

REALISME SOM NEGATION

Göran Printz-Påhlson

Siden Roman Jakobson udgav sin overbevisende og udtømmende analyse af de betydningsforandringer begrebet "realisme" har undergået (1921 på tjekkisk²), har realismens fortolkere, i langt højere grad end dens udøvere, udvist en prisværdig forsigtighed med hensyn til at indlæse et identitetsforhold mellem på den ene side begrebets alment filosofiske og hverdagsagtige anvendelse og på den anden side dets strengt teoretiske indhold. Vi er nu adskillige gange blevet stærkt opfordret til at begrænse anvendelsen af begrebet til en konventionel sammenhæng, som en bestemmelse af en litterær eller kunstnerisk bevægelse eller gruppe eller en 1800-talsmode, og til at opgive ethvert forhængeligt håb om at finde noget varigt mimetisk kriterium for begrebet, og til i stedet at stille os tilfreds med den indbyrdes lighed mellem begrebets referencer. Selv René Wellek, der altid er lige meget på vagt overfor en sådan "ekstrem nominalisme" som overfor en udhulet metafysik, stiller sig — i sin betydningsfulde artikel fra 1960³ — i det hele taget tvivlende med hensyn til muligheden af at formulere konkrete kriterier for "realismen". Endnu mere overraskende er det, at man ikke dér finder nogen reference til Jakobsons berømte essay til trods for forfatterens, skønt midlertidige, sprogfællesskab, ligesom det ikke er indbefattet i Wellek og Warrens *Theory of Literature*.

Gælder dette for den vestlige verden, også når den repræsenteres

af emigrerende personligheder som Jakobson og Wellek, så gælder det derimod ikke for den centraleuropæiske marxistiske tradition. Dér er diskussionen om realisme helt konsekvent og ublu udgået fra *mimesis*. Hele debatten mellem Brecht og Lukács er solidt forankret i en virkelighedsopfattelse som ingen formelle kriterier kan trænge igennem. "Realismen er ingen formsag", skriver Brecht. "Man kan ikke udnævne en enkelt realists (eller et nærmere fastsat antal realisters) form til *den* realistiske form. Det er urealistisk"⁴. Wellek konstaterer, ikke uden tilfredshed må man antage, at han har optalt at udtrykket "virkelighedsgenspejling" optræder 1032 gange i første bind af Lukács' *Æstetik*⁵.

Jakobsons essay synes faktisk ikke at have haft nogen direkte indflydelse til trods for dets relativistiske perspektiv. Essayets tese er naturligvis relativistisk, men det rummer også andet lærerigt hvilket lettere overses. Disse indsigter er knap nok blevet observeret, hverken af nominalister eller af mimetikere. De synes end ikke i nogen synderlig grad at have påvirket det underholdningsindslag af intellektuel fribrydning som dagens strukturalisme byder på, sikkert på grund af denne bevægelses generelle aversion mod realisme.

En lignende iagttagelse kan gøres hos Erich Auerbach, hvis monumentale *Mimesis* overraskende nok af og til kan læses som en storstilet plædering for relativismen. F.eks. af Harry Levin: "Idet professor Auerbach ikke finder nogen fælles formel for virkelighedsgengivelse på forskellige sprog og under forskellige epoker, så dokumenterer han, på imponerende måde, nødvendigheden af at antage en relativistisk synsmåde"⁶.

Det er langt fra min hensigt at anfægte spørgsmålet om relativismen. Men lad os alligevel se nærmere på nogle anvendelser af begrebet der, skønt de er åbne for nominalistiske indvendinger, synes at kaste lidt lys på historiske og psykologiske sammenhænge.

1

Det forekommer ikke nødvendigt at udelade alle de begrebsdannelser af sprogbrugen, der kan tilbageføres til hverdagsagtige erfaringer, — selvom man vil bibeholde historisk bevidsthed og begrebslig klarhed. Raymond Williams har argumenteret meget overbevisende netop herfor i sin diskussion om "tragedien" som en naturlig erfaringsmåde⁷. Det synes snarere rimeligt at antage at den naturlige sprogbrug henter sin styrke i dens forskellige hverdagsanvendelser. Når f.eks. politikerens eller lovgiverens taler "realistisk", så refererer han nok til let identificerbare egenskaber af nivelleret, veltilpasset og sober art. Thurman Arnold mener, med henvisning til erfaringer

fra New Deal, at "realismen ganske vist er effektiv i forbindelse med et politisk engagement som en måde at få folk til at sætte spørgsmålstegn ved forestillinger de tidligere har opfattet som givne sandheder, men at det sædvanligvis ender med at verden fremstår som helt enkelt ubehagelig"⁸. Set udefra er nivelleringspris en u-hyggeelig verden, dens fortjeneste er derimod en form for moralsk integritet. Ordene i denne kvasi-filosofiske sætning stammer i sin engelske version fra Emerson. Den bagvedliggende kilde er tydeligvis Schiller og Goethe. I deres interne brevveksling i sommeren 1796 diskuterer de to forfattere udførligt den nyligt udkomne *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Med sin karakteristiske kritiske skarpheit siger Schiller om bogens kvindelige hovedpersoner: "Natalie og Therese er begge realister (Realistinnen); men hos Therese viser sig også realismens begrænsninger, hos Natalie blot dens substans"⁹. Det er, vil jeg mene, ikke helt uventet at finde at kvinden kan gøre krav på fortrinsret, når det gælder realisme; det er i hvert tilfælde helt i sin orden at de første realister må dukke op i en romantisk fortælling som *Wilhelm Meister* og ikke i det virkelige liv!

Schiller viderefører sin kritik i den følgende uge og er stadig opsat på at læse romanen i kategorierne realisme vs. idealisme i deres forhold til Naturen, en model der kendes fra *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Han kritiserer, med tilbørlig lovprisning af enkelte detaljer, de romantiske intrigers modintriger og "maskineri", hvilke han ser som udenomsværker i forhold til den moralske fabel (jeg har sammenfattet denne del af diskussionen udførligere andetsteds¹⁰) og fortsætter med at kommentere romanens hovedperson: "At han, under naturens smukke og opløftende vejledning (gennem Felix) går fra det ideale til det reelle, fra vag stræben til aktivitet og viden om det virkelige, uden dog at miste dét der var reelt i den første tilstand af stræben (...) dette opfatter jeg som hans livskrise, afslutningen på hans læreår, og det synes mig at alle greb i romanen forener sig i den mest fuldkomne måde i en bevægelse henimod dette"¹¹.

Goethe svarer, med fornøjelse antager man, at han er sig ganske bevidst at romanens romantiske maskineri knirker, og han tager Schillers filosofiske term til sig for at beskrive sine litterære intentioner: "Den fejl De med rette fremholder kommer fra min inderste natur, af en vis realistisk impuls, som gør at jeg foretrækker at undrage min eksistens, mine handlinger og mine skrifter fra menneskenes øjne"¹².

Med udtrykket "realistisk impuls" kan vi, vover jeg at påstå, på nært hold studere en vigtig semantisk forandring; Goethe har fremmanet hvad Keats ville have kaldt ordets "negative dimensioner",

og han kan give det et afgrænset teknisk indhold, ved at referere til sin af sandsynlighedskravet motiverede modvilje mod helt og fuldt at acceptere sin samtids litterære konventioners ødelæggende stupiditet. Også Schiller er helt tilfreds og understreger i sit svar: "Det De kalder deres realistiske impuls, skal De bestemt ikke tage afstand fra"¹³.

I denne enestående dialog har vi en usædvanlig lejlighed til at overvære hvordan en ny betydning opstår. (Professor Welck daterer den nye betydnings fødsel til et brev fra Schiller til Goethe to år senere, 27/4 1798 — hvor forandringen dog ikke er nær så tydelig¹⁴).

Følgende dialog er mindst lige så interessant og underholdende, uden at jeg dog vil hævde dens originalitet:

"Kære ven", sagde Sherlock Holmes, mens vi sad på hver sin side af kaminen i hans værelse i Baker Street, "livet er lang mærkeligere end noget den menneskelige hjerne nogensinde ville kunne udtænke. Vi tør knapt forestille os ting, der rent faktisk er dagligdags indslag i tilværelsen. Hvis vi hånd i hånd kunne flyve ud gennem dette vindue, svæve over denne vældige by, forsigtigt løfte på tagene og kigge ind på alt det underlige der udspiller sig, besynderlige sammentræf, intriger, indbyrdes modstridende hensigter, hændelsesforløb der kombinerer sig vidunderligt gennem generationer og leder til de mest outrerede resultater, så ville alle fortællinger i deres konventionalitet og med deres forudsigelige konklusioner fremstå som åndløse og ufrugtbare".

"Det er jeg nu ikke helt overbevist om", svarede jeg. "De sager der gennem aviserne kommer frem i lyset er sjældent særlig raffinerede og dertil vulgære. I vore politirapporter finder man en realisme der er drevet til sin yderste grænse og alligevel er resultatet, efter min mening, hverken fængslende eller kunstnerisk".

"En vis udvælgelse og vurderingsevne må tages i brug for at skabe en realistisk effekt", påpegede Holmes. "Dette savnes i politirapporten, der nok snarere lægger vægt på domstolenes banaliteter end på de detaljer, der for en iagttagelse indeholder hele sagens kerne. Det er sikkert og vist, at der ikke findes noget mere unaturligt end det almindelige"¹⁵.

Alle andre forskelle mellem de respektive dialoger til trods, viser dette afsnit fuldt ud betydningen af den mellemliggende diskussion om realisme og naturalisme. Naturalismens retorik fremmanes med et rammende billede, der dog er af ældre oprindelse: den beskrevne mystiske situation stammer fra *Le diable Boiteux*, en protonaturalistisk fabel om djævelen der morer sig med at kigge ned i den bor-

gerlige verdens idyller ved at løfte på hustagene, for at fryde sig over det modbydelige skuespil — en idé der også i højeste grad fascinerede Strindberg. Som en oprindelig *tranche de vie* foregriber dette præcist naturalismens interesse for livets skyggeside og afgrundene i den menneskelige natur. Men hér er indignationslitteraturens moralske glød erstattet af en mere dekadent jagt på sensationer. Den så almindelige indvending mod kunsten: mangel på sandsynlighed ignoreres således ikke, men mødes med dét argument, at livet selv er mindst lige så mærkeligt. Begreberne "udvælgelse og vurderingsevne" fremhæves, men i endnu højere grad den indgående beskrivelse, de levende detaljer overfor de døde hverdagsagtigheder. Sir Arthur Conan Doyle ville formodentlig have erklæret sig enig med de elisabethanske dramatikere, der ifølge T. S. Eliot bekendte sig til en "uren" kunst: "Elisabethanernes mål var at opnå den højeste grad af realisme uden dog at opgive nogle af de fordele, som kunstnerne besad i ikke-realistiske konventioner"¹⁶.

Lad os sammenfatte ligheder med og forskelle fra, den næsten hundrede år tidligere dialog. Begge har et psykologisk udgangspunkt for opfattelsen af realismen som negativ aktivitet; i Goethes tilfælde en vægning mod helt at lade sig opsluge af den romantiske fortællings konventioner; i Sherlock Holmes' tilfælde et lignende ønske om at trænge igennem konventionernes modstand og lette på låget over fænomenernes indre. Dertil er hos den sidstnævnte føjet kravet om "udvælgelse" og den store betydning der tillægges "detaljen". I det første tilfælde gentager han blot en naturalistisk banalitet, indeholdt allerede i metaforikken der antydes ved "et ud-snit af livet" (*Slice of Life, tranche de vie*), hvilket udtrykkes overbevisende af Henry James i forordet til *Roderick Hudson*: "I virkeligheden har relationer jo ingen bestemt afgrænsning, så kunstnerens delikate problem er altid efter en egen geometri at optegne dén cirkel, indenfor hvilken de forhåbentligvis kan give udseende af at have det"¹⁷.

Hvad det andet tilfælde angår, så er realismen besat af detaljer, ikke sjældent uvæsentlige eller løsrevne detaljer. Dette understreges på en interessant måde af Roman Jakobson, der med en af sine efterskrifter om "fortællingens fortætning gennem billeder der bygger på nærhed", hentyder hertil. Der er blevet rettet alt for lidt opmærksomhed mod dette aspekt af Jakobsons fremstilling af realismen, som han senere udviklede til en teori om figurativt sprog og afasi. Det er en fin iagttagelse af en af realismens karakteristika, som desuden er gyldig både for konventionelle og for mimetiske opfattelser af realismen; d.v.s. der behøver ikke være forbindelse mellem detaljerigdom og sandfærdighed og følgelig heller ikke mellem

detaljerigdom og sandsynlighed. Ikke desto mindre er det en velunderbygget iagttagelse at realismen, ligesom en del andre bevægelser, tenderer en diskurs på hvad man kalder et højt redundansniveau, hvilket man fristes til at kalde redundansprincippet.

2

Begreber som 'realisme' er svære at have med at gøre, ikke blot p.g.a. en vis indbygget flertydighed i deres betydning men også, og mere afgørende, fordi de dikterer indbyrdes enighed mellem sine udøvere, og fordømmer andre. Begreber der indeholder overtalelsesdefinitioner af denne art kaldes protreptiske eller netop dikterende. For 'realisme' er denne appel imidlertid mere omfattende end for de fleste andre begreber; det er ikke let at finde kunstnere eller forfattere der for alvor mener at deres kunst ikke på nogen måde har forbindelse til virkeligheden. Dette indser også ofte realismens fjender. Således Robbe-Grillet: "Alle forfattere anser sig selv for at være realister. Ingen har nogensinde gjort krav på at være abstrakt, illusorisk, kimærisk, fantastisk, løgnagtig ... Realismen er ingen entydigt defineret teori hvor enkelte forfattere kan stilles op imod andre; realismen er tværtimod dén rideau bagved hvilken den store majoritet af, hvis ikke alle, dagens forfattere faktisk mener det samme"¹⁸.

Angreb mod realismen lanceres ofte i form af forhøjede krav om realisme. Derfor synes det helt berettiget når Strindberg, sent i sit liv i *Tal till svenska nationen*, påpeger det snobbende og udvandede i angrebene på "skomakarrealismen": "Og på en gammeldags junkeragtig måde anvendtes navnet på et agtværdigt erhverv som skældsord"¹⁹.

Af denne grund synes det mig også overfladisk og illusorisk at stille en "skabende verden" som modsætning til en mimetisk gengivet verden. Opfattelsen af det skabte værk som heterokosmos, som en selvtilstrækkelig verden, gennemføres sjældent autotelisk men derimod oftest netop mimetisk, som den gamle monade der i sig selv spejler hele universet. Den kristne og platoniserende dominans over hele den vesterlandske tradition har sikret den symbolske og hermeneutiske tænkemåde en fremherskende betydning. Enhver fortælling synes altid at kunne tolkes som noget andet, den eneste autoritet man har at vende sig til er forfatterintentionen. Men også naturen og historien venter på at blive tolket, på at afsløre deres hieroglyfiske gåder og demonstrere deres ledemotiver. Også vægning mod at tolke er faktisk en form for tolkning, en påstand om verdens uigennemtrængelighed. Deraf den besynderlige sameksi-

stens mellem realisme og symbolisme i moderne kunst: åbenbaringer af autenticitet i en lukket verden. Jo mere brændende kunstneren tror på en transcendent verdensorden, desto villigere er han til at hengive sig til gengivelsen af denne verdens ufuldkommenheder. Dostojevskij hævder således altid, hvilket er dokumenteret overbevisende af Sven Linnér²⁰, at hans kunst er realistisk; og den aldrende Strindberg opfatter sig selv som den spiritualistiske erfaringsnaturalist.

A. D. Nuttall har for nylig vist²¹ at et problem af største filosofiske relevans, verdens objektive eksistens, også længe har domineret den litterære fantasi. Men dette problem betragtes næsten udelukkende udfra den engelske empirismes synsvinkel. En parallel hertil findes indenfor den eksistentiale tænkings tradition, den tradition der benytter hvad Adorno har kaldt "autenticitetens jargon". Realisme i mere filosofisk betydning kan sikkert ses som det problematiske produkt af denne særegne forening. I et af sine sene værker *Negative Dialektik* siger Adorno:

Den historiske version af realismen som en bevidsthedsform er ikke fremmed for Værens filosofi. Realismen forsøger at sønderslå de mure som tanken har bygget op omkring sig, at slå hul i det lag af mellemliggende subjektivitet, der er blevet til en anden natur.²²

Dette er rammende formuleret og antyder faktisk et mere end intimt forhold mellem realismen som erfaringsform og realismen som teknik. Fænomenernes uigennemtrængelige 'viskøse' karakter, sådan som de tager sig ud for den eksistentielle iagttagelse, f.eks. når Romain Rolland betragter trærødderne i *Kvalme*, — modsvares teknisk af det realistiske sprogs rige, uigennemtrængelige tekstur, kort sagt af redundansprincippet.

3

At litteraturen som helhed betragtet udvikles i komplicerede mønstre, der bedst forstås i dialektiske termer, er næppe længere en kontroversiel påstand. Ingen, bortset fra den mest indædte positivist eller gammeldags evolutionist, kan for alvor fastholde at atomistiske eller organiske modeller skulle være blot det mindste anvendelige til beskrivelse og forståelse. Men præcis hvordan en dialektisk evolutionær teori fungerer i detaljer diskuteres ikke ofte, om nogensinde. Dette er i og for sig forståeligt, eftersom det ville medføre en diskussion af hele den hegelianske dialektiks sindrige maskineri.

Negation er et nøglebegreb i Hegels logiske system, idet han bestemmer den dialektiske bevægelse som negationens negation. Det er også et vigtigt skønt meget dunkelt begreb i den sene Freuds metapsykologiske overvejelser, hans korte afsnit om "benægtelsen" diskuterer problemer der er centrale for realitetsprincippet fremvækst. Negation og modsigelse har en lang historie, fra Marx til Mao, i den dialektiske materialismes udvikling. Ingen af disse ofte meget tekniske spørgsmål vil blive behandlet hér.

Generelt set er det imidlertid åbenlyst at den litterære udviklings negative sider er mindst lige så vigtige som de positive. Dette er ligefrem påfaldende når man reflekterer over direkte eller indirekte påvirkning: "Det er interessant at notere sig at påvirkning mellem forfattere af samme nationalitet og sprog ofte er et spørgsmål om negativ påvirkning, et resultat af reaktioner, idet generationerne foretrækker at være hinandens rivaler og i individualitetens navn at forkaste dét i forgængernes arbejde, som de anser for at tilhøre fortidens konventioner"²³

I den senere tid er en højst raffineret teori om negativ påvirkning indenfor lyrikken blevet fremlagt af Harold Bloom i en række bøger af hvilke *The Anxiety of Influence*, *A Map of Misreading* og *Poetry and Repression* er de vigtigste. Bloom, der står i gæld til Freuds teorier men også til aktuelle genier som Derrida og Lacan, skelner mellem hvad han kalder seks former for "revision" i "efebens" afhængighed af den "stærke digter", i en kvasi-mytologisk konfrontation døbt "undervisningens urscene". Disse former for revision går fra *clinamen*, atomernes afvigelse ifølge Lucretius, til *apophrades*, de dodes genkomst, hvilket — måske overraskende — henviser til den yngre digters indflydelse på den ældre og døde. Et relevant eksempel fra svensk litteratur kunne være den mærkelige indtrængen af Birger Sjöbergs tonefald og vokabularium i tredje strofe af Fredmans epistel nr. 81 (*Märk hur vår skugga*). På det seneste er Harold Blooms visionære og teologiske præntioner blevet tydeligere, og hans interesse for Kabbala og kabbalisten Isaac Lurie har foranlediget ham til at indføre flere termer af mere almen karakter, som *Zin-Zum*, d.v.s. det første niveau i en kabbalistisk dialektik hvor det guddommelige tilbagetog før skabelsen udspiller sig.

Blooms spekulationer kan let affærdiges som digterisk galskab, de er bestemt påfaldende kontroversielle. Göran Hermerén gør dette i sin bog om påvirkning, v.h.a. en smule elementær logisk dissektion²⁴. (Når den ekstreme positivist og den ekstreme visionære mødes, udspiller der sig én festlig men egentlig deprimerende scene: "ødelæggelsens urscene"). Det forekommer uberettiget. Harold Bloom kan, i terminologisk vildelse, ind imellem komme ud på dybt

vand, men han er en overordentlig lærd og følsom lyriklæser med en stærk og passioneret interesse for den lyriske traditions kontinuitet. Beklageligvis er hans teori i højeste grad begrænset til lyrikken og i særdeleshed til den romantiske og senromantiske lyrik, den kan ikke uden videre overføres til prosaen eller til begrebet realisme eller til en mere historisk eller politisk sammenhæng for dialektikken; den er derimod solidt forankret i den freudonietzscheanske sammenhæng hvor Bloom så elegant placerer sig. Men visse af hans iagttagelser er bestemt af generel gyldighed.

4

Strindberg fremstår som et udmærket eksempel på angsten for påvirkninger; han er givetvis, som han selv gang på gang erklærede, dybest set et produkt af romantikken, på godt og ondt. De fleste af hans kommentarer om sit forhold til sine litterære forbilleder, det være sig Zola, Dickens, Goethe eller Balzac, er af stor interesse i denne sammenhæng. I et af sine sidste skrifter, fra *Tal till svenska nationen*, tegner han for C. J. L. Almqvist et billede af de "miskendelser" han har været udsat for. Han kalder det med en gammel juridisk term for "urtjuva":

Den, som har stjålet en andens ejendom, men opgiver at have fundet den, påhviler det ved vidne eller edsafklæggelse at rense sig for tyverianklage (: "göra sig 'urtjuva'", o.a.). Udtrykket er godt og kunne anvendes på de litterære kommanditselskaber i vor tid, hvor begreberne om den litterære ejendomsret er blevet så udvisket af uvidenhed, ondskab og dårlig smag, at den rette ejer stemples som tyv af tyven²⁵.

Strindberg insisterer alt for tydeligt på sin egen uskyld og må til sidst selv dømmes af "miskendelsens" domstol: hans fejllæsninger af Atterboms og Heidenstams digte i *Tal* må betragtes som lidet kreative misforståelser i Bloom'sk forstand. Men den almene dialektiske pointe der kan uddrages heraf er større end i noget eksempel Bloom har analyseret, fordi det kan indordnes under det permanente modsætningsforhold mellem en hul romantik og en detailrealisme, mellem luftig poesi og stram prosa. Dette tydeliggøres af det Tegnér-citat som Strindberg føjer til sin forfømende analyse af Atterbom, *Pekoralpoesiens Anor*. Det er det samme citat der 28 år tidligere afsluttede hans polemiske diskussion *Om realisme. Några synspunkter*, første gang udgivet i *Ur dagens krönika* 2, 1882:

*Jag älskar prosan, livets verklighet
urformationen utav tingens väsen.*

I den tidlige tekst forsøgte Strindberg sig med en definition af realismen, der udgør en interessant version af redundansprincippet:

Realisme kaldes den retning inden for alle kunstarter, hvor fremstilleren forsøger at frembringe det tilsigtede indtryk, d.v.s. at skabe en illusion, ved at udføre de vigtigste af den mangfoldighed af detaljer, hvoraf billedet er sammensat.²⁶

Men Strindberg fortsætter med at udvikle sine synspunkter, ved at understrege vigtigheden af en korrekt distinktion mellem slægtskab og art (på daværende tidspunkt, lige så vel som 28 år senere, er det åbenlyst rettet mod Atterbom):

Forfatteren til disse synspunkter kan, når han læser i et gammel-dags digt om en rose og en sommerfugl, ikke se disse abstrakte slægtsbegreber; hans øje pines inden det får lov at udvælge arten.

Dette billede kan således heller ikke klargøre symbolet, det indre, åndelige, "det obeständiga i kärleken", for hvor sansningen er utydelig bliver tanken slap.

Når de unges hjerner ved drænering er blevet anderledes beskafne end de gamles, så må der opstå en uløselig misforståelse.

Strindberg er helt bevidst om at det er digterne der bringer orden i vore misforståelser og at digtets betydning altid er et nyt digt, to Bloom'ske teser han har tilegnet sig, antagelig *par apophrade*. Han plæderer så at sige for at vi skal gå bort fra klassifikations-spørgsmålet og komme frem til den realisme der populært kaldes "videnskabelig", men som egentlig kan føres tilbage til Platons begreb *diarsis*, d.v.s. en inddeling. Sådan former realismens tilbagegang sig altså, ifølge Strindberg: et nøje overholdt redundansprincip der til sidst opløser sig i hverdagsagtige detaljers absurditet. Den sande arvtager til denne oprindeligt strindbergske miskendelse er utvivlsomt den senere mester i filosofisk redundans, Samuel Beckett. Det slår mig; at dette syn på den miskendte realist minder stærkt om den besynderligt udstyrede mand, som fortælleren i Becketts roman *Watt* møder på Westminster Bridge:

Det blæste kraftigt. Det sneede også kraftigt. Jeg nikkede, kraftigt. Forgæves. Idet han holdt sig fast med sin ene hånd fjernede han med munden fra den anden to par store skinhandsker, løsnede sit

store uldne halstørklæde, knappede sin store overfrakke op og slog den til side, gjorde det samme med stortrøjen, jakken, to veste, skjorten, og to undertrøjer, snappede fra en vaskeskindspose, han havde hængende om halsen sammen med vistnok et crusifix, et lom-meur af rustfrit stål, fik kapslen til at springe op, holdt det op til øjnene (mørket var ved at falde på), genantog ved hjælp af en serie modsatte operationer sin oprindelige form, sagde — Præcis sytten minutter over fem, så sandt Gud er mit vidne, hils deres kone (jeg har aldrig haft nogen), slap min arm, lettede på hatten og hastede bort. Et øjeblik efter slog Big Ben (det er sådan, det hedder, ikke?) seks.

Vi stræber efter det eksakte og kommer frem til det absurde. Det kan også være en advarsel til kritikeren, idet nemlig hans begrebslige fejllæsninger let kan dække over det åbenbare.

Noter

1. Denne artikel er et fragment af et større arbejde og er oprindelig blevet udgivet på engelsk i A. Bolckmanns (ed.) *Literature and Reality. Problem of realism in Modern Nordic Literature*, Ghent 1977. I denne version er noteapparatet noget forkortet. Den udkom i *Kris* 1978 oversat af Arne Melberg.
2. *Linguistics and poetics*, 1958.
3. *Concepts of criticism*, New Haven 1963.
4. *Über Realismus*, Frankfurt 1971, s. 43.
5. *Discriminations*, New Haven 1970, s. 92.
6. *Contexts of criticism*, New York 1963, s. 69.
7. *Modern Tragedy*, London 1966, s.13 f.
8. *The Symbols of Government*, New York 1962, s. 6.
9. Brev til Goethe 3/7 1796.
10. E. Lagerroth (red.) *Perspektiv på Röda Rummet*, Stockholm 1971, s.133.
11. Brev til Goethe 8/7 1796.
12. Brev til Schiller uden dato.
13. Brev til Goethe 9/7 1796.
14. *Concepts of Criticism*, New Haven 1963, s. 226.
15. *A case of identity*, i *The Adventures of Sherlock Homes*, London 1892.
16. *Selected essays*, London 1951, s. 116.
17. *The Art of the Novel*, New York 1953, s. 5.
18. *Pour un nouveau roman*, Paris 1963, s. 171.
19. SS 53, s. 84.
20. *Dostojevskij on Realism*, Stockholm 1967.

21. *A common Ösky — Philosophy and the Literary Imagination*, London 1974.
22. *Negative Dialectics*, London 1973, s. 78.
23. Anna Balakian: *Influence and Literary Fortune. Yearbook of Comparative and General Literature 1962*.
24. *Influence in Art and Literature*, Princeton 1975, s. 309 ff.
25. SS 53, s. 107.
26. SS 17, s. 191.

Oversat af Cecilia Holmquist Hansen