

Sune Liisberg

Den sande roman - og Sartres Notes sur 'Madame Bovary'

Viden er romanens eneste moral.

- Milan Kundera (2001, 13)

Enhver aldrende skribent drømmer om at sige Sandheden.

- Jean-Paul Sartre (1972, 11)

I. En sand roman

'Filosofien har nu engang med det almene og sande at gøre,' skriver Manfred Frank indledningsvist i sit første af tre essays om stil i filosofien (Frank 1992, 7). Frank anerkender på én og samme tid tilstedeværelsen af fornuftsambitioner i filosofien, og så – for det er netop, hvad det er ham om at gøre i *Stil in der Philosophie* – en begrebsløs, individuel kvalitet kaldet stilen. Også Roland Barthes gør i sin *Le Degré Zéro de l'Écriture* fra 1953 en stor pointe ud af ikke bare at benævne litteraturen (romaner mv.) som litteratur, men som '*écriture*' ['skrivemåde', SL]¹, idet han dermed pointerer, at litteraturen er dobbeltsidigt konstitueret; dels er den nemlig immanent grammatisk 'foreskrevet', og dels er den transcendent præget af den kropslige stils 'impulser'. Skrivemåden – altså '*écriture*' – bliver da et udtryk for sprogbrugerens moral, hvor moral her vil sige: Det, som angår hans måde at bruge sproget på, idet han kombinerer stil og grammatik.

Emnet for nærværende artikel er ikke som sådan forholdet imellem stil og filosofi; men den har dobbeltbestemmelsen i Franks såvel som Barthes' bog

in mente, da dens tema er beslægtet hermed, nemlig forholdet – eller mere beskedent: nogle træk ved forholdet – imellem romanen og filosofien: Hvad kan romanen betyde filosofisk, hvis det forholder sig sådan, at vi dér i grunden er konfronteret med *samtidigheden* af, hvad jeg vil kalde 'det blot anekdotiske' og så 'det almene og sande', af 'stil' og 'grammatik'?

Ærkefilosoffen Kant skriver et sted i sin *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, at romaner ganske vist kan være en (om end yderst sparsom) hjælp, når man vil studere mennesket som pragmatisk, det vil sige som frit handlende væsen, men at man må være varsom med at læse for mange romaner, for de gør adspredelsen til en vane (Kant 1995, 399, 401 og 521). På sin tid har Kant, i hvert faldt potentielt, haft Cervantes' *Don Quixote* som glimrende skræmmeeksempel – selvom det må bemærkes, at *Don Quixote* ikke mindst er en kritisk roman om romanlæsningens forhold til virkeligheden og mennesket som 'frit handlende væsen' – mens det, der ifølge Kant kan bruges til noget ved romanformen, er dens mulighed for at lave karakterskildringer: dvs. en opbyggelig skildring af karakterstærke rollemodeller.

Hos romantikerne Novalis og Fr. Schlegel er der en noget anden opfattelse end den kantianske i gærde. Novalis mener, at romanen kan bringes på niveau med filosofien, men for at fuldbyrde dette, må den ophøjes til poesi: 'En roman må helt og aldeles være poesi. Poesien er nemlig, som filosofien, en harmonisk stemning af vores gemyt [...] (Novalis 1968, 502-503). Fr. Schlegel forholder sig mere 'prosaisk' til emnet, idet han skriver: 'Romanerne er vor tids sokratiske dialoger. I denne liberale form har livsvisdommen søgt tilflugt for skolevisdommen' (Schlegel 1945, 2).

Fra Kant og romantikerne vil jeg i første omgang overflyve romanens storhedstid (det 19. århundrede) for kort at vende dens krise i midten af det 20. århundrede. Romanens 'krise' formuleres bl.a. hos Th. W. Adorno som dette, at det ikke længere synes muligt sådan på tryk og beskyttet manér 'at sætte sig hen med en god bog' i Biedermeier-stuen; ja faktisk er dette en 'arkaisk forestilling', mener han (1998, 42), som fordrer, at der vitterlig er noget *særligt* at berette, hvad den moderne kulturindustri i en Horkheimer/Adorno-optik netop med sin forudsigelighed må siges at modarbejde. Hos Kafka, hvis tre store, fragmentariske romaner knap lader sig indordne under romangenrens kategorier (Adorno 1969, 332), er det da heller 'ikke det uhyrlige, der chokerer, men dets selvfølghed' (l. c., 307). Derfor, siger Adorno på klingende hegeliansk i sin *Ästhetische Theorie*, må 'genuin æstetisk erfaring [...] blive filosofi, ellers findes den overhovedet ikke' (1995, 197). Lad mig forsøge at følge denne påstand ved at tage fat i tre tænkere – Camus, Proust og Sartre – som både har udmærket sig som romanforfattere og som mere eller mindre eksplicit har sat romanen i forbindelse med filosofien. Forudsat, at æstetisk erfaring også gøres

i romaner, synes dette meningsfuldt.

Albert Camus

'De store romanforfattere er filosofiske forfattere,' skriver Albert Camus i *Sisyfos-myten*s kapitel om 'filosofien og romanen'; om disse filosofiske romanforfattere står der videre: 'At de har valgt at udtrykke sig i billeder frem for ræsonnementer, røber en bestemt tanke, som de har tilfælles. De er overbeviste om nytteløsheden af ethvert forklarende princip og om, at kun den sanselige skinverden kan formidle en lære eller et budskab' (Camus 1992, 98).

Implicerer Camus' udsagn nu omvendt, at enhver stor filosofisk forfatter er romanforfatter? Nej, i det mindste ikke efter syllogistisk slutningslogik; men der kunne nu godt argumenteres for, at filosoffer som Hegel, Kierkegaard og Nietzsche i nogle henseender hørte til blandt romanforfatterne.² I sin sammenhæng nævner Camus imidlertid Dostojevskij, Proust og Kafka m. fl. – i hvert fald alle nogle, som vi almindeligvis ville kalde skønlitterære forfattere, men hvis forfatterskaber, de fleste nok også ville kunne finde filosofiske kvaliteter i.

Men hvad er det nærmere bestemt for en 'type' filosofi, som Camus har i tankerne? På den ene side er de store romanforfattere 'filosofiske', og på den anden side hægter Camus dem sammen gennem en fælles 'fornægtelse af et forklarende princip'; samtidig mener han, at romankunsten er den af alle kunstarter, hvor 'fristelsen til at *forklare* sig er størst'; derimod kan man stort set intet *lære* af fx musikken grundet dens absoluthedskarakter (l. c., 96). Camus selv nævner navne: 'Fra Jaspers til Heidegger, fra Kierkegaard til Chestov, fra fænomenologerne til Scheler, på det logiske plan og på det moralske, har en hel familie af beslægtede ånder [...] arbejdet lidenskabeligt på at spærre fornuftens kongevej og genfinde sandhedens snævre stier' (l. c., 29). Camus tænker altså på en type filosofi, som forklarer sig, idet den følger 'sandhedens snævre stier' – senere skovvandrers-metaforer som Heideggers 'Holzwege' og 'Wegmarken' falder lige for – men som afstår fra at anvende grundlæggende principper (fornuft) for sine forklaringer. I Camus' tilfælde kan vi sige, at vi har at gøre med en blanding af en romantisk filosof og en form for fænomenolog, der dog ikke ønsker at gå så vidt som til at grunde hverken den kunstneriske (selv)skabelse eller den ved billeddannelsens hjælp forklarende fænomenbeskrivelse – jeg tænker her på sådan noget som Husserls 'analogiserende anskueliggørelse' (1992, bd. 8, 53) – transcendentalt, hvad fx Novalis mente at gøre, når han sagde, at 'den transcendentale digter er det transcendentale menneske overhovedet' (1968, 415); også Husserl understreger i sit uendelige transcendentalfænomenologiske program, at 'fiktion er kilden fra hvilken erkendelsen af de 'evige sandheder' får deres næring' (1992, bd. 5, 148). 'Når vi perciperer

direkte,' bemærker Husserl, 'opfatter vi f.eks. huset, og ikke perceptionen [*das Wahrnehmen*, SL]. Det er først i refleksionen, at vi *retter* os mod perceptionen selv og mod dens perceptive væren-rettet mod huset' (Husserl 1999, 52; sammenholdt med tysk udg. 1992, bd. 8, 35). Går vi nu fra den blot naturlige refleksion ('jeg kan se et hus der' eller 'jeg mindes at have hørt denne melodi' (l. c.) til det, som Husserl kalder den transcendentale refleksion, som ikke er afhængig af at træffe afgørelser i spørgsmål om verdens væren eller ikke-væren – det rækker, at vi har den som *fænomen* – og som gør beskrivelsen af bevidsthedens intentionalt strukturerede egetliv til genstand for en udlægning af erfaringen (jf. Husserl 1992, bd. 8, 20 og 31) – NB! ikke sådan at forstå, at verden forsvinder, at den ikke gør sig gældende i vores tilværelse, men at forstå således, at der er sat parentes (*epoché*) om selvfølgeligheder eller fordomme vedrørende dens *gyldighed* som umiddelbar virkelighed, så vi i stedet reflekterer over *mulighedsbetingelserne* for virkelighed og sandhed overhovedet; retter vi os altså mod denne transcendentale refleksion, så vil vi kunne se, hvordan netop fiktionen – uanset om der er tale om billedbevidsthed eller fantasi: de implicerer begge 'en bevidsthed om noget fraværende'²³ – kan indtage en central plads i den transcendental-fænomenologiske 'bevidsthedsmetode for erkendelsen af bevidsthed overhovedet', der udelukkende bevæger sig i 'refleksionsakter' (jf. Husserl 1992, bd. 5, 165); fænomenologien som første-filosofisk videnskab, således som Husserl drømte om den, krydser livsnødvendigt land med litteraturen dér, hvor sidstnævnte foretrækker at arbejde: i fiktionen. Fiktionen og den frie opdigtning af 'mulige perceptioner' er som transcendental-fænomenologisk forskningsfelt også anerkendt af Husserl under navnet 'eidetisk variation' (jf. 1992, bd. 8, 72ff.).⁴

Nuvel, som Proust siger kan en 'mand, der er født følsom og ikke har fantasi, [...] alligevel skrive vidunderlige romaner' (Proust 1994, bd. 7, 205; fransk udg. 2001, 2289). Følgende passus er karakteristisk for Camus' metode, som netop 'går ud fra en *følelse* af, at al virkelig erkendelse er umulig. Det eneste man kan gøre, er at beskrive tingenes ydre fremtoning og registrere deres atmosfære' (1992, 19; min kursivering).

Når Camus imidlertid modsætter fornuft og sandhed, afstår han så ikke også fra enhver refleksion over virkeligheden, og dermed fra et væsentligt træk ved det beskrevne, der hos ham alene qua beskrivelse må finde sin forklaringskraft? Absurd, kalder Camus nemlig den erfaring – som også ligger til grund for hans opfattelse af romankunsten – at 'så snart tanken rører på sig, revner verden og styrter sammen. En uendelig mængde glitrende spejlstumper bliver tilbage for erkendelsen. Man må på forhånd opgive håbet om nogen sinde at få genopbygget den velkendte og rolige overflade, som gav os fred i hjertet' (l. c., 25). En fornuftsgiven (refleksiv) selv-identitet af typen Jeg=Jeg er, fint

passende med mellemkrigstidens litterære og filosofiske klima i øvrigt, et 'på forhånd opgivet håb' hos Camus. Men som Adorno siger: 'Kunstværker er den, fra identitetstvangen befriede, lighed med sig selv' (Adorno 1995, 190). Camus synger godt med på et sådant vers, når han i sin samtid øjner en chance for omsider at kunne 'vandre ad sandhedens snævre stier' i den filosofisk-litterære omgang med en blot skinverden. Ifølge Roland Barthes var Camus' *écriture* netop også udtryk for en afgørende litteraturhistorisk vending væk fra den borgerlige *écriture* mod en neutral sprogbrug, hvorudfra en ny 'sprogbrugens moral' – som var det, Barthes efterlyste – kunne dannes. Men hvad med sandheden? Den kan på trods af al nøgternhed ikke udtømmes analytisk i Camus univers; det ville være bedre at tale om sandhedens 'sted', som i sammenhæng med Camus kan betegne sådan noget som et centrum for den hændelse, hvor fortrolighed og fremmedhed møder hinanden, og som under navn af 'das Zwischen' i Gadammers hermeneutik er nøglen til (selv)forståelsens udvikling (jf. Gadamer 1990, 300). Thi Camus' *fremmede* – Monsieur Meursault – er dog om ikke andet *fortrolig* med sin indifferens over for tilværelsen, som når han mod romanens slutning siger: '[...] verdens ømme ligegyldighed. Jeg følte den så lig mig selv, så broderlig at jeg forstod, at jeg havde været lykkelig, og at jeg stadig var det' (Camus 1970, 138).

Marcel Proust

Retter vi nu blikket mod en af de forfattere, som Camus nævner, nemlig Marcel Proust, men som han ikke selv analyserer nærmere i *Sisyfos-myten* (hvor han lægger vægten på Dostojevskijs værk), kan vi pege på i hvert fald to tænkere, som har behandlet *På sporet efter den tabte tid* på eksplicit filosofisk grund; om ikke som et stykke filosofi, så i hvert fald som en dialog med filosofien. Jeg tænker på Gilles Deleuzes bog – første del fra 1964 – om *Proust og tegnene*, samt Vincent Descombes' *Proust: Philosophie du roman* fra 1987. De er begge enige om, at en filosofisk roman – og som overbygning herfor eventuelt en 'romanens filosofi' – eksplicit interesserer sig mere for *sandhed(sfænomenet)*, og dermed for, hvad *viden* er, end for det blot anekdotiske. Filosofien havde 'nu engang med det almene og sande at gøre', og som læser og fortolker argumenterer Descombes *på filosofiske grundlag*, som han siger (1992, 1). Endvidere udfolder Deleuze sin tese for læsningen af Proust's værk som følger: '[...] på sporet skal forstås i den strengeste betydning, som 'eftersøgning af sandheden'. [...] Det handler ikke om en fremstilling af den ufrivillige hukommelse, men [...] om en forfatters læreproces. [...] At lære vedrører frem for alt *tegnene*. Tegnene er genstand for en tidlig læreproces, ikke for en abstrakt viden' (Deleuze 2003, 25-26). Deleuze fremstiller slutteligt Proust's romanværk som en

rival til filosofien – og for så vidt står den i dialog med den – såfremt det lykkes i sin bestræbelse på at godtgøre en stedfindende udvikling mod en særlig tegnformidlet sandhed, der uden kommunikativ logik må identificeres som resultat af fortællerens tvungne opdagelser i et mangefold af konfrontationer med og refleksioner over selskabelighedens verden, kærlighedens, sanselighedens og kunstens verdener.

Men lad os gå til Proust selv, som formulerer sig om et af kunstens – og for ham personligt vil det sige romankunstens – potentialer således: 'Det er følelsen af det almindelige [*le sentiment du général*, SL] hos den fremtidige forfatter, der vælger det, der er alment [*ce qui est général*, SL] og derfor kan indgå i kunstværket. Han har nemlig kun lyttet til andre, når de, lige meget hvor dumme eller gale de var, som papegøjer blot gentog, hvad folk af lignende karakter siger, og netop derved havde gjort sig til profetfugle, talsmænd for en psykologisk lov. Han husker kun det almene. [...] Selv de dumme væsener udtrykker deres følelser ved uvilkårlige bevægelser og bemærkninger og åbenbarer således love, som de ikke selv opfatter, men som kunstneren overrumpler hos dem. [...] for i en individuel latterlighed [*un ridicule*, SL] ser kunstneren en skøn almindelighed [*généralité*, SL], han betragter den ikke som noget, der kan lægges den iagttagne person til last, lige så lidt, som kirurgen ringeagter et menneske, fordi han lider af en kronisk forstyrrelse af blodomløbet' (1994, bd. 7, 204-205; sammenholdt med fransk udg. 2001, 2288-2289). En 'individuel latterlighed' ville forblive på planet for det blot anekdotiske, hvis ikke det var for kunstnerens stilistiske evne til på værkplan at danne et sådant individualstilsfænomen om til en almindelighed – noget alment – hinsides den person, som tilfældigvis inkarnerer latterligheden.

Det fænomen, som Proust her tager fat i, har Sartre med henblik på sin egen specifikke interesse i forholdet imellem en kunstner og hans værk – og i sidste ende mellem kunstværket selv og samfundet – søgt at fastholde i betegnelsen *l'universel singulier* – det enkelte almene: 'Det vil sige, at et menneske aldrig er et individ; det ville være bedre at kalde det et *enkelt alment*: totaliseret, og derigennem universaliseret, af sin epoke retotaliserer mennesket epoken, idet det reproducerer sig i den som singularitet. Alment i kraft af den menneskelige histories singulære universalitet, enkelt i kraft af sine projekters universaliserende singularitet, kræver det at blive studeret under hensyntagen til samtidigheden af begge dele (Sartre 1988, bd. I, 7). Lad mig videreføre overvejelserne vedrørende sandhed i romanen med en kommentar til de fragmenter, som efter planen skulle have udgjort grundlaget for kulminationen af Sartres *Flaubert* i et fjerde og sidste bind: den litterære analyse af *Madame Bovary*. Dette synes imidlertid ikke muligt uden også at komme ind på de første tre bind; for hvorfor 'skrive de tre første bind, hvis ikke man genfinder dem på hver eneste side i det fjerde?'

(1988, bd. III, 783), som Sartre noterer på et tidspunkt, hvor det ikke står ham helt klart, hvilken nødvendig metodisk sammenhæng der er mellem det fjerde bind, som han planlægger, og så de tre første bind, som er færdiggjort.

II. Sartres Notes sur 'Madame Bovary'

Sartres *Notes sur "Madame Bovary"* fylder ca. 150 sider og medfølger som annekst til tredje bind af den posthume genudgivelse i 1988 af *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, som udkom første gang i årene 1971-72. *Flaubert* er Sartres sidste egentlige hovedværk – i realiteten et eksemplarisk stykke idé-historisk arbejde – og det har rødder tilbage i hele forfatterskabet, fra de første Husserl-inspirerede arbejder som *La transcendance de l'ego* (1936) og *L'imaginaire* (1940) over *L'être et le néant* (1943) til de hermeneutiske metodeovervejelser i det lille, men centrale værk *Questions de méthode* (1957) og de historie- og socialfilosofiske tankebaner udfoldet i *Critique de la raison dialectique* (1960). Det er med filosofisk-metodisk baggrund i disse værker, at Sartre gennemvandler flere tusind siders såkaldte regressive analyser og progressive synteser; Gustave Flauberts opvækst undersøges i detaljen og bliver fortolket sideløbende med udviklingen i hans værk, hans familiære konstitution og hans idiosynkratiske personalisering heraf, alt sammen i lyset af det, som Sartre kalder Flauberts subjektive neurose, nemlig hans omvurdering af sin mislykkethed som normal-borgerligt samfundsvæsen til en sejr som kunstner under Théophile Gautiers parole om l'art pour l'art, kunsten for kunstens egen skyld. I sine Notes nedfælder Sartre: "Typen hos Flaubert: det enkelte almene eller snarere det almene enkelte. Mme Bovary [er] i dybeste forstand singular i kraft af sin herkomst, sin dannelse, begivenhederne i hendes liv. Det er dette singulære, som skal blive universaliseret. Han har sagt: universaliser det partikulære. Vores perception: partikulær og universel. Jeg ser en bygning gennem vinduet, jeg kender den udmærket, jeg kender sågar visse af dens beboere. Men på den anden side er det en bygning blandt tusinde, konstrueret uden kunstfærdighed i overensstemmelse med tidens generelle arkitektoniske principper (alment). Jeg går fra det ene til det andet. Derved udfører jeg spontant og tilsyneladende uden problemer en af de manøvrer, som Flaubert tilskriver Kunsten' (1988, bd. III, 700-701).

Det enkelte almene

Det er i kraft af sit begreb om det enkelte almene, at Sartre i Flaubert-værkets tredje bind kan afvise, at *Madame Bovary* – Flaubert har jo engang til en Amélie Bosquet sagt: 'Madame Bovary, det er mig!' men tilføjet: '– efter mig' (Sartre 1988, bd. III, 728) – skulle være et stykke patologisk litteratur, en sygejournal (l. c., 29); romanen er derimod netop at forstå under hensyntagen til samtidigheden af det enkelte og det almene, af subjektivitet og objektivitet: 'Med andre ord, det er fuldstændig korrekt, at Gustaves intentioner er neurotiske, og at de frem for alt udpeger hans idiosynkratiske subjektivitet. Men det er ikke mindre sandt, at han har frembragt et objektivt værk, der tilbyder sig for læseren som et enkelt alment' (l. c., 30). Med sin tese om, at Flauberts subjektive neurose egentlig må forstås som en reproduktiv singularisering af en objektiv neurose, altså en historisk produceret, samfundsmæssig neurose, understreger Sartre den almene – og for så vidt filosofisk interessante – udsigelseskraft i Flauberts værk (først og fremmest *Madame Bovary*): '[...] hvis hans neurose stammer fra en objektiv sygdom, så undslipper det værk, som flyder ud herfra, i dobbelt forstand den neurotiske subjektivering: som vidneudsagn udtrykker det i sin sandhed det falske, kollektive vidneudsagn; som irreducibel nyhed henter det sine metoder fra det objektive – det vil i særdeleshed sige fra sine samtidiges værker – som i det mindste giver det denne strenge og ikke neurotiske nødvendighed: den æstetiske enhed – og som med ét slag forvandler det til singulært imperativ' (l. c., 38).

Det hører med til historien om *L'Idiot de la famille*, at det arbejde, som Sartre dér lægger for dagen, i sig selv bør betragtes som en roman – men, tilføjer Sartre – som en *sand* roman: 'Jeg kunne godt tænke mig, at man læser min undersøgelse [altså: *L'Idiot de la famille*, SL] som en roman, eftersom det i realiteten er historien om en læreproces, der fører til, at et helt liv mislykkes. Jeg kunne samtidig ønske mig, at man læser den, idet man tænker, at dette er sandheden, at det er en *sand* roman. / I hele denne bog er det Flaubert sådan, som jeg forestiller mig ham [*l'imagine*, SL], men da jeg er i besiddelse af metoder, som forekommer mig stringente, tænker jeg samtidig, at det er Flaubert, sådan som han er, sådan som han har været. I denne undersøgelse har jeg i hvert øjeblik brug for min forestillingsevne [*imagination*, SL]' (1976, 94). Sartres indgående interesse for netop Flaubert kommer af et blot anekdotisk forhold, nemlig en stor forundring over, hvordan 'et sådant menneske var muligt?' (1972, 117). I Flaubert så han sig konfronteret med sin absolutte modsætning. Det, som Sartre efterfølgende gør sig skyldig i med sin bog *Flaubert*, er, at han her udkaster et universaliserende perspektiv for sin private forundring, idet han indleder *L'Idiot de la famille* med spørgsmålet: 'Hvad kan vi, i vor tid, vide om et menneske? Det har forekommet mig, at man kun kunne besvare dette

spørgsmål ved at studere et konkret tilfælde: hvad ved vi – for eksempel – om Gustave Flaubert?’ (Sartre 1988, bd. I, 7).

Sartre indskyder: ’...for eksempel...’ Det må imidlertid betragtes som ren retorik, og hans forundring over, at ’en Gustave Flaubert’ overhovedet var mulig, kan knyttes sammen med, at mens han selv – af filosofiske grunde – starter ved friheden for at tematisere ufriheden (fremmedgørelsen), så starter Flaubert tilsyneladende i ufriheden (fremmedgørelsen) – og dér bliver han reelt stående.⁵ Med fremmedgørelse menes her bredt, at mennesket, når det erkender, og ikke mindst, når det søger at gøre sig selv til genstand for erkendelse, samtidig må gøre sig til en anden (noget andet) end sig selv (jf. Sartre 1995, 190). ’Je *EST un autre*’, sagde Rimbaud således med en tilsiget fejl i førstepersons-deklinationen; og som Cervantes sagde om sin don Quixote, således Flaubert – som nævnt – om sin Emma: ’*Madame Bovary, c’est moi*’ (Flaubert 1971, 175). At skrive en roman, det er ’at leve på en anden måde’, siger Flaubert også (Sartre 1988, bd. III, 770; jf. 805). Imidlertid er det ’nødvendigt at vælge: mennesket er i udgangspunktet sig selv, eller det er noget Andet end sig selv. Og hvis man vælger den sidste doktrin, er man ganske enkelt offer for og medskyldig i den faktiske fremmedgørelse. Men fremmedgørelsen eksisterer kun, *hvis* mennesket *i udgangspunktet er handling [action, SL]*; det er friheden, som funderer trældommen, det er interioritetens direkte bånd, der, som de menneskelige relationers oprindelige type, funderer det menneskelige forhold til eksterioriteten’ (Sartre 1985, 292). Dette afgørende argument indebærer som konsekvens, at ’det er umuligt at totalisere et levende menneske’ (Sartre 1976, 105), og forholdet mellem det anekdotiske og det almene som blotlæggelsen af en sandhed, et ’helhedssyn’ (totalisering), har flere niveauer. Et niveau er forholdet mellem Flaubert og hans værk; et andet er forholdet mellem dette værk og samfundet/epoken (Frankrigs andet kejserdømme); et helt tredje niveau er Sartres anekdotisk motiverede forhold til komplekset Flaubert-værk-samfund/epoke, der først fra Sartres hermeneutisk privilegerede udsigtspost kan aftegnes som noget alment og i sin sandhed, idet analyseobjektet er dødt og for så vidt borte: ’*Madame Bovary, det er mig – efter mig*’, som Flaubert altså selv forudsagde. Når fiktionen/forestillingsevnen som ’bevidstheden om noget fraværende’ på helt afgørende vis træder hjælpende til i Sartres hermeneutiske arbejde over *en anden* romanforfatter end sig selv, skyldes det, at man ’kan nå til objektive sandheder uden at medtænke sin egen sandhed. Men hvis det handler om samtidig at tale om den objektivitet, som man er, og den subjektivitet, som er bag denne objektivitet, og som hører med til mennesket i samme grad som dets objektivitet, så er det i dét øjeblik nødvendigt at skrive: ’*Mig, Sartre*’. Og da dette ikke er muligt i den aktuelle stund, fordi vi ikke kender os selv tilstrækkeligt, tillader omvejen over fiktionen bedre, at vi tilnærmer os denne

totalitet: objektivitet-subjektivitet' (1976, 145-146). Som den amerikanske litteraturforsker Peter Brooks siger med sin bog fra 1984, *Reading for the plot: design and intention in narrative*, så skal en af de afgørende grunde til, at vi læser skønlitteratur, netop søges i, at vi der kan få tilfredsstillet vores anekdotiske nysgerrighed angående spørgsmålet om, hvad det hele – dette menneskeliv – dog kan ende med. Allerede i Flaubert-værkets undertitel – det værk, som Sartre altså selv betragtede som et stykke sandfærdig fiktion – er det imidlertid angivet, at læseren ikke skal regne med en biografisk opregning af kendsgerninger om forfatteren fra fødsel til død; Sartre mener kun at aflægge regnskab for 'Gustave Flaubert fra 1821 til 1857', dvs. fra det år Gustave bliver født, til det år hans *Madame Bovary* udkommer. Flaubert døde først i 1880, og selvom Sartre inddrager Flauberts samlede *œuvre* inklusive brevkorrespondancerne, er det karakteristisk for hans hermeneutik – det er berørt flere gange nu – at han koncentrerer sig om et enkelttilfælde for deri at opsnuse almene, dvs. epokalt givne strukturer, som på sin side godt kan analyseres isoleret, men som først afslører deres menneskelige mening i og med deres subjektive singularisering.

Romanens sandhed – imaginarietets sandhed. L'art pour l'art

Hos Flaubert – 'skaberen af den 'moderne' roman' (Sartre 1988, bd. I, 8) – finder vi oprindelsen til alle de litterære problemstillinger, som vi står over for i dag, siger Sartre i det herrens år 1971. Hvori består nu den dominerende erfaring, der kan spores som et litteraturhistorisk nybrud og – som det ser ud, vil jeg påstå – forfølger os den dag i dag? Sartre tænker frem for alt på *l'art pour l'art*; denne parole tilkendegiver en formålsstruktur – kunsten for kunstens egen skyld – som han også finder iværksat indenfor samfundsøkonomien og videnskaberne på Flauberts tid, altså profit for profittens skyld, videnskab for videnskabens skyld, og det er en struktur, som vi her kan sætte i forbindelse med en *efterhegelsk erfaringsform*. Det, som Hegel i sin *Phänomenologie des Geistes* kaldte 'fortvivlelsens vej' forstået som åndsorganisationers historiske dannelse via nederlag, kompenseres hos den spekulative, tyske filosof i modellen om den absolutte ånds sluttelige erkendende erindring om, selv at have været denne histories formål. Sartres *Flaubert* er ligeledes historien om en dannelsesproces med nederlagserfaringen (*l'échec*) som bestemmende idé; for den efterhegelske erfaringsform er nederlaget imidlertid ikke erindringsmæssigt kompensabelt, men giver sig snarere som den moderne kulturs indre stress-struktur, der tilsvarende strukturen i Flauberts subjektive neurose; derfor betegner Sartre også *l'art pour l'art* som et vidtrækkende neurotisk udtryk – og det vil sige som udtryk for et ventileringsbehov, der kan aflæses i den samtidige kunst i form af en radikaliseret af kunstens autonomi, idet '*autonomien* må

være en grundbetingelse for, at en *moderne* litteratur eksisterer' (Sartre 1988, bd. III, 83; jf. 90).

Når Milan Kundera eksempelvis, som han siger: 'hæger så lidenskabeligt om Kafkas arv,' så er det 'på grund af dette formidable eksempel på *radikal autonomi* i romanen (i den poesi, som romanen er). Takket være den har Franz Kafka fået sagt noget om vore menneskelige vilkår (som de giver sig til kende i vort århundrede), som ingen sociologisk eller politologisk refleksion vil kunne fortælle os' (2001, 120). Også hos Sartre – og i dette tilfælde taler vi om det 19. århundredes litteratur og menneskelige vilkår – skal det interessante søges i, hvad mennesket gør ved det, som det er blevet gjort til, og i Flauberts tilfælde består aktiviteten i den henseende paradoksalt i en passivering, hvilket Sartre begrundet i Flauberts tidligste erfaringer med sproget. I forhold til sproget oplever den lille Gustave sig som et intet, der *bliver* talt (*il est parlé*) af den andens diskurs (jf. Sartre 1988, bd. I, 48); som papegojensnakkens og det banales store opdager tager Flaubert tavshedens, imaginationens og det kvasi-værendes parti for selv at forsvinde i stiliseringen af sit værk som 'ridder af Intet'. Da der imidlertid ikke gives regler for bevidstheden, men kun bevidsthed om regler (jf. Sartre 1993, 384), kan interpreten, i forsøget på at forstå subjektivitetens funktion her, ikke gå strengt frem efter 'fortolkningsprincipper', men må foretage en *tavshedens hermeneutik* (Sartre 1988, bd. III, 29; jf., 97); hvad står der imellem linjerne? Denne problematik knytter an til grundtanken i *L'être et le néant*, hvor bevidstheden, som negativitetens (intets) opdukken midt i det værende, med Sartres neologisme *bliver* været (*le néant est été*) som en væren, den ikke selv er (jf. 1995, 57). Og modellen går igen i Sartres læsning af *Madame Bovary*, samt i hans udlægning af Flauberts brug af romanformen, idet romanen 'skal være et spejl af verden. Men [Flaubert] er indforstået med, at romanen fortæller en historie (psykologisk, social undersøgelse). Denne historie må på samme tid være en historie og en totalisering af verden. Det er tilfældet med *Madame Bovary*. Verden åbenbarer sit intet i hende og i hendes død. Der er således tale om en ny form for romanen' (Sartre 1988, bd. III, 793).

Flaubert regnes normalt blandt realisterne i fransk litteratur. Men var *Madame Bovary* en realistisk roman – bare rent teknisk set? Sartre mener nej. Det er derimod karakteristisk for romanen, at den er centrum for det, som Sartre kalder en *derealisationsakt*: 'Romanen (derealisationsakt) i imaginationen (værensintet): derfor er realismen en absurditet' (l. c., 795). Som en anden hegelisk verdensånd opsluger det imaginære alt, hvad der bringes i dets nærhed: 'Emma, opfundet af Flaubert, fantaserer [*imagine*, SL]. Men dette fantaserende billede efterlader det imaginære dets karakter af *at være* imaginært. [...] En imaginaritet, som er indbildt i kraft af et billede [*Un imaginaire imaginé par une image*, SL], er ikke en imaginaritet af anden grad: der er kun én imaginaritet. Det reelle

er derimod genskabt, altså opdigtet (valg, tilskæring, synsvinkler, etc.), derfor den sandsynlige og verificerbare imaginæritet (Tostes: sandsynlig; Rouen: verificerbar)' (l. c., 794-795). Godt nok er der altså realistiske elementer i *Madame Bovary*; enhver franskmænd kender byen Rouen, som Emma jævnligt rejser til fra den lille by Yonville, hvor hun og ægtemanden Charles bor, for dér – i Rouen – at mødes med en af sine elskere (Léon). Men netop på grund af, at det ene led (Yonville) er imaginært, er 'Flauberts Rouen ikke mere reel end Kafkas Prag. Således imaginær. Der er ingen realitetsforskel mellem Rouen og Yonville. [Han] har fundet det behageligt at tage *et virkeligt navn* med i en fiktion: rejse, møde, etc. Altså er det verificerbare ikke andet end det sandsynlige. Det, der er givet i en roman, er fiktivt ved selve sin relation med andre fiktive elementer: Rouen *findes ikke* (den rigtige) 7 mil fra Yonville, eftersom Yonville ikke eksisterer. Der er derfor ikke noget reelt i romanen' (l. c., 801).

Formuleret med en vending fra den danske værkstedshumors skatkiste, så sender Flaubert enhver godtroende realist af sted efter 'messinghuller'. En sådan realist er også Charles – som møder (og mødes med) Emma, mens han stadig bor i Tostes med sin første, sure kone – der til stadighed tror, at han er gift med en engel, og at Emma kun drager af sted til Yonville for at tage klaver-timer; men Charles' 'realisme' gøres til skamme af Emmas 'idealisme', som har langt større magt over sindene end den almindelige forstandighed: 'Charles' kærlighed er helt igennem realistisk, fordi *han ikke forstår imaginationen*. Men det imaginære tager revanche, hans Emma er imaginær (hun bedrager ham, han ved det ikke)' (l. c., 755). I realiteten – undskyld udtrykket – har Emmas 'idealisme' imidlertid altid allerede lidt nederlag for livet overhovedet kommer i gang: 'I virkeligheden *søger Emma døden*. Hun søger i det imaginære en *realitet* som ikke kan være andet end døden' (l. c., 755). 'Hos Flaubert fortæller skaberen' således 'en historie om døden. Opdigter altså Intet. Det imaginære og Intet: går ud på ét' (l. c., 794). Det er nemlig 'Flauberts idé', at 'det reelle dræber de mennesker, som for alvor er imaginære. Derfor miljøet: døden. Det er *l'art pour l'art*. Det imaginære ligeledes: centrum for derealisation. Når man åbner bogen træder man ind i døden' (l. c., 794). Flaubert anvender ikke bare beskrivende billeddannelse som kommunikativt hjælpemiddel; den er ham et formål i sig selv, idet han betragter hele sin roman som et billede: 'Metafor: fabrikeret billede. Hos Flaubert [har det] imaginære få billeder. Det vil sige at objektet (bogen) helt igennem er billede (at indbilde sig det reelle)' (l. c., 764). 'Altså Mme Bovary, hverken kvinde eller mand, og imaginær skabning, på forvansket måde overbevisende, det er *imaginationen alvorligt ment*. Men for Flaubert repræsenterer [hun] en totaliseret totalisering (som alle andre). Den idé, at der mellem det reelle (tese) og det imaginære (antitese) ikke er nogen gyldig syntese. Af den grund er romanen skabelse og *l'art pour l'art*' (l. c., 799).

Madame Bovary er simpelthen ’hævet over menneskeslægten (totalitet af verden, stil, form) og man finder indholdet: verden totaliseret-totaliserende-retotaliseret (Emma totaliserer, bliver totaliseret og forfatteren retotaliserer verden i syntesen og enheden af den markante begivenhed). Forfatteren frembringer altså det absolutte’ (l. c., 802). Sagt med andre ord, så er *l’art pour l’art*-kunstneren en lille Gud; men spørgsmålet om romanens sandhed er ikke deri givet med ét, den skal søges i spørgsmålet om det imaginæres sandhed, og dette igen i, hvordan vi forholder os til *det sandsynlige* og *det blot mulige* som ontologisk realitet i vores erfaringsliv. En problematik, som for Sartre har helt central filosofisk gyldighed (jf. 1995, 117), men også litterær, for så vidt ’læsningen er en utvungen drøm’ (Sartre 1999, 95).

Sandhedens vej. Den transhistoriske læsning

I et efterord til *Critique de la raison dialectique* skriver Sartre, at han dér i grunden kun har interesseret sig for et eneste spørgsmål, nemlig om vi i dag har midlerne til at koncipere en strukturel og historisk antropologi (1967, 868). Det, som Sartre har i tankerne, er forsøget fra *Questions de méthode* på at sammentænke marxistisk og strukturalistisk tankegods med sin bevidsthedsfilosofiske udgave af eksistentialhermeneutikken i bemeldte progressive-regressive metode. På den ene side foretager denne metode regressive analyser af undersøgelsens genstand (i princippet under inddragelse af alle humanvidenskabelige midler); på den anden side prøver den at finde frem til de overindividuelle strukturer eller styrende idéer i en given epoke, som det fremanalyserede spiller dialektisk sammen med; dette indikerer overgangen til en progressiv syntese. Altså først: hvad er strukturelt set de epokalt givne faktorer, som er inkorporeret i dette menneskes – alternativt: dette værks – (selv)forståelse, og videre: hvori består dets intelligibilitet. Metoden retter altså opmærksomheden mod, hvorledes determinerende strukturer/idéer får liv og mening gennem den historisk-konkrete enkelteksistens, der oplever dem og gennemlever dem på *tidens vilkår*. Således må den eksisterende i al sin singularitet forstås som noget i sig selv universelt, dvs. som en *nigentagelig* singularisering (eller retotalisering) af den givne socio-kulturelle, herunder lingvistiske universalitet – den såkaldte objektive ånd – som gør os til kulturelle produkter. Mennesket skal forstås som et *betegnet-betegnende* væsen, der befinder sig i et spil imellem udvendighed og *inderliggørelse* (konstitution og personalisering).

Det er derfor en af Sartres grundlæggende erkendelsesinteresser at belyse spørgsmålet om menneskets – eller bevidsthedens – *forhold til sit eget værk*. Hvorfor sagde Flaubert: “*Madame Bovary, c’est moi?*”? Dvs. hvorfor betegnede han på betegnende måde sig selv som en kvinde, hvis fiktive univers han selv

havde skabt? I følge Sartre har udsagnet, ligesom romanen om Emma Bovary, en nøglefunktion, og Sartre går så vidt i sin analyse, at han i Flaubert ser en moderne Cassandra; det ligger således i idéen om mennesket – eller dets værk – som det enkelte almene, at det almene her – med en allusion til Kierkegaard (jf. 1994, 191) - bliver *forklaret* igennem sine undtagelser (som det forholder sig polemisk overfor) længe før, det selv opdager, hvorledes det er fat, fordi det almene qua inderliggjort epoketotalitet manifesterer hele sit mønsters potentiale i et enkelt subjekt – i familiens idiot. Idiotien – Kierkegaards, såvel som Flauberts – er således profetisk efter Sartres opfattelse. Deri består også deres aktualitet, og vi kan for egen regning pointere, at Flaubert i *Madame Bovary* med stilistisk perfektion iscenesætter: 1) Konflikten imellem det modernes to store ideologier: den guddommelige og den menneskelige lov (romantik vs. oplysning og videnskabelig realisme). 2) I kølvandet på den franske oplysning er der opstået en gryende middelklasse, hvis arrivisme indvarsler dumhedens sejr (apoteker Homais) over dømmekraften (den filosofiske læge Larivière); den udspekulerede fornuftspraksis sejrer over den kritiske fornuftspraksis. 3) Før Heideggers overvejelser over ‘das Man’ illustrerer Flaubert, hvordan vi *bliver* talt, idet sprogbrugen afslører mennesket som objekt for vedtagne forestillinger (*idées reçues*), ikke som subjekt, der danner selvstændige sætninger (af betydning). Mennesket er et banalt dyr; klichéen er protagonist. 4) Som objekt for klichépræget sprogbrug har subjektet ikke sin sandhed i sig selv, men i *den andens diskurs*, som igen er en samfundsgivet diskurs. Dette resulterer i en ‘hadets logik’, der samtidig er en ‘dagdrømmens logik’.

En refleksion over Sartres resultater må nu forholde sig til det, ‘som vi her søger uden i øvrigt at tildele det *apriorisk* særstatus,’ som Sartre skriver, ‘det er det umiddelbare forhold mellem skribenten og hans værk (for det er emnet) og med afsæt heri (realisme – bovarisme etc.) en dybtgående udfoldelse af de modifikationer, som værkerne udsættes for i kraft af dette. Giver det mening at spørge sig selv: hvad var værkets *sandhed* [...]?’ (1988, bd. III, 768-769). Problemet er, med hvilken (hermeneutisk) ret en læser over hundrede år senere (i 1970’erne), med baggrund i en anden antropologisk forståelse end tilfældet var i 1850’erne, sætter sig for at dechiffrere Flaubert. Sartre noterer: ‘Jeg tænker, at det er det samme, som hvis en læge ud fra de givne symptomer efter hundrede år foretager den diagnose, som er gyldig i dag, på sygdommen hos en historisk person’ (l. c., 769). Imidlertid er det ikke utænkeligt, at en læge faktisk ville kunne foretage en transhistorisk diagnose, som befandt sig på ‘sandhedens vej’ (l. c.), såfremt vedkommende tog højde for så mange perspektiver, beskrivelser og udlægninger af den pågældende sygdom som muligt for at sammenholde disse i en dialektisk vekselvirkning mellem regressiv analyse og progressiv syntese (fortolkning). Nu er sagen imidlertid ‘mere kompleks for

et værk, for dér er der en pluralitet af intentioner, men det er det samme: der findes en læsning, som placerer sig på sandhedens vej (l. c.)'. Her mente Sartre, med sit bredt formulerede afsæt i 'marxisme og frihed' (l. c.), at befinde sig. Hans arbejde over Flaubert var en roman, men en *sand* roman, som han sagde, ligesom vi tidligere fik Camus' ord for, at 'de store romanforfattere er filosofiske forfattere'. Eller som Proust så det: kunstneren interesserer sig kun for det almene vidnesbyrd i den individuelle gebærde. Sartre ville for så vidt være enig, men tilføje: ja, og dette implicerer kunstnerens såvel som læserens frihed.

Litteratur

- Adorno, Th. W.: (1998 [1958]) *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman in Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Adorno, Th. W.: (1969 [1955]) *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Baden-Baden.
- Adorno, Th. W.: (1995 [1970]) *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Camus, Albert: (1992 [1942]) *Sisyfos-myten*, Gyldendal, Haslev.
- Camus, Albert: (1970 [1942]) *Den fremmede*, Gyldendal, København.
- Barthes, Roland: (1968 [1953]) *Litteraturens nulpunkt*, Rhodos.
- Brooks, Peter: (1996 [1984]) *Reading for the plot: design and intention in narrative*, Harvard University Press, USA.
- Deleuze, Gilles: (2003 [1964/1973]) *Proust og tegnene*, Det lille Forlag, Frederiksberg.
- Descombes, Vincent: (1992 [1987]) *Proust. Philosophy of the Novel*, Stanford University Press, Stanford.
- Flaubert, Gustave: (1971) *Madame Bovary, extraits*, Librairie Larousse, Canada.
- Flaubert, Gustave: (1996 [1857]) *Madame Bovary*, på dansk ved Uffe Harder, Gyldendal, Viborg.
- Flaubert, Gustave: (2005 [1857]) *Madame Bovary. Livet i provinsen*, på dansk ved Hans Peter Lund, Gyldendal/Samleren, Finland.
- Frank, Manfred: (1992) *Stil in der Philosophie*, Reclam, Stuttgart.
- Gadamer, H.-G.: (1990 [1960]) *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J. B. C. Mohr, Tübingen.
- Husserl, Edmund: (1992 [1929]) *Cartesianische Meditationen in Gesammelte Schriften* bd. 8, Meiner Verlag, Hamburg.
- Husserl, Edmund: (1992 [1913]) *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie I in Gesammelte Schriften* bd. 5, Meiner Verlag, Hamburg.
- Husserl, Edmund: (1999 [1929]) *Cartesianske meditationer*, Hans Reitzels Forlag, København.
- Kant, Immanuel: (1995 [1798/1800]) *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht in Werkausgabe* bd. XII, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

- Kierkegaard, Søren: (1994 [1844]) *Gjentagelsen* in *Samlede værker*, bd. 5, Gyldendal, Haslev.
- Kundera, Milan: (2001) *Romankunsten*, Gyldendal, Haslev.
- Novalis: (1968) *Die Enzyklopädie in Werke und Briefe*, Winkler Verlag, München.
- Proust, Marcel: (1994 [1913-1925]) *På sporet af den tabte tid 1-7*, Munksgaard/Rosinante, København.
- Proust, Marcel: (2001 [1913-1925]): *À la recherche du temps perdu 1-7*, red. af Jean-Yves Tadié, Gallimard, Manhecourt.
- Sartre, Jean-Paul: (1988 [1971-72]) *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, bd. I-III, Gallimard, Mayenne.
- Sartre, Jean-Paul: (1976 [1971 og 1975]): *Sur „L'Idiot de la famille“* og *Autoportait à soixante-dix ans* in *Situations, X*, Gallimard, Mayenne.
- Sartre, Jean-Paul: (1972/1987 [1960 og 1970]): *„Les écrivains en personne“* og *Sartre par Sartre* in *Situations, IX*, Gallimard, Mayenne.
- Sartre, Jean-Paul: (1999 [1948]) *Qu'est-ce que la littérature?* in *Situations, II*, Gallimard, Mayenne.
- Sartre, Jean-Paul: (1985 [1960]): *Critique de la raison dialectique I* (précédé de *Questions de méthode*), Gallimard, Mayenne.
- Sartre, Jean-Paul: (1993 [1948]) *Conscience de soi et connaissance de soi* in *Selbstbewusstseinstheorien von Fichte bis Sartre*, udg. af Manfred Frank, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Sartre, Jean-Paul: (1995 [1943]) *L'être et le néant*, Gallimard, Saint-Amand.
- Sartre, Jean-Paul: (1967) *Zur Entstehung der „Kritik der dialektischen Vernunft“* in *Kritik der dialektischen Vernunft*, Rowohlt, Regensburg, pp867-870.
- Schlegel, Friedrich: (1945) *Fragmente und Ideen*, Verlag A. Francke, Bern.
- Zahavi, Dan: (2001) *Husserls fenomenologi*, Gyldendal, Nørhaven.

Noter

¹ I 'Oversætterens forord' til den danske oversættelse af Barthes' bog – *Litteraturens nulpunkt* – gør Hans-Jørgen Andersen nærmere rede for problemer vedrørende oversættelsen af écriture-begrebet hos Barthes, hvorfor han, titlen undtaget, bibeholder ordet uoversat bogen igennem.

² Jf. fx Claus Bratt Østergaards indledning til sin oversættelse af *Andens fenomenologi* (Hegel 2005), Gyldendal, s. XVII, Aage Henriksens lille afhandling fra 1969 med titlen *Kierkegaards Romaner*, Gyldendal, samt alene fortællestilen i Nietzsches *Således talte Zarathustra* (1993), Gyldendal.

³ Vedr. skellet mellem billedbevidsthed og fantasi bemærker Dan Zahavi i *Husserls fenomenologi* (2001, 216, note 24): „Skønt både billedbevidsthed (imagination) og fantasi implicerer en bevidsthed om noget fraværende, er der alligevel en indlysende forskel mellem de to. I billedbevidstheden intenderer jeg noget via noget andet. Denne repræsentative funktion forekommer imidlertid ikke i fantasien. Der kan man ikke skelne mellem billedet og det afbildede. Derimod har jeg at gøre med et objekt, som jeg ikke opfatter som eksisterende.“

⁴ Sml. hertil i øvrigt også Søren Harnow Klausens artikel, *Den litterære erkendelse*, andetsteds

i dette nummer af Slagmark.

⁵ Sartre er på den anden side *meget* fortrolig med et fænomen som Flauberts absolutte valg af litteraturen, det imaginære, hvilket fremgår af hans selvbiografi *Ordene* fra 1964, hvori han bl.a. også gør op med selv samme valg.