

# Frederic Jameson og den historiske udvikling af det narrative

Elektronisk version af artikel i K&K 49 (1984) © by Forlaget Medusa

I disse år, hvor mange franske semiotiske værker oversættes til engelsk, har man på *Yale French Studies* sandelig også været opmærksom på en samlet tendens i fransk *historieskrivning* efter Bloch, Braudel, Febvre. Og: "Den "friske brise", som har givet kraft til fransk historieskrivning er ikke uden sidestykke i Amerika", skrev Marie-Rose Logan i *Yale French Studies* nr. 59 1980. Hvad man kunne identificere sig med var bl.a. kommet fra Michel de Certeau, der i *L'écriture de l'histoire* havde skrevet om *historiografien*, at den "rummer...paradokset...om sammenbindingen af to modstridende termer: det reelle og diskursen." "Ved at gennemtænke den uoverstigelige kløft mellem det reelle og diskursen," fortsatte Logan, "bliver historikeren opmærksom på sin stilling som skribent." Han må erkende at det er *hans* "diskurs", der giver form til det bundløse og kraftfulde "reelle". Men i Amerika "ser man hyppigere historiens varierethed og kraft påskønnet i litteraturkritiske værker end hos de professionelle historikere" (Y.Fr.St. p. 4f). Et af Logans eksempler er Fredric Jamesons *Marxism and Form* fra 1971.

Jameson sidder selv i redaktionen på *Yale French Studies*. Og rigtignok har han i sine værker betonet forholdet mellem det "reelle" og noget "diskursivt". I overensstemmelse med franske semiotikere og deres allierede på Yale University, har han med stor vægt hævdet, at historien: "det reelle", aldrig er direkte tilgængeligt i form af en bastant realitet, men må tilegnes gennem læsningen af tekster og tydningen af monumenter. Men samtidig adskiller han sig fra den litteraliserende Yale-klan omkring Paul de Man ved altid at insistere på, at de tekster, han læser og "diskurserer" vitterlig kommer til ham som *historiske tekster*; i nogen udstrækning deler han derfor problem med de franske *Annales*-historikere, problemet om at beskrive historien gennem diskurser og diskursere historisk. Men i egenskab af litteraturkritiker er hans problem mindre dybtgående

end historikerens, da litteraturkritikeren altid beskæftiger sig med historien på et niveau, hvor "den" *fortæller* om sig selv, d.v.s. hvor den umiddelbart er manifesteret som tekst, som "diskurs".

Det er derfor det *narrative*, der står i centrum for Jamesons litteraturkritik. Men det narrative er ingen abstrakt struktur. Det er noget, der udformes og nedbrydes historisk. Det udformes af historiens *subjekter*, der udformer deres subjektivitet ved at "handle med" og udveksle sig gennem bestemte historiske bestanddele, som kan *kodificeres*: som kan læses, skrives, erkendes. Det nedbrydes forsåvidt som nogen vil *afkode* historien: ikke vil "handle" med dens koder, ikke kan finde mening i dem. Selve det reelle, det historiske, er fra denne synsvinkel blot en "sub-tekst", der løber under den litterære tekst som en understrøm. I den litterære tekst er historiens kodificerbare mangfoldighed indføjjet i en kontekst, hvor det enten forkastes eller bearbejdes narrativt.

At fokusere på det narrative er altså i virkeligheden at beskæftige sig med en dialektisk formidling af det historiske, som enten er mulig eller ikke er. Denne tilknytning til dialektikken og, nærliggende nok, til Lukács, har været vigtig for Jameson at pointere. Jameson fremstår således som en medieringsfigur mellem den fransk-amerikanske semiotiske tradition og en mere "tysk" marxistisk og dialektisk tradition. Alene derfor kan der være grund til at nævne ham i dansk sammenhæng, hvor man nikker genkendende til de medierende bestræbelser udi det tyske og det franske.

Men dernæst kan der være grund til nøjere at diskutere hans fremstilling af det narrative, som rækker ind i aktuelle psykoanalytiske og semiotiske diskussioner. Vi skal derfor i det følgende for det første beskrive hans forsøg på at hente en tysk Lukács-inspireret teori ind i semiotikken. Dernæst vil vi prøve at genlæse Balzac og Flaubert jamesonsk, d.v.s. inspireret af Jamesons analyser, men idet vi samtidig selv forsøger at tænke konstruktivt ind i teorien om det narratives historiske genesis.

### *Jameson og Lukács: Det typiske som tekst*

For trofaste læsere af *Kultur og Klasse* vil det være en kendt sag, at ungareren Georg Lukács har været en central skikkelse i ideologikritikken og den socialhistoriske litteraturlæsning. Han har spillet en overmåde væsentlig rolle i nyere forsøg på at udvikle en sammenhængende litteratur-teori i tæt forbindelse med traditionelle marxistiske overvejelser omkring forholdet mellem subjekt, samfund og

historie: bl.a. har hans enorme forfatterskab virket som "motor" for en kvalificerende diskussion af "æstetiske" fænomener, fordi der her fokuseres på den litterære "form": episke strukturer og kompositionsprincipper - altså ikke blot de umiddelbare synlige "holdninger" i værket, som ofte har tiltrukket venstrefløjens litteraturkritikere. Lukács tilførte ikke blot litteraturvidenskaben en historisk-kritisk dimension i form-analysen, men også en yderst normativ, ja moraliserende tone.

Realismen, sådan som han forefandt den hos bl.a. Balzac, var på een gang historisk dokument og litterært ideal, som een gang for alle viste, hvorledes den moderne verdens komplicerede historiske og samfundsmæssige udviklingstræk kunne absorberes af og gestaltes i den moderne roman. Realismen var tro mod den historiske dialektik, og fremviste konkret den faktiske "levede" sammenhæng mellem samfundsmæssighed og individualitet, nutid og historie. Kort fortalt fandt Lukács i realismen en dialektisk totalitets-stræben, som på sin vis svarede til hans egen marxisme, der konstant måtte distancere sig til objektivisme (marxistisk vulgær-determinisme, borgerlig positivism og litterær "naturalisme" a la Zola) og subjektivistisk inderlighedsdyrkelse (som Lukács mente kendetegnede den "modernistiske kunst"). En fremragende introduktion til Lukács' filosofiske, litteraturhistoriske og samtidspolitiske position findes i en artikel af F. Fehér i *Kultur og Klasse* nr. 37.

Som vi kort omtalte i indledningen, er den ene akse i Jamesons forfatterskab den historie-kritiske; og han har aldrig lagt skjul på, at han anser Lukács for at være en central skikkelse i det 20. århundredes litteraturvidenskab. I dialog med de mere eller mindre trans-historisk orienterede "strukkturalismer" i dagens franske og amerikanske intelligentsia lægger han vægt på at anskueliggøre hvorledes den konkrete tekst altid bliver til i en psyko-social og samfundsmæssig kontekst, hvis latente eller manifeste påtrængenhed i det litterære værk den kritiske litteraturvidenskab kan bidrage til en forståelse af. I lighed med Lukács er Jameson på vagt overfor en naturalisering af historiske fænomener, som et isoleret tekstbegreb og en modernistisk form-fragmentering *kan* indebære.

Det vil dog ikke sige, at han falder "tilbage" i en rendyrket Lukács'sk position. Dels er han ikke ude i det samme historie-filosofiske ærinde, dels er der tale om tekstteoretiske overvejelser i tilknytning til den strukturalistiske tradition, hvor navne som Lévi-Strauss, Greimas og Barthes er væsentlige referencer i forsøget på at kombinere historie-kritik og tekst-analyse. Lukács' fænomnologiske greb er erstattet af semiotiske, som nedprioriterer evalueringen af

værkets "sandhed" til fordel for en konkret interesse i at se, *hvordan* sandheden så at sige er struktur i teksten.

Vi skal i det følgende forsøge at blottlægge forbindelsen mellem Jameson og Lukács ved at beskæftige os med Jamesons analyse af den Balzacske "diskurs", således som den fremstår i romanen *La vielle fille*. Romanen handler kort fortalt om en ugift kvinde i 40-års-alderen, Mlle Cormon, som står på spring til at finde sig en mand, der kan medvirke til at føre den traditionsrige slægt videre. Hun lever en beskyttet tilværelse i præstegården i Alençon, hvor hun tilhører det højere provinsielle borgerskab. Endvidere handler den om to rivaler: den adelige Chevalier de Valois og den kapitalistiske du Bousquier, som ud fra hver deres forudsætninger kæmper i retning af et og samme mål: magt og penge. Og det sker selvfølgelig ved at bejle til Mlle Cormon, med hvem et giftermål ville betyde adgang til de attråede værdier. Det ender med, at aristokraten de Valois taber kampen, den rige dame gifter sig med du Bousquier som virker mere mandlig. For en ordens skyld skal det nævnes at en tredje rival, outsideren og skønånden Athanase, begår selvmord da det viser sig at han ikke gennem ægteskab med Mlle Cormon kan få adgang til at underholde sin gamle mor og kunstnervenner. Men nu til Jamesons analyse!

Den romaneske diskurs adskiller sig på en afgørende måde fra hverdagens kommunikation. Til dagligt meddeler vi os til hinanden på en måde, som tilstræber den højeste grad af eentydighed og klarhed; det afgørende for den talende er at meddele én information ad gangen til en klart defineret modtager, hvis viden og eventuelle modstand indkalkuleres i meddelelsen. Litteraturen derimod opererer ikke med et ligeså klart "jeg" der taler og et "du", der tager imod meddelelsen. Ifølge Roman Jakobson er der tale om "udsat" og "medieret" kommunikation, hvor bestemte faktorer bliver undertrykt eller udsat. I f. eks. Balzacs romaner er der en mangfoldighed af informationer eller "koder", som sættes op mod hinanden og brydes på en sådan måde, at tekstens sandhed om det repræsenterede bliver til via kodificeringens "snigende" og næsten umærkelige fremadskriden i det narrative forløb. Jameson griber fat om denne kodificerings-praksis ved at følge, hvorledes den yndefulde, begærlige og i sidste ende uheldige Chevalier føjes ind i romanens betydningsstruktur. På de første sider hører vi om denne aristokrats "manerer": tøj, bord-opførsel og personlig hygiejne. Han fremtræder så at sige på egne præmisser, således som han gerne fremstår offentligt, som den fine kulturs vogter og personifikation. Dernæst beskrives han i forhold til kvinder, og her bliver de fine

træk et tegn på "kvindelighed". Hvad der i den 1. "maner-kode" fremstår positivt, synes altså at indebære negative konsekvenser i den 2. "seksualitets-kode". At være aristokrat synes at indebære, at man ikke samtidig kan være fallos-bærer. Men de første siders beskrivelse af Chevalieren antyder endnu et problem, som mystificerer yderligere. Chevalieren har en næse, som ved sin ræssonans og styrke tydeligt tjener som metaforisk henvisning til potens: hvordan hænger det nu sammen med hans seksuelle fremtoning? De to første koder har udlagt en række indicier, gåder og antydninger af mulige karakteristika hos Chevalieren. De markerer så vidt vi kan gennemskue romanens foreløbige repræsentation af historiske og kvalifikative ideologier og selvscenesættelser, som de umiddelbart forefindes i den kulturelle kontekst. Chevalieren fremtræder som forfinet, og er et problematisk emne for kvinden p.g.a. denne forfinethed. Der sker nu det i det videre narrative forløb, at der lægges en ny og hidtil underspillet kodificering ned over chevalieren. Han har nemlig eet afgørende projekt, som styrer hele hans sociale adfærd: begæret efter Mlle Cormons penge og statusgivende position som hustru. Den 3. synsvinkel: pengekode afmaskerer de to første koder, idet "sandheden" om Chevalieren hverken findes endeligt udtrykt i hans tilsyneladende status eller kvindagtige forfinethed. Derimod viser det sig, at pengene kommer fra spillebordet (og ikke fra familieformuen), det hvide og altid rene tøj skyldes at han kurtiserer den vaskekone han bor til leje hos, og bejlingen til Mlle Cormon har som sagt alene de rare penge som mål. Jameson konkluderer: "De ældre koders illusoriske rigdom er afmystificeret og frataget evnen til at vildlede, men på samme tid erstattes de ikke af andet end selve den finansielle årsags og virknings abstrakte system."

Denne pluralistiske kodificering hos en forfatter som Balzac har kulturhistoriske rødder. Ideologisk er Balzacs efter-revolutionære epoke præget af en sekularisering, som kendetegnes ved de traditionelle samfundsmæssige diskurs-monopolers sammenbrud. Kirkens og enevældens tolkningssystemer står for fald. For en forfatter som Balzac forefindes der ikke på forhånd en sikker kulturel konvention, hvorigennem den nye sociale tilstand kan forstås. Tværtimod beskriver han - som vi senere skal præcisere - de forældede værdiers sammenbrud uden at kunne sikre sit eget fantasme samtidshistorisk evidens.

Balzacs kode-pluralisme forsøger dog at tilføre mangfoldigheden af ideologier en mening, og Jameson hæfter sig ved en slående parallel mellem den førnævnte etapevise kodificering og bevægelsen

fra prækapitalistisk "kvalitet" til varesamfundets kvantitets-forhold, som Marx (og Lukács) fremanalyserede i.f.m. kapitalismens realhistoriske opkomst. Den overdeterminerende penge-kode er det diskursive korrelat til kapitalismens strukturelle grund-kategori: varen, hvis gennemslag i de mellem menneskelige relationer Lukács fremhævede med termen "tingsliggørelse."

Men der er endnu en pointe. Tingsliggørelsen eller penge-koden bliver hos Balzac narratologisk fremmanet gennem andre koders eller kvaliteter gnidninger og relationer. Den narratologiske proces, som lader brikkerne falde på plads i et gådefyldt og ideologisk modsætningsfyldt værdiunivers, følger selve den historiske opkomst af kapitalistisk skæbne-tvang.

Herfra er det muligt at trække nogle foreløbige tråde tilbage til Lukács' hævde af realismens evne til at repræsentere eller "afspejle" den virkelige historiske proces. De 3 koders strukturering, således som Jameson har begrebet dem, giver en teknisk og diskursiv begrundelse for det, Lukács kaldte foreningen af det typiske og det individuelle: sammenhængen mellem "væsen" og "fremtrædelsesform". Nogle af koderne udfolder sig på fremtrædelsesplanet, hvorved læseren konfronteres med en aktør i dennes ideologiske selv-fremstilling. Således f.eks. Chevalieren i starten af romanen: "Jeg er aristokrat, er dannet og har penge." Når sådanne ideologier bliver realitetstestet som i den 3. kode, afdækkes tidens tendentielle skæbnetvang, som føjer subjektet ind i bytteforholdets fængsel - svarende til et "væsenstræk" hos Lukács. Hos Lukács udmærkede den Balzacske realisme sig ved at være den adækvate "episke struktur" eller "form". Hos Jameson ligger hemmeligheden begravet i narratologien.

Jameson fortsætter med at diskutere tekstens ideologi og synsvinkel, som i den angelsaxiske tradition går under betegnelsen: point of view. Hvordan kan man "udsige" forfatterens vurdering af de værdier, der er på spil i romanen. En strukturel betragtning kan ikke undersøge dette problem med udgangspunkt i personer, som optræder i det fiktive univers, da disse betragtes som manifestanter for værdiinvesteringer; med Lévi-Strauss kan man sige, at tekstens enkelte elementer kun kan defineres i forhold til de øvrige elementer indenfor samme paradigme.

Vi har allerede været inde på det forhold, at Balzac-fortælleren ikke lader sig opspore i bestemte tekst-afsnit, men at fortællingens manifeste synsvinkel fremstår i selve kodificeringen. Vi graver nu et spadestik dybere og spørger, hvilken funktion aktørerne har i tek-

sten som helhed! Da viser det sig, at hovedpersonen i Balzacs romaner med fordel kan kaldes "situationen" eller selve "historien". De iscenesatte aktører er næsten altid klasse-gyldige manifestanter for problemstillinger, som er bundet til samfundsmæssige situationer, rækker langt ud over de snævert definerede "private" skæbner.

*La vieille fille* "handler" ikke blot om en frustreret gammeljomfru, som efter en tids vaklen gifter sig med en rå kapitalist, men om hvorledes den ikke-akkumulerede provinskaptal (bundet som den er til ikke-produktiv luksus og værdiophobning) løsgøres og absorberes af det ny kalkulerende borgerskab, som investerer *den* i et produktivt øjemed og dermed kapitaliserer provinsen. Jameson skriver rammende, at romanens tema er "kampen om Frankrigs sjæl", "hvis foretrukne manifestation er det gamle provinsielle borgerskab med dets aristokratiske træk og dets rigdom og ældgamle vaner (...) og fremfor alt den uendeligt langsomme livsførelse" (p.37). Endvidere handler romanen om "taktik". Det viser sig jo, at Chevalieren ikke har tilstrækkelig aggressivitet og handlekraft til at erobre Mlle Cormon, fordi han i hele sin fremtræden er bundet til utidssvarende attituder, som ikke vidner om mandlig handlekraft i en tid, hvor kraft og potens er igang med at blive omdefinert. En altfor bogstavelig læsning overser, at problemet rækker dybere end til et spørgsmål om denne herres sexual-frustrationer. I dybere forstand er der tale om en aristokratisk "klasse-position", som må føre til nederlag, fordi den hyller sig ind i fortidens tilværelses-tolkning, som er uden brod i den nye sociale virkelighed. I Chevalierens skikkelse giver Balzac udtryk for, at kapitalismen må blive resultatet af tidens brydninger, ikke mindst fordi aristokratiet ikke evner at tage kampen op på moderne betingelser.

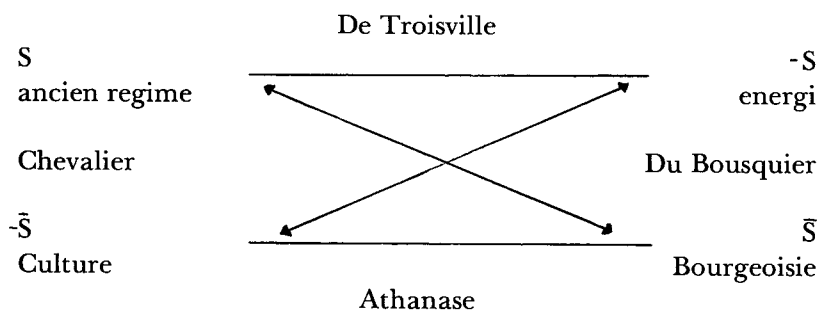
Ovenstående skitse til en læsning af *La vieille fille* kunne man kalde "allegorisk". Subjektets status i teksten tages ikke for pålydende, men aktualiserer funktioner og kvalifikationer, som ikke uden videre bør tolkes som psykologiske og eksistentielle meddelelser om virkelige mennesker. Derimod tolkes aktørerne som de adskilte bærere af tematiske investeringer, som med fordel lader sig opspore ved at "løsgøre" kvalifikationer og funktioner fra deres fortælle-mæssige binding til egennavne og anekdote.

Der kan igen trækkes tråde til Lukács. Også han anskuer realisms aktører som bærere af problemstillinger, der ikke blot er bundet til et individuelt skæbneforløb - de er jo "typer". Men den strukturelle tekstanalyse, således som først og fremmest Greimas har forstået den i *Sémantique Structurale*, går i formaliseringen af

dette forhold langt videre end Lukács, som absolut ikke var tilhænger af "skematiske" tekstlæsninger. Lukács' type-begreb var endvidere tilpasset forsøget på at forstå forholdet mellem menneske og historie, og på intet tidspunkt foretager han en desantropomorficering af aktøren (der opfattes som en dobbelthed af menneskelig individualitet og socialitet). Det gør den strukturelle tekstanalyse derimod, idet teksten fastholdes som et sprogligt formidlet betydningsunivers eller en "symbolsk" handling.

Vi fortsætter nu med at eksemplificere, hvorledes en strukturel analyse af grundmodsatningerne i *La vieille fille* kan uddybe Lukács' opfattelse og iøvrigt tilføje den dimensioner, som Lukács ikke havde øje for. Her tænker vi specielt på dels integreringen af flere temaniveauer i selvsamme "type" eller som det hedder på moderne: aktant, og dels på den analytiske bevisførelse for tekstens latente ideologi, som en formaliseret analyse giver mulighed for at udpege.

Jameson opstiller følgende grundmodel for romanens væsentligste mandlige personer:



Romanens aktører tildeles kvalifikationer i to dimensioner. For det første i romanens *diakrone* dimension, hvor traditionen, fortiden (hvis klassebærer er aristokrati og provinsborgerskab, S) konfronteres eller sættes i relation til opbrydningen af denne tradition (borgerskabet, S̄). Dette niveau i romanen handler om de økonomiske, sociale, familiemæssige etc. transformationer. Men romanen foretager også, hvad man kunne kalde et *synkront* snit, idet klassernes konfrontation og deres historiske mission ikke blot udlægges som rent empiriske fakta-forhold såsom: "I år giftede Du Bousquier sig med en dame og fik herigennem adgang til at opkøbe en række jorde og fabrikker i industrielt øjemed." Langt fra! Balzac tildelte nemlig de interagerende klasser egenskaber i et psykologisk register,



og det er i forhold hertil at den egentlige værdipåhæftelse til aktørerne foretages. Romanen spørger nemlig: hvorfor giftede Du Bousquier sig med gammel-jomfruen? Og hvorfor blev det ikke den høviske og kulturelt dannede Chevalier? Det skyldes som tidligere antydnet, at Balzac tillagde borgerskabet en dynamik eller energi (-S) som gjorde det handlekraftigt. For ham kvalificerede restaurationsborgerskab sig historisk derved at det handlede - og det i modsætning til aristokratiet, personificeret ved Chevalieren.

Balzac vurderer altså aktørerne i forhold til henholdsvis *klasse* og *energi*. Chevalieren har kultur og "dannelse", men mangler energi til at sætte sin vilje igennem. Du Bousquier, kapitalisten, har denne, men er udannet og rå. Den ene mangler det den anden har. Syntesen af de to kamphaners positivt vurderede kvalifikationer er dog ikke fraværende i romanen, og afluringen af tekstens latente synsvinkel kan "læses" ud af grundmodellen som "mætningen" af hullerne hos de to i en mediationsfigur, som dukker op mod slutningen af romanen. Det drejer sig om de Troisville: en mulig ægteemand til Mlle Cormon, som dog forsvinder igen uden at påvirke den narrative bevægelse hen mod det sluttelige giftermål mellem kapitalisten og provinsdamen. Han er "en deux mots, du Bousquier gentilhomme" (*La vieille fille*, p. 145), altså den fuldendte medieringsfigur. Han er både mand og aristokrat, foreningen af natur og kultur. Og et iscenesat bud på en aristokratisk position, som kan give kapitalismen reel modstand.

Romanens diakrone snit med dets hang til at fremstille den historiske udvikling konfronteres med et synkront snit med hang til at kritisere udviklingen og opstille alternativer i form af "drømmebilleder", hvor historien og retfærdigheden går hånd i hånd. Her ved formår "realisten" Balzac at indføje en samtids-negerende vision om den gendannede harmoni, som tiden ellers er godt igang med at opløse.

Det er således ikke umuligt at finde tekstens ideologi når man går dybde-strukturelt til værks. Men det er samtidig markant, at den narrative bevægelse (hvis forbindelse til den diakrone dimension ikke skulle være svær at få øje på) trods Balzac-forfatterens mere eller mindre bevidste ambition og vision. De Troisville forsvinder igen, og formår ikke at gribe ind i fortællingens ubønhørlige logiske fremadskriden, som via den kraftige koncentration om modsætninger, fortæller om kapitalismens sejr på bekostning af de gamle klasser og sociale strukturer.

Med Lukács kunne man sige, at i *La vieille femme* er troskaben

mod den faktiske historiske udvikling større end troskaben mod forfatterens "private" ideal, som romanen trodser idet den afviser at give fantasmet realitets-gehalt i det videre forløb.

Det er værd at lægge mærke til, at ovenstående fremstilling åbenbarer en vis diskrepans eller konflikt mellem romanens utopi og narratologi. Mens Lukács med termen "realismens sejr" fæstnede sig ved, at den reaktionære Balzac kunne skrive progressive bøger, fordi "formen" og "genialiteten" på det nærmeste tvang ham til det, ser vi nu, at denne ideologi skam godt kan forefindes i selve teksten. Hermed er sagen dog ikke afsluttet, thi Lukács' modsætning mellem forfatter og tekst finder vi nu i teksten selv.

Kodificeringen organiserer og kombinerer betydning i hierarkiske modsætningspar hvor pengekode så at sige bliver den manifesterede synsvinkel. Når teksten så prøver at "eksperimentere" med synsvinkler, som kan hæve historien ud af tingsliggørelsens faste greb viser det sig, at det ikke kan ske uden at renoncere på den logik, som har kompliceret muligheden for fantasmagorisk indgreb i det narrative forløb. Det "tomme slot" som kampen mellem et utidssvarende aristokrati og en udannet kapitalisme efterlader til en figur som De Troisville, kan antydes figurligt i kraft af denne persons tilsynkomst og hastige bortgang, men han lader sig ikke absorbere af narratologien, idet koderne allerede har lagt sig på plads i en samlet henvisningshelhed. Denne ville bryde sammen eller måtte radikalt omtolkes, hvis der skulle skabes realitets-rum for alliancen mellem provins-borgerskab og aristokrati. Forsøget på at skrive det franske samfunds samtidshistorie i *La Comédie Humaine* "lukker" af for de flugtveje, som den romantiske roman, spændingsromanen eller den historiske helteroman ville kunne tilbyde den tilpasningsvanskelige Balzac. *La vieille fille* er nærmest en slags metareflektende iscenesættelse af dette dilemma.

Dilemmaet, ambivalensen, spændingen er så vidt vi kan se selve drivkraften i den Balzacske fortælling, hvilket vi i det følgende skal give yderligere belæg for via en art psykosocial analyse af Balzac og hans roman: *La Rabouilleuse*.

### *Det narrative*

Lad os nu vende tilbage til spørgsmålet om det narrative, og lad os kigge på hvordan man, med udgangspunkt i Jamesonske overvejelser over 1800-tallets realisme og modernisme kan beskrive en historisk

udformning og nedbrydning af det narrative. Hovedpersonerne for det følgende er Balzac, Flaubert og Conrad.

På Balzacs tid, tiden med de mange sociale omvæltninger, stod *skribenten* tit i centrum for den sociale udveksling, hvorigennem borgerskabet søgte at konsolidere sig. Det var især de intellektuelle grupperet omkring pressen, som symboliserede begreberne om frihed, dynamik, god moral. I aviser som *Naine Jaune* og *Journal de Debat* dannede de tradition for at forholde sig kritisk til de sammenhænge, som efter borgerskabets mening virkede restriktive på det økonomiske og politiske liv. Men censurinstanser trængte kritikken tilbage på satiriske sider, hvor den fungerede efter tvetydighedens principper, og kun sjældent som formidling af entydige ideologiske holdpunkter. I 1830 gav pressen som bekendt anledning til et socialt opbrud; *le National's* redaktører besluttede sig på et strategisk vigtigt tidspunkt for at udsende et kampskrift, og bragte herved offentligheden til handling. Men det var ikke de afklarede tolkningsmønstre der hermed blev knyttet til presseværket. Nok var pressen det forum, hvor holdninger blev diskuteret, men pressens diskussion af den sociale organisering tjente ikke det formål at stabilisere bestemte holdningsmønstre, snarere at udvikle og kodificere dem i snæver sammenhæng med individets sociale og økonomiske praksis i storbyen. Satiren i de tidlige liberale aviser fik til hensigt at vælte royalistiske attituder gennem den groteske overdrivelse af deres fremtoning. Kampskriftet i *le National* opfordrede blot til forarget handling. Nok medvirkede pressen til at skabe nye idéer, nye holdninger, men ikke som en uddybning af gamle holdninger, tværtimod altid i tilknytning til subjektets aktuelle og fremadpegende aktiviteter. Den aktualitet og periodicitet, pressen efterhånden udviklede, er blot indicium på den *dynamik* i samspillet mellem avisen og dens publikum, som udgjorde pressens grundlag. Der tegner sig et billede af "historisk dynamik", og ikke af absolutte og tilbageskuende holdningsmønstre. Også hvad angår aviser som *la Presse* og *le Ciel*, med hvilke pressen for første gang blev en egentlig massepresse. Aviserne formidlede overfor brede dele af offentligheden nødvendigheden af historiske fremskridt, og appellerede til folk om deres moderate tilslutning, hvorved pressen samtidig medvirkede til at konstituere denne sig forandrende og hvileløse offentlighed og gøre "*handling*" og "*deltagelse*" til den sociale udvekslingsform. Pressen blev derfor et fortætnings- og krystalliseringspunkt for handling og deltagelse i offentlig sammenhæng. Og dens skribenter var derfor dybt involveret i et projekt om at henvise subjektet til

handling og deltagelse i offentlig sammenhæng. Og dens skribenter var derfor dybt involveret i et projekt om at henvise subjektet til "handling" og "deltagelse" i offentligheden. Og det var da også henvisninger til handling og handlingsmåder, som typisk var den sociale kritiks afsæt.

For eksempel: den liberale kritik af Balzac. Balzac fik efterhånden intim tilknytning til pressevæsenet, ja kom næsten i lommen på dette sociale fortætningspunkt. Men selvom Balzac med uhyrlige gældsband blev knyttet til "føljetonpressen", kunne han ikke leve op til alle dens fordringer. Romanen *La vieille fille*, som udkom i *La Presse* i 1836, blev faktisk kritiseret for at være en roman uden bevægelse, uden handling: "Man må med det samme sige, at denne roman er fuldstændig blottet for handling" (*La vieille fille*, tillægget, p. 289), skrev man i det liberale tidsskrift *Le Courier Francais*. Samtidig blev romanen kritiseret for at være vulgær og detaljeop-søgende, og man gisnede om, at enhver "ordentlig" kvinde, der fik romanen i hænde, straks ville kaste den i kaminen. Sådan forholdt det sig ikke i en anden føljetonforfatters, Paul la Kocs romaner. Her var "tøjlesløshederne ufarlige, hvilket forfatternavnet er et kendemærke på, og læserinderne ved udmærket hvilke risici de løber" (ibid., p. 288).

Balzacs "ægte" realisme var altså ikke identisk med de fordringer, der blev stillet en forfatter og skribent i 1830'erne. Balzac kunne ikke gennem sit værk levere læseren den tidsadækvate rytme og handlingsgang. I hvert fald ikke ud fra den liberale kritiks synspunkt. Tværtimod standser han op ved enkeltfigurer og udmaler dem i sådan en grad, at handlingen synes at gå i stå.

For at forstå denne uoverensstemmelse mellem "realisme" og "handling" mener vi det hensigtsmæssigt at spørge: hvorfor blev Balzac da forfatter?

Som bekendt kom Balzac fra landet. Hans selvforståelse var sammenvævet med den halvfeudale kulturform i hjemstavnen Tours. Men, ifølge legenden (jf. ibid. p. 204): selvforståelsen var mere eller mindre traumatisk. Et relativt stabilt samfund med sine faste eksternaliserede idealer var gradvist under opbrud, og Balzac mærkede dette opbrud gennem en af samfundets etablerede kanaler: hans moder, der ikke formåede at opdrage sine børn i overensstemmelse med de stedlige idealer. Ifølge biografierne dannede hun således baggrund for et hæftigt jalousiforhold mellem Balzac og hans broder, simpelthen fordi broderen blev overøset med kærlighed, Honoré ikke. Sikke'n dekadence!

I sin ungdom kunne Balzac endnu fantasmagorisk bringe sig ud

over traumet ved at indpasse sin person i forestillinger, der var helt i overensstemmelse med feudal tankegang. Han har ikke haft svært ved at forestille sig som den stærke, vellidte, handlekraftige adelsherre. Gennem sådanne "indre" refleksioner over sin persons fremtoning kunne han i sine dagdrømme genvinde moderkærligheden. Og dog: det var kun drømme, der ikke kunne eksternaliseres. Balzac søger så lykken i Paris. Men her var sådanne forestillinger helt til grin: manden der kommer ind med firetoget. I Paris måtte Balzac vænne sig til en anden tænkemåde, hvor handlekraft og styrke ikke længere var en udmærkelse, et privilegium, en værenstilstand i en immanent social struktur, men var en *gøren* noget som hele tiden måtte afprøves og justeres i forhold til *den sociale værdi, der produceredes gennem handling*. Styrke og handlekraft havde ikke længere sine faste ydre tegn, som forestillingerne kunne hægtes op på, men åbenbarede sig gennem handlingens sociale konsekvenser.

Alligevel, efter sigende, var Balzacs idealer, hans "indre verden", og ønsket om dens eksternalisering i den moderne verden, så bundfældede i ham, at han kun kunne ønske, at de sociale aktiviteters sidste konsekvens var en regenerering af værdier fra den gamle kulturform, med den forskel at "han" og ikke "broderen" nu stod i centrum.

Det er nu den lidt løst funderede pointe (som vi om lidt skal føre tekstanalytisk belæg for), at Balzac, da han entrer Paris og knytter forbindelse med pressens og de intellektuelles verden, udnytter skribentvirksomheden som transformationsform for de "gamle" idealer. Balzac forsøger simpelthen at udfylde hullet mellem de gamle problematiserede idealer og den moderne verden, hvori de skulle realiseres, gennem det kompromis, at den moderne verdens handlingsfortættede skribentvirksomhed drives ud i sin yderste konsekvens og forvandles til en fiktiv scene, hvorpå fortidens værdier kan genvindes gennem en "symbolsk" deltagelse og handling i det moderne. D.v.s.: Balzac vælger *symbolsk* den moderne verden som scenen hvorpå de gamle idealer kan eksternaliseres: han vælger romanen som medium for at løse de fortidige traumer i den moderne verden. Og selv om dette ikke altid lykkedes for Balzac, så går denne intention dog som en konservativ kraft gennem alle hans bøger. Hvis ikke Balzac havde valgt romanen så havde, omvendt realistisk talt, hans idealer ikke haft en jordisk chance for at installere sig i en ydre verden: heraf Balzacs realisme. På anden vis kunne Balzac ikke ved at følge de ny sociale regler, ved at lære dem at kende, presse sine "private" konsekvenser ud af den sociale praksis.

Derfor er kritikken i *Le Courier Francais* selvfølgelig fejlagtig.

Handling, bevægelse, udvikling blev en total nødvendighed for Balzac, der ofte skulle blive tematiseret i hans værk som det egentlige forsæt. Nok havde Balzac en hang til udskejelse omkring de enkelte symbolvirkninger, han havde netop disse identitetsproblemer, som det hedder i vore dage, men det drejede sig i allehøjeste grad samtidig om at indpasse symbolikken i en systematik, i en struktur for det typiske, og samtidig kraftigt understrege, at bevægelsen fra symbol til system, fra del til "regelmæssighed" var intenderet. Det Gerard Genette har kaldt den begrundede form, som giver anledning til de mange *parce que, car* og *donc* (Genette, bd. II, p. 85). En form, hvis formål, ifølge Genette var at "begrunde et særligt faktum med en generel lovmæssighed, som forudsættes ukendt, eller måske glemt af læseren, og som fortælleren skal belære ham om eller genkalde ham" (ibid., p. 80). Vi skal anføre et citat, hvor Balzacs projekt, omend med et stænk af ironisk distance, bliver fremtrædende:

"På dette sted vil visse lette damer måske forsøge at kværulere om denne histories sandsynlighed, de vil sige, at der i Frankrig ikke eksisterer en pige så dum til at ignorere kunsten at forsynde sig med en mand, at frøken Cormon er en af disse vanskabte undtagelser, som den gode moral forbyder at fremlægge som type... Men disse kritikere tager fejl."

(*La vieille fille*, p. 95)

Med dette udgangspunkt skal vi på de følgende sider, med afsæt i Fr. Jamesons analyse af Balzacs roman *La Rabouilleuse*, illustrere mere grundigt, hvordan Balzac via en tekstlig organisering, kaldet realisme, forsøger at omdanne og transformere nogle fantasmagoriske selvrefleksioner. Lidt groft skåret kunne man foreslå en begrebslighed, der sagde, at Balzac, gennem forsættet om en handlingsgang forsøger at transformere et psykisk stillet problem.

Vi skal starte med at vie et par ord til romanens handlingsgang. Vi skal indrømme, at vi slår ned på denne roman af én bestemt grund, nemlig at den gentager Balzacs biografi, uden at vi dermed vil sige, at der er nogen identitet mellem forfatteren og hans værk. Men ikke desto mindre fører romanen helt klart vidnesbyrd om den tekstlige nødvendighed, Balzac indførte i sit værk, denne transformationsstørrelse, vi har forsøgt at give en først skitse af ovenfor.

*La Rabouilleuse* kan opdeles i tre dele. Første del handler om brødrene Philippe (den ældste) og Joseph og moderen Agathe. Philippe fremstilles som en barsk, lidet åndrig militærmand, der gør lynkarriere under Napoleons faner. Joseph som skønånden,

malertalentet, der efterhånden opnår væsentlig anseelse i det parisiske kunstmiljø. Nøgleproblemet i romanens første halvdel er, groft sagt, kampen om moderens gunst. Agathe foretrækker åbenlyst sin ældste søn Philippe. I hele romanens første del hører man til ulidelighed om hendes sværmerier for denne søn. Philippe gebærder sig ganske vist fortjenstfuldt i hæren. Til gengæld fremstår han som komplet umulighed alle andre steder, hvor man bør udvise taktisk finesse. Han er uden sikkerhed og uden manerer ved spillebordet, i salonerne og hos damerne. Hans manglende kløgt ved spillebordet sætter Agathe i dyb gæld.

Joseph er næsten en fuldstændig modpol til Philippe. Og dog er han altid hjælpsom ved hans side. Joseph er dydsmønstret og talentet, og det fremgår, at det egentlig er ham, som fortjener den moderlige opmærksomhed, selvom han kun får den på skrømt.

Situationen er altså problematisk. En værenstilstand er uudholdelig: moderen er forkert på den, er ond: belemrer den forkerte med sin klæbende opmærksomhed og gunst. Men der er jo tale om fiktion, så Balzac kan jo ved et mindre kunstgreb ændre Agathes afskyelige væremåde, åbne hendes øjne og lade hende elske den gode, lydige og dygtige søn! Balzac vælger ikke denne fantastiske løsning. Tværtimod fører den problematiske relation lige durk ind i noget andet, nemlig en anden synsvinkel, en anden betragtningsmåde.

Fokus flyttes i stedet ud af den utålelige tilstand i familien til mere komplicerede familierelationer ude i provinsen, hvor slægten til Philippe, Joseph, Agathe stadig er bosat og har akkumuleret en større arv. Hvad der kommer i fokus er nu familiens sociale bestemmelser og først og fremmest kampen om arven.

Philippe er stadig nøglepersonen. Her er atter et område, hvor han kan vise taktisk snilde. Han kan udtænke familiens ømme punkter. Han kan dræbe rivalen Max. Han forstår at få et giftermål i stand mellem sin onkel og dennes elskerinde. Snedigt, for da onklen dør, overgår arven på hendes (la Rabouilleuses) hænder, og pengene bliver Philippes, da han ægter enken. Indtil da lykkes Philippes strategi til fulde. Men så snart pengene er hans går det ned af bakke: han kan ikke hamle op med finanskapitalen i Paris. Philippe, denne forhenværende militærmand, vinder arven og bærer den i sine hænder til Paris. Men her ødsler og spiller han den op og overdrager den på den måde til finansvæsenet. Alligevel lykkes det til allersidst, i romanens tredje del, broderen Joseph at redde nogle rester af arven, og således sejrer retfærdigheden endelig, men

altså først *efter* denne brede fokusering på transaktioner mellem land og by: Joseph, talentet, dydsmønsteret ender som velrenommeret og velbeslået kunstner. Efter mareridtet går drømmen endelig i opfyldelse. "Joseph, billedet af den store kunstner, forpligter således dobbelt for den anden potentielle løsning af den narrative søgning efter en social orden, som er nostalgien efter det gamle landaristokrati", skrev Jameson i sin kommentar til romanen (p. 77). Og hvad der interesserer Jameson er følgende "måden hvorpå den balzacske fantasi, med dens ufine indsigelse mod den onde moder, får bugt med læserens iboende afsky og når til andres ønskeopfyldelse, hvilket, som vi har set, for Freud, konstituerede det væsentligste strategiske problem for en forfatter" (p. 69). Jameson søger altså en psykisk forklaring på romanens bevægelse fra første dels kamp om moderens gunst over anden dels erstatning af denne kamp med en mere subtil og kompleks kamp indenfor slægten, til fantasiens sejr: kunstneraristokraten Josephs sociale og familiale anerkendelse. Hvad der nu er interessant er Jamesons "psykologiske model, som gør det muligt på den ene side at skildre en forbindelse mellem personlig ønskeopfyldelse og ideologisk valg i en given tekst, og på den anden side at tage den historiske udvikling af det narrative i betragtning og dets formale tillem্পning til ændrede krav af psykisk eller ideologisk art under de sig forandrende historiske omstændigheder" (p. 60).

Jameson kaster sig ud i en ikke helt afklaret diskussion af Lacans begreber om "det imaginære" og "det symbolske". Hvad Lacans begreber egentlig rummer skal vi ikke tage op til diskussion, det er snarere interessant at få hold på de implikationer, der ligger i Jamesons standpunkt, som eksplicit er et udtog af Althusseres teori om ideologi. Det afgørende er nemlig det standpunkt, at *realismens narratologi* udgør en historisk formidlet filtrering af en given persons fantasier om sig selv. Samtidig, siger Jameson, er denne historiskhed ikke et umiddelbart tilgængeligt foreliggende, men til stede som det han andetsteds kalder "subtekst"; historiskheden er ideologisk strukturerede "monumenter", verden altid er forhåndsfortolket af, og som udgør en livsreference. Men strukturerne findes aldrig i manifest form, de er latente. I den aktuelle bevidsthed er historien eller "det reelle" altid tilstede i ideologisk formidlet form, som en ideologisk formidling af de ideologisk strukturerede historiske "monumenter".

Alt i alt taler Jameson på den ene side om individets spejling af eller forestilling om sig selv, dets "fantasme" om sig selv, og på den



anden side om de mere udfoldede sociale strukturer og fortolkningsmønstre, individet kan indpasse sin selvforståelse i. Dette er forskellen på "det imaginære" i sig selv og dets forhold til "det symbolske". Indenfor et meta-psykologisk ræsonnement udgør den første relation barnets første smertefulde oplevelse af sig selv gennem sin oplevelse af en adskillelse fra moderinstansen, og anden relation barnets oplevelse af mere komplekse sociale lovmæssigheder, som i deres totalitet er usigelige, men som identificeres med faderskikkelsen.

Ifølge Jameson gennemfører Balzac i *La Rabouilleuses* første del en art imaginært betonet fremstilling af verden, som hele tiden drejer om det sikre billede, fantasmet om den bekræftende eller afkræftende moderinstans. Det er i dette lys man må se Jamesons emotionelt ladede sprogbrug fra ovenfor i bemærkninger om læserens afsky o.s.v. Anden del handler imidlertid om at "udfylde faderens plads": altså om at indpasse individet i mere subtile, ideologiske forståelsesformer. Alt dette opklarer dog ikke Jamesons hovedspørgsmål om hvad der fører fra den fantasmagoriske situation, over slægtsrelationer til fantasmetets sejr. Her er det så Althusser hentes ind:

"Her er det så vi tilslutter os Althusseres tankevækkende men kryptiske bemærkning, som vi har placeret over dette essay: "Ideologi repræsenterer individets imaginære forhold til dets eksistens' virkelige betingelser." Althusser anvender naturligvis her ordet *imaginær* i den tekniske lacanianske betydning, skitseret ovenfor, som en proces, der involverer subjektets selv eller spejlbillede, en narrativ struktur, som derfor, som dagdrømmen, gør plads for selvets *indføjelse*: det er derfor ideologi i hans version er en slags *repræsentation*, i hvilken subjektet stadfæster dets verdenserfaring ("eksistensens virkelige betingelser") ved at genforestille sig den på en måde, så det ser sig selv som tilstedeværende i den" (p. 79).

Filosofien er altså at det "imaginære" griber ind i det "symbolske" og omvendt: at individets selvforståelse indenfor en given offentlig sammenhæng altid må afpasses realistisk efter dets "verdenserfaring", med mindre den helt store inadækvathed skal sætte ind. *Men denne realistiske afpasning var urealistisk for Balzac*: derfor måtte han handle symbolsk, og det er præcis denne symbolske handling, denne symbolske installation af det "imaginære" i det symbolske eller kulturelle, vi er vidne til ved overgangen fra romanens første til dens anden del. Romanens bevægen sig ind i et felt, hvor der kæmpes om arven, hvor Philippe vrister slægten arven af hænde, de

passager, hvor slægtsrelationerne og deres korrupthed rides op, kan opfattes som en narrativ symbolsk handling, hvis funktion er at dirigere selvrefleksionen ind i en social "gøren", en proces som foregår gennem registreringen af de veje, den aktuelle livserfaring følger, ikke for at stille dem abstrakt op, men for at lade tanken betræde og følge dem: for - i romanens tredje del - at genfinde sig selv i dem. Der er således ikke tale om at synke ned i historiens dybdestrukturer, ned i "subteksten": historiemomenternes latent strukturerede karakter, men om at formidle dem, om anekdotisk at fremstille et sandsynligt befolket socialt område, i hvilket individerne handler i forhold til hinanden, og sådan at de historiske momenter, disse i hverdagen regelmæssigt genkommende og strukturerede "reelle" billeder (som er latente forsåvidt som de ikke fremstilles, ikke fortælles om, men blot "er"), genopstår i en helhed af tematisk afhængige principper: i en kulturel eller symbolsk orden. Romanen opgiver enkeltsynsvinklen, enkelthandlingen, enkeltkoden, og dykker ned i en række real-forhold, ned i denne usigelige subtekst, som den anekdotisk fremstiller og involverer enkelthandlingen i: dette er den narrative formidling af det imaginære i det kulturelle, af det "subjektive" i det "objektive". Men det er samtidig en symbolsk, tekstlig handling, der frisætter de rent subjektive fantasier, den rent subjektive umiddelbare selverkendelse, i en langt mere vidtgående viden om kulturen for at udveksle fantasierne her. Og den bygger på Balzacs håb om dermed, på en fiktiv scene, realistisk at kunne reetablere og restrukturere sine traumatiserede forestillinger fra Tours som konsekvens i den moderne livserfaring. Dette lykkes i *La Rabouilleuse*, ikke i *La vieille fille*.

### *Afkodning hos Flaubert*

Gennem den symbolske tilknytning til et socialt handlende miljø, gennem den narrative form, var romanen for Balzac muligheden for en social anskuelig og social sandsynlig løsning på et socialpsykologisk stillet problem. Flaubert går i den henseende et skridt videre: han opløser elementer i selve den narrative form. Lad os starte med en konstatering af Flaubert selv: "det, der chokerer mig hos mine venner Saint-Beuve og Taine er, at de ikke tager tilstrækkelig højde for Kunsten, værket i sig selv, kompositionen, stilen, for det som skaber Skønheden..." (efter *Roussel*, p. 112). Flaubert søger en stil, en komposition, hvorigennem det smukke og kunsten i

sig selv træder mest muligt udfoldet frem. Men på bekostning af hvad? Rousset svarer: på bekostning af den balzacske alvidenhed og på bekostning af en afbalanceret fortællers fremadskridende og pedantiske udvikling af realiteten:

"Der er en kendsgerning i kompositionen, som Flaubert ikke taler direkte om, men som må have optaget ham med en grad af bevidsthed, som er svær at gøre rede for. Det drejer sig om den synsvinkel forfatteren har i forhold til begivenhederne og personerne indeni romanuniverset. Udelelighed og det ideelle vidnes panoramiske synsmåde? Det ville være den ventede løsning for den, som husker den vilje forfatteren havde, i *Madame Bovary*, til at gøre sig upersonlig og objektiv; iøvrigt var det den normale fremstillingsmåde i Balzacs romaner. Men Flaubert tror ikke på den upersonlige skønsomhed: der findes ingen objektiv virkelighed, ethvert syn, enhver perception er enhvers rene illusion, der findes ligeså mange "farvede glas" som der findes blikke. En sådan erfaring er den ikke af samme slags som den der problematiserer den almægtige forfatters privilegerede position, udstyret med Guds enerådende blik?" (Rousset, p. 112).

Hvis Roussets udlægning ellers er korrekt, kan man foreløbig notere sig ét: Flauberts kunst beskæftiger sig ikke med noget udenfor sig selv, d.v.s. den er ikke en bestræbelse på at bringe sig i overensstemmelse med noget bestemt sagsforhold, endsiges gyldiggøre sig i forhold til nogen realitetskode. Istedet vil Flaubert gennem sine romaner forholde sig til kunsten selv, til kompositionen, perceptionen i sig selv, fremstillingen. Ganske i overensstemmelse med denne idé tænker en af Flauberts personer i *Madame Bovary*, Rodolphe, Emmas elsker, et sted ved sig selv: "...som om det, sjælen var fuld af, ikke nu og da løb over i de tommeste metaforer, eftersom ingen, nogensinde, præcis kan udtrykke sine behov, sine tanker eller lidelser, og eftersom de ord, vi råder over, er som en revnet gryde, på hvilken vi banker melodier, der ville egne sig for bjørne at danse efter, når vi ville påkalde stjernernes medfølelse" (MB p. 243).

Men der er naturligvis forskel på Flaubert-fortælleren og Rodolphe. Rodolphe er en del af romanuniverset, Flaubert dets skaber. Men forskellen er mere vidtgående end som så, for hvis romanuniverset skal være udtryk for den rene kunst, for skønheden, hvordan kan det så forholde sig til sine "indbyggere" på anden måde end ved at forsøge at opløse deres forbindelse til realiteten? Er dette tilfældet, er der altså tale om et iøjnefaldende brud med den realistiske forms narratologi, hvis kendemærke, som vi så, netop var at samle

realitetens koder i et helhedssyn. Ingen kan imidlertid tvivle om, at Flaubert opretholder en række af de syntagmer, som var karakteristiske for realismen. En person, om det er Emma, Charles eller Rodolphe, er en person på samme måde som hos Balzac. Det syntagmatiske kneb er i den henseende det samme: den sandsynlige binding af seer til den enkelte skikkelse. Ingen er udstyret med mytiske kvaliteter, eller dyriske, plante- eller mineralrigeagtige egenskaber, alle er udstyret med sociale kvaliteter. Men disse kvaliteter har de nogen anekdotisk pointe? Charles Bovarys sociale kvaliteter, har de en pointe på samme måde som de Valois' sociale kvaliteter som adelig, potent og magtbegærlig har hos Balzac? Eller er hans forhistorie ikke snarere ligegyldig set i forhold til de konkrete relationer, han fremstilles i? Hovedspørgsmålet må da være: hvordan forholder de sociale karakterer sig til hinanden og til universet som helhed?

Vi skal forsøge at uddybe disse punkter, ikke blot for at finde citater til belysning, men ydermere for at illustrere forholdet mellem Flauberts - lad os kalde det - moderne roman og Balzacs realisme. *Madame Bovary* kan i et vist omfang opfattes som hvad vi med Jameson vil kalde en afkoder af realismens narratologi. Flaubert lukker ikke realitetens koder ind for at transformere et socialt fantasme, i såfald ville fantasmet "Rodolphe" have været målet: faktisk er han en slags Balzac-ideal. Tværtimod opstiller han en anden type fantasme, et subjekt-løst og "tomt" ideal, som er selve den kunstneriske aktivitet, afskærmet fra den sociale praksis.

Før vi reder trådene ud, skal vi imidlertid beskæftige os med tilfældet Flaubert. Vi vil forsøge at skrive os henimod, hvad Flauberts univers giver plads for, men det er samtidig vigtigt at få hold på de socio-kulturelle dispositioner, der er indskrevet i det. Hvis der er tale om en vægring mod det erkendelsespotentiale, realismen fabrikerer, d.v.s. om en vægring mod den kontekstbinding af de kulturelle koder, som den realistiske narratologi skaber, så er der samtidig tale om en tagen afstand fra erkendelsesmønstre, som henviser til den ideologiske konvention, der, som vi så, skulle blive formidlet i Balzacs romaner.

Flaubert, epileptikeren, denne mand, som gennem sine epileptiske anfald kendte til glemsel og ustrukturerethed, boede, den tid han skrev *Madame Bovary*, i et stort afsondret hus ved Seinens bred. Her holdt han kun kontakt med en snæver kunstnerkreds og et par kvinder, som han korresponderede ivrigt med. Herfra skrev han også de kendte linier:

"Det, som synes mig skønt, det jeg ville skabe, er en bog om ingenting, en bog uden ydre tilknytning..., en bog, som næsten intet emne ville have, eller i det mindste, hvor emnet ville være noget nær usynligt, hvis det lader sig gøre."

"Hvis den bog, som jeg skriver med så meget smerte, falder heldigt ud, ville jeg, alene på baggrund af dens gennemførelse, have grundlagt disse to sandheder, nemlig for det første, at poesien er fuldstændig subjektiv, at der i litteraturen ikke findes nogen skønne kunstmotiver, og at Yvetot derfor udligner Konstantinobel; og følgelig, at man kan skrive ligegyldigt hvad ligeså godt som hvadsomhelst" (efter Rousset, p. 111).

Flaubert ville skrive en bog, *Madame Bovary*, som skulle handle om hvadsomhelst og ingenting, og som var uforløjet subjektivistisk. Dette skønne ingenting, Flaubert ville fremmane, og som han korresponderede til sine venner om, denne skønne, "nøgne" stil, tegnet uden indhold, ja, dette næsten musikalske værk yndede Flaubert selv at lytte til, "afspille", for at kunne perfektionere det. Hvordan? Jo, ved at råbe det skrevne ud i luften, som kastede det tilbage til ham i et ekko. Anekdoten beretter, at Flaubert havde en altan i sit hus. På bestemte tidspunkter af dagen indrettede Flaubert sig på altanen og råbte dagens produktion ud mod Seinen, så han kunne høre sine ord klinge og runge, høre sprogets rytme, de rene, afskallede toner og rytmer, det "musikalske" i værket. Sådant cirka vendte Flaubert sig i bogstaveligste forstand mod sig selv, mod stilen og sprogbrugen.

Anekdoten tegner faktisk et præcist billede af Flauberts socio-kulturelle placering: den isolerede, ensomme kunstner. Men hvad er det egentlig for et projekt, Flaubert er igang med at gennemføre, og hvordan kan han gøre det? Hvad er det for en erfaring, som programmatisk får ham til at skrotte den ydre tilknytning, og hvad fører den til? Lukács skal her komme os til hjælp. Et sted citerer han Flaubert for følgende overvejelser over sin roman *L'éducation sentimentale*: "Den er for sand, og æstetisk set mangler den perspektivets falskhed. Da planen var godt nok gennemtænkt, forsvandt den. Ethvert kunstværk må have et toppunkt, en tinde, det må danne en pyramide eller også må lyset falde på kuglens punkter. Men den slags findes ikke i virkeligheden. Det gør intet, jeg tror ikke på, at nogen endnu er gået videre i ærlighed." Lukács indvender så:

"Denne tilståelse røber, som alle Flauberts øvrige udtalelser en hensynsløs sandfærdighed. Flaubert giver en rigtig karakteristik af romanens komposition. Han har ret, når han betoner nødvendig-

heden af højdepunkter. Men har han ret i, at der er "for meget sandhed" i hans roman? Findes der virkelig kun "højdepunkter" i kunsten? Naturligvis ikke. Flauberts fuldstændig ærlige tilståelse har ikke alene vigtighed for os som selvkritik af hans store roman, men først og fremmest fordi han her afslører sin fundamentalt falske opfattelse af virkeligheden, af samfundets objektive væren og af forholdet mellem natur og kunst. Hans opfattelse om, at der kun findes "højdepunkter" i kunsten, at disse følgelig må skabes af kunstneren, og at det er op til ham om der skabes sådanne højdepunkter eller ej, er en rent subjektiv fordom. En fordom, som stammer fra den udvendige og overfladiske iagttagelse af det borgerlige livs symptomatik, af dets fremtrædelsesmåde, abstraheret fra drivkræfterne i den samfundsmæssige udvikling og disses stadige indvirkning på livets overflade. I denne abstraherede og abstrakte måde at betragte livet på, synes det som en ensartet og flydende form, som en kedsommelig, glat og ustruktureret flade" (*Essays om realisme*, p.191).

Ifølge Lukács er Flaubert i færd med at gennemtvinge en opfattelse af kunsten som en særlig orden, der er hævet over virkelighedens fremtrædelse. "Virkeligheden" har, ifølge Flaubert, intet at gøre med dét kunstneriske udtryk, han kalder "højdepunktet". Tværtimod er dette et særligt plateau for kunsten, som kunstneren tilføjer virkeligheden og som intet siger om sandheden. Er kunsten "for sand" er det simpelthen fordi, den er trådt ud af sin orden. Ifølge Lukács er Flauberts projekt baseret på en fuldstændig falsk opfattelse af forholdet mellem kunst og virkelighed. At fjerne sig fra livet for at skabe en særlig orden er den rene abstraktion. Vi vil vælge en mellemløsning og sige, at Flauberts projekt beror på en bestemt intellektuel erfaring af kunsten. Flauberts bøger er ikke bare skrevet på en dosis falsk bevidsthed, men rummer samtidig en erfaring af kunsten som distanceret fra livet og som kritik af det. Derfor er der bråd i Flauberts bøger. Ikke bare falskhed, abstraktion o.s.v., men tillige forsøget på at sætte skønheden op mod den aktuelle organisering af livet. Uden dette programmatisk fremsatte projekt, uden denne erfaring, hvis realisering, som vi vil vise og give Lukács ret i, var umulig, havde Flauberts romaner ikke fået det udseende de fik.

Flauberts erfaring af kunsten var nemlig samtidig en erfaring af traditionen, den sociale organiserings former som værende ude af stand til at bevæge sig historisk fremad mod mål og idealer. Det er en oplevelse af subjektets og den sociale praksis' opløsning, en oplevelse af at subjektet ikke gennem sin sociale praksis kan det, det vil.

Men omvendt er det også oplevelsen af nødvendigheden af at stadfæste denne erfaring forsåvidt som man, som Flaubert, vil indføre idealerne andre steder fra og selv undslippe stivheden i den sociale praksis. Flaubert når så langt som til at stadfæste erfaringen ud fra det håb, at han herved når skønheden. Men skønheden, idealet forbliver, som han selv erkendte, stumt. Såvel uden indhold som uden tegn. Alligevel frigør han herigennem, som vi skal vise, et niveau for verdensfortolkning, hvilket han praktisk taget ikke selv begriber, som har en slags transcendent status i hans værk: de programmatiske, men vage, rent faktisk meta-sproglige overvejelser hinsides romanerne, hvormed han alligevel får benævnt "skønheden", og hvormed han benævner sin egen kritiske afstand til livet. Det er karakteristisk, at Flaubert i sine selvrefleksioner arbejder hårdt på at undsige sig traditionens betydningssystemer, men at han i romanerne alligevel ikke kan frigøre sig fra dem, at han bliver nødt til at forholde sig til traditionen, men at han gør det for at generobre sig selv og sin kunst som noget der er adskilt fra den. Det er med andre ord karakteristisk, at Flaubert må tænke meget, "for meget" på sandheden dér hvor han vil skille sig af med den, og at hans kunst derfor ikke er andet end denne evige skillen sig af med sandheden.

Den eneste udvej på Flauberts projekt er at sige "sandheden", samtidig med den programmatisk holdes tre skridt fra livet. Vi skal om lidt vise, hvordan sandheden på én gang siges, opløses og holdes fra livet i *Madame Bovary*, uden der iøvrigt opstilles nye idealbilleder for den sociale organisering, for som sagt går Flauberts søgning ikke mod det meta-sprog, han reflekterer sine egne standpunkter med, men mod kunsten i sig selv, dette usigelige, indholdsløse hulrum. Ikke desto mindre mener vi, at Flaubert hermed medvirker til at frigøre et nyt ståsted for verdensfortolkning i det hele taget i og med han faktisk får benævnt sin distance til livet, samtidig med at han i sine romaner "afkoder" traditionen. Det der er falsk, om noget, er, at Flaubert vil realisere ikke *sin* kritiske distance, men skønhedens autonomi, og alligevel er det jagten på den afskallede skønhed, som er hele værkets drivkraft, det kan ikke tænkes uden. Det principielle i jagten på en skøn, indifferent størrelse som ikke er godt for noget, eller i idéen om den, skal vi ikke diskutere nøjere. Blot skal vi pointere, at vi ikke finder dette besynderligt, ej heller den evt. erfaring af den, som man kunne sammenligne med rusen, mystikken, ja, for den sags skyld med Flauberts epilepsi.

Man kan spørge sig, hvad der ligger bag Flauberts behov for at

løsrive sig fra traditionen set i forhold til Balzacs behov for at indleve sig i den. Det turde nu være klart, at eftersom Flaubert oplever den sociale praksis som utroværdig, må han påtale den, tiltale den, hvis han vil markere sig overfor den. Omvendt turde det være klart, at så længe denne oplevelse kun kan begrundes i en meget snæver reference udenfor den sociale praksis, må den begrundes gennem manipulationer i praksis, og at Flaubert, når han én gang har taget afstand fra den, højst kan vende tilbage over kunstens og fiktionens former. Derfor er det gennem kunsten, Flaubert udvikler distancen til praksis. Man ville ikke kunne forestille sig Flaubert som politisk konspirator, hvilket ville forudsætte en kraftig grad af praktisk involverethed i den sociale praksis. Men hvad danner i det hele taget baggrund for Flauberts distance?

Man må primært søge forklaringen i den politiske og ideologiske ændring af samfundet ved Napoleon III's indsættelse. Men sådan set kan man læse forklaringen allerede i Balzacs realistiske romaner, de af dem, hvor det ikke lykkes at indføje dagdrømmeønsket om den stærke adelsmand. Nok er en type som Balzac medvirkende årsag til at idealer og fantasmer blev fastholdt og diagnosticeret. Men netop det, at idealerne tildeltes en fast plads i kulturen, gjorde desillusionen så meget desto større, da det viste sig, at "eksistensbetingelserne" udviklede sig anderledes komplekst end utopierne. Hvad enten ideologien og utopien var drejet i Balzacs retning eller i de liberale frihedskæmperes, blev det efter 1848 slået fast én gang for alle, at den sociale organisering ikke tillod friheden, og ikke sikrede de utopidannelser, den affødte. At involvere sig i den sociale relation, det borgerlige samfund, blev en stopklods for udvikling af idealer og utopier, eller for den intellektuelles udvikling af ideologi i Althussers forstand. De intellektuelle flyttede - ifølge Lukács - på landet, hvor de installerede sig med deres kunst, og kun overfladisk "iagttog" den sociale og samfundsmæssige udvikling. Hvad der kom i centrum var selve kunsten. Deltagelse i sociale aktiviteter, social gensidighed, medvirkning til at opbygge samfundets moral og ideologi: dets tabuer, blev for kunstneren et klæbrigt, hæmmende vedhæng (som ofte gav dem mange problemer med bogudgivelserne), hvad man med Nietzsche kunne kalde *ressentiment*. Et *ressentiment* der, programmatisk, skulle retoucheres bort og erstattes af et ingenting, af luften, der i et ekko kastede stilen uberørt tilbage, uden den, derude på landet, blev sikret eller problematiseret, endsiges transformeret indenfor nogen social praksis. Forbindelsen til Nietzsche er lige for hånden:



"Slaveoprøret i moralen begynder med at ressentimentet selv bliver skapende og føder verdier: ressentimentet hos dem som er blitt nektet den egentlige reaksjon gjennom handlingen, og som nå bare kan holde seg skadesløs gjennom en innbilt hevsn. All fornem moral vokser ut af et triumferende Ja til seg selv. Slavemoralen derimot sier helt fra begynnelsen Nei til noe "utenfor" til noe "andet", til et "ikke-selv". Dette Nei er dens skapende innsats. Denne omsnuing av det verdiskapende blikk, med dets uungåelige rettethet utad i stedet for tilbake på seg selv, hører netopp med til ressentimentet. For at slavemoralen skal kunne oppstå, trenger den først en motverden utenfor. I fysiologiske vendinger trenger man pirringen utenfor for overhovedet å ytre seg. Slavemoralens påtrykk er i grunden bare mottrykk. Det omvendte er tilfelle hos den som vurderer fornemt. Han handler og vokser umiddelbart" (*Moralens genealogi*, p. 23).

Hos Nietzsche er slavemoralens mennesker dem, som slår sig sammen, og som ved "godt" forstår et trygt arbeidsfællesskab og ved "ondt" alt det ydre truende. Det er de svage, der slutter sig sammen mod de stærke, og som vil have deres værdier godkendt af alle, for bedre at kunne sikre deres egen kamp. Nietzsche langer dermed kraftigt ud til Bismarcks socialpolitik, til jødisk-kristne samfund (men også til antisemitiske foreninger) og til de tyske fagforeninger og det tyske socialdemokrati. Men den, som siger "Ja" til sig selv, er den, som ved at forholde sig til en historie, som var, stræber mod højere mål og nye forbilleder, der kan bringe orden i den kaotiske og gudsforladte betingelsessammenhæng. Hos Nietzsche er der tale om en art metafysik, som på bekostning af subjektets sociale praksis fremhæver fortolkningen som sidste instans, evnen til at opløse og drage fordel af historien i en rent nutidig selvfølgelig. På samme måde tilstræber Flaubert, uden det endnu kan andet end at mislykkes, at udfolde kunsten uden forpligtelse på den sociale stagnation, han ser omkring sig, og ikke vil identificere sig med. Forholdet mellem "sandhed" og kunst er som forholdet mellem ressentiment og den rene, afskallede fortolkning. Hvad andet er Flauberts fremstilling af livet i Yonville end en spotsk gengivelse af et kedsommeligt, stillestående og for ham ganske meningsløst samfund, naget af ressentiment, jalousi, sladder, bagtalelse, mangel på idealer etc. Hvor tyk er muren ikke mellem Flaubert selv og dette samfund? men samtidig: hvor svært er det ikke at udpege værdier for Flauberts kunst, hvor u håndgribelig er den ikke?

Man kan her atter notere sig Rodolphe-skikkelsen, som så at sige

stiller tingene i relief. Nok er han forløjet og fordægtig, men samtidig virker han i Emmas idealbillede af ham, som den mest markerede løftestang ud af ressentimentet. Et sted siger han til Emma, som kommentar til en alenlang, sindsoprivende tale om nødvendigheden af sammenhold og solidaritet mod staten, foredraget ved et landbrugsstævne:

"-Der var det igen! sagde Rodolphe. Altid taler de om pligt, det hænger mig ud af halsen. Det er en flok gamle hængehoveder i flonelsvest og bigotte bedstemødre med fodvarmere og rosenkranse, der hele tiden råber deres "Pligt! pligt! pligt!" ind i ørerne på os. Jamen for pokker, pligt, det er at forstå, når noget er stort, at elske det skønne og ikke bøje af for alle samfundets konventioner, og for alt det svineri det medfører" (MB, p. 184).

Som sagt er Rodolphe ingen Flaubert, ejheller nogen Nietzsche. Men i citatet slås så at sige hele tematikken fast. Vi skal forsøge at uddybe, at Flaubert-fortælleren ikke går ind for noget bestemt standpunkt, hverken Charles', Emmas eller Rodolphes, men på et trindhøjere niveau for stilen som sådan.

Første klare antydning heraf spores i romanens umærkelige skift mellem synsvinkler. Der findes, ifølge Rousset, ingen strukturerende instans, intet *point of view*, men istedet en masse forskellige synsvinkler, som overlapper hinanden. Rodolphe må forstås som en sådan synsvinkel, som i sidste instans er forankret i "den alt for sande" verden, romanen forsøger at skrive sig ud af. Som et sådant syntagmatisk bundt af sociale kvaliteter er han til syvende og sidst ude af stand til at bevæge sig så meget som en tøddel i retning af det skønne, han omtaler. Men romanens verdenstolkning består derimod i at bevæge sig, d.v.s. bevæge sig frit rundt mellem synsvinkler. Et eksempel:

"Hun så ham fjerne sig.

Hun vendte sig ikke om. Hun løb efter ham, lænede sig ud over vandet mellem buskene og råbte: - På gensyn i morgen!

Han var allerede ovre på den anden side af floden og gik hurtigt henover engen.

Efter nogle minutter standsede Rodolphe; og da han så hende lidt efter lidt forsvinde i sin hvide kjole, som et spøgelse i mørket, blev han overfaldet af en så stærk hjertebanken..." (p. 254).

Stiller man sagen på spidsen, er der ikke bare tale om skift mellem synsvinkler, men også mellem synsmåder. Romanen er komponeret sådan, at synsvinklen langsomt men sikkert skifter fra Charles til Emma og tilbage til Charles igen, men som det fremgår af citatet

ovenfor, finder man synsvinkelskift overalt i romanen. Således også skift i synsmåder, skift mellem "eventyret" og "tanken". "Jeg vil gøre meget for at gennemføre en ligelig fordeling mellem eventyrene og tankerne" (efter Rousset, p.132), skrev Flaubert. Og i artiklen "Silence de Flaubert" skriver Gerard Genette:

"således er Emmas imaginære rejser hverken mere eller mindre imaginære end hendes virkelige liv i Yonville abbediet. Emma stiger af gondolen eller ned fra sin hængekøje og genfinder sig i sit værelse, hvor lampen knitrer i sit oliebæger. Og hvis det er muligt, er det selvfølgelig fordi Flaubert har oplevet eller forestillet sig det ene og det andet på samme måde og i samme grad" (Genette, s. 228f).

Et af de citater Genette henviser til er følgende:

"men i denne umådelige fremtid, som hun fremmanede for sig, dukkede der intet op, som var specielt: dagene, der alle var pragtfulde, ville ligne hinanden som havets bølger, det hele vuggede harmonisk, blåligt og solbeskinnet foran den endeløse horisont. (For at få citatet korrekt oversættes følgende efter Genettes citat:). Men pludselig gav barnet sig til at hoste i vuggen, eller Bovary snorkede endnu kraftigere, eller lampen, når den brændte ud, knitrede nogle minutter i sit oliebæger" (MB, p. 250, efter Genette, p.227).

Flaubert udvikler en stil, som ikke er bundet af ét point of view, ikke er bundet af nogen bestemt skikkelses synsmåde eller synsvinkel, men glider mellem "drøm" og "virkelighed" og mellem forskellige synsvinkler. Dette er stilens egen mulighed, ikke figurernes. Rodolphe ville ikke kunne løftes ind i Emmas synsfelt eller omvendt, Charles er altid Charles, Yvonville Yvonville o.s.v. På den måde er kvalitetene bundet til enkeltskikkelser, som stilen bevæger sig mellem uden at ville perspektivere ud fra en bestemt idé om deres indbyrdes transformation. Stilen glider næsten "fotografisk" mellem personerne, der nærmest udvikler sig mekanisk i forhold til hinanden. Selvfølgelig findes en handling i *Madame Bovary*, men handlingen er ingen transformationsakt med en anekdotisk pointe. Handlingen er så at sige ikke en historie værdig. For personerne og figurerne udfolder og udvikler sig i forhold til hinanden, modsiger og nager hinanden, uden at modsigelsen giver anledning til en systematisk tilnærmelse mellem dem gennem etableringen af et fælles sprog, en fælles kommunikation, der bringer dem på fælles tematisk niveau som modsætningspar. Men netop derfor giver de heller ikke betydning til hinanden, tværtimod fører den udfoldede

modsætning mellem synsvinkler til deres gensidige afkodning af hinanden og Napoleon III's regime bortretoucheres.

Vi skal imidlertid lige kort uddybe pointen om at personernes kvaliteter og biografi ikke indkommunikeres i forhold til en anekdotisk pointe. I passagen, hvor Emma holder stævnemøde med sin tidligere elsker, Leon, er projektet naturligvis en tilnærmelse mellem de to: forankringen af hinandens kærlighed i hinanden. De to *taler* meget til hinanden om, hvad de har foretaget sig de tre år, de var adskilt, men denne talen om sig selv tjener, karakteristisk, ingenlunde en detektivisk opsporing af facetter i fortiden; de taler ikke om hvad der faktisk optog dem gennem årene, dette læseren ved; de taler alene for at "opgejle" hinanden, ordflommen som sådan, med alle dens udeladelser af det vigtige i fortiden, etablerer begæret. Et sted står der:

"Her afbrød Emma ham med en let skuldertrækning og gik over til at klage over den sygdom, hun havde været lige ved at dø af; det var en skam, så havde hendes lidelser været ovre nu! Leon længtes med det samme efter *gravens* ro og fortalte, at han ovenikøbet en aften havde skrevet sit testamente, i hvilket han havde bedt om at blive begravet svøbt i det smukt broderede sengetæppe med fløjlsbåndene, hun havde givet ham; for sådan var det, de ville have været, og nu skabte de sig begge to et ideal og tilpassede det deres tidligere liv. For resten er ordet kun en valsemaskine, der altid trækker følelserne ud" (MB, p. 299).

Intet sørgearbejde, ingen indoptagelse af fortiden til brug for den nutidige ageren. Det er en tom, uafhængig talestrøm, en ageren med ord, der skaber billedet af nutiden, der rejser begæret og giver situationen mening. Men samtidig afskalles fortiden, den glemmes aktivt, forsåvidt som læseren bringes til at undres. "Måske huskede han ikke længere de natlige souperer efter et karneval, og hun havde uden tvivl glemt rendez-vous'erne dengang hun om morgenen løb tværs over markerne til sin elskers slot" (p.n.). Læseren forsikres om situationens uforstyrrethed, om at fortiden må vige og anekdoten tie.

Hvilken dumdristighed! Hvor letsindigt! Og den stakkels Charles, ham har hun vel helt glemt!

Naturligvis er denne "moralske" ("slavemoralske") læsning mulig, Ja den er endog intenderet, forsåvidt som suspensionen af anekdoten samtidig suspenderer den læsers synsvinkel, som med opmærksomhed har fulgt Charles' livsforløb. Men denne suspension, dette synsvinkelskift, denne sidestilling af anekdote og dagdrøm er

det vigtige. For herved opnås en internt fungerende stilstruktur, indenfor hvilken intet er mere styrende end noget andet. Og endvidere, via sammentræffet mellem de uforenelige og ikke sammenstrukturerede synsvinkler mister enhver ting sin gyldighed. Med denne kommentar griber vi tilbage i Jamesons litteraturkritik. Jameson siger:

"*Madame Bovary* opfandt et register af impressionistisk dagdrømmeri for skarpt at skille dets eget "realistiske" sprog fra det andet, for at bruge det første sprogregister som objekt for at være demystificeret af det andet, for at skabe et afkodningsmaskineri, som intet emne har udenfor sig selv, men er tilstedeværende inde i systemet - og en tilstedeværelse som ikke længere blot er abstrakt, som "illusionerne" og idealerne hos Balzacs og Stendahls helte, men stilistisk og molekylært er af samme slags som teksten og livet i de individuelle sætninger" (*The political Unconscious*, p. 213).

### *Flaubert, Conrad, Jameson*

Lad os slutte Flaubert-analysen her for istedet at kommentere tendensen i Jamesons analyse af den modernisme, som udvikler sig på baggrund af denne konflikt i det narrative; Jameson siger videre: "Flauberts styrke ligger i ikke at realisere billedet" (smst.). Eller, med andre ord: for det første afkoder Flaubert traditionen, han indkommunikerer sig ikke som Balzac i den, men lægger den bag sig, skyder den tilbage i historien, og, med traditionen som afsæt, sætter han ind i et endeløst univers, som stilen projiceres ud på, men som er uden reference, uden offentlighed eller uden nogen egentlig "æstetisk" skønhed, stadig transcendent, og som derfor sender den tilbage til ham uberørt, utransformeret, ubehæftet med fordomme: ser man stadig bort fra den ene fordom, Flauberts egen, at højdepunktet skulle være "uvirkeligt". Med andre ord: det narrative, det fortalte, Flaubert afkoder, erstattes ikke af realiseringen af en anden skønhed, et realiseret billede af skønheden, tværtimod bruges det, der *kunne have været* skønheden, *bovarismen*, Emmas romantiske fantasier, som moment i hele afkodningsmaskineriet. Men så lèt går det ikke for modernismen generelt, tilføjer Jameson, i hvert fald ikke i *Joseph Conrads* romaner, og hvad der kommer derefter. I Conrads romaner er der ganske vist også tale om en heterogenitet i forholdet mellem stilen og den narrative beretning om handlinger og begivenheder i et realistisk rum: havet. Men modsat Flaubert er

handlinger i det realistiske rum "beregnet på at blive tolket i etiske og eksistentialistiske termer". Alligevel kan de ikke, eller kun vanskeligt, etablere sig for en sådan fortolkning, fordi det realistiske rum transformeres til en stil og "et værk af hvad vi vil kalde modernismens impressionistiske strategi, hvis funktion er at afrealisere indholdet, så det stilles til rådighed for konsumtion på et rent æstetisk niveau" (ibid., p.214). Conrad forsøger at give mening tilbage til det narrative og står derfor overfor det problem, efter Flaubert, at skulle genetablere handlingens rum *realistisk i det narrative* som noget der aktuelt kan tages stilling til og ikke er skudt tilbage i historien. Denne vanskelighed synes uovervindelig, for den narrative beskrivelse af specielt havet som stedet for handling glider hele tiden over i en beskrivelse af det som æstetisk indtryk, som "billedet". Skal Conrad genfinde realitetens og handlingens enhed i det narrative, deres nærvær, så benægter hans *écriture*, "ved at gå mod sit narrative nærvær, sit anekdotiske center", samtidig "muligheden af et sådant nærvær og falder over i en endnu videre sætningsproduktion og i den videre frustration over et bekræftet og et benægtet nærvær" (p. 223). Herved sætter Conrads tekst spørgsmålstegn ved en handling, den *ikke kan gengive narrativt*, men forgæves forsøger at påkalde sig et rum og en narrativ fylde for.

Havde Flauberts litteratur vist den i hans tid umulige sammenhæng mellem den sociale udveksling gennem det narrative og den kunstneriske "fornyelse" heraf, så viser Conrads værker omvendt, at søgningen efter narrativ fylde *ikke længere er realistisk* og uvægerligt slår over i rent æstetiske og impressionistiske billeddannelser af en fiktiv realitet. Men vi sagde vi ville vise en tendens hos Jameson. Jameson slutter sin Conrad-analyse af med følgende: "Efter den besynderlige heterogenitet med Conrad sættes en vidtgående modernisme i stedet, som ikke kan være emnet for denne bog" (p. 280). Eller sagt på en anden måde: det er overfor denne modernisme at litteraturkritikeren Jameson står af. Litteraturen synker dermed omtrent ned på subtekstens niveau, den bliver monumental, bliver til billeder, der ikke er fortalt om, ikke er indføjjet i en narrativ fylde, men fremstår som indtryk, perceptioner, "dybdestrukturer", fragmenterede og ikke dialektisk bearbejdede. Den stiller derfor en række problemer, som Jameson ikke ser sig i stand til at løse: den bliver selv en del af en monumental realitet, som ikke er til at få bund i, og som omvendt, som billeder, som perceptioner, ikke vil nøjes med at være en del af det reelle: ikke vil forholde sig til det reelle, det "historiske", men kun være indtryk, billeddannelser et

sted i det historiske, der blander sig med alt det øvrige og ikke kan placeres som udvikling af eller overfor det historiske. Det er den fremadrettede optimistiske udvikling af historien, der går tabt, og alt i alt altså det politiske. Ser man ned over Jamesons forfatterskab, opdager man, at det først er i og med den moderne *science fiction* roman, at hans interesse dukker op igen. Her er det narrative igen blevet installeret, og - i en vis forstand - det politiske.

### *Konklusion*

Gennem denne Jameson-inspirerede læsning af realismen og modernismen håber vi at have påvist det standpunkt, som gennemstrømmer hele Jamesons forfatterskab, at litteraturen via sin disponering for det narrative, enten kodificerer "det reelle" for at handle med det, eller afkoder det for at afhænde sig det. Altså at litteraturen er et spørgsmål om subjektets forhold til det historiske, til sin "subtekst".

Men hvad vi ydermere håber at have påvist er, at man gennem en historisk læsning af litterære "diskurser" befinder sig indenfor en beskrivelseshorisont, hvor spørgsmål om "det reelles" dybdestrukturer ikke hører hjemme. Jamesons analyser bevæger sig i en figurativ, kodificeret sfære, og beskæftiger sig derfor ikke med historiens karakter som sådan, men med hvordan det historiske materiale organiseres eller desorganiseres narrativt, med karakteren af de mønstre ifølge hvilke subjektiviteten udformes historisk.

Med dette adskiller han sig fra den derridaske horisont, som gennem de senere år er slået igennem på Yale University. Istedet for at sætte fokus på historiens figurative organisering har man gang på gang litterariseret sig ud i subtiliteter, hvor det reelle var diskursivt og omvendt, d.v.s. man er i virkeligheden plumpet durk ned i "det reelle" hvor tingene hverken er eller ikke er. Jameson bevæger sig, på godt og ondt, ikke ud i "det reelle", i denne bundløse sfære, hvor den ene metafysiske skal efter den anden bliver opbrudt a la "bag muren er der en anden mur og bag denne endnu en o.s.v.". Jameson fortæller så at sige en historie om strukturerne, dér hvor de, af forskellige grunde, af forskellige psykosociale og historiske grunde, allerede har ordnet sig, og kommer til os som ordnede. Og dette turde jo i virkeligheden være det vigtige. Herigennem fortælles om konkrete betydningsdannelser, og, ikke mindst, disses samfundsmæssige udveksling.

## Litteraturliste

- Honoré de Balzac: *La Vieille Fille*, Paris 1978.  
Honoré de Balzac: *La Rabouilleuse*, Paris 1972.  
Gustave Flaubert: *Madame Bovary*, København 1969.  
G. Genette: *Figures 1 og 2*, Paris 1966 og 1969.  
Frederic Jameson: *The Political Unconscious*, London 1981.  
Frederic Jameson: *Marxism and Form*, Princeton 1974.  
Frederic Jameson: "Imaginary and Symbolic in La Rabouilleuse",  
"The Ideology of the Text", *Salmagundi*, 31-32, 1975-76.  
Frederic Jameson: "The Ideology of Form: Partial Systems in La  
Vieille Fille", *Sub-stance*, nr. 15, 1976.  
*Kultur og Klasse*, nr. 37, København 1981.  
G. Lukács: *Balzac und Die Französische Realismus*, Berlin 1962.  
G. Lukács: *Essays om realisme*, bd. 1, København 1978.  
F. Nietzsche: *Moralens genealogi*, Oslo 1969.  
Marie-Rose Logan: *Yale French Studies*, nr. 59, 1980.  
J. Rousset: *Forme et signification*, Paris, 1969.

Iøvrigt henviser vi til vores eget skrift, *Realismen til debat*, AIL 129, 1983, som vil kunne rekvireres ved henvendelse til Institut for litteraturvidenskab, København. Heri findes en introduktion til Lukács og Roland Barthes i tilknytning til de her skitserede problemer.