

Det smås rystelser i helheden

Robert Musils „Fluepapiret“

*Jedes Ding ist ein erstarrter Einzelfall
seiner Möglichkeiten*

Robert Musil

PETER NIELSEN

1

Det er forfærdelig anstrengende at læse den korte prosa. Først og fremmest fordi den forventning man traditionelt har til prosaen om narrativitet, om handling, i ringe grad indfries i den sande korte prosa. Og det ikke kun fordi den er kort. Den korte prosa kræver en anden slags koncentration end den lidt længere prosa gør, som fx fortællingen eller novellen. Der sker i grunden ikke rigtig noget i den korte prosa. Ofte er der blot tale om et glimt, et fastholdt og udfoldet øjeblik, der kun sjældent bliver forholdt til noget andet, til noget uden for sig selv. Om manglen på handling siger Robert Musil selv i optakten til et af sine små stykker „Die Maus“: „Denne lille bitte historie, der egentlig kun er én pointe, én eneste lille spids, og slet ingen historie, foregik under verdenskrigen“.¹ Og før historien er kommet rigtig i gang er den allerede slut: „det er allerede hele den lille historie, for den var i mellemtiden hver gang allerede slut, før man præcist kunne sige, hvor den sluttede“.² Så lidt, og så alligevel så meget. Hvis man læser godt efter.

Musils korte prosa har, trods stor litterær værdi, stået i skyggen af hans store værker. Alene af den grund er det værd at beskæftige sig med den. I forlængelse heraf er det samtidig spæn-

dende at se, hvilken direkte betydning arbejdet med de små former har haft for Musils øvrige værker, i særlig grad den store ufuldendte roman *Manden uden egenskaber*. Musil arbejdede i de små former sideløbende med de øvrige ting han skrev, i indlagte pauser fra især det store og krævende arbejde med *Manden uden egenskaber*, som han skrev på i over 30 år. Ofte kastede han sig over de små former, når han ikke kunne komme videre med romanen. Der var ikke tale om undvigemanøvrer, men om et nødvendigt supplement. Om udveje eller omveje for at komme videre med romanen.

Det er i Musils tilfælde forkert at se en egentlig modsætning mellem den korte prosa og romanen. For på en måde hænger det meget store og det meget små tæt sammen. Musil indarbejdede undervejs flere af prosastykkerne i det store romankorpus. I det hele taget er det spørgsmålet, om det ikke er muligt at betragte denne vigtige modernistiske roman som bestående af en kolossal mængde små stykker, der har været forsøgt bundet sammen af en handling, som stykkerne utallige gange har været ved at tage livet af, eller som de i hvert fald formmæssigt har påvirket i betydelig grad.

2

„Fluepapiret“ hører til de tidligste af Musils små prosastykker. Det udkom oprindeligt i 1914 under titlen „Römischer Sommer“ i tidsskriftet *Die Argonauten*, for senere i uændret version at indgå i den forunderlige samling af digteriske efterladenskaber, *Nachlaß zu Lebzeiten*, udgivet i 1936, mens Musil stadig levede. I denne bog placerede Musil selv „Fluepapiret“ under de korte prosastykker, som han kaldte „Bilder“, hvilket i kraft af stykkets udfoldede deskriptive karakter synes meget meningsfyldt. En række af disse prosastykker har siden 1946 foreligget på dansk, i Hasselbalchs Kulturbibliotek under titlen *Skitser*. Heriblandt „Fluepapiret“, som nu imidlertid foreligger i en frisk og mere præcis oversættelse til dansk i dette nummer af *Passage*.

Der ligger et stort arbejde bag „Fluepapiret“. Prager-forfatteren Egon Erwin Kisch har i sin nekrolog over Musil beskrevet, hvorledes Musil i mere end to måneder arbejdede dag og nat på

„Fluepapiret“, og at de mange versioner af dette korte stykke var nok til at fylde en hel bog.

Musils arbejdsværkelse var ikke bare et arbejdsværkelse. Det lignede mere et værksted med de mange tekniske tegninger (Musil var ingeniør af uddannelse), med planer og skitser, der lå strøet rundt omkring skrivebordet, med oversigter hængende på væggen over den bog han var ved at bygge, med den af ham anlagte ordbog over sine figurers sprog og med det index af tanker og betragtninger, der endnu skulle formuleres og indføres i en sammenhæng.³ I dette værksted er også „Fluepapiret“ blevet til, efter utallige skitser og forsøg, der til sidst blev samlet i det færdige *billede*, der så blev taget op igen og indarbejdet på ny i hans andre værker.

3

„Fluepapiret“ er et ejendommeligt stykke prosa. Hvilken lille bitte historie: en flues skæbne på et fluepapir. Stykket er bygget op som enkelte, fastholdte og præcist betegnede afsnit, der med fluens stadig dybere nedsynkning i den forgiftede lim markerer en betragtning og en beskrivelses stadier. Egentlig er der trods udstrækningen i tid slet ikke tale om en handling, men snarere om en deskription. Om en slags sproglig repræsentation af en visuel repræsentation. Den retoriske term herfor er *ekphrasis*.⁴ Man kan se „Fluepapiret“ som en forfatters ekstreme skærpelse af sansningen og sprogliggørelse heraf ned i dens mindste elementer. Som en slags træning af perceptionen og af skrivemusklen. Som øvelse, skitse eller netop *deskription* i ordets betydning af noget, der er skrevet efter model. Men så også lidt mere end blot det: som en slags udforskning af, hvad der sker i dette møde mellem synet og skriften.

Selvom der i „Fluepapiret“ er en udvikling i tid, står tiden fortælmæssigt stille. *Fortællingen* bliver i en vis forstand underordnet *beskrivelsen*, for at bringe et gammelt begrebspar i spil; det narrative bliver underordnet det deskriptive. Handlingen er bragt til standsning i stykket i en grad, så tiden ikke længere har form af udstrækning, af forløb. Der sker en slags rumliggørelse

af tiden. Prosastykket bliver et habitat, et sted hvor et billedrum, unddraget den lineære kronologi og logik, kan vokse frem.

Rammen for prosastykket er et fortællerjags tilsyneladende nøgterne betragtning af en flues kamp på et fluepapir. Et jeg som har trukket sig tilbage for at iagttage og beskrive og som kun dukker eksplicit op i stykket en enkelt gang: „De står der, og jeg kan føle, hvor rådvilde de [fluerne] er“. For dog til allersidst i stykket at gå helt tæt på fluen, så tæt at det bliver helt grotesk: på kroppen af den ellers livløse flue afslører betragterens mikroskopiske blik et lille, flimrende organ, der ser ud som et menneske-øje. I det groteske nære blik synes afstanden mellem betragter og flue, mellem stykkets subjekt og objekt, mellem beskriver og beskrevet, nærmest ophævet. Måske der ligefrem er tale om et fuldstændigt sammenfald eller en udveksling af positioner i det fælles øje.

Prosastykket indleder med en benævnelse og en nøjagtig beskrivelse af et fluepapir. Dets mål, egenskab, herkomst og funktion: „Fluepapiret Tangle-foot er cirka seksogtrediven centimeter langt og enogtyve centimeter bredt; det er besmurt med en gul, forgiftet lim og kommer fra Canada. Når en flue sætter sig på det...“.

„Fluepapiret“ er – i øvrigt kendetegnende for den lille form – fokuseret på en enkelt genstand: på betragtningen og beskrivelsen af en flues skæbne på et fluepapir. I sammenhæng hermed må man tale om en besindelse på sprogets evne til at beskrive genstande, og samtidig om en udforskning af sprogets mulige transcendering af den konkrete genstand, af sprogets egetliv og bevægelse i forhold til den. I den forstand bevæger sproget sig mellem at være middel og være ren bevægelse. Mellem at opretholde en afstand mellem subjekt og objekt og mindske denne afstand.

Man kan underbygge denne påstand om en bevægelse mellem sproget som middel og egen bevægelse med nogle stilistiske iagttagelser. Det gælder især en hyppigt genkommende trope i prosastykket, og i hele Musils forfatterskab, nemlig *lignelsen* eller *sammenligningen*,⁵ typisk markeret ved det lille, men betydningsfulde „som“ eller „som om“. Det beskrives i begyndelsen af styk-

ket, hvorledes fluen første gang kommer i berøring med limen og hænger fast med de yderste led på benene. Og stykket fortsætter i forlængelse heraf med en sammenligning: „En ganske let, besynderlig fornemmelse *som* hvis vi gik i mørke og med bare fodsåler trådte på noget, der endnu ikke er andet end en blød, varm, uoverskuelig modstand og allerede noget, som det grufuldt menneskelige strømmer ind i, genkendt som en hånd, som på en eller anden måde ligger der og holder os fast med fem stadig tydeligere fingre“ [min fremhævelse]. Denne type sammenligning dukker op flere gange i stykket. Hver gang har den som funktion at supplere den rent nøgterne beskrivelse af fluens kamp på fluepapiret med en beskrivelse eller et billede fra en anden sammenhæng, fra en anden og menneskelig genkendelig verden.

Et andet betydningsfuldt eksempel på brugen af denne trope forekommer senere i prosastykket, hvor fluen må give op og lade sig synke dybere ned i den dødbringende lim. Denne situation giver anledning til ikke mindre end tre vidt forskellige sammenligninger: „det øjeblik, hvor en klatrende på grund af smerten i fingrene frivilligt åbner håndens tag, hvor en vildfaren lægger sig ned i sneen som et barn, hvor en forfulgt standser op med brændende flanker“. Selvom *som* her er udeladt eksplicit er der grundlæggende tale om den samme trope.

I sammenligningen – eller mere præcist i rækken af sammenligninger – sker der et skift fra et benævrende eller instrumentalt sprog til et i dette tilfælde mere gestisk sprog. Disse beskrivelser eller sammenligninger er alle tæt knyttet til kroppen og til kroppens overgivelse til noget andet: hånden i mørket, der griber ud efter en, hænderne der slipper grebet i klippen, kroppen der lægger sig tilbage i sneen osv. Udover det kropsnære er de en slags arketyperiske erfaringer, der står ved siden af hinanden og ved siden af den situation de sammenlignes med. Samtidig er hver enkelt sammenligning så kort, at de ikke i sig selv kan bære en fortælling. De forbliver derimod ansatser til forløb, fragmenter af mulige fortællinger.

I forbindelse med fastholdelsen af den betragtede genstand kan man måske tale om det kortprosaagtige over for det novelleagtige. Der er i den korte prosa tale om en anden opfattelse af be-

givenhed, en anden betragtningsmåde end i novellen. Først og fremmest er der dog tale om en anden udvikling af fortællingen i tid. Hvor novellen i sin sammentrængte eksposition, med et præcist udarbejdet vendepunkt, har et lineært forløb rettet mod en forberedt slutning, rummer kortprosastykket kun én lille bitte historie, mens det tydeligvis er vigtigere, at den enkelte situation breder sig ud i flere dimensioner og at fortællingen(s niveauer) netop ikke føres frem mod en afgørende begivenhed.⁶ Bestræbelser på at bremse tiden kan man ligeledes se af, at de allerede omtalte sammenligninger netop ikke bliver til små afsluttede fortællinger, men til sidestillede, afbrudte billeder, ansatser til forløb der forsøger at sige forskellige ting.

Er man først opmærksom på denne trope vil man se, hvor hyppigt Musil gør brug af den. Selv i dette korte prosastykke vrimler det med sammenligninger. De er selvfølgelig udtryk for det digteriske arbejde på at skifte perspektiv, udtryk for variationen af beskrivelsen og udtryk for digterens forsøg på at 'oversætte' erfaringer fra én sfære til en anden for at se, hvad det måtte rumme af ny erfaring. Endelig er disse sammenligninger et udtryk for bestræbelser på at bevæge sig fra beskrivelsen af en konkret genstand og ud i noget større og mere alment.

Til forskel fra romanforfatteren nøjes kortprosaforfatteren med at betragte en enkelt genstand, der imidlertid jo mere præcist den betragtes igen antager en mangfoldighed af facetter. I den forstand at de åbner prosastykket op mod mulige fortællinger, mod mulige verdener. Fragmenterne af nye fortællinger gør at man kan sammenligne prosastykket med en *krystal*, hvis mange flader peger i forskellige retninger. I „Fluepapiret“ fastholdes – trods de mange reflekser – genstanden ved at der veksles mellem det nære og det fjerne, mellem den detaljerede beskrivelse af fluens kamp og de mere almene sammenligninger. Det bemærkelsesværdige er at denne overordnede struktur i stykket spejles i stykkets enkelte dele: i den sideordnede række af sammenligninger, der netop også bliver krystaller med aktuelle og virtuelle sideflader.

Da fluerne til sidst oplever det endelige sammenbrud på fluepapiret beskrives det igen med fire sidestillede billeder: „Sådan

ligger de. Som nedstyrtede flyvemaskiner, med den ene vinge ragende i vejret. Eller som kreperede heste. Eller med uendelige gebærder af fortvivelse. Eller som sovende". I dette sidste tilfælde bliver man opmærksom på den radikale heterogenitet, der kan være mellem de forskellige sammenligninger. Så radikal at troppen ikke blot spænder udtrykket til det yderste, men ligefrem truer med at forårsage en eksplosion indefra, et sprogligt amokløb der ikke kan standses.

4

Som sagt genbrugte Musil flere af sine korte prosastykker i de større tekster, novellerne og romanerne. I nogle tilfælde blev de integreret i stort set uændret form, i andre tilfælde var der tale om en omarbejdning og tilpasning til den nye sammenhæng.

„Fluepapiret“ blev indarbejdet i *Manden uden egenskaber*, hvor det pludselig dukker op i romanens kapitel 34 i en sammenhæng, der aktualiserer én af de betydningsmuligheder, det havde som isoleret prosastykke. Overgangen mellem prosastykke og roman kunne gå via det „Intet“, det ukendte, der endegyldigt trækker fluerne ned i den forgiftede lim. Denne skjulte kraft installeres i romanen i forbindelse med en længere refleksion. Hovedpersonen Ulrich har begivet sig ud på en spadseretur, der egentlig skulle føre ham til nogle venners hus. Men ligesom romanhandlingen ikke følger denne på forhånd afstukne bevægelse, men i stedet for bøjes af i en lang refleksion over menneskets umærkelige forvandling, når heller ikke Ulrich frem til sit mål, men fortaber sig i byen. Et centralt sted i disse refleksioner hedder det: „I grunden er det få mennesker, der ved livets midte ved, hvordan de egentlig er kommet til sig selv, til deres fornøjelser, deres verdensanskuelse, deres kone, deres karakter, erhverv og resultater, men de har følelsen af, at der ikke længere er meget, der kan ændre sig [...] I ungdommen lå livet således endnu foran dem som en uudtømmelig morgen, til alle sider fuldt af mulighed og intethed, og allerede ved middagstid er der med ét noget, som kan gøre krav på nu at være deres liv [...] Men endnu besynderligere er det, at de fleste mennesker slet ikke bemærker det; de adopterer manden, der er kommet til dem, hvis liv er vokset sam-

men med deres“. Og så følger sammenligningen med et fluepapir: „Noget har handlet med dem som et fluepapir med en flue; det har fat i et lille hår hér, det har fastholdt dem i deres bevægelse dér og efterhånden viklet dem ind, så de ligger begravet i et tykt overtræk, der kun har en ganske fjern lighed med deres oprindelige form. Og da tænker de kun uklart på ungdommen, hvor der ligesom var en modkraft i dem. Denne anden kraft slider og svirrer, den vil ingen steder blive og udløser en storm af planløse flugtbevægelser“.⁷

„Intet“ i prosastykket er blevet til et „noget“. Fluens kamp for ikke at synke længere ned i limen er blevet til ungdommens modkraft, der nu kun lever i det vokse menneske som en uklar erindring. Den indfangede flue på fluepapiret er blevet til et billede på den egne forvandling, som mennesket næsten modstandsløst må overgive sig til – eller indfanges af. I forlængelse af prosastykket kan man også se, hvorledes fluens svirren og rasende flugtbevægelser her bliver til billede på menneskets uklare erindring om en modstandskraft, der nu giver sig udtryk som „planløse flugtbevægelser“.

Prosastykket kan altså drejes rundt og passes ind i en given sammenhæng, i dette tilfælde en refleksion. Men prosastykkets betydningsmuligheder synes hermed ikke udtømte, ligesom også romanrefleksionen, efter fluebilledet, gradvist – og i kraft af de potentialer der ligger i billedet – bevæger sig ud i en mere overordnet refleksion over, hvorledes disse „planløse flugtbevægelser“, der afspejler at det enkelte menneskes indre er en formløs, bevægelig tåge, på et ydre plan tager *form* i det Musil kalder „en ny generation, fædre og sønner, åndelig omvæltning, stilskifte, udvikling, mode og fornyelse“.⁸

Musils sammenligninger peger på noget centralt for denne topos. Rækken eller kæderne af sammenligninger gør det svært at fastholde en kerne. Variationerne synes i den grad også at bemægtige sig den sammenlignede genstand eller refleksion, så heller ikke den kan fastholdes entydigt. Sammenligningens lille, betydningsfulde „som“ bliver altså mærke for det ikke-substantielle. Den bliver unddragelsens mærke: det ikke at ville standse en betydningsstrøm. Musils sammenligning bliver derved en ga-

ranti for en fortløbende spredning af betydning i hele romanteksten. For det er sådan hos Musil, at bitte små fragmenter fra en sammenhæng pludselig kan dukke op i helt nye og uventede sammenhænge og etablere nye betydninger på tværs af handlingsforløbet.

I Musils roman får de enkelte dele dermed stor vægt. De har ikke længere blot en tjenende funktion i en tænkt sammenhæng. De er ikke længere blot underlagt romanformens „zusammenziehende Kräfte“,⁹ men begynder at stræbe mod nye former og kompositionsmuligheder. Det forårsager en uro i romanen, der igen og igen udsætter bestræbelsen på at føre handlingen videre i én bestemt retning og i sidste ende give romanen en fuldstændig, afrundet form.

Det intense arbejde i og med den korte prosa gælder således også romanen. Dette kunne måske gøre det muligt for et kort øjeblik at forlade et overordnet aristotelisk perspektiv på *Manden uden egenskaber* for i stedet at se, hvorledes den store roman skrives gennem de små prosastykker. Der er i romanen et aldrig tilendebragt mellemværende mellem den korte prosas krystalagtige struktur og den fremadskridende handling i romanen. Der er i romanen tale om bestandige indbrud af det kortprosaagtige, der skaber nye rytmer i romanen og bringer dens form i bevægelse.

I artiklen „Hinter dieser Unendlichkeit: Robert Musil“ påpeger den italienske forfatter og litteraturforsker Claudio Magris, med udgangspunkt i et citat fra Musils dagbøger, hvorledes det Magris selv betegner „den store stil“, dvs. den apollinske formvilje, den afrundede fremstilling af et liv eller et univers, i en roman som *Manden uden egenskaber* går i opløsning, fragmenteres, fordi romanen er tilpasset et liv, der ikke længere kender til en enhed. I forlængelse af Nietzsches berømte sætning om, at livet ikke længere bor i helheden, udtrykker Musil videre i sin dagbog, hvorledes ordet har revet sig løs af sætningen, sætningen af siden og siden har modsat sig hele værket. Delenes ustyrlige, omflakkende tilværelse kendetegner ifølge Musil netop en moderne stil. En stil der ikke længere er hierarkisk, underkastet fornuftens enhedsplan, men på demokratisk vis garanterer lige ret for alle romanens dele.

Magris' syn på *Manden uden egenskaber* går i retning af at bestemme Musils roman som en monstrøs monumentalitet. Dette betyder for Magris alt andet end et mindesmærke over en udlevet romanform. Det betyder derimod en moderne reaktivering af „den store stil“, sådan som han på dialektisk vis får inkluderet *Manden uden egenskaber* i sin egen apollinske synsvinkel. Men forestillingen om en monstrøs monumentalitet får man kun ved stædigt at fastholde et traditionelt overordnet blik på romanens form: totaliteten og den store stil opløst i fragmenter. Det kan være helt befriende for en gangs skyld at vende op og ned på denne evige synsvinkel og ikke fokusere på den opløste enhed, men på fragmenterne, på de løsslupne refleksioner og den korte prosa som konstituerende for romanformen. Delene er i denne optik ikke vidnesbyrd om det tabte enhedsparadis, men en vild puls der banker i romanteksten. Det kræver måske en helt ny tilgang til romanen.

Fremfor kun at interessere sig for, hvad der sker når monumentaliteten bliver monstrøs, kunne man også koncentrere sig om det singulæres foruroligende liv i romanteksten. Koncentrere sig om stykkernes rytme og bizarre musikalitet. Om det aldrig helt integrerbare. Om den erfaringsform, hvor også det almene konstitueres af det singulære. For Musils roman er jo netop en uophørlig selvstændiggørelse af det partikulære over for totaliteten, som Magris selv er inde på.¹⁰

Med det små for øje får man altså en række spændingsfyldte relationer. Det drejer sig om relationen mellem totalitet og fragment, mellem det narrative og det deskriptive, mellem refleksion og fortælling og endelig mellem den korte prosa og romanens form. Selvom delene udadtil synes at stå uforbundne i romanhandlingen, er de indadtil genetisk forbundet med og bestemmende for romanens form.

5

Der er med andre ord ikke tale om en kontinuerlig relation mellem del og helhed i Musils roman. Det singulæres status gør det

umuligt at tale om et afbalanceret forhold mellem del og helhed, da delene samtidig med at indgå i en sammenhæng frasiger sig den store helhed.

Kærligheden til den store helhed – som man typisk hævder kendetegner de kolossale modernistiske sprogsymfonier af Musil, Joyce, Proust og Mann – kolliderer her med kærligheden til lidenheden. Kolliderer med kærligheden til og omsorgen for detaljen, for de små former. Dette sammenstød er ikke kun udtryk for manglende apollinsk formvilje, men snarere for den nødvendige sprængning af en utidssvarende form. Og i sidste ende er det måske netop omsorgen for det små, der er årsagen til at Musils hovedværk ikke kunne afsluttes. Mere end det var forfatterens pludselige og vilkårlige død midt i et kapitel. Der fandtes ganske enkelt ingen endelig og afsluttet form for dette arbejde. Den lille form er ikke blot indskrevet i den store form. Den er samtidig en slags miniature af den. Det uendelige ligger kompositorisk indlejret i fragmentet. Og *Manden uden egenskaber* er ikke bare en fragmentarisk roman. Den er et fragment.

Noter

1. Robert Musil: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik* (udgivet af Adolf Frisé), Reinbek 1978, s. 488.
2. Ibid. s. 489.
3. Jf. Egon Erwin Kischs nekrolog „Auf den Tod Robert Musil“, trykt op i Musils *Tagebücher*, (udgivet af Adolf Frisé) Reinbek 1976, bd. 2, s. 204.
4. Se iøvrigt også Marie Lunds artikel i nærværende nummer af *Passage*
5. Lignelse og sammenligning er i dette tilfælde synonyme. Musil brugte selv betegnelsen „*Gleichnis*“, altså lignelse, om sin trope, men her vælger jeg for overskuelighedens skyld at bevare *sammenligning*, der fungerer bedre på dansk og ikke har de samme uheldige religiøse associationer som lignelse har.
6. Jf. iøvrigt Walter Höllerers meget præcise bestemmelser af den korte prosas form i artiklen „Die Kurze Form der Prosa / Zur Definition der Kurzgeschichte“ i tidsskriftet *Akzente*, 1962.
7. Robert Musil: *Manden uden egenskaber*, bind 1 (oversat af Karsten Sand Iversen), København 1994, s. 141-42.
8. Ibid. s. 143.
9. Jf. Musils „*Vorbemerkung*“ til *Nachlaß zu Lebzeiten*, in *Prosa und Stücke...*, s. 474.
10. Jf. Claudio Magris: „Hinter dieser Unendlichkeit: Robert Musil“, in *Der Ring der Clarisse*, Frankfurt/M 1984.