

More can be less

- om referentiel exces som litterær strategi

MADS ROSENDAHL THOMSEN

En antiaristotelisk udviklingshistorie

Der kan fortælles mange historier om kunstens oprindelse og udvikling. Én dominerende historie har rod i Aristoteles' forestilling om, at kunstens oprindelse og drivkraft ligger i en naturlig trang hos mennesket til at efterligne, og den fremhæver således kunstens reference til omverden. Men det er også muligt at gå den anden vej. At begynde med ornamentet i stedet for figuren, det opfundne i stedet for det eksisterende, det uigenkendelige i stedet for det genkendelige. Oscar Wilde skriver med få ord i "The Decay of Lying" fra 1891 en sådan historie:

Kunsten begynder med abstrakt udsmykning, med rent opfindsomt og lystfyldt arbejde med det som er uvirkeligt og ikke-eksisterende. Det er den første fase. Så bliver Livet fascineret af dette nye vidunder og beder om adgang til denne fortryllede kreds. Kunsten tager Livet som en del af sit råmateriale, genskaber det og omformer det i nye former, og er aldeles ligeglad med fakta, kunsten opfinder, forestiller, drømmer og holder mellem sig selv og virkeligheden den uigennemtrængelige barriere af skøn stil, af dekorativ og ideel behandling. Den tredje fase er, når Livet får overtaget og driver Kunsten ud i ødemarken. Dette er den sande dekadence, og det er den som vi lider under nu. (Wilde 1996: 58; egen oversættelse)

Kunstens historie opdeles således i tre faser. Den oprindelige autonome, ornamentale og nonreferentielle fase slår over i en måske endnu lykkeligere fase, hvor kunsten bruger sin omverden i og for kunsten. En lykkeligere fase fordi autonomien er intakt, men samtidig bruges omverdenens kompleksitet i kunstens tjeneste. Men derpå følger en periode, hvor kunsten står i livets tjeneste, hvilket for Wilde er

den dekadence, som han også kalder for realisme. Den er for Wilde hverken skøn eller sand.

Wildes konstruktion er naturligvis ikke historisk holdbar, men dog besnærende i sin forestilling om en omvendning af kunstens udvikling og som demonstration af tre programmer for kunsten knyttet til spørgsmålet om referencestrategier.

Og litteraturen kom jo faktisk ud af denne "dekadence" gennem en udvikling i litteraturens former i et omfang som Wilde næppe havde kunnet forestille sig.

Men hvad nu? Selvom teoretikere som Baudrillard har forsøgt sig med teser om, at referencer nu er blevet til luftige hyper-referencer, og selvom det tabte bånd mellem tegn og ting tilsyneladende af og til stadig skal udsættes for trivielle begrædelse, så vedbliver det at være en udfordring at skabe værker der placerer sig i det midterfelt Wilde skitserer.

Minimalstrategier synes ikke at være løsningen på trods af evne til at formulere klare, enkle og stærke programmer. For hvad er en ren poesi overhovedet? Hvad skal den kunne gøre? For hvem kan den have betydning? På samme måde er en tilbagetrækning til ordenes rene lydlighed næppe et tilstrækkeligt program for litteraturen, selvom nogle kritikere ihærdigt og med en vis ret forsøger at give vrøvl, nonsens – og hvad der ellers måtte være af synonymmer for dette – en revaluering. (Og måske kunne en teknolitteraturhistorie, frigjort fra betydning og mening, være et tidssvarende og redeligt pædagogisk instrument til indføring i den danske litteraturhistorie i gymnasieskolen.)

Men der gives andre måder, hvorpå man kan indfri et program om en litteratur, der bruger omver-

densreferencer til eget brug, uden at læseren lokkes til at trække sine hverdagslige, realistiske referentielle forståelsesformer ned over det.

Madsens Århus

Svend Åge Madsen har flere gange fortalt en anekdote om sin første roman *Besøget*. Den unge forfatter havde, med inspiration fra de litterære helte Kafka og Beckett, ambitioner om at skrive intet mindre end universel gyldig litteratur. Derfor blev romanen skrevet uden referencer, der kunne stedfæste rammerne for handlingen.

Det var i hvert fald, hvad den unge Madsen troede, indtil til en anmelder skrev, at romanens handling helt sikkert måtte udspille sig i Århus, for det var da vist det eneste sted, hvor man går ind *bagest* i busserne. Begrænsningens strategi mislykkedes.

I stedet gik Madsen, som det turde være bekendt, over til en modsat strategi. "Århus" fik en særdeles central rolle i forfatterskabet, i al fald siden *Jakkels vandring* og ikke mindst *Tugt og utugt i mellemtiden*. Det er et Århus, som ikke er det, man kan erfare i virkeligheden, men som heller ikke kunne tænkes uden byen. Teksterne benytter byens gadenavne og seværdigheder som pejlemærker og som narrative knudepunkter. Men der er altid også gader i teksten, som ikke findes i virkeligheden, og som peger på, at man befinder sig i fiktionens univers. Der er fravær af pejlemærker i teksten, som traditionelt er markante, både i virkelighedens Århus og i den tradition for byromaner i det 19. århundrede, som Madsen i et eller andet omfang skriver i forhold til, men også op imod (Huang 1996: 156).

Hos Joyce finder man en beslægtet brug af topografien med Dublin. En brug der bærer på den dobbelthed, at teksterne er og vil være litteratur og ikke lokalhistorie, samtidig med at der er en stor fascination af og kærlighed til byerne. Byerne får dermed en paradoksal fremtræden i teksterne. De er genkendelige, men er dog først og fremmest medier, som forfatteren bruger til at udtrykke sig i.

Et velkendt paradoks kommer dermed til udtryk, som man også kan erfare det hos Honoré de Balzac, William Faulkner, Peer Hultberg og en række an-

dre, nemlig at det universelle udtrykkes bedst i det lokale. Denne effekt kan kaldes *topografisk excès*.

Excès som paradoksfigur

Nogle gange kan en overvældende mængde af referencer til en del af omverden være frigørende, snarere end forankrende. Der kan være så mange referencer, at der er tale om en referentiel excès. Denne excès frembringer en paradokseffekt, således at fremmedreference reelt bliver til selvreference, men med lån af al den organiserede kompleksitet, som verden stiller til rådighed. Der sker et omslag fra referencens nøjagtighed til dens ligegyldighed.

En gevinst ved begrebet om excèsstrategier er, at det gør det muligt at differentiere referencespørgsmålet. Ikke enhver form for excèsstrategi må nødvendigvis iværksættes for at opnå effekten. Hvis blot nogle få greb er til stede, så kan resten af verden stå uforandret. Overbudet om en referentiel askese forsvinder til fordel for forskellige strategier, der kan kombineres med forskellige virkninger til følge.

Den topografiske excès er kun en blandt flere udbredte og oplagte. I det følgende vil en lille typologi blive udviklet gennem udpegning af fire andre former for excès i korte analyser af mere eller mindre kanoniserede forfatterskaber. Det drejer sig om encyklopædisk, autobiografisk og historisk excès, samt excès i forhold til tekstens postulat om sin egen sandhed.

Borges og det encyklopædiske

Jorge Luis Borges' værker praktiserer, hvad man kan kalde *encyklopædisk excès*. En effekt i tekster, hvortil den kompetente læser ikke findes ud over forfatteren selv. Ved at gå til yderligheder med sine referencer i de kompakte tekster sættes teksterne hinsides sandt og falsk gennem en encyklopædisk excès. Hermed skabes den veritable labyrint, der ikke uden grund er kommet til at fremstå som emblemet for Borges' fiktioner. Der er for megen viden til, at den kan efterprøves, selvom den præsenterer sig, som om man kunne. For hvem ved, at kineserne ikke har en tradition for labyrinter ("Haven med stier der deler sig")? Hvem ved, om der nogensinde har været en presbyteritiansk missionær ved navn Brodie

(“Brodies rapport”)? Hvem kender til virkelighedens Pierre Menard (en fransk psykoanalytiker)?

Men måske er Borges' værk i højere grad, end han kunne have ønsket, blevet offer for excessens succes. Således forekommer litteraturkritikeren Daniel Balderstons forsøg på en læsning af fiktionerne i en historisk kontekst utroværdigt, ligesom hans imponerende encyklopædi over referencerne i Borges' forfatterskab fjerner en god del af magien ved teksterne (Balderston 1993). Borges' verden er en anden verden, selv når han forsøger at tale ganske direkte om denne verden.

I artiklen “Oppremsningens mystikk” har Jan Kjærstad lavet en lille analyse af Borges' forkærlighed for at lave lister og opremsninger, både i sin digtning og sine fiktioner. Kjærstad læser *Alef*, som kunne synes paradigmatisk for det encyklopædiske, fordi teksten netop forsøger at beskrive et objekt, Alefen, der rummer ethvert tænkeligt blik i universet til alle tider på én gang. Teksten skaber en fornemmelse af det altomfattende gennem en lang liste over en side, der er bygget op af heterogene referencer (Kjærstad 1997: 332).

De enkelte elementer i listen er naturligvis ikke tilfældigt valgte, men må besidde skønhed og poesi. Elementerne skaber fornemmelse af spændvidde gennem kontrasten mellem deres nærhed i teksten og deres heterogenitet i reference til ting, fænomener og emner. På samme måde som en encyklopædi bringer det forskellige sammen. De opståede associationer giver læseren en fornemmelse af at befinde sig i et felt, der er en del af et gennemtænkt hele.

Listen skaber i bedste fald en ophobning, som giver en vertikal effekt, hvor kompaktheden i listen trodser tekstens linearitet. Hvis denne er vellykket, sker der – udtrykt med Kjærstads holistiske terminologi – en overskridelse som giver en virkning, der er langt større end summen af enkeltelementerne. Kompaktheden giver en fornemmelse af noget uudsigeligt, og teksten presser læserens fantasi (Kjærstad 1997: 323–24).

Den encyklopædiske excès benytter sig af en mangfoldighed af faktiske og fiktive referencer til verden, men lukker sig samtidig ude fra den. Borges' fiktioner lader sig ikke i læsningen føre tilbage

til en genkendelig verden, men løsriver sig via omvejen over de encyklopædiske referencer.

Kundera og det autobiografiske

I Milan Kunderas lille ordbog i *L'art du roman* fortæller opslaget “Pseudonyme”, at Kundera drømmer om, at alle bøger burde udgives under pseudonym (Kundera 1986: 172–73). Hermed ville man løse en række problemer. Folk ville ikke skrive ud fra, hvad han kalder for grafomane tilbøjeligheder, som betegner ønsket om, at ukendte mennesker skal læse ens tekster. En anden fordel ville være, at litteraturkritikere ikke ville være i stand til at forholde værk og liv til hinanden, da forfatteren er ubekendt.

Forfatteren ville til gengæld opnå fuldstændig kontrol med sit *oeuvre*, der kun ville bestå af de værker, som han selv ønskede med, og ikke af dagbøger, notesbøger, udkast, familie og venners erindring etc. En kontrol, som det i øvrigt i nogen grad er lykkedes at opnå for Kundera, idet en række tidlige og efter sigende meget usmagelige hyldestdigte til kommunismen efter revolutionen i 1948 ikke har påkaldt sig så megen interesse, at de har fundet vej til en større offentlighed. Kunderas credo er da også, at det autobiografiske som forestillingen om et oprigtigt referentielt bånd, må holdes ude af litteraturen og kritikken.

Det er dog ikke uproblematisk i forbindelse med Kunderas eget forfatterskab. Dette synes udspændt mellem en æstetisk ambition efter at udvikle romanformen, og et etisk behov for at berette om og kommentere en række af historiens fortrædeligheder og dårskaber med udgangspunkt i koldkrigens Böhmen, sådan som Kundera foretrækker at referere til datidens Tjekkoslovakiet.

Om latter og glemsel og *Tilværelsens ulidelige lethed* synes ikke at være autobiografiske romaner, om end der er passager, som markerer sig som autobiografiske, eksempelvis afsnittet om faderens død i *Om latter og glemsel*. Man kan også finde nogle få elementer fra Prag-tiden og klageråb fra eksilet i Frankrig, der peger på forfatterfiguren. Men til gengæld er nogle af romanernes figurer, mest åbenlyst Tomas i *Tilværelsens ulidelige lethed*, fremstillet således, at man fristes til at se Kunderas alter ego deri og spørge ef-

ter manden bag bogen. Denne begrænsningens strategi leder til større nysgerrighed, og vage tegn lader sig overfortolke.

I *Udødeligheden* og *Langsomheden* skifter Kundera strategi og lader i begge romaner en forfatter ved navn "Milan Kundera" som bor i Paris, optræde i skøn sammenblanding med figurer, som han selv har opfundet. Fortællingens niveauer blandes uden blusel sammen, ligesom en leg med kronologien tillader romanfigurer fra det attende århundrede at vandre rundt og blive iagttaget af nutidens figurer. Dette skifte i fortælle teknik sker i sammenhæng med en kritik af mediernes rolle i samfundet. En kritik, der indtager den position, som kritikken af det totalitære regime havde i tidligere romaner. Disse bindes sammen af et forsvar for epikurismens diktum om at leve skjult.

Kunderas tone i de sene romaner er til tider stadig selvhøjtidelig og docerende, men nu sker det inden for rammen af en slapstick-komedie. Ingen vil spørge til det referentielle bånd mellem protagonist og forfatter, da den figur som før var næsten skjult, men kunne læses oprigtigt, nu er så udflippet, at ingen kan tage den seriøst. Forfatteren har ikklædt sig en maske, hvormed han både påtager sig og forvansker sin identitet. Et paradoks som man ikke kan komme om bag. Excessens strategi er lykkedes.

Omvendt kan et forsøg på at skjule sig, eksempelvis Franz Kafkas k'er, i høj grad pege på og berettigede autobiografiske læsninger. Men netop i det tilfælde har Kundera leveret et angreb på "kafkalogerne", som lader sig forblænde af personen, så de ikke kan se teksten i dens – for Kundera – rette sammenhæng: den europæiske roman og kunsts historie (Kundera 1993: 57 og passim).

Angrebet er dog ikke helt retfærdigt, for man kan lave læsninger, hvis primære interesse er teksten, men i en fortolkningsstrategi, der inddrager elementer fra forfatterens liv. Omvendt kan man hævde, at man ikke behøver at læse biografier, som om deres reference er til et levet liv. Denne læsemåde er blot én taktik blandt flere, selvom biografien hævder referencens sandhed (Stounbjerg 1993: 53).

Kunderas ømfindtlighed over for de autobiografiske slutninger og kortslutninger kunne hænge sammen med, at identitetens væsen er en gåde, som undersøges gennem hele forfatterskabet. I *Udødeligheden* opstilles der to strategier til at tænke selvet. Man kan trække fra eller lægge til. Den ene strategi består i at se de fleste egenskaber, handlinger og praktikker som noget ydre og uegentligt ved selvet. Den anden strategi er at inddrage noget ydre og gøre det til sit, for derved at bygge selvet op gennem bricolage. Men for at skjule sig, må man vise et falsk selv frem.

Sandheden

Der er to grundlæggende måder, hvorpå tekster kan hævde at forbinde sig med virkelighed. Den ene måde præsenterer sig som almen og allegorisk. Teksten henviser til en virkelighed, der ikke har fundet sted, men må tolkes som en allegori over en virkelighed. Som eksempelvis Dostojevskijs *Et kælder-menneske*, der indleder med at bekende sin status som fiktion, men samtidig hævder, at der med nødvendighed må findes en virkelighed svarende til beskrivelsen. Uden denne reference til en virkelighed ville værkerne ikke være det samme. Det er en kilde til deres fascinationskraft, som næres af forskellen mellem den udfoldede, måske parodiske, fortælling og læserens forestilling om en historisk virkelighed.

Sandhedens exces er en anden måde at knytte bånd til virkeligheden på, som paradoksalt frisætter referencens bånd til realiteten. Man ser den som en overtrumpning af de metafiktive spil hos eksempelvis Paul Auster og Nicholson Baker i nyere tid, men man kan finde noget lignende helt tilbage hos Cervantes.

Excessen udfoldes ved at forfattere, der typisk er blevet reciperet som æstetisk orienterede fortællere, der konstruerer lukkede, immanente figurer og universer, lægger en ny dimension til deres værk. De fortsætter med at skrive i en genkendelig, retorisk og kompositorisk bevidst modus, men indskriver samtidig en påstand om, at historien er sand fra ende til anden.

Figuren er ikke baseret på det almene, men vedrører den helt specifikke insisteren på, at fortæl-

lingen baserer sig på en sand historie. Denne mærkning af værket bruges ellers ofte i tvivlsomme, trivielle film – *based upon a true story* – omend man i de senere år har set en tendens til, at der laves glimrende film som benytter sig af dette træk.

I litteraturen finder man en insisteren på sandheden i eksempelvis Austers *The Red Notebook* og i Bakers *U and I – a true story*. Det ændrer læsningen, at teksten insisterer på, at den refererer til helt konkrete og specifikke hændelser. To forventningshorisonter støder sammen og skaber paradokstilstande. Figuren kan på den anden side bruges parodisk, som i *Don Quixote*, hvor fortællingen hævder sin sandfærdighed gang på gang, selvom ingen kan være i tvivl om dens fiktive status.

Sandhedens strategi er også blevet udfoldet med mere alvor i Jens Martin Eriksens *Vinter ved daggyr*. Her fortsættes forfatterskabets særegne formbevidsthed, men nu blot i en ramme, hvor det fortalte hævdes at referere til en meget virkelig og blodig historie. Fortællingen er ganske vist allegorisk og sløret i sine referencer, protagonisten kendes kun ved et initial, og stednavnene er hentet fra hele verden, hvormed der både konnoteres militær jargon og kodeleg, foruden allegorisk almengyldighed. Men rammen er sat med det lille forord, signeret med sted og dato af Eriksen, som en underliggende referent, der garanterer for fortællingens sandfærdighed i forhold til virkeligheden uden at forfalde til at hævde en spejling af denne.

Denne sandhedens exces frigør tekstvævningens kvaliteter, idet den afmonterer læserens søgen efter en symbolsk dybde, der kunne dreje læsningen over mod en søgen efter abstrakt almengyldighed.

Historien

En beslægtet, men mere raffineret, variant af sandhedens modus kan findes, når der er særlige forhold omkring værkets tilblivelse gennem *historiske* studier. J. P. Jacobsen er paradigmatiske med sit forsøg på at tilegne sig og skrive fortiden på en innovativ måde. Da han lavede forarbejder til *Fru Marie Grubbe*, læste han ikke datidens klassikere og det forfinede skriftsprog, men opsøgte mere perifere kil-

der, der kunne give en forståelse for datidens sprog og liv. I et brev til Edvard Brandes skriver han:

Tænk dig jeg staaer op hver Dag Kl. 11 og gaaer på kgl. Bibliotek og læser gamle Dokumenter og Breve og Løgne og Billeder om Mord, Hor, Kapitelstakst, Skjørlevnet, Torvepriser, Havevæsen, Kjøbenhavns Belejring, Skilsmisse-Processer, Barnedaab, Godsregistre, Stamtavler og Ligprædikener. Alt det skal blive til en vidunderlig Roman der skal hedde: "Fru Maria Grubbe" Interieur fra det 17ed Aarhundrede.

(Ottosen 1972: 134)

De to små ord "Alt det" er bemærkelsesværdige. En kompleks mængde af dokumenter og information skal transformeres til romanform. En proces der giver associationer til en *black box*, hvor en mængde uformeligt stof puttes ind i den ene ende og kommer ud som værk i den anden, uden at man kan erfare, hvordan processen har fundet sted.

Noget tilsvarende gør sig gældende med *Niels Lyhne*. Jacobsen undersøgte eksempelvis med stor flid, hvordan moden var i 1860'erne for at kunne gøre *Niels Lyhne* så historisk korrekt som muligt. Men i praksis har ingen læsere i dag – og for *Fru Marie Grubbes* vedkommende heller ingen ved bogens udgivelse – en baggrundsviden der gør det muligt at vurdere nøjagtigheden i Jacobsens referencer til datidens forhold. Til gengæld mente Georg Brandes, at *Niels Lyhne* gengav samtidens sprog, snarere end det man talte i den tid, hvor romanen placerer sin handling historisk (Barfoed 1970: 96-97). Romanen blev da også opfattet som en samtidsroman på trods af de historiske rammer og referencer.

Jacobsens arbejde har dog ikke været omsonst, for historiens tekst og de mønstre, der findes i denne, er blevet kilder til skabelse af en særegen poetisk sprogbrug. Den historisk orienterede exces – som kan spores i teksterne, men som også behøver og får støtte af sekundært materiale som Jacobsens breve – skaber et frisat poetisk materiale.

Men i samtidens kritik blev *Fru Marie Grubbe* vurderet i forhold til den historiske nøjagtighed i beskrivelserne, og Jacobsen blev prist for de passager, hvor man følte sig sat tilbage til det syttende århundrede, omend flere kritikere havde blik for, at

der var noget andet på færde. De havde blot ikke en forståelsesramme at udtrykke dette med, andet end negativt i forhold til historiens sandhed og billedets virkelighed. I et senere brev til Edvard Brandes, nu efter udgivelsen af *Fru Marie Grubbe*, skriver han:

Og saa Realisme: Gud veed alt det der er realistisk nu til Dags, dersom de Mennesker nogensinde fik Noget at se, der var gjort realistisk, de vilde da tabe baade Næse og Mund og Forstand. Ak, ak, nej der skal meget større Kræfter til at være realistisk og ialt Fald et meget facilere Stof end det jeg har havt at tumle med, jeg vilde snarere sige at i min Bog er det 17. Aarhundrede afdæmpet og harmoniseret til Salonbrug. (Ottosen 1972: 164)

Frigørelse og paradoks

Strategierne kan som nævnt kombineres. Et eksempel på en kombination af excesstrategier finder man i T. S. Eliots *The Waste Land*. Her er en encyklopædisk exces dominerende, idet der skabes en effekt af at alt er i digtet – selvom det jo på ingen måde er tilfældet, som den italienske litteraturkritiker Franco Moretti bemærker det i *Signs Taken for Wonders* (Moretti 1983: 219). Men der er også autobiografisk exces, som gennem de mange henvisninger til digterfiguren alligevel bevirker, at han ikke er til at få hold på. Og en topografisk exces i forhold til det på en gang mytiske og konkrete London.

The Waste Lands store og vedvarende levedygtighed – hvilket er mere og andet end dets klassikerstatus – synes i høj grad knyttet til dets brug af excesstrategier: Transformation af den simple references prosa til poesi.

Excesstrategierne skaber tekster, hvor læseren befries for en lang række spekulationer vedrørende sandhed og sammenhæng, uden at enhver form for referentialitet går tabt. Der vindes således noget gennem disse paradoksale referencer. En forskydning fra fokus på form/indhold til medium/form finder sted uden at omverden tabes. *Realistisk formalisme* kunne man kalde det, måske, når det er bedst.

Litteratur

- Balderston, Daniel (1993): *Out of Context*, Durham
- Barfoed, Niels (red.) (1970): *Omkring Niels Lyhne*, København
- Borges, Jorge Luis (1969): *Fiktioner*, Århus
- Eliot, T. S. (1963): *Collected Poems 1909-1962*, London
- Huang, Marianne Ping (1996): "Forsøgsstation for urbanisering" in Huang et al. (red.): *Passage* nr. 22, Århus
- Kjærstad, Jan (1997): *Menneskets felt*, Oslo
- Kundera, Milan (1986): *L'art du roman*, Paris
- Kundera, Milan (1993): *Les testaments trahis*, Paris
- Moretti, Franco (1983): "From The Waste Land to the Artificial Paradise" in *Signs Taken for Wonders*, London
- Ottosen, Jørgen (red.) (1972): *Omkring Fru Marie Grubbe*, København
- Stounbjerg, Per (1993): "Lynlås i gylpen" in Huang et al. (red.): *Passage* nr. 14/15, Århus
- Wilde, Oscar (1996): *Plays, prose writings and poems*, Guernsey