dens teknikk var illusjonsskapende. Fortelleren løfter et forheng: leseren skal kunne følge det som skjer som om han virkelig var til stede. (...) Det hviler et tungt tabu over refleksjonen: den er kardinalsypden mot sakens renhet. I dag taper også dette tabu sin kraft, sammen med det fremstiltes illusjonsvirkning. (...) Den nye refleksjon tar standpunkt imot fremstillingens løgn, egentlig mot fortelleren selv, den årvåkne kommentator til hendelsene forsøker å beriktige sin egen uomgjengelige ansats. Formen forlanger selv slike ødeleggende inngrep«. ²²

Det fremstillede fiktionsunivers får ifølge Adorno ikke længere lov til at bibeholde sin illusionsvirkning; læseren rystes ud af sin empatiske dvaletilstand, og dette sker blandt andet fordi fortælleren er blevet refleksiv, netop som vi har set det med Rais metarefleksive nålestik, der, som Adorno formulerer det, »tar standpunkt imot fremstillingens løgn« ved at punktere illusionsballonen. Refleksionen bevirker samtidig, at fortællingen/fortælleren fastholdes i evindeligt selvkorrektion (»First to create

an illusion...«). Læseren er således blevet ført fra skibets soldæk, hvor der var fri og ubesværet udsigt til verden som scene, ned i maskinrummet, hvor selve løgnens/fiktionens konstruktionsprincipper blotlægges. Læseren kan ikke længere indtage en udeltagende holdning og tvinges via de 'chokerende' indgreb ud af sit kontemplative skjulested. Konstruktionen af den æstetiske distance mellem fiktionsunivers og læser og ophævelsen af den æstetiske distance mellem fortæller og læser (læseren befinder sig som sagt ikke længere på skibets soldæk, men i selskab med maskinmesteren i maskinrummet) er for Adorno en nødvendighed for at kunne bryde de blot overfladiske sammenhænge og udtrykke det væsentlige, nemlig det som han betegner det positives negativitet, der er en dybere sandhed end den, som den traditionelle repræsentationskunst (hjemstavnskunsten) kan formidle.

Dette element af *selvrefleksiv intratekst* – som hos Lukács legitimeres, fordi romanformen ikke må dække over verdens afgrunde og brudfyldthed (ironien som den abstrakte forms selvkorrektur), som hos Deleuze er en af teknikkerne til at afsløre selve formltilblivelsen, og som hos Adorno er det knusende hammerslag mod repræsentationens spejl, formen selv kræver for at kunne nå bag om overfladerne – indikerer den 'modningsproces', som romanen har gennemgået, og det angiver ligeledes en udvej for romanen i forhold til Benjamins skeptiske syn på genren. På grund af fortællerens refleksioner, der til stadighed korrigerer, bliver fortællerens rådgivende funktion aldrig teokratisk, men netop anvisende og provisorisk. På grund af romanens illusionsbrud, der til stadighed relativiserer, bliver romanen ikke udtryk for vishedens visdom, men snarere som Milan Kundera har formuleret det, udtryk for »*uvishedens visdom*«. ²³ Har den egentlig nogensinde været andet?

Noter

- 1 Walter Benjamin: »Fortælleren«, in *Fortælleren og andre essays*, København 1996, p. 41.
- 2 Theodor W. Adorno: »Fortælleren position i vår tids roman« (1954), in *Essays i utvalg*, Oslo 1992, p. 42f.
- 3 Jf. Franco Moretti: *Modern Epic*, London 1996.
- 4 Adorno, p. 42f.
- 5 Georg Lukács: *Romanens teori* (1916/1920), Aarhus 1994, p. 104.
- 6 Op.cit., p. 64.
- 7 Op.cit., p. 48.
- 8 Det er en idé, der kan findes helt tilbage i »Zur Theorie der Literaturgeschichte« skrevet omkring 1908-1909 (findes i *Text + Kritik* 39/40), ligesom den findes i forordet (skrevet i 1909) til *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, der udkom 1911 (findes i *Werke*, vol. 15, Darmstadt/Neuwied 1981).

- 9 For en mere tilbundsående udfoldelse af forholdet mellem Rushdie og Deleuze, se min bog *Salman Rushdies kartografi*, Odense 2003.
- 10 Lukács, p. 26.
- 11 Som Umberto Eco formulerer det: »Det kodede sprog refererer ikke til et objektivt kosmos, der er udvendigt i forhold til værket; dets begrebsindhold har kun værdi inden for teksten og er betinget af dennes struktur. Værket som et Hele fremsætter nye lingvistiske konventioner, som det underkaster sig, hvorved det selv bliver nøglen til sin egen kode«, *L'œuvre ouverte*, Paris 1965, p. 231.
- 12 Marcel Proust: *Contre Sainte-Beuve*, Paris 1954, p. 124.
- 13 Gilles Deleuze: »Platon et le simulacre« (1968), in *Logique du sens*, Paris 1969, p. 300.
- 14 Op.cit., p. 203. For Nietzsche er et perspektiv på verden uundgåeligt en fortolkning, en værdisætning, aldrig en endegyldig sandhed.
- 15 Gilles Deleuze & Félix Guattari: »Rhizome«, in *Mille plateaux*, Paris 1980, p. 31f.
- 16 Gilles Deleuze: *Proust og tegnene* (1964/1973), Frederiksberg 2003, p. 182.
- 17 Frederik Tygstrup: »Prosaens plan. Gilles Deleuzes formforståelse og litteraturanalysen«, in Niels Lehmann & Carsten Madsen (red.): *Deleuze og det æstetiske*, Aarhus 1995, p. 190f.
- 18 Jan Kjærstad: *Menneskets felt, essays om litteratur*, København 1999, p. 31, min kursivering.
- 19 Salman Rushdie: *The Ground Beneath Her Feet*, New York 1999, p. 203. Herefter forkortet G.
- 20 Den vitalisme, Rushdies roman kan siges at være beslægtet med, er den der udfoldes hos filosoffer som Nietzsche, Bergson og Deleuze. Først og fremmest er det troen på en ikke-transcendent livskraft, der karakteriserer denne form for vitalisme. I Sven Halses artikel »Vitalisme – fænomen og begreb« finder vi følgende passage, der på mange måder sammenfatter det vitale element hos Rushdie: »En særlig strategi til opsøgning af livskraften lancerer en del af litteraturen gennem idealiseringen af *den ekstreme situation*. Forestillingen er den, at den ekstreme situation formår at ryste mennesket så meget ud af de vante fuger og former, at det kastes ind i en helt ny oplevelsesmodus og dermed bliver i stand til at erkende livet *in nuce*. (...) Vejene frem mod 'selve livet' er således talrige. Fælles for dem er at de fører bort fra den stivnede, regelbundne, bornerte normalitet. Først når den er overvundet, kan løndørene til livets kerne åbne sig«, in *Kritik* 171 (2004), p. 3. I essayet »Step Across This Line« underbygger Rushdie ideen om en forbindelse mellem den ekstreme situation (grænsen), formen og livets sandhed: »The frontier is a wake-up call. At the frontier we can't avoid the truth; the comforting layers of the quotidian, which insulate us against the world's harsher realities, are stripped away and, wide-eyed in the harsh fluorescent light of the frontier's windowless halls, we see things as they are«, in *Step Across This Line. Collected Non-Fiction 1992-2002*, New York 2002, p. 353.
- 21 Henri Bergson: *L'évolution créatrice* (1907), in *Œuvres*, Paris 2001, p. 750.
- 22 Adorno, p. 45f.
- 23 Milan Kundera: »Cervantes' miskrediterede arv«, in *Romankunsten* (1986), København 2001, p. 14.