

Stream of consciousness: udvikling af en teknik*

FRANCO MORETTI

I det foregående kapitel fremsatte jeg to indbyrdes afhængige teser. Den første, som stammer fra Simmel, er af historisk-sociologisk art: med fremkomsten af storbyen bliver det moderne individ udsat for en meget intens og måske for stor stimulus. Den anden tese, som er af retorisk art, hævder, at *stream of consciousness* er i stand til at opfange disse stimuli og at organisere dem på en særligt effektiv måde. Hvilken lykkelig teknik, fristes man til at sige: hvilken teknik sendt af forsynet. Hvis man ser nærmere på det, synes udviklingen af *stream* dog lidt for bizar til at være styret af forsynet. Lad mig derfor prøve at belyse disse mærkværdigheder og foreslå en genealogi, der udelukker alle finalistiske antagelser.

1. "Det er jo mig selv!"

Anna Kareninas sidste dag begynder:

"Hvem er det?" tænkte hun, idet hun så sig i spejlet og betragtede det feberblussende ansigt med de sælsomt strålende øjne, som så så forskrækket på hende. "Det er jo mig selv!" gik det pludselig op for hende, og mens hun stod dér og betragtede hele skikkelsen, følte hun pludselig hans kys på sine skuldre. En sitren gennemfor hende – så førte hun hånden op til læberne og kyssede den.

"Men hvad er det! Jeg går fra forstanden!" sagde hun højt og skyndte sig ind i soveværelset, hvor pigen gjorde i stand.

"Annusjka!" sagde hun, idet hun blev stående foran pigen og så på hende, uden selv at vide, hvad hun skulle sige til hende. "Annusjka, min kære Annusjka, hvad skal jeg gøre?" (Leo Tolstoj, *Anna Karenina*, VII, 27)

Have noget adspredelse, svarer Annusjka, og de følgende sider, Annas tur i hestevogn, foregriber effektivt Leopold Blooms adspredthed:

"Kontor og lager. Tandlæge. Ja, jeg vil betro mig til Dolly, hende vil jeg sige alt. Hun kan ikke lide Vronskij. Det bliver med skam og pine, at jeg gør hende den tilståelse, men alligevel – jeg vil sige hende alt. Hun holder af mig, og hvad hun råder mig til, vil jeg gøre. Jeg underkaster mig ikke, jeg tillader ham ikke at opdrage mig. Fillipov, bager ... fortrinligt brød. Man siger, at de sender dejg til Petersborg, vandet her er så udmærket. Hvor jeg husker det dejlige brøndvand i Mytistji og pandekagerne dér." [...] "Jeg kan se hans triumferende smil, når han modtager min billet! Men jeg skal vise ham ... Hvor modbydelig denne maling lugter! Altid bygger og maler de her i Moskva! Modevarer og linge ..." [...] "Ja, vi hader alle hinanden. Jeg – Kitty, Kitty – mig. Det er sandheden Tjutkin Coiffeur ... *Je me fait coiffer par Tjutkin* ... Det lyder morsomt – det skal jeg sige ham, når han kommer." (Leo Tolstoj, *Anna Karenina*, VII, 28 & 29)

Tegn, strejfede minder, lugte, fremmede ord... Det minder virkelig om Dublin. Og alligevel er det helt forskellige ting, Tolstoj og Joyce vil. I de første kapitler af *Ulysses* står *stream of consciousness* i centrum af billedet: det er Stephens og Blooms stemmer, det er storbyens stil. I *Anna Karenina* derimod dannes den af flygtige og perifere øjeblikke: ufrivillige symptomer på det grusomme spørgsmål – "Kan jeg da virkelig ikke leve uden ham?" – som overvælder Anna i en grad, så hun mister selvkontrollen.¹ Hendes fragmenterede sætninger får os ikke så meget til at tænke på Blooms rolige "åbenhed mod verden" som på en krampagtig – og forgæves – flugt:

Men i samme nu greb rædselen hende. "Hvor er jeg? Hvad er det, jeg gør? Hvorfor?" Hun ville rejse sig, slynge sig tilbage; men noget uhyre, ubønhørligt slog mod hendes hoved, greb hende i ryggen og slæbte hende med. "Herre, tilgiv mig alt!"

klynkede hun, da hun følte umuligheden af at gøre modstand. (Leo Tolstoj, *Anna Karenina*, VII, 31)

En ulige og vild kamp for at bevare selvbeherskelsen: fra det indledende spørgsmål ("Hvem er det? Det er jo mig selv!") til det afsluttende ("Hvad er det, jeg gør? Hvorfor?") er dette meningen med Tolstojs passage. Vi nærmer os en "kerne", en narrativ korsvej: vil Anna Karenina leve uden Vronskij – eller vil hun ende med at tage livet af sig? Det er romanens afgørende skillevej, som er så ekstrem, at Annas forstand går op i fugerne og hendes *stream* vælter frem i al sin voldsomhed. Men selve denne narrative konstellation begrænser den nye teknik til historiens små mellemrum: den gør den til et symptom, et signal, og ikke meget mere. Til Leopold Bloom er der stadig langt.

Fra Tolstojs roman til en novelle af Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl* fra 1900. På vej ud fra en koncert optræder en ung officer arrogant og pralende over for sin bager, bliver offentligt ydmyget af ham og beslutter at tage livet af sig inden dag gry. Novellen fortæller om Gustls sidste nat, i en *stream*, som angsten for den forestående død gør mere og mere usammenhængende – "Jeg er allerede fuldstændig gal". Det er ikke nogen kort historie, og sammenlignet med de få sætninger i *Anna Karenina* er forskellen betydelig. Ved nærmere eftersyn er forskellen dog mest kvantitativ. Strukturelt set er Gustls *stream* nemlig også kun en – ganske vist udspilet – parentes mellem to narrative skilleveje: den scene, der lige har udspillet sig ("Hvilken lykkelig mand jeg var for en time siden...") og den irreversible begivenhed ("Hvem ved om de vil begrave mig i Graz?"), som vil ske, når dagen gryr.

I sidste øjeblik dør bageren af et apoplektisk tilfælde, og alt løser sig. Men ikke længe. 25 år senere vender Schnitzler med *Fräulein Else* tilbage til en *stream* og fejrer alt væk: respektabilitet, følelser, blufærdighed, fornuft, liv. Hvis Anna Karenina og Gustl er bange for at blive sindssyge, så bliver Else det rigtigt: tvunget til at opgive sin egen ære for at redde faderens bliver hun så overvældet af denne *double bind*, at hun til sidst dør af det. Dermed fast-

slås den sammenhæng, som *Anna Karenina* og *Gustl* lod ane: *stream* som galskabens teknik. Joseph Warren Beach:

The stream-of-consciousness technique is almost invariably applied to persons of an extremely 'introverted' type, to neurotics and those of unbalanced mind, or to occasional states of mind of normal individuals bordering on obsession or delirium.²

Sandt. Sandt også for nu glemte værker som *Blue Voyage* (med hovedpersonen Demarests forpinte søvnløshed); eller *5000* (en historie om et langdistanceløb, hvor løberen Monnerot ved målet besvimmeligt falder om på jorden); eller *Quinze rounds*, hvor bokseren Battling ender på sindssygeanstalt efter at være blevet slået ud.³ I disse tilfælde kan man ligefrem 'måle' *strømmens* intensitet, fordi dens formelle karakteristika – parataksler, tilfældige associationer, forkert grammatik, udvidelse af øjeblikket – ikke er konstante gennem hele historien, men tværtimod hele tiden forandrer sig. De kommer og går, og de tiltager, netop *når lidelsen tiltager*. Jo flere slag, Battling rammes af, jo mere interessant bliver hans stil. Desto mere personen er i livsfare, desto mere levende bliver *strømmen* altså. Det er tilstrækkeligt med en kort liste: Anna, Else, Septimus i *Mrs Dalloway*, Quentin i *The Sound and the Fury*, Brochs Vergil, den levende begravede hos Jean Schlumberger (*L'enseveli*, 1928): alle døde, ofte ved selvmord. Og desuden: Gustl, Monnerot, Benjy, Franz Biberkopf, Battling, som alle kommer meget tæt på døden. Det er, som om *strømmen* er offer for sin egen radikalisme: en forgiftet stil, som kun kan føre til ekstreme konklusioner.

The Sound and the Fury, første del: Benjys *stream*. Usikre identiteter, spring i tid, ekstremt mange billeddannelser. Og en brutal historie: Benjy er en "idiot", hadet af sin egen familie, latterliggjort, afskyet, kastreret. Det er udmattende læsning, som synes at kondensere *teknikkens* dobbelte radikalitet: forfærdelige begivenheder, i en ugennemtrængelig stil. Men så...

...Så skrev Faulkner, som han udtrykte det nogle år senere, Quentin- og Jason-delene for at forklare Benjy-delen. Og han har fuldstændig ret. Fra Benjy til Quentin, fra Quentin til Jason, fra Jason til slutningens fortæller bevæger *The Sound and the Fury* sig væk fra begyndelsens ekstremisme og vender tilbage til langt mere traditionelle teknikker. Det sker på en intelligent måde, naturligvis: Jason, som hjælper os meget med at forstå, hvad der foregår, er også en rabiat racist, og den længe ønskede klarhed viser sig derfor at være fjende af retfærdigheden. Det ændrer dog ikke ved, at romanen begynder med *stream* – og ender med en tredjepersons beretning. Selv når komplikationerne tages i betragtning, har den skiftet spor.⁴

Med Virginia Woolf og Thomas Mann går *stream of consciousness*' kontrabevægelse endnu længere. Den nye teknik bliver her ikke kun forklaret, men helt omskrevet. Hvis Lily Briscoe i bestemte situationer bliver grebet af panik og er ved at miste kontrollen, så véd Woolfs syntaks, hvordan man standser afdriften og giver form til kaos:

Det var i dette korte nu mellem billedet og hendes lærred, at dæmonerne faldt over hende, de, som ofte bragte hende på grådens rand og gjorde denne overgang fra opfattelsen til værket så fuld af rædsel som for et barn at gå gennem en mørk korridor (Virginia Woolf, *Til fjæret*, p. 25)

Intet ugrammatisk her; ingen nivellerende parataks'er eller tilfældige associationer. I fint sammenvævede sætninger, der peger frem mod målet – Proust, efter *stream*, kunne man sige – har den narrative bevidsthed genvundet overtaget. Der er stadig lidelse, men ingen vildfarelse. Og hos Thomas Mann:

Ak, at det nu svinder! At det glade syn af dybet får ende, at det hastigt og som på vink fra en lunefuldt skænkende og atter berøvende dæmon flyder sammen til intet og jeg dukker op! Det var så vidunderligt! Og hvad er der nu? Hvor er jeg henne? Jena? Berka? Tennstädt? Nej, det er det stukne silketæppe i Weimar, det kendte tapet, klokkestrengen ... Hvordan? I veldig tilstand? I herlig pragt? Vær ved godt mod, gamle mand!

Slig skal du ej bekymres, muntre olding! (Thomas Mann, *Lotte i Weimar*, 7)

Dette er det eneste eksempel på *stream of consciousness*, som Georg Lukács brød sig om. Og man forstår grunden; det er en side fra en manual: Rekonstruktionen af Fornuften. Man begynder med et syn "af dybet", en erotisk vision fra det Id, der er første sætnings subjekt. Men det er et Id, der som i Freuds berømte påstand er dømt til at forsvinde, for at den gamle Goethes bevidste Jeg kan vokse styrket ud af det. Der er nostalgi efter den tabte vision ("Ak, at det nu svinder!"), men ingen venden sig om. Sætning efter sætning: Jeg'et vender bogstaveligt talt tilbage til sig selv (*Wo kommst du zur dir?*), genfinder sine egne rumlige koordinater ("Jena?, Berka?, Tennstädt?, Nej..."), og placerer sig resolut i deres centrum. Da Id'et igen lader sig mærke, i erektionen han opdager umiddelbart efter ("Hvordan?") er den bevidste Goethe allerede så sikker på sig selv, at han kan vende sig mod den erotiske drømmer som mod et andet jeg og behandle dette med overbærenhed (*Brav! Alter!*) og uden at tage det særligt alvorligt. Det delte jeg er blevet genforenet.

2. Spildte chancer

Fra *Anna Karenina* til *Gustl*, til *Else*, til begyndelsen af *The Sound and the Fury*; fra Benjys monolog til Lyllys, og så til Goethes. Vi har fulgt *stream of consciousness* fra den episodiske og usikre begyndelse til et maksimum af kompleksitet og derefter tilbage igen: fra Faulkners strenghed til 1800-talshævnen i *Lotte i Weimar*. En hel bevægelse, en hel modbevægelse – og vi har ikke engang strejft *Ulysses*! Og som *Ulysses* således også storbyen: en antydning hos Tolstoj og det var det. Så hvor er det foregående kapitler *stream* blevet af?

Ingen steder; den er stadig, hvor vi forlod den, i *Ulysses*. Problemet er et andet sted, ikke i teksterne, men i denne ekskurs' (implicite) forudsætninger. Den hidtidige argumentation antager faktisk, at der findes en enkelt form for *stream of consciousness* – og at *Ulysses*' *stream* derfor er et stadium i dennes udvikling, måske kulminationen på den. Med andre ord: Starter vi med *Anna Karenina*, må vi før eller siden

ankomme til Joyce. Og så er det slet ikke sådan. Vi har fundet en form for *stream*, som har sin egen interessante og forgrenede historie, men *Ulysses* er der intet spor af. Fra Tolstoj til Mann finder den nye teknik sin form, den udvikler sig, og den forsvinder praktisk talt igen uden at være nået til Joyces *stream*.

Hvordan skal man da nå til *Ulysses*? Simpelt: man må starte et andet sted. Man må have som hypotese, at *stream of consciousness* ikke har én, men to adskilte "stammer" – og at *Ulysses* tilhører den, som vi hidtil ikke har talt om. En nødvendig hypotese, som kan virke fredsommeligt, men ikke er det, da den har betydelige konsekvenser for de forestillinger, vi gør os om litteraturhistorien. Lad os imidlertid først se lidt nærmere på forskellene mellem de to typer af *stream*.

Hvor forskellige de end kan være, så har de hidtil diskuterede former for *stream* noget til fælles. De er alle stilarter for *exceptionelle omstændigheder*: besvimelse, delirium, selvmord, døds kamp (eller mere afdæmpet: opvågningen, beruselse, søvnløshed, panik). Hos Joyce derimod er *stream* en stil for den absolutte normalitet: for en almindelig person, på en almindelig dag. Den er hverdagsagtig, rolig, fri til at se sig omkring og til at lege med de stimuli, der møder den fra alle sider. Den er en storbyens *stream*, har jeg sagt flere gange, og det er faktisk i en storby, at den først opstår, dog ikke i Dublin, men i Paris, i 1887, i en novelle af Edouard Dujardin: *Les lauriers sont coupés*. Hovedpersonen, Daniel Prince, må her tilbringe adskillige timer med at vente på sin elskende: en tom tid, hvor han ikke har noget at give sig til og derfor lader sine tanker flyde i mange forskellige retninger (med den forkærlighed for mad og smukke forbipasserende, som klart foregriber Leopold Bloom).⁵

Alt er klart til affyringen af en *hverdagsstream*: alt er klart til *Ulysses*. Og så sker der i virkeligheden ingenting. Prince føler sig så at sige tvunget til *stream* af elskerindens forsinkelse, og han bryder sig overhovedet ikke om det: "Hvad er det dog for tåbeligheder, jeg tænker på!". Tværtimod – jo længere vi når, jo mere led og ked bliver Prince af sine "uafsluttede" tanker. Han vil ganske enkelt af med tankestrømmen, og Dujardin opfylder hans ønske:

Han afslutter ventetiden, får pigen til at komme og får således novellen tilbage i mere vanlige spor. Hvorefter han giver sig til at skrive for teatret og glemmer alt om *stream*.

Altså: Dujardin opdager århundredets teknik... og ved så ikke, hvad han skal stille op med den. Nu er det ganske vist korrekt, at fransk kultur generelt ikke har det så godt med *stream*, men det er alligevel bizart.⁶ Endnu mere bizart er det naturligvis, at historien gentager sig nogle få år senere på østrigsk grund. Schnitzler læser Dujardin, vælger som ham en hverdagshelt og åbner *Gustl* med en ventesituation ("Åh, hvor meget længere skal det dog være?.... Så så, rolig nu, selv oratorier slutter til sidst!"): alt er igen klart til en *hverdagsstream*. Og igen sker der intet. Som allerede hos Dujardin, så overbeviser en "uafsluttet" *stream* ikke Schnitzler, som hurtigt skifter til det kulørte plot, vi så ovenfor. Den anden spildte chance. Og det er ikke ovre endnu. Et par år efter Schnitzler læser også Joyce Dujardin. Han bliver grebet af ham (siger han i hvert fald), men heller ikke han gør noget ved det. Han skriver *Stephen Hero*, og bruger ikke *stream*. Han skriver *Dubliners*, og bruger ikke *stream*. Han skriver *Portrait*, og bruger ikke *stream*...⁷

Dujardin, Schnitzler, Joyce. Og derefter også: *Stephen Hero*, *Dubliners*, *Portrait of the Artist as a Young Man*. Sikke meget arbejde, før *Ulysses*' meningsløse *stream* endelig slår rod! Det er et scenarium meget forskelligt fra, hvordan kritikken ellers elsker at se litteraturens essens: som den heroiske udforsknings af det nye. Her er det *inertien*, der dominerer; bestemt ikke lysten til forandring. Vi ser romanforfattere, som snubler over det nye, og som derefter af al kraft modarbejder det: forvansker det, udvander det, glemmer det... Langt fra at forklare litteraturhistorien synes den morfologiske forandring således at være en *ekstremt usandsynlig* udvikling, som selv har stort behov for at blive forklaret. Hvis vi befandt os i 1914 og havde set de ulykkelige tildragelser, der følger *stream* fra *Les lauriers* til *Portrait*, hvem af os ville så have forventet *Ulysses*? Og så kommer den alligevel. Men hvorfor? Hvordan kan det være, at Joyce ikke – som Dujardin og Schnitzler før ham – spilder chancen?

3. Hvorfor Joyce?

Lad os prøve at tage tingene en ad gangen. Det første, der slår én, er den mangfoldighed af former, som *stream of consciousness* antager. Der er *Anna Kareninas* og *L'ensevelis* meget narrative *stream*. Schnitzlers psykose, Faulkners idiot, Biberkopfs fordummelse. Subjektets genforening hos Woolf og Mann. Den moderate omstrejfen hos Dujardin og i *Gustl*. Den filosofiske beruselse hos Broch.⁸ Den "lyriske" tendens, som jeg kommer ind på om lidt. Og så selvfølgelig *Ulysses*, som – med Stephens logik, Blooms fantasterier og Mollys strømmende monolog – i sig selv tilbyder os tre forskellige versioner. For at konkludere: to basale stammer, og inden for disse en halv snes varianter (idet jeg med et par undtagelser har holdt mig til absolut kanoniserede eksempler). Det er næsten for meget af det gode. Hvorfor så mange forsøg?

Fordi det vestlige individ ved århundredeskiftet har mistet sin enhed, og det er nødvendigt at finde et sprog for det delte Jeg. Men hvilket sprog? Ingen ved det. Og derfor prøver man på alle mulige måder.⁹ I blinde. Ved at smide et par fragmenter ind, som Tolstoj, og derefter droppe det. Eller ved at begynde på én måde, som Schnitzler og Faulkner, og derefter ende på en helt anden. Eller endnu en gang ved, som Joyce, simultant at prøve tre forskellige tonaliteter. Kort sagt: en stor forvirring, men med sin egen i grunden ganske simple logik, som hedder *den tilfældige fornyelse*. Hvilket ikke vil sige: uden grund. En grund, en motivation for de tekniske valg er der altid, og vi har været inde på den. Tilfældig skal her forstås i den betydning, ordet har i Darwins teori: som en måde at agere på, hvor man ikke kan forudse, hvad der vil være fordelagtigt for en *streams* succes, og som derfor enten kan nå sit mål – eller fejle. Og altså uddø.

Ja, uddø. Når man læser Dujardins lille traktat og Beachs studie (publiceret i hhv. 1931 og 32), så er mange af titlerne allerede helt ukendte. I nyere studier finder man ofte endnu færre eksempler, og i den brede kultur forbindes *stream* med *Ulysses* og måske – måske – et par andre navne. Tyvernes morfologiske eksplosion er altså blevet efterfulgt af en

særdeles streng selektion, som har fjernet Brage og Decoin, Asch og Schlumberger, Frank og Aiken, og hvem ved hvor mange andre. Det er en lille massakre, og måske ikke engang så lille endda. Det er det grusomme malthusianske aspekt ved kanondannelsen: mange er kaldet, få er udvalgte. Men udvalgt af hvem? Og udvalgt hvorfor?

Af hvem er i dette tilfælde ret klart. Hovedpersonen i udvælgelsen er ikke længere den middelklasse, som dekreterede succes for 1800-tallets realisme, men en snæver gruppe af superlæsere: avantgardeforfattere, nogle få mæcener, nogle få udgivere; senere kritikere; senere endnu professorerne. Det er Pierre Bourdieus "intellektuelle felt"¹⁰: et specielt publikum, der belønner det, som det brede marked afviser, og omvendt. Et afgrænset publikum, let at identificere.

Sværere er det imidlertid at besvare det andet spørgsmål: hvorfor Joyce og ikke Schnitzler? eller Broch? eller måske endda Schlumberger? Er det, som Jaus hævder, fordi *Ulysses' stream* er dristigere og mere fast i sin beslutning om at distancere sig fra samtidens "forventningshorisont".¹¹ Det er en enkel og heldig idé, der er som skabt til at glæde alle, midtvejs mellem gammeldags opbyggelighed (*fortuna audaces iuvat*), og programmeret forældelse (*new is beautiful*). Den har kun en fejl: den er forkert. Sammenlignet med Joyce er Faulkners og Dos Passos' *stream* fjernere fra samtidens konventioner (hvordan man end definerer disse), og *Der Tod des Vergil* går endnu længere. Alligevel er det *Ulysses' stream*, der gør sig gældende. Og det sker, fordi selektionsprocessen ikke belønner nyheden som sådan (Jaus' overtrædelse, eller formalismens fremmedgørelse), men den nyhed, *der er i stand til at løse problemer*. At distancere sig fra samtidens forventningshorisont er ikke i sig selv interessant. At konstruere *en ny opfatteshorisont* og *en ny symbolsk horisont* – det er til gengæld et forståeligt forehavende, og et forehavende med en klar social værdi.

At *Ulysses' stream* netop er en sådan ny horisont, der kan forholde sig til nogle store problemer i moderniteten – det håber jeg at have vist i det foregående kapitel, og hvis det ikke er lykkedes, så hjæl-

per det ikke at gentage det. Her skal jeg derfor kun knytte nogle få ord til et sidste spørgsmål. Hvorfor var det lige Joyce, som gav *stream of consciousness* dens kanoniske form? Hvorfor ikke en anden?

Fordi, tror jeg, alle de andre faldt for fristelsen til at give den nye teknik en tjenerfunktion. Den var jo ideel – til at gøre et knudepunkt i historien mere dramatisk. Eller også var den perfekt – til at gøre hverdagens virkelighed poetisk igen. “Det er lykkedes Dem at finde”, skriver Mallarmé til Dujardin i 1888, “en repræsentationsform, nervøs og fuld af omdrejninger...”.¹² *Virevoltant et cursif*: flot. Men derefter går Mallarmé videre, og man forstår, at en *monologue intérieur* for ham har “som sin eneste eksistensberettigelse, at den udtrykker den hverdag, der er så værdifuld og så svær at gribe”.¹³ *Précieux*. En ting af høj værdi, men skjult, svært tilgængelig, og til sidst bragt frem i lyset. Så er vi der igen, ved epifanien, ved den lyriske fristelse, som *Ulysses*' forfatter – mod sit gamle jeg – beslutter at afvise. Og som i stedet inspirerer en hel gren af *stream of consciousness*: fra Woolfs visioner til Brochs sandheder, fra Dos Passos' følelser til bestemte billeder hos Faulkner eller Larbaud.

En *stream* forklædt som lyrik; en anden underordnet plottet. I begge tilfælde får den nye fremgangsmåde noget meget vigtigt: en funktion, en mening. Til gengæld giver den afkald på sin frihed. Mallarmés “umådelige muligheder” forbliver, når de bliver hældt i allerede eksisterende former, også fange af disse: nye midler til gamle mål. Vi så det i *Anna Karenina* og i *Les lauriers*, hvor den nye teknik var underordnet den narrative motivation, som endte med at kvæle den. Det er inertien – en stor kraft i det litterære liv som i livet i det hele taget. Det er vægten af en tradition, som hurtigt opsluger det nye og ikke engang bemærker, hvor nyt det er. Når det kommer til stykket, er det af præcis denné grund, *Ulysses* får sin kanoniske status. Dens *stream* er den eneste, der ikke skammer sig over sig selv. Den forsøger ikke at være poesi. Den accepterer banaliteten, og også betydningssløsheden. Den søger ikke adelsmærket, og derfor undgår den udvandingen.

Okay. Lad os bare indrømme, at det forholder sig sådan. Men hvad er det for et mirakel, denne *Ulysses*, der lykkes, hvor alle andre fejler? En generation af store forfattere bliver vildledt af ønsket om med det samme at give deres *stream* en mening. Joyce derimod holder sig på vejen og accepterer uden videre den nye tekniks beskedne narrative funktion og umådelige banalitet. Hvorfor?

Måske fordi Joyce som den eneste har en strukturel halvfiasko bag sig – *Portrait of the Artist as a Young Man* – med hvilken han i kompositionsprocessen rørte ved grænserne for og måske ligefrem så det nyttesløse i epifaniens “lyriske” poetik.¹⁴ Hverdagslivet gør modstand mod den unge kunstner, som vil omforme det: det forbliver livløst, opakt, – meningsløst. Gennem hele romanen kæmper Joyce mod denne inertie, og på et vist punkt, i visionen der afslutter fjerde kapitel, virker det da også, som om han vil lykkes med det. Men verdens prosa generobrer overtaget, og i romanens sidste kapitel vinder Joyces flaubertske halvdel kampen én gang for alle. Slut med at ville omforme meningsløsheden: vil man noget med den, må man – som netop Flaubert – få den til at tale, som det den er. Og ser man så, at der i omløb er en ny teknik, velforsynet med meningsløse detaljer, så prøver man den.

Ja, måske er det sådan, Joyce ankom til *stream of consciousness*, og jeg gentager: til *stream* som teknik for det meningsløse – for den banale hverdagslighed, ikke for den værdifulde. I øvrigt, Joyce havde besluttet at skrive et episk værk, og han havde derfor ikke travlt med at gøre regnskabet op: Han kunne sagtens acceptere side efter side med overfladiske indtryk og ingen eller beskedne konstruktiv værdi. Desuden er *Ulysses*' helt en middelmådig mand, som ikke oplever noget ekstraordinært: hans stil kan forblive på et lavt intensitetsniveau, en lille smule kedelig og altid sig selv lig. Altid sig selv lig. Det er her, vi finder grunden til Joyces succes. At han giver tid til den nye teknik. At han ikke med det samme giver den en mening, en præcis funktion – og dermed åbner op for, at den frit kan udvikle og forandre sig. At han ikke straks udsætter den for det pres, der risikerer at få den til at forsvinde igen. At

han giver den tid, indtil den frisætter sine overvældende muligheder – hvis den har dem.

Stream of consciousness havde dem faktisk. Men, lad os sige sandheden, de kom i virkeligheden frem ved et tilfælde.

På dansk ved Birgit Eriksson

* Artiklen er oversat fra *Opere Mondo: Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994 (engelsk udgave: *Modern Epic – The World System from Goethe to García Márquez*, Verso, London 1996), hvor den udgør en ekskurs i bogens anden del, som omhandler *Ulysses*.

Noter

1. "Kan jeg da virkelig ikke leve uden ham?" Og uden at give sig selv svar på det spørgsmål, hvorledes hun ville leve uden ham, gav hun sig til at læse butiksskiltene. "Kontor og lager..." (Leo Tolstoj, *Anna Karenina*, VII, 28)
2. J.W. Beach: *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*, Apple-Century-Crofts, New York, 1932, p. 529.
3. C. Aiken: *Blue Voyage*, Schribner's, New York 1927; D. Brage: *5000. Recit sportif*, Nouvelle Revue Française, Paris 1924; H. Decoin: *Quinze rounds. Histoire d'un combat*, Flammarion, Paris 1930.
4. Dos Passos' episke trilogi, *U.S.A.*, fungerer på en tilsvarende måde: *stream of consciousness*-delene ("Camera Eye"), som er temmelig svære at forstå, bliver normalt perspektiveret af journalistiske passager, biografier over historiske personer og lange naturalistiske beretninger. Også i Carlos Fuentes' *Morte di Artemio Cruz* følges *stream*-delene altid af narrative passager, som giver os nøglen til dem.
5. Ligheden bliver til identitet i joycianeren Stuart Gilberts engelske oversættelse, som afskaffer næsten alle relativsætninger og undertrykker talrige verbalformer, hvorved Dujardins prosa bliver langt mere parataktisk og ugrammatisk, end den er i originalen. At der her og der endvidere optræder sætninger på fransk (mens hele Dujardins tekst naturligvis er på fransk) fuldender billedet og giver indtrykket af en bevidsthed, der slet ikke kan styre sit eget verbale materiale (E. Dujardin: *We'll to the woods no more*, New Directions, Norfolk (Conn.) 1938, se fx restaurantscenen i andet kapitel).
6. Selv om han var en stor beundrer af Joyce, konstruerer Larbaud sin novelle fra 1923, *Amants, heureux amants*, over bevidsthedens revanche efter en nat med udskejelser ("Hvor er det dejligt at komme til sig selv, med sindet renset, klart og roligt efter forvirring og delirium..."; Gallimard, Paris 1952, s. 129). Selv Brages og Decoins sports-helte er bevidste strateger ("Man ser jo nogle ting, i pauserne mellem runderne, og man gør sig sine tanker!", *Quinze rounds*, s. 70). Hvad angår de andre tekster, som Dujardin nævner i *Monologue intérieure* (Mossein, Paris 1931), som Max Jacobs *Le Cabinet Noir* eller Jean-Richard Blochs *Nuit Kurde*, så indeholder de ingen af de syntaktiske og grammatiske træk, der er typisk for *stream*.
7. Ellere rettere: på de første sider af *Portrait*, der er tættest på et barnligt sprog, bruger han *stream*, men derefter forlader han den, nærmest som var den nye teknik en børnesygdom. Tesen – og flere andre – fremføres af Melvin Friedman i en af de første studier af *stream of consciousness* (*Stream of consciousness: a Study in Literary Method*, Yale University Press, New Haven 1955, s. 215-17). Jeg forviser den til en fodnote, fordi jeg, selv om jeg meget gerne ville tro på Friedmans tese, ikke er overbevist om, at det er rigtigt at tale om *stream*, når det gælder begyndelsen af *Portrait*.
8. *Der Tod des Vergil* er bogstaveligt talt domineret af Metafysikkens og Subjektivitetens forenede kræfter. Her er hovedsætningernes subjekter i en sætningsperiode, der uafbrudt løber over ca. to sider: "Livet [...] det uforanderlige [...] han [...] fortiden [...] havets udstrakte vind [...] det overskyllede land [...] han [...] alt [...] han" (H. Broch, *Der Tod des Vergil*, Rhein-Verlag, Zürich, 1947, p. 32-33)
9. Og i al hast: fem, ti næsten simultane variationer. Det er det korte øjeblik for morfologisk eksperimenteren, forudset af teorien om punkterede ligevægte: tyvernes kreative eksplosion, i rummet mellem 150 års ganske små forberedende skitser (om disse se D. Cohn: *Transparent Minds*, Princeton University Press, Princeton NJ 1978) og den substantielle stabilitet i resten af det 20. århundrede.
10. P. Bourdieu: *Les règles de l'art*, Seuil, Paris 1992.
11. Jf. H. R. Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation Literaturwissenschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973.
12. Brevet, fra d. 8. april 1888, citeres af Dujardin i *Le Monologue intérieur*, s. 15.
13. Ibid. Idet han bakker op om Mallarmés ideer, erklærer Dujardin frimodigt, at han hilser den indre monolog velkommen, idet han ser den som endnu en manifestation af tidens kendetegn: poesiens lynnedslag i romanen.
14. Om den mangelfulde *bricolage* i *Portrait* og demes konsekvenser for Joyces forfatterskab, se sidste del af mit essay "A useless longing for myself: the Crisis of the European Bildungsroman", in R. Cohen (red.): *Studies in Historical Change*, University of Virginia Press, Charlottesville 1992.