

Den monstrøse roman

Et litteraturhistorisk forsøg

FREDERIK TYGSTRUP

I

Der findes en lille håndfuld vældige romaner fra begyndelsen af dette århundrede, som i almindelighed betegnes som ulæselige: Prousts *På sporet af den tabte tid*, Musils *Manden uden egenskaber*, Joyces *Ulysses*, for nu at nævne de berømteste, samt et par stykker mere. Man kan diskutere, hvilke enkeltværker, der hører med i gruppen: går det an at sætte Proust i bås med Joyce?, hvordan er det med Andrei Bely?, hører Thomas Mann med? befinder en roman som *Berlin Alexanderplatz* sig ikke i virkeligheden et helt andet sted?, osv. Trods de stridigheder og grænsedragningsproblemer, der i sidste ende uvægerligt må føre til, at hver roman får sin helt egen kategori (alle vil naturligvis være enige om at hobe et antal vidt forskellige forfattere sammen i en fælles bunke, *undtagen* lige den, som de selv har beskæftiget sig indgående med), – trods alt vil de fleste erfarne læsere så at sige instinktivt kunne udpege en fælles kategori for disse værker: *de monstrøse*.

Det er da heller ikke vanskeligt at identificere en række fælles formelle træk i disse romaner: det umådelige omfang, den splintrede episke struktur, det uklare forhold mellem indre og ydre virkelighed, den påfaldende forkærlighed for refleksion, nedbrydningen af vores almindelige forestillinger om tid, rum og kausalitet, den udprægede meta-tekstuelle bevidsthed, de talløse referencer til et vældigt kultur- og danselsesunivers, og så videre. De fornyelser af romanens form og sprog, der optræder med disse romaner, er så omfattende og så ambitiøse, at vi stadig i dag kan have fornemmelsen af ikke at befinde os helt på højde med dem, hverken med de

tænkemåder, som de indebærer, eller med de æstetiske og formelle valg, som de udkrystalliserer. Der synes stadig at være træk i disse romaner, der unddrager sig vores erkendelse og indsigt, ligesom der vedbliver med at fremkomme nye fortolkninger, der med stadig mere forfinede og komplekse analyseredskaber forsøger at tage udfordringen op fra disse aldrende monstre: deres udfordring til vores indbildningskraft, til vores tænkemåder, til vores æstetiske sensibilitet.

For at sammenfatte de monstrøse romaner i en litteraturhistorisk kategori måtte man som det første oprette en sammenhængende taksonomi, der kunne rumme de grundlæggende formelle træk, de har til fælles. Imidlertid er et sådant repertoire over monstrøse formtræk også, i et litteraturhistorisk perspektiv, en lidt utilfredsstillende strategi til at karakterisere "det monstrøse", også selvom denne opgave i sig selv har noget uhyrligt over sig. Flertallet af disse formtræk har nemlig med tiden lejret sig i det tyvende århundredes litterære bevidsthed og kan genfindes mange steder og i en lang række forskellige aftapninger i den eksperimenterende og æstetisk bevidste traditionslinie, der snor sig op gennem århundredet. Det massive opbud af formelle nyskabelser i de monstrøse romaner gør dem til et knudepunkt i dette århundredes modernisme, og man kunne formentlig med en vis ret betragte den formelle udvikling i den efterfølgende tradition som en række fodnoter, der udfolder og viderebearbejder det materiale, som disse værker sætter på dagsordenen. Men trods denne centrale placering har de ikke i egentlig forstand dannet skole. Den traditionslinie, der udgår fra de monstrøse og deres innovationer, kan i de enkelte værker have mange fælles træk med dem, ligesom den i vekslende grad bekender sig til dem som stamfædre, – men den er ikke monstrøs. Det er ikke den æstetiske og refleksive kraft i det monstrøse udtryk – dette fortvivlende komplicerede udtryk, som er så vanskeligt at indfange – der har dannet skole op igennem den modernistiske romans udvikling; kun enkelte teknikker, motiver, tænkemåder. Der er med andre ord, forekommer det mig, et *overskud* i disse romaner, et monstrøst æstetisk projekt, om man

vil, der ikke umiddelbart lader sig sammenfatte i en formel taksonomi.

Som en første tilnærmelse til dette æstetiske projekt kunne man gå til den fransk-amerikanske litteraturforsker Antoine Compagnon, der i en af sine seneste bøger, *Proust entre deux siècles*, slår til lyd for en analysestrategi, der supplerer den traditionelle modernistiske formelt-beskrivende fortolkningsmåde med en historisk refleksion over den monstrøse romans tilblivelsesbetingelser, som kan bidrage til at kaste lys over den formelle revolution, den har afstedkommet, fra åndshistoriske, formhistoriske og socialhistoriske vinkler. Hensigten med denne manøvre er imidlertid ikke – i overensstemmelse med en gammel og uopbrugelig strid i litteraturvidenskaben – at udskifte den ene strategi med den anden for at "historisere" en række formelle træk, som om vi allerede var tilstrækkeligt fortrolige med deres status og betydning. Compagnons ærinde er omvendt at inddrage den historiske analyse i formanalysen for ad den vej at nå til en bedre forståelse af Prousts univers som et enestående moment i den moderne romans formelle udvikling; den historiske analyse indgår som en del af formanalysen, og ikke omvendt. Og denne analyse-måde, sådan som Compagnon udvikler den i forhold til Proust, vil også, tror jeg, kunne bidrage til at kaste lys over fænomenet "det monstrøse" som sådan.

For Compagnon ligger en del af det banebrydende i Prousts roman i det forhold, at den "stiller et spørgsmål og besvarer et andet spørgsmål".¹ Det spørgsmål, som Proust lægger ud med at stille i *Contre Sainte-Beuve* fra 1909, hører ubetinget hjemme i slutningen af det nittende århundrede, men når han påbegynder sin store roman for at underbygge og demonstrere sine synspunkter, ændrer spørgsmålet umærkeligt – omend også radikalt – karakter undervejs i skriveprocessen. Prousts almene æstetiske synspunkt, der vedrører spørgsmålet om kunstværkets enhed i forlængelse af de angreb, som man i den franske "classicisme bourgeois" rettede mod de såkaldte *décadents* i den foregående generation, bliver således ikke simpelt hen demonstreret og eftervist i romantek-

sten, sådan som det oprindeligt var hensigten; hvis dette havde været tilfældet, ville Proust ved udgivelsen af romanens første bind i 1913 alene have besvaret et spørgsmål, som ingen længere var i stand til at tage alvorligt. I stedet havde han påbegyndt en roman, der gik langt videre end til blot at bilægge den gamle strid mellem den konservative formrigorisme og det moderne æstetiske eksperiment; undervejs i skriveprocessen var han nået frem til en helt ny konstruktion af kunstværkets formelle enhed, der ikke længere stod i gæld til den gamle diskussion for andet end selve impulsen til at begynde.

For at begribe det projekt, som tager form i Prousts roman, må vi ifølge Compagnon betragte den som udsprunget, ikke af en homogen og velafgrænset kulturel sammenhæng, men af et brud, en overgang mellem to verdener og to grundlæggende forskellige måder at tænke på. Prousts roman tilhører ikke én af disse to verdener, men er omvendt betinget af netop diskontinuiteten mellem dem i det enestående og umiskendeligt proust'ske forsøg på at bygge hen over den voksende kløft mellem det nittende og det tyvende århundredes mentale og materielle universer. Det traditionelle spørgsmål: om Proust er den sidste romanforfatter fra det nittende århundrede eller den første i det tyvende, kan således ikke besvares med et entydigt enten-eller. På den ene side er der ingen tvivl om, at *På sporet af den tabte tid* hører hjemme i det tyvende århundrede og at hans efterfølger stadig må arbejde i skyggen af Prousts figur og i lyset af hans frembringelser. Men på den anden side kan man ikke sige, at de følgende generationer simpelt hen følger den vej, som han i sin tid udpegede; "for de fleste af os i dag," skriver Nathalie Sarraute i 1956, "er Joyces og Prousts værker allerede fjerne monumenter, vidnesbyrd om en forpasset æra."² Således synes disse værkers uvurderlige betydning for det tyvende århundrede samtidig at være uadskillelig fra det sene nittendes specifikke og håbløst forældede horisont. I dette perspektiv synes deres modernitet med andre ord at udgå netop fra deres vedvarende og konfliktfyldte baksen omkring med et antal gamle, ned-

arvede kategorier og diskussioner, – fra deres tilknytning til et ingemandsland mellem to århundreder.

II

Der er noget i disse kanoniserede modernistiske værker, som forhindrer dem i at være uproblematisk moderne, et overskud i deres æstetiske udtryk, der ikke umiddelbart tillader at indrangere dem i den æstetiske rationaliseringsproces, der fører fra Flaubert til Beckett. Den fransk-tyske litteraturforsker Pierre Zima har forsøgt at sammenfatte et fælles træk for en stor del af det tidlige tyvende århundredes romankunst med et begreb om en gennemgående æstetisk "ambivalens".³ Og hvis man søger i denne retning, kan man finde ambivalente strukturer i en lang række forskellige forekomster: i romanhandlingens dimension, hvor den pseudo-lineære narrative fremadskriden bestandig bøjer af og sætter spørgsmålstejn ved det, Musil kalder "det næste skridt"; i beskrivelsens orden, hvor fortællingen ikke længere kan panorere kontinuert hen over en serie af genstande, men viser tendens til at gå i stå ved en eller anden tilsyneladende ubetydelig detalje og dermed leder bort fra de motiverende sammenhænge; i romanpersonernes psykologi, for så vidt de alle er nototisk ude af stand til at træffe beslutninger; i værkernes overordnede meningssammenhæng, hvor der ofte eksisterer parallelle, skønt også ofte indbyrdes uforenelige fortolkningsmuligheder; og så videre.

Ved at fokusere på sådanne ambivalente strukturer kommer vi på sporet af en konstitutiv indre spænding i disse romaner, et antal uløste antagonismer, der måske igen kan betragtes som en del af grundlaget for deres vægring mod at lade sig klassificere i en litteraturhistorisk oversigt. Kombinationen mellem en højt organiseret indre konstruktion, tekstens ugennemskinnelige og multirelationelle væv, og en gennemgående vilje til ikke at løse modsætninger, men til i stedet at fixere dem i gådefulde, paradoksale og ambivalente figurer – denne dobbelte gestus synes at *forsegle* disse værker, som for at sende dem videre til eftertiden som æstetiske fossileringer af en unik historisk situation med alle dens uløste modsætning-

ger. Når vi kan vedblive med at læse og fortolke disse værker og strides om deres betydning, synes det i dette perspektiv at hænge sammen med, at de i deres æstetiske konstruktion har indlejret et konglomerat af virtuelle og aktuelle spændinger, diskontinuiteter og paradokser fra deres umiddelbare omgivelser og givet dem videre til de fremtidige læsere som diagrammer over en usikker og ufuldbyrdet erfaring; vi møder dem som vi møder de virkelige monstre i formalin, som betragter os gådefuldt fra montrene i de medicinske museer.

I nogle dagbogsnotater fra midten af tyverne reflekterer Musil over den unikke situation, som han og hans generation, der er født omkring 1880, befinder sig i. De er vokset op indenfor rammerne af det nittende århundredes borgerlige kultur, og deres personligheder, verdensanskuelser og virkelighedsforståelse er dannet i det, som Stefan Zweig kaldte "verden af i går". I deres modne og aktive alder befinder de sig imidlertid, ikke bare i en anden epoke, men i en helt anden verden, og når Musil og hans generation så tilbage på deres ungdom, betragtede de en fremmedartet og støvet erindringsverden, der snarere skulle have været deres bedsteforældres end deres egen. Ifølge Arnold Hauser begyndte det tyvende århundrede i 1914, og det var allerede gammelt i 1918; ikke kun krigserfaringens monumentalitet, men også de vældige politiske, sociale og økonomiske forandringer, krigen førte med sig, bidrog til at forlægge den nærmeste fortid til en fjern og tåget verden, som om et halvt århundrede var passeret gennem disse fire år.

I kraft af denne fornemmelse af en pludselig og voldsom historisk acceleration, bliver vi samtidig opmærksomme på en slags dobbelt kronologi i 1880'er-generationens intellektuelle biografi. På den ene side rummer den et "normalt" udviklingsmønster, der kommer til udtryk i den revolutionære patos, der karakteriserede det europæiske *fin-de-siècle*, hvor intentionen var at gøre nådesløst op med en udbrændt og forløjet borgerlig kultur og starte forfra under et nyt tegn, hvad enten dette skulle være en videnskabelig kultur, et nietzscheansk overmenneske, et rationelt sprog, eller hvad der nu

ellers bevægede sindene. Men på den anden side står den aktuelle historiske proces, der førte frem til det tyvende århundredes nu velkendte industrialiserede verden, og som på sin side kastede de revolutionære sønner omkuld. "Så meget håb var der," noterer Musil. "Og så mistede det sluttede tog sin sammenhængskraft, og med ét stod hver enkelt alene tilbage med de uløste problemer."⁴

Dette billede af to overlejrede kronologier føjer et historiefilosofisk aspekt til ideen om det diskontinuerte spænd mellem to århundreder som den monstrøse romans egenartede grundlag. Hvis vi følger Musils betragtning, får vi indtryk af en generation, der stræber efter at bane sin egen vej ud af det nittende århundrede og ind i det tyvende med en ny entusiasme, som de uddrog af den europæiske *fin-de-siècles* rige forråd af revolutionære åndelige bevægelser. I retrospekt måtte denne entusiastiske vision om det tyvende århundrede som et blankt ark, hvor en ny generation kunne nedfælde billederne af et nyt samfund, et nyt menneske og en ny måde at tænke på, imidlertid vise sig alene at være en virtuel fremtid, højst en mulighed, som ikke blev udnyttet, og som derfor blev tilbage, kastet bort og glemt i den aktuelle historiske bevægelses grøft. Denne erfaring rummer samtidig en del af forklaringen på den påfaldende mangel på solid virkelighedsfornemmelse i de monstrøse romaner, helt eksplicit i Musils formulering, hvor "noget virkeligt ikke betyder mere end noget tænkt",⁵ men også i de andre romaner, hvor der aldrig først og fremmest er tale om at fremstille virkeligheden i overensstemmelse med hverdagsbevidsthedens normale forventninger, og hvor de afgørende begivenheder altid står i et skævt og uafklaret forhold til det, som vi almindeligvis betragter som 'det virkelige'.

På denne baggrund kan man præcisere en del af den historiske baggrund for den monstrøse romans påfaldende massive opdukken og ligeså påfaldende mangel på efterfølgere: den er ikke alene grundlagt i overgangen mellem to århundreder, men også i et mellemrum mellem dem, hvor denne situation – efter at noget var slut og før noget nyt var

begyndt – fremprovokerede en unik gestus, der rakte ud mod en luftspejling af et nyt århundrede, der aldrig blev til. Der er en snert af utopisme i den let flydende og fremmedartede måde, hvorpå disse værker fremstiller det virkelige. Ikke den slags utopisme, som vi kender fra den gamle *adunaton*, der naivt fremstiller det umulige, men en utopisme, der investerer den litterære diskurs i de forgangne visioner, indsigter og forventninger, som aldrig blev realiseret i historiens løb. Prousts gen-skrivning af fortiden er båret af denne etos i det omfang genskrivningen ikke først og fremmest, som Benjamin har bemærket, er et instrument til at erindre, men derimod til at *glemme* det, som var, og til at underkaste det en imaginær refiguration;⁶ hos Musil er hovedpersonen "mere tiltrukket af det ikke-virkeliggjorte end af virkeliggørelse, ikke kun af det ikke-virkeliggjorte i fremtiden, men også det forgangne og det forpassede" (s. 275); og Stephen Daedalus' berømte bemærkning i *Ulysses*, at "historien er et mareridt, som jeg forsøger at vågne op fra", kan fortolkes i samme baner: at historien ikke længere betragtes som en uundgåelig realisering af det, som er nødvendigt, men snarere som en misvækst, der forvansker det, som var der til at begynde med.

Det utopiske i disse romaner er således tydeligvis ikke en simpel interesse for en "helt anden", fortryllet virkelighed; snarere indebærer det en helt anden *fortolkning* af den virkelighed, som vi bevæger os i, en anden perception og forståelse af det virkelige. Man kunne kalde dette for en pragmatisk utopisme eller, med Leo Bersanis formulering, en æstetisk "frelsing" af den levede erfaring, hvor "kunsten på samme tid udvisker, gentager og frelser (redeems) livet".⁷ Bersanis formulering kan bidrage – idet jeg tillader mig at bruge den lidt ude af tråd med hans erklærede hensigt – til at udrede det komplicerede og ustabile forhold mellem de realistiske og utopiske sider i disse romaner. Den frelsende patos synes at have at gøre med deres særlige historiske kontekst, hvor de ikke alene er blevet til i en specifik historisk sammenhæng, men hvor deres æstetik ydermere er intimt knyttet til og forpligtet på noget, som ikke eksisterer. Deres fremstilling *udvisker* de

tanke- og handlingsmønstre i deres samtid, der udgør det virkeliges orden; men samtidig *gentager* de en vis levet erfaring i det æstetiske medium – som er styret af andre love end dem, der gælder i den foreliggende virkelighed – og forsøger på denne måde at gentænke den levede erfaring i en ny kontekst ved at bearbejde den på baggrund af hver deres særlige imaginære version af, hvad det tyvende århundrede kunne have været. I denne sammenhæng kan den *frelsende* strategi specificeres som en æstetisk transfiguration af den faktiske levede erfaring – den fundamentale erfaring af at se og høre, tænke og erindre – som et virtuelt råmateriale for andre virkelighedsbilleder og andre fortolkninger af det virkelige, som ikke er blevet aktualiserede i den historiske bevægelse. Der synes med andre ord at være en specifik logik i forholdet mellem fiktionens realistiske og utopiske lag, hvor den utopiske orden viser sig i det æstetisk formidlede greb om de realistiske elementer, og hvor de enkeltstående detaljer fra den umiddelbare erfaring til gengæld for den opmærksomme betragter synes at indeholde diskrete vink om muligheden for at tænke det virkelige på andre måder. Fortolket på denne måde er "den frelsende æstetik" ikke knyttet til en metafysisk epifani-poetisk dimension, hvor den æstetiske praksis skal blotlægge konturerne af en hellig orden "under" den faktiske virkelighed; intentionen om at "frelse" skal snarere forstås i Benjamins sækulariserede betydning, som en "redning", der "sprænger histories kontinuum"⁸ for at fortolke den foreliggende virkelighed på en ny måde.

III

Som indledningsvis antydet er det uhyre fristende at karakterisere den monstrøse roman *ex negativo*, som en de-formering af de former, der er overtaget efter forgængerne. Den monstrøse roman har *ikke længere* den lineære og éntydige udfoldelse af en intrige som fortællingens grundsten; den fremstiller *ikke længere* den ydre virkelighed på en umiddelbart genkendelige måde som et naturligt miljø for menneskelige handlinger; den retter sig *ikke længere* efter den cartesianske opde-

ling af verden i ydre og indre virkelighed (*res extensa, res cogitans*), osv. Under dette spontane repertoire af *ikke længerebestemmelser* ligger der imidlertid også en, for mig at se, fundamental indsigt i, at forholdet mellem den monstrøse roman og dens forgængere fra det nittende århundrede ikke kan beskrives fyldestgørende som en disjunktion, men også må forstås som en bevidst negativitet. I denne henseende rummer den tydeligt markerede diskontinuitet også en fundamental kontinuitet, hvor den monstrøse roman vedkender sig sin arv fra- og forpligtethed på det nittendes århundredes romanunivers, netop gennem denne proto-hegelianske negationsprocedure.

Man kan forsøgsvis karakterisere denne dobbelte gestus af diskontinuitet og kontinuitet som en vilje til at fastholde den ambition, der var det nittendes århundredes roman iboende, under nye omstændigheder. Denne synsmåde finder man for eksempel i Adornos spredte betragtninger over romanen, der går ud fra, at det nittendes århundredes romans repræsentationsmåder ikke simpelt hen – sådan som vi en gang imellem naivt antager – er den naturlige og eneste åbenbare måde at fremstille det virkelige på, men at de tværtimod udgør et højt elaboreret, hvis ikke ligefrem paranoidt, forsøg på at få hold på en verden i uanskelig og truende forandring. Som en konsekvens heraf foreslår Adorno, at vi betragter det tyvende århundredes romans eksperimentelle måder at indkredse det virkelige på, der for en umiddelbar betragtning synes at bryde radikalt med forgængerne, som en fortsættelse af deres ambition, blot med andre midler.⁹

Denne ambition er først og fremmest en vilje til at etablere en litterær repræsentation af mulige erfaringsprocesser, hvor "erfaring" skal forstås i sin stærkeste og mest emfatiske betydning, sådan som Hegel har artikuleret begrebet, dvs. som de måder, hvorpå et individ forholder sig til det, som sker med det, og reflekterer denne umiddelbare erfaring for at kunne opsamle de gjorte erfaringer som en homogen udvikling og transformere denne indsigt til adækvate handlemåder. Dette erfaringsparadigme er sedimenteret i det nittende

århundredes romanform, frem for alt i dannelsesromanen, der i denne henseende er en slags grundtype i romankunstens store århundrede.¹⁰ Det viser sig i fremstillingen af en romanintrige, der aftegner en enhedlig og immanent følgelogisk udviklingsgang, i fremstillingen af det virkelige som en solid og forbindtlig ramme for menneskelige handlinger, i romanpersonernes psykologi, der bestandig pejler mellem et begæret ideal og de pragmatiske rammer for opnåelsen af idealet, osv.¹¹ Denne vilje til at repræsentere et aktuelt og adækvat erfaringsbillede er imidlertid ikke begrænset til det repertoire af former, som vi kender fra den traditionelle romanform, men viser sig i nye sammenhænge i den monstrøse roman; fiktionen udspringer her stadig i skæringspunktet mellem et individuelt projekt og et antal forskellige sociale grænser og krav (i videst mulige betydning, lige fra køkkenpigens lønvilkår til kritikken af den rene fornufts uimodsigelighed), og dens dynamik udspringer stadig af det individuelle begær efter at blive til i en verden, der forholder sig (i bedste fald) indifferent til den subjektive aspiration. Og det er lige akkurat denne kontinuitet, denne solidaritet med det nittende århundredes romans projekt, der gør dens monstrøse arvtagere så radikalt anderledes. Projektet er det samme, men koordinaterne for at udfolde det er undergået en dramatisk forandring: de grænsesættende ydre kræfter har ændret karakter, og det samme har de individuelle projekters artikulationsveje.

IV

Den monstrøse roman er et æstetisk grænsefænomen, indskrevet i den komplekse overgang mellem to århundreder og inspireret af den lakune, det skræmmende og fascinerende tomrum, der åbner sig som en tredje dimension af historisk tid når en gammel virkeligheds- og erkendelsesorden er brændt ud og en ny endnu ikke har gennemtrængt det værende i en sådan grad, at man forveksler den med den skinbarlige virkelighed. For at konkretisere, hvordan det monstrøse bliver til som en uforvekselig og højt individualiseret vanform i det komplekse spil mellem diskontinuitet og kontinuitet med for-

gængerne, vil jeg skitsere tre grundlæggende problemstillinger, som kan indgå i beskrivelsen af formen, nemlig spørgsmålene om *fragmentering*, om *æstetisk totalitet* og om *selvrefleksivitet*.

Fragmentering er et af de oftest anførte kendetegn for modernistisk kunst; fragmenteringen vidner, som Maurice Blanchot indtrængende har gjort opmærksom på, om den kløft mellem kunst og kultur, der er blevet stadig dybere gennem dette århundrede: kunsten er blevet tiltagende uciviliseret – rå, uforståelig og umenneskelig – og kan ikke længere forenes med det humanistiske begreb om kultur som en sfære af fuldendte og beundringsværdige monumenter, der kan akkumuleres i samfundenes "kultursiloer".¹² Denne 'barbariske' tendens vidner imidlertid ikke blot om en avantgardistisk forkastelse af fortidige idealer, men angiver også en gennemgående grundtone i en kunstnerisk praksis, som befinder sig i en kulturel kontekst, der ikke længere tåler ideen om en harmonisk totalitet.

Ifølge Adorno, for hvem allerede Balzacs konception af en mimetisk totalitet var født af erfaringen af, at denne totalitet netop var fraværende, er det fragmenterede kunstværk ganske enkelt den adækvate repræsentationsform i den moderne verden, en nødvendigvis chokerende fremstilling af "comment c'est". Således betragtes det modernistiske værk, i overensstemmelse med den kritiske teoris velkendte position, ikke alene som en formalistisk konstruktion, men – uagtet hvor fremmedartet det må forekomme for vores 'naturlige' omverdensforståelse – som en simpel mimesis til en kontingent livsverden.

Men på den anden side bør man formentlig ikke understrege denne forestilling om fragmentering som en umiddelbar mimesis i så høj grad, at man mister fornemmelsen for den indre, konstruktive logik i værket under den tilsyneladende kaotiske overflade. I denne henseende kan det være relevant at insistere på den dobbelte betydning af ordet "fragmentering": det henviser ikke kun til det, som måtte forekomme os

at være en a priori 'deformitet' knyttet til en kontingent livsverden, men også til den æstetiske konstruktion som en aktiv de-formering af narrative mønstre og modeller i de enkelte værker. I denne henseende er fragmenteringen en litterær strategi, der går ud over den umiddelbare iagttagelse af social kontingens. Den litterære repræsentation er aldrig en simpel henvisning til kendsgerninger, men rejser sig på et sammensat system af koder og ordningsprincipper; derfor betjener enhver mimetisk diskurs sig altid af to parallelle fremstillingsmidler, som kan optræde i forskellige blandingsforhold: på den ene side 'betegner' den sine genstande i umiddelbar forlængelse af de pragmatiske spilleregler i den diskursive orden, der omgiver den; på den anden side stræber den efter at indfange den intenderede genstand gennem en egensindig tilegnelse af de narrative repræsentationsteknikker, som er overleveret fra forgængerne i romanens historie. Denne dobbelthed har formentlig aldrig været tydeligere markeret end i den monstrøse roman; i kraft af dens solidaritet med det nittende århundredes romans fremstillingsteknikker, udvider den spændet mellem umiddelbare og historisk formidlede repræsentationsformer til en maksimal spænding. Fragmenteringen af den narrative form kan i denne henseende siges at fremkomme gennem en bevidst gennemarbejdning og udtømmning af, "hvad der kan siges" indenfor rammerne af et givent repræsentationsmønster. Alle de talrige forekomster af digression og refleksion, parallelismer og gentagelser, acceleration og deceleration af fortællingens fremdrift – listen over fragmentations- og deformationsteknikker kunne gøres meget længere – er allerede implicit bragt i centrum alene i kraft af deres afvigelse fra et traditionelt narrativt skema, som bestandig er til stede som en fortolkningsmæssig resonansbund for det, som sker. På denne måde opstår hvad man kunne kalde en "oblik" repræsentationsmåde, der fremstiller den intenderede genstand, ikke "som den er", men som et særligt "noget", hvis konturer akkurat bliver synlige i de-formeringen af de veletablerede repræsentationsformer. Det er umuligt at sige noget som helst "som det er": der er for mange ting og for få ord,

som Flaubert engang beklagede. I dette perspektiv er fragmentering og de-formering en strategi til at bøje og modellere de eksisterende repræsentationsformer for at bringe dem i overensstemmelse med det intenderede indhold i en usikker og flygtig erfaring.

Fragmenteringen forholder sig, som det er fremgået, implicit til den anden kategori, som jeg anførte ovenfor: den æstetiske totalitet. I det omfang de monstrøse romaner deformerer og vansirer de fremstillingsmæssige greb, der tidligere løb sammen i en mere eller mindre sluttet og rund form, bliver spørgsmålet om den æstetiske totalitet et nyt problem. "Held den," hedder det hos Musil, "der kan sige 'da', 'før' og 'efter'! (...) Så snart han er i stand til at gengive begivenhederne i deres tidlige forløbs rækkefølge, befinder han sig så vel, som om solen skinnede ham på maven." (*op.cit.*, s. 650) En af de mest magtfulde teknikker til at fremstille verden som en meningsgivende helhed i fortællingens form er uden tvivl denne integration – eller refiguration, som Paul Ricœur siger – af begivenheder og eksistenser i en logisk og kontinuert narrativ tråd. Fortællingens aristoteliske nexus har den enestående hermeneutiske dobbeltkarakter, at den på den ene side kan integrere de enkeltstående elementer i helheden og på den anden side etablere en dynamisk og ekspanderende totalitet, uden at de to perspektiver, øjet for detaljen og sansen for helheden, geråder i modstrid med hinanden. Den traditionelle fortællings styrke er, at den uden videre harmoniserer de to perspektiver; eller rettere: udviklingen af den moderne romanform gennem det attende og nittende århundrede kan netop betragtes som en lang eksperimentel proces med henblik på at etablere en sådan ligevægt mellem singularitet og totalitet i fortællingen.

Selv om vi stadig i dag kan beundre en sådan narrativ frembringelse af den æstetiske totalitet og finde den eftertragtelssværdig, synes det som om de monstrøse romaner har fældet en enstemmig dom over den: "Alting er i dag blevet ikke-fortællende; det følger ikke længere en 'tråd', men breder

sig ud i en uendeligt sammenvævet flade," bemærker Musil (smst.) Denne mistro til fortællingens traditionelle orden fører imidlertid også direkte frem til et af de mest akutte fremstillingsproblemer i disse romaner: hvordan skal de etablere en ny totalitet, en anderledes profilering af det æstetiske univers, der kan forhindre, at fragmenteringen resulterer i en fuldstændig desartikuleret mangfoldighed? Den traditionelle narrative énhedsstruktur, som er til stede i varierende grader af dekomposition i disse romaner, er i sig selv ikke længere tilstrækkeligt til at varetage denne funktion. Det faktum, at fiktionen er fokuseret på Marcells hele liv, på et år i Ulrichs eller en dag i Leopolds, formår ikke længere at integrere det umådelige og fragmenterede univers i en enhedslig form. Ansigt til ansigt med umuligheden af at artikulere romanens univers som et samlet hele med den traditionelle fortællings midler, giver romanforfatterne sig til at lede efter andre midler til at holde sammen på deres værker med: på den ene side nye modeller for den æstetiske totalitet, på den anden side nye måder at integrere de enkelte elementer på.

Fremstillingen kan ikke længere afbilde den levede virkelighed som en umiddelbart indlysende totalitet; i stedet må den indføre fremmedartede modeller og strukturer og projicere dem på materialet for at organisere det: tag f.eks. den homeriske organisation i *Ulysses*, katedral-arkitekturen hos Proust, de geometriske symmetri-regler, som Musil tog i anvendelse for at bremse skrivningens evigt fortsatte bevægelse. Der er imidlertid ikke nogen af disse totaliserende greb, der er effektivt forankret i en fortolkningsmæssig kontekst; tvært imod er det sansynligt, at en fortolkning, der tog udgangspunkt i sådanne strukturer, hurtigt ville fare vild i en udvejsløs labyrint. Totaliteten er ikke længere, som det stadig var tilfældet hos Goethe, betydningens kvintessens, men en simpel hjælpekonstruktion, der tjener til at artikulere materialet, men som ikke nødvendigvis er af fundamental betydning for det artikulerede.

En tilsvarende formel revolution viser sig i et antal nye måder at integrere enkeltelementer i fortællingen på. Når de

konstitutive indre forbindelseslinier og sammenkoblinger ikke længere kan etableres gennem afbildningen af en tid-rumlig handlingslogik, erstattes de her af et antal traditionelt ikke-narrative manøvrer såsom repetition, parallelisme, inversion, metafor-konstellation, transversalforbindelse, symmetri, strukturel resonans, o.s.v., blot for at nævne nogle af dem. Ingen af disse greb kan formentlig betragtes som revolutionerende nye i sig selv; men det er interessant, at de nu får en ny og afgørende rolle i konstruktionen af fortællingen. I stedet for kun at varetage en sekundær, 'poetisk' logik i fortællingens sub-tekst som de tegn, der mætter teksten og overdeterminerer dens betydning, bliver de nu draget i forgrunden og brugt til at varetage den afgørende fortælle-tekniske funktion: at bringe nye momenter ind i fortællingen og få den til at gå videre. De rykker med andre ord frem på den plads, der tidligere var indtaget af den kausallogiske fremstilling af menneskelige handlinger; det er ikke længere en tid-rumlig handlingslogik, der får fortællingen til at gå videre, men i stedet disse forkrænkelige æstetiske greb, som engang faldt ind under allusionernes og stemningsbilledernes ornamentale kategori, og som nu bliver fundamentale for overhovedet at kunne etablere noget, der ligner en narrativ kontinuitet.

En bemærkelsesværdig ting ved disse ny udformninger af den æstetiske totalitet og den narrative integration er, at de ikke længere formår at varetage den hermeneutiske funktion, der kendetegnede den traditionelle, aristoteliske romanintrige. Totaliseringens og integrationens mekanismer mødes ikke længere i en hermeneutisk lukning af universet; totaliteten forbinder sig ikke indholdsmæssigt med det enkelte delelement og de enkelte elementer ophører tilsvarende med at profilere totaliteten, eftersom de to så at sige tilhører hver deres dimension.

Denne afmontering af "den narrative hermeneutiske cirkel" aktualiserer det tredje problem i forbindelse med den æstetiske totalitet, som jeg vil berøre, nemlig hvad man kunne kalde bevægelsen mod det uendelige i disse romaner. Der er forskellige måder at blive opmærksom på denne uendelig-

hedsproblematik på; en af de mest åbenlyse er naturligvis det blotte princip for ubegrænset vækst, der kan melde sig med varierende intensitet, når der ikke længere kan etableres et 'naturligt' slutpunkt, hvor alle ender falder på plads i en meningsfuld helhed. Der er ingenting, der kan forhindre disse romaner i at fortsætte med det n plus første skridt, hvad enten det gælder Musils forestilling om handlingens induktive skridt fremad, den uendelige og tiltagende snoede linie, der hos Proust vokser frem mellem de begyndelses- og slutpunkter, han havde fastsat fra starten, eller den indre uendelighedsdimension, der er på færde i Joyces tekst, hvor destruktionen af tekstens væv tillader en endeløs forgrening i mulige fortolkningshorisonter.¹³ I disse forskellige uendelighedsdimensioner – som ikke nødvendigvis bør katalogiseres så skematisk, som jeg her har forsøgt for et hurtigt overblikks skyld – er de monstrøse romaner faktisk uafsluttede, ikke kun for forfatterne (både Musil og Proust arbejdede begge ved deres død videre på deres romaner i deres respektive ekstensive og intensive dimensioner), men også for de senere læsere, der formentlig aldrig vil nå til endelig enighed, ikke kun om fortolkningen af disse værker, men også om hvad der faktisk står i teksterne.

Denne fortsatte vækst ud over alle grænser skyldes formentlig også den encyklopædiske ambition i disse værker: ønsket om at fremstille hele den samtidige virkelighed uden at have adgang til en repræsentations-orden, der kan sammenfatte denne totalitet på syntetisk vis, – i denne henseende er der en påfaldende affinitet mellem disse romaner og det projekt, som Borges engang udtænkte: at tegne et verdenskort i skalaen 1:1. Romanerne bevæger sig imidlertid ikke alene mod det uendelige i kraft af denne slidsomme, ligesom additive totalisering, men tillige i kraft af den teknik, som den franske litteraturforsker Anne Longuet Marx har kaldt "punktualisering", en monadologisk konstruktionsmåde, hvor man får det indtryk, at en fortolkning kan tage sit udgangspunkt næsten hvor som helst i fiktionen, og at værkets uendelige kosmos kan genfindes i hver enkelt detalje.¹⁴ I stedet for den hermeneutiske relation mellem en narrativ totalitet og den

enkelte begivenhed får vi nu derfor en monadologisk relation mellem et uendeligt æstetisk kosmos og de enkelte detaljer og begivenheder, der ikke længere blot er dele i helhedens konstruktion, men reflekterer helheden i et dissipativt spil mellem spejle, som hører med i beskrivelsen af monstrets anatomi.

Det tredje og sidste punkt, jeg vil fremhæve i det overordnede formkatalog, er refleksiviteten i den monstrøse romantekst. Der er et antal umiddelbart genkendelige selvrefleksive træk ved disse romaner, fra de mange metalitterære referencer til et hav af forskellige kultursammenhænge, som i mange tilfælde er en vigtigere gestaltungs-mæssig ressource end den umiddelbare og "realistiske" kontekstualisering af begivenhederne, til den til tider voldsomt hermetiske indre konstruktion og tætte sammenvævning af teksten, der truer med at annullere enhver udadvendt referentialitet til fordel for et immanent spil af betydninger.

Der er imidlertid også noget betænkeligt ved den fremtrædende rolle, man har givet selvrefleksiviteten som et afgørende karaktertræk ved modernistisk (og ikke mindst postmodernistisk) kunst og litteratur. På den ene side er der ingen tvivl om, at selvrefleksivitet er blevet et tiltagende synligt og anvendt greb i de sidste hundrede års litteratur, men på den anden side er det vanskeligt at argumentere for dens specifikt moderne karakter; når det kommer til stykket er en eller anden form for selvrefleksivitet altid og nødvendigvis involveret i selve den gestus, der vil etablere en litterær repræsentation af et givent stykke virkelighed, og selv den mest overbevisende repræsentation, dvs. den mest konsekvent gennemførte illusion, vil altid rumme en mere eller mindre åbenbar bevidsthed om sin egen artificialitet. I forlængelse heraf kunne man måske konstatere, at den åbenbare selvrefleksivitet bliver en tiltagende betydningsfuld komponent i fiktionen, når en given historisk og traditionaliseret repræsentationspraksis med dens specifikke kodninger og figurer mister sin troværdighed. Peter Bürger har et sted gjort en iagttagelse, der er relevant i denne sammenhæng, nemlig at der fra det nittende

til det tyvende århundredes roman synes at ske et gradvist skift i det sandhedsbegreb, som fiktionen opererer med. I den realistiske tradition vil romanen overvejende legitimere sin repræsentation ved at referere til en ydre sandhedsinstans, som repræsentationen måles på – "det litterære værk fungerer som et tegn, der refererer til den sociale virkelighed, som det fortolker," hedder det¹⁵ – mens den moderne roman i tiltagende grad lokaliserer fiktionens sandhedsinstans i selve skriveprocessen. Sandheden er ikke længere noget, der skal opspores, men noget, der skal skabes.

Således kan man betragte de forskellige forekomster af selvrefleksivitet, ikke alene som en ironisk modus, der ledsager repræsentationen, men også som en afgørende, funktionel byggesten i fiktionen. Betraget som en bevidst valgt konsekvens af det litterære sprogs uundgåeligt tiltagende intransigens, bliver selvrefleksivitet og metafiktion uundværlige midler til at realisere ambitionen om at symbolisere mulige erfaringsmodeller i romanens diskurs på trods af, at de ikke længere er umiddelbart tænkelige i den sociale kontekst, der på sin side overhovedet motiverer dem. På denne måde bidrager selvrefleksiviteten til at opridse en fiktionens tryllekreds, der omskriver et intransitivt felt til afprøvning af en mulig, æstetisk erfaring. Refleksiviteten bliver så at sige en forudsætning for ambitionen om at aktivere fortællingens æstetiske univers som middel til at opfinde mulige erfaringsmodeller. I kraft af denne refleksive selv-begrænsning kan det nittende århundredes romans æstetiske såvel som intellektuelle projekt fastholdes, ikke længere gennem en mimetisk illusion, men gennem en tiltagende åben konflikt med den samtidige virkelighed, som ikke er – og som for resten aldrig har været – hvad den lovede.

Også i denne henseende forholder de monstrøse romaner sig til det virkelige liv som hovedpersonen i Becketts *Fin de partie*, der blev spurgt: "Tror du på et liv i fremtiden?" og svarede – "Det har mit altid været."

Noter

- ¹ Antoine Compagnon: *Proust entre deux siècles*, Paris (Seuil) 1989, s. 16.
- ² "Pour la plupart d'entre nous, les œuvres de Joyce et de Proust se dressent déjà dans le lointain comme les témoins d'une époque révolue," *L'ère de soupçon*, s. 84, citeret in Compagnon, *op.cit.*, s. 299.
- ³ Pierre V. Zima: *L'ambivalence romanesque: Proust, Musil, Kafka*, Paris (Syncore) 1981.
- ⁴ Robert Musil: *Tagebücher* (Hrsg. Adolf Frisé), Bd. 1, Hamburg (Rohwolt) 1976, s. 569.
- ⁵ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg (Rowohlt) 1978, s. 16.
- ⁶ Se "Zum Bilde Prousts", in *Gesammelte Schriften* II.1, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1977, s. 311, 314 f..
- ⁷ Leo Bersani: *The Culture of Redemption*, Massachusetts (Harvard UP) 1990, s. 11.
- ⁸ »Über den Begriff der Geschichte«, GW I.2, s. 702. Der synes i parantes bemærket at være god logik i at bringe Benjamin på bane i denne sammenhæng; ikke bare fordi hans begrebsbrug kan tydeliggøre bestemte træk i den monstrøse romans æstetik, men ydermere fordi denne begrebsbrug selv synes at udspringe af den selv samme historiske problematik og erfaring, som de 'monstrøse' romanforfattere tager fat på. Og når det kommer til stykket må Benjamin vel også siges at være en ganske passende teoretisk ledsager for den monstrøse æstetik, der ikke alene deler et antal af de samme erfaringer (hvilket man f.eks. kan forvise sig om ved at studere erindringskriserne i *Barndom i Berlin omkring år 1900*, men også er forfatter til dette århundredes utvivlsomt mest monstrøse teoretiske værker.
- ⁹ Se hertil Th.W. Adorno: "Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman" og "Balzac-Lektüre", begge i *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1981².
- ¹⁰ For en detaljeret diskussion af dannelsesromanen som symbolsk konstruktion af et 'moderne' erfaringsparadigme, se Franco Moretti: *The Way of The World. The "Bildungsroman" in European Culture*, London (Verso Press) 1987.
- ¹¹ Jeg har i *Erfaringens fiktion. Et romanteoretisk essay*, København (Tiderne skifter) 1992, underkastet en række af disse størrelser en grundig analyse med særlig henblik på forholdet mellem romandiskursens formelt formidlede retorik og de erfaringsfænomenologiske problemstillinger, der udgør et centralt moment i romanernes kulturstrategiske indsats.

¹² "Ars Nova", in *L'entretien infini*, Paris (Gallimard) 1969, s. 512: "Kulturen forlanger, at kunsten og litteraturen skal levere svar, eftersom det kun er svar, der kan oplagres i de store kultursiloer, således at en problematisk kunst, der fremstiller sig selv som rent spørgsmål og således også sætter spørgsmålstegn ved selve kunstens mulighed, kun kan forekomme farlig, fjendtlig og kold i sin voldsomhed."

¹³ Hvis man ligner Musils uendelighedsprincip med en ret linie, der principielt kan blive ved med at forlænge sig, svarer Prousts til den tilsvarende uendelige mulighed for at underinddele et givent liniestykke; hvad angår Joyces uendelighedsprincip får man et indtryk af den dimension, han arbejder i, med den franske kritiker Valéry Larbauds sammenligning mellem at læse *Ulysses* og at kigge på stjernehimlen om natten, hvor man bliver ved med at opdage nye stjerner, jo længere man ser og jo bedre øjet akkomoderer sig til mørket; se hertil Olof Lagercrantz' bemærkninger om Joyce i *At finnas till*, Stockholm (W&W) 1970.

¹⁴ Jf. Anne Longuet Marx: "La rhapsodie Musilienne", in *Europe*, no. 741-742, 1991, s. 14: "Projektet (...) er at forvandle romanen til en uendelig genstand, og romanforfatterens kunst består i en uendelighedsteknik, som viser sig i den suggestionskraft, som de endelige genstande fremstår med. Hos Proust er oplevelsen af det uendelige ikke alene totaliseret i romanen under ét, men tillige punktualiseret; episoden med madeleine-kagen fremstår i al dens unikke begivenhedskarakter som en så kraftfuld mangfoldighed, at den omfatter romanfortællingen i dens helhed."

¹⁵ Peter Bürger: *Prosa der Moderne*, Frankfurt (Suhrkamp) 1987, s. 389. Bürgers iagttagelse bør dog ikke føre til et naivt billede af realismen; selvom den realistiske roman legitimerer sig selv ved en ydre instans, vil den altid allerede have været nødt til at etablere et indre sandhedskriterium, som er uadskilleligt fra det repræsentationssystem, der etableres i teksten; se hertil Michael Riffaterres instruktive *Fictional Truth*, Baltimore (Johns Hopkins UP) 1990, særligt kapitel 1 og 3.

