

Romanen som monster

om det monstrøses æstetik hos Robert Musil

PETER NIELSEN

*Hvad den alfar Vey med andre ikke gaar,
Det udi Physica monstreux anskrevet staaar*
Holberg

Robert Musils *Manden uden egenskaber* (*Der Mann ohne Eigenschaft*, 1930-42) tilhører rækken af monstre fra første halvdel af det 20. årh., som man enten holder sig fra på grund af deres umenneskelighed eller aldrig slipper fri af igen, fordi man har taget bolig i dem og ser verden herfra. Det monstrøse er ikke blot et udtryk for *Manden uden egenskabers* uhyre omfang og tunge refleksioner samt det forhold at romanen er ufuldendt, men er i høj grad en kategori for romanens særlige formbestræbelse og det eksistentielle projekt, som er indlejret heri, ligesom betragtninger over det monstrøse kan være et supplement til et efterhånden nedslidt romanbegreb.

I

I indledningen til sin bog, *Der Ring der Clarisse* om en række af det tidlige 20. årh.s romaner,¹ repræsenterer Claudio Magris en traditionel bestræbelse på historisk at forholde romanens formproblematik til tilstanden i det eksistentielle. Det gør han i kraft af begrebsparret *totalitet* og *den store stil*. Førstnævnte må i sit historiske udgangspunkt forstås som en immanent livstotalitet, tilværelsens lukkede metafysiske kredsløb, hvor den transcendentale betingelse for eksistensens fylde så at sige er immanent. En totalitet, som i en historisk proces gradvist er sprængt i stykker for at kulminere med den moderne verdens "atomistiske anarki". Det er omtrent det Walter Benjamin i sit

essay *Der Erzähler*² i grove træk karakteriserer som det tab af visdom og erfaring, der har fundet sted mellem den episk fortællelige og den moderne verden. Sidstnævnte begreb, den store stil, betegner epopöens eller romanens immanente udtryk for eller litterære repræsentation af denne livstotalitet.

Magris' overordnede model er et velkendt greb, hvor man som udgangspunkt for romanens historie konstruerer en harmonisk kulturtilstand og afgrænset totalitet, som den makker man spiller op imod, og konfronterer den med den opløste moderne civilisation og opløste totalitet. Den er model for mange tilnærmelser til romanen og forsøg på at teoretisere over dens form. Ofte er modellen i praksis ikke så rigid som dens (skjulte) grundlag, fordi den har mange stadier og, i forlængelse af historiseringen af den metafysiske sandhedsfigur, som også Lukács står for, bestandig må fokusere på romanernes orientering mod nye "transcendentale topografier" (Lukács), skabelsen af nye totaliteter i stedet for immanent at udtrykke en livstotalitet, hvilket skaber de udfordrende transformationer i romanens form, som helt kan få en til at glemme konstruktionens antitetiske dilemma: den blinde makker. Deraf al snak om romanens krise, dens stadige død og genopstandelse.

Den store stil er altså i traditionel betydning kongruent med livstotaliteten. Det forunderlige er, at totalitetens opløsning ifølge Magris på den ene side ødelægger den store stil (formløsheden), samtidig med at den store stil genopstår som en organiserende kraft, som den apollinske "vilje til magt", der optager det kaotiske i sine former for at forblive sandheden tro, sådan som også Hermann Broch fordrede i sin romanteori. Totaliteten, som den nutidige store stil afspejler, er således ikke længere immanent. Den store stil bliver snarere en redigering af tilværelsen, et forsøg på at basere en epokes udtryk i forhold til en central - religiøs eller filosofisk (i hvert fald en ikke-æstetisk) - værdi. Den store stil bliver ikke mimesis af tilværelsens opløsning, men tilværelsens reduktion til det væsentlige. Den bliver abstrakt (som andre kunstarter) i sin udpegning af tilværelsens transcendens. Den nutidige sto-

re stil udtrykker således både viljen til orden og længslen efter totalitet. I forlængelse af Brochs romanteori udvider Magris definitionen af den store stil så meget, at blandt andet også James Joyces *Ulysses* omfattes heraf i kraft af sit homeriske forbillede.

Den ufattelige pragmatik i anvendelsen af den store stil kan på mange måder synes meningsløs og udvandende for enhver diskussion af romanens formproblematik. Dog er det i kraft heraf muligt at øjne en særlig bestræbelse i en række af de modernistiske romaner, som f.eks Brochs *Søvngængerne* og Joyces *Ulysses*, hvor det sprængte univers er integreret i formen, samtidig med at romanerne søger en ny enhed af det formløse. Det vil jeg kalde litteraturens reterritorialisering af kulturen: det at romanerne på baggrund af erkendelsen af opløsning og den formmæssige afspejling heraf i en eller anden radikal forstand forsøger at komme hinsides opløsningen gennem en forsoning med hele den kulturelle tradition og orden og etableringen af en ny mulig enhed, en ny mulig hjemkomst som i *Ulysses*. Spørgsmålet der står tilbage er om *Ulysses* læst på dette overordnede, skematiske niveau, sådan som også T. S. Eliot gjorde det, er ydet tilstrækkelig retfærdighed, eller om det ikke er nødvendigt at fokusere på skemaets monstrøsitet.

I skabelsen af værkformer, der kan forsoner den kulturelle splittelse, er der selvfølgelig et spændingsforhold mellem romanernes mikro- og makroniveau, mellem formløshed (inkohærens) og form (kohærens) og således et vist spillerum for det inkongruente, der indbyder til uendelige læsninger og evige refleksioner af spændingsforholdet. Ved fortsat at gøre brug af kategorien den store stil forbliver man imidlertid fanget i en udvejsløs dialektik.

II

Robert Musils *Manden uden egenskaber* omfattes ikke på tilfredsstillende vis af begrebet den store stil, fordi romanen ikke stræber efter en kulturel reterritorialisering. Tværtimod er den, trods en tilsyneladende traditionel fortælleform,

måske den mest radikale roman i sin fuldstændige sprængning af det kulturrum - det centraleuropæiske med centrum i Wien - der går under med 1. verdenskrig. Musils roman når endnu længere hinsides den kulturelle orden og tradition end nogen anden roman. Det vil jeg i modsætning til reterritorialisering kalde en deterritorialisering af kulturen. Denne omfattes ikke af den store stil. Det er et karakteristikum for den monstrøse roman, at den i modsætning til den store stils roman, værket, ikke søger en stabilisering eller forsoning, men en sprængning og omfortolkning af kulturen. Mimesis er i den betydning ikke kun fremstilling og gestaltning af virkelighed, men også af *mulighed* og dermed en rehabilitering af en eksistentielt fortrængt kategori. Det monstrøse er en æstetisk kategori for den vilje.

Mange har været tilbøjelige til i romanens tredje del "Ind i tusindårsriget"³ at se bestræbelsen på at skabe en livstotalitet i skikkelse af hovedpersonen Ulrichs og søsteren Agathes forsøg på i en tilbagetrækning fra virkeligheden at realisere kærlighedens utopi, efter at Ulrich i romanens foregående to dele forgæves har forsøgt at virke direkte ind på virkeligheden. Den opfattelse beror på en lineær-kontinuerlig læsning af romanen, uden at respektere dens egne lineært komplekse æstetiske figurer. Det er forkert at se en kontinuitet mellem romanens enkelte dele. De er derimod forskellige æstetikker, konfronteret med hinanden i et komplekst mønster. Alle forsøg på at reterritorisere en splittet subjektivitet eller kultur lider skibbrud i og med at de afsløres som *myter*, som personlighedens falske konstruktioner og fortolkning af sammenhænge. Da Ulrich selv er ved at gøre kærlighedens utopi til rum, til et eksistentielt grundlag, 'afslører' romanen utopiens stivnen i mytologi; som i kapitelgruppen "Die Reise ins Paradies", hvor Ulrichs og Agathes uendelige kærlighedsfølelse udmøntes i coitus og det mislykkede forsøg på at fastholde den spændingsfyldte følelse, efter at den har fået et endeligt udtryk i en handling og blevet udtømt. I modsætning hertil står kapitlerne med Ulrichs og Agathes endeløse samtaler om kærlighed i haven (blandt andet "Atemzüge

eines Sommertags"), hvor den uendelige kærlighedsfølelse forbliver vibrerende ubestemmelig, hele tiden fornyer sig i den uendelige tales strøm, fordi den ikke har andet formål end sig selv og derfor ikke brug for et konkret udtryk.

Myten som en reterritorial figur for både fortællingen og erkendelsen kendetegner i særlig grad *Manden uden egen-skaber*. Aristoteles definerer i sin poetik myte (i den danske udgave oversat til "fabel") som en komposition af begivenheder med begyndelse, midte og afslutning. Myte bliver i den betydning værkets ramme, den store stils mesterskab, men samtidig også fortællingens og "forstandens perspektiviske forkortning"⁴, sådan som Musil i et af romanens centrale kapitler, "Hjemvej", iscenesætter hele problemstillingen vedrørende den moderne romans mulige form. Kapitlets titel spiller på en bestemt romankonvention, især dannelsesromanen, men kunne også gælde den cykliske struktur i den modernistiske roman. Ulrich inkarnerer i kapitlet romanens refleksion over sin egen form. Under hans vandring gennem kapitlet bliver et parkanlæg pludselig sammenlignet med et fundamentalt træk ved fortællingen. Parkanlægget er topografisk 'beskrevet' af stier, der leder og lokker den spadserende til at følge et bestemt mønster, selvom han med få skridt ville kunne krydse det. Parkanlægget bliver figur for den fortælleriske orden eller tråd, der skaber sammenhæng mellem jeg'et og den ydre historisk-kulturelle verden og sikrer at livet i sin helhed bliver en glat runding, hvor de usynlige forhold af forstanden og følelsen forsvinder som hullerne mellem træerne forsvinder, når man kigger ned ad en lang allé af træer. Både den spadserendes afrettede vej og fortællingens tråd beskrives som en "forstandens perspektiviske forkortning", der løgnagtigt får mennesket til at føle sig som herre i eget hus.

Figur på overskridelsen af ordenen eller mønstret bliver, i erkendelse af at livet er blevet ikke-fortælleligt (ikke-narrativt) og ikke længere indfanges af en tråd, den "uendeligt sammenvævede flade", som også er romanens væv i ordets dobbelte betydning (:tekstur). Vandringen gennem parkanlægget er en iscenesættelse af diskursens indskrivning i den menne-

skelige krop. Muligheden for at krydse mønstret, afstikke en flugtnie fra anlæggets territorium, er billede på den mulige deterritorialisering af ordenen, sådan som Musils skrift gennem Ulrich er et forsøg på at deterritorialisere epikkens evige kunstgreb og forstandens perspektiviske forkortning (anskuelsesformerne).

Ulrich tegner romanens vej bestående af mangfoldige digressioner mod et hjem, en sluttethed, en endelig form. Men Ulrichs lille palads er et underligt hjemløst sted, uden fast forankring, uden transcendens, et arkitektonisk konglomerat af forskellige stilarter. Her bor manden uden egenskaber. Romanen bliver da, med henvisning til Lukács, et udtryk for den "transcendentale hjemløshed".⁵ Hjemløsheden står imidlertid ikke i negativ, som længslen efter en ny totalitet, den er snarere den bestandige uro, bevægelighed, den forskydning som er en forudsætning for kritikens udøvelse og for opdagelsen af nye værditerritorier.

III

Hvad er et monster? Det monstrøse er en kategori for det kulturen har udelukket. Monstret kan man ikke forklare, oftest blot henvise til som en modsætning til det normale, velkendte: misformede, umenneskelige, usædvanlige osv., men aldrig som et selvstændigt væsen eller en selvstændig form. Det monstrøse er grænsedragningens udskilte rest, som civilisationen baserer sin sociale rationalitet på. At konfrontere civilisationen med monstrets ansigt, som Musil gør, er at ophæve dens entydige og stabile grænsedragning. Som en omvendt parabel på Homers *Odyseen* er det de monstre: laistrygoner, kykloper, sirener, Skylla og Karybdis, som Odysseus på sin lange rejse fascineres af og tager bolig hos for nærmere at udforske det mulige eventyr de repræsenterer i stedet for at vende hjem til Penelope i Ithaka.

Monstret peger på en gennemgående dobbeltfigur i *Manden uden egenskaber*, som imidlertid ikke er en simpel modsætning, men i en eller anden forstand to sider af den samme sag, selvom kulturen har stabiliseret sig ved at gøre

den til en modsætning. Den samme dobbeltfigur finder man på skizofren måde i Stefan Zweigs *Verden af i Går* med på den ene side præsentationen af Wien som tryghedens og en kunstnerisk harmonisk verden og på den anden side erkendelsen af, at en hel generation havde blundet sig bort fra alle skæbnens bitre elementer. Jeg vil vise, hvorledes dobbeltfiguren på en række forskellige måder er til stede i Musils roman.

Den fraværende totalitet er omdrejningspunkt for *Manden uden egenskaber*, der handler om, hvorledes man i Wien i 1913 nedsætter en komité med henblik på at finde en central idé eller symbol, der kan gælde som grundlag for hele den habsburgske kultur og samle de enkelte nationer i dobbeltmonarkiet om deres kejser i et overordnet symbol. Komitéens arbejde kan ses som et forsøg på at forankre den tilstand af opløsning, der af Musil skildres under etiketten *Kakanien*, i en ny kraftfuld enhed. Kakanien udgør tærsklen mellem det 19. og det 20. årh., mellem den gamle og den moderne verden. På tærsklen er det hele til stede i særlig overophedet form. Den gamle verdens udlevede og den moderne verdens endnu ikke fuldt udviklede former befinder sig side om side i uforenelig konflikt. Man befinder sig allerede i tidens tog med retning mod det 20. årh. og de dertil knyttede modernitetsprocesser, men samtidig har man stadigvæk muligheden for at tage toget tilbage til det 19. årh.: man kunne "forlade tidens tog, sætte sig i et almindeligt tog på en almindelig jernbane og rejse hjem igen".⁶

Den symbolske restitution afspejler en naiv længsel efter den opløste livstotalitet eller forestillingen om etableringen af en ny meningsgivende kulturel enhed. Det er det Claudio Magris beskriver som *den habsburgske myte*,⁷ opstået som en længsel efter Verden af Igaar, en længsel efter en habsburgsk kosmos, en enhedslig livsfølelse symboliseret i kejsermagten på et tidspunkt, hvor monarkiet endnu var en virkelig stormagt og hvor det i kraft af sin overnationale og kosmopolitiske karakter afspejlede en moderne europæisk enhed. Mytologiseringsprocessen starter som erindringens forvandling af en historisk virkelighed og kulminerer i den nutidige

myte, der skal forvandle en modsigelsesfyldt habsburgsk realitet til en rolig og sikker verden. Den habsburgske myte, der både virker på et overordnet politisk niveau og på dagligdagens og følelsernes niveau, har ifølge Magris tre grundmotiver: den er en myte om de enkelte nationers harmoniske integration, en myte om den nødvendige overføring af en bureaukratisk mentalitet på følelsernes og vanens sfære og endelig en myte om kunstens rolle som rekreation fra virkeligheden og ikke en kritisk aktivitet.⁸

Myten er en forvrængning af virkeligheden, et forsøg på at omfortolke værdierne så de på ny giver mening. En slags reterritorialisering af kulturen, sådan som det også var muligt at definere det i forlængelse af den aristoteliske myte. Robert Musil er selv et barn af den habsburgske myte, men han forsøger at sprænge den og komme hinsides ved at fremstille den ironisk. I sin måde at indskrive den habsburgske epoke omkring 1913-14 i *Manden uden egenskaber* udfolder Musil samtidigt et kulturelt og et romanæstetisk projekt.

Romanens Kakanien, som det habsburgske rige hedder hos Musil, er et monster, en uhyrlighed på grund af de mange nationaliteter og sprog, der kunstigt holdes sammen i statskonstruktionen. Men Kakaniens monstrøsitet erkendes ikke, fordi man lever som om virkeligheden var harmonisk, lever i en forvrænget og snæver version af virkeligheden og skærmer sig mod erfaringen af opløsning ved at gøre livet til en sammenhængende fortælling.

Det monstrøse er uhyggeligt, en slags kulturens "Unheimliche", som i Musils tilfælde ikke skal forsøges helbredt eller genindlemmet i kulturen. Tværtimod skal det forsøges vist, hvorledes det "Unheimliche" ved Musils roman afstikker flugtlinier fra den stivnede kulturorden, der ikke er i stand til at forny sig selv og afsøger betingelserne for andre mulige værdier. At fokusere på det monstrøse er et forsøg på at overskride subjektivitetens faste grænser og en eksistentiel afsøgning af nye måder at være menneske på.

I "Das Unheimliche"⁹ når Freud både ad empirisk og etymologisk vej frem til, at det "Unheimliche" ikke står i enty-

dig modsætning til det "Heimliche", idet "Heimlich" i den ene betydning af ordet (hemmelige) falder sammen med "Unheimlich", hvilket vil sige at det "Unheimliche" er en uadskillelig del af det "Heimliche", at det ikke er noget nyt eller fremmed, men noget velkendt og fortroligt som blot er fremmedgjort for bevidstheden gennem en historisk fortrængningsproces og pludselig viser sig for os igen. Som Schelling har sagt, er det "Unheimliche" det der skulle være forblevet hemmeligt/skjult, men er blevet synligt.¹⁰ Dette "Un" er så at sige fortrængningens mærke, som peger hen på kulturens vrangside.

Parallellen til *Manden uden egenskaber* kan bedst vises med et citat:

Tidens tog er et tog, der ruller sine skinner foran sig. Tidens flod er en flod, der fører sine bredder med sig. Passageren bevæger sig mellem faste vægge på fast grund, men grunden og væggene bevæges umærkeligt af de rejsendes bevægelser.¹¹

Et andet sted siger Musil herom: "det uhyggelig [das Unheimliche] er kun at væggene kører, uden at man mærker det".¹² Freud giver et eksempel på hvorledes det at gå hen over en tilgravet brønd og føle, at der pludselig kunne komme vand til syne under fødderne både kan beskrives som "unheimlich" og som "heimlich" (i betydningen det skjulte). På samme måde med Musil-eksemplet, hvor der i stedet for "unheimlich" lige så godt kunne have stået, at det var "heimlich", at væggene kører.

Den problematik peger lige ind i Musils forvaltning af den habsburgske myte og dens afledte virkelighedsforståelse. Overfor denne virkelighed arbejder Musil med et filosofisk og historisk funderet mulighedsbegreb. Om det mulige kunne man som om det "Unheimliche" sige, at det ikke er noget nyt eller fremmed, men noget velkendt og fortroligt som blot er fremmedgjort for bevidstheden gennem en historisk fortrængningsproces og pludselige kan vise sig for os igen. I *Manden uden egenskaber* bestræber Musil sig på retrospektivt at aktive-

re kulturens fortrængte muligheder ud fra en opfattelse af, at virkelighed og mulighed ikke er modsætninger, men i en eller anden forstand betinger hinanden, at mulighed ikke er noget helt andet, men det ikke udfoldede i stort set enhver kulturkreds, dog særligt i tærskelkulturer som Wien omkring århundredeskiftet.

IV

Robert Musil går ind i et forholdsvist afgrænset felt, Wien 1913-14, for herindefra at skille det billede ad vi normalt går rundt i hovedet med og forsøgsvis samle det på andre måder, konfrontere normalt adskilte vidensområder med hinanden. *Manden uden egenskaber* er en kompleks masse af intertekster, der spænder så vidt som fra en matematisk, en fysisk, en psykologisk, en filosofisk, en mere livsfilosofisk og en æstetisk viden til en række mystikers værker; et gennemkonstrueret netværk af tidens videnskabelige temaer, samlet og transformeret i romanskriften. Romanen er en stor forsøgsopstilling. Videnskaben er ikke er en uskyldig sprogbrug, men en tanke-model, et eksperiment, litterære metaforer i romanens laboratorium. F.eks. bruges matematik og fysik som forklaringsmodeller på historiens forløb og moralens tilblivelse i en kultur, ligesom også romanens enkelte personer, som repræsentanter for alle tænkelige måder at forholde sig til eller gestalte virkeligheden på, er led i forsøgsopstillingen. Både vidensfelter og personer trækkes gennem romanens uendeligt variable kraftfelt for at udfolde de "mulige virkeligheder".

Det monstrøse, i betydningen det uhyrlige eller umenneskelige, er i høj grad knyttet til det uendelige. Den store stil er i sin stræben efter at omslutte totaliteten afgrænset som den menneskelige krop. Den får sine grænser eksempelvis i kraft af en annæmmelse af biografiens matrice eller en håndfast forestilling om værkets start- og slutpunkt. Derimod er den monstrøse roman en overskridelse af værket, romanformens umulighed og et forsvar for uendeligheden, de mangfoldige perspektiver og en æstetisk bestræbelse på at repræsentere uendeligheden. I et brev¹³ skitserer Musil sit romanprojekt og

skriver, at det er hans opfattelse, at alt egentligt er til stede på een gang. Det princip demonstrerer han i de stadig nye versioner af en afgrænset virkelighed han fremskriver i *Manden uden egenskaber*. Det gælder for ham om at gennembyrde de menneskelige anskuelsesformer, der reducerer virkeligheden og bygger på integration af tilværelsens disjecta membra.

Fiktionsrummet i *Manden uden egenskaber* har ikke værkets stabilitet. Romanen har ikke noget egentligt begyndelsespunkt endsige et slutpunkt. Den starter in medias res. Fiktionsrummet relativiseres ved at romanen allerede i sin indledende gestus, i "En slags indledning", spaltes sig i flere diskursarter, i flere eksempler på sprog, der dækker det faktiske lige godt, nemlig en videnskabelig og en hverdagslig beskrivelse af en Wiener-augustdag i 1913. De to beskrivelser står komplementært ved siden af og uden at ophæve hinanden. Beskrivelserne får slet ikke lov at fortætte sig i en bevidsthed, et stabilt rum eller et afgrænset tidsrum. Person, tid og sted introduceres for med det samme at relativiseres.¹⁴ Er vi nu i Wien eller ej? Wien bliver i romanen mindre en bestemt geografisk lokalitet end et særligt tilfælde af den moderne verden. Ingen af den traditionelle romaneske fortællings knudepunkter får her lov at udgøre en ramme.

Den musilske uendelighed er en anden end i Marcel Prousts *På sporet efter den tabte tid*. Anne Longuet Marx har påpeget, at uendeligheden i Prousts *På sporet efter den tabte tid* er "punktuel",¹⁵ hvilket er en meget præcis karakterisering af, at handlingen ikke er lineær, men epifanisk: prolifererende til uendelige dimensioner i enkelte punkter. Et udtryk for at en enkelt ting, som f.eks. madelaine-kagen, så at sige indeholder hele romanen. Dermed er det muligt næsten hvor som helst at træde ind i Prousts roman og møde dens uendelige univers. Anderledes med Musils uendelighed, der i sin repræsentation af det ikke-lineære, det uendeligt komplekse felt hans roman søger at genskabe, er lineær - parallelt med at hans erkendelsesmodel er induktiv. Musils problem var ikke som Prousts, at lige meget, hvor han gik ind og redigerede i sin tekst, var det muligt at folde det allerede nedskrevne mere udførligt ud,

men at romanen aldrig kunne afsluttes, fordi vejen var uendelig lang. Der var hele tiden andre mulige versioner af virkeligheden, romanens personer kunne i stadig nye konstellationer føres gennem romanens kraftfelt. Hvad ville der ske - det konjunktiviske er et særligt kendetegn for Musil - hvis man i stedet for den person placerede hin person i en bestemt situation osv. De utallige udkast, notitser, overvejelser, kapitel-studier, romanens forskellige titler, de forskellige navne på hovedpersonerne, som man kan finde i Musils efterladte skrifter og fragmenter og i hans dagbøger, vidner om, at Musil ikke bare ændrede romanprojektets oprindelige udkast, men at man i det hele taget dårligt kan tale om et "oprindeligt", idet et sådant fortaber sig i de utallige versioner.

Musil er eklektiker i den forstand, at han ikke søger en helt ny æstetisk form for at udtrykke den moderne eksistens, men tager udgangspunkt i allerede bestående og overleverede dannelsesformer. Musil griber ind i et bestående dannelses- og værdisystems konstruktion og dets respektive diskurser og afsøger herindefra betingelserne for en anden måde at leve og skrive på. Han arver så at sige det gamle århundredes diskurser og former og søger at deformere dem, så de kan udtrykke en ny erfaring. Det er det Walter Moser i en Roland Barthes og Michel Foucault-inspireret læsning¹⁶ karakteriserer med begrebet "diskurseksperiment": den litterære diskurs tilskrives en privilegeret status ved de andre diskursers korsvej. Derfor fokuseres der på bestående diskursarters indlemmelse i Musils litterære diskurs. Den måde at skrive på er direkte knyttet til Musils bevidsthed om en almen historisk krise, om en manglende evne til med de bestående diskursarter at beskrive og overkomme¹⁷ krisen. Kun gennem romanens uvante interaktion af diskursarter er det muligt at udforske nye diskursive horisonter og nye forudsætninger for dannelse.

I denne bestræbelse på at gøre virkeligheden større ligger også en vilje til totalitet. Det ligger allerede i definitionen af den musilske eklekticisme som en samling af en masse enkeltdeler, spredt viden, der bestandigt sættes sammen på nye måder. Men viljen til totalitet er ikke identisk med viljen

til værk, og derved sprænger romanen en klassisk tematik og æstetik. Romanens enkelte dele er ikke underlagt den del/helhed-dialektik, der er afgørende og karakteristisk for værket samt for hele identitetsfilosofien, som vores kultur er grundlagt på fundamentet af.

Musils eget begreb for den skrivestrategi er essayisme. Det er her kun muligt at tegne en skitse af dette komplekse begreb, som både er et skriftbegreb og en grundholdning overfor verden. Måske essayismen bedst udtrykkes ved et citat: "Denne romans historie handler om, at den historie som skulle fortælles i den ikke bliver fortalt".¹⁸ Citatet udtrykker dialektikken mellem romanens dele og helheden, der ikke forsones i nogen syntese, men forbliver i et dynamisk spændingsforhold. Det der skal fortælles kan ikke blive fortalt, fordi delene får et for selvstændigt liv og umuliggør helheden, fordi der hele tiden skyder sig nye uventede perspektiver ind i fiktionen, som umuliggør værkets faste rammer. Essayismens disintegration er en slags dekonstruktion af den store afrundede form, af den narrative kohærens, som også er biografens og selvforståelsens form.

Bag rekonstruktionen af en bestemt kulturel horisont (Wien 1913-14) ligger der en særlig kompleks bestræbelse på at sammentænke repræsentationen af viden og den æstetiske iscenesættelse heraf til en monstrøs æstetisk repræsentation. Den monstrøse repræsentation genskaber ikke epoken, som den virkelig var, men som den spejles i en ubestemmelig hovedperson, Ulrich, og i persongalleriet og de tankemæssige grupperinger omkring ham. Meget groft betragtet kondenseres repræsentationen til to modsatrettede kulturelle bevægelser. Romanen fremviser på den ene side de historiske og kulturelle processer, der fører til konkretisering og selektion, til en kulturel glemsel (det "Unheimliche"), til en bestemt udformning af virkeligheden eller i hvert fald til en bestemt forstandsmæssig reduktion heraf ("den perspektiviske forkortning").¹⁹ På den anden side udfolder romanen de kulturelle og æstetiske perspektiver af en retrospektivt udvidet virkelighedsopfattelse: en udfoldelse af epokens potentielle mulighe-

der, de mangfoldige kryds- og tværgange mellem forskellige vidensfelter, som romanen iscenesætter. Romanens figur for repræsentationen af denne monstrøse totalitet, for sprængningen af et gennemsnitligt og velafgrænset kulturrum, er, udover den "uendeligt sammenvævede flade", den meget centrale *gestalt*-figur, der som romanens repræsentation i øvrigt medbringer betydning, jvf. hele Gestaltpsykologien som Musil studerede, samtidig med at den som videnskabelig disciplin bliver transformeret og løskøbt fra sin strenge denotative tvang til fordel for en udforskning af begrebets konnotative muligheder i den æstetiske iscenesættelse.

Rundt omkring i sine skrifter gør Musil sig notater vedrørende Gestaltpsykologien for at gøre det psykologiske gestalt til litterært formbegreb for en monstrøs helhed. Gestalt udtrykker, at der af sanselige elementers placering ved siden af og efter hinanden (helheden, gestalt) kan opstå noget, som ikke kan udtrykkes gennem elementerne. Musil nævner selv som eksempel, at en firkant består af dens fire sider og en melodi af dens toner, men at de i deres enestående placering i forhold til hinanden, som netop udgør gestalt, har et udtryk som ikke lader sig forklare ud fra bestanddelenes udtryksmuligheder. Gestalterne er imidlertid ikke helt irrationelle, da de jo i kraft af bestanddelene tillader sammenligninger og klassificeringer, men alligevel indeholder de også noget meget individuelt.²⁰

Gestalt udtrykker meget godt spændingen mellem romanens enkelte dele og helheden; og at helheden aldrig er en færdig helhed, men at der hele tiden finder forskydninger sted i romanens kraftfelt. Elementer træder i stadigt nye konstellationer i omstændighedernes uforudsigelige spil, således at enhver fortætning af betydning varieres eller relativeres før den er blevet en færdig form og bragt på begreb. Virkeligheden er i den forstand ikke uforanderlig, men et prisme, hvor lyset brydes i uvante retninger og afdækker fortrængte muligheder, jævnfør den mimetiske gestaltning af mulighed. Denne forestilling om helheden som en "bevægelig ligevægt" dukker op igen og igen i *Manden uden egenskaber*, især i kapitlerne om

følelsspsykologi, der ifølge Musil ikke var psykologi, men verdensbeskrivelse.²¹ I gestalt som en omformelig helhed kunne man ligeledes se Musils forsøg på at 'løse' fremstillingens paradoks mellem den lineære repræsentation og et ikke-lineært stof.

V

Karakteristisk for den monstrøse roman er de umenneskelige hovedpersoner. Det er en anden af romanens personer, Walter, der om Ulrich udbryder: "'Han er en mand uden egenskaber!' 'Hvad betyder det?' spurgte Clarisse med en lille pigelatter. 'Intet. Det er netop pointen - det er intet!'"²² Dette "intet" er det mangfoldiges mærke: Ulrich er både manden uden egenskaber og manden med alle egenskaber. Afspejlende hele den moderne verdens tomme midtpunkt kan Ulrich aldrig tilskrives nogle bestemte egenskaber. Han bliver ikke betydningsmæssigt konstitueret et bestemt sted, fordi han kun tildeler det givne hypotetisk gyldighed. Ulrich er en monstrøs person, fordi han ikke som en traditionel helt kan fungere som værkets ramme. Hans egenskabsløshed afmonterer på forhånd muligheden for at gøre ham til bærer af en episk fortællelig historie, der kan lukke romanen i en endelig form.

Ligesom Hermes var parasit på de græske principper om identitet og modsigelsesfrihed, flygtig, overskridende rumlige grænser, er Ulrich parasit på Kakaniens samfundsrationalet, idet han endeløst kan antage og veksle egenskaber og som en moderne nomade eller flanør overskride de rumlige og forstandsmæssige grænser i byens rum. Ulrichs funktion som sendebud mellem forskellige vidensområder gør, at tidens tanker samles og komponeres i ham. Det han tænker og bringer med i bevægelsen, fyldes han ikke op af. Ulrich inkarnerer en monstrøs repræsentation, der rækker hen over flere århundreder: romanen handler om et enkelt år i Ulrichs liv, i begyndelsen hører man dog retrospektivt om hans tre mislykkede bestræbelser på at blive en mand med egenskaber: som løjtnant, ingeniør og matematiker. De tre professioner betegner en bevægelse fra et før-moderne paradigme til det 20.

år.s abstrakte verden. Ulrich har gennemlevet denne åndelige udvikling uden at sedimentere en gyldig erfaring. Ved romanens begyndelse er han nået frem til et nulpunkt, billedgjort i hans etårige ferie fra livet, hvor alle hidtidige klassifikationer bringes i bevægelse i form af Ulrichs inkarnation af og samtidige distance til disse epistemer.

Romanens personer repræsenterer forskellige reaktioner på den åndelige situation i Europa før krigen. I modsætning til Ulrich forsøger flere af de øvrige personer at konstruere en sammenhængende fortælling som helbredelse af opløsningen. Romanen gennemspiller variationer af sådanne personlige identitetskonstruktioner, som f.eks Arnheims antropocentriske projekt med forbillede i Goethe, hvor modsætninger bringes i hvile i en utidssvarende personligt sammenhængende fortælling; eller som Walter, der, som en direkte udmøntning af den habsburgske myte, søger tilflugt i kunsten for at blive fri for virkeligheden; eller som pædagogen Lindner, der søger forankring i en ny transcendent moral og fast livsrytme, der fungerer som falske pejlepunkter midt i tilværelsens kaos; eller den betydningsfulde dame Diotima, der søger trøst i dyrkelsen af sjælen. Eller de personer, der op mod opløsningen og subjektets ustabilitet sætter et nyt, stærkt og rask subjekt. Der er mange eksempler herpå. Disse personer, der søger tilflugt til personlige myter som modvægt mod den opløste kosmos og den umulige østrigske forløsende idé, er en del af romanens univers, er versioner af forsøget på at skabe en sammenhæng.

Personerne er i det hele taget vigtige for romanens formdannelse. Et sted siger Musil, at personernes eksistensproblem svarer til romanens formproblem.²³ Som strategi overfor den restitutive praksis indføres der i romanen en række personer, hvis vanvid giver anledning til en udforskning af, hvad der sker i overskridelsen af en forældet subjektivitet og dermed også overskridelsen af en forældet romanform. Det gælder den maniiske Clarisse, der er en aggressiv bærer af den åndelige forandring og som repræsenterer forsøget på at udmønte Nietzsches tanker i en livsfilosofi. Og det gælder

kvindemorderen og vandringsmanden Moosbrugger, der fungerer som den mest radikale gennemspilning af, at verden er uden egenskaber. Moosbrugger følger en helt egen logik, uden hensyn til normer og fornuft, og hans tanke vandrer frit i det omkringliggende univers: "Så flød hans tanke som en bæk, der næres af hundrede springende bække, gennem en frodig eng"²⁴ - og de bringer for et kort øjeblik de klassifikationssystemer verden holdes på plads af i uligevægt: "Moosbrugger stod altid med benene på to klumper solid jord og holdt dem samlet, idet han anstrengte sig for at undgå alt, hvad der kunne gøre ham forvirret; men undertiden brød der et ord frem i hans mund, og hvilken revolution og hvilken drøm om tingene vældede da ikke ud af et koldt, udbrændt dobbeltord...".²⁵ Moosbrugger er et metonymisk menneske, mulighedsmennesket par excellence. Musil interesserer sig for disse personer, fordi de repræsenterer en umiddelbar formdannelse, der følges ud i dens afkroge af perversioner og muligheder, fremfor en antropocentrisk formdannelse.

Musil forfølger med mikroskop de forskydninger og overskridelser, som disse personers indføjelse i diskursen forårsager. Overskridelsens diskurs svarer godt til førnævnte deterritorialisering, som består i, at det der normalt udgrænses af kulturen og sproget, indarbejdes i romanens monstrøse totalitet og så at sige sprænger grænserne indefra. Ulrich må nærmest sige at danne en slags ligevægt mellem de to diskursive ekstremer, den sammenføjende og den metonymiske, som romanen pendler og bliver til imellem.

Noter

¹ "Großer Stil und Totalität", in *Der Ring der Clarisse*, Frankfurt/M 1987 (ital. 1984).

² in Walter Benjamin *Illuminationen*, Frankfurt/M 1977.

³ Den danske udgave af *Manden uden egenskaber* er ikke fuldstændig, idet der mangler væsentlige dele af romanens tredje del. Det lysner dog: Karsten Sand Iversen arbejder på en nyoversættelse af Mogens Boisens kvantitativt og kvalitativt mangelfulde oversættelse.

⁴ Jeg vælger her min egen oversættelse af "perspektivische Verkürzung des Verstandes" fremfor Boisens "intellektuelle forkortelse af perspektivet".

⁵ Georg Lukács *Die Theorie des Romans*, Berlin 1965, p. 35.

⁶ *Manden uden egenskaber* (herefter MUE), bind 1, p. 37

⁷ Claudio Magris *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Salzburg 1966 (ital. 1963).

⁸ *ibid.* pp. 12-19.

⁹ Sigmund Freud "Das Unheimliche", in Studienausgabe band IV, Frankfurt/M 1974.

¹⁰ Citeret fra Freuds "Das Unheimliche", p. 248.

¹¹ MUE, bind 2, p. 158.

¹² MUE, bind 1, p. 36

¹³ "Brief an G." (herefter G), in Robert Musil *Prosa, Dramen, Späte Briefe* (udgivet af Adolf Frisé), Hamburg 1957, p. 724.

¹⁴ Frederik Tygstrup har forsøgt sig med en sammenligning af fiktionssrummets gestaltning i en række romanbegyndelser fra Balzac og frem til Le Nouveau Roman, og læst *Manden uden egenskaber* på den måde - fra en forelæsning i februar 1992. Marianne Charrière-Jaquin læser indledningskapitlet på kongenial måde, hvor hun ligeledes gør opmærksom på, at den videnskabelige eksakte diskurs arver den gamle, hverdagslige diskurs' antropomorfe træk: "Isorternerne og isotererne gjorde deres skyldighed" og "højtryk afslørede endnu ikke tilbøjelighed": "Der Mann ohne Eigenschaften als Suche nach einer hermaphroditischen Sprache: Wechselspiel des Konvexen und Konkaven", in *Musil-Studien* 15, München 1987.

¹⁵ "La Rhapsodie Musilienne", in *Europa - revue littéraire mensuelle*, No. 741-42, 1991.

¹⁶ "Diskursexperimente im Romantext", in Uwe Baur/Elisabeth Castex (Hrsg.): *Robert Musil*, Königstein 1980.

¹⁷ "Overkomme" dækker ikke fyldestgørende det tyske "Bewältigung", som er Musils eget udtryk.

¹⁸ "Studienblätter und Notitzen" (herefter SN), in *Der Mann ohne Eigenschaften*, Band 2, p. 1937.

¹⁹ Det hedder i romanen også "Seinesgleichen geschieht" (dårligt oversat til dansk med "Sligt sker"), "die Welt des Wahrscheinlichen Menschen": den habsburgske mytes evige genkomst; eller det sammenlignes i romanen via fysikken med den kinetiske gasteori eller termodynamikkens ligevægtsstrukturer.

²⁰ Disse overvejelser over gestalt-begrebet finder man i essayet "Literat und Literatur" fra Robert Musils *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, Reinbek bei Hamburg 1978.

²¹ SN, p. 1941.

²² MUE, bind 1, p. 71.

²³ G, p. 726.

²⁴ MUE, bind 1, p. 263.

²⁵ *ibid.* p. 264.

