

Små småstykker, sneglehuse

Om Robert Walser

KARSTEN SAND IVERSEN

Kleine Dichtungen, Kleine Prosa, med disse bogtitler besvarede Walser genre-spørgsmålet, opgivende, om man vil. De mangfoldige korte stykker, der udgør den brogede hovedpart af hans værk, er formelt kun fælles om dette, at de er prosa og små. Til gengæld forenes de af et umiskendeligt tonefald, hvad enten de leger essay, brev, dialog, optegnelse, prosadigt, portræt, eventyr, kommentar eller sprogmaskine for ophøjet nonsens. Nøgleordet er „klein“: „Jeg er, for at sige det åbent, kineser, det vil sige et menneske, som berøres af alt, hvad der er småt og beskedent, og for hvem alt stort og fordringsfuldt er frygteligt og forfærdeligt,“ skriver han som figuren Wenzel. Det lille format, den korte, fordringsløse, ofte improvisationsimiterende prosa, er en egnet bærer af en sådan beskedenhed og forfærdelse – en dobbelt bestemmelse, som Walser deler med sin Wenzel, og som kaster lange skygger.

Stykkerne omfatter som regel bare en side eller to, men de er små også i en dybere forstand: de handler om det små, det ydmyge og upåagtede, de vil som William Blake „se verden i et sandskorn“, og det er i grunden fordringsfuldt. Men Walsers prosa er aldrig prætentios, præcis undertiden, aldrig villet dybsindig eller symboliserende. Den taler let og legende, skælmsk, ironisk, eksklamerende, direkte til læseren: du dér!, den kan synes at være lutter overflade, men i overfladen er dens dyb. Stykkerne er små, fordi Walser fandt sig selv i det små og mistro-

ede det ambitiøse: „Forfattere bør ikke anse sig selv for store, fordi de smyger sig op ad det storslåede, tværtimod forsøge at være betydelige i småting.“ Walser var i et og alt modsætningen til den storforfatter, Robert Musil spidder, anti-Arnheim og anti-Mann.

En kineser altså, i de schweiziske skove og bjerge, lykkeligst måske når han vandrende, drømmende kan besværges det væren-des fylde, salighedens begærløse hvile og glemsel, og prise ska-belsens under, rive det ud af selvfølgelighedens døs. En kattekil-ling på vejen bringer ham til sprogløshedens rand: „Hvad magter jeg at føje til?“ spørger digteren med from naivitet, én af de masker hvormed han bevarer sig for det stores herredømme. Killingen stilles frem i usymbolsk konkretion, som fuldentd væren, og bliver netop ved sin lidenhed stor. Mere er der ikke at sige, blot dette formanende til læseren: tag vel vare på det små.

Walser fortæller i en samtale med Carl Seelig, hans Eckermann og formynder i asyllets mange år da han trak sig tilbage fra ver-den og ind i en sindslidelse, at han i sin tid holdt op med at skrive romaner, fordi formen var for vidtstrakt og vidtløftig for hans be-gavelse. Han trak sig ind i den korte fortællings „sneglehus“. Under én synsvinkel er småprosaen således selvbesindelse og modning, under en anden et afkald og en flugt ind i en skal, der beskytter mod romanens krav om „objektiv“ samfundshelhed. Sneglehuset er både frihed og den tvang, han selv ser inde fra sin sygdom: „Man må ikke negere samfundet.“

Seelig fortæller gentagne gange om Walsers usvigelige pligt-følelse over for medpatienter og ansatte: den daglige rutine på anstalten skal punktligt overholdes. Skønt han har lov til at tage på vandring med Seelig, når han vil, ønsker han ikke at skille sig ud, at tage sig friheder, og han tvinger Seelig til kun at komme om søndagen. Walsers vægring ved privilegier indordner ham blandt de anonyme og små, men denne insisteren på systemets hellighed er i markant modsætning til hans „raske“ liv. Det er fristende at lege med tanken, at den fordums frie fugl og vaga-bonderende dagdriver, der flakkede mellem enerverende ruti-nejob for gang på gang at bryde ud, her soner sin ungdoms let-

sind og ustadighed ved at underkaste sig et reguleret samfund hinsides samfundet og føler frihed i dets trykke tvang.

En sær snegl var Walser utvivlsomt, en outsider. I bedste forstand sære, uefterlignelige er hans værker. Men langsom var han ikke. Produktionstakten var høj, til tider manisk. Uanset hvilke indre kræfter der drev hans skriven, bør man ikke overse brødværdien af det korte stykke: hurtigt færdigt og nemt afsat til aviser og tidsskrifter. Der er tale om en art lejlighedsdigtning, som ofte helt utilsløret tager afsæt i en hændelse, en oplevelse, læsning, for så at slå sine uforudsigelige folder. Omsætningen tillod Walser at leve fra hånden i munden, den var på én gang resultat af og betingelse for hans ånds/livsform. En måske lettere fortvivlet, i hvert fald bekymret redaktør opfordrede rent ud Walser til at holde et halvt års pause og lade op på ny.

Schweizertysk har en forkærlighed for diminutiver. Personer, genstande, handlinger fortrologgøres, og uskadeliggøres, med et formindskende suffiks, der naturligvis også kan bruges ironisk. I et overgivent rekommandørstykke om Dickens' overvældende storhed, og egen lidenhed, kalder Walser sine ting „Sächelchen“, et andet sted „Prosastüchelchen“. Legende, ordberuset, parodisk hedder det om et par unge damer: „Auf einem Stegli dachte ich an ein Hedeli, unter einem Tänneli an ein Änneli.“

Men selv små småting kan gøres mindre. Walser gør sin kalligrafiske håndskrift til en „ulæselig“ miniskrift i de såkaldte „mikrogrammer“, der først blev tydet efter hans død, og ømmer sig her, i den ufuldendte roman *Der Räuber*, over ikke at blive anset for en „stor“ forfatter, en betydelig digter. Trods beundring og anerkendelse fra bl.a. Kafka og Musil blev de små stykker i nogen grad Walsers vanskæbne, for i verdens øjne var de – „småtterier“. I sygdomsårene svandt det små gradvis ind til tavshed, bortset fra de lysende klare og indsigtsfulde samtaler med Seelig. Walser havde sine problemer med den store verden, formørket var han ikke.

Spadsereturen, titel på Walsers berømte længere stykke kortprosa og genkommende motiv og titel, er grundmønster i et flertal af

Walsers prosaforløb: selv hvor fodturen ikke direkte er motiv eller påskud, vandrer skriften i slingrende arabesker, associations drift i vandringens billede. Fortællingen er uden handlingsgang, men går sin egen spontane vej, gør afstikkere, standser op, reflekterer over sig selv, slentrer videre og hører op uden egentlig at slutte. Sterne, Ewald, Baggesen, de romantiske ironikere er alle forgængere i ånden. Skriften gør sig til genstand for sig selv.

Walser er nem at følge, tager snakkesaligt læseren ved hånden, oftest muntert men også bedragerisk. Og lige så fornøjeligt det kan være, føler man sig ikke sjældent forvirret og uforstående: Stykket var tilsyneladende pointeløst (en følge af det arabeskes uendelighed). Hvad skal og kan man stille op med det? Da er Walser måske allermest kinesisk. Man må suspendere sine forventninger til litteratur og tage imod uden at udlægge. Disse „intetsigende“ tekster kan være vandringer, der så at sige ingen steder fører hen, de kan være collager af næsten dadaistisk præg, men ofte er de en slags tableauer, en fyldt sprogværen af konfliktfri salighed. Man kan forkaste disse stykker og mene, at de er uden mening, og dog taler de, – eller lade dem synke ned i sindet og søge en udvidelse af sit begreb om mening. End ikke fortolkningens lille nytte underkaster de sig.

Walser var inderligt utidssvarende, måske den mest fremmede fugl i det 20. århundredes europæiske digtning. Tiden var dog til stede i ham og skabte konflikter, som hans prosa er svar på. Den pastorale salighed, der manes frem i *Hyrden* er anfægtet: „Dystre tanker kender du ikke, vil du ikke kende.“ Det ubehagelige jages på flugt, for at det ikke skal forstyrre eller tilintetgøre lykketilstanden, der da tager sig ud som et kunstigt paradys skabt ved indskrænkning, fortrængning. Læser man mange Walser-stykker, slås man af den stædigt gentagne, efterhånden utroværdige lykke og opfyldelse. Walter Benjamin, der skrev sit essay samme år som Walser lod sig indlægge på en psykiatrisk anstalt, 1929, forstår euforien som beruselsen, ekstasen efter en helbredt galsskab, der i øvrigt er skjult under overfladen. Mens Benjamin taler om Walsers figurer, skriver Elias Canetti i en optegnelse fra 1967 tillige eller fortrinsvis om digteren selv: „Hans digtning er et uaf-

ladeligt forsøg på at fortie angsten. Han undslipper alt, før der er for megen angst i ham – hans strejfende liv -, og forvandler sig, til sin redning, ofte til det tjenende og små.“ Både Benjamin og Canetti taler om „det uhyggelige“, Benjamin om „urokkelig overfladiskhed“, Canetti om „tilsløring“ og „fortielse“. Deres udsagn er næppe uforligelige, hvis man læser Walsers eufori som besværgelse af et truende sammenbrud. *Hyrden* viser en brudlinje i den glansfulde overflade – hyrdens, ganske vist (og Walser advarer i *Die Rose* mod naiv biografisme, at i „en jebog er jeget måske oven i købet beskedent-figurligt, ikke forfatterligt“), men trods alt måske også Walsers egen, eftersom han insisterende kredser om en utrolig lykke, så fuldendt at den truer med at kamme over i parodi. For en biografisk læsning bliver hans sindslidelse og tavshed da det endelige nederlag i kampen for at klæbe angstens sprækker i skorpen til med papir – og samtidig en overlevelsesstrategi, eremitrebsens tomme snegleskal.

Hvis saligheden er manisk, er fremmedheden i *En by* depressiv, dens nøjagtige modstykke i absolut følelse uden vilje til graduering og nuance. Netop det altfortærende ved følelsen røber dens rene subjektivitet og svigtende grund i virkeligheden. Walser og hans helte nærer et dybt og uløseligt ubehag ved den moderne verden. Kun midlertidigt og nødtvungent lever de med på dens betingelser og føler sig da som magtesløse ofre. Deres stærkeste tilskyndelse er at vende den verden ryggen og vandre ud i en præindustriel, i naturen, på landet, færdes blandt hyrder og bønder, beruse sig på værtshuse.

Fortællingen *Helblings historie*, som også Poul Vad fremhæver i sit essay *Skælmen fra Biel* (*Bristepunkter*, Samleren 1992), skildrer en walsersk inkarnation (egentlig er han en hyrde, en drømmer, en døgenigt) som tvangsindlagt i den moderne verden. Helbling er en vegeerende, uduelig kontorius (med slægtninge hos Melville, Kafka og Pessoa), der er kommet på en fejl klode, og det er ikke bare hans arbejdsmæssige „stilling i livet“, der er „yderst vaklende“. Hele hans eksistens er fremmed og forkert anbragt, han føler sig uopfyldt, syg og manglende, og hans længsel går bort fra samfund og krav med en radikalitet, der får Baudelaires Nordpolen i *Anywhere out of the World* til at virke forsonligt. For-

tællingen slutter i en frysende vision, der har mere end tilfældige ligheder (jfr. Canetti: *Masse og magt*) med „den overlevendes“ stærkeste begær, at blive den eneste: „Jeg burde egentlig være helt alene i verden, jeg Helbling, og intet andet levende væsen. Ingen sol, ingen kultur, jeg nøgen på en høj sten, ingen storm, end ikke en bølge, intet vand, ingen vind, ingen gader, ingen banker, ingen penge, ingen tid og intet åndedræt. Så ville jeg i hvert fald ikke føle angst mere. Ingen angst og ingen spørgsmål, og jeg ville heller ikke komme for sent mere. Jeg kunne have den forestilling, at jeg lå i sengen, evigt i sengen. Det ville måske være det skønneste!“

Walser og Helbling er ikke gale magthavere, der vil udslette alle for selv at overleve i endelig sejr og sikkerhed, men de synes i angstens og afmagtens galskab at indtage samme yderste position. Med deres indadrettede midler afskaffer de verden for selv at kunne være.

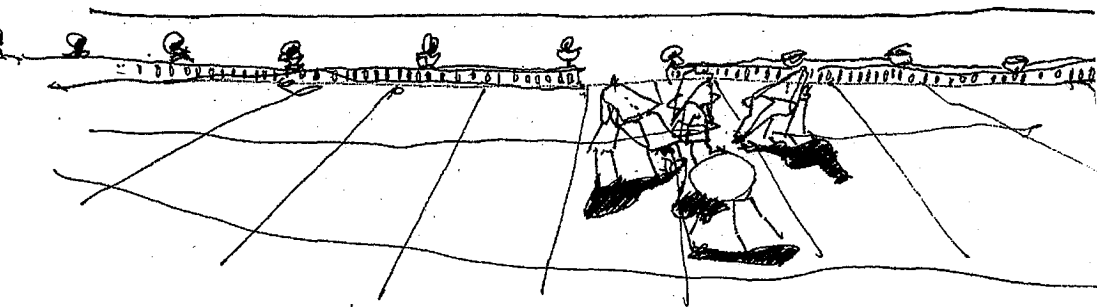
Robert Walser og Franz Kafka blev tidligt sammenlignet. Musil anmeldte i 1914 Walsers *Geschichten* og Kafkas *Betrachtung* og bemærkede, at Walsers særpræg gjorde hans prosastykker uegnede til at „forestå en litterær genre, og det er mit ubehag ved Kafkas første bog „*Betrachtung*“, at den virker som et specialtilfælde af typen Walser, skønt den er udkommet før dennes „*Geschichten*.“ Musil finder lystighed og noget frisk barokt hos Walser, sørgmodighed og melankoli hos Kafka. Det vides, at Kafka var en stor beundrer af Walser, ikke mindst af romanen *Jakob von Gunten*, men forskellene mellem de to digtere er nok trods alt større end de åbenbare ligheder. Læser man Walsers *Schwendimann*, om en søgen efter det rette, der fører til dødens åbne dør, sammen med Kafkas *Foran loven*, hvori lovens dør lukkes for den døende mand, hvis indgang den var, har man i koncentrat forskellen mellem de to digtere.

Canetti fortæller i *Øjenspillet* om Kafka, der i begejstring og taknemmelighed gav sit eksemplar af Johann Peter Hebels *Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreunds* til skuespilleren Ludwig Hardt. Hebel, som også Walter Benjamin strejfer, turde være en fælles inspiration for Kafka og Walser, men Walser er den af

dem, der tydeligst efterligner ham. Fortællingen *Ingen* er en af flere, der er som hentet fra skatkammeret af kalenderhistorier, om end Hebel næppe ville have slået de kåde krøller, Walser tillader sig i indledningen. En sproglig misforståelse er ligesom i Hebels *Kannitverstan* det nav, fortællingens komik drejer om. I mere raffineret, sprogbevidst dragt lever den slags uopslidelige molbohistorier videre hos Walsers yngre landsmand Peter Bichsel, der f.eks. i sine *Børnehistorier* tager ordet på ordet for at føre det ud i det meningsløse og derved frugtbart fremmedgøre vore indgroede meninger om verden og sprogets udtryk for den. Bichsel er i stigende grad optaget af, hvad der udgør en historie, af fortællingens midler, og i Walser har han en forgænger, som uden sprogfilosofisk inspiration har afprøvet fortællingens mangfoldighed, undertiden til bristepunktet, fra pastorale til bevidst og muntert koks i en tekst som *Das seltsame Mädchen* i *Die Rose*.

Dine øjne røber dig for tydeligt. Du giver dig kun udseende af overfladiskhed. Du kender lidelsen, derfor er jeg dig lidt hengiven.

Robert Walser: „Die Rose“.



via kysten -

Sorvudalen har været smykket igennem. Det er sommeren
siger han. Han træner fast holdet med hovedvæbnet
Sorvudalen bliver så varm. Altså er så let, så strålende, tror