

# Odysseus på discount – Defoes realisme

Peer E. Sørensen

*Surprize and Variety*

Defoe

## Prolog

Don Quijote lever et begivenhedsløst dagligliv i La Mancha. Hans hus er beskedent, formuen lille og middagen om søndagen kylling. Er dette kedsommelige liv egentlig værd at skrive om? Næppe. Cervantes gør det i hvert fald ikke. Dagligdagens rutiner er tilsyneladende uinteressante i en roman. Derfor markerede den store forfatter blot disse banaliteter for at ile frem mod det eventyrlige 'sted', hvor 'illusionen' løfter 'hverdagen': dér, og ikke andre steder, begynder hans roman. På samme måde som hyrdelitteraturen må åbne 'fjernt fra krigens larm', er det åbenbart nødvendigt at antyde et 'fjernt fra dagligdagens trivialiteter' for at kunne udvikle det "romanske", som Ewald kaldte dette særlige univers, hvori Don Quijote "gik ud paa Eventyrer".

Det er hverdagens 'besjæling' med litteratur, der overhovedet gør, at den kan fortælles. Eller rettere: fablen skaber selv et implicit: 'dette er betydningsfuldt'. *Don Quijote* slutter derfor, da

løveridderen berøves sin løveskikkelse og forvandles til endnu en bedrøvelig lavadelsmand i den spanske provins. Hans død indtræffer, da ridder- og hyrderomanernes mærkværdigheder hører op med at fortrylle hans bevidsthed, og han glider tilbage i Jernalderens illusionsløshed: "Jeg var forrykt, og nu er jeg ved min Forstand", mener han på sit dødsleje, idet han citerer følgende melankolske strofe:

*Den Rede, tom i Sommer staar,  
var fuld af Fugle sidste Aar.*

Fortællingen har altså Jernalderen som sin indre erfaring, men den hører også uløseligt sammen med drømmen om en sommer fuld af fugle. Fablen er aldrig det givnes billede.

### **Defoes realisme**

Således ser hverdagen også ud hos Daniel Defoe, den engelske romans Godfather. Trods sin puritanske moralisme og de mange didaktiske hensigter sejler hans romaner som "the Famous Captain Singleton" rundt i et ocean af eksotisk stof, der ligger hans middelklasselæsere fjernt som erfaring, men næppe som forestilling – det tyder hans succeser i det mindste på. Sørøvere som Singleton, luddere som Moll Flanders og Roxana, korporaler som "the Honourable" Jacque, soldaterne i 30-årskrigen i Tyskland i sold hos Gustav Adolph og oprørske rejsende som Robinson Crusoe befolker dette romanunivers og trækker en flotille af farverige drømme igennem de puritanske stuer.

Den mirakuløse sammenblanding af picaresker, journalistik, fiktive forbrydermonografier, puritanske selvbiografier og fromme bekendelsesskrifter i Defoes romaner er ikke så mærkværdig, for han skrev inde i traditioner, der ikke forbød sådanne melerlinger. I *Confessiones* beretter Augustin for eksempel om sit liv før omvendelsen, medens livet efter beskrives igennem fortolkningen af *Genesis* og forsvinder i de kirkelige rollers almenhed. Også i kirkefaderens fromme beretning er det nødvendigvis livet i

synd, der kan fortælles. Det narrative skyer det fromme, som Robinson stikker af fra sin faders belæring. Fortællingen er en fascinationskilde, der uanset udtalte erklæringer udøver sin kraft via anløbne forbindelser med det umoralske og det eventyrlige. Det er denne tvetydighed, der muliggør Defoes kombination af de mange forskellige genrer. Egentlig indeholder hans værker næppe noget nyt, og alligevel står de alle med en friskhed, som er forbløffende.

Forbrydelse, straf og soning udgør en narrativ treenighed. Men hvor Augustin endnu kunne føje det syndige levned ind i *Bi-belens* skabelsesberetning og forsone det individuelle og det almene, synes denne praktik ikke længere indlysende i Defoes forfatterskab. Den berømte realisme i hans romaner – begrebet er eftertidens, selv kaldte han sin skrift for “my mytological Manner” – er et tvetydigt produkt af den klassiske repræsentationsidéns sammenbrud. Den sammensmeltning af den individuelle og den kollektive erfaring i fortællingen, som Benjamin beskrev som fortællerens prærogativ, forudsætter et ‘traditionelt’ samfund med et mytisk fortolkningsimperativ. Derfor kunne Homers eposer i den finere ende af fortællingens verden igennem århundreder fremstå som forbilledlige værker – endda som acceptabel mimesis, for *Iliaden* og *Odysseen* efterlignede jo ikke fænomenverdenens forførende gøglebilleder, men den mytiske essentialitet. Derfor kunne Vergils hyrdelandskaber genskrives gang på gang, for de fremstillede ikke det sanselige, men dets essens. Men Defoe kunne ikke bare parafasere disse teksters store fabler om menneskets samhørighed med det guddommelige, for han havde erfaret en verden, der ikke var et kosmos. Den benjaminske fortællers død er romanforfatterens befriende udgangspunkt. Det er denne moderne verden – og ikke forfatterens forsøg på at tilfredsstille den puritanske kritik af romanen – der er baggrunden for Defoes realisme.

I den klassiske traditions ideogrammer var det ikke blot malarieret, der skulle ‘ses’, men den arvede betydningsakkumulation. Hvor den mister sin stabilitet, melder det særlige sig som særligt og ikke nødvendigvis som alment. Romanens deskriptioner – og

den journalistiske pamflettist Defoes i særdeleshed – udvikles udenfor den klassiske beskrivelsesproblematik, men naturligvis ikke uberørt af den. Defoes ‘realisme’ slår hul i traditionens poetiske figurer for i samme greb at installere en fordækt form for mentalisme midt i den tilsyneladende omhu for det sansedes særegenhed. Defoes realisme forudsætter den klassiske illusionsverdens bortfald og er derfor symptomatisk for romanforfatterens situation. Den er samtidig en fremstillingsform, der næppe kender sine egne iboende æstetiske problemer. Defoe skriver rask væk uden at problematisere sin egen diskurs – i hvert fald ikke før 1720 ( i *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe: with his Vision of the Angelick World* ). *Robinson Crusoe* er et eksperiment med at gentage en kristen ‘sandhed’ ved hjælp af en æstetisk form, der forudsætter sådanne sandheders fragmentarisering. På trods af den kristne allegoreses og de antikke repræsentationsideers faktiske sammenbrud fortsatte de fleste romanforfattere med at insistere på, at de fiktive situationers gyldighed ikke ligger i de fortalte tableauer selv, men i deres indføjning i en specifik, allerede altid betydende, overindividuel sammenhæng. Forfatterens henvisthed til en verdensintern fænomenverden ophævede altså ikke den arvede mistillid til sanserne. Hen over alle spaltningerne blev de spredte iagttagelser stadigvæk drevet ind i mytologiske båse og aftvunget en allerede problematiseret mening: som når den fortabte søn optræder i roman efter roman med en insisterende parodisk mani, eller som når Job igen og igen må lide for at meningen kan fødes til verden, og Israel søge efter det forjættede land.

Realismen er på én og samme tid i sit udgangspunkt en fortællende repetition af gamle sandheder og en deformerende og overskridende dialog med den klassiske beskrivelse, en given sig hen til sproglige billeder af ‘lige gyldigheder’. Defoe fylder teksten med et helt register af særegne rekvisitter, som tidligere forekom forfatterne aldeles uvæsentlige. Men *Robinson Crusoe* er egentlig nedskrevet med en frejdig naivitet. Hans sprogs tilsyneladende taktile greb i fænomenernes verden, dets tilegnende smygen sig om genstandene, beror på en næppe erkendt afstand. Dets omhu

med at gøre verden læselig skrives hen over dennes ulæselighed. Deraf disse nitide tingsbeskrivelers særegne nænsomhed og grundige skønhed. Defoes realisme indgyder de døde ting en orden: naturens sprog er Guds sprog, hævder *Robinson Crusoes* retorik, der sidestiller naturåbenbaring med *Bibelens* åbenbaringer – en retorik, der er spændt ud mellem et “Nicht-wissen-Können” og et “Nicht-wissen-wollen”. Derfor er realismen magisk: hvor tingene er skilt fra fortolkningerne, bliver deres verden en region at erobre for den menneskelige historie – ikke et tragisk, men et fascinerende og produktivt vilkår for en fortæller, der lever af at gøre verden beboelig med hurtige billeder og raske forslag til husholdningen – i fablens bevægelige verden forenes tilfældighed og betydning i rejsen som en allegori. Et sådant erobringstogt behøver en fabel for at kunne udkrystallisere overgribende betydninger. Fortællingens mimesis er altid omdannelse, aldrig spejling. Fablen er sekulariseret metafysik, og realismen er tolkningens triumf over sansningen. Den menneskelige tales dementi af tingenes tavshed.

### Læseren som forbundsfælle

Det individuelle og det almene går ikke op i fortællingens forsonende formsprog, og det får konsekvenser for fortællesituationen. Hvordan overhovedet fortælle, hvis de forestillinger, der viderebringes, måske ikke kan generaliseres? Hvordan sikre sig, at alle drager fælles konklusioner af de særlige erfaringer, og at læseren overhovedet tilegner sig det fortalte som sandsynligt? Defoe udviklede forskellige greb, der derefter gik i arv til hans efterfølgere. Lyt blot: “Denne tale gjorde et stærkt indtryk på mig, hvilket den også ville have gjort på enhver anden...” (16) lyder det i kapitel 1. Senere i samme kapitel går fortælleren ud fra, at “enhver vil kunne forstå, i hvilken sindstilstand jeg befandt mig under disse begivenheder...” (21). Men hvordan ved fortælleren, at “enhver” vil samtykke i faderens puritanisme og middelklassefilosofi? Hvordan skal “enhver” læser kunne sætte sig ind i fortællerens sindstilstand, når læseren sandsynligvis ikke selv har været i havsnød? Om sit London-ophold i kapitel to fortæller Robinson, at

det “var min skæbne, at jeg først kom i godt selskab i London, hvilket ikke altid sker for så svage og egenrådige unge mænd; djævelen undlader ikke o.s.v.”(27). Her er “enhver” underforstået, men ikke desto mindre virksom i teksten, der fremstår som en ren kommunikationshandling. I sådanne tilsyneladende intetsigende fraser appelleres der til læserens samtykke. Læseren trækkes ind i et fortroligt fortællerum, så skribenten kan fortsætte med at lancere den ene skrøne efter den anden. “Et gammelt ord siger jo også...”(58) – ikke sandt? Og medens læseren nikkende accepterer de gamle ordsprog, der fremmaner den arvede ordens nærvær i fablen, forfører fortælleren ham med de mest utrolige historier. I ord som ‘jo’, ‘enhver’, ‘alle’ og lignende ligger en appel, der gør det overrumplende umærkeligt fortroligt. Disse konstruktioner er blandt Defoes foretrukne performativer: fortælleren fortæller om begivenheder i verden, og han fortæller – angiver formlerne – fra et standpunkt præget af en selvfølgelig viden og med en indsigt, der lader sig indfælde i “enhvers” erfaringshorisont. Fortællerpositionens implicite postulat er, at fortælleren mestrer sin verden, og at han kan fortælle sine læsere om begivenheder, som han nu retrospektivt kan komponere og benævne. Defoes diskurs sætter ingen problemer under debat, den forsoner nok engang det individuelle med det almene om ikke andet så i et øjeblikks bedrag. Sammen med en serie af andre invitationer til totalisering skal de udføre illusionistens sublime nummer: det mærkværdige er selvfølgeligt – naturligtvis. Defoes diskurs almengør det fremmedartede. Fortællerens realisme skal gøre os fortrolige med et univers fyldt med alt det, der absolut ikke er fortroligt – symptomatisk nok fremstillet som et lokkende Langtbortistan. *Robinson Crusoes* realisme er en drømmeverden, der skal gøre os intime med tigre i Afrika!

### **Stilens budskab – sprogets glemsel**

Defoes stil i *Robinson Crusoe* er uden påfaldende træk. Egentlig er den temmelig kedsommelig. Hans diktion skal ikke bemærkes, den skal være ‘usynlig’ – den har nemlig ikke sig selv som problem. I *Robinson Crusoe* fortaber læseren sig ikke i guirlander af

verbalt glimmerværk som i *Don Quijote*; læseren skal glemme alt om sprog undervejs – diktionen genopretter en naivitet, der er gået fløjtet andre steder. Det er stilens indbyggede og helt selvfølgelig postulat, at tingenes verden lader sig formidle uden dikkedarer, sådan som de nu engang er. Men den ‘verden’, der fremstilles, forsynes alligevel med et sæt af koder, der ligger i diktionens underforståede domme. Den, der skriver sagligt, besindigt og rationelt postulerer nemlig, at verden er saglig, beherskelig og fornuftig. Stilen – begrebet som diskurs – sætter en fiktiv orden i værk og hævder i samme åndedrag denne ordens virkelige gyl-dighed:

*Jeg vidste ikke, hvordan jeg skulle bruge tobakken mod min sygdom, og om den var virksom mod denne eller ej, men jeg gjorde adskillige forsøg, som om jeg havde sat mig for, at den skulle virke på den ene eller den anden måde. Jeg tog først et tobaksblad og tyggede det, hvilket straks næsten lammede min hjerne, da tobakken var grøn og stærk, og jeg ikke var vant til den. Jeg tog derpå nogle blade og lagde dem et par timer i rom, idet jeg sagde til mig selv, at jeg ville tage en snaps deraf, når jeg gik til ro. Endelig brændte jeg en smule og holdt næsen over røgen, så længe jeg kunne holde det ud, for varmen var stærk og røgen ikke langt fra at kvæle mig. Jeg tog nu Bibelen og begyndte at læse, men tobakken havde virket så stærkt på mit hoved, at jeg foreløbig var ude af stand til at se, hvad der stod. Jeg nåede kun at slå op på et tilfældigt sted, hvor jeg opfattede disse ord: “Og kald på mig på nødens dag; jeg vil udfri dig, og du skal ære mig”. (107f)*

Ikke sandt? – vi befinder os i et bambuslaboratorium. Problemet er følgende: kan tobak eventuelt afhjælpe feber? Vi prøver først på den ene, så på den anden og tredje facon. Det er positivismens ‘trial and error’ transporteret til en sandstrand. Det er opfindelsen af den lægevidenskabelige klinik som fingeret overlevelselsespraksis på en øde ø. Det er en simuleret hverdag indfanget i brugsanvisningens jargon. Og brugsanvisningen er i sig selv en dom om, at verden lader sig bruge, at den er formelig og rationel –

at den har en mening, som kan opdages ved et tålmodigt undersøgelsesarbejde. Det hele er gennemskrevet i en gennemsigtig stil, der foregøgler fornuftens tålmodige, nærmest anonyme virke.

Efter legemets kur kommer turen til sjælens sygdomme: "...og røgen var ikke langt fra at kvæle mig. Jeg tog nu Bibelen og begyndte at læse...". Først røg, så *Bibel*. Dette er Defoes variation over et berømt sted hos Augustin: det "tolle, lege" ("tag og læs"), der har ekkoet i litteraturen siden *Confessiones*. Røg og *Bibel* kobles ved hjælp af et underforstået 'og'. Denne suggestive sideordning rummer en verden af usagte begrundelser. Men de to momenter er tidsligt sekventeret og derfor ikke sammenfaldende: *først* kommer den fysiske helbredelse, *dernæst* den åndelige. Fortællingen fremstiller en åben tidslighed, som appositionens implicitte samtidighed slører. Idet det synkrone postulat lægges over det diakrone forløb suspenderes beretningens temporalitet for den rumlighedens topologi, der er det absoluttes regenerationsmanér. Med denne sidestilling overfører fortælleren nemlig den legemlige praksis til den åndelige helbredelse, der låner sin sandsynlighed af den førstes sandsynlighed – og vice versa hævder appositionen, der implicit antyder Guds kloge styrelse og det åndeliges førstefødselsret. På den måde producerer fortælleren en overgribende 'betydning' mellem tobak og *Bibel* som hævdes at springe ud af begges samtidige tilstedeværelse. Gud smutter ind i fortællerens tekst "et tilfældigt sted" legitimeret af en underforstået konjunktion. Appositionen slører, at Robinson Crusoe faktisk først beskriver et menneske, der med rette stoler på egne kræfter og ikke fæster lid til kosmogoniens magiske impulser. Analogien konstituerer i ét greb det kulturelles og det naturliges mytiske sammensmeltning til én ubetvingelig naturtilstand og hævder samtidig det naturlige som en uafviselig kilde til sandhed. Fortælleren giver en betydning til det fortalte, som rækker langt ud over den blotte serialisering af begivenhederne. Altså: realismen, som Defoe udfolder den, stiller sig aldrig tilfreds med den illusionsløse empiri. Den følger det hele ind i overindividuelle sammenhænge. Defoes realisme forsøger at give tingsverdenen et fortroligt 'liv', som ikke er. Derfor passer hans egen karakteristik –

“Allegorical” – bedre end eftertidens “realisme” på hans skrivemåde. Det kunne tyde på, at realismebegrebet ret beset er et temmelig obskurantistisk begreb.

De mange opskrifter på overlevelse i Defoes roman rummer en ambivalens over for tingenes verden, som symptomatisk udtrykkes i Robinsons situation som en undtagelsestilstand. Uden om det rum, han efterhånden har tilegnet sig som sin civile ejendom, lurer det endnu ikke til ejendom forvandlede i form af vild- dyr, menneskeædere og naturkatastrofer. Beskrivelsen af tilegnelsesprocessen er denne fortroliggørende illusions instrument.

Helbredelsessituationen i det ottende kapitel bygger ved hjælp af en umærkelig ækvivalensretorik et ‘mytisk’ niveau ind i det ‘realistiske’. Med denne inducerede mytomani som løftestang kombineres situationen med de foregående og de efterfølgende episoder og bliver til én sammenhængende handling. Det er altså ikke begivenhederne i sig selv, ej heller deres temporalitet, men den af fortælleren oprettede rumlige orden, der muliggør deres specifikke sammenkædning til én historie. Derfor gennemspiller Defoes tekst på eksemplarisk vis den efterklassiske beskrivelses modsigelser: for at etablere den mimetiske kontrakt må forfatteren fylde sin tekst med fænomener, hvis rolle er at repræsentere ‘verden’, hvorved han samtidig indbygger en modstand mod tematik og mening, som dernæst bliver hans narratologiske problem. Hvis fænomenets ‘mening’ ikke er andet end dets blotte refereren til en ikketekstlig verden, hvordan da overhovedet fortælle? Denne “modstand mod mening” overkommer Defoe ved at vertikalisere fablens horisontale temporalitet: *tobak-og-Bibel* bliver en *indirekte* fremstilling af en metafysisk sammenhæng, hvis orden sætter den begrebslighed, der nedkæmper tingenes mangetydighed; den tematiske tomhed i beskrivelserne er en tomhed, der allerede altid er omklamret af betydninger. Dermed muliggør han tekstens forvandling til værk.

Symptomatisk nok er fortælleren spaltet i to: den oplevende Robinson på øen og den ældre fortæller i England. Denne spaltede fortællerfigur lægger et dobbeltperspektiv over beretningen. Den første leverer den fingerede ‘tæthed’ i oplevelsen, den anden

denne erfarings abstraktion, dens 'mål'. Således viser også *Robinson Crusoe*, at litteraturen beror på afstande i tid og rum. Viljen til fortælling genererer en orden i det fortalte og minder os om, at fablen *er* orden. Realismen er kun mulig i en fortælling i og med et sådant strukturaliserende indgreb. Og den instans, der skal indfælde det individuelle i det almene, etableres ikke 'organisk', men retorisk. Uden 'mening' ville realismen falde fra hinanden til en hoben brokker af iagttagelser af en verden, der i sig selv er heterogen og tom for levende menneskelighed – en verden Hegel klæbede mærkaten "den dovne eksistens" på.

Realismen er – i hvert fald hos Defoe – en æstetisk praksis, der af princip skjuler sin helt igennem artificielle holisme. Fortællerens visdom installeres som et stivnet konglomerat af betydninger, der skal tage sig ud for 'virkelighed'.

### **Dagligdagen som eksotisk**

Fra de mange diskussioner i *Don Quijote* ved vi, at den fortryllelse, som ridderromanerne udøver over kropiger og rejsende af enhver art, beror på det eventyrlige, på bruddet med dagligdagen. Kun Don Quijote forvandler troens billeder til gerninger, hvorved han overskrider demarkationslinjerne mellem det alt for ordinære og det aldeles utrolige. Heller ikke *Robinson Crusoe* handler om det almindelige; den beskriver det almindelige forvandet til et permanent eventyr. Dette paradoks er åbenbart betingelsen for, at dagligdagen overhovedet kan udsende episke impulser:

*Da jeg nu står i begreb med at påbegynde den sørgelige skildring af et begivenhedsløst liv, sådan som verden måske aldrig før har hørt magen til, vil jeg... (76)*

Netop så sublimt modsigelsesfyldt er Defoes projekt: læseren har "aldrig før hørt magen til" skildring "af et begivenhedsløst liv": *skildringen er begivenheden*.

Når Robinson bygger havegærder, hytter og både, når han laver redskaber eller dyrker jorden, sker det udenfor Europa og omgivet af en truende natur, der gør selv det mindste skridt til et

kulturskabende tramp. Hverdagen er udelukkende spændende, fordi den til stadighed er katastrofisk og derfor aldrig bliver dagligdags. Kort sagt: hverdagen kræver en tilskrivning af energi, der overskrider den automatik, der ligger i det tilvante, for at kunne fortælles. Og den får den i *Robinson Crusoe*, hvor gennemførelsen af de daglige gøremål parteciperer i mytiske strukturer og gentager rituelle dramaer om faderautoritet og fortabte sønner. De alt for kendte aktiviteter falder derfor aldrig tilbage i rutinernes anonymitet, men fastholdes i ritualets meningsindstiftende form. Fortælleakten er denne meningsindstiftelses gestus. Hvor den bibelske skabelseshistorie ved indgangen til 1700-tallet er krakeleret, dér må og kan den udelukkende parafraseres igennem det begrebsløse, det enkelte og det særegne. Det er den fundamentale erfaring, der taler ud af romanerne i Cervantes fodspor. I denne normalsprogets og de praktiske gøremåls rationalitet hos Defoe bliver dagligdagen fantastisk, realismen mytisk og reetableringen af metafysikken bundet til fænomenverdenes horisontale uendelighed.

Tænk blot på følgende passage, hvor Robinson genopfinder agerbruget:

*Jeg gravede derfor et stykke jord bedst muligt med min træspade og delte det i to dele. Jeg såede kornet, men mens jeg såede, faldt det mig ind, at jeg ikke burde så det hele straks [...] Det var mig en stor trøst senere, at jeg gjorde sådan, for der blev intet ud af et eneste korn, som jeg såede ved denne lejlighed [...] Da det viste sig, at min første sæd ikke spirede, hvilket jeg snart indså skyldtes tørken, søgte jeg efter et fugtigere stykke jord for at prøve igen og fandt et sådant i nærheden af mit lysthus. Her såede jeg resten af kornet i februar, kort før forårsjævndøgn, og da dette korn havde de regnfulde måneder marts og april at nyde godt af, skød det op på meget smuk måde og gav en udmærket høst [...] Denne erfaring gjorde mig imidlertid kyndig på området, og jeg vidste nu præcis, hvornår det var såtid, og at jeg hvert år kunne regne med at så og høste to gange (118f)*

Her, hvor landbrugets historie genskabes, er de processer,

der beskrives, eksotiske. Ikke blot er de forlagt til det ukendte land, men de er for en Londonlæser i 1700-tallet ikke mere selv-følgelige. De mange kærlige beskrivelser af arbejdsprocesser er reelt tilbageskuende. De beskriver alle det, der er forbi eller i færd med at blive det. Den triumferende myte i denne roman er derfor en hyldest post festum. Defoes diskurs fremstiller nemlig ikke det nye, men det gamle som nyt. Således gentager den skibbrudne i sin ensomhed det borgerlige kulturmenneskes vej til besiddelse som en kulturel ontogenese: Robinson begynder som samler og jæger, men han befæster efterhånden sit hjem og ender som agerbruger; han udvikler herre-knægt-forholdet, som havde han læst Hegel, og han indstifter monarkismen og kolonialismen uden større kvababelser. I det omfang *Robinson Crusoe* kan læses som en eksemplarisk myte, viser den, at borgeren begrunder sin egen historieskabende kraft på en bemærkelsesværdig glubsk og samtidig tilbageskuende vis: borgerskabets ekspansion er identisk med dets erobring af historien som et repetitionskursus i overlevelse. Homo Faber hævdes at ophæve sin ontologiske fremmedhed ved at tilegne sig historie og natur i samme greb. Denne generobrende vendt tilbage til det engang allerede etablerede spejler på det kulturelle plan Robinsons personlige kommen tilbage til faderens position: kun ved at jeg gør alt til mit, kan jeg gentagende overtage min faders position. Også på dén måde er enhver handling ét ékko af indtrufne begivenheder og spejler derved fortællesituationen. Forfatteren er henvist til ord, som andre før ham har brugt og har kun de vendinger at udtrykke sig med, som hans forgængere allerede har lanceret: intet opstår af intet. Og dog skabte Defoe en helt ny – en udødelig – verden for sine henførte læsere.

Fortælleren er til stadighed på vej til at forlade det, han betragter, men hans afsked er identisk med en æstetisk gentagelse. Hans blik er vendt mod det allerede indtrufne, men sætter det voluntaristisk som nyt. Det skete er et flimmer af citater og billeder, som fortælleren tilskriver en kraft, der er identisk med hans egen vilje til kultur. Det er hans sammenføjning af alt det, som hans egen klasse ønsker at overtage som sit ejendommelige historiske

produkt. Men med den betydningsfulde modifikation, at overtagelsen af historien åbenbart altid finder sted på det aktuelle borgerskabs præmisser: Robinson er ved eventyrets begyndelse rigeligt forsynet med redskaber, geværer og krudt til at kunne overleve. Historien begynder aldrig fra scratch. Bevægelsen 'fremad' er derfor også en stadig skubben 'bagud': det erobrede mister i og med at det tilegnes nyhedens interesse og fortabes derfor for fortællingen, som dagligdagen gør det. Tilbage bliver det 'kun' som et hyldet mytisk mønster, hvis specifikke substans er uvigtig, for den er allerede almengjort: naturen, kulturen. Robinson Crusoe er et eksempel på, at den borgerlige civilisation tenderer mod myten, og at myten allerede er civilisation. Denne diskurs er – med Roland Barthes' *Mytologier* – en måde at tale på, som historien har besluttet sig for, ikke et resultat af tingenes "natur" – det demonstrerer *Robinson Crusoe* til overmål.

### Defoe og de svimle rejsende

Rejselitteraturen var på mode i begyndelsen af 1700-tallet, og *Robinson Crusoe* rummer mange spor af den geografibegeistrede Defoes læsning. Defoe bidrog selv til genren, og han var ikke ene om at balancere mellem 'fact' og 'fiction'. Som journalist og romanforfatter var han intenst optaget af naturkatastrofer, vulkanudbrud, jordskælv, stormvejr – og de mere kulturelle varianter: skibskatastrofer, sørøvere og søslag. "A strong Gale of Wind" blæser igennem forfatterskabet og røber en fascination af det ekstraordinære, der forbinder disse tekster med centrale strømninger i æstetikken i 1700-tallet.

Freden i *Robinson Crusoe* er provisorisk. Idyl og katastrofe låner kraft af hinandens samtidige tilstedeværelse. Uden for Sydamerikas kyst blæser det nok engang op til søsyge katastrofer:

*I denne nød, hvor vinden stadig blæste meget stærkt, præjede en af vore folk en tidlig morgen LAND! men aldrig så snart var vi løbet ud fra kahytterne for at observere i håb om at finde ud af, hvor vi befandt os, før skibet stødte på en sandbanke. Det standse i samme nu, og havet slog ind over det på en sådan måde, at*

*vi alle regnede med en øjeblikkelig død [...] Det er ikke let for et menneske, der ikke har befundet sig i en sådan fare, at beskrive eller forestille sig bestyrtelsen hos mænd i disse omstændigheder; vi vidste jo slet ikke, hvor vi var, eller på hvilken kyst vi var strandedet [...] Vi sad og så på hinanden og ventede på, at døden kunne komme hvert øjeblik [...] Vi befandt os dermed i en skrækkelig situation [...] I denne nødsituation tog styrmanden fat i båden og fik den med bistand af de øvrige mænd bakset ud over skibssiden. Vi steg alle ned i den, kastede los og begav os Gud og det vilde hav i vold [...] vi så alle tydeligt, at bølgerne gik så højt, at båden ikke kunne klare sig og vi uvægerlig ville drukne [...] og samtidig med at vinden drev os ind mod kysten, fremskyndede vi vor tilintetgørelse ved at ro af alle kræfter [...] i løbet af et øjeblik opslugtes vi af havet (55f).*

Defoes storme er endnu et udtryk for den begejstring for den vilde natur, for vulkaner, bjerge, heder og oceaner, der prægede litteratur og æstetik i 1700-tallet. Den fascination af “mass and space”, som Addison regnede for en af vore “primary pleasures”, får hele armen, når Defoe skildrer stormvejr og bølgegang, men den drejes samtidig i en anden retning end den store essayists klassicerende. Defoes skildringer begynder alle i “fear” og “grandeur” forstærket til “danger” og “terror”. Den sjælelige rystelses ud-spring er således altid en smerte (“pain”), som sjælen først kan komme fri af, når dets selvopretholdelsesdrift er blevet beroliget – se blot i *Robinson Crusoe*. Defoes skildring følger faktisk dette det ophøjedes affektive mønster og viser dermed, at det sublime oplevelsesfelt er kulturmenneskets kontakt med det primitive. I de berømte paragraffer i Anden Bog af *Kritik der Urteilkraft* præciserede Kant senere disse fænomener på en måde, der kan være os til nytte under beskæftigelsen med Defoes tekst. Den sindsbevægelse, der er knyttet til ‘das Erhabene’, har med uro (“Unruhe”), sjælerystelser (“Erschütterung”), paradoksalitet (“Abstoßen und Anziehen” og “Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkeren Ergießung derselben”) at gøre, men den er først og fremmest beslægtet med uudgrunde-

lige, farefulde afgrunde. Og det er disse momenter, Defoe gang på gang iscenesætter med sine storme, sine dybe, alt for dybe oceaner, gyngende og hjælpeløse skibe, truende bølger og drukning. Havet er altid en allegori for svimmelheden, faldet og døden. Derfor svinger hans søstykker til stadighed mellem en midlertidig stilstand, alias fareløshed som illusion, og oprør, alias orienteringsløshed, angst, paradoksalitet, dybde, svimmelhed og mulig død. Defoes stormvejsrealisme er beslægtet med Burkes senere forskrifter. Blot punktualiserer han ikke den episke strøms kontinuitet, han forvandler fabeln i sin helhed til en udfoldet beretning om det svømmelt ekstraordinære. Det betyder ikke blot, at Defoe er antiklassicism, det betyder først og fremmest, at han befinder sig i et æstetisk felt, der retrospektivt set handler om en vending bort fra traditionens *mimesisbegreb*. Det gør naturligvis arten af realisme i hans forfatterskab interessant.

I *Kritik der Urteilstkraft* beror disse sider af 'Das Erhabene' på det, Kant opfattede som fantasiens ubodelige ulykke, på dens ubegrænsede "Begehrungsvermögen". Det er udfoldelsen af dette begær efter "Erschütterung" og "Bewegung des Gemüts", det er dets hæmningsløse projektion ud i verden, der er grundlaget for Defoes såkaldte realisme, der derfor er alt andet end 'skøn' i Kants betydning af begrebet. Det er længslen efter det anderledes, efter "mass and space", "danger" og "terror", og ikke det interesseløse velbehag, der driver den aldrende journalist på opdagelse i romanens univers og ikke i virkelighedens. *Robinson Crusoe* er det kulturelle menneskes fantasi – "Schwärmerei" hedder det hos Kant – og ikke dets virkelighed. Det er drømmen om det primitivt-katastrofale, som kun i henførte – sværmeriske – øjeblikke opleves som andet end drøm. Se blot på subjektstiftene i fortællerpositionen: "havet slog ind over det på en sådan måde, at vi alle regnede med en øjeblikkelig død [...] Det er ikke let for et menneske, der ikke har befundet sig i en sådan fare, at beskrive eller forestille sig bestyrtelsen hos mænd i disse omstændigheder; vi vidste jo slet ikke" – nej vel? Vi sidder nemlig i London eller et andet sted og drømmer primitiviteten.

### **Det praktiskes æstetik**

Det praktiske afkaster erfaringer, også æstetiske erfaringer, hævder romanen. Således begiver Robinson sig i november efter regntidens ophør til sit lysthus og finder alt, som han havde forladt det – og dog:

*Den dobbelte indhegning, jeg havde lavet, var ikke alene hel og solid, men de rafter, jeg havde skåret af træer i nærheden, havde alle slået rod og sat lange grene [...] jeg var forbavset og glad, da jeg så, hvad der var sket, og jeg beskar dem og arrangerede det hele sådan, at de kom til at være så ens som muligt. Det var helt utroligt, så smuk helheden blev i løbet af tre år (119)*

Det æstetiske – den “smukke helhed” – er næsten naturgroet i ordets bogstavelige forstand i romanens illusionsverden. I *Robinson Crusoe* er der en gensidig funktionalitet mellem det praktiske og det æstetiske: den beskyttende indhegning bliver til en “smuk helhed”. På samme måde afføder ‘det skønne’ senerehen det praktiske:

*Dette foranledigede mig til at hugge nogle flere rafter og lave en tilsvarende hæk i halvkreds om min vold ved min gamle bolig [...] de gav sig straks til at vokse og dannede først et smukt skjul for boligen og gjorde, sådan som jeg vil beskrive det, senere god nytte til mit forsvar.(119)*

I sådanne bemærkninger ligger der en forestilling om helhed, som kun kan opfyldes i litteraturens drømmeverden – ja, som ikke engang Robinson Crusoe selv stoler på, når det kommer til stykket.

I løbet af 1700-tallet blev det æstetiske og det praktiske som bekendt spaltet. Defoes forestillingsverden er derfor et greb i diskursive sammenhænge, som allerede hans egen tid var ved at gøre historiske, men som muligvis levede i det miljø, han selv stammede fra, hvor ‘håndværk’ og ‘æstetik’ måske var ‘craft’ og ikke skønne helheder. Når Robinson derfor taler om den

“smukke helhed”, er han allerede på vej ind i oplysningens spaltede verden og på vej ud af de sidste rester af det middelalderlige såkaldte ‘fællesskab’. Hans drøm om helhed er tilbageskuende, og den bygger – symptomatisk – på en tidsubestemt naturlighed. Men romanens diskurs rækker samtidig hen over det borgerlige samfunds spaltninger ud mod en drømmeverden, hvor praktik og æstetik ikke kan skilles. Og dog: alt det, der ikke lader sig funktionalisere og alligevel optræder med en spontan egensindighed – kort sagt: et helt andet æstetisk koncept – ligger åbent andre steder i *Robinson Crusoe* og peger på den episke impuls bag de mange belærende pegefingre. Sigende nok er det ‘the noble savage’, der skal undervise os i legens ‘fornuft’.

### **“Stå helt stille, så I få et stort grin”**

I ‘skæringspunktet’ mellem natur og kultur ‘vokser’ de mange kunstgreb frem som et pant på Vor Herres og Ratios samvirkende styrke. Realismen (i hvert fald i Defoes udgave) beror på en intim forbindelse med det Ukendte, som den er indrettet på at kunne beherske. Derfor er Defoes diskurs i familie med den sublimeringslogik, han samtidig priser på individets vegne. For at blive et helt individ skal man halvere sig selv og forvandle sit begær til beherskelse og magt. Realismen er også en sådan magtform, der deler verden i fornuft og leg.

Da Robinson og Fredag i bogens slutning er på vej hjem over Pyrenæerne bliver de angrebet af ulve. Denne skildring er et fascinerende indblik i romanens civilisationsbegreb. Under Robinsons ledelse står rejseselskabet ansigt til ansigt med ulvene som to velorganiserede hære over for hinanden. Via Robinsons overblik og lederegenskaber besejres ulvehæren. Men inden da har latteren fået sit på sin egen meningsløse facon. En bjørn kommer forbi, uden at den truer de rejsende. Men her, hvor bjørn og menneske passerer hinanden konfliktløst, kobles de sammen i en farlig situation, fordi Fredag beslutter at more det hvide selskab med sin kulturs jagtformer. Leg, ikke alvor understreges det, for “bjørnen nærmede sig adstadigt og syntes ikke at ville gøre nogen fortræd, før Fredag var kommet den på nært hold og råbte til

den” (308) – også legen udvikler sig på grænsen til katastrofen:

*Fredag, der kunne bevæge sig hurtigere end bjørnen, vandt ind på den, samlede en stor sten op, kastede den og ramte bjørnen i hovedet, hvilket dog ikke gjorde dyret mere skade, end hvis stenen var blevet slynget mod en mur. Fredag opnåede imidlertid, hvad han ville, for han var så blottet for frygt, at han kun gjorde det for at få bjørnen til at følge efter sig og få os til at grine, som han kaldte det. Da bjørnen mærkede stenen og fik øje på ham, gjorde den omkring og løb frem mod ham med djævelsk lange skridt og en fart, der svarede til en hests i kort galop. Også Fredag satte i løb og lod, som om han løb hen imod os for at få hjælp, hvorfor vi alle besluttede straks at åbne ild mod bjørnen for derved at befri ham. Jeg var imidlertid vred på ham, fordi han på denne måde atter bragte dyret i nærheden af os, når det var på vej i en anden retning, og navnlig var jeg vred på ham, fordi han på sin vis havde pudset bjørnen på os, og nu løb sin vej. “Dumme hund!” råbte jeg. “Er det den måde, du vil få os til at grine på? Se at komme væk og tag din hest, så vi kan skyde bestiet!”. Han hørte mig råbe og svarede: “I ikke skyde, ikke skyde, stå helt stille, så I få stort grin!” Og idet han rapfodet løb to skridt for hvert af bjørnens, gjorde han pludselig omkring, fik øje på et stort egetræ, der kunne bruges til hans formål, og vinkede til os, at vi skulle følge efter. Han løb raskere og klatrede adræt op i træet efter at have lagt bøssen nogle meter fra dets fod. Nu kom bjørnen hen til træet, og vi fulgte efter i nogen afstand. Den standsede først ved bøssen, snusede til den, men lod den ligge, og klatrede derefter op i træet så adræt som en kat til trods for sin enorme tyngde. Jeg var forfærdet over min tjeners tåbelighed – for sådan betragtede jeg hans handlemåde – og kunne aldeles ikke se noget grinagtigt. Dog red vi alle nærmere, da vi så bjørnen (309)*

Situationen fortsætter uden at Robinson skyder bjørnen. Og Fredag klarer det hele efter en opvisning i det rene cirkusartisteri, hvor bjørn og vildmand klatrer rundt i træer og gynger på grene indtil den sorte mand endelig nedlægger kæmpen:

*Fredag, den skælm, vendte sig nu om for at se, om vi lo, og da han af vore ansigtsudtryk kunne se, at vi havde glædet os over forestillingen, brast han i latter [...] Det, vi havde set, var som antydning en fornøjelig adspredelse for os, men vi befandt os (311)*

“Men vi befandt os...” – med dette diskrete ‘men’ indhenter fablen digressionen og sætter skik på tingene. Rejsen kan fortsætte.

Denne sent placerede fortælling rummer i et glimt alt det, der ellers ikke får lov at komme til orde i Robinsons verden. Det er en digredierende historie om en trang, der folder sig ud som latter og fornuftsglemsel. Her, medens bjørnen voltigerer, glemmes de forstandige imperativer. Netop her, hvor bjørnen bevæger sig i grenenes fletværk, lægges de mange formål momentant til side, og latteren folder sig ud som leg, som den rene mangel på nytte. I dette korte øjeblik finder det, der ellers er usynligt, sit udtryk. En dans iscenesat af ‘the noble savage’, men til de andres foruroligede fornøjelse: foruroligelse *er* fornøjelse og omvendt. Endnu er Fredag ikke helt tøjlet, men heldigvis er den legendes uansvarlige fremturen garderet af de hvides geværløb og kuglernes effektive sikkerhed.

Denne afslutning er et tegn på, at der er andre ‘historier’, som fablen i *Robinson Crusoe* fortrænger. Legen sidder i teksten som en barnlig reststørrelse, som et spor af de muligheder, der efterhånden som hovedhistorien bliver til hovedhistorie, ikke kan komme til orde. Det er et totalitetsfornægtende segment af en tekst, som umiddelbart negerer fablens ‘betydning’, men middelbart peger på dens fascinationsform. Det er et refleksionspunkt som markerer værkets blinde plet. Det er afslutningens umulighed, der dukker op i Pyrenæerne. Spillet mellem Fredag og bjørnen er et mærkværdigt, men forventeligt brud på fortællingens orden. Med de hvide i den uvante rolle som tilskuere bevæger Fredag sig rundt i det truende og fremmede landskab, et dybfrossent landskab hvidklædt af sne, der ellers skulle gennemrejses af selskabet i al hast. Fredag er en Robinson fjernt fra sine varme hjemlande. Pyrenæerne er hans øde ø, men hans legende adfærd peger på en anden logik end Robinsons og præsenterer

derfor en anden mulig fabel end den, der dominerer romanen. I denne situation spændes det uvedkommende op mod det vedkommende i en midlertidig suspension af fortællingens ideologiske myte. Sekvensen er gennemskrevet i samme stil som de øvrige episoder. Den er derfor lige så 'virkelig' som dem, men dens logik er en anden. Den legende formålsløshed er indkapslet af historiens overmål af fornuftige formål, præcis som legen er det af geværløb. På den måde viser fortællingen også, at det anderledes forudsætter det borgerligt sikre. Legen er egentlig ikke Fredags. Den er fortællerens.

I denne bjørnesituation er der en mærkværdig forbindelse mellem legens "grin" og det farlige dyr. Latteren udspiller sig på dødens scene. Med denne figur åbnes der for en ellers undertrykt lighed mellem latterens 'naturlige' formålsløshed og alvorens civilisatoriske rationalitet. Begge har de altså døden og fortabelsen som baggrund. Hvor fabeln synes at være en angstdæmpende forsikring om, at det er muligt at beherske udfordringerne og nå begærets mål: roen, freden og hjemmet, dér peger Fredags ballet med bjørnen på en anden strategi. Disse andre muligheder er registreret i tekstens inventarium, hvorfra de kan kaldes frem i glimt som Fredags "forestilling" med bjørnen. Det mærkværdige i *Robinson Crusoe* er jo, at protagonisten aldrig finder hjem, selv om den bibelske dannelseshistorie lover den fortabte søns hjemkomst. Nok vender Robinson tilbage, og ganske vist gifter han sig, men han slår sig ikke til tåls. Derfor peger hans skæbne ud over den puritanske moralisme og det socialiseringsperspektiv, som Defoe åbner bogen med. Hør blot hvordan det går den hjemvendte:

*Foreløbig slog jeg mig nogenlunde til ro i England; jeg havde nemlig giftet mig, hvilket var mig både til fordel og glæde, og fik i ægteskabet to drenge og en pige. Imidlertid døde min hustru, min nevø kom med et godt udbytte hjem fra en sørejse til Spanien, min tilbøjelighed til at drage udenlands var usvækket, og han havde derfor ikke vanskeligt ved at overtale mig til at rejse med til Ostindien (319)*

Lige mange linjer fylder disse år med kone og børn og hans rejseiver. Og således ophæver døden også denne bastion. Giftemål, børn og arbejde væk med det – og så afsted. Robinson kaster sig ud på nye eventyr stik imod den puritanske filosofi, der skulle holde ham hjemme i de daglige rutiner. På den måde folder hans skæbne sig ud i et utematiseret ingenmandsland mellem polerne i hans selvforståelse, som han formulerer dem i forbindelse med en kritisk situation på øen:

*Jeg tænkte ganske simpelt ikke på Gud eller forsynet, men handlede som et overmåde primitivt menneske kun ud fra, hvad fornuften bød mig, ja, måske end knap nok dette (103)*

Hedder det selvbebrejdende i kapitel 8, hvor sygdommen har tvunget ham ind i religiøse overvejelser, der placerer fornuften som det primitive og Gud som civilisationens spids. Her, hvor dan- nelsesperspektivet i fabeln udlæses som et ekko af faderens for- maninger, er det allerede forladt i bogens anlæg. I den puls, som banker hele bogen igennem, ligger et uafrysteligt moment af me- ningsløshed, der forbinder den puritanske helt med den ‘vilde’: begge leger de med døden. Kun med denne udfordring bliver fortællingen mulig. Fortælleren reproducerer derfor sine person- ers ‘urimelige’ adfærd og deres dybeste fascinationer i sin leg med fablens implicitte labyrinter. Den dybeste besættelse i *Robinson Crusoe* er legens. Og legen har ingen konklusioner, den kan be- standigt begynde forfra – og er det ikke nok?

I centrum af denne myte om borgerskabets fornuft ligger over- skridelsens udfordring. Den dumdristige, men skjulte udfordring af fablens lærdomme: den ubevidste drøm om at befri det, der er fanget i dens magtspil. Ligesom faderens forbud kalder på Robin- sons overskridelse, og det hvide rejseselskab på Fredags bjørne- optræden, således kalder fablens forbud på sin fortællers oversk- ridelse – ikke i form af en logisk modsigelse, men som en polari- sering i det episke begær fremkaldt i dets egen rytme og konstitu- tion. Forbud og overskridelse er flettet ind i hinanden i en egentlig

uendelig tekstuel betingelsessammenhæng. Også hans fortæller og episke agenter er i kontrasternes vold. Deraf romanens holdbare fascinationskraft. I Fredags leg med bjørnen – som i Defoes fortælling om Robinson og hans subaltern – ligger der en drøm om, at det er muligt at sætte sig ud over dagligdagens rutiner og tingenes tyranni – på den måde løfter også Defoe arven fra den første store moderne romanforfatter, når han sender Robinson afsted “modig som Don Quixott, naar han gik ud paa Eventyrer”, som det altså hedder hos Ewald.

### **Epilog**

Jo mere man undersøger arten af Defoes realisme, jo tydeligere bliver det, at tekstens referentialitet uanset dens fremtræden primært er af tekstuel art: Bibelen, rejseberetninger, geografibøger, journalistiske og historiske fremstillinger, diverse didactica og romanens spaltede universer er umiddelbart ‘indholdet’ i det litterære ‘udtryk’ – for nu at sige det med en parafrase af Roman Jakobson. Men ved at indføje et helt register af praktiske gøremål i fortællingen deformerer han et arvet kunstnerisk regelsæt. Defoes bidrag til rejselitteraturen er netop dette overmål af tilsyneladende uvedkommende genstande og praktikker. Men deres æstetiske legitimation er eksotismen, og den realitetseffekt, som de mange praktiske genstande skal udvirke, er allerede som fortalt stof indfanget i mytens universalialia. Romanens diskursprincipper er gearret efter svimmelhedens oplevelsesregistre. Derved kobler romanen om Robinson det sublime med det særlige. Når bogen er blevet læst og læst, er det derfor sandsynligt, at det først og fremmest er i læsernes fascination af den episke impetus – det umættelige begær efter overskridelsens lyst – at dens langtvirkende tiltrækning ligger, i det slet skjulte slægtskab med ritualernes verden.

Defoes manipulationer med romanens foregivne autenticitet er først og fremmest et gammelt novellistkneb, som kan studeres overalt i genrens historie. Disse manipulationer skal tilsyneladende styre læsernes interesse mod den ‘sande’ erkendelse, men de fungerer som legitimation for lystinvesteringer. De

installerer en tvetydighed i romanens diskurs, der reorganiserer det gamle delectare-et-prodesse-krav. En fabel uden oplysende maximer og løftede pegefingre brød hverken klassicisterne eller puritanerne sig om. Men det afgørende i den romandiskurs, De-foe knyttede an til og selv bidrog til at udvikle, er, at den er bundet til det konkrete og ikke til en med mening allerede fyldt totalitet. Den betydning, fortællingen søsætter, er derfor aldeles forsøgsvis. Netop fordi belæringen skal igennem det konkret-særegne for overhovedet at komme til orde, må dét samtidig sættes som noget for moraliteten fremmed. Prodesse og delectare er koblet i et enten-og-eller: som enten forbud og eller overskridelse, som enten belæring og eller lyst.

Og heri ligger *Robinson Crusoes* store symptomatiske betydning. Netop i kraft af dens modsigelser og den radikalitet, hvormed de er fremstillet, støder bogen frem til grænseregioner, der er immanente i den moderne verden. Indkapslet i historien ligger dens egen ophævelse. I det øjeblik fortællingen styrter sammen og kaster sig selv til side, bliver fortællingen selv tydelig. Og i det omfang den sejrende lukker teksten om velkendte sandheder slår den om i usandhed og forfalsker sin egen kompleksitet. Kun i sin brudte totalitet rækker bogen ud over intentionens stivnede patos mod en form for viden, hvor 'identitet' og 'differens' er uopløseligt sammenføjet og alligevel forskellige.

Således er projektet i *Robinson Crusoe* ikke uden lighedspunkter med Don Quijotes: faderens fornuft og puritanismens moralitet kan ikke bringe Robinson hjem, ligesom kyllinger om søndagen ikke frister Don Quijote, der hellere foretrækker rejsens strabadser. *Robinson Crusoe* er nemlig én storslået dagdrøm, og det er der for så vidt ikke noget i vejen med. Det er den daglige klaustrofobi, der er problemet. Derfor kan Robinson ikke slå sig til ro i faderens middelklassefilosofi. Han bliver en rejsende i muligheder, en rejsende, der samtidig skal tugtes. Robinson er fuldstændig i kontrasternes vold.

De franske forfattere i middelalderen kunne afslutte deres værker med et "*Cy falt*", fortæller Werner Hamacher og

fortsætter: “en afsluttende formel som skal angive ... værkets fuldendelse og dets mislykkethed.” Således kommer Robinson hjem og rejser igen, kommer hjem og rejser igen igennem et helt livs vidt udspændte endelighed, som var han Dantes evigt rejsende og forblæste Odysseus fyldt af “Længsel efter Verden at forfare”:

*O Brødre! I, som Vej til Vesten funde,  
skønt hundred Tusind Farer allevegne  
Jer trued, sagde jeg: vil I ej unde  
den korte Aftenstund, I kunne regne  
af Liv endnu, at se bag Sol og Bølge  
de fjerne, folketomme Verdens egne?  
Lad Eders ædle Udspring ej sig dølgge!  
I skabtes ikke for som Dyr at leve,  
men at I Dyd og Kundskab skulle følge, –  
Let mine Ord dem alle med sig reve;  
knap havde jeg dem standset mer, saa hede  
var de Længsler, som afsted dem dreve.  
Mod Øst Bagstavnen drejed vi, den brede,  
vi gjorde Vinger os af Aareblade,  
og i forvoven Flugt mod venstre glede.*

– for senere at bukke uhjælpeligt under for stærke hvirvelvinde. “Over os lukked Havets Tilje”, fortæller Odysseus Vergil. Defoe døde i sin høje alderdom, ikke “tung og sen” som den antikke helt hos Dante, men sprøjtegal og angst for spøgelsers. Skal man tro en samtidig nekrolog, rejste han derefter i triumf – som en anden Robinson – på opdagelse i himmerige. Tilsidst fik han således sin helt egen “Vision of the Angelick World”, som hans Robinson fik sin:

*Cy falt.*

Århus, efteråret 1990

Anvendt litteratur: \* E. A. Baker: *The History of the English Novel*, Edinburg 1929 \* P. R. Backsneider: *Daniel Defoe. Ambition and Innovation*, University Press of Kentucky 1986 \* R. Barthes: "L'effet de réel", *Communications*, nr. 11, Paris 1968 \* R. Barthes: *Mytologier*, Kbh. 1969 \* W. Benjamin: "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows", *Gesammelte Schriften*, bd. 2, Frank. a. M. 1974 \* C. Bratt Østergaard: *Romanens Tid*, Kbh. 1987 \* Curtius: *European Literature and the Latin Middellages*, N.Y 1953 (og senere) \* P. Earle: *The World of Defoe*, N.Y. 1977 \* F. Fehér: "Ist der Roman eine problematische Gattung?", i Lukács, Heller, Fehér u.a. *Individuum und Praxis. Position der "Budapester Schule"*, Frank. a. M. 1975 \* M. Foucault: *Les Mots et Les Choses*, Paris 1966 \* W. Hamacher: "Kort svar på frågan: Vad är textualitet?", i *Kris*, nr. 28, Stockh. 1984 \* P. Hamon: "Qu'est-ce qu'une description?", i *Poétique*, Paris 1972 \* P. Hunter: *The Reluctant Pilgrim*, Baltimore 1966 \* R. Jakobson: "Realism", i *Linguistics and Poetics*, N.H. 1963 \* G. Lukács: *Die Theorie des Romans*, Neuwied & Berlin 1963 \* S. M. Monk: *The Sublime. A Study of Critical Theories in the 18th Century England*, Ann Arbor 1960 \* J. R. Moore: *A Checklist of the Writings of Daniel Defoe*, Bloomington 1971 \* M. Kallich: *The Association of Ideas and Critical Theory in the 18th Century England*, Den Haag-Paris 1970 \* A. Melberg: "Romantiske spor", i *Vinduet*, nr. 2, Oslo 1989 \* A. Nivelle: "Literaturästhetik", i *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, bd. 11, Frank. a. M. 1974 \* L. Nochlin: *Realism*, Pelican Books 1978 \* M. E. Novak: *Realism, Myth, and History in Defoe's Fiction*, University of Nebraska Press 1983 \* K. Otten: "Der englische Roman im 18. Jahrhundert", i *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, bd. 12, Wiesbaden 1984 \* W. Page: *Profit and Delight. Didaktik und Fiktion als Problem des Erzählens. Dargestellt am Beispiel des Romanwerks von Daniel Defoe*, Heidelberg 1980 \* P. Rogers: *Robinson Crusoe*, London 1979 \* J. Sallis: *Spacings – of Reason and Imagination in Texts of Kant, Fichte, Hegel*, Chicago 1987 \* A. W. Second: *Studies in the Narrative Method of Defoe*, N.Y. 1963 \* G. A. Starr: *Defoe and the Spiritual Autobiography*, Princeton 1965 \* I. Watt: *The Rise of the*

*Novel*, London 1957 (og senere) \* I. Wohlfarth: "Krise der Erzählung, Krise der Erzähltheorie. Überlegungen zu Lukács, Benjamin und Jauß", i R. Kloepfer & G. Janetzke-Dillnei: *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1981 \* J. Østergaard Andersen: "Robert Knox alias Robinson Crusoe. Rejsefiktionens og den etnografiske realismes fader", i *Den jyske Historiker*, nr. 46, Århus 1988.