

REALISME SOM REPETITION

Frits Andersen

Alt synes forbrugt, og dog er måske alt ubrugt. Virkelighedens tema er ikke blot der og her, det ligger også ved siden af og midt imellem. Selv der har det sjældenheden som præg.

Peter Seeberg

1. Teoriens lunkenhed

For mimesis er det en tilstrækkelig betingelse, at der er en begyndelse og en slutning, at der sættes et punktum. Et forløb bliver endeligt eller en situation gøres afgjort. Således indrammet bliver det til noget andet, til et billede på det, som det var før det blev færdigt, da det var praxis. Gennem mimesis bliver praxis til mythos og sådan forhandles der med verden, naturen og undertiden med litteraturen.

Er billedet, der indrammes og giver perspektiv og dybde, et maleri eller en tekst, der har plads til overflødighed og snusfornuft, er der tale om realisme. Overalt hvor et interieur giver rum for et ur på væggen, der siger tik-tak, og hvor der langs landevejen findes popler, er der realisme. Klichéer og stereotyper, der ligesom sproget altid refererer til det kendte, og bidrager til sandsynlighed ved at forene "hvad man bør sige" med "som alle siger". Men klichéerne er også arbitrære diskursenheder, der citerer en foreskrevet, intertextuel model. På den måde aflyses mimesis, samtidig med at den gøres evident. Tik-takkets tautologiske endelighed, poppelvejens udstrakte uendelighed.

På den ene side en grænseløs tekst og på den anden side en endeløs kontekst. Derimellem en ramme, en "framing", der ikke selv lader sig indramme. Heri skriver realismen sin litteratur, og i dette pro-

blem giver realismeteorien sig hen.

Forlenet med noget spøgelsesagtigt, der skyldes det på en gang dennesidige og hinsidige som termen rummer, står mimesis som Lazarus ustandselig op af graven, og realismen genopstår som idéverden, som form eller problem. En stadig tilbagevendende modus. Realisme og mimesis mimer sig som tiden går langs historien. Spejler sig henover grænser mellem verdener, som holdes forligt og uforsonlige gennem spejlet selv.

For Aristoteles var mimesis erkendelse og genkendelse, lære og helbredelse; for Platon var mimesis den giftige kopis ulyksalige årsag. Hos Barthes er mimesis kvalme og bræk; Ricoeur ser igen mimesis som "configuration", omdannelse, i det før-narrative mod potentiel form og viden i det narrative. Hver med sin lyst er Derrida (skeptisk, syg) og Perniola (euforisk, helbredt) optaget af den ende af klichéens muligheder, der frisætter kopien og pastichen, indfolder et moment af anti-mimesis i mimesis og uden at sætte dét ud af kraft udsætter dets virkning.

Ligesom der i realismens litteratur er indbygget en ubrydelig enhed af videnskab og idioti, er der til mimesis knyttet en dobbelt mulighed af sygdom og kur. Og mens litteraturvidenskaben i de sidste 10-15 år — blandt andet på grund af den uigendrivelige ørkesløshed, der synes at ligge i denne enhed og i denne dobbelthed — ikke har diskuteret realisme og mimesis som andet end postmodernisme og anti-mimesis, er der idag ved at ske en åbning ind imod dette stof og denne problemstilling. Og dette tilsyneladende i erkendelse af at Balzacs, Flauberts, Zolas og Vernes idéer om, at idiotien er videnskabens grund og lærdom og at kur og sygdom er uadskillelige, slet ikke var så tossede endda. *Bêtisen* som uundslippeligt vilkår.

Over bemærkninger til tekststykker af Zola, Hillis Miller og Lukács vil jeg i det følgende røre lidt rundt i realismeteorien heksegyrde for til sidst at tegne et muligt perspektiv for denne vedholdende tåbelighed. Men først lidt om det lidt eksotiske hjørne af videnskaben, der idag kalder sig realisme-teori.

Det er ofte blevet vist, at realismekategorien uanset om den anvendes i stiltypebestemmelser eller til indramning af litterære epoker ikke frembyder nogen form for konsistens i dannelsen af formelle, æstetiske eller indholdsmæssige kriterier for typologisk forskel. Det er også velkendt, at realismen som litteraturpolitisk position har været kendetegnet ved dens bestræbelse på at indordne al 'Stor Litteratur' under sin egen fællesnævner. Faulkner, Woolf, Joyce, Proust, Kafka er f. eks. blevet indoptaget i familien af realister. Og dette ændrer selvsagt ved fællesnævnerens mening — også selvom at dennes normative operationalitet ikke altid anfægtes. Indholdet

af kategorien er i litteraturhistorisk sammenhæng alene givet ved dens brug, af hvad den lukker ude og hvad den lukker inde. Imidlertid har synliggørelsen af den pragmatik, der synes bygget ind i realismen, ikke givet anledning til en opgivelse eller fornægtelse af kategorien. Realismen er blot forsvundet som litteraturvidenskabeligt objekt.

I den standende debat om modernistiske og postmodernistiske stiltyper har realismen imidlertid i litteraturhistorisk sammenhæng som regel rollen som det udelukkede tredje. Realismen forekommer her at være den neutrale baggrund hvorpå litterær og litteraturvidenskabelig modernisme og postmodernisme kan profileres som modsætninger. Det er en forudsætning for, at modernismens og postmodernismens historier kan fremskrives som mønstre af brud og kontinuitet, fremskridt, tilstand og udvikling, at realismen som idéverden og litteratur 'står stille', forbliver sig selv og er solidarisk med dét som dens egen tradition har tilskrevet den. Begge positioner forudsætter med andre ord et realistisk begreb om realismen, en forestilling om realismen, der fastholder den som dét, den selv i sit udgangspunkt giver sig ud for at være. Den ene sides idéer om kompleksitet, dybde og autenticitet og den anden sides idéer om intensitet, spil og selvrefleksivitet bliver reserveret dannelsen af de to positioners konturer og friholdes til en vis grad fra at trænge ind i refleksionerne over realismen.

På den anden side er det alene *modstanden mod teori*, der markerer grænserne for det, der idag kalder sig for realismeforskning¹. Her konfronteres realismebegrebet med forskellige teksttyper og sprogsituationer på en sådan måde, at begrebets både bøjelige og uundslippelige almengyldighed og forsvindende specifikke og specificerende egenskaber anskueliggøres; alligevel understreges det gang på gang, at realismeteorien ikke må give op overfor omverdens "over-heated minds" og dens "Theoria"; det gælder om at fastholde en "realistic" teori om realismen på basis af "belief", "courage" og "creative simplification". Eller med andre ord: Realismeforskningen som forlængelse af sig selv som tradition må afskærme sig og definere sig — ikke ved sin genstand — men ved sin metode, og metoden bestemmes af et bestemt temperament og en bestemt temperatur. Ligesom "ny litteraturteori" idag i vid udstrækning er sig bevidst som teori, afgrænser sig som teori, netop ved modstanden mod realismen og dens ideverden. Og dette giver selvsagt en vanskelighed. Hvis det er rigtigt, at realismen som litteraturvidenskabelig genstand alene er defineret ved den *common sense* og *lunkenhed*, der kontrollerer den, og af det fortolkningsfællesskab, der alene er fælles om afvisningen af teori, hvordan da

tilslutte sig dette selskab uden samtidig at slutte sig til snusfornuften og afvisningen af teorien?

Realismeforskningen omspænder altså et umuligt felt, hvis man ikke vil begynde, men gerne slutte, i common sense, og står i valget mellem på den ene side at påtage sig en upassende uvidenhed for at fastholde og begrænse sit objekt eller på den anden side på de stærke argumenters grund se, at objektet, fordamper. Ses realismen som et mangleddet uhyre, kan det i dets helhed som forestilling og idéverden kun fixeres af stålsat naivitet og veltempererethed; og samtidig må læsningen af uhyrets enkelte led indvolvere en konfrontation med kølig formalisme, varm receptionsæstetik og overophedet dekonstruktion, der nødvendigvis fører til forflygtigelse af det samlede gespenst.

Det der idag stædigt kalder sig realismeforskning kommer da på paradoksalt vis i afvisningen og fornægtelsen af "nyere litteraturteori" til at bekræfte denne i dét, der er det eneste, som den i dette spørgsmål kan skabe enighed om: hvis realismen er en modus imellem værket og noget udenfor værket så er denne modus selv omspændt af og betinget af en anden og stærkere modus: læsningen.

2. Realisme som beskrivelsens overflod

I den brændende hede julieftermiddag var det store værelse, bag de omhyggeligt lukkede skodder, fyldt ud af stor ro. Der trængte kun nogle tynde lysstriber gennem det gamle træværk i de tre vinduer; og inde i skyggen kastede de en skær klarhed, et dæmpet blødt lys over alle genstande. Luften var forholdsvis kølig derinde mod den trykkende hede, som man mærkede udenfor, hvor solen nærmest skød flammer mod huset.

Foran skabet ligeoverfor vinduerne stod Doktor Pascal og ledte efter et af sine notater. Vidt åben, fremviste dette kæmpemæssige skab fra forrige århundrede af udskåret egetræ med smukke svære jernbeslag på dets hylde og i det dunkle dyb en usædvanlig ophobning af en uendelig masse papirer, pakker af dokumenter og bunker af manuskripter i vild uorden. I over tredive år havde doktoren lagt alt det, han skrev, ned i dette skab, lige fra korte optegnelser til de færdige manuskripter til hans store værker over arveligheden. Og eftersøgningerne gik derfor ikke altid lige let. Men han ledte med den største tålmodighed, og smilte, da han endelig fandt, hvad han søgte. Endnu et øjeblik blev han stående ved skabet og læste det lille notat i lyset fra en gylden stråle, der faldt fra det midterste vindue.
Émile Zola *Dr. Pascal*²

Det vil være illusionen på dette sted i romanen, for de fleste læsninger, at det hele endnu ikke er begyndt, ingen eller næsten ingen betydning endnu er bemærket. Dramaet skal først til at begynde. Incipittet vil forekomme overflødig, tematisk gennemsigtigt eller tyndt. En konventionel tom gestus: sådan begynder romaner nu engang. Eller stykket kan, hvis det sættes sammen med romanens øvrige deskriptive dele, ses som den anonyme, neutrale, uskyldige semantiske baggrund som plottets dynamiske struktur kan træde frem på, og samlet bestemmes gennem aksiologiske, narratologiske, diegetiske eller dekonstruktive manipulationer med dette forgrunds-/baggrundsforhold.

Beskriver vi forholdet mellem redundans og prægnans som et fikserbillede, der kan læses sort på hvidt, hvidt på sort, baggrund på forgrund, hvad er da grunden til, at øjet finder hvile i den ene grund fremfor den anden, hvad forårsager det katastrofiske spring, der i ét øjeblik får grundene til at bytte plads, hvorfor sløres blikket når det på samme tid vil se grundfladernes dobbeltposition som for- og baggrund? Hvad demarkerer grænsen mellem sort og hvidt, prægnans og redundans? Hvorfor denne begyndelse før begyndelsen? Hvis beskrivelsen er realistisk, hvad repræsenterer den da? Hvis den ikke betyder noget, hvilken betydning rummer da denne overflødighed?

En klassisk analyse vil let kunne pege på, at en mindstebetingelse for at plottet kan fungere, begynde at organisere historiens tid, må være, at en rumlig indramning, en art minimal topologi, kan lokaliseres af læseren. Et tableau — indenfor, udenfor, solen, syden — og, adskilt af skodderne, et décor — skabet, papirerne, Dr. Pascal, køligheden — må kunne identificeres. F. eks. ved at øjet sættes i solens sted og med lyset trænger frem over tableau'et, filtreres af skodden, og endelig når frem til Dr. Pascal og her med ham læser en note om overførelsens, transmissionens mysterier. Hermed lokaliseres en forgrund og en baggrund, en ramme og en billeddybde, et stabiliseret centralt perspektiv, der imidlertid kun forholder sig i ro så længe det hurtigt forlades og afløses af nye modulationer af perspektiv og afstand. Standses læsningen ved Dr. Pascals "lille notat i lyset fra en gylden stråle" destabiliseres den centralperspektiviske "framing" og læseren kan overfor billedet på samme tid indstille sig i flere forskellige ordnende positioner, hver især aktualiserende forskellige tolkningslogikker. Læseren omformer det billede, han vil se eller beskrive, til et andet til et tredje osv. Er det f.eks. den lille note, der bringes i brændpunktet, vil den som pars totalis indeholde princippet for hele *Dr. Pascal*, der på sin side som pars totalis er en repetition af hele *Les Rougon-Macquart*; romanen er altså i dette

perspektiv allerede næsten afsluttet før den er begyndt.

En analyse vil ligeledes let kunne afdække et hierarki mellem på den ene side *tableau'et* — baggrundens hvide og ubegrænsede felt, hvori arbejdsværelset situeres i relation til den overophedede, konturløse ydre natur, hvori solen, personificeret i romantisk stil, er den mystiske naturkraft — og *le décor*, der på den anden side, fremstillet i naturalistisk præciserende stil, fremstår med en nøje defineret orden: laboratoriets aflukkethed, skabets lukkelighed, papirernes uendelighed, doktorens ordnende uordentlige tålmodighed og kraftløse kraftfuldhed. Begyndelsen rummer altså et sæt af tematiske og stilistiske forskelle, dynamiske modsigelser og glidninger der til en begyndelse kan hæftes på forfatterskabet: Naturalismens positivistiske videnskabsideal, der 'skal' beherske fremstillingen, men altid 'må' undergraves i den litterære iscenesættelses billedformer; naturen, der skal kortlægges dokumentarisk og positivt bliver "besjælet" og selv fremstillet som det grænseløse og ubeskrivelige, Ilden, Dyret, Massen; naturen er sort og hvid på samme tid og denne forkældthed er selv udklædt i både romantiske og realistiske gevandter.

Når romanen med denne begyndelse kun næsten allerede er færdig så skyldes det altså, billedligt talt, at der i udgangspositionen findes en forskel mellem *tableau* og *décor*, der ikke kun er af temperaturmæssig eller stillistisk art, men også er en forskel, der indeholder, spiller på, foregriber og griber tilbage til *Les Rougon-Macquart's* bærende kontradiktoriske princip: det sammes bestandige forvandling til det andet: *Dr. Pascal* må nedskrives fra denne forskel, gennem en række gentagelser og omvendinger må regnskabet afstemmes, virkningen af det kontradiktoriske princip standses, kontrabalanceres eller udbrændes. Eller med andre ord: Når denne begyndelse kræver en forsættelse i form af en på én gang metafiktional metafor for serien *Les Rougon-Macquart* (familiekronikens nedskrivning) og en metavidenskabelig legitimation af seriens scientistiske poetik ("den eksperimenterende metode") så skyldes dette, at der dannes et system af forskelle, der udlignes, omvendes, udviskes eller gentages men aldrig standses i den serielle gentagelsesform. Serien må afsluttes ved at indsætte en metafor, *Dr. Pascal*, der bøjer træets yderste kviste sammen med rodspidserne og lukker strømmen fra de semantiske yderkapilærer i top og bund, oprindelse og afslutning, inde i et kredsløb.

For Zola er den eneste mening med *Dr. Pascal* at standse fortættelsen, ingen historie, "hors-texte", er at fortælle, en tilføjelse er derimod nødvendig for at bøje serien indad og lukke den til en cyklus. Dette kan vi læse i Zolas "plans préparatoire" — "Je voudrais,

avec le docteur Pascal, résumer toute la philosophie de la série" og "Il faudra chercher le petit roman nécessaire, le plus simple possible".

Hvis vi nu vender tilbage til begyndelsen, "I den brændende hede julieftermiddag ... midterste vindue". Hvor begynder teksten udenfor teksten, hvilke referenter er der i fragmentet? "I den brændende hede julieftermiddag" tjener naturligvis til gennem kombination af bestemt form (den eftermiddag) og ubestemt form (hvilken juli?) at indskrive læseren som medvider til historiens før og efter. Læseren indskrives som om han i grunden allerede har gjort bekendtskab med historien, blot har glemt den og nu får den repeteret. På et andet niveau tjener kombinationen af ubestemt og bestemt form til at understrege en kontinuitet mellem dét, der nu fortælles, og dét, der kunne have været fortalt om historiens umiddelbare fortid, en kontinuitet mellem det her repræsenterede "tranche de vie" og det ikke præsenterede stadige "coule de vie". Virkningen er, at det i fiktionen fraværende "coule de vie" identificeres modstandsløst af læseren som det reelle — det er jo netop hans eget liv — og romanbegyndelsens selvbegrundelse naturaliseres. Teksten udvirker en realitetseffekt. På et tredje niveau har denne indledningsfigur, den allerførste sætning, en retorisk funktion: Den peger på sig selv og siger: "her begynder en realistisk roman". Figuren "I den brændende hede julieftermiddag" citerer en bestemt klasse af romanbegyndelser og bliver hermed en markering af et bestemt genretilhørsforhold. Men denne markering er samtidig en demarkering: figuren siger samstemmigt med den markerende udpegning: "se, dette er ikke en realistisk roman — det er kun et re-citerende spil med denne konvention". Genremærket både markerer og de-markerer et tilhørsforhold til genren.

Allerede på dette trin i analysen af den første sætnings referentielle spilform, allerede forinden at der er spurgt om hvilken læser, hvilken realitet, hvilke konventioner, hvilken kontrakt og hvilken realisme vi her står overfor, er vi hvirvlet ind i en fortolkningskompleksitet hvori de forskellige niveauers spørgsmål og svar 'ikke passer sammen': Der er antydnet to niveauer af et hermeneutisk bundet sæt af spørgsmål omkring trekanten realitet-fiktion-læser og et tredje ubundet sæt af spørgsmål, der undergraver den hermeneutiske fortolkningsindsats ved at indkile et paradoks i genreproblemet, udhæve analysens uafgørlighed og intertekstualisere fragmentets referentielle spil. Forståelserne af "I den brændende hede eftermiddag" kan altså ikke blot mangfoldiggøres til det ulæselige, men også give anledning til en selvrefleksivitet af den art, som kendes fra Flaubert og Derrida. Mimesis mellem "vraisemblance" og

"indécidabilité".

Indenfor fragmentet "I den brændende ... vinduet" kan vi måske ydermere skelne mellem to begyndelsesformer: en Balzac-begyndelsescitation (~tableau'et) og en Zola-begyndelsescitation (~décor'et). Med den første citation udhæves den strøm i *Les Rougon-Macquart*, der drives af Zola's omstændelige arbejde med (forgæves) at skjule de Balzac-citationer, der uvægerligt springer frem af den stilistiske og stoflige arkivskuffe som *La Comédie Humaine* naturligt udgør. — En skjulen, der camouflerer dels ved Zola's fremhævelse af Flaubert som værkets egentlige forbillede og insisteringen på, at fremstillingens videnskabelige, objektive metode må ledsages af en upersonlig stil. Samtidig kan der af denne mærkning tydes et andet indhold: når Zola i manifester og "plans préparatoires" insisterer så voldsomt på en litterær videnskabelighed, så er denne erklærede objektivitet, strengheden, netop en udvej eller et skalkeskjul for det værk, der ikke indskrives ironien som bevidsthed om oprindelsens og originalitetens problem, men samtidig 'ved', at originaliteten er uindhentelig og den stupide citation et vilkår. Den anden citation, Zola's Zola-citation, aktualiserer specielt den retorik af romanbegyndelser som *Les Rougon-Macquart* samlet udgør, generelt igangsætter den en af de mest komplicerede og virksomme referentielle mekanikker i *Les Rougon-Macquart*: gentagelsernes gentagelse.

Imidlertid kan gentagelserne knap bestemmes før forskellene bryder frem. Sammenligner vi begyndelsen til seriens sidste roman, *Dr. Pascal* — "I den brændende hede juleftermiddag ... vindue." — med begyndelsen til seriens begyndelse, dvs. til *La Fortune des Rougon*, der er seriens første roman, dannes et kompliceret forhold mellem gentagelse og forskel. Serien begynder, for nu at forenkle problemstillingen en del, på denne måde:

Når man forlader Plassans ad Romerporten, der ligger syd for byen, finder man til højre for vejen til Nice, efter at have passeret de første huse i forstaden, et ubebygget jordstykke, der kaldes Saint-Mittre pladsen.

Kun skilt fra fortovet af en enkelt stribe nedslidt græs, aflang, firkantet og af en vis vidde, strækker Saint-Mittre pladsen sig. Émile Zola *La Fortune des Rougon*³

Hvordan er da forholdet i *Les Rougon-Macquart* mellem begyndelsen til begyndelsen og begyndelsen til afslutningen? For det første lader det til, at Zola her udelukkende citerer Zola; og vel at mærke ikke den Zola, der kommer før *La Fortune des Rougon*, men den

Zola, der afslutter serien med *Dr. Pascal* — målt i forhold til den særlige naturalistiske poetik, der udvikles gennem forfatterskabet. Først med *La Fortune des Rougon* — og ikke i samme grad siden — realiseres den stil, som *Dr. Pascal* udtrykker som indhold. Her i seriens begyndelse er stilen som intet andetsted i forfatterskabet zola-zola'sk: Beskrivelsen er en 'ren' topografisk udmåling af et rum, der tilsyneladende ikke tjener andet formål end udmålingen selv. En forankringsmæssig, denotativ funktion har alene situeringen og konnotationerne fra beskrivelsen af den tidligere kirkegårds forfaldsmærker, død, frugtbarhed, åbenhed og før-historisk forbundethed, der samler sig til et billede af historisk ny-brud, oprindelse og begyndelse. Begyndelsen her har altså slet og ret "begyndelser" som referent. Der udmåles en begyndelse.

Men er f.eks. sætningen "Kun adskilt fra fortovet af en enkelt stribe nedslidt græs" nødvendig, sandsynlig, realistisk eller overflødig? Realisten vil her svare, at denne sætning naturligvis, nødvendigt og sandsynligt, beskriver græsset som det var eller tog sig ud for Zola som en del af virkeligheden. Semiologen vil svare, at denne detaljes betydning er dens ikke-betydning, sætningen er der ganske enkelt for at illudere realiteten "tout court", dens nødvendighed skyldes dens overflødighed: idet sætningen, her forenklet, ikke tager del i det referentielle spil af denotation og konnotation, men kun denoterer sig selv, bliver den, da den ikke kompromitteres gennem deltagelse i komplottet, garant for 'realismen'. Lukács vil ud fra helt andre overflødighedskriterier mene, at det netop er ved at tillade for stor overflødighed, at naturalismen diskvalificerer og overflødigger sig som realisme.

Begyndelsen til seriens første roman, *La Fortune des Rougon*, arbejder overvejende sin realisme frem dels ved den klassiske ikoniserende og anaforiserende referentialitet og dels ved den overflødige detaljebeskrivelses referentielle illusion (først på romanens femte side træder der en agent ind på banen). Begyndelsen af *Dr. Pascal* synes ikke at have 'brug for' det sidste virkemiddel: Alle elementerne i denne romans første sides beskrivelse er parthavere i et intrigant semiotisk drama og intertekstuellet spil, der ikke rummer plads til overflødighed — end ikke de "smukke jernbeslag" er ubetydende. At gentagelsen producerer denne forskel er samtidig indlysende: Seriens første romans begyndelse må have en for-begyndelse, der kun betyder sig selv; den må med sin metonymiske overflødighed udstille sig som en ur-begyndelse, der lover at metonymierne siden samles op i metaforer, der igen kan pakkes ud, *men i denne orden* (Zola skriver et sted, at romanens videnskabelige titel netop er *Les Origines*). Seriens sidste romans begyndelse er allerede som begyndel-

sen til 'enden' det supplement, der samler og fortætter seriens/cyklus'ens mening — alle metonymier er allerede metaforiseret, er allerede 'pakket op' før de 'pakkes ud'. Er før-oprindelsen i *La Fortune des Rougon*, som får tilskrevet sin oprindelse i *Dr. Pascal*, da mere realistisk, mere oprindelig, end denne tilskrivning? Hvor er tekstens begyndelse, hvor er dens grænser, hvad er dens 'udenfor'? Hvor er tekstens mimesis?

Alle, der har forsøgt sig med at skrive litterære tekster, er stødt på den blokade, der ligger umiddelbart før skriften kommer i gang, de enkelte ord må gang på gang forkastes indtil en brugbar kombination dukker op. Hvordan kan vi på dette tidspunkt i skriveprocessen afgøre hvilken kombination, der er den rigtige, at netop dette kodeord og ikke et andet åbner teksten? Hvilken genrelov sikrer den indre nødvendige sammenhæng mellem f.eks. beskrivelse og plot, og hvilke doxa for f.eks. realismen sikrer, at den infinitte semiosis eller tematiske indecidabilitet, som en analyse altid kan udpege, i de fleste læsninger bliver overlejret af en identifikation af et mere stabilt forhold mellem tekstens forgrund og baggrund. Kan den klassiske tekst gradbøjes ud fra f.eks. Roland Barthes' type- og vurderingssæt, "texte lisible" og "texte scriptible", og kan fortolkninger ved at gen-skrive den læsbare tekst vende disse termer om?

Når jeg med denne begyndelse har forsøgt at pege på nogle retninger, en analyse eller læsning af det lille deskriptive fragment kunne tage i det øjeblik, det udstandses og ikke blot lægges tilbage i den fremadskridende læsnings glemsel, er det ikke kun for at vise hvordan retningerne bliver mangfoldiggjort, hvordan "Værket" bliver "Tekst", men også for at vise og fremhæve en ofte overset tekstdels, beskrivningens, semantiske aktivitet. Den 'mis en abyme' eller dissemination i det deskriptive, som analysen sætter ind på at vise, har således en række praktiske konsekvenser:

For det første antydes der en helt anden intrigant kompleksitet i forståelsen af den realistiske tekst i det øjeblik, det deskriptive regnes for et fremragende genremærke for realismen. Forlades en forestilling om, at tekstens deskriptive 'tomgang' er plottets, handlingens eller det narratives uegentlige og tilfældige baggrund, kan tekstens beskrivende dele ikke blot forstås som de steder i den realistiske tekst, hvor tiden står stille, hvor tekstens 'brudfyldthed' fyldes ind, hvor dens tematiske pulsslag afbrydes, eller hvor dens "Leerstellen" kan lokaliseres. Endvidere bliver beskrivningerne i det øjeblik de læses, dvs. genlæses, ikke længere at forstå som betydningsdannelsens baggrund, men som dens aktive *undergrund* hvorfra forskellige logikker, disseminationsstrømme, trænger ud i tekstens øvrige dele og anfægtter den forgrunds-/bag-

grundsidentifikation, som både strukturalistisk tekstteori og dekonstruktion opererer ud fra.

For det andet kan et andet sæt af problemer rejses, når beskrivningens undergrundsvirksomhed lades bagude og usynliggøres i den glemmende læsning/analyse: Fryses disseminationen, og anskues historiens beskrivelse som den afgrænselige, stoflige matrice fortællertiden arbejder i, rejses spørgsmålet om hvilken positiv særform og positiv sær-viden denne matrice rummer. Accepterer vi f.eks. for et øjeblik narratologiens antagelse om, at alle fortællingers former kan beskrives som én og samme fase-/udvekslingsstruktur, så må den enkelte fortællings sær-identitet altså begrunde sig i 'resten', redundansen, det deskriptive, matricen. Hvilke stilistiske imperativer og hvilke vidensformer samler det deskriptives tilfældige adspredthed til en identitets nødvendighed? — Eller hvorfor er det, der skal fortælles før fortællingen kan gå videre ofte så vanskeligt at få rigtigt fortalt, når det jo blot skal glemmes? — Fordi det skal glemmes? — Fordi det er delagtigt i et helt kunstværks hermeneutiske centrifuge og derfor nødvendigvis må indtage pladsen som bidrager til og akkumulator for hele værkets mening? — Eller fordi det som udsættelse rummer en positiv sær-viden og en æstetik, der ikke kun er sedimenteret fra tekstens 'øvre' lag (f.eks. fra dens aktantielle overfladestruktur), men er konstituerende grund for disse lag og strukturer?

Det er allerede antydnet, at synsvinkler, fra hvilke man hidtil har forsøgt at måle "realismen" — den realitetske teksts indenfor/udenfor, dens vinduer og spejle, dens referenter og illusioner — bliver alvorligt anfægtede med analysens indgribelse af tekstens deskriptive dele. Og i forlængelse heraf bliver den nu traditionelle skelsættelse mellem på den ene side den 'klassiske', realistiske tekst, der antages at være homogen, organisk og "lisible", og på den anden side den 'moderne', modernistiske tekst, der antages at være heterogen, komplekst brudfyldt og "scriptible", en problematisk skelsættelse. Skelsættelsen forekommer i højere grad at være en forklædt smagsdom (Barthes) eller en manøvre til etablering af 'sikre' litteraturhistoriske koncepter om genetisk udvikling (Iser og Jauss) end at ramme artsforskelle i værkernes mening og receptionsæstetik.

3. Realismen som fraværende kontekst

Uanset hvilken slags læser, der er tale om, bliver et længere værk som en roman delvist fortolket gennem bestemmelsen af gentagelser og af meninger, der er dannet gennem gentagelser. Når jeg siger "delvist", er det fordi der i romaner selvfølgelig er mange forskel-

lige litterære former, der danner mening. Til disse former hører, for eksempel, det regelrette forløb af uigentagelige begivenheder i den orden, som de er indtruffet eller er genfortalt i. Historien som sådan, begivenhed der følger begivenhed, virker i retning af at vække voldsomme menneskelige reaktioner. Disse reaktioner kan på én måde tænkes som romanens "mening". Denne bog udelukker gennemgående den sidste form for mening for istedet at fokusere på den måde, som forskellige former for gentagelser bidrager til romaners mening på. J. Hillis Miller *Fiction and repetition* ⁴

Sådan indleder J. H. Miller det 'teoretiske' kapitel, der indleder syv analytiske øvelser, 'répétitions', i viktorianske realistiske romaner. Som jeg her skal forsøge at vise det, finder der i dette afsnit eller disse linier et lille skred sted, der opsamler og gentager et problem ved Millers fremgangsmåde — et problem, der dukker op i de følgende afsnit og kapitler og som de indledende linier dækker for opdagelsen af. Et problem ved fremgangsmåden, der samtidig er et problem ved dekonstruktionens forståelse af realismen.

Miller tager afsæt i Deleuzes skelnen mellem to former for repetitioner, her ikke specielt hæftet på litterært stof, men på vesteuropæisk verdensanskuelseshistorie generelt. Den første repetitionsform udtrykkes i en anskuelse, der vil opfatte forskelle på baggrund af enhed eller identitet, opfatte verden igennem repræsentationsformer eller ikoner. Den anden repetitionsform opfatter identitet, lighed, som et produkt af fundamental forskel og definerer verden af simulakrer. Mimesis, den realistiske litteratur og dens kritiske forsvarere, mener Miller, hælder til den første form for repetition, ligheds-, imitations- eller korrespondensforestillingen. Opgaven er nu for Miller at vise hvordan den anden mere "ghostly" repetitionsform er aktiv, og underminerende den første form, i en række realistiske fiktioner. Den første antagelse er da, at sproglige, litterære strukturer på samme tid aktiverer *incompatible* logikker i værket, der da naturligvis opfattes som heterogent. At opdage og afdække denne logik bliver da dekonstruktionens opgave. Redskabet for dekonstruktionen af de syv romaner bliver undersøgelsen af teksternes retorik. Ikke for at bestemme hvordan retorikken kan bestemmes i forhold til referentialiteten, men for at demonstrere, at denne polaritet ikke er teoretisk holdbar. Sprogets oprindelse er sproglig, det har ikke noget udenfor. Lad dette være Millers andet udgangspunkt.

Miller kan således konkludere læsningen af E. Brontës *Wuthering Heights* med:

Fornemmelsen af, at der på et eller andet tidspunkt må have været en oprindelig tilstand af enhed, frembringes af den tilstand af splittelse, der altid i synets udkant eller i det blinde centrum hvor synet svigter, hjem søger én som indsigt. Denne indsigt kan aldrig udtrykkes dækkende i sprog eller andre tegn, ej heller kan den blive "direkte erfaret", for erfaring, sprog og tegn forekommer kun hvor noget bestemt sættes op imod noget andet, hvor noget bliver adskilt fra noget andet. Ikke desto mindre eksisterer indsigten kun for os i sproget. Fornemmelsen af "at der mangler noget" er en virkning af teksten selv, og af de kritiske tekster, der lægger sig til den primære tekst. Dette betyder, at det må være en performativ virkning af sproget, ikke sprogets referentielle objekt. (...) Illusionen frembringes af den ene eller anden slags figurer — ækvivalenter, substitutioner, repræsentative forskydninger, synekdoher, emblematiske invitationer til totalisering. Med dets manglende evne til nogensinde at blive transparent, med dets uoverensstemmelse i de ikke-helt-match'ende gentagelser viser det narrative forløb det utilstrækkelige i enhver af disse figurer.

I denne konklusion finder vi altså indfældet i fortættet form hele den millerske strategi og teknik. Ved samtidigheden af den første logik (der findes en original) og den anden logik (denne original er sproglig) og gennem gentagelsers synliggørelse af denne retoriks uigennemsigthed undermineres romanens realisme. For Miller er det særlige ved gentagelsesmønstret i *Wuthering Heights* at gentagelserne alle kontrolleres af én bestemt 'strategi': de vil lede læseren til at tro, at der må være en transcendent årsag, en oprindelse, men samtidig forhindre læseren i positivt at indfange en sådan. Dette får afslutningsvis Miller til at pege på, at denne teksttypes "undecidability" rejser en "undecidability" på et andet niveau, nemlig om den første undecidabilitet har en ekstralingvistisk årsag, eller om denne usikkerhed skabes af den lingvistiske struktur selv? Dette er tekstens og analysens "uncanny" moment.

Man kan derfor spørge: Kunne denne konkluderende usikkerhed, denne lære, have været indlejret i analysens udgangspunkt — bogens teoretiske indledning var jo netop sikker på dette punkt — uden at konklusionen derved måtte være blevet en anden?

Lad mig først opholde mig kort ved nogle af *Wuthering Heights*-analysens bevægelser, før jeg vender tilbage til Millers begyndelse. Alle romanens detaljer er, i Millers læsning, emblematiske. Romanen inviterer læseren ind som detektiv, til interpretation af den gådefulde detalje og frem mod tekstens skjulte, ordnende forklaringsmodel. Analysen argumenterer da for, at ethvert forsøg på at

opklare den enkelte emblematiske passage fører læseren ind i de to repetitionsformers ulæselige netværk. Og analysen gør dette ved at udstandse en række passager og forfølge hver enkelts logik til dens logiske bifurkation eller flerstemmighed. En realistisk beskrivelse af Lockwoods færd på en landevej i Yorkshire efter snevejr bliver for eksempel emblematiske for hele romanens problematik: Mange af vejstenene, meningene, er skjulte, så læseren må, følgende Lockwood, ekstrapolere en "hypotyposis", en grundplan uden grund for sin tydning.

Miller slår på denne måde ned på en række tekst-"clues", der udlægges i metaforer, der ikke er tekstens egne (f.eks. "the coin", "hypotyposis", "the ear") og som ved etymologisk eller leksikalsk forklaring udgafler i logiske paradokser. I det øjeblik metaforerne bringes i anvendelse, dannes den eftersøgte dobbeltlogik. Hvilken viden garanterer, at disse passager har clue-karakter?

Miller begrundes dette i et andet clue:

I en passage, der beskriver hvordan Lockwood reagerer overfor Nelly's forslag om at springe hurtigt henover tre år i hendes fortælling, fremviser Wuthering Heights et emblem for denne læsererfaring: "Nej, nej", siger Lockwood. "Jeg vil på ingen måde til-lade det! Kender du ikke den sindsstemning, hvor det er som om, du har anbragt dig alene, og katten slikker sin pels på kamintæppet fo-ran dig, og du iagttager foretagendet så intenst at det vil bringe dig alvorligt ud af fatning, hvis missen forsømmer et øre?" Dette, sådan tænker jeg det, er en indirekte advarsel til læseren. Med mindre han læser i den "sindsstemning", som her er beskrevet, vil han formod entlig springe over noget væsentligt. I denne roman tæller enhver detalje.

Med dette clue begrundes idéen om, at "every minute bit counts" for læsningen og analysen; og denne antagelse er jo på sin side forudsætningen for, at de uskyldige vejsten får emblematiske karakter. Analysen har altså dette ur-clue, der ikke selv analyseres, ikke udspaltes i dets flerstemmighed, men tages som en simpel metafor. Dette er analysens selvbegrundelse. Lockwood er imidlertid — som Miller selv andetsteds er inde på — tydeligvis en naiv læser og interpreter; forudsætningen for, at han vil høre mere af historien er jo denne uskyldighed, så dette clue kan ligesåvel læses af læseren: "følg ikke Lockwood ud i disse vildspor, de fører ingen steder hen, glem hvad du har hørt!". Det søm Miller bruger til at slå de andre søm i med har altså to hoveder (det sidste citats "put you seriously

out of temper" kan i billedet opnå mindst to modsatrettede mening-er, f.eks.): bemærk enhver detalje og glem det meste!

Dette ur-clue er imidlertid nødvendigt for, at Miller kan konkludere, at *alle* tekstens elementer indeholder den samme forståelsesproblematik: den uindfangelige mening. For det hermeneu-tiske modargument er selvfølgelig nærliggende: Det er netop læserens selektivitet, glemsel, der i enhver læsning muliggør forståelse, og bringer orden i en tekst. Millers analyse bliver en selv-begrundende cirkelslutning, hvis argumentationsretning kan vendes om. Det er netop bestræbelsen på at forstå alle tekstens aspekter som clues, der former heterogeniteten. Når Miller nævner, at hans metode har et minimalt slægtskab med New Criticism og samtidig betoner afstanden, er der måske mere slægtskab end afstand, der kendetegner de praktiske analyser.

Men spørgsmålet er om Miller ikke forbliver utroværdig i forhold til den "reader"-instans, han gang på gang har referencer til og le-gitimerer sig ved, når han må øve vold på læsningens fæno-menologi for selv at fremstå som en mere uforfærdet og radikal læser af tekstens kompleksitet i forhold til hans mere tøvende for-gængere. Miller afviser hele rækken af analyser af *Wuthering Heights*, fordi de i deres bestræbelse på at besvare spørgsmålet om værkets referentialitet kun dækker partielle træk ved værket. Men tilstedeværelsen af disse alternativer kunne jo også give anledning til at indregne den referentielle, standsende, identifikatoriske, læsning som en mulighed, og tekstens kontekst som en reference. Svarer Millers læsning med den komfortable hvilen i den realistiske teksts heterogenitet og indecidabilitet alligevel ikke temmelig meget til den ny-kritiske analyses trykke omgang med organiciteten og forståeligheden i den modernistiske tekst?

Fejltagelsen viser sig hvor *alle* tekstens elementer gives (ikke-) mening mens enhver læsning jo er tekstmodificerende. Denne mo-difikations kompleksitet kan ikke gribes alene med Millers "intrinsic approach" mod det semantiske. Læseren er ikke kun indkaldt som kryptograf, som Miller antager, læserens forståelse af den herigen-nem stadigt modificerende tekst afhænger af en mængde variabler, koder, der ikke kun er af retorisk art, men som også krydses med æstetiske konventioner, sociale bånd, ideologiske filtre. Læserens "deja lu/su/vecu" (tekstens intertekstualitet, kontekst) muliggør ak-tivering af uendelig mange forskellige læsninger — konverge-rende mod ulæseligheden, hvis de fastholdes i samme genlæsning — men muliggør samtidig også, at læseligheden bliver til, f.eks. gennem fravalg af den aktuelle læsnings uforståelige over-flødighed. Ligesom ny-kritikkens problem var, at alle tekstelemen-

terne var lige så forståelige som helheden (hvad der rejste problemet om "semantisk væsentlighed") er det et problem for dekonstruktionen i Millers variant, at alle tekstens elementer bliver lige uforståelige eller, hvad der er det samme, alle elementer rummer samme form for viden. Tekstens deskriptive passager kan gøres til metaforer for uforståeligheden i forhold til værkhelheden (der aldrig anfægtes som kategori), når analysens forudforståelse er, at disse passager som "paths" 'burde' kunne lede frem til meningen; men er denne investering holdbar? Et modargument er jo, at disse passager som tekstens "Leerstellen", tompladser, skaffer plads for læserens imagination af mere eller mindre flygtige meninger, og at denne imagination er et produkt af en omlejringsproces 'et sted mellem' fiktionens dynamisk modificerende matrix og læserens og kontekstens dynamisk modificerende referentielle matrix. Doxa bliver her det elastik, der muliggør en træghed i disseminationen og garanterer en referent "hors-texte". Hvilke strukturer og figurer i teksten skaber da et retorisk/referentielt spillerum, der giver plads for både Millers dekonstruerende og andres konstruerende læsninger? Er 'de andre' simpelthen for tøvende til at trække Millers 'nødvendige' konsekvens og afløse polariteten mellem referentialitet og retoricitet, eller rammer disse læsninger bestemte konstruktive træk i værkernes retorik/æstetik?

Vender vi nu tilbage til begyndelsen af Millers argumentation kan vi se, at disse problemer gentages i de første linier på en sådan måde, at de behændigt afløses hvorved de følgende analyser immuniseres for problemernes indtrængen. Vaccinationen består simpelthen i at udelukke fra analysens interessefelt alle de repetitionsformer, der samler sig i urepeterbare plots, der er en overordentlig virksom meningsdannende form i enhver fortælling, og repetitioner, der ekkoer over tekstens 'grænser' fra den "psychological, social, or historical reality" eller fra "other works by other authors". Miller afviser altså at interessere sig for repetitionsformer, der kunne kontrollere repetitioner. Tekstens indecidabilitet og heterogenitet er vel allerede givet med dette udgangspunkt, og konklusionen på analysen af *Wuthering Heights* er ikke overraskende: teksten er indecidabel. Alternativet til den form for uafgørlighed Millers analyser i denne bog altid ender med er da en uafgørlighed af mindre overraskende og mere kompleks art: den uafgørlighed, der viser sig i analysen af hvordan den realistiske tekst ikke blot refererer til sig selv, men i denne selv-refleksivitet refererer til andre tekster, kontekster og historier. I konteksten udspiles polariteten mellem referentialitet og retorik, den afløses ikke.

4. Realismen som fabel

"Radikal sein ist die Sache an der Wurzel fassen. Die Wurzel für den Menschen aber ist der Mensch selbst." (Marx). *Gehen wir gleich in Medias res!*

G. Lukács *Erzählen oder beschreiben?*⁵

Det klareste svar på, hvad der er realisme, og hvad der ikke er det, hvilke opgaver realismen historisk har varetaget og hvilken didaktik og æstetik den realistiske roman formidler sig i, har Georg Lukács tilsyneladende givet. I en vis forstand er Lukács' analyser ubetvivleligt stærke. Med et skarpt defineret sæt af kategorier og kriterier udskilles en del af litteraturen som realistisk fra en del, der ikke er det — den er så formalistisk, ekspressionistisk, avantgardistisk, dekadent. Lukács begynder da også tilsyneladende sin berømte artikel "Erzählen oder beschreiben?" (1936) in medias res, hvilket her vil sige i en komparativ analyse af to fremstillingsformer, naturalismens og realismens. Stiller denne sammenligning sig in medias res? Og — uanset om den gør dette eller ej — hvilken betydning har da det Marx-motto, der danner en begyndelse før begyndelsen?

Artiklen er i mange henseender klar nok: En ny kunstnerisk form, beskrivelsen, selvstændiggør sig i stigende grad i en litteraturhistorisk udviklingslinie fra Flaubert til Zola's naturalisme og til Lukács' samtidige avantgardistiske montage og politiske reportageroman. Denne form eller fremstillingsmåde konfronteres med en anden, fortællingen, der er fremherskende i den klassiske realisme, Goethe, Balzac og Tolstoj. I fortællingen underordnes de beskrivende partier altid funktionelt det dramatiske. Naturalismens bestræbelser på at nå den fuldkomment nøjagtige og videnskabelige beskrivelse af forskellige genstandsområder resulterer i, at disse "feticheres", selvstændiggøres og sideordnes som enheder. Dermed taber 'beskrivelsens' metode de bagvedliggende menneskelige kræfter af syne. Heroverfor formår f.eks. Balzac og Tolstoj at hierarkisere fremstillingen, forholde sig selektivt til det historiske materiale ("die dichterische Auswahl des Wesentlichen") og hermed frembringe en "Illusion der Gestaltung des ganzes Lebens". Den beskrivende metode indskrives sin læser som tilskuer til den samfundsmæssige overflade, skinnets, mens den fortællende metode indskrives sin læser som deltager i det væsentlige. Svarende hertil er den naturalistiske og avantgardistiske forfatter samfundsmæssigt marginaliseret, som forfatter er han tilskuer til livet, mens den realistiske, Goethe, Balzac, Tolstoj, tager del i det sociale liv.

Lukács løser problemet med at forbinde realismeteorien æstetiske normativitet, der henter sine målestokke fra før 1848, med den

samme teoris grundlæggende marxistiske historiemodel, der jo implicerer at disse målestokke selv må undergå en historisk udvikling og dermed ikke have overhistorisk gyldighed, ved at indføre en gentagelsesfigur: Den borgerlige forfatter kan være henvist til en historisk nødvendig, perspektivløs kompositionsform, f.eks. beskrivelsen, men proletariatet vil være i en situation parallelt med borgerskabets kamp mod feudalismen, hvorfor dens fremstillingsform må mime eller gentage den borgerlige emancipationslitteraturs metode, fortællingen. Dette er i en vis forstand et radikalt synspunkt.

For Lukács fremstiller realismen mennesket i dets vekselvirkning med verden mens naturalismen taber denne enhed på gulvet, idet den fortaber sig i tilskuelsen af verdens overflade. Lukács's naturalismekritik er en gentagelse af Hegels romantikkritik og historien, litteraturhistorien, er for Lukács en gentagelseshistorie, der rummer en gentagelsestvang. For at genfinde den oprindelige enhed på det historiske samfundsmæssige niveau i form af det klasseløse samfund, for herigennem at suspendere historiens repetitive udspaltninger af antagonistiske klasser, må den nye kampkunst gentage den gamle kampkunsts form: den dramatiske fortælling. For at blive anderledes må den gentage det samme.

Den spejling, som er Lukács's metaforiske afsæt for udformningen af realismetorien, reflekterer da ikke slet og ret samfundet, thi da ville den ikke kunne anvendes til at skelne mellem falske og sande spejlinger (også for Lukács er al kunst genspejling). Forskellen mellem realistisk og ikke-realistisk kunst fremkommer derimod som en mangedoblet spejlingseffekt: Den spejling, som Lukács indfører på tidsaksen, indskriver historiens antciperede endepunkts enhed som historiens oprindelige enhed og strukturerer den samfundsmæssige historie selv som fabel. Den realistiske kunst er da den kunst, der afspejler denne fabels fortællende elementer, historiens momenter af kamp og handling i den motiverede hierarkiske forbundethed med denne histories helte: Aristokratiet, Bønderne, Borgerskabet, Proletariatet etc. Den ikke-realistiske kunst svarer dermed til *denne fabels* beskrivende, udfyldende, restaurerende dele, som udsætter handlingen og udgør den historisk nødvendige overflødighed, der må træde til side for plottets dramatiske gentagelsesstruktur, historiens gang. For Lukács er naturalismen nødvendig, men falsk; og det er fordi den afspejler den nødvendige, men overflødig udsættelse af historiens handling; naturalismens "beschreiben" ækvivalerer Historiens "Beschreiben".

Hvilket signalement giver Lukács da af denne falske genspejling? Den er hyldet i videnskabens abstrakte løgn, subjekt fremmed, og fremstiller virkeligheden som afhierarkiseret, stillestående, histo-

rieløs; centralperspektivet er knækket, begivenhederne er katastrofiske, kastet op af tidens strøm af tilfældigheder og uden indre sammenhæng. Dens afbildningsform bliver ikke en planspejling men en primatisk, enkeltbillederne selvstændiggøres og får billedkarakter, kunstmidlerne synliggøres og kunstigheden virkeliggøres, "Die Metapher wird zur Wirklichkeit aufgebauscht". På baggrund af denne karakteristik kan Lukács diagnosticere familiskabet mellem Flauberts og Zola's naturalisme og den historiske avantgardelitteratur frem til surrealismen. Synspunktet er naturligvis, at i alle disse kunstværker angribes det organiske kunstværk; værket heterogeniseres i denne proces i takt med, at forfatterens "verdensanskuelse" ikke længere tilbyder ét ordnende referentielt raster, der kan garantere at relationen mellem værkets mikrokosmos og verdens makrokosmos er repræsentativ eller typisk (Lukács citerer Flauberts karakteristik af verdenen som en kugle uden toppunkt, et simulakrum). Samtidig erstattes på receptionssiden det organiske værks identifikationsmodus af en distancerende tilegnelsesform, der orienterer sig mod kunstformen og værkets selvreferentialitet og ikke mod virkelighedsillusionen. For Lukács er den falske realismes virkelighed som en kugles ustrukturerede flade, mens den sande realismes virkelighed er struktureret som en fortælling med begyndelse, højdepunkter, konflikter og slutning.

Det er med dette svar, at Lukács både er klar og radikal. Beschreiben er ikke altid den uskyldige baggrund for Erzählen, træder det i forgrunden, heterogeniseres værket, der således fremskriver en virkelighed, der selv kun er beschreiben, skriven, udsættelse. Er Erzählen i forgrunden fremskrives virkelighedens historiskhed og fortaltheid som fortælling. Fra et erzählens-synspunkt ordner mennesket sin viden, erindring, kommunikation og historie i fortællingens mytologiske form; fra beschreibens-synspunktet er der ingen historie, kun udsættelse og overflødighed; tiden står stille og giver kun plads for nihilistisk, streng og objektiv videnskab eller ublandet idioti. Lukács' realismebegreb tjener da til at fremføre den fortalte verdens epistemologi som den sande overfor den beskrevne verdens falske.

Sammenholder vi nu dette med Lukács' idé om forholdet mellem videnskabelig og kunstnerisk erkendelse kan modellen måske vrides endnu en gang: Kunstnerisk genspejling og erkendelse drejer sig om subjektets selverkendelse, mens den videnskabelige erkendelse er subjekt fremmed, i sin form en "desanthromorphosierende Wieder Spiegelung". Kunsten har kundskab og mythos, det menneskeligt almene, som sit mål, mens videnskaben har erkendelsen af naturens

specifikke som sit. Videre er den videnskabelige viden (science) indlejret i den kunstneriske viden (mythos) i form af det deskriptives udfyldning og udsættelse af det narrative, knowing (med fælles rod i gnå; narrare, gnarus). I Lukács' model af historien og teksten spejles videnskabens og kunstens uforligelige spejle, som det subjekt-fremmede og det subjektalmene, i fortællingens forsonende spejl.

Vender vi imidlertid tilbage til Marxcitatet kan vi måske bedre forstå realismen: At være radikal, når det drejer sig om mennesket, er at være selvreferentiel, at gribe menneskets "Wurzel", rod, er at gribe det selv. Roden i den radikale fortælling om menneskets fortællinger om sig selv er den radikale fortælling selv. Den har ingen oprindelse udenfor sig selv, ingen begyndelse. Derfor må den begynde "in Medias res".

5. Realismen i en ny kontekst

Realismens problem synes at være det samme uanset om man vender sig mod den lunkne realismeteorier og der får tilbudt ateoriens uskyld, eller søger hjælp i teksten og forfatterskabet, og der fortæber sig i det deskriptives uoverskuelige netværk eller i klichéens fylde, eller kortslutter som Miller i tekstens selvrefleksivitet og som Lukács i historiens spejlkabinet: Realismen bliver tilbagevendende sprængt af en spænding mellem de to former for viden og kontekst, den har indbygget i sig som deskriptive og narrative dimensioner, som science og mythos. Hos Lukács bliver det deskriptive jaget bort fra det narrative som det, der er fremmed for hvad mennesket altid har vidst om sig selv. Hos Hillis Miller bliver det narratives plotsikkerhed og story sprængt væk gennem fastholdelsen af det deskriptives uoverflødige og særegne viden. I alle tilfælde ser det ud som om science og mythos gensidigt udelukker hinanden og i omgangen med realismen alene tilbyder valget mellem uvidenhed eller paradoxalitet.

En af realismeteorierens muligheder viser sig derfor med udgangspunkt i en metodisk og stofflig ophævelse af uforligeligheden mellem videnskab, myte og litteratur. Det 19. århundrede bliver her set som både videnskabens, realismens og stupiditetens århundrede, og indgangen til det bliver en genfødt komparativ, makroskopisk analyse af hvordan beskrivelses- og fortælleformer, videnskab og myte, støjende gennemtrænger både den litterære og den videnskabelige tekst og på samme tid støtter og undergraver begge tekstformers autoritet. For litteraturvidenskaben som neokomparatisme, uden de samme idéer om indflydelse og påvirkning, eller som neohistorisme, uden håb om at undslippe historiens fortalthed, bliver indgangen til

realismens århundrede, nyvasket og genfordærvet, den samme som udgangen.

På denne baggrund bliver det det samme, som førhen frembragte modstanden overfor den klassiske realisme, der idag giver anstødet til en ny interesse⁶: Balzacs ejendommelige flirt med fysiologi og sociologi fører til læsninger af det 19. århundredes modeller af litteratur og videnskab og af den adskillelse af de to diskurser som romantikken og encyklopædiene hver især iværksatte; den kedsommelige deskriptive overflod hos Zola fører til undersøgelse af masse og krop som semiologiske kategorier i sammenhæng med masse og partikel i termodynamik og genetik; og overfloden fører selv til (teorier om) deskription og kliché.

Her stiller sig ørkesløshedens nye kontekst.

Noter:

1. F. eks. *Realism in European literature: Essays in Honour of J. P. Stern* Cambridge 1986
2. Émile Zola *Dr. Pascal* i *Les Rougon-Macquart V* Paris 1977
3. Émile Zola *La Fortune des Rougon* i *Les Rougon-Macquart I* Paris 1967
4. J. Hillis Miller *Fiction and Repetition* 1982
5. Georg Lukács *Erzählen oder beschreiben?* (1936), *Probleme des Realismus I*, 1971
6. Til eksempel et par stykker:
Philippe Hamon *Introduction à l'analyse du descriptif* Paris 1982
Ruth Amossy *Les discours du cliché* Paris 1981
Michel Serres *Jouvences sur Jules Verne* Paris 1974
Michel Serres *Feux et signaux de brume. Zola* Paris 1975
Michel Serres *L'hermaphrodite. Sarrasine sculpteur* Paris 1982
W. B. Michaels *The Gold Standard and the Logic of Naturalism* L.A. 1987
Andrew Martin *The Knowledge of Ignorance* Cambridge 1985
William Paulson *The Noise of Culture* N. Y. 1988