

TREKANTS-DRAMA MED BLIND MAKKER

— T. S. Eliot og D. H. Lawrence
om James Joyces *Ulysses*

Niels Klit

I 1933 rejste den engelsk-amerikanske forfatter T. S. Eliot ned gennem den østlige del af det amerikanske kontinent. Hans udgangspunkt var det canadiske Montreal. Herfra fortsatte han ned gennem staten Vermont, hvis skove ny-byggerne engang havde ryddet til deres fåreflokke og afgrøder. Nu var græsningsarealer og marker igen forladte, får og settlere var væk, og nye generationer af ungskove skød frem som dække over en forladt livsform. Et tilsvarende syn af opgivelse mødte ham, efter nedstigningen fra bjergene, i New Hampshires og Massachussetts beskidte, halvdøde "mill towns". I generationer havde indbyggerne formet de magre nordamerikanske jorde, og menneskene var på samme måde blevet skabt i landskabernes billede. De bedste kvaliteter var blevet kaldt frem i begge.

Lidt sydligere mødte Eliot nogle af årsagerne til forfaldet i nord. I de tætbefolkede og industrialiserede områder langs den amerikanske øst-kyst. New York, Baltimore, Philadelphia, Washington var for Eliot udtryk for et knæfald for den moderne gud, som han identificerede med begrebet økonomisk determinisme. Her var befolkningen sammensat af vidt forskellige indvandrergrupper, der fandt tilfældigt arbejde indenfor industri og handel. Menneskene var her løsrevet fra deres sokkel: fra jord, fortid, historie og etnisk oprindelse, fra hele det oprindelige netværk af vaner lige fra måden man

hilser til de mest betydningfulde religiøse ritualer, som skaber et folk. De var med en vending, som for Eliot udtrykte tabet af alle disse relationer, revet løs af 'traditionen'. Afvandringen fra de nordlige agar-områder til byerne og industrien udtrykte derfor ikke blot en tilfældig regions mangel på rentabilitet, men ødelæggelsen af en civilisationsform.

T. S. Eliot rejste efter mødet med det industrielle nord videre mod Virginia. På invitation af University of Virginia skulle han holde en forelæsningsrække for studenter og lærere. Og sine observationer undervejs lod han naturligt glide ind i manuskriptet¹. Det, som optog Eliot under rejsen sydpå, var det samme, som han havde forsøgt at definere hele sit liv; forholdet mellem det nyskabende menneske og traditionen, mellem kunstneren og historien. Allerede i sit essay *Tradition and Individual Talent* (1920) havde Eliot afvist, at kunstneren i sig selv alene skulle have nogen betydning.

*No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead.*²

Ingen digter var alene værd at regne for originalitet, for sin evne til at udvikle nye litterære teknikker eller afbilde verden fra ukendte vinkler. Forfatteren selv var i det hele taget uden betydning, idet han i skabelsen af sin kunst foretog sig noget helt upersonligt, hvor han måtte ofre sin individuelle bevidsthed til fordel for en større europæisk bevidsthed. Denne definerede Eliot som summen af alle kunstneriske udtryk gennem historien sammenbundet af et fælles europæisk erfaringsmønster. Ligesom indbyggerne i Vermons bjerge var Europas kunst sammenbundet i en tradition, hvortil kunstneren måtte ofre sit krav om originalitet.

*He must be aware that the mind of Europe, the mind of his own country — a mind which he learns in time to be much more important than his own private mind — is a mind which changes, and that this changes is a development which abandons nothing en route, which does not superannuate either Shakespeare, or Homer, or the rock drawing and the Magdalenian draughtsmen.*³

Hvert nyt værk udgjorde et nyt moment i en udvikling, men det havde en forankring bagud i tidligere værker, som hjalp til at styre dets skridt fremefter. Det var derfor næsten muligt at sige, at et tidligere værk var lige så nærværende og levende i et nyt værk, som det nye

værk var nærværende i et gammelt. Massen af europæisk kunst voksede, men som et legeme, der dog bevarer sine grundlæggende karaktertræk og egenskaber.

I højere grad end at skabe nye følelser og erfaringer i en ny tid, var det for kunstneren et spørgsmål om at bruge de elementer, som allerede lå i kulturen, til at gestalte en ny tids erfaringer. Mere end skaber var kunstneren et medium: "the poet has, not a 'personality' to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experience combine in peculiar and unexpected ways."⁴ Hvad Eliot i sine teoretiske bestræbelser forsøgte var at fastgøre kunsten i et fundament. For uden klare forbindelser til historie og tradition, til en sandhed af universel størrelse, var der for det skabende menneske kun solipsismens position tilbage.

*When one mans view of life is as good as anothers, all the more enterprising spirits will naturally evolve their own; and where there is no custom to determine what the task of literature is, every writer will determine for himself.*⁵

I debatten om tradition og modernitet befandt T.S. Eliot sig i en underlig dobbelt-rolle. I sit skønlitterære forfatterskab havde han uden skånsel vist den mangel på tradition — det rod og den mangel på sammenhæng — som prægede det moderne menneskes tilværelse. Hans modernistiske digte var revolutionært nytænkende og havde medvirket til at sprænge den litterære optik, gennem hvilken tidligere generationer havde set deres tilværelse præget af sammenhæng og orden.

Digtet *The Waste Land* (1922) er en struktur af fragmenter. Indenfor murene af en enkelt by, London, samles stumper og scener fra europæisk litteratur og mytologi. Synsvinklen glider mellem et kor af stemmer, der sjældent identificeres. Afbrækkede citatstumper fra *Hamlet*, *Tristan og Isolde*, *Dantes guddommelige komedie*, motiver fra tarok-kort og graldigtning sammenføjes i et dystert, fragmenteret men ufatteligt billedrigt portræt af en udkørt og devalueret moderne storbykultur. Den fælles-europæiske arv oplevedes her som vragstumper ført ind med Themsen til en kultur, der havde mistet enhver forankring i det, der er større end mennesket selv. Og den tilsyneladende værdi-nihilisme fik den indflydelsesrige kritiker I.A. Richards til at kalde *Waste Land* "a complete severance between poetry and all beliefs".⁶

T. S. Eliot stod som forfatter til nogle af de mest form- og tema-sprængende værker i den moderne litteratur, da han fem år efter

udgivelsen af *The Waste Land* konverterede til den anglo-katolske kirke, der ned sit gejstlige hierarki og universelle religiøse forståelse, dannede den måske solideste modvægt til opløsning, individualisme og relativitet. Nu — efter at have krydset Potomac Rivers naturlige demarkation mellem det industrialiserede nord og rurale syd — ville han snart stå overfor sine tilhørere på University of Virginia og proponere så arkaiske, religiøse begreber som kætteri og ortodoksi, ondt og godt i universel betydning, blasfemi og diabolisme, genindført i den litterære kritik og reception.

Måske var det erkendelsen af et sådant skisma, der fik Eliot til at lægge luft mellem teoretikeren og forfatteren Eliot denne dag: "I am uncertain of my ability to criticise my contemporaries as artists; I ascended the platform of these lectures only in the role of moralist."⁷ Eliot havde i sin digtning fulgt sit eget krav om digterens depersonalisering til fordel for en større europæisk subjektivitet — "the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates"⁸ — i en sådan grad, at kritikere kunne få den mistanke, at der var tale om en forfatters Dr. Jekyll and Mr. Hyde-kompleks. En mistanke, Eliot ikke stod afvisende overfor.

*It would appear that while I maintain the most correct opinions in my criticism, I do nothing but violate them in my verse; and thus appear in a double, if not double-faced role. I feel no shame in this matter.*⁹

Den tilsyneladende splittelse var dog ikke ude af linie med den teoretiske position, Eliot havde indtaget; Kunstneren var et menneske som alle andre. Den eneste forskel bestod i, at han var en håndværker, som lavede objekter, der kunne bryde virkelighedens lys på en ny måde. At skabe litterære værker var ikke et spørgsmål om at udtrykke indre følelser, men i højere grad om at lade mennesket se den ydre virkelighed gennem brug af nye metoder, i stand til at skildre det anarki og kaos, som var det moderne liv. Kunstneren var derfor aldrig herre over sit værk eller sin metode.

Elementerne lå allerede i historien, det var i kombinationen den magiske prisme kunne dannes, som ville sætte mennesket i stand til at se virkeligheden påny og altid for første gang. Eliot havde gen-digtet den europæiske bevidsthed på en ny måde, omend i stærkt fragmenteret form. Digtene var bragt til verden med ham som medium, de var gledet ud af forfatteren som noget principielt andet end ham selv. Og til I. A. Richards bedømmelse af værdi-nihilismen i *Waste Land* kunne Eliot derfor kun sige, at han selv kendte menin-

gen i digtet lige så godt eller skidt som enhver læser.

*What a poem means is as much what it means to others as what it means to the author; and indeed, in the course of time a poet may become merely a reader in respect to his own works, forgetting his original meaning — or without forgetting merely changing (...) I am no better qualified to say No! than is any other reader.*¹⁰

Kunstneren var blevet separeret fra sin skabelse. Nu stod det ham frit at indtage moralistens eller ligefrem den litterære inkvisions standpunkt. Alligevel var der måske nogle blandt tilhørerne på University of Virginia, som fornemmede en frustreret nerve i Eliots formfuldendte sprog og søgen efter præcise definitioner. Fem punkter måtte være opfyldt, for at en tradition kunne eksistere. Et samfund måtte rumme stabilitet, og det vil sige en vis social retfærdighed. Befolkningen måtte være homogen, det vil sige af nogenlunde samme etnisk og religiøs baggrund. Der måtte eksistere en balance mellem industri- og agrarkultur. Det lokale samfund måtte til enhver tid være det bærende element, det måtte have præference overfor en abstrakt national patriotisme. Og sidst men ikke mindst måtte man forsøge at forebygge enhver ånd af overflødig tolerance. Opfyldtes disse betingelser, ville traditionen have mulighed for at bestå.

*a tradition is rather a way of feeling and acting which characterises a group throughout generations (...) many of the elements in it must be, unconscious (...) Tradition may be conceived as a byproduct of right living, not to be aimed at directly. It is of the blood, so to speak, rather than of the brain.*¹²

Tradition var på ingen måde et statisk begreb, selvom den altid indebar en fare for at klynge sig til det sentimentale i stedet for det levedygtige og vitale. En tradition måtte udvikle sig organisk; "the sound tree will put forth new leaves, and the dry tree should be put to the axe."¹³ En befolkning måtte bevæge sig fremad, men idet den udviklede sig, forblev den dog den samme, fordi den tilstedighed var dybt forankret i historien. Mennesket gled ind i historien og nutiden som en skrue i traditionens fatning.

Overfor dette traditions-begreb stillede Eliot begrebet "heterodoxy, for which I shall also use the term heresy"¹⁴. Mens ortodoksi var den bevidste vedligeholdelse af traditionen, så var kætteri en bevidst nedbrydning af den. Liberale propagandister havde bragt den kristne tradition i en tilstand af anarki og opløsning gennem

konstante angreb på centrale elementer i forkyndelsen "(...) greedily received by a democratic, thoughtless public"¹⁵. Politik var blevet til levebrød for en skare professionelle mennesker. Og videre omfattede kætter-begrebet den industrialisering og økonomiske liberalisme, som havde ført til afvandringen fra Vermont mod de sydligere stater.

To fronter var derfor trukket sammen som i optakten til et tordenvejr. Tradition stod overfor opløsning. Ortodoksi overfor kætteri. Konservatisme overfor liberalisme. Katolicismen stod overfor en udvandet protestantisk kristendom. Siden *Tradition and Individual Talent* havde Eliot givet sine teoretiske overvejelser langt større universiel rækkevidde. Det var nu ikke alene et spørgsmål om at dyrke sin individualitet eller bidrage til en fælles-europæisk bevidsthed. I overensstemmelse med en kristen-katolsk grundholdning reageredes verden af diaboliske kræfter, som lå i strid med traditionens gode kræfter.

*The problem, naturally, does not seem to me so simple as it seemed then, nor could I treat it now as a purely literary one.*¹⁶

Selvom litteraturen var blevet lagt ind under en universel fortolkning, var konsekvenserne for den imidlertid klare nok. Den universelle kamp manifesterede sig i litteraturen i uforeneligheden mellem klassicisme og romantik, to begreber, som trods deres høje alder og forvirringen om deres mere præcise betydning, spillede en stadig dominerende rolle i den engelske litteraturredebat. For Eliot var sondringen nødvendig og fundamental: "there are at least two attitudes toward literature and toward everything, and (...) you cannot hold both."¹⁷ Romantikeren eksisterede som et individ løsrevet fra enhver sandhed større end sig selv og udenfor sig selv. Han bestræbte sig i al væsentlighed på at skille sig ud fra historien og traditionen ved at lægge vægten i sit arbejde på originalitet, på det usete, på sin helt private tilværelses-tolkning og i værste fald på sin helt private metafysik. Helt fejlagtigt ifølge Eliot opfattede romantikeren sig som et nul-punkt i historien, hvorfra verden skabtes på ny.

Omvendt forholdt det sig med den forfatter, som bevidst eller ubevidst skrev ud fra en klassicistisk holdning: "Catholicism stands for the principle of unquestioned spiritual authority outside the individual; that is also the principle of classicism in literature."¹⁸ Troen på en immanens i verden, i form af en logik, en gud, en sandhed, en tradition var for Eliot en forudsætning for, at der fortsat kunne skabes litteratur. Hvis sandhed alene bestod "inside" — i forfatterens indi-

viduelle bevidsthed — eksisterede der ingen sandhed, og litteraturen havde mistet det mål, hvorimod den måtte stræbe og strukturere sig. Troen på en immanens i verden var selve navlestrengen mellem kunsten og den ydre virkelighed.

*men cannot get on whitout giving allegiance to something outside themselves (...) If, then a mans interest is political, he must, I presume, profess an allegiance to principles, or to a form of goverment, or to a monarch; and if he is interested in religion, and has one, to a church; and if he happens to be interested in literature, he must acknowledge, it seems to me, just that sort of allegiance (...) a devotion to which he must surrender and sacrifice himself in order to earn and to obtain his unique position.*¹⁹

Ud fra disse overvejelser kunne T. S. Eliot overfor sine tilhørere på University of Virginia kalde D. H. Lawrence "an almost perfect example of the heretic" og James Joyce "the most ethically orthodox of the more eminent writers of my time."²⁰

Lawrence var et skoleeksempel på en forfatter, som havde givet sin individualitet frie tøjler og bevidste fremelsket forskelle mellem sig selv og andre forfattere. Han rummede en spontan aversion mod enhver form for ortodoksi, og i særdeleshed mod katolsk ortodoksi, som stammede fra opvæksten i et hjem med en protestantisk tro i opløsning: "the vague hymn-singing pietism which seems to have consoled the miseries of Lawrence's mother, (...) does not seem to have provided her with any firm principles by which to scrutinize the conduct of her sons."²¹

Der var ting, som talte til Lawrences fordel. Blasfemi af første klasse hørte til sjældenhederne i litteraturen, fordi den krævede både geni og dyb tro ført sammen i en hjerne, hvor der herskede en forunderlig unormal tilstand af spirituel sygdom og dekadence. Selvom Lawrence savnede enhver form for humor i sine værker, kapacitet for tænkning som følge af mangelfuld uddannelse, og selvom hans værker gennemstrømmedes af en morbid sexualitet, så rådede han også over en ekstraordinær indsigt og intuition, som imidlertid førte ham til de forkerte konklusioner:

The point is that Lawrence started life wholly free from any restriction of tradition or institution, that he had no guidance except the Inner Light, the most untrustworthy and deceitful guide that ever offered itself to wandering humanity (...) A man like Lawrence, therefore, with his acute sensibility, violent prejudices and passions, and lack of intellectual and social training, is admirably fitted to be an in-

*strument for forces of good or forces of evil.*²²

Fjernt fra enhver kristen tradition var Lawrence gået ud i den mexicanske ørken for at finde sine egne guder. I novellen *The Woman Who Rode Away* forlader en hvid kvinde den kultiverede verden for at leve i bjergene blandt Chilchui indianerne. Hun har vendt ryggen til sin mands mine-kompagni, der fuldstændigt har humaniseret landskabet, men i ørkenen støder hun på universelle naturkræfter. Ligesom Gerald i romanen *Women in Love* er hun tom indvendig — hendes egen kultur har ikke kunnet give hende åndelige værdier — og hun driver uimodståeligt mod sin egen undergang.

Hun indtræder som hovedperson i en sexuel rite, der tjener til fornyelse af livet gennem ofring til elementerne: "when the man gets the women, the sun goes into the cave of the moon, and that is how everything in the world starts"²³. Så falder kniven, der skal fri hendes hjerte. Der gives intet tegn på, hvordan livet fortsætter gennem døden. Med den centrale bevidstheds destruktion går alt i sort. For hende er der ikke tale om en ofring men udslættelse. For Eliot bekræftede en sådan destruktiv flirt med Mexicos mørke guder og en sådan morbid seksualitet — som han genfandt i *Lady Chatterly's Lover* — at Lawrence hørte til blandt kætterene:

*The autor of that book seems to me to have been a very sick man indeed (...) ²⁴For Lawrence any spiritual force was good (...) evil resided only in the absence of spirituality.*²⁵

I *Women in Love* slog denne "evil" som følge af "the absence of spirituality" fuldt ud. Efter Gerald's død søger Birkin trøst i tanken om, at en ny og bedre race skal overtage Jorden efter menneskene:

*the eternal creative mystery could dispose of man, and replace him with a finer created being. Just as the horse has taken the place of the mastodon. It was very consoling to Birkin to think this. If humanity ran into a cul de sac, and expended itself, the timeless creative mystery would bring forth some other, finer, more wonderful, some new, more lovely race, to carry on the embodiment of creation.*²⁶

Lawrence var tydeligvis mindre tålmodig i sin søgen efter et princip af autoritativ karakter udenfor sig selv. De fleste af disse søgninger, hvad enten de fandt sted i alperne eller den mexicanske ørken, mandede ud i en sådan cul de sac, indtil Birkin/Lawrence var parat til at ofre menneskeheden, fordi den gennem sin dyrkelse af materien

havde forspildt sin chance for et spirituelt liv. Lawrence kunne ikke falde tilbage på en kristen grundholdning, for ham var arvesynden kun betydningsfuld ved sit fravær. Mennesket stod alene, og denne holdning affødte i Eliots tolkning en tilstand af moralsk anarki i Lawrences litterære univers:

*what strikes me in all of the relations of Lawrence's men and women: the absence of any moral or social sense (...) the characters themselves, who are supposed to be recognisably human beings, betray no respect for, or even awareness of, moral obligations, and seem to be unfurnished with even the most commonplace kind of conscience (...) ²⁷with the disappearance of the idea of Original Sin, with the disappearance of the idea of intense moral struggle, the human beings presented to us (...) tend to become less and less real.*²⁸

En sådan moralsk kamp flød imidlertid gennem Joyces forfatterkab. Og til Eliots formål med særlig tydelighed i novellen *The Dead*. Gabriel Conroys kone bliver deprimeret og tavs på grund af en sang, som er blevet sunget ved en aftenfest, hvor parret spiller en fremtrædende rolle. Akademikeren Gabriel får æren af at holde nytårstalen af sine to tanter. Han føler sig i ganske mild grad — men nok til at give hans tanker et lurvet skær — hævet over selskabet. Han søger den rigtige tone i sin tale, og opgiver derfor nogle personlige tanker til fordel for sentimentale og forudsigelige. Han presser tjenestepigen til at modtage en mønt, uden at fornemme hvor stærkt hendes stolthed forbyder hende det.

Sin kone Gretta behandler han mere som et barn end som en kvinde med en personlighed i sin egen ret. "But as for Gretta there," said Gabriel, "she'd walk home in snow if she were let."²⁹ Skønt æresgæst står Gabriel mest af alle udenfor selskabet. På intet tidspunkt lykkedes det ham at møde et andet menneske i oprigtighed eller med reel forståelse. Derfor kommer Grettas sorg efter at have lyttet til en kærlighedssang bag på ham. Hun fortæller, at sangen blev sunget for hende af en dreng, hun som ganske ung pige kendte i Galway. Sammen oplevede de en kort forelskelse. Da Gretta skulle rejse fra Galway, forlod drengen sit sygeleje for at sige farvel, og som konsekvens døde han senere af lungebetændelse. Denne opdagelse af en selvberøende og levende kærlighed i Gretta, får Gabriel til i et blændende klart øjeblik at se sine egne mangler:

Generous tears filled Gabriels eyes. He had never felt like that himself towards any woman, but he knew that such feeling must be love. The tears gathered more thickly in his eyes and in the partial

*darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul approached that region where dwell the vast host of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into the grey impalpable world: the solid world itself, which these dead had one time reared and lived in, was dissolving and dwindling.*³⁰

Det var denne moralske kamp og sensibilitet overfor fortiden — "that region where dwell the vast host of the dead." — som tog Eliot med begejstring. Bagom sin egen halve menneskelighed, der er symptom på en forfladigelse og konventionalisering i samfundet, opdager Gabriel forbindelsen til noget evigt menneskeligt og derfor sandt. Mennesket bliver menneske først og fremmest gennem sin kærlighed til og forpligtigelse overfor andre; gennem lidelsen om nødvendigt bekræftes denne følelse, i tankerne lever kærligheden videre og binder på denne måde mennesker sammen gennem historien. Fortiden er dermed ikke død for Gabriel, men i levende nærvær. Overfor sin egen fade tilværelse har han set et ideal, som — måske — vil give hans liv med Gretta ny retning.

We are not concerned with the authors beliefs, but with the orthodoxy of sensibility and with the sense of tradition, our degree of approaching that "region where dwell the vast host of the dead"

...konkluderede Eliot for sit publikum³¹. Lawrence var i denne sammenhæng dumpet, for ham var historie, fortid og tradition ikke nærværende eller vigtige begreber. Joyce derimod var på trods af sin forkastelse af katolicismen i Stephen Dedalus' sataniske udbrud — non serviam — den fremmeste eksponent for en kristen grundholdning: "I consider Mr. Joyce's work to be penetrated with Christian feeling"³².

Det svarede til, hvad Eliot flere år tidligere havde skrevet i sin anmeldelse af Joyces skræmmende anderledes roman *Ulysses*. Eliot forsvarede den mod beskyldninger om formløshed ved at erklære romanen for død. Romanens form var blevet perfektioneret af Henry James og Flaubert, men til at beskrive det moderne anarki var formmæssig perfektion et forældet begreb. Verden var blevet formløs, og følgelig måtte litteraturen blive det, idet den vedblivende målttes mod myten.

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method

*which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own independent, further investigations. It is a simple way of controlling, of ordering, of giving shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.*³³

Joyces arbejde var en slags grundforskning i virkeligheden gennem manipulation af de elementer, som allerede lå i kulturen: myterne, de litterære former, de historisk nedarvede arketyper og den moderne virkelighed. Det drejede sig om at få mennesket til at se, om at få den menneskelige hjerne indstillet, så den kunne modtage signalerne fra en ny og anderledes realitet. Selvom Joyce anvendte vidt forskellige stilarter uden organisk relation til sit materiale, selvom han ikke rigtigt syntes at fortælle nogen historie, så var han stadigvæk på sporet af "that region where dwell the vast host of the dead". Gennem sit enorme og formløse materiale ledte han efter en signifikans for det moderne menneske, som kunne vise det vejen ud af anarkiet tilbage til verden.

*

D. H. Lawrence havde ingen mulighed for at forsvare sig mod den aktuelle anklage for litterært kætteri og diabolisk indflydelse, idet han i 1933 havde været død i tre år. Men havde han været til stede blandt publikum på tilhører-rækkerne ville han langt fra havde delt Eliots bedømmelse af Joyces forfatterskab. Hvis religiøsitet kan ses som en holdning til livet, ud fra hvilken man skelner mellem godt og ondt, mellem relevant og irrelevant, så var Joyce tværtimod et eksempel på en moderne forfatter, som havde mistet enhver religiøs orientering. I følgende citat betragter Lawrence under eet Prousts *A la recherche de temps perdu* og Ulysses. Som eksempler på den moderne, seriøse roman sammenlignede han dem med en baby i sin vugge:

Is Ulysses in his cradle? Oh, dear! What a grey face...! And Mr. Proust? Alas! You can hear the death-rattle in their throats. They can hear it themselves. They are listening to it with acute interest, trying to discover whether the intervals are minor thirds or major fourths. Which is rather infantile, really.

So there you can have the 'serious' novel, dying in a very long-drawn-out fourteen-volume death-agony, and absordedly, childishly interested in the phenomenon. "Did I feel a twinge in my littel toe,

or didn't I?" asks every character of Mr. Joyce... or M. Proust. "Is my aura a blend of frankincense and orangepeko and bootblackening, or is it myrrh and bacon-fat and Shetlandtweed?" The audience round the death-bed gapes for the answer...

Which is the dismal, longdrawn out comedy of the death-bed of the serious novel. It is self-consciousness picked into such fine bits that the bits are most of them invisible, and you have to go by smell. Through thousands and thousands of pages Mr. Joyce and Mr. Proust tear themselves to pieces, strip their smallest emotions to the finest threads, till you feel you are sewed inside a wool mattress that is being slowly shaken up, and you are turning to wool with the rest of the woolliness.³⁴

Lawrence gjorde indsigelse imod, hvad han opfattede som en nivel-lerende accept af alle menneskelige erfaringer som lige gyldige, selv de mest trivielle, og samtidig mod den sammenstyrtning i værdierne en sådan form for litteratur for ham indbefattede. I *Ulysses* var alt lige vigtigt, og denne mangel på selektion, som igen udsprang af manglen på en metafysisk-religiøs holdning til livet ud fra hvilken det overhovedet blev muligt at selekere, havde reduceret romanen til en ørkenvandring blandt ligegyldige, opslidende detaljer.

Æren af at være den litterære diabolismes førstemand ville Lawrence derfor have givet videre til Joyce. Han var det bedste bevis på, at litteraturen havde mistet enhver forbindelse til den sandhed uden for sig selv, som alene kunne sikre dens eksistens. Litteraturen kunne ikke strukturere sig uden et mål, og dette mål måtte være forfatterens teori om den ydre virkeligheds beskaffenhed gestaltet i en universel metafysik.

*Because a novel is a microcosmos, and because man in viewing the universe must view it in the light of theory, therefore every novel must have the background or the structural skeleton of some theory of being, some metaphysic.*³⁵

Seperationen mellem filosofi og litteratur havde ifølge Lawrence begyndt romanens nedtur. Fiktionen var gået i en retning, hvor den koncentrerede sig om fænomenalverdenen, om ting og mennesker i samspil. Tænkningen var gået i en anden og havde mødt sin død i livsforladte, tørre abstraktioner. Hvad Lawrence forlangte af romanen var liv, sitrende, glødende liv i dets totalitet og fylde.

(...) *being a novelist, I consider myself superior to the saint, the scientist, the philosopher, and the poet, who are all great masters of*

different bits of man alive, but never get the whole hog.

*The novel is the one bright book of life. Books are not life. They are only tremulations on the ether. But the novel can make the whole man alive tremble.*³⁶

Joyce havde derfor med *Ulysses* syndet mod de bærende teser i Lawrences roman-æstetik. Romanen savnede enhver metafysik, der kunne tilrettelægge virkeligheden i et meningssøgende hele indenfor dens rammer. *Ulysses* var mere et katalog over ting og følelser i verden end en forfatters teori om verden. Den havde adskilt tænkning fra tingene og derved fremstillede den ikke "man alive" men i langt højere grad "man dying", idet han intenst diskuterede tonen i sin egen dødsrallen. Istedet for at sende bølger af liv gennem læseren, sydede den ham til med tusindvis af ligegyldigheder, til han følte sig som en uldmadras.

Joyces forfatterskab havde dermed fået to vidt forskellige bedømmelser hæftet på sig. I Eliots tolkning rakte det ud over sig selv og sin egen tid og berørte evige, menneskelige værdier i historien. Gennem sin søgen efter en sådan immanens var den det bedste udtryk for en tradition og en kristen grundholdning. Under Lawrences lys fremstod Joyce som en supra-naturalist: verden udgjorde for ham et inventarium af følelser, genstande, bibel-citater og mytefragmenter, som han kunne imitere i vilkårlige relationer, akkurat som han havde gjort det i *Ulysses*:

*Nothing but old fags and cabbagestumps of quotations from the bible and the rest, stewed in the juice of deliberate, journalistic dirty-mindedness — what old and hard-worked staleness, masquerading as the all-new.*³⁷

Den svagtsynede — og efterhånden blinde James Joyce — forholdt sig under disse angreb og forsvar — tavs.

Noter

1. Artiklen bygger i store træk på Eliots forelæsning på University of Virginia: *After Strange Gods — A primer of Modern Heresy*, London, 1934. Herefter ASG.
2. T. S. Eliot: *Tradition and Individual Talent*, først udgivet 1932, in: *Selected Essays*, London 1972, p. 15. Herefter TAIT.
3. *Ibid.* p. 16.
4. *Ibid.* pp. 19–20.
5. ASG. p. 32.
6. Eliot henviser selv til I. A. Richards bedømmelse i *The Use of Poetry*

and the Use of Criticism, London, 1933, p. 130. Herefter UPUC.

7. ASG. p.12.

8. TAIT. p. 18.

9. ASG. p. 28.

10. UPUC. p. 130.

11. ASG. p. 18.

12. *Ibid.* pp. 29–30

13. *Ibid.* p. 18.

14. *Ibid.* p. 21.

15. *Ibid.* p. 22

16. *Ibid.* p.15.

17. T. S. Eliot: *The Function of Criticism* in: *Selected Essays*, London, 1932/1972, p. 26.

18. *Ibid.* p. 26. Eliot citerer her en Mr. Murry, hvis udlægning af forskellene mellem klassicisme og romantik han tilslutter sig.

19. *Ibid.* pp. 26–27.

20. ASG. p. 38.

21. *Ibid.* p. 39

22. *Ibid.* p. 59.

23. D. H. Lawrence: *The Woman Who Rode Away*, Harmondsworth, 1928, p. 72. Min tolkning. Eliot nævner ikke novellen ved titel, men siger generelt: "the social obsession which makes his well-born — or almost well-born — ladies offer themselves to — or make use of— plebeians springs from the same morbidity which make other of his female characters bestow their favours upon savages.", ASG. pp. 60–61. Desuden henviser han til faren ved at beskæftige sig med "the dark gods of Mexico". Selvom Eliot ikke explicit henviser til novellen, er det sandsynligvis denne, han har haft i tankerne.

24. ASG. p. 61.

25. *Ibid.* p. 59.

26. D. H. Lawrence: *Women in Love*, først udgivet 1921, Penguin 1986, p. 538. Mit eksempel og min tolkning.

27. ASG. pp. 36–37.

28. *Ibid.* p. 42.

29. James Joyce: *The Dead i Dubliners*, London, 1914/1922, p. 230.

30. *Ibid.* p. 287.

31. ASG. p. 38.

32. *Ibid.* p. 48.

33. T. S. Eliot: *Ulysses and Myth*, først trykt i *Dial*, lxxv, 1923. Her citeret fra Robert Deeming (ed.): *James Joyce — The Critical Heritage*, London, 1970, vol. 1, p. 270.

34. D. H. Lawrence: *Surgery for the Novel — or a Bomb*, først trykt i *International Book Review*, april 1923. Her citeres fra *Selected Literary Criticism*, London, 1955, pp. 114–115.

35. D. H. Lawrence: *Study of Thomas Hardy*, udgivet posthumt, citat fra *Selected Literary Criticism*, London, 1955, p. 188.

36. D. H. Lawrence: *Why the Novel Matters*, udgivet posthumt, citat fra *Selected Literary Criticism*, London 1955, p. 105.

37. Citatet er lånt i William Deakins artikel *D. H. Lawrence's Attacks on Proust and Joyce* in: *Essays in Criticism*, 7, 1957, p. 396. Deakin giver ingen henvisning end den, at citatet er hentet i et brev fra Lawrence til en ven.