



*Italo*

CALVINO

TIL DET NÆSTE  
ÅRTUSIND

*Amerikanske forelæsninger*

### Til det næste årtusind

består af fem essays – eller forelæsninger – hvori Italo Calvino forklarer hvad han mener med sine idealer for den litterære kunst: Hurtighed, Nøjagtighed, Synlighed og Mangfoldighed. Han havde skrevet – eller arbejdet på – yderligere to forelæsninger – nemlig om Tæthed og om Kunsten at begynde og afslutte. Men manuskripterne til disse foredrag er forsvundet. Gennem eksempler, især fra sit hjemlands litteratur – Dante, Petrarca, Boccaccio og mange flere – giver Calvino sit syn på litterær kvalitet. Hans ideal er en litteratur som kan overvinde livets tyngde. *Levetid* markerer fantasiens befriende muligheder, ligesom *hurtigheden* tankens præcision og økonomi i udtrykket. Forkærligheden for *nøjagtigheden* er også en forkærlighed for detaljer. Et fjerde ideal er Calvino hedder *synlighed*, dvs. forfatterens evne til at fange og fremstille fantasibilleder. Han peger på at det moderne menneskes illedsans og billedhukommelse er i krise og efterlyser *mangfoldighed* i litteraturen: viljen at skildre livet dets uoverskuelighed, hele dets endelige og labyrintiske sammen-

Til det næste årtusind

*Af samme forfatter*

- Den halverede vicomte, 1960  
Klatrebaronen, 1959  
Ridderen der ikke eksisterede, 1961  
En tilforordnets dag, 1964  
De kosmokomiske, 1967  
Stien med edderkopperederne, 1969  
De usynlige byer, 1979  
Hvis en vinternat en rejsende, 1984, 1989  
Hr. Palomar, 1985  
Under jaguarsolen, 1988  
Marcovaldo, 1993

Italo Calvino

TIL DET NÆSTE ÅRTUSIND

Amerikanske forelæsninger

Oversat af Lene Waage Petersen

TIDERNE SKIFTER

Til det næste årtusind.  
*Amerikanske forelæsninger*  
Oversat fra italiensk efter  
»Lezioni Americane. Sei proposte per il  
prossimo millennio«  
© Palomar S.r.l. 1990  
Copyright © Dansk udgave:  
Tiderne Skifter, København, 1995  
Sats: Svendborg Fotosats  
Tryk: Specialtrykkeriet, Viborg  
Omslagslay-out: Anne Houe  
Forlagsredaktion: Claus Clausen  
ISBN 87-00-57297-7

Udgivet i Samlerens Bogklub efter  
overenskomst med Tiderne Skifter Forlag A/S

## Indhold

|                  |     |
|------------------|-----|
| Forord           | 7   |
| Introitus        | 9   |
| 1. <i>Lethed</i> | 11  |
| 2. Hurtighed     | 39  |
| 3. Nøjagtighed   | 62  |
| 4. Synlighed     | 85  |
| 5. Mangfoldighed | 106 |

## Forord

Den 6. juni 1984 blev Calvino officielt indbudt af Harvard University til at holde »the Charles Eliot Norton Poetry Lectures«. Det drejer sig om en serie på seks forelæsninger, der finder sted i løbet af et akademisk år på Harvard University, Cambridge i Massachusetts. For Calvino skulle det have været 1985-86. Ordet »Poetry« betyder i denne forbindelse kunst i vid forstand – litteratur, musik, billedkunst – og emnet er frit. Denne frihed skabte de første problemer, for Calvino har altid været overbevist om, at stramme regler stimulerer skriveprocessen. Fra det øjeblik han havde besluttet hvad han ville tale om – vigtige litterære værdier for det næste Årtusind – brugte han næsten al sin tid på at forberede forelæserningerne.

Snart blev det en besættelse, og en dag sagde han at han havde ideer og materiale nok til mindst otte forelæsninger, og ikke kun de seks, det drejede sig om. Den ottende skulle f.eks. hedde: »Om begyndelser og slutninger« (i romaner), men endnu har jeg ikke fundet det teksten, kun notater.

Han havde skrevet fem af de seks forelæsninger inden han skulle rejse. Den sjette, »Konsistens« mangler, og jeg ved kun, at den skulle handle om Melvilles roman Bartleby. Den ville han skrive i Harvard. Det drejer sig naturligvis om teksterne til de

mundtlige forelæsninger. Han ville ganske sikkert have revideret dem, inden de blev udsendt som bog. Men jeg tror ikke, han ville have ændret meget. Forskellene mellem de første udkast og de sidste, går på formen og ikke indholdet.

Denne bog gengiver manuskriptet, sådan som jeg fandt det. Engang, jeg ved ikke hvornår, kommer der en kritisk udgave af hans manuskripter.

Det vanskeligste spørgsmål var titlen.

Calvino har ikke givet denne bog en italiensk titel. Hans først tanke gjaldt den engelske titel »Six months for the next millennium«, der var den definitive. Det er umuligt at vide, hvad det var blevet til på italiensk.

Jeg ved at Calvino foretrak at give sine bøger titler, der kunne have et vist enhedspræg på alle sprog. Palomar var blevet valgt netop af den grund. Jeg tror også, at »til det næste Årtusind« skulle have været med i titlen på italiensk. I de forskellige forsøg på at finde den rigtige engelske titel, ændrer han alle ord, undtagen »for the next millennium«. Og derfor har jeg beholdt det.

Manuskriptet lå på hans skrivebord, klappet og klart, med hver forelæsning for sig i et chartek, og det hele i en mappe, parat til gå i kufferten.

Norton-forelæsningerne begyndte i 1926; de har været holdt f.eks. af T.S.Eliot, Igor Stravinsky, Jorge Luis Borges, Northrop Frye, Octavio Paz. Det var første gang en italiensk forfatter blev indbudt.

Esther Calvino

## Introitus

Vi befinder os i 1985. Knap 15 år skiller os fra starten på et nyt årtusind. Foreløbig synes jeg ikke, at denne dato vækker særlige følelser hos mig. Men det er ikke fremtidsvisioner, jeg skal tale om her. Det er litteratur. Det årtusind, der snart er forbi, har set Vestens moderne sprog blive til og brede sig over kloden; set deres litteraturer udforske sprogenes ekspressive, erkendelsesmæssige og billedskabende muligheder. Det har været bogens årtusind; for så vidt som det har set bogen som den genstand vi er fortlørlige med, blive til og finde sin form. Måske er det et tegn på, at årtusindet er ved at være forbi, at man så ofte sætter spørgsmålstegn ved litteraturens og bogens fremtidige skæbne i den såkaldt postindustrielle teknologis tidsalder. Jeg føler mig ikke i stand til at spørge om den slags. Min egen tillid til litteraturens fremtid bunder i en vished om, at der findes ting, som kun litteraturen med sine særlige virkemidler kan give os. Jeg ønsker derfor at vie disse forelæsninger til nogle værdier eller egenskaber eller specifikke træk ved litteraturen, som ligger mig særligt på sinde. Og prøve at anskue dem i det ny årtusinds perspektiv.

## Lethed

Denne – min første – forelæsning skal handle om modsætningen *lethed* – *tyngde*, og jeg vil tale lethedens sag. Det betyder ikke at jeg anser tyngde for mindre væsentlig, men kun at jeg mener at have mere at sige om lethed.

Jeg har skrevet *fiction* i fyrré år nu. Jeg er gået mange veje og har afsøgt forskellige muligheder. Tiden er inde til at jeg prøver at finde en fællesnævner for mit kunstneriske arbejde. Det kunne være følgende: mine bestræbelser er næsten altid gået ud på at ophæve tyngde. Jeg har forsøgt at formidske tyngden både i menneskelige figurer, himmellegemer og byer. Især har jeg forsøgt at reducere tyngden i fortællingens strukturer og i sproget.

I denne forelæsning vil jeg prøve at forklare både jer og mig selv, hvorfor jeg er kommet til at betragte lethed som en værdi og ikke som en mangel. Jeg vil tale om værker fra fortidens litteratur, hvor jeg finder mit ideal om lethed, og om hvordan jeg ser lethedens værdi i nutiden og som projekt for fremtiden.

Jeg begynder med det sidste. Da jeg begyndte at skrive, var det enhver ung forfatters soleklare pligt at fremstille sin egen tid. Opfyldt af de bedste hensigter søgte jeg at gøre mig til ét med de ubarmhertige kræfter der driver vort århundredes historie, både i de individuelle og i de kollektive begivenheder. Jeg prø-

vede at fange en samstemmighed mellem på den ene side verdens mangfoldige, snart dramatiske, snart groteske skuespil, og på den anden side den eventyrlystne, pikareske indre rytme der drev mig til at skrive. Jeg opdagede hurtigt, at der mellem livets hændelser der skulle udgøre mit råmateriale, og så den skarpe, spændstige bevægelighed, som jeg ønskede skulle styre min måde at skrive på, fandtes en afstand som det kostede mig stadig større anstrengelser at overvinde. Måske var det i virkeligheden først da, jeg opdagede verdens tyngde, dens træghed og uigen-nemsigtighed. Det er egenskaber som straks klæber ved skriften, hvis man ikke finder en måde at undgå dem på.

I vise øjeblikke forekom det mig, at verden lang-somt var ved at forstene. Forsteningen kunne være mere eller mindre fremskreden alt efter personer og steder, men den skånede ikke noget område af livet. Det var som om ingen kunne undslippe Medusaens ubønhørlige blik.

Den eneste, der kan hugge hovedet af Medusaen er helten Perseus, der flyver med vingede sandaler, og som ikke retter sit blik direkte mod gorgonens ansigt, men kun mod hendes genspejlede billede i bronze-skjoldet. Perseus kommer mig til hjælp også i dette øjeblik, hvor jeg allerede følte mig fanget i stenens greb, sådan som det går mig hver gang jeg forsøger at rekonstruere et selvbiografisk forløb. Jeg må hellere lade mytologiens billeder styre min fremstilling. For at kunne hugge hovedet af Medusaen uden at blive til-stet, holder Perseus sig oppe ved det der er aller-tettest, vinden og skyerne. Og han lader kun sit blik falde på det der kan afsøres i et indirekte syn, på et billede fanget i et spejl. Straks følger jeg mig fristet

Perseus → hovedet

til at se en allegori over digterens forhold til verden i denne myte, en lære om hvilken metode man bør følge, når man skriver. Men jeg ved at enhver fortolkning gør myten fattigere og risikerer at kvæle den. Med myter bør man give sig god tid; det er bedst at lade dem aflejlige sig i sindet, give sig tid til at meditere over hver detalje, tænke over dem uden at gå uden for deres billedsprog. Det vi kan lære af en myte findes i fortællingens bogstavelighed, ikke i det vi tilføjer udefra.

Forholdet mellem Perseus og Gorgonen er kom-plekst. Det holder ikke op ved hals hugningen af uhy-ret. Af Medusaens blod fødes en vinget hest, Pegasus. Stenens tyngde kan vendes til sin modsætning. Med et slag af sin hov på Helikonbjergget får Pegasus den kilde til at springe frem, som muserne drikker af. I nogle versioner af myten er det Perseus der ridder på den pragtfulde Pegasus, som er elsket af muserne og født af Medusas forbandede blod. Også de vingede sandaler stammer i øvrigt fra uhyrernes verden. Per-seus havde fået dem af Medusas søstre, de enøjede graier. Og det afhuggede hovede, ja det lader Perseus ikke ligge men tager det med sig, skjult i en sæk. Når fjenderne er ved at besejre ham, behøver han blot at løfte det op ved dets hår af slanger, så bliver det blo-dige trofæ et uovervindeligt våben i heltens hånd. Han bruger det kun i yderste nødstilfælde og kun mod den, der fortjener den straf at blive til en sten-støtte af sig selv. Her vil myten utvivlsomt fortælle mig noget, noget der ligger i billederne selv, og som ikke kan forklares på anden måde. Det lykkes Perseus at sejre over dette forfærdelige ansigt ved at holde det skjult, ligesom han tidligere havde besejret det ved at betragte det i et spejl. Perseus' styrke udspringer hver



gang af hans afvisning af at se direkte på uhyret. Men det er ikke det samme som en afvisning af virkeligheden og dens uhyrer, som det er hans lod at leve iblandt. Virkeligheden bærer han med sig, indhyllet i en bylt.

Om forholdet mellem Perseus og Medusaen kan vi få mere at vide ved at læse i Ovids *Forvandlinger*. Perseus har vundet en ny sejr. Med sit sværd har han hugget et havuhyre sønder og sammen og befriet Andromeda. Og nu skal han så til det, som ethvert fornuftigt menneske ville gøre efter et sådant snavset job, han vil hen og vaske hænder. Problemet er nu, hvor han skal gøre af Medusahovedet. Og her har Ovid nogle verslinier (IV,740-752) som jeg synes egner sig smukt til at forklare hvor megen finfølelse, der egentlig skal til for at være en Perseus, uhyrerne besejrer:

For at det grove sand ikke skal ødelægge det slangehårede hovede laver han et blødt leje af blade, og drover et lag af planter der har vokset under vand og der lægger han Medusahovedet med ansigtet nedad.

Det forekommer mig at den lethed som helten Perseus er billede på, ikke kan fremstilles bedre end ved den kølende omhu, han viser mod det uhyrlige og forfærdende, men også skrøbelige og forgængelige væsen. Men det mest uventede er det mirakel, der kommer ud af det. De små vandplanter forvandles ved berøringen med Medusahovedet til koraller, og nymferne strømmer til, og for at kunne smykke sig med koraller rækker de planter og alger hen til det frygtelige hoved.

Også dette billedmøde, hvor korallens spinkle ynde strejfer gorgonens vilde gru, er så fuldt af mulige betydninger, at jeg ikke vil ødelægge det ved at forsøge mig med fortolkninger eller kommentarer. I stedet har jeg lyst til at sammenstille disse vers af Ovid med nogle vers af en moderne digter, Eugenio Montale, fra hans *Lille testamente*, hvor vi også finder de fine og spinkle elementer der er som en slags emblemer for hans digtning: »perlemorsagtige sneglespor/eller smergelstøv af knust glas«, – der sættes over for et skrækindjagende infernalsk uhyre, en Lucifer med asfaltvinger der daler ned over Vestens hovedstæder. Aldrig før har Montale fremmanet et så apokalyptisk billede, som i dette digt fra 1953, men det som hans vers sætter i nærbillede er de spinkle lysende spor, som han modstiller den mørke katastrofe: »bevare dets pudderstøv i spejlet, når hver lampe er slukket og dansen bliver infernalsk.« Men hvordan kan vi håbe at frelse os ved det der er mest skrøbeligt? Montales digt er en trosbekendelse til bestandigheden i det, der synes mest forgængeligt, og til de moralske værdier som er investeret i de spinkleste spor: »det svage strøgne glimte dernede/var ikke glimtet af en tændstik.«

Jeg har måttet gå en lang omvej for at komme til at tale om vor tid; jeg har måttet fremmane Ovids skrøbelige Medusa og Montales asfalttunge Lucifer. Det er vanskeligt for en forfatter at fremstille sin idé om lethed med eksempler fra samtiden, uden at gøre lethed til det uopnåelige mål for en evig søgen. Det er det Milan Kundera har gjort med lysende klarhed.

Hans roman *Tilværelsens ulidelige lethed* er i virkeligheden en bitter konstatering af Livets Uundgæelig Tyngde. Ikke blot i den fortvivlede og altgennemsy-

rende undertrykkelse, som blev hans ulykkelige lands skæbne, men også under menneskelige vilkår, som er fælles for os andre, der er så meget heldigere. Kun-  
der finder livets tyngde i al form for tvang; det tætte net af offentlig og privat tvang, der ender med at snøre alle eksistenser ind i stadig strammere bånd.  
Hans roman viser, hvordan alt hvad vi vælger og sætter pris på i livet, fordi det er let, meget hurtigt afslører sin ulidelige tyngde. Måske er en levende og be-  
vægelig intelligens det eneste, der kan undslippe denne forbandelse, kort sagt de egenskaber, romanen er skrevet med, og de tilhører et andet univers end det vi lever i.

→ de øjeblikke hvor menneskenes rige synes mig dømt til tyngden, tænker jeg at jeg burde flyve til et andet rum, ligesom Perseus. Jeg taler ikke om flugt ind i drømmen eller det irrationelle. Det jeg mener er, at jeg må ændre min måde at nærme mig verden på, finde en anden optik, en anden logik, andre metoder til erkendelse og verifikation. De lethedens billeder som jeg søger, må ikke kunne opløses som drømme af nutidens og fremtidens virkelighed...

I litteraturens uendelige verden åbner der sig altid nye veje, man kan udforske. Nogle er splinternye, andre ældgamle, og stilarter og former kan forandre vort billede af verden... Men når litteraturen ikke er nok til at forsikre mig om at jeg ikke kun forfølger drømme, søger jeg næring for mine vægtløse visioner i videnskaben.

I dag synes alle videnskabens grene at samles om at vise os, at verden bygger på uendelig lette, bittesmå elementer, f.eks. DNA-strengens budskaber, neuronernes impulser, quarker og de neutrinoer der har strejft i rummet fra tidernes begyndelse.

# Materien

Og informatikken. Sandt nok kan software ikke udøve sin lethedsmagt på anden måde end gennem hardwarens tyngde. Men det er softwaren der giver ordren, den der virker ud på verden og på maskinerne, som kun eksisterer i funktion af softwaren. De udvikles alene for at der kan laves stadig mere komplekse programmer. Den anden industrielle revolution manifesterer sig ikke som den første med knusende tunge billeder af metalvalser og presser eller flydende stål, men som bits i en informationsstrøm der bevæger sig i kredsløbene som elektroniske impulser. Stålmaskinerne står der stadig, men de adlyder vægtløse bits.

Er det legitimt at uddrage et verdensbillede, der passer til mine ønsker af videnskabens tale om verden? Når ideen tiltrækker mig, er det fordi jeg føler den kan knyttes til en meget gammel tråd i digtningens historie.

*De rerum natura (Om Naturen)* af Lukrets er det første store digterværk, hvor erkendelsen af verden bliver til opløsning af verdens kompakt, til sansning af det der er uendeligt småt og bevægeligt og let. Lukrets vil skrive et epos om materien, men han gør os straks opmærksom på, at den sande virkelighed i denne materie består af bittesmå, usynlige legemer. → *materien*  
Han er det konkrete og det fysiske digter, set i dets vedvarende og uforanderlige substans, men det første han fortæller os er, at det tomme rum er lige så konkret som de faste legemer. Det der bekymrer Lukrets mest, er tilsyneladende at vi skal blive knus under materiens tyngde. Inden han begynder at optegne de strenge mekaniske love, der er bestemmende for enhver hændelse, føler han trang til at tillade atomerne

uberegnelige afvigelser fra den rette linie, således at både materien og mennesket garanteres en frihed. Det usynlige poesi, intethedens og de uendelige og uforudseelige muligheds poesi opstår hos en digter, der ikke er i tvivl om verdens fysiske konkrethed.

Denne pulverisering af virkeligheden udstrækker sig også til de synlige aspekter, og her når Lukretis' poesi sit højeste, i beskrivelsen af støvkormene der danser i en solstråle i et mørkt værelse (II, 114-124), eller de bittesmå konkylier, hinanden lig og dog alle forskellige, som bølgende dovent skyller op på »det sugende sand« (II, 374-376), eller de spindelvævstråde, der snor sig om os mens vi går, uden at vi mærker det (III, 381-390).

Jeg har allerede citeret Ovids *Forvandlinger*, der også er et encyclopædisk digt, skrevet år 8, halvtreds år senere end Lukretis'. Det tager sit udgangspunkt, ikke i den fysiske virkelighed, men i de mytologiske fortællinger. Også for Ovid kan alt forandre sig til nye former. Også for Ovid består erkendelsen af verden i en opløsning af verdens kompaktthed. Også for Ovid er der en fundamental lighed mellem alt der eksisterer, stik imod alle magt- eller værdihierarkier. Men mens Lukretis' verden består af uforanderlige atomer, består Ovids af egenskaber, attributter og former, som definerer forskellen ved hver ting, hver plante, dyr og person. Disse er imidlertid kun spinkle hylstre omkring en fælles substans som, hvis den rykkes af voldsom lidenskab, kan forvandles til en fuldstændig anden form.

Det er i beskrivelsen af den glidende overgang fra den ene form til den anden, at Ovid udfolder sit digteriske mesterskab. Når han f.eks. fortæller om, hvordan en kvinde opdager at hun er ved at forandre sig

til et laurbærtræ; fødderne gror fast i jorden, en tynd og blød bark vokser langsomt frem omkring hendes lår og lyske, hun vil rive sig i håret men får hånden fyldt med blade. Eller da han fortæller om Arachnes fingre, der er så rappe og dygtige til at samle og spinde ulden, dreje tenen, føre nålen over broderiet, og vi så pludselig ser dem vokse til tynde edderkopperben, der giver sig til at spinde spindelvæv.

Både hos Lukretis og Ovid er lethed en måde at betragte verden på, der bygger på filosofi og viden-skab. For Lukretis vedkommende på Epikur, mens Ovid bygger på Pytagoras' lære (en Pytagoras, der som Ovid præsenterer ham for os, har stor lighed med Buddha.) Men i begge tilfælde er lethed en noget der skabes i skriften, med de sproglige midler som er digterens, uafhængig af den filosofiske doktrin som han erklærer at ville følge.

Begrebet lethed begynder efterhånden, synes jeg, at tegne sig mere præcist. Jeg håber først og fremmest at det er lykkedes mig at vise at der eksisterer en tænkningens lethed, sådan som vi alle ved der eksisterer en frivolitetens lethed. Ja, tænkningens lethed kan ligefrem få frivoliteten til at fremtræde tung og uigennemsigtig.

Jeg kan ikke illustrere dette bedre end med en novelles fra *Dekameron* (6. dags niende historie), hvor den florentinske digter Guido Cavalcanti optræder. Boccaccio viser os Cavalcanti som en verdensfjern filosof, der vandrer mellem marmorgravsteder ved en kirke og mediterer. Den florentinske *jeunesse dorée* rider gennem byen i store selskaber på vej fra den ene fest til den anden, altid på udkik efter nye invitationer. Cavalcanti var ikke populær blandt dem, fordi

han til trods for sin rigdom og elegance aldrig ville være med til fest og ballade, og fordi hans mystiske filosofi blev mistænkt for at være kættersk:

En dag spadserede Guido, hvad han for resten tit gjorde, fra sit hus ved Or San Michele gennem Corso degli Adimari til San Giovanni dåbskapel, der på den tid var omgivet af store marmorgravmæler, som nu findes i domkirken Santa Reparata, og også af andre grave. Medens han nu gik omkring mellem porfyrsøjlerne og gravene og San Giovanni aflåsede port, kom mester Betto ridende over Santa Reparata pladsen med sine fæller, og da de fik øje på Guido imellem gravene, sagde de til hinanden: – Lad os nu ride hen og give ham noget at bygge på.

De sporede da deres heste som til et lystigt overfald, og da de havde omringet ham, før han så sig for, råbte de til ham: – Guido, du rynker på næsen af vort kompagni, men hvad glæde venter du dig egentlig af at bevise, at Gud ikke er til? – Da Guido så sig omringet sagde han straks: – Mine Herrer, i jeres eget hus har I lov til at sige, hvad I vil, og så lagde han hånden på en af de høje gravsten, svang sig elegant over den, som en der var umådelig let, og unddrog sig på den måde deres selskab.

Det som interesserer os her, er ikke så meget Cavalcantis replik (som, når man betænker at digterens påståede »epikuræisme« i virkeligheden var averroisisme, hvor den individuelle sjæl er en del af den universelle tanke, kan fortolkes således: gravene er jeres hjem og ikke mit, for den legemlige død besejres af

den der hæver sig til den universelle kontemplation gennem tankens spekulation). Det som slår én er det visuelle billede som Boccaccio fremmaner, af Cavalcanti der gør sig fri med et spring »som en der var umådelig let«.

Hvis jeg skulle vælge et lykkebringende symbol her på tærsklen til det nye årtusind, ville jeg vælge dette, digterfilosoffens lette, pludselige spring hvormed han hæver sig over verdens tyngde, og derved viser at hans alvor rummer lethedens hemmelighed, mens det som mange anser for det livskraftige i tiden, den støjende, aggressive, trampende og døvende vitalitet, tilhører dødens rige, som de rustne vrage på en bilkirkegård.

Jeg vil bede jer huske på dette billede, nu hvor jeg vil fortælle om Cavalcanti som lethedens digter. I Cavalcantis digte er hovedpersonerne ikke mennesker, det er snarere dybe sukke, lysende stråler, optiske billeder, og især de immaterielle impulser eller budskaber som han kalder »spiriti«, ånder. Et »tungt« tema som elskovsmerte opløses af Cavalcanti i uåndgribelige enheder der flytter sig mellem den sansende og den tænkende sjæl, mellem hjerte og tanke, mellem øje og stemme. Det drejer sig kort sagt altid om noget, der har tre karakteristiske træk; 1) det er umådeligt let; 2) det er i bevægelse; 3) det er en informationsstørrelse. I nogle digte er budskabet, der samtidig er budbringer selve den digteriske tekst. I det berømteste af alle henvender digteren sig fra sit eksil til den ballade han er i færd med at skrive og siger: »Gå du, let og stille/ ind til min herskerinde«. I et andet er det skriftens redskaber – fjerpenne og knive til at spidse dem med – der tager ordet: »Vi er de triste forfær-

dede fjerpenne/ mejslen og den sørgende kniv...«. I en sonet står ordet »spirito« eller »spiritello« (ånd, lille ånd) i hver linie. Her parodierer Cavalcanti tydeligt sig selv ved at føre sin forkærlighed for dette nøgleord ud i den yderste konsekvens. På sonettens 14 vers koncentrerer han en kompliceret abstrakt fortælling hvor der forekommer 14 forskellige »spiriti« hver med sin særlige betydning. I en anden sonet bliver legemet splittet ad af kærlighedens pinsler, men fortsætter med at vandre rundt som en automat »gjort af kobber eller sten eller træ«. Allerede i en sonet af Guinizelli forvandler kærlighedens smerte digteren til en bronzestatue, et meget konkret billede, hvis styrke netop ligger i den tyngde det kommunikerer. Hos Cavalcanti opløses materialets tyngde, fordi materialet til den menneskelige billedstøtte kan være forskelligt og udskifteligt. Metaforen påtvinger ikke et fast legeme, ikke engang ordet »pietra« (sten), tyngger verset. Vi genfinder den lighed mellem alt der eksisterer, som jeg har talt om i forbindelse med Lukrets og Ovid. En af de store italienske stilkritikere, Gianfranco Contini, har kaldt det »Cavalcantis ligestilling mellem virkelighedens elementer«.

Det smukkeste eksempel på en sådan ligestilling finder vi i en af Cavalcantis sonetter, der begynder med en opregning af billeder på skønhed, der alle overgås af den elskede kvindes skønhed:

Kvindeskønhed og hjertets visdom  
ædle riddere i rustning,  
fuglesang og elskovstale,  
prægtige skibe for fulde sejl

gennemsigtig luft ved morgengry  
og hvid sne der daler uden vind,  
havets strand og blomstereng  
guld, sølv, og smykkestenene.

Linien: »og hvid sne der daler uden vind« (»e bianca neve scender senza venti«) har Dante brugt næsten uændret i *Helvæde* (XIV,30): »som af sne på alper uden vind« (»come di neve in alpe senza vento«). De to vers er næsten identiske, og dog udtrykker de to fundamentalt forskellige opfattelser. I begge fremkalder sne uden vind en tavs og let bevægelse, men her stander ligheden, og forskellene begynder. Hos Dante er verset domineret af specifikationen af stedet (på alper) der fremmaner et bjerglandskab. Hos Cavalcanti derimod er det adjektivet »hvid« der kan synes overflødig, som sammen med verbet »daler«, der også er helt forudsigeligt, udvisker landskabet og spænder det ud i et abstrakt rum. Men det er især det første ord der betinger forskellen mellem de to vers. Hos Cavalcanti sætter konjunktionen »og« sneen på samme plan som de andre visioner der går forud og følger efter. Det er en billedfuga, en eksempelsamling på verdens skønhed. Hos Dante lukker adverbiet »som« hele scenen inde i en sammenligningsramme, men inde i denne ramme ejer den en konkret, dramatisk virkelighed, ligesom det landskab i Helvæde, sammenligningen med sneen skal illustrere, der ligger udstrakt under en regn af ild. Hos Cavalcanti bevæger alt sig så hurtigt at vi ikke bliver opmærksomme på dets konsistens, men kun på dets virkning. Hos Dante får alt konsistens og stabilitet, tingenes vægt bestemmes med nøjagtighed. Også når Dante taler om lethed, er det som om han vil give os den nøjag-

tige vægt på denne lethed: »som af sne på alper uden vind«. På samme måde i et andet lignende vers, hvor vægten af et legeme der sænkes ned i vand, ligesom afbødes og ophæves: »som tunge ting i dybe vande synker« (*Paradis III, 123*).

Her må vi huske, at forestillingen om en verden opbygget af vægtløse atomer virker så forbløffende på os, fordi vi har erfaring for tingenes vægt. På samme måde kan vi heller ikke beundre sprogets lethed, hvis vi ikke også kan beundre et sprog fuld af tyngde.

Man kan sige, at der findes to modsatte kræfter der i århundredernes løb har kæmpet om litteraturen; den ene tenderer mod at gøre sproget til et vægtløst element, der svæver over tingene som en sky, eller snarere som et tyndt lag støv, eller endnu snarere som et felt af magnetiske impulser. Den anden tenderer mod at forlene sproget med tingenes, legemernes, sansningernes vægt og fylde og konkrete substans.

Ved den italienske – og europæiske – litteraturs begyndelse åbnes disse to veje af Cavalcanti og Dante. Modsætningen skal forstås generelt, men burde naturligvis uddybes, på grund af Dantes utroligt rige udtrykshelt og hans forunderlige mangfoldighed. Det er ikke et tilfælde at den af Dantes sonetter der er inspireret af den lykkeligste lethed, er dediceret til Cavalcanti (»Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io« (Guido, jeg vil at du og jeg)). I *Vita Nuova* (*Nyt liv*) skriver Dante om de samme emner som sin læremester og ven, og der er ord, motiver og begreber der genfindes hos begge digtere. Når Dante vil udtrykke lethed, også i *Den guddommelige Komedie* er der ingen der gør det bedre end han. Men hans genialitet viser sig i

det modsatte, i evnen til at aflokke sproget alle dets lydlige, følelsesmæssige og sansepåkaldende muligheder. J evnen til at indfrange verden i verset, med alle dens forskellige niveauer og former og attributter, til at viderebringe oplevelsen af at verden er organiseret i et system, i en orden, i et hierarki, hvor alt finder sin plads. Med en lidt skarp opstilling af modsætningen kunne man sige at Dante giver legemlig fylde også til de mest intellektuelle spekulationer, mens Cavalcanti opløser den konkrete erfarede oplevelse i vers der bæres af en punkteret rytme, som om tanken rev sig løs af mørket i hurtige elektriske ladninger.

Ved at tale om Cavalcanti er det kommet til at stå i hvert fald mig selv mere klart, hvad jeg mener med »lethed«. Lethed hænger for mig sammen med nøjagtighed og bestemtthed, ikke med vage stemninger eller en overgiven sig til tilfældet. Som Paul Valéry har sagt: Man må være let som fuglen, ikke som fjeren.

Jeg har brugt Cavalcanti til at eksemplificere lethed i mindst tre forskellige betydninger:

1. En sprogets lethed, hvorved betydningerne føres frem gennem ordene, ligesom vægtløse væv, og antager den samme gennemsigtige konsistens.

Jeg vil overlade det til Jer selv at finde andre eksempler på denne retning. Hos Emily Dickinson kan man finde så mange man vil:

Et blomsterbæger, et kronblad og en torn

En helt tilfældig sommermorgen

En flaske dug – en bi eller to –

En brise – en raslen i træerne –

Og jeg er en rose.

2. En lethed i fremstillingen af en tankegang eller en psykologisk proces hvor fine, umærkelige elementer er på spil, eller lethed i alle beskrivelser der indebærer en høj grad af abstraktion.

Lad os finde et moderne eksempel og prøve med Henry James et tilfældigt sted i en af hans noveller (*The Beast in the Jungle*):

Det var som om disse afgrunde, der til stadighed holdtes sammen af en bro der var solid trods sin lethed og svngen i den svimlende luft, somme tider indbød dem, i deres nervers interesse, til at nedsænke et lod og udmåle afgrunden. En forskel var desuden indtrådt én gang for alle, da hun fra begyndelsen aldrig havde følt trang til at gendrive den anklage han havde fremsat lige inden afslutningen på en af deres sidste store diskussioner, om at hun skjulte en tanke, hun ikke turde udtrykke.

3. En billedlig fremstilling af lethed der får emblematiske værdi, som i Boccaccio-novellen, hvor Cavalcanti springer på adrætte ben hen over marmorgraven.

Der findes litterære opfindelser der brænder sig fast i erindringen mere ved ordenes suggestive virkning end ved ordene selv. Den scene hvor Don Quijote spidder en møllevinge på sin lanse og blir ført til vejrs sammen med den, optager kun nogle enkelte linier i Cervantes' roman. Man kan sige at forfatteren kun har investeret en beskedent del af sin skrifts resourcer i scenen; alligevel er det et af de berømteste steder overhovedet i litteraturen.

Med disse ting in mente vil jeg nu lede i mit bibliotek efter eksempler på lethed. Hos Shakespeare ser jeg straks efter det sted hvor Mercutio kommer ind: »Du er en elsker: lån Cupidos vinger/og sving dig højt på dem op over jorden.« Mercutio modsiger Romeo som lige har sagt: »Elskov tynger mig til jorden«. Mercutio måde at bevæge sig omkring i verden på defineres af de første verber han bruger: *to dance, to soar, to prickle* (danske, springe, stikke). Menneskets ansigt er en maske. Han har næppe gjort sin entré før han føler trang til at forklare sin filosofi, ikke med en teoretisk udredning, men ved at fortælle om en drøm: Dronning Mab, feernes jordmoder, kommer kørende i en karet, der er lavet af en hasselnød.

Hjulegerne er edderkoppeben,  
græshoppevinger er vognens ruf;  
af spindelvævets allermindste tråde  
er seletøjet gjort; halskoblerne  
af månestrålerne i natteduggen;  
et fårekylingben er piskeskafet,  
snærten et fnug...

Og vognen trækkes ikke at forglemme af »en ekvipage af små atomer«; en afgørende detalje, forekommer det mig. Således smelter Lukrets' atomisme, renessansens nyplatonisme og keltisk folklore sammen i Dronning Mabs drøm.

Også Mercutios dansende gang håber jeg må ledsage os ind i det nye årtusind. Den tid der danner baggrund for *Romeo og Juliet* ligner på mange måder vor egen tid, hvor byer opløses af voldsomme blodige stridigheder, der er ligeså formålsløse som dem mellem Capuletterne og Montagueerne. Den seksuelle

frigørelse som ammen prædikerer, formår ikke at blive model for en universel kærlighed, og broder Lorens eksperimenterer med sin »naturfilosofis« glade optimisme, så man aldrig ved sig sikker på, om det fører til liv eller død.

Shakespeares teater rummer renessansens viden om den æteriske indflydelse der binder makrokosmos og mikrokosmos sammen, lige fra det nyplatoniske firamament til metallernes ånder, der forvandler sig i alkymisternes smeltedigel. De klassiske mytologier kan levere deres repertoire af nymfer og dryader, men den keltiske mytologi har utvivlsomt et rigere billedsprog for naturens forskellige kræfter, med deres elverfolk og feer. Denne kulturelle baggrund, som man kan læse om i Frances Yates' fængslende studier i renessansens okkulte filosofi og dens ekko i litteraturen, forklarer hvorfor man i Shakespeare kan finde den mest omfattende eksemplificering af mit tema. Jeg tænker ikke kun på Puk og hele drømmens blændværk i *En skærsommernatsdrøm*, eller på Ariel og alle de andre der er »gjort af samme stof som drømme«, men især på den specielle lyriske og eksistentielle modulation, der gør det muligt at betragte sit eget drama udefra og opløse det i melankoli og ironi.

Der vægtløse alvor som jeg har talt om i forbindelse med Cavalcanti dukker op igen på Cervantes' og Shakespeares tid. Det drejer sig om den særlige forbindelse mellem melankoli og humor, som er blevet beskrevet i *Saturn and Melancholy* af Klibansky, Panoisky og Saxl. Som melankolien er en sorg der er blevet til lethed, således er humøren en komik der har mistet sin legemlige tyngde, den dimension af men-

neskelig kødelighed som gør Boccaccio og Rabelais til store komikere. Den sætter spørgsmålstegn ved jeg'et og verden og hele det net af forbindelser, som de til sammen udgøres af. Melankoli og humor blandes på uadskillelig vis i prinsen af Danmarks tonefald, som vi har lært at genkende i alle eller næsten alle Shakespeares stykker hos de mange Hamlethegnende personer. En af dem, Jaques i *Som man behager* definerer melankolien således (IV akt, scene 1):

Min melankoli er helt min egen, sammensat af mange ingredienser, udtaget af mange genstande, og til syvende og sidst de forskelligartede be-  
tragtninger fra mine rejser; når jeg stadig tygger drøv på dem, indhylles jeg i den mest lunefulde bedrøvelse.

Det er ikke en kompakt og ugenomsigtig melankoli, men et slør af bittesmå dele af fornemmelser og følelser, en støvsky af atomer, som alt hvad der udgør den egentlige substans i tingenes mangfoldighed.

Jeg tilstår at fristelsen til at se Shakespeare som inspireret af Lukrets' atomisme er meget stor, men jeg ved det ville være forkert. Den første forfatter i den moderne verden, der klart udtrykker en atomistisk opfattelse af universet i et fantasiers billedsprog, finder vi først nogle år senere i Frankrig, nemlig Cyrano de Bergerac.

Han er en vidunderlig forfatter, denne Cyrano, der fortjente et større ry, ikke blot som den første rigtige forløber for science fiction litteraturen, men for sine filosofiske og digteriske kvaliteter. Cyrano er inspireret af Gasendis sensisme og Kopernikus' astronomi, men først og fremmest er han opfostret med den itali-



enske Renæssances »naturfilosofi« – Cardano, Giordano Bruno, Campanella – og han er atomismens første digter i moderne tid. I et sprog, hvis ironi ikke skjuler en ægte kosmisk bevægelse, besynger Cyrano alle tings enhed, de ikke-besjælede såvel som de besjælede, og de elementære figurers kombinatorik der bestemmer de levende formers mangfoldighed. Og især formidler han oplevelsen af vilkårlighed og foreløbighed ved de processer der har skabt dem; dvs. hvor lidt der manglede i at mennesket ikke var blevet til menneske, og livet til liv, og verden til verden.

I undrer Jer over hvordan denne materie, der er blandet sammen i en pærevælling og underkastet tilfældets luner, kan have sammensat et menneske, eftersom så mange ting var nødvendige til konstruktionen af dets væsen. Men I ved ikke, at denne materie de hundred millioner gange, hvor den var på vej til at konstruere et menneske, standsede op og dannede snart en sten, snart bly, snart koral, snart en blomst, en komet, med de for mange eller for få figurer der skulle til eller ikke skulle til for at fremstille et menneske. På samme måde er det ikke mærkeligt, at en uendelig mængde materie der hele tiden er i bevægelse og forandring, tilfældigt har frembragt de få dyr og planter og mineraler som vi ser; ikke mærkelige end at man ved hundrede terningekast kan få en »lige øjne«. Det er derfor umuligt at der ikke skulle opstå noget af denne bevægelse, og dette noget vil altid være kilde til forundring for en tåbe der aldrig vil få at vide hvor nær det var ved aldrig at blive til. (*Rejse til månen*).

På denne måde når Cyrano til at proklamere menneskets broderskab med kálhovederne, og forestiller sig hvordan kálen protesterer, inden hovedet ryger:

Menneske, min broder, hvad har jeg gjort der fortjener døden? (...) Jeg løfter mig fra jorden, jeg folder mig ud, jeg rækker mine arme mod dig, jeg giver dig mine børn som frø, og som tak for min venlighed skærer du hovedet af mig!

Hvis vi betænker at denne fortale for et ægte universelt broderskab er skrevet næsten 150 år før den franske revolution, kan vi se hvordan den menneskelige bevidstheds langsomme vej ud af sin antropocentriske provinsialisme kan ophæves på et øjeblik af den digteriske fantasi. Alt dette i løbet af en rejse til månen, hvor Cyrano de Bergerac i billedskabende fantasi overgår sine berømtelige forgængere, Lukian fra Samosata og Ludovico Ariosto. I mit indlæg om lethedens figurerer Cyrano først og fremmest for den måde, hvorpå han før Newton har været optaget af den universelle tyngdekraft; eller rettere, det er problemet med at slippe fri af tyngdekraften der stimulerer hans fantasi og får ham til at opfinde en serie systemer til at komme til månen på, det ene mere snedigt end det andet. F.eks. med flasker fyldt med dug, der fordamper i solen eller ved at gnide sig med oksemarv, der udøver tiltrækningskraft på månen. Eller ved hjælp af en magnetiseret kugle, der kastes lodret i vejret fra et lille skib.

Systemet med magneten bliver videreudviklet og perfektioneret af Jonathan Swift, der bruger det til at bære den flyvende ø Laputa oppe i luften. Der er et øjeblik, nemlig da den flyvende ø Laputa dukker

frem, hvor Swifts to besættelser: rationalismens ulegemlige abstraktioner som han retter sin satire mod, og legemlighedens materielle tyngde, synes at op hæve hinanden i en magisk ligevægt.

...og jeg kunne se dens sider, udbygget med mange søjlegange og trapper, hvor man med visse mellemrum kunne stige ned fra den ene søjlegang til den anden. I den nederste af disse søjlegange så jeg nogle mænd, der sad og fiskede med lange fiskestænger, mens andre så på.

Swift er samtidig med og modstander af Newton. Voltaire derimod beundrer Newton, og opfinder en kæmpe ved navn Micromégas, der i modsætning til Swifts kæmper ikke defineres ved sin kropsfylde, men ved dimensioner der udtrykkes i tal, ved rumlige og tidsmæssige egenskaber der udsiges med videnskabelige traktaters stringente uforstyrrelighed. Takket være denne logik og denne stil lykkes det Micromégas at rejse i rummet fra Sirius til Saturn og til Jorden. Man skulle tro, at det der i Newtons teorier gør indtryk på litteraturens billedsprog, ikke så meget er tanken om at hver ting og hver person er dømt til at betinges af sin vægt, men snarere den kræfternes ligevægt der tillader himmellegemerne at svæve i rummet.

Det 18. århundredes forestillingsverden er rig på figurer, der svæver i luften. Ikke for ingenting havde Antoine Gallands franske oversættelse af *Tusind og een nat* i århundredets begyndelse åbnet Vestens fantasi for Orientens eventyrverden med flyvende tæpper, flyvende heste og ånder, der kommer ud af lamper.

Højdepunktet i denne fantasiens stræben mod at overvinde alle grænser, nås med Baron von Münchhausens flyvetur på en kanonkugle, der i min erindring for altid er knyttet til Gustave Dorés pragtfulde illustrationer, måske hans hovedværk. Münchhausens eventyr, hvor man ligesom med *Tusind og een nat* ikke ved, om de har en forfatter, mange fortættelse, eller slet ingen, er en fortsat udfordring af tyngde-loven. Baronnen flyves af sted af en flok ånder, han hejser sig selv og sin hest op ved parykkens hårpisk, og han klatrer ned fra månen ad reb som han skærer over og binder sammen igen flere gange på vejen ned.

Disse billeder fra den folkelige litteratur udgør, sammen med de andre vi har set, nogle af de spor Newtons teorier har sat sig i litteraturen. Den italienske lyriker Giacomo Leopardi skriver femten år gammel en utrolig lærd astronomihistorie, hvor han blandt andet sammenfatter Newtons teorier. Den betragning af nattehimmelen, der senere inspirerer Leopardi til hans smukkeste vers, var ikke kun et lyrisk motiv. Når Leopardi talte om månen, vidste han nøjagtigt hvad han talte om.

I sin uophørlige ræsonneren over livets ulidelige tyngde bruger Leopardi, når han skal beskrive den uopnåelige lykke, lethedens billeder: fugle, en kvindestemme, der synger fra et vindue, den klare luft, og især månen.

Så snart månen dukker op i digternes vers, har den altid haft evnen til at formidle en oplevelse af lethed. Månen af tingenes ophævelse, af tavs og stille fortryllelse. I begyndelsen var det min hensigt at dedicere hele denne forelæsning til månen, og følge dens tilsynkomst i litteraturen til alle tider og i alle lande. Så besluttede jeg at månen helt skulle tilhøre Leopardi. For

Leopardi har på mirakuløs vis fjernet al vægt fra sproget og fået det til at ligne månelys. De mange steder månen kommer til syne i hans digtning fylder tilsammen kun få vers, men det er tilstrækkeligt til at oplyse hele digtet med dette særlige lys, eller til at kaste skyggen af dets fravær derover.

Blid og klar er natten og uden vind  
og tavs over tage og midt over haver  
står månen, og i det fjerne tegner dens lys  
klare omrids af bjergene.

...  
Underfulde måne, jeg husker  
for et år siden, på denne høj  
fuld af angst kom jeg for at betragte dig  
og dengang hang du over skoven  
ligesom nu, hvor du oplyser den helt.

Åh, kære måne, i hvis rolige stråle  
harene danser i skoven...

Luften mørkner allerede  
Himlen bliver dybblå, skyggerne vender tilbage  
ned fra høje og tage  
nedover den nylige månens hvide skær.

Hvad gør du, måne, på himlen?

Sig mig, hvad gør du  
tavse måne?

Du står op om aftenen, og vandrer  
tavs skuende hen over ørkner; så går du ned.

Mange tråde har slynget sig sammen i min fremstilling. Hvilken af dem skal jeg trække i for at få fat i

min konklusion? Der er f. eks. den tråd der sammenføjer månen, Leopardi, Newton, tyngdekraften og svævningen... Der er tråden fra Lukrets og atomismen, Cavalcantis kærlighedsfilosofi og renæssancemagien og Cyrano de Bergerac... Så er der skriftens røde tråd, som metafor for verdens atomiserede substans. Allerede for Lukrets var bogstaverne atomer i evig bevægelse, der med deres ombytninger skabte de mest forskellige ord og lyde. Denne idé blev genoptaget af en lang række tænkere, for hvem alle verdens hemmeligheder var indeholdt i skrifttegnenes kombinatoriske muligheder. F. eks. *Ars Magna* af Ramón Llull, eller de spanske rabbineres og Pico della Mirandolas Kabbala... Også for Galilei er alfabetet modellen over alle for bittesmå enheders kombinatorik... Og så Leibniz...

Skal jeg vælge denne vej? Men er den konklusion der venter mig her, ikke alt for forudsigelig? Skriften som model for alle tilværelsens processer... ja, måske den eneste erkendbare virkelighed..., den eneste virkelighed tout court. Nej, dette obligate spor vil jeg ikke følge, det vil bringe mig alt for langt væk fra den brug af ordet som jeg tror på, som en evig forfølgelse af tingene, en evig tilnærmelse til deres uendelige forskellighed.

Tilbage er endnu en tråd, som jeg fulgte i starten, litteraturen som en eksistentiel funktion, en søgen efter lethed som reaktion mod tilværelsens tyngde.

Måske både Lukrets og Ovid har været drevet af samme trang, Lukrets der på sin side søgte – eller troede at søge – den epikuræiske uforstyrrelighed. Og Ovid der ud fra Pytagoras' lære søgte – eller troede at søge – genopstandelsen i andre livsformer.

Min indgroede hang til at betragte litteraturen som

erkendelsessøgen får mig til at udvide det eksistentielle rum til antropologien, til etnologien og mytologien.

Stammefolkernes skrøbelige og vanskelige livsvilkår – med tørke, sygdomme og onde ånders indflydelse – blev søgt imødegået af shamanen ved op hævelse af kroppens vægt, således at han fløj ind i en anden verden, i et andet erkendelsesniveau, hvorfra han kunne hente kraft til at ændre virkeligheden. I tidsaldrer og samfund der ligger os nærmere, i de landsbyer hvor kvinden bar den tungeste byrde af et hårdt livs afsavn, fløj heksene rundt om natten på korneskafte eller på lettere fartøjer som strå eller kornaks. Før inkvisitionen kodificerede disse syner, har de været en del af den folkelige forestillingsverden, ja lad os bare sige af livet selv. Jeg tror faktisk, at denne sammenhæng mellem hårde livsvilkår og længsel efter svævning er en antropologisk konstant som litteraturen fører videre.

Først i den mundtlige litteratur. I eventyrene er der tit tale om at flyve til en anden verden. I *Eventyrets morfologi* opregner Propp blandt sine »funktioner« de måder hvorpå helten »flytter sig«, og beskriver det således: »Som regel befinder den efterstræbte genstand sig i et »andet«, et »anderledes« rige, som kan ligge langt borte i vandret linie eller højt oppe eller dybt nede i lodret perspektiv«. Propp går så over til at opregne forskellige eksempler, hvor *helten flyver gennem luften*, siddende på en hest eller en fugl, eller et fuglelignende væsen, på et flyvende skib eller et flyvende tæppe, på ryggen af en kæmpe eller en ånd, i djævelens vogn etc.

Jeg tror ikke det er forkert at knytte denne magiske funktion hos shamaner og hekse, som beskrives af et-

nologien og folkloren, sammen med de litterære billeder. Tværtimod tror jeg at den dybeste rationalitet i enhver litterær aktivitet må søges i den antropologiske nødvendighed som den modsvarer.

Jeg vil slutte med at citere en fortælling af Kafka, *Der Kübelreiter* (Spanderytteren). Det er en lille historie i jeg-form, skrevet i 1917 og udgangspunktet er helt klart en højst virkelig situation, nemlig mangelen på brændsel i denne den hårdeste krigsvinter for det østrigske kejserdømme. Fortælleren går ud med sin tomme spand for at lede efter kul. På sin færd rider han overskrævs på spanden, der løfter ham op i højde med husenes førstesal og transporterer ham afsted gængende som på en kamelryg.

Kulhandlerens forretning ligger i en kælder og spand-rytteren er for højt oppe til at han kan få forklaret manden hvad han vil, selvom denne synes vilig, mens konen er afvisende. Han bønfalder dem om at give ham en skovfuld kul, selv om han ikke kan betale med det samme, bare af den dårligste slags. Kulhandlerens kone tager forklædet af og vifter ham væk, som man jager en flue væk. Spanden er så let at den flyver af sted med sin rytter, indtil den forsvinder på den anden side Isbjergene.

Mange af Kafkas historier er mærkelige og denne er særlig mærkelig. Måske ville Kafka kun fortælle os, at det at gå ud en kold vinteraften under krigen for at finde lidt kul, kan forvandle sig, bare ved den gængende vægt af spanden, til en eventyrlig færd, en karavanerejse gennem en ørken, eller en magisk flyvetur. Men billedet af den tomme spand, der løfter personen op over det sted hvor hjælpen findes, og også over de andres egoisme – den tomme spand som tegn på nød og drift og på en søgen som hæver én så højt

at den ydmyge bøn ikke kan opfyldes – det billede åbner for endeløse spekulationer.

Jeg har talt om shamanen og om eventyrets helte, om den nød der bliver forvandlet til lethed og lader én flyve ind i det rige hvor alle savn på fortryllet vis bliver stillet. Jeg har fortalt om hekse der fløj på ydmyge genstande, som netop en spand. Men Kafkas helt synes hverken at eje troldoms- eller heksekunsters kraft. Og landet på den anden side Isbjergene er sikkert heller ikke et sted hvor den tomme spand bliver fyldt. Så meget mere som den, hvis den blev fyldt, ikke ville kunne flyve mere. Lad os på samme måde, overskrævs på vores spand, flyve imod det nye årtusind, uden forventning om at finde andet og mere end det vi selv bringer med. F.eks. letheden.

## Hurtighed

Jeg vil begynde med at fortælle et gammelt sagn.

På sine gamle dage forelskede kejser Karl den Store sig i en ung tysk pige. Hans baroner var meget bekymrede over at Kejseren, der var helt opslugt af sin elskov, glemte sin kejserlige værdighed og forsømte rigets sager. Da pigen pludselig døde, drog stormændene et lettelsens suk, men det varede kun kort. For Karl den Stores kærlighed døde ikke med hende. Kejseren havde fået hendes lig balsameret og bragt til sine værelser, og ville ikke løsrive sig fra hende. Ærkebiskop Turpin, der var forfærdet over denne makabre lidenskab, fik mistanke om at der var troldom med i spillet, og besluttede at undersøge liget. Skjult under den døde tunge fandt han en ring med en kostbar sten. Fra det øjeblik ringen var i Turpins hånd, skyndte Karl den Store sig at begrave liget, og kastede nu sin kærlighed på ærkebiskoppens person. For at undgå denne pinlige situation kastede Turpin ringen i søen ved Konstanz. Karl den Store forelskede sig i søen, og nægtede at forlade dens bredder.

Dette sagn, »hentet fra en bog om trolddom«, findes gengivet i endnu mere sammentrængt form end jeg har gjort her, i et af den franske romantiker Barbey d'Aurevillys uddgivne notater. Man kan finde det i en note til Pleiade-udgaven af Barbey d'Aurevillys værker (I, s. 1315). Efter at jeg havde læst den, er den blevet ved med at dukke op i mine tanker, som

om ringens tryllekraft fortsat virkede gennem fortællingen.

Lad os prøve at forstå, hvorfor en historie som denne bliver ved med at fascinere os. Der er tale om en række begivenheder, der alle falder uden for det normale: oldingen der forelsker sig i en ung pige, en nekrofil besættelse, en homoseksuel tilbøjelighed; til sidst falder alt til ro i en melankolsk meditation, hvor den gamle Kejser sidder og betragter søen. »Karl den Store sad med blikket fæstnet på søen, forelsket i dens skjulte dyb«, skriver Barbey d'Aurevilly på det sted i romanen (*Une vieille maîtresse*, En gammel kæreste), som noten, hvor sagnet fortælles, henviser til.

Det der binder denne kæde af begivenheder sammen, er dels et ord, »kærlighed« eller »lidenskab«, der etablerer en kontinuitet mellem de forskellige former for tiltrækning, og dels et motiv, nemlig tryl- leringen, der etablerer et logisk årsagsforhold mellem de forskellige episoder. Begærets drift mod en gen- stand der ikke eksisterer, et fravær, en mangel, som symboliseres af ringens tomme midte, formidles i hø- jere grad gennem fortællingens rytme, end gennem de fortalte begivenheder. På samme måde gennem- strømmes hele fortællingen af en fornemmelse af døds, som Karl den Store tilsyneladende kæmper for- pint imod, mens han griber ud efter livet; denne pine stiles først, da han sidder og ser på søen.

Fortællingens virkelige hovedperson er imidlertid trylleringen. For det er ringens bevægelser der styrer personerne; og det er ringen der bestemmer forholdet mellem dem. Rundt om ringen dannes et kraft- felt, som udgør historiens felt. Man kan sige, at den magiske genstand er et synligt tegn, der gør sammen- hængen mellem personer og begivenheder tydelig.

Ringens et narrativt motiv, hvis historie vi kan følge i de nordiske sagaer og ridderromanerne, og som dukker op igen i Renæssancens italienske ridder- epos. I *Orlando Furioso* (Den rasende Roland) er vi tilskuere til en uendelig række udvekslinger af sværd, skjolde, hjelme, heste, der alle er udstyret med sær- lige egenskaber, således at handlingen faktisk kunne beskrives gennem den række ejerskifter, som et be- stemt antal genstande med særlige magiske egenska- ber, gennemgår, og som bestemmer forholdet mel- lem et bestemt antal personer.

I realistiske fortællinger bliver Mambrinos hjelm til en barberskål, men den mister hverken sin rolle el- ler sin betydning. På samme måde er alle de ting som Robinson Crusoe redder fra forliset, og dem han selv fremstiller, af største betydning. Man kan sige at fra det øjeblik en genstand dukker op i en fortælling, får den en særlig kraft, den bliver til en slags magnetisk pol, knudepunktet i et net af usynlige relationer. En genstands symbolske værdi kan være mere eller mindre eksplicit, men den er altid til stede. Man kunne sige, at i en fortælling er en genstand altid en magisk genstand.

Sagnet om Karl den Store har en lang tradition i italiensk litteratur. I et brev (*Lettere familiari*, I,4) fortæller Petrarca at han har hørt denne »nydelige hi- storie« (*fabella non inamena*), som han forsikrer at han ikke tror på, da han besøgte Karl den Stores grav i Aachen. I Petrarca's latinske version er fortællingen meget rigere på detaljer og følelser (biskoppen af Køln adlyder et guddommeligt vink og leder med fingeren under ligets kolde stive tunge (*sub gelida rigentique lingua*), og på moralske kommentarer. Men efter min mening er det knappe resumé meget mere suggestivt,

fordi alt er overladt til fantasien, og den hurtighed, hvormed begivenhederne følger efter hinanden, giver en følelse af noget uafvendeligt.

Sagnet dukker op igen på blomstrende italiensk prosa i 1500-tallet, i forskellige versioner, hvor den nekrofile fase bliver mest udviklet. En venetiansk novelleforfatter, Sebastiano Erizzo, lader Karl den Store fremsige en klage der fylder flere sider, mens han er i seng med liget. Derimod er der kun korte hentydninger til hans homoseksuelle lidenskab for biskoppen, eller også bortcensureres den, således som det er tilfældet i en af de berømteste traktater om kærlighed i 1500-tallet, af Giuseppe Betussi, hvor fortællingen slutter med at ringen bliver fundet. Hvad angår afslutningen så taler Petrarca og hans italienske efterfølgere ikke om søen ved Konstanz, for hele handlingen udspiller sig i Aachen, eftersom sagnet skal forklare oprindelsen til kongeborgen og den kirke som Kejseren lod bygge der. Ringen bliver kastet i en sump, hvis dynddufter kejseren inhalerer som var det parfume »og bruger vandet med stor begejstring« (her er der reminiscenser af lokale sagn om kildernes og badenes oprindelse), og disse detaljer understreger yderligere hele stemningen af død.

Endnu tidligere er de tyske middelalderlige traditioner, som Gaston Paris har studeret, og som handler om Karl den Stores kærlighed til den døde kvinde, med varianter der gør det til meget forskellige historier. Snart er den elskede kejserens ægteviede hustru der sikrer sig hans troskab med trylleringen; snart er det en fe eller en nymfe der dør, så snart ringen tages fra hende; snart er det en kvinde der tilsyneladende er i live, men som viser sig at være et lig, da ringen er væk. Oprindelsen findes muligvis i en nordisk saga,

hvor den norske konge Harald sover med sin døde hustru som er svøbt i en tryllekappe, der bevarer hende som om hun var levende.

Kort sagt, i de middelalderlige versioner, som Gaston Paris har samlet, mangler begivenhedernes kædeforløb og i Petrarcas og renæssanceforfatternes litterære versioner mangler hurtigheden. Derfor foretrækker jeg stadig den version som Barbey d'Aurevilly fortæller, trods dens lidt grove sammenføjninger. Dens hemmelighed ligger i fortællingens økonomi: begivenhederne bliver uden hensyn til deres varighed til punkter, der føjes sammen af linier, i et zigzag-mønster der forløber i en uophørlig bevægelse.

Dermed vil jeg ikke sige at hurtighed er en værdi i sig selv. Den fortællende tid kan også være forhalende, eller cyklisk, eller stillestående. Men fortællingen forholder sig nødvendigvis til begrebet varighed; den er en slags trylleformular, der kan styre tidens forløb, udvide den eller trække den sammen. På Sicilien bruger eventyrfortællere en fast formel, »lu cuntu nun metti tempu« (fortællingen behøver ingen tid), når de vil springe noget over, eller angive at nu er der gået måneder eller år. Den folkelige mundtlige fortælletradition har udviklet en funktionel teknik. Den springer uvæsentlige detaljer over, men gentager meget, f.eks. når eventyrer indeholder en hel serie forhindringer der skal overvindes. Den barnlige glæde ved at lytte til historier ligger også i forventningen om gentagelsen af situationer, fraser, formler. Ligesom rimet skanderer rytmen i digte og sange, er det i de store prosafortællinger selve begivenhederne der »rimer« indbyrdes. Sagnet om Karl den Store er så virksomtfuldt, fordi det består af en kæde begivenheder, der genkalder hinanden som rimene i et digt.

Da jeg på et tidspunkt i mit liv blev tiltrukket af folkeeventyrene, skyldtes det ikke trofasthed over for en etnisk tradition (mine rødder har jeg i et moderne og kosmopolitisk Italien), eller nostalgi efter min barndoms læsning (i min familie skulle et barn kun læse nyttige, oplysende bøger). Det skyldtes interesse for folkeeventyrenes stil og opbygning, for fortællingens økonomi, rytme og stramme logik. Da jeg arbejdede med at genskrive de italienske eventyr efter folkemindeforskernes optegnelser i forrige århundrede, følte jeg en særlig glæde når originalteksten var meget lakonisk, og jeg skulle prøve at respektere dens koncise form i min genfortælling og søge at overføre dens virkning og suggestive poesi. Som i dette eksempel:

En konge blev syg. Lægerne kom og sagde: »Hvis Deres Majestæt ønsker at blive rask, må De skaffe en fjer fra Uhyret. Det er en vanskelig sag, for Uhyret æder enhver kristensjæl den får øje på.«

Kongen sagde det til alle; men der var ingen der ville rejse. Han spurgte en af sine tjenere, der var meget trofast og modig, og han sagde: »Jeg rejser«.

De forklarede ham vejen: »Oppe på et bjerg er der syv huller; i et af de syv huller bor Uhyret.« Manden tog afsted. Mørket overraskede ham på vejen. Han standsede ved en kro. (*Fiabe italiane*, 57).

Vi hører intet om hvad kongen fejler, eller hvordan et uhyre kan have fjer, og hvordan hullerne ser ud. Men alt hvad der nævnes har en nødvendig funktion i handlingen. Folkeeventyrets første vigtige træk er ud-

trykkets økonomi. Om de mest utrolige tildragelser fortællendes kun det absolut nødvendige. Det er altid en kamp mod tiden, mod de ting der forhindrer eller forsinker et ønskes opfyldelse eller genoprettelsen af et tabt gode. Tiden kan gå fuldstændig i stå, som i Torresoses slot, og det kan Perrault beskrive så kort:

Selv spiddene i kaminen, der var tunge af agerhøns og fasaner, faldt i søvn, og også ilden faldt i søvn. Alt skete på et øjeblik. Feer er flinke til deres job.

Tidens relativitet er temaet i et meget udbredt folkeeventyr: rejsen til det hinsides opleves af den der rejser, som om den varede et par timer, men da han vender tilbage til udgangspunktet, kan han ikke genkende stedet, fordi der er gået mange år. Jeg minder en passant om at dette motiv genfindes i den tidligste amerikanske litteratur i *Rip Van Winkle* af Washington Irving, der har fået karakter af en myte om grundlæggelsen af det amerikanske samfund.

Dette motiv kan også forstås som en allegori over den fortællende tid, og dens inkommensurabilitet med den reelle tid. Samme betydning kan man se i den modsatte struktur, nemlig udvidelsen af tiden, når historierne avler nye historier inden i hinanden, som det sker i den orientalske novellekunst. Sheherazade fortæller en historie, hvori der fortællendes en historie, hvori der fortællendes en historie osv.

Det kunststykke, som Sheherazade frelser sit liv med hver nat, består i at kunne flette historier sammen, og i at kunne afbryde sig selv i rette øjeblik; begge dele er en indgriben i tidens kontinuitet og diskontinuitet.



Hemmeligheden ligger i rytmen, i en indfangen af tiden, som vi kan genfinde helt fra begyndelsen, i verdensmålets virkning i det mundtlige epos, og i de fortælle tekniske kneb der holder nysgerrigheden efter fortsættelsen fangen i prosafortællingerne.

Alle kender den utilpasse fornemmelse man får, når nogen insisterer på at fortælle en vittighed uden at være i stand til det, og ødelægger alle pointer, nemlig helt præcist overgange og rytme. Denne fornemmelse handler en af Boccaccios noveller om, (VI,1) der netop er tilegnet den mundtlige fortælling:

Et muntert selskab af damer og herrer, der er gæster hos en florentinsk dame på hendes landsted, spadserer efter middag en tur over til et smukt sted i nærheden. For at forkorte vejen tilbyder en af herterne at fortælle en historie:

»Madonna Oretta, hvis I ønsker det, vil jeg bære Jer afsted i galop, ved at fortælle en af verdens bedste historier.«

»Gør det endelig,« svarede fru. »Det er netop hvad vi trænger til.«

Ridderen, der sikkert ikke forstod at bruge sværdet bedre end tungen, begyndte da på sin historie, der virkelig var ganske fortræffelig i sig selv. Men han havde den skik at gentage det samme ord tre eller fire eller seks gange, og somme tider rette sig selv med ordene: Det var vist ikke rigtigt, eller han blandede navnene sammen, så det lykkedes ham ganske at spolere historien. Da han tilmed ikke havde begreb om at afpasse sin fortælling efter personer og tildragelser, var det ikke underligt, at Madonna Oretta ofte svedte den kolde sved og fik hjertebanken, som

om hun skulle dø. Da det var hende ganske umuligt at udholde det længere, og ridderen netop havde forvildet sig ind i en labyrint, han ikke så snart ville komme ud af, sagde hun elskværdigt: »Jeres hest travet for tungt, messere. Jeg kommer til at bede Jer sætte mig af.«

Novellen er en hest, et transportmiddel med sin egen gangart, trav eller galop alt efter den strækning der skal tilbagelægges, men den hurtighed der tales om er tankens hurtighed. De fejl den kluntede fortæller begår, og som Boccaccio opregner, er hovedsagelig forsyndelser mod rytmen, bortset fra fejl i stilen, når han ikke bruger de passende udtryk for personer og handlinger. Så når man ser rigtigt efter, så handler det med stilen også om evnen til tilpasning, om tankens og udtrykkets smidige bevægelighed.

Hesten som emblem også for tankens hurtighed kan man finde i hele litteraturhistorien, hvor den foregriber vor teknologiske tids problemstillinger. Hurtighedens tidsalder vedrørende transport både af mennesker og information, indvarsles med et af de fineste essays i engelsk litteratur, The English Mail-Coach (Den engelske postvogn) af Thomas De Quincey, som allerede i 1849 havde opfattet alt det vi nu ved om den motoriserede og motorvejsbelagte verden, indbefattet sammenstød ved høj hastighed med dødelig udgang.

De Quincey beskriver en natlig rejse i en lynhurtig postvogn, ved siden af en kæmpemæssig kusk, der er faldet i dyb søvn. Vognens tekniske fuldkommenhed og vognstyretens forvandling til en blind ubesjælet genstand udleverer den rejsende til en maskines magt, til dens ubønhørlige nøjagtighed. Med skær-

pede sanser som følge af en dosis laudanum opfatter De Quincey at hestene løber med en fart af 13 mil i timen i højre side af vejen. Det betyder den visse ulykke, ikke så meget for den lynhurtige og stærkt byggede postvogn, som for det første uheldige køretøj der kommer i modsat retning på vejen. Ganske rigtigt, for enden af den lange lige vej, flankeret af høje træer, så den ligner midterskibet i en domkirke, ser han en skrøbelig kaleche med et ungt par, der holder en fart af en mil i timen. »Mellem dem og evigheden, er der efter al menneskelig beregning kun et minut og 30 sekunder«. De Quincey udstøder et højt råb. »Jeg havde taget det første skridt; det næste tilfaldt den unge mand; det tredje Gud«.

Beretningen om disse få sekunder er stadig uovertruffen, også i en tid hvor oplevelsen af umådelige hastigheder er blevet fundamental i den menneskelige tilværelse.

Øjes blinken, mands tanke, engels vinge, hvilket af disse var hurtigt nok til feje ind mellem spørgsmål og svar, og skille dem ad? Lys træder ikke mere snart i lysets fodspor end vort altomstyrtende møde med giggens undflyende anstrengelser.

Det lykkes De Quincey at give en fornemmelse af et uhyre kort tidsrum, der alligevel samtidig kan rumme beregningen af sammenstødets tekniske uundgåelighed, og det uberegnelige, Guds finger, der gør at de to køretøjer ikke berører hinanden.

Det der interesserer os her er ikke temaet om den fysiske hurtighed, men sammenhængen mellem fysisk og mental hurtighed. Denne sammenhæng har

også interesseret en stor italiensk digter, der var samtidig med De Quincey. Giacomo Leopardi oplevede i et af sine få glade øjeblikke i sin nærmest indespærrede ungdom, da han skrev følgende notat i sin dagbog: »Hestes hurtighed f.eks., når man ser den eller erfarer den ved at de transporterer én, er pragtfuld i sig selv, på grund af den fornemmelse af spændighed, energi, styrke og liv den giver. Den vækker virkelig tanken om det uendelige, den styrker og ophøjer sjælen...« (27. oktober 1821).

I notaterne i *Dagbogen* fra de følgende måneder udvikler Leopardi sine tanker om hurtighed og et sted begynder han at tale om stil: »Stilens hurtighed og nøjagtighed er behagelig, fordi den stiller sindet over for en mængde samtidige ideer der følger hinanden så hurtigt, at de synes samtidige; de får sindet til at bevæges i en sådan overflod af tanker, billeder og andelige fornemmelser, at det enten ikke kan omfatte alle på én gang og fuldt ud, eller ikke har tid til at falde hen i uvirksomhed, uden sansninger. Den poetiske stils styrke, der for en stor del er ét med hurtigheden, er behagelig for disse virninger, og ikke for andet. Ophidselsen ved samtidige tanker kan komme både fra hvert enkelt ord, i dets bogstavelige eller metaforiske betydning, og fra deres placering, og fra sætningens form, og fra udeladelsen af andre ord eller sætninger, etc.« (3. november 1821).

Jeg tror det var Galileo Galilei, der første gang brugte hesten som billede på tankens hurtighed. I *Saggiatore* skrev han i polemik med en modstander der understøttede sine hypoteser med en masse citater fra klassiske forfattere:

»Dersom at tale om et vanskeligt spørgsmål var ligesom at bære byrder, hvor mange heste kan bære

flere kornsække end én, så ville jeg være enig i, at mange taler er bedre end én; men at tale er som at løbe, og ikke som at bære, og én araberhest kan løbe hurtigere end hundrede belgiere (45).

»At tale« (discorrere) betyder for Galilei at argumentere, og ofte at argumentere ved deduktion. »At tale er som at løbe«, dette udsagn-er-et-slags stilistisk program for Galilei, stilen som tankeform og som litterær smag; hurtighed, smidighed i tanken, økonomi i argumentationen, men også fantasi til at finde på eksempler er for Galilei afgørende egenskaber i den gode tænkning.

Hertil kommer en forkærlighed for heste i billeder og tankeeksperimenter. I en undersøgelse jeg har lavet over metaforerne hos Galilei, har jeg talt mindst elleve vigtige steder hvor han taler om heste; som bilde på bevægelse, altså som instrument for kinetiske eksperimenter, som en naturform i al dens sammenthæthed og al dens skønhed, som form der sætter fantasien i gang i hypoteser om heste der udsættes for de mest usandsynlige strabadser eller vokser til kæmpestørrelser; udover selve den grundlæggende identifikation af argumentation med løb: »at tale er som at løbe«.

I *Dialogo dei massimi sistemi* (Dialog om de største systemer) repræsenteres tankens hurtighed af Sagredo, der blander sig i diskussionen mellem tilhængererne af det prolemæiske verdenssystem Semplicio og den kopernikanske Salviati. Salviati og Sagredo repræsenterer to forskellige facetter af Galileis eget temperament. Salviati er den strengt metodiske tænkner, der går langsomt og forsigtigt frem; Sagredo karakteriseres derimod af sin »uhyre hurtige tale«, af en åndsform der inddrager

fantasien, og er tilbøjelig til at drage endnu ikke bevisteste slutninger og føre enhver tanke ud i dens yderste konsekvens, som når han udkaster hypoteser om hvordan livet på månen kan være, eller hvad der ville ske, hvis jorden holdt op med at dreje rundt.

Det er derimod Salviati der definerer den værdiskala hvor Galilei placerer tankens hurtighed: den øjeblikkelige tankeindsigt uden etaper er Guds tanke, uendelig større end den menneskelige, som dog ikke må ringegtes, da den er skabt af Gud, og som ved at gå frem skridt for skridt har forstået og undersøgt og fuldført forunderlige ting. Her bryder Sagredo ind med en lovprisning af den største af menneskets opfindelser, alfabetet (*Dialog om de største systemer*, afslutningen af første dag):

Men over alle fantastiske opfindelser, hvilken utrolig hjerne har dog fostret den idé at man kunne kommunikere sine inderste tanker til en anden person, der befandt sig fjernet fra ham i tid og sted? tale til dem der bor i Indien, tale til dem der endnu ikke er født og først bliver det om tusind eller tusind år? og med hvilke midler? med tyve små bogstavers forskellige sammensætninger på et stykke papir.

I min forelæsning om lethedens havde jeg citeret Lukrets, der så alfabetets kombinatorik som model for materiens uådgribelige atomare struktur. Nu citerer jeg Galilei, der ser alfabetets kombinatorik, »tyve små bogstavers forskellige sammensætninger« som et uovertruffent kommunikationensmiddel. Kommunikation mellem personer der er langt fra hinanden i tid og sted, siger Galilei; og man kan tilføje:

øjeblikkelig kommunikation, som skriften etablerer mellem alt der eksisterer eller blot eksisterer som mulighed.

Eftersom jeg i hver af disse forelæsninger har sat mig for at anbefale en værdi, som ligger mig på sinde, til det nye årtusind, så vil jeg nu anbefale denne: i en tidsalder hvor andre lynhurtige og langtrækkende medier fejrer triumfer, mens de risikerer at forfladige al kommunikation til en ensartet homogen skorpe, så er det litteraturens funktion at kommunikere mellem det der er forskelligt netop i dets forskellighed, og ikke forflygtige men understrege forskellen, sådan som det er det skrevne sprogs egentlige kald.

Motoriseringens århundrede har påtvunget os hurtighed som en målelig størrelse, hvis rekorder følger historien om bilens og menneskets fremskridt. Men tankens hurtighed kan ikke måles og tillader ikke sammenligninger og konkurrencer, og kan heller ikke sætte sine resultater op i en historisk rækkefølge. Tankens hurtighed har sin værdi i sig selv, i den glæde den vækker hos den der kan føle sådan glæde, ikke på grund af den praktiske brug den kan have. Et hurtigt ræsonnement er ikke nødvendigvis bedre end et velovervejet, ofte tværtimod. Men det kommunikerer noget særligt, der netop ligger i dets hastighed.

Hver værdi som jeg vælger som tema for mine forelæsninger, skal ikke på nogen måde — det har jeg tidligere sagt — udelukke den modsatte værdi. Som min respekt for tyngden lå implicit i min pris af lethed, således skal dette forsvar for hurtigheden på ingen måde benægte de glæder der kan ligge i en tøven. Litteraturen har udarbejdet forskellige teknikker til at standse tidens gang; jeg har allerede nævnt gentagelsen. Her skal jeg komme ind på digressionen.

I det praktiske liv er tid en rigdom som vi er gerrige med. I litteraturen er tid en rigdom som vi kan disponere afslappet over. Det drejer sig ikke om at komme først til et aftalt mål; tværtimod er det en god idé at spare på tiden, for jo mere tid vi sparer, jo mere tid kan vi spille. En hurtig stil og tanke betyder først og fremmest afslappet smidighed og bevægelighed, egenskaber som passer godt til en måde at skrive på der ynder digressioner, springer fra det ene emne til det andet, taber tråden de hundrede gange og finder den igen efter hundrede svinkeårinder.

Laurence Sternes store opfindelse er en roman, der kun består af digressioner. Og hans eksempel bliver straks fulgt af Diderot. Digressioner er en strategi der skal udsætte konklusionen, en mangedobling af tiden inde i værket, en evig flugt. Flugt fra hvad? Fra døden, ganske sikkert, siger den italienske forfatter Carlo Levi i sin introduktion til *Tristram Shandy*. Måske kommer det som en overraskelse for nogen, at Carlo Levi var en beundrer af Sterne, men hans hemmelighed bestod netop i at medbringe et omstrefende sind og sans for en uendelig tid, også til sin beskæftigelse med sociale problemstillinger.

Uret er Shandys første symbol, — skriver Levi, — under dets indflydelse bliver han avlet, og her begynder hans fortrædeligheder, som hænger fuldstændig sammen med dette tidens tegn. Døden skjuler sig i urene, som Belli sagde; og den er ulykken i det enkelte liv, dette fragment, denne opløste og splittede ting uden nogen totalitet: døden, som er tiden, tiden til indsigt og tiden til afsked, den abstrakte tid der ruller mod sin afslutning. Tristram Shandy vil ikke fødes, fordi han

ikke vil dø. Alle midler, alle våben gælder, når det drejer sig om at redde sig fra døden og fra tiden. Hvis den lige linie er den korteste mellem to skæbnesvangre og uundgåelige punkter, så vil digressionerne forlænge den. Og hvis disse digressioner bliver så komplicerede, udviklede og snørklede, så hurtige at sporene forsvinder, så kan døden måske ikke finde os mere, så farer tiden måske vild, og vi kan forblive i vore foranderlige skjulesteder.

Disse ord giver mig noget at tænke over. For jeg dyrker ikke digressioner; jeg er snarere tilhænger af den lige linie, i håb om at den fortsætter uendeligt og gør mig umulig at fange. Jeg foretrækker at beregne min flugtlinie omhyggeligt, mens jeg venter på at lade mig afskyde som en pil og forsvinde i horisonten. Eller, hvis der er for mange forhindringer, give mig til at beregne den række ligeliniede ruter, der vil bringe mig ud af labyrinten så hurtigt som muligt.

Allerede i min ungdom valgte jeg som motto det latinske valgsprog *Festina lente*, (skynd dig langsomt). Måske blev jeg tiltrukket ikke så meget af ordene selv, som af de emblemer der illustrerer det. I husker måske den store venetianske humanist og forlægger Aldo Manuzio, der på hvert titelblad som emblem for mottoet *Festina lente* satte en delfin der svømmer omkring et anker. Dette grafisk elegante emblem, som Erasmus af Rotterdam har skrevet nogle minderverdige sider om, repræsenterer det intellektuelle arbejdes intensitet og vedholdenhed. Men delfin og anker tilhører begge havets billedverden. Jeg har altid foretrukket emblemer der sætter inkongruente og gådefulde figurer sammen som en rebus. Som sommer-

fuglen og krebsen, der illustrerer *Festina lente* i Paolo Giovios samling af 1500-tals emblemer; to dyrefor-mer der begge er mærkelige, begge symmetriske, men som sammen danner en uventet harmoni.

Min opgave som forfatter har fra starten været rettet mod at forfølge tankeprocessernes lynsnare forløb, når de indfanger og sammenfører punkter der er fjært fra hinanden i tid og rum. Min forkærlighed for eventyr skyldes, at jeg altid har set heltens handlinger som udtryk for en indre energi, en sindets bevægelse. Jeg har sætset på billedet og på den bevægelse, der naturligt udspringer af billedet, selvom jeg altid har vidst at man ikke kan tale om litteratur, før denne billedfantasiens strøm er blevet til ord. Lige som for den lyriske digter ligger et vellykket resultat i ordenes udtryk; i visse tilfælde dukker det op ved en pludselig indskydelse, men som regel må man lede tålmodigt efter »le mot juste«, efter en sætning hvor hvert ord er uerstatteligt, i den mest virkningsfulde og betydningsladede sammenstilling af lyd og begreber. Jeg er overbevist om at det ikke burde være anderledes at skrive prosa end at skrive poesi. I begge tilfælde er det en søgen efter det nødvendige, unikke, tætte, koncise og prægnante udtryk.

Det er vanskeligt at opretholde denne spænding i meget lange værker; og mit temperament passer i øvrigt bedst til korte tekster. Mit forfatterskab består for en stor del af noveller. Det jeg har forsøgt at gøre i *De kosmiskomiske* eller *Ti con zero* (T med nul), hvor jeg ville omsætte abstrakte ideer om tid og rum til historier, kunne kun lade sig gøre i den korte form. Men jeg har også skrevet endnu kortere tekster, med ganske små narrative forløb, en slags apologier eller prosadigte i *De usynlige byer* og *Hr. Palomar*. Na-

turligvis er teksters større eller mindre længde et ydre spørgsmål, men det jeg mener er en særlig tæthed, der selv om den også kan opnås i brede romaner, har sit egentlige domæne på den enkelte side.

I den forkærlighed for kortformer følger jeg den italienske litteraturs sande tilbøjelighed. Den har altid været fattig på store romanforfattere og rig på digtere, som også når de skriver prosa yder deres bedste i tekster, hvor den største forestillingskraft og tænkning rummes på nogle få sider, som den bog der er uden sidestykke i andre litteraturer, Leopardis *Opette morali* (Moralske fortællinger).

Den amerikanske litteratur har en glørværdig og livskraftig tradition for short-stories; ja, dens uovertrufne juveler er at finde netop her. Men forlæggerens skarpe opdeling i enten novelle eller roman overser andre former for korte tekster, som man f.eks. finder hos de store amerikanske digtere i deres prosatekster, fra *Specimen Days* af Walt Whitman til mange tekster af William Carlos Williams. Bogmarkedets efterspørgsel er en fetich der ikke bør udelukke eksperimenteren med nye former. Jeg vil gerne bryde en lanse til forsvar for kortformernes rigdom, med det de forudsætter som stil og indholdsmæssig tæthed. Jeg tænker på Valéry og hans Monstieur Teste og mange andre af hans essays, på Francis Ponges prosadigte om genstande, Michel Leiris' udforskning af sig selv og sit sprog, på Henry Michauxs gådefulde og hallucinerede humor i de ultrakorte fortællinger i Plume.

Den sidste store opfindelse af en litterær genre er begået af en mester i kortformen, Jorge Luis Borges; det bestod i opfindelsen af ham selv som fortæller, det

columbusæg der kunne overvinde den blokering, der i en alder af omkring fyrrer forhindrede ham i at gå fra sagprosa til skønlitteratur. Borges' idé var at lade som om den bog han ville skrive allerede var skrevet, skrevet af en anden, af en hypotetisk ukendt forfatter, en forfatter på et andet sprog, fra en anden kultur – og så beskrive, resumere, anmelde denne hypotetiske bog. Der er en anekdote, der hører med til legenden om Borges, som fortæller at da den første fantastiske fortælling, skrevet efter denne opskrift *El acercamiento a Almotásim* (Belejrningen af Almotásim) udkom i tidsskriftet *Sur* i 1940, så blev den virkelig anset for at være en anmeldelse af en bog af en indiansk forfatter. Ligesom det hører med til de vedtagne meninger om Borges at nævne, at enhver af hans tekster fordobler eller mangedobler sit rum gennem andre bøger i et optundet eller virkeligt bibliotek med klassiske, lærde eller simpelthen selvopfundne tekster. Det interesserer mig mere at understrege, hvordan Borges udfører sine åbninger mod det uendelige uden det mindste besvær, i en krystallklar, enkel og luftig prosa. Hvordan den sammenfattende og skæve fortælle måde medfører et præcist og konkret sprog, hvis opfindsomhed især viser sig i rytmiske variationer, syntaktiske bevægelser, altid overraskende og uventede adjektiver. Med Borges opstår der en litteratur i anden potens og samtidig en litteratur, der er kvadratiske på roden af sig selv; en »potentiel« litteratur, for nu at bruge et begreb der bliver anvendt senere i Frankrig, men hvis forløbere kan findes hos Borges i *Fiktioner*, i de udkast og formler til det der kunne have været en hypotetisk forfatter ved navn Herbert Quains værker.

Det koncise er kun et aspekt af det tema jeg har valgt, og jeg skal nøjes med at sige at jeg drømmer om

umådelige kosmologier, sagaer og epos, indeholdt i et epigrams dimensioner. I de stadig mere forvirrede tider der venter os, må trangen til litteratur sætse på poesiens og tankens størst mulige koncentration.

Borges og Bioy Casares har samlet en antologi med *Korte og forunderlige fortællinger*. Jeg kunne godt tænke mig at lave en samling fortællinger på en sætning, eller en linie, hvis det er muligt. Men endnu har jeg ikke fundet nogen der overgår den guatemalanske forfatter Augusto Monterroso's historie: »Da han vågnede, var dinosaurer der alligevel.«

Jeg er klar over, at denne forelæsning har forgrenet sig i mange retninger med risiko for at sprede sig for meget. Men alle de emner jeg har behandlet her, og måske også dem fra sidste forelæsning, kan samles under ét, eftersom der er én af Olympens guder, som hersker over dem alle, og som jeg dyrker i særlig grad, nemlig Hermes-Merkur, kommunikationens og formidlingens gud, skriftens opfinder under navnet Toth, og som efter hvad C. G. Jung siger i sine studier over alkymiens symbolik, også repræsenterer *Principium individuationis* som »Merkur-ånd«.

Merkur, med de vingede fødder, let og luftig, smidig og hurtig, fræk og føjelig, etablerer forbindelser mellem guderne indbyrdes og mellem guder og mennesker, mellem de universelle love og de individuelle tilfælde, mellem naturkræfterne og kulturens former, mellem alle verdens genstande og alle tænkende subjekter. Kunne jeg vælge en bedre skytsengel til min idé om litteraturen?

I den antikke videnskab, hvor mikrokosmos og makrokosmos spejler hinanden i sammenhænge mellem psykologi og astrologi, mellem kropsvæsker, temperamenter, planeter, stjernebilleder, er Mer-

kurs status den mest ubestemte og svingende. Men ifølge den mest udbredte antagelse betyder Merkurs indflydelse, at man har evner for handel og udveksling og smidighed, og dette temperament står i modsætning til et temperament under Saturns indflydelse, der er melankolsk, kontemplativt, ensomt. Fra antikken har man ment at Saturns temperament kendetegner kunstnere, digtere, tænkere, og jeg synes at denne karakteristik kommer sandheden nær. Litteraturen ville slet ikke have eksisteret, hvis ikke en del af menneskeheden havde hang til indadvendthed, til utilfredshed med verden som den er, til at glemme timer og dage mens man fæstner blikket på stumme ubevægelige ord. Min egen karakter svarer godt nok til de traditionelle træk ved den kategori jeg tilhører; også jeg har altid været et Saturns barn, hvilken anden måske jeg så har forsøgt at tage på. Min dyrkelse af Merkur svarer måske kun til en længsel. Jeg er et Saturn-barn, som drømmer om at tilhøre Merkur, og i alt hvad jeg skriver, mærkes disse to kræfter.

Men selvom Saturn-Kronos udøver en magt over mig, så er det også sandt at han aldrig har været en af de guddomme jeg har dyrket. Jeg har aldrig følt andet end respektfuld frygt for ham. Der findes imidlertid en anden gud, der står Saturn nær og er i familie med ham, som jeg føler mig knyttet til. Han har ikke den samme astrologiske, og deraf afledte psykologiske prestige, da han ikke er knyttet til nogle af de syv planeter på den antikke himmel; men han har haft megen litterær succes lige fra Homers tid. Det drejer sig om Vulkan-Hefaistos, en gud der ikke færdes i himlene, men holder til nede i et vulkankrater, lukket inde i sin smedie, hvor han utrættelig fremstiller fint udarbejdede genstande, juveler og smykker til gudin-

der og guder, og våben, skjolde, net, fælder. Vulkan, der op mod Merkurs luftige flugt sætter sin uregelmæssige haltende gang og sin hammers taktfaste slag.

Også her må jeg referere til en tilfældig læst bog, men somme tider kommer de bedste ideer ved læsning af mærkelige og fra et akademisk synspunkt svært klassificerbare bøger. Bogen hedder *Histoire de notre image*, (Vort billedes historie) af André Virel (Genève 1965), og jeg læste den mens jeg studerede tarokkortenes symbolsprog. Ifølge forfatteren, der arbejder med det kollektivt ubevidstes billedsprog inspireret – tror jeg nok – af Jungsskolen, repræsenterer Merkur og Vulkan to uadskillelige og komplementære livskræfter: Merkur er et billede på *syntoni*, dvs. deltagelse i verden omkring os; Vulkan på *fokalitet*, dvs. den i ét punkt samlende skaberkraft. Merkur og Vulkan er begge sønner af Jupiter, hvis domæne er den individualiserede og socialiserede bevidsthed, men på mødrene side nedstammer Merkur fra Uranos, hvis rige var kendetegnet ved den udifferentierede kontinuitets »cyclo-freniske« tid, og Vulkan nedstammer fra Saturn, i hvis rige den egocentriske ensomheds »skizofrene tid« herskede. Saturn havde detroniseret Uranos, Jupiter havde detroniseret Saturn; mod slutningen af Jupiters lyse, harmoniske rige bar Merkur og Vulkan hver især på mindet om et af de mørke oprindelige riger, og forvandlede det der før havde været ødelæggende sygdom, til positive kræfter: syntoni og fokaltitet. Da jeg læste denne forklaring på Merkurs og Vulkans modsætning og komplementaritet, begyndte jeg at forstå noget som jeg tidligere kun havde haft en uklar fornemmelse af: noget om mig selv, hvordan jeg er og gerne ville

være, om hvordan jeg skriver og måske kunne skrive. Vulkans koncentration og håndværksmæssige kunnen er nødvendige forudsætninger for at kunne skrive om Merkurs foretagsomhed og forvandlinger. Merkurs bevægelighed og hurtighed er de nødvendige forudsætninger for at Vulkans uendelige slid kan give mening; ud af mineralrigets uformelige masse tager gudernes attributter form, deres lyrer eller træforke, spyd eller diademer. Forfatterens arbejde må udnytte flere slags tidsformer, Merkurs tid og Vulkans tid; et umiddelbart budskab opnået ved tålmodig og utrættelig tilsliben. En øjeblikkelig intuition, der så snart den er formuleret antager det definitives form, som kunne det ikke være anderledes. Og også den tid der går uden andet formål end at lade følelser og tanker bundfælde sig, modnes, løsrive sig fra enhver utålmodighed og flygtig vilkårlighed.

Jeg begyndte med at fortælle en historie. Lad mig slutte med en anden historie. Det er en kinesisk fortælling.

Blandt Chuang-Tzus mange dyder var også tegnekunsten. Kongen bad ham tegne en krabbe. Chuang-Tzu sagde at han behøvede fem år dertil og et hus med tolv tjenere. Efter fem år var tegningen end ikke begyndt. »Jeg behøver fem år til«, sagde Chuang-Tzu. Kongen tilstod ham det. Da der var gået ti år, tog Chuang-Tzu penslen og på et øjeblik og med et eneste penselstrøg tegnede han en krabbe, den mest fuldkomne krabbe man nogensinde havde set.



## Nøjagtighed

Begrebet nøjagtighed symboliseredes hos de gamle ægyptere af en ~~fier~~ der fungerede som lod på den vægtskål hvor sjælene vejes. Denne lette fier fik navnet Maat, som er vægtens gudinde. Den hieroglyf der betegner Maat, betød også en længdeenhed, den almindelige, 33 cm lange mursten, og samtidig også fløjstens grundtone.

Disse oplysninger har jeg fra en forelæsning af Giorgio de Santillana om de gamle kulturers nøjagtighed i forbindelse med studiet af himmelfænomener. Jeg hørte ham i 1963, og det fik stor betydning for mig. Jeg tænker ofte på ham herovre, for det var ham der var min rejsefører da jeg var i Massachusetts første gang i 1960. Til minde om hans venskab begynder jeg denne forelæsning om nøjagtighed i litteraturen med vægtens gudinde Maats navn. Vægten er i øvrigt mit stjerneteegn.

Lad mig først prøve at definere emnet. Nøjagtighed betyder for mig især tre ting:

- 1) en nøje defineret og nøje beregnet plan i værket;
- 2) evnen til at fremkalde visuelle billeder, der tegner sig fint og skarpt og uforglemmeligt på netinden; på italiensk har vi et ord for det: »icastico«, der kommer af det græske »eikastikós«;
- 3) et sprog der er så nøjagtigt som muligt både i ordvalg og i gengivelse af tankens og fantasiens fine nuancer.

Disse værdier kan synes indlysende for mange, så hvorfor føler jeg at jeg er nødt til at forsvare dem? Min første tilskyndelse stammer nok fra en slags overfølsomhed eller allergi hos mig. Jeg har en fornemmelse af at sproget altid bruges tilfældigt, uovervejeth, tilnærmelsesvist, og det irriterer mig forfærdeligt. Tro nu ikke at jeg er intolerant overfor andre mennesker. Det er ikke kun deres sprog der irriterer mig; det værste er når jeg hører mig selv tale. Derfor taler jeg så lidt som muligt. Når jeg foretrækker at skrive, er det netop fordi jeg, når jeg skriver, kan blive ved at rette hver sætning indtil den er – om ikke tilfredsstillende – så dog i det mindste rettet for de fejl jeg selv kan finde. Litteraturen – den litteratur der lever op til disse krav, repræsenterer det Forjættede Land, hvor sproget bliver til det som var den oprindelige mening med det.

Somme tider føler jeg at menneskeheden er ramt af en pestsygdom, der angriber dets særlige kendetegn, nemlig evnen til at tale, en sprogets pest der manifesterer sig som tab af erkendelseskraft og umiddelbarhed, som automatisme der tenderer mod at forfladige vor udtryksmåde til generelle, abstrakte eller anonyme formler, og som ender med at slukke enhver gnist der springer af mødet mellem ordene og nye omstændigheder i verden.

Om årsagerne til denne epidemi skal findes i politik, ideologier, bureaukratiets eller massemediernes ensretning, eller udbredelsen gennem skolen af en slags middelkultur, interesserer mig ikke her. Det der interesserer mig er mulighederne for helbredelse. Litteraturen (og måske i virkeligheden kun litteraturen) kan skabe antistoffer, der standser udbredelsen af sprogets pest.

I øvrigt er det ikke kun sproget der er ramt af denne pest. Også billederne er det. Vi lever i en uophørlig regn af billeder. De mest magtfulde medier bestiller ikke andet end at forvandle verden til billeder, og mangfoldiggøre den i et blændværk af spejlrefleksker. Størstedelen af disse billeder ejer ikke den indre nødvendighed, der burde udmærke ethvert billede, både som form og som indhold, en evne til at fastholde opmærksomhed og rumme en rigdom af mulige betydninger. Størstedelen af denne billedsky opløses straks som drømme der ikke efterlader sig spor i erindringer. Men fornemmelsen af ubehag og fremmedhed bliver tilbage. *Armand*

Måske findes den manglende konsistens ikke kun i sproget og billederne; måske findes den i virkeligheden selv. Pesten rammer også menneskers liv og nations historie, den gør alle historier uformelige, tilfældige, forvirrede, uden begyndelse og slutning. Mit ubehag gælder selve det formløse som jeg konstaterer i livet, og som jeg søger at imødegå med det eneste forsvaret jeg kender, en bestemt opfattelse af litteraturen.

Således kan jeg også definere den værdi jeg vil forsvare ved dens negation. Tilbage står nu at undersøge om man også kan forsvare det modsatte synspunkt med overbevisende argumenter. Digteren Leopardi hævdede f.eks. at sproget bliver mere poetisk jo vaggere og mere unøjagtigt det er.

(I parentes bemærket er italiensk det eneste sprog – tror jeg nok – hvor ordet »vago« (vag) også betyder yndig, tiltrækkende. Med udgangspunkt i den oprindelige betydning (vagare = vandre) rummer ordet »vago« en idé om bevægelse og forandring, der på italiensk både knytter sig til det uvisse og det ubestemte og til det yndefulde og behagelige).

For at sætte min dyrkelse af nøjagtigheden på prøve vil jeg genlæse de steder i Leopardis *Dagbog (Zibaldone)* hvor han priser det »vage«.

Han siger blandt andet: »Ord som *fiern*, *gammel* og lignende er meget poetiske og behagelige, fordi de vækker omfattende, uendelige ideer til live...« (25. september 1821). »Ordene *nat* og sammensætninger med *natte-* etc., i.e. beskrivelser af natten er meget poetiske, for natten opløser tingene, så sindet kun opfatter et vagt, uklart, ufuldstændigt billede af både hvad de er og hvad de rummer. Det samme gælder *mørke* og *dyb*, etc. etc. (28. september 1821).

Leopardis begrundelser eksemplificeres perfekt i hans egen poesi, og ejer erfaringens autoritet. Jeg bladrer i *Dagbogen* og finder et notat, der er længere end sædvanligt, og som opregner situationer, der er egnede til at fremkalde en tilstand af »ubestemthed«:

...sollyset eller månens skær, betragtet på steder hvor solen og månen ikke kan ses, og lyskilden ikke opdages; et sted der kun delvist oplyses af omtalte form for lys; genskær af omtalte lys og de forskellige stoflige virkninger det afføder; når dette lys falder ind på steder, hvor det ikke kan trænge igennem, og derfor bliver utydeligt, f.eks. i en sivbevoksning, i skove, gennem halvt lukkede verandadøre etc. etc.; når dette lys ses på et sted eller en ting, hvor det ikke falder direkte, men ka-stes tilbage som genskær fra andre steder eller ting som det har ramt, etc.; i en port, set indefra eller udefra, eller i en loggia etc., eller de steder hvor lys og skygge blandes, f.eks. under søjlegange, eller i en højtiddende loggia, blandt klipper og kløfter, i en dal, på høje skrån timer set inde fra

skyggen, således at tinderne synes gyldne; eller det skær, som stråler der passerer en farvet glaserude, kaster på de genstande de rammer; kort sagt alle de ting, der på grund af små forskelle i materielle omstændigheder når vort syn eller vor hørelse på ubestemtlig, uklar, ufuldstændig eller usædvanlig måde, etc.

Det er altså hvad Leopardi forlanger af os for at lade os nyde det ubestemte, det »vages« poesi! Han kræver en yderst nøjagtig og omhyggelig opmærksomhed overfor kompositionen i hvert billede, i den minutøse bestemmelse af hver detalje, i valget af genstande, af belysning og atmosfære, for at nå den ønskede ubestemthed, »vaghed«. Leopardi, som jeg havde udvalgt som ideel modstander over for min hyldest til nøjagtigheden, viser sig i stedet at vidne til fordel for den... Det ubestemtes digter kan kun være nøjagtighedens digter, én der evner at indfange den fineste fornemmelse med hurtigt og sikkert øje, øre, hånd. Det lønner sig at læse dagbogsnotatet færdig. Jagten på det ubestemte bliver til betragtning af det mangfoldige, det myldrende, det atomiserede...

Det samme lys er yderst behageligt og fuldt af følelse, når det ses i byen, hvor det gennemskæres af skygger, hvor mørket kontrasterer med lys; hvor lyset mange steder blegner lidt, som f.eks. på tagene, eller hvor genstande eller steder skygger for den lysende planet. Dette behag forhøjes af mangfoldigheden, det ubestemte, dette at man ikke ser alt og derfor kan lade fantasien vandre over det som ikke ses. På samme måde opnås samme virkninger af træer, alléer, højdedrag,

pergolaer, hytter, høstakke, uregelmæssigheder i jorden etc. ude på landet. Modsat er en vidt udstrakt og helt jævn slette, hvor lyset falder ensartet overalt uden forhindringer, hvor blikket taber sig i det fjerne, også yderst behagelig, på grund af den følelse af ubestemt udstrækning som opleves ved dette syn. På samme måde en skyfri himmel. I den forbindelse vil jeg bemærke, at glæden ved mangfoldigheden og det uvisse er stærkere end glæden ved en tilsyneladende uendelighed og en umådelig ensartethed. En himmel oversæet med små skyer er mere behagelig end en helt klar himmel; og synet af himlen er mindre behageligt end synet af jorden og af landskabet, fordi den er mindre varieret (og også mindre lig os, mindre lig det der hører til os og vort.) Ja, prøv at lægge Jer ned, så I kun kan se himlen, så den er helt adskilt fra jorden, så vil I få en meget mindre behagelig fornemmelse end ved at betragte et landskab, eller ved at se himlen i dens relation til jorden, se den sammen med jorden i ét blik.

Yderst behagelig er også af de samme grunde synet af en utællelig mængde, enten det er stjerner eller mennesker; en mangfoldig, ubestemtlig, forvirret, uregelmæssig, uordentlig bevægelse, en ubestemtlig bølge som syndet ikke kan afgrænse eller fatte tydeligt og klart i dets omrids, en stor mængde myrer f.eks. eller et oprørt hav. På samme måde med en mængde uregelmæssigt sammenblandede lyde, som ikke kan skelnes fra hinanden (20. september 1821).

Her rører vi ved en af kernerne i Leopardis poetik, som den udtrykkes i hans smukkeste og berømteste

digt *L'infinito* (Det uendelige). I ly bag et hegn, bag hvilket man kun ser himlen, føler digteren på én gang angst og glæde ved at forestille sig det uendelige rum. Digtet er fra 1819; de notater i *Dagbogen* som jeg har citeret er skrevet to år senere og viser at Leopardi fortsatte med at tænke over de problemer som arbejdet med *L'infinito* havde rejst. I hans refleksioner sættes to begreber hele tiden op over for hinanden: det ubestemte og det uendelige. For Leopardi, som var en ulykkelig hedonist, er det ukendte altid mere tiltrækkende end det kendte, håbet og fantasien er den eneste trøst for den skuffelse og smerte som livet giver. Mennesket projicerer sin længsel ud i uendeligheden, føler kun glæde, når det kan forestille sig at den aldrig ophører. Men eftersom den menneskelige tanke ikke kan fatte det uendelige, ja trækker sig skræmt tilbage blot ved tanken herom, må den i stedet nøjes med det ubestemmelige, nøjes med de sansninger, der ved at blande sig med hinanden, skaber en illusorisk, men dog behagelig fornemmelse af noget ubegrænset. »At drukne er sødmefyldt i dette hav«: det er ikke kun i den berømte slutning af digtet *L'infinito*, at sødmen dominerer over angsten, for det som versene kommunikerer gennem ordenes musik er stadig en følelse af sødme, også når de taler om angstfulde oplevelser.

Det går op for mig, at jeg har talt om Leopardis digte som sansninger, som om jeg accepterede det bilede som han ønsker at give af sig selv som tilhænger af 1700-tallets sensisme. I virkeligheden er det problem Leopardi tager op, et filosofisk og metafysisk problem, et problem der dominerer filosofiens historie fra Parmenides til Descartes og Kant; nemlig forholdet mellem det uendeliges idé som absolut rum og

absolut tid, og vor empiriske erkendelse af tiden og rummet. Leopardi tager udgangspunkt i en matematisk idé om tid og rum, abstrakt i sin strengthed, og sammenligner den med sansningernes ubestemmelige, vage bølgende bevægelser.

Nøjagtighed og ubestemmelighed er også de poler, som Ulrichs filosofisk-ironiske overvejelser svinger imellem, i Musils uendelige og uafsluttede roman *Manden uden egenskaber*:

Om nu det betragtede element er nøjagtigheden selv, hvis man da udhæver det og lader det udvikle sig, betragter det som en tankens sædvane og en livsholdning og lader den eksemplariske kraft indvirke på alt, hvad der kommer i berøring med den, så bliver man ført til et menneske, i hvem der finder en paradoksal forbindelse mellem nøjagtighed og ubestemthed sted. Han besidder hin ubestikkelige, vilde koldblodighed, der repræsenterer nøjagtighedens temperament; bortset fra denne egenskab er alt andet imidlertid ubestemt. (Bd I, del 2, kap. 61)

Det sted hvor Musil nærmer sig et forslag til en løsning mest, er det sted hvor han minder om at der eksisterer »matematiske problemer der ikke tillader en generel løsning men snarere kræver enkeltstående løsninger, der hvis man kombinerer dem, nærmer sig den generelle løsning.« (kap. 83). Han forestiller sig at denne metode ville passe til menneskelivet. Mange år senere var der en anden forfatter, Roland Barthes, hvis sind husede både nøjagtighedens og følsomhedens dæmon, der spurgte sig selv, om det ikke var

muligt at opfinde en videnskab der beskæftigede sig med det unikke og det aldrig gentagne (*Det lyse kammer*): »Hvorfor skulle der egentlig ikke kunne findes en videnskab for hver genstand? (En Mathesis singularis og ikke længere universalis)«.

Ulrich resignerer hurtigt over for de nederlag som lidenskab for nøjagtighed nødvendigvis fører til, men der er en anden intellektuel romanperson i vort århundede, Monsieur Teste hos Paul Valéry, der ikke nærer nogen tvivl om, at den menneskelige ånd kan realisere sig i strengt nøjagtige former. Leopardi, denne livssmertens digter, udviser den største nøjagtighed i beskrivelsen af de ubestemmelige sansninger der forårsager behag; mens Valéry, den strengt ufølsomme tankes digter, udviser den største nøjagtighed når han stiller sin Teste over for smerten, og lader ham bekæmpe den fysiske smerte med abstrakte geometriske øvelser:

Hvad jeg fejler? sagde han...ikke noget særligt.  
Det er...en tiendedel sekund der viser sig... Vent...  
Der er øjeblikke hvor min krop lyses op... Det er meget mærkeligt. Pludselig kan jeg se ind i mig selv...jeg kan skelne de inderste lag i mit kød; og jeg kan mærke smertezoner, ringe, poler, fjerbuske af smerte. Kan De se disse levende figurer? disse min smertes geometri? Der er disse lyn der fuldstændig ligner tanker. De får én til at forstå, — herfra og dertil... Og dog efterlader de mig usikker. Usikker er ikke ordet... Når det er på vej, opdager jeg noget forvirret eller diffust i mig selv. Der dannes i mit væsen nogle steder...tågede; udstrækninger dukker op. Så henter jeg et spørgsmål i min hukommelse, et hvilket som

helst problem... Jeg dykker ned i det. Jeg tæller sandskorn...og så længe jeg ser dem... — Smerten der vokser i mig, tvinger mig til at betragte sig. Jeg tænker på det! — Jeg venter kun på mit skrig...og så snart jeg har hørt det — bliver *genstanden*, den frygtelige *genstand* mindre, og stadig mindre, og forsvinder for mit indre blik...

Paul Valéry er den digter i vort århundrede, der bedst har defineret poesien som en søgen mod nøjagtighed. \*  
Jeg taler især om hans artikler og essays, hvor man finder nøjagtighedens poetik i en linie som går fra Mallarmé tilbage til Baudelaire og herfra til Edgar Allan Poe.

I Edgar Allan Poe, i Poe som Baudelaire og Mallarmé så ham, ser Valéry »klarhedens dæmon, et analytisk geni, der opfinder de mest originale og forførende kombinationer af logik og fantasi, af mystik og beregning, en exceptionel psykolog og litterær ingeniør, der udforsker og anvender alle kunstens resourcer.«

Sådan siger Valéry i sit essay *Situation de Baudelaire*, der for mig er et poetisk manifest, sammen med det andet essay om Poe og kosmogonien, skrevet i anledning af Poes *Heureka*.

I sin artikel om Poes digt *Heureka* diskuterer Valéry kosmogonien, som mere er en litterær genre end en videnskabelig spekulation, og kommer med en glimrende tilbagevisning af selve ideen om et univers, som også er en fornyet understregning af den mytiske styrke, som hver forestilling om et univers bærer i sig. Også her som hos Leopardi findes dragningen mod og frastødningen af det uendelige... Også her har vi kosmologiske hypoteser som litterær

genre, som Leopardi morede sig med at lave i nogle af sine såkaldt »apokryfe« tekster; om jordklodens tilblivelse, og især dens endelighed, da den bliver flad og tom som Saturns ring og forsvinder tilsidst opbrændt af solen; (Apokryf fragment af Straton fra Lampros), eller f.eks. i en talmudisk apokryf tekst, *Hanen Silvestros sang*, hvor det er hele universet, der slukes og forsvinder »en nøgen tavshed, og en høj stilhed vil fylde hele det uendelige rum. Således vil den pragtfulde og forfærdende gåde som den universelle eksistens er, opløses og forsvinde inden den bliver forklaret eller forstået.« Hvor man ser at det forfærdende og ufattelige ikke er det uendelige tomrum, men selve eksistensen.

Denne forelæsning lader sig ikke styre i den retning, jeg havde planlagt. Jeg skulle tale om nøjagtighed, ikke om det uendelige og kosmos. Jeg havde tænkt at tale om min forkærlighed for geometriske figurer, symmetri, serier, kombinatorik, talrelationer; jeg havde tænkt at forklare det jeg har skrevet ved at henvise til en idé om begrænsning, mådehold... Men måske er det netop den idé der påkalder talen om det uafsluttede: rækken af hele tal, Euklids lige linier... Hellere end at fortælle hvordan jeg har skrevet det jeg har skrevet, skulle jeg måske fortælle om de problemer jeg ikke har løst endnu, og som jeg ikke ved hvordan jeg skal løse, og hvad de vil føre mig til at skrive... Somme tider søger jeg at koncentrere mig om den historie jeg gerne vil fortælle, og opdager så at det der interesserer mig er noget andet, eller rettere ikke noget bestemt, men alt det der udelukkes af det jeg ville skrive; forholdet mellem det bestemte emne og alle dets mulige varianter og alternativer,

alle de begivenheder som tiden og rummet kan indeholde. Det er en opslugende og ødelæggende besættelse, som blokerer mig fuldstændig. Jeg bekæmper den ved at søge at begrænse feltet af det jeg vil sige, opdele det i endnu mindre felter, og underopdele dem igen, og så videre. Så griber jeg af en anden slags svimmelhed, af detaljens detaljes detalje, jeg bliver sugt ind i det uendeligt små, således som jeg før fortabte mig i det uendeligt store.

Flauberts udsagn om at »Gud bor i detaljen« kan jeg bedst forklare ved at henvise til Giordano Brunos filosofi. Denne store visionære kosmolog ser universet som uendeligt og bestående af utallige verdener; men han vil ikke kalde det »fuldstændig uendeligt«, for hver af disse verdener er endelige; mens »fuldstændig uendelig« er kun Gud, »fordi Gud er helt i hele verden og i hver af dens dele, uendelig og fuldstændig.«

En af de italienske bøger som jeg har læst mange gange og mediteret over i de seneste år er Paolo Zellis *Kort oversigt over uendeligheden* (Milano, Adelphi 1980), der begynder med Borges' berømte forbandelse af uendeligheden, »det begreb der ødelægger og forandrer alle andre«, og fortsætter med at gennemgå alle diskussioner om emnet, med det resultat at han opløser det uendeliges udstrækning og forvandler det til den kompakte tæthed i det uendeligt små.

Jeg tror at denne forbindelse mellem litteraturens valg af former og behovet for en kosmologisk model (eller, hvad der er det samme, en generel mytologisk helhedsopfattelse) også findes hos de forfattere som ikke siger det eksplicit. Smagen for en geometrisk inspireret komposition, hvis historie vi kan følge i ver-

dens litteraturen fra Mallarmé og frem, foregår på baggrund af modsætningen orden-uorden, som også er grundlæggende i den moderne videnskab. Universet er under opløsning i en varmesky, styrter uden redning ned i en entropiens hvirvelstrøm, men inden i denne uafvendelige proces findes der zoner af orden, portioner af eksistens der stræber mod en form, priviligerede steder, hvorfra man tror at øjne et mønster, et perspektiv. Det litterære værk er en af disse små portioner, hvor eksistensen krystalliseres i en form, antager en mening, der ikke er fast eller definitiv, ikke stivnet i mineralets ubevægelighed, men levende som en organisme. Digtningen er tilfældets indædte fjende, selv om den selv er datter af tilfældet og ved at tilfældet i sidste ende altid vinder. »Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.« (Et terningekast kan aldrig udrydde tilfældet).

Det er i denne sammenhæng man skal se den opvurdering af logisk-geometrisk-metafysiske former som præger billedkunsten i begyndelsen af vort århundrede, og senere litteraturen. Det er muligt at se krystallet som emblem for en konstellation af indbyrdes meget forskellige digtere og forfattere som Paul Valéry i Frankrig, Wallace Stevens i USA, Gottfried Benn i Tyskland, Fernando Pessoa i Portugal, Ramón Gomez de la Serna i Spanien, Massimo Bontempelli i Italien, Jorge Luis Borges i Argentina.

Krystallet med dets nøjagtige facettering og lysbrydende evne er den model for fuldkommenheden som jeg altid selv har haft som emblem, og denne for-kærlighed har fået endnu mere betydning, efter at man har opdaget, at visse egenskaber ved krystallers tilblivelse og vækst har ligheder med elementære biologiske væsners tilblivelse og vækst, og således ud-

gør en slags bro mellem mineraliget og den levende materie.

I en af de naturvidenskabelige bøger jeg stikker næsen i på jagt efter næring for fantasien, læste jeg fornyligt at modellerne for levende væsners vækstproces »på den ene side er *krystallet* (billede på specifikke strukturers uforanderlighed og regelmæssighed), og på den anden side *flammen* (billede på en ydre forms uforanderlighed, på trods af en uophørlig indre bevægelse)«. Jeg citerer fra Massimo Piatelli-Palmarinis indledning til debatten mellem Jean Piaget og Noam Chomsky (*Théories du langage – Théories de l'apprentissage*. Ed. du Seuil, Paris 1980). (Sprogteorier og indlæring). Flammens og krystallets modsatte billeder bruges for at visualisere de alternativer som optræder i biologien og derfra passerer over i teorier om sprog og indlæring.

Jeg skal her lade de videnskabsteoretiske konsekvenser af Piagets og Chomskys position ligge. Piaget hylder princippet om »orden ud fra støj«, dvs. flammen, mens Chomsky forsvare det »selv-organisere system«, dvs. krystallen.

Det der interesserer mig nu, er sammenstillingen af disse to figurer, som i en af de 1500-tals emblemer som jeg talte om i sidste forelæsning. Krystal og flamme, to former for perfekt skønhed, som blikket ikke kan løsrive sig fra, to former for vækst i tiden, to måder at forbruge materien omkring sig på, to moralske symboler, to absolutter, to kategorier til klassificering af begivenheder, ideer, stilarter og følelser. Jeg hentydede tidligere til et krystallets parti i vort århundredes litteratur; man kunne sikkert lave en lignende opstilling for flammens parti. Jeg har altid opfattet mig selv som tilhænger af krystallet, men den

passus jeg har citeret lærer mig, at jeg ikke må glemme den værdi flammen har, som måde at eksistere på, som livsform. Ligeledes vil jeg ønske, at de der opfatter sig som flammens tilhængere ikke taber krystallernes rolige og vanskelige lære af syne.

Et mere sammensat symbol som har givet mig større muligheder for at udtrykke spændingen mellem geometrisk rationalitet og de menneskelige eksistensers sammenflettede væv, er *byen*. Den af mine bøger, som jeg tror at have sagt mest i, forbliver *De usynlige byer*, fordi jeg har kunnet koncentrere alle mine overvejelser, mine erfaringer, og mine hypoteser i et enkelt symbol. Og fordi jeg har konstrueret en facetteret struktur, hvor hver af de korte tekster står ved siden af de andre i en rækkefølge der ikke implikerer en årsagssammenhæng eller et hierarki, men opbygger et net hvorigennem der findes mange forskellige ruter og hvoraf man kan udtrække mangfoldige og forgrenede konklusioner.

I *De usynlige byer* afslører hvert begreb og hver værdi sig som dobbelttydig, også nøjagtigheden. På et tidspunkt personificerer Kublai Khan intellektets rationelle, geometriske eller algebraiske tilbøjelighed og reducerer kendskabet til sit kejserrige til kombinatorikken mellem skakbrikkerne på et skakbræt: de byer som Marco Polo beskriver med en overflod af detaljer, fremstiller han nu ved den ene eller den anden kombination af tårne, heste, løbere, konge, dronning, bønder på de hvide og sorte felter. Den endelige konklusion som denne operation fører ham til, er at genstanden for hans erobringer ikke er andet end det træstykke, hvor hver brik står: et emblem for intet... men så indtræder et coup de scène: Marco Polo beder Stor-Khanen se nærmere på det, som for ham ser ud som intet:

Stor-Khanen forsøgte at leve sig ind i spillet; men nu var det spillets formål, der undslap ham. For nu målet med hvert parti er at vinde eller tabe; men vinde eller tabe hvad? Hvad var det der egentlig stod på spil? Tilbage under kongens fod, når han er mat og væltet af vinderens hånd, er der et sort eller hvidt kvadrat. Ved at ulegemliggøre sine erobringer få at nå ind til deres inderste væsen, var Kublai omsider nået til sidste træk. Den endelige erobring i forhold til hvilken alle rigets prægtige skatte kun var tomme hylstre, skrumpede ind til et felt på et høvlet bræt.

Så talte Marco Polo omsider: — Dit skakbræt, Herre, er indlagt med to slags træ, ibenholt og ahorn. Det felt som dit ophøjede blik hviler på, er skåret ud af en ring i en stamme, som blev dannet et tørkeår; se hvordan årerne ligger. Her kan man ane en lille knast; en knop forsøgte at bryde frem i det tidlige forår, men nattens rimfrost tvang den til at opgive. Stor-Khanen havde ikke tidligere bemærket at den fremmede kunne udtrykke sig flydende på hans eget sprog, men det var ikke det, der forbløffede ham. — Ser du den pore, der er lidt mere åben? Måske har der boet en larve der. Ikke en træormelarve, den ville have gnavet videre, så snart den kom frem, men en kålormelarve der har ædt bladene af træet, så det derfor blev udvalgt til at fældes... Læg mærke til kanten her, som ibenholtskæreren har rundet svagt, for at den skulle passe til kvadratet ved siden af, hvis kant er en smule fremspringende...

Den mængde ting man kunne læse i et nøgent, glat stykke træ overvældede Kublai. Polo var allerede begyndt at tale om ibenholtskove, om tøm-



merflåders flodsejlsads, om landingen, kvinderne i vinduet...

Da jeg havde skrevet denne side, stod det mig klart at min stræben efter nøjagtighed gik i to retninger. På den ene side en reduktion af begivenhedernes tilfældige forløb til abstrakte skemaer, hvormed man kan udføre beregninger og bevise teoremer; og på den anden side ordenes stræben efter at gengive tingenes sanselige karakter med størst mulig præcision.

I virkeligheden har min måde at skrive på altid stået overfor to forskellige veje der svarer til to forskellige erkendelsesformer: en der bevæger sig i en ulemgængt rationalitets mentale rum, hvor man kan trække linier der sammenfører punkter, projektioner, abstrakte former, kraftfelter; en anden der bevæger sig i en sprængfyldt genstandsverdens rum og søger at skabe en verbal ækvivalent til dette rum, ved at fylde siden med ord, og med en minutøs kraftanstrengelse tilleme det skrevne til det ikke skrevne, til totaliteten af det udsigelige og det uudsigelige. Det er to slags stræben mod nøjagtighed, der aldrig kan føre til fuldkommen tilfredsstillelse. Den første fordi de naturlige sprog altid øger noget mere end de formaliserede sprog, de medfører altid en form for støj, der forstyrrer meddelelsens nøgne væsentlighed. Den anden fordi når sproget skal gøre rede for den omgivende verdens tæthed og sammenhæng, så afslører det sine huller og sin fragmentariske karakter, det siger aldrig noget mindre i forhold til omfanget af den oplevede virkelighed.

Jeg svinger altid mellem disse to veje, og når jeg føler at jeg har udforsket den ene så langt som muligt, kaster jeg mig ud i den anden. Således har jeg i de sid-

ste år på skift været optaget af fortællingens strukturer og beskrivelsen, som i dag er en meget overset kunst. Som en skoleelev, der har fået stillet opgaven »Beskriv en giraf« eller »Beskriv stjernehimlen«, har jeg omhyggeligt fyldt et stيلهfte med sådanne øvelser, og fået en bog ud af det. Bogen hedder *Hr. Palomar*; det er en slags dagbog over minimale erkendelser, veje til at etablere relationer med omverden, glæder og frustrationer i omgang med tavshed og ord.

Her har lyrikkens erfaringer været mig til stor hjælp: jeg tænker f.eks. på William Carlos Williams, der beskriver alpeviolens blade, så blomsten tager form og springer ud af de blade han beskriver, og således at han bringer digtet plantens tæthed. Jeg tænker på Marianne Moor, der i sine beskrivelser af skældyr og nautiler og alle de andre dyr i hendes bestiarium, sammenstiller oplysninger fra zoologibøger med symbolske og allegoriske betydninger, der gør hvert digt til en moralsk fabel. Og jeg tænker på Eugenio Montale der forener begges resultater i sit store digt *Ålen*, et digt der består af en eneste lang sætning der har ålens form, og som følger ålens liv gennem alle dets faser, og gør den til et moralsk symbol.

Men jeg tænker især på Francis Ponge der med sine små prosadigte har skabt en enestående genre i moderne litteratur. Netop dette »øvehæfte«, hvor skoleeleven som første opgave skal øve sig i at anbringe sine ord på verden og dens aspekters udstrakte flade, og som det lykkes for gennem en række tilnærmelsesvise udkast, forsøg og kladder. Ponge er for mig en enestående læremester fordi de korte tekster i *Le parti pris des choses* (Tingenes standpunkt), og de andre samlinger som går i samme retning, enten de nu

taler om en reje eller en strandsten eller sæbe, re-  
præsenterer det bedste eksempel på en forfatters  
kamp med sproget for at få det til at blive tingenes  
sprog, et sprog som udgår fra tingene og vender til-  
bage til os, beriget med alt det menneskelige vi har  
investeret i tingene. Med disse korte tekster og deres  
meget udarbejdede varianter har det været Francis  
Ponges erklærede hensigt at skrive en ny *De rerum  
natura* (*Om naturen*). Jeg tror også at vi i ham kan se  
vor tids Lukrets, der genopbygger den fysiske verden  
med ordenes uåndgribelige støvkorn.

Ponges stræben forekommer mig at kunne sidestil-  
les med Mallarmés; den går blot i en anden og kom-  
plementær retning. Hos Mallarmé når ordet den  
yderste nøjagtighed ved at nå den yderste abstrak-  
tion, og angive intetheden som den sidste substans i  
verden. Hos Ponge har verden de ydmygeste, mest  
tilfældige og asymmetriske tings form, og ordet er  
det der tjener til at gøre rede for disse uregelmæssige  
og i detaljen komplicerede formers uendelige variatio-  
ner. Der er nogle der tror, at ordet er det middel der kan  
nå ind til verdens inderste væsen, den sidste, eneste, ab-  
solutte substans. Mere end at repræsentere denne sub-  
stans identificerer ordet sig med den (det er derfor for-  
kert at sige at det er et middel): dette ord kender kun sig  
selv, og intet andet kendskab til verden er muligt. An-  
dre opfatter derimod vor brug af ordene som en uop-  
hørlig forfølgelse af tingene, en tilnærmelse ikke til deres  
inderste væsen, men til deres uendelige mangfoldighed,  
en strejfen henover deres mangeformede udtømmel-  
ige overflade. Som Hofmannsthal har sagt: »Vi må  
skjule dybden. Men hvor? På overfladen.« Og Witt-  
genstein gik endnu længere end Hofmannsthal, da han  
hævdede: »Det der er skjult interesserer os ikke.«

Så drastisk ville jeg nu ikke være. Jeg tror at vi altid  
er på jagt efter noget skjult eller noget der blot er mu-  
ligt eller hypotetisk, hvis spor vi følger på jordens  
overflade. Jeg tror at vores elementære tankeproces-  
ser er blevet gentaget siden stenalderen, siden vore  
forfædre var jægere og samlere, op gennem hele  
menneskehedens historie og alle kulturer. Ordet  
sammenfører det synlige spor med den usynlige ting,  
med den fraværende, den ønskede eller frygtede ting,  
som en midlertidig skrøbelig bro over tomrummet.

Derfor er den rigtige brug af sproget for mig den  
der tillader os at nærme os tingene, de fraværende og  
de nærværende, med diskretion og forsigtig opmærk-  
somhed, med respekt for det som tingene, de nærvæ-  
rende eller de fraværende, meddeler os uden ord.

Et glimrende eksempel på en der kæmper med spro-  
get for at fravriste det noget der endnu undslipper ud-  
trykket, er Leonardo da Vinci. Leonardos manuskrip-  
ter dokumenterer på fantastisk måde hans kamp med  
sproget, et knortet og strittende sprog, og hans stræ-  
ben efter et rigere, finere og nøjagtigere udtryk. De  
forskellige faser i behandlingen af samme tanke, som  
Francis Ponge endte med at publicere ved siden af  
hinanden, fordi det egentlige værk ikke består i den  
endelige form men i rækken af forsøg på at nå dertil,  
er hos Leonardo bevis på de kræfter han investerede i  
skriften som erkendelsesform, og på at det, af alle de  
bøger han havde til hensigt at skrive, snarere var  
skriftens erkendelsesmæssige proces der interesse-  
rede ham, end at fuldføre en tekst der kunne udgives.

Lad os f.eks. tage fabeln om ilden. Leonardo giver  
først et hurtigt resumé: ilden er fornærmet fordi van-

det i gryden står over den selv, som dog er det »højeste element«, og hæver sine flammer højere og højere, indtil vandet koger over og slukker den. Leonardo fortæller historien i tre forskellige udgaver, som alle er uafsluttede, og som er skrevet op i tre kolonner ved siden af hinanden, hvor han hver gang tilføjer en detalje, beskriver f.eks. hvordan flammen fra en lille glød blusser op mellem brændestykkerne, knitrer og vokser. Men snart standser han, som om han bliver klar over at der ikke er grænser for den detaljerigdom, hvormed man kan fortælle selv den enkleste historie. Også fortællingen om brændet der antændes i arnen i køkkenet kan vokse indefra og blive uendelig stor.

Leonardo betegnede sig selv som »Omo sanza lettere« (en mand uden lærdom), og han havde et vanskeligt forhold til det skrevne ord. Hans eksakte viden havde ikke sin lige i verden, men hans manglende kendskab til latin og »grammatik« forhindrede ham i at korrespondere med samtidens lærde. Han følte klart at der var meget af hans viden, som han bedre kunne fæstne i tegning end i ord: »O, skribent, med hvilke bogstaver kan du nedskrive denne skikkelse med samme fuldkommenhed, som tegningen kan gengive den?« skrev han i sine anatomihæfter. Og ikke kun videnskab, også filosofi var han sikker på at kunne kommunikere bedre i malerkunst og tegning. Men han havde også et vedvarende behov for at skrive, bruge skriften til at udforske verden i dens mangfoldige udtryk og dens hemmeligheder. Også for at give form til sine fantasier, til sine følelser, til sin vrede. Som når han håner litteraterne, der efter hans mening kun er i stand til at gentage hvad de har læst i andre bøger, til forskel fra dem der som han selv hør-

te til blandt »opfindere og dem der fortolker forholdet mellem naturen og menneskene.« Derfor skrev han stadig mere. Med årene var han holdt op med at male, han tænkte mens han tegnede og skrev, som var det en eneste samtale han førte med ord og tegninger, mens han fyldte sine hæfter med sin spejlvendte venstrehåndsskrift.

På ark 265 i Atlant-kodekset begynder Leonardo at notere beviser på tesen om jordens vækst. Efter at have nævnt eksempler på begravede byer, der er blevet opslugte af jorden, går han over til havforsteninger som er fundet oppe i bjergene, og helt konkret til visse knogler som han mener må have tilhørt et uhyre der levede før syndfloden. I det øjeblik må hans fantasi være blevet fascineret af synet af det kæmpemæssige dyr, mens det endnu svømmede i vandet. I hvert fald vender han bladet og forsøger at fæstne billedet af dyret, og prøver tre gange at forme en sætning der kan gengive det forunderlige syn i hele dets fascination.

Hvor mange gange sås du ikke dukke op mellem bølgerne i det svulmende store ocean, med din sortbørstede ryg, som et bjerg, og i langsom og stolt bevægelse.

Så forsøger han at skabe fremdrift i dyrets bevægelse, ved at introducere verbet *dreje rundt* (volteggiare):

Og ofte sås du dukke op mellem bølgerne i det svulmende store ocean, med stolt og langsom bevægelse dreje rundt i søens vande. Og med sortbørstet ryg, som et bjerg rejse dig højt over dem.

Men *dreje rundt* forekommer ham at mildne det indtryk af imponerende majestæt som han ønsker at fremkalde. Nu vælger han verbet *pløje* (*solcare*), og retter med sikker litterær fornemmelse hele beskrivelsen, så den får sammenhæng og rytme.

O, hvor mange gange sås du ikke dukke op mellem bølgerne i det svulmende, store ocean, hævedig sejrrikt over dem som et bjerg, og pløje søensvande med din sortbørstede ryg, i stolt og langsom bevægelse.

Den måde hvorpå Leonardo forfølger dette syn, der fremstår næsten som et symbol på naturens storslåede kraft, viser os et glimt af hvordan hans fantasi fungerede. Jeg overlader dette billede til Jer, så I kan bevare det i Jeres erindring i al dets gådefulde klarhed.

## Synlighed.

I Dantes *Guddommelige Komedie* (Skærsilden, 17,25) er der en verslinie som lyder: »Så regnede det ned i den høje fantasi...«. Jeg vil begynde denne forelæsning med en konstatering. Fantasien er et sted hvor det regner!

Lad os se på hvilken sammenhæng denne verslinie fra Skærsilden står i. Vi befinder os i de vredsindedes kreds, og Dante spekulerer over nogle billeder som tager form direkte i hans tanke, og som forestiller klassiske og bibelske eksempler på straffet vrede. Dante forstår, at disse billeder »regner ned« fra himlen, – dvs. at det er Gud der sender ham dem.

I Skærsildens forskellige kredse, udover særlige detaljer i landskabet og himmelhvælvingen og udover mødet med angrende synderes sjæle og overnaturlige væsener, præsenteres Dante for scener der er en slags citater eller fremstillinger af eksempler på synder og dyder. I begyndelsen i form af relieffer der synes at bevæge sig og tale, derefter som syner der udspringer sig for hans øjne, og stemmer som når hans ører, og til sidst udelukkende som mentale billeder. Disse syner eller visioner bevæger sig kort sagt stadig længere indad til et indre plan, som om Dante indså at det er unødvendigt at opfinde en ny metaforstilling for hver kreds, man kan lige så godt straks placere synerne i tanken selv, uden at lade dem passere gennem sanserne.

Men inden er det nødvendigt at definere, hvad forestillingsevnen er, og det gør Dante i to terziner (17,13-18):

Indbildningskraft! o, du som kan betvinge

så stærk en Mand, at han ej mærke lægger  
til noget, selvom Lure klinge!

Hvo rører dig, når Sansen intet rækker?

Et himmelsk Lys, der af sig selv iklæder

sig Form, hvad heller på Guds Bud dig vækker.

(Chr. K. S. Molbechs oversættelse).

Det er klart at det her drejer sig om den »høje fantasi«, som det bliver forklaret lidt længere fremme, dvs. den øverste del af forestillingsevnen, som er adskilt fra den legemlige forestillingsevne, den der manifestere sig i drømmenes kaos. I det vi holder fast i dette punkt, vil vi nu forsøge at følge Dantes tankegang der er i nøje overensstemmelse med samtidens filosofi.

Lad mig prøve at omskrive Dantes ord: O, forestillingsevne, du som har magt over vore åndsevner og vor vilje og som kan rykke os bort fra den ydre verden til en indre verden, således at selvom tusind trompetter lød, ville vi ikke høre det. Hvorfra kommer de bildebudskaber, som du modtager, når de ikke dannes af sansninger der er lejret i erindringer? »Movetiume che nel ciel s'informa«, står der hos Dante: »Du bevæges af et lys, der formes i himlen«. Ifølge Dante – og også Thomas Aquinas – findes der en slags lysende kilde i himlen, som udsender ideale billeder, dannet enten i overensstemmelse med denne billedverdens egen logik eller med Guds vilje.

Dante taler om de syner, som præsenterer sig for

ham (dvs. for Dante som person i digtet), næsten som filmsekvenser eller fjernsynsbilleder der modtages på en skærm, der er adskilt fra det der for ham er hans rejses objektive virkelighed. Men for digteren Dante er personen Dantes rejse i sin helhed magen til disse syner; digteren må forestille sig billeder både af alt det hans person ser, og det han tror at se, og det han drømmer, eller erindrere, eller som han ser fremstillet eller får fortalt, på samme måde som han må forestille sig det visuelle indhold i de metaforer, som han bruger netop til at befordre denne billeddannelse. Det er altså forestillingsevns rolle i *Den guddommelige Komædie* Dante søger at definere, og mere præcist den visuelle del af fantasien, der går forud for eller er samtidig med den sproglige fantasi.

Vi kan skelne mellem to typer fantasiprocesser; en første der går ud fra ordet og ender ved det visuelle billede, og en anden der går ud fra det visuelle billede og ender ved det sproglige udtryk. Den første proces er normalt det der sker ved læsning; vi læser f. eks. en scene i en roman eller en reportage i en avis, og alt efter tekstens større eller mindre effektfuldhed bringes vi til at se scenen, som om den foregik for vore øjne, eller i det mindste brudstykker og detaljer, der dukker frem af utydeligheden.

I en film er det billede vi ser på lærredet også gået igennem en skreven tekst, derefter er det blevet »set« mentalt af instruktøren, og så rekonstrueret i sin fysiske tilstedeværelse ved optagelserne, for definitivt at blive fikseret på filmstrimlens billeder. En film er således resultatet af en række både materielle og ikke materielle faser, hvorunder billederne tager form. I denne proces har forestillingsevns »mentale biograf« en mindst lige så betydningsfuld rolle som fa-

serne i den faktiske realisering af sekvenserne, sådan som de bliver optaget af *kameraet* og derefter monteret i *klippebordet*. Denne »mentale biograf« er i funktion hele tiden hos os alle; og det har den altid været, også inden filmen blev opfundet. Og den ophører aldrig med at vise billeder for vort indre øje.

Det er bemærkelsesværdigt hvilken betydning den visuelle fantasi har i Ignatius af Loyolas skrift *Ejercicios espirituales* (Åndelige øvelser). Straks i indledningen til sin håndbog foreskriver Sankt Ignatius »en stedets synlige opsætning« (»composición viendo el lugar«) med vendinger der ligner instruktioner til iscenesættelse af et skuespil: »...i den visuelle kontemplation eller meditation, som netop kontemplationen af Kristus vor Herre i hans synlige form, består opsætningen i med fantasiens syn at se det fysiske sted, hvor den genstand jeg vil kontemplere befinder sig. Ved fysisk sted mener jeg f.eks. en kirke eller et bjerg hvor Jesus Kristus eller Vor Frue befinder sig...«. Straks efter skynder Sankt Ignatius sig at tilføje, at kontemplationen af vore synder ikke skal være visuel, eller, hvis jeg forstår ham ret, skal betjene sig af en metaforisk synlighed (sjælen i lænker i det forgængelige legemes fængsel).

Længere fremme, i anden uges første dag, åbner den åndelige øvelse med et storslået visionært panorama og spektakulære masseoptrin:

1. punkt. Det første punkt er at se personerne, den ene og de andre: og først dem på jordens overflade i al deres forskellighed i dragter og bevægelser, nogle hvide og andre sorte, nogle i fred og andre i krig, nogle der græder og andre der ler,

nogle raske og andre syge, nogle der fødes og andre der dør, etc.

2.: se og betragte de tre guddommelige personer på deres kongestol eller deres guddommelige majestæts trone, hvordan de ser ned på den runde jords overflade og alle dens folkeslag, der vandrer i så megen blindhed, og hvordan de dør og stiger ned i helvede.

Tanken om at Moses' Gud ikke tålte billedfremstillinger af sig, synes aldrig at strejfe Sankt Ignatius. Tværtimod skulle man tro at han forsvare alle kristnes ret til storslåede visionære evner på linie med Dante og Michelangelo; oven i købet uden den tøjle som Dante føler sig tvunget til at pålægge sin forestillingsevne over for Paradisets højeste himmelske visioner.

I den følgende dags åndelige øvelse (anden kontemplation, 1. punkt) skal den kontemplerende føre sig selv ind på scenen, og indtage en rolle i den imaginære handling:

Første punkt er at se personerne, nemlig se Vor Frue og Josef og tjenestepigen og det nyfødte Jesusbarn, og gøre mig selv til en fattig, ydmyg, uværdig slave der betragter dem, kontemplerer dem og tjener dem i alt det nødvendige, som om jeg befandt mig der, med den størst mulige ærbødighed; og derefter tænke over mig selv, for at drage nytte deraf.

Modreformationens katolicisme havde ganske givet et fundamentalt udtryksmiddel i den visuelle kommunikation, med den religiøse kunsts følelsesmæs-

sige påvirkninger, hvorigennem den troende skulle føres til den egentlige betydning efter Kirkens mundtlige lære. Men det drejede sig altid om at gå ud fra et givent billede, som Kirken selv foreslog, ikke et der var »opfundet« af den troende. Det som adskiller (tror jeg) Loyolas fremgangsmåde fra troens udtryksformer i samtiden, er overgangen fra ord til billedforestilling, der ses som vejen til at nå erkendelsens dybeste betydning. Også her er udgangspunktet og slutmålet allerede opstillet; men midt imellem åbner der sig et umådeligt felt, hvor den individuelle fantasi kan forestille sig personer, steder, bevægede scener. Den troende bliver bedt om selv at male menneske-myldrende fresker på sindets vægge, ud fra de tilskyndelser hans visuelle fantasi kan uddrage af en teologisk sætning eller et bibelvers.

Lad os vende tilbage til litteraturen og spørge os selv, hvordan vor tids billedverden dannes nu hvor litteraturen ikke kan henvise til nogen autoritet eller tradition som sit udspring eller endemål, men tværtimod stræber mod det nye, det originale. I denne situation forekommer det mig, at problemet om det visuelle billedes eller det sproglige udtrykks forrang (som er lidt lige som hønen og ægget), klart hælder mod det visuelle billede.

Hvorfra »regner« billederne ned i fantasien? Dante havde med rette en høj mening om sig selv, således at han ikke tog i betænkning at hævde den direkte guddommelige inspiration som oprindelse til sine syner. Forfattere der står os nærmere i tid, opretter normalt (bortset fra sjældne tilfælde af profetisk kaldelse) forbindelse til jordiske afsendere, som f.eks. der individuelle eller det kollektivt ubevidste; eller den gen-

fundne tid i de sansninger der stiger op fra den tabte tid; eller epifanier, dvs. det værendes koncentration i et enkelt punkt eller et enkelt øjeblik. Det drejer sig kort sagt om processer der, også selv om de ikke udgår fra himlen, undrager sig vore bevidste hensigter og vor kontrol, og antager en slags transcendens i forhold til individet. Det er ikke kun digtere og forfattere, der stiller sig dette spørgsmålet om fantasibilledernes herkomst; det gør f.eks. også en forsker i menneskelig intelligens som Douglas Hofstadter i sin berømte bog *Gödel, Escher, Bach*, hvor det egentlige problem ligger i valget mellem de forskellige billeder, der er »regnet« ned i fantasien:

Tænk f.eks. på en forfatter der søger at udtrykke nogle ideer, som for ham er indeholdt i mentale billeder. Han er ikke helt sikker på, hvordan disse billeder hænger sammen i hans hoved, og han eksperimenterer med at udtrykke tingene først på én måde og så på en anden måde, og til sidst beslutter han sig for en bestemt version. Men ved han, hvor det hele kommer fra? Han har kun en vag fornemmelse. Det meste af hans kilde ligger dybt under vandoverfladen, som et isbjerg, usynligt – og det ved han.

Måske bør vi først se på, hvordan dette problem er blevet behandlet tidligere. Den klareste og mest udtømmende idéhistoriske oversigt over forestillingsevnen som begreb har jeg fundet i en artikel af Jean Starobinski *L'impero dell'immaginario* (Fantasiens rige) i bogen *La relation critique*, Gallimard, 1970. Fra renessansens nyplatonisk inspirerede magi udspringer ideen om forestillingsevnen eller fantasien som kom-

munikation med verdenssjælen, en tanke som senere genoptages af romantikken og surrealismen. Den idé står i modsætning til tanken om fantasi som middel til erkendelse, der ganske vist følger andre veje end den videnskabelige erkendelse, men som kan eksistere sammen med denne, og også understøtte den, ja faktisk udgøre et nødvendigt moment i videnskabsmandens formulering af sine hypoteser. Derimod ~~kan~~ teorierne om fantasi som adgangskort til sandheden om universet nok gå i spænd med en Naturfilosofi eller forskellige former for teosofisk erkendelse, men de er uforenelige med den videnskabelige erkendelse. Med mindre man deler det erkendbare op i to områder, og overlader videnskaben den ydre verden, og begrænser fantasiens erkendelse til den indviduelle indre verden. Ifølge Starobinski falder den freudianske psykoanalyse ind under sidstnævnte toledede kategori, mens Jungs system, der tillægger arketyperne og det kollektivt ubevidste universel værdi, hører sammen med tanken om fantasi som kommunikation med den universelle sandhed.

Nu kan jeg ikke længere undvige spørgsmålet om hvor min egen opfattelse af fantasi hører hjemme i forhold til de to retninger som Starobinski ridser op. For at kunne svare må jeg se tilbage på mine erfaringer som forfatter, især i forhold til den fantastiske genre. Da jeg begyndte at skrive fantastiske historier, spekulerede jeg endnu ikke over teoretiske problemer. Det eneste jeg var sikker på var, at udgangspunktet for mine fortællinger altid var et visuelt billede. Et af billederne var f.eks. en mand der er skåret over i to halvdele, som fortsætter med at leve videre hver for sig; et andet kunne være en dreng, der klatrer op i et træ, og derfra over i andet og et tredje træ,

for aldrig mere at komme ned på jorden igen; eller det kunne være en tom rustning, som bevæger sig og taler, som om der er nogen inden i den.

Når jeg får ideen til en fortælling, så er det første der dukker op i hovedet på mig altså et billede, der af en eller anden grund synes meget betydningsfuldt, også selv om jeg på det tidspunkt ikke ville kunne formulere denne betydning i ord eller begeben. Så snart billedet står tilstrækkeligt klart for mig, giver jeg mig til at udvikle det til en historie, eller rettere, det er billederne selv der udvikler deres iboende muligheder, den historie som de bærer i sig. Rundt om hvert billede fødes der andre, og der danner sig et felt med analogier, symmetriske relationer og modsætningspar. Ved organiseringen af dette materiale, som ikke længere kun er visuelt, men også formet i ord og begeben, griber der nu en bevidst hensigt ind fra min side i arbejdet med at ordne og give mening til historiens udvikling. Eller rettere, det jeg gør, er at forsøge at blive klar over, hvilke betydninger der er forenelige, og hvilke der ikke er det, med det generelle mønster jeg gerne vil give historien, idet jeg dog hele tiden lader en margen stå åben for alternative muligheder. Samtidig bliver skriften, formuleringen i ord, stadig mere væsentlig. Faktisk er det fra det øjeblik jeg begynder at sætte pen til papiret, det skrevne ord der tæller, først som forsøg på at finde et udtryk der svarer til det visuelle billede, derefter som en konsekvent videreudvikling af det valgte stilistiske udgangspunkt, og lidt efter lidt bliver skriften enerådende. Det er den der fører historien i den retning, hvor ordene løber lykkeligst, og den visuelle fantasi er henvist til at følge bagefter.

I *De kosmiske* er fremgangsmåden lidt ander-



ledes, fordi udgangspunktet er udsagn hentet fra naturvidenskabelige tekster. De visuelle billeders selvstændige spil skal fødes af disse begrebsmæssige udsagn. Min hensigt var at vise, at den billedtale, der er typisk for myten, kan fødes af en hvilken som helst jordbund, også af det sprog der ligger længst fra det visuelle billede, som f.eks. netop det naturvidenskabelige sprog i dag. Selv når man læser den mest tekniske videnskabelige afhandling eller det mest filosofiske skrift kan man støde på en sætning, der helt uventet stimulerer den billeddannende fantasi. Her har vi altså et af de tilfælde, hvor billedet er bestemt af en forudgående skreven tekst (en side eller en enkelt sætning, som jeg støder på under min læsning); og herfra kan den fantastiske historie udfolde sig i overensstemmelse med udgangspunktet eller i en helt anden retning.

Den første kosmisk historie, jeg skrev, *Afstanden fra månen*, er på en måde den mest »surrealistiske«, i den forstand at dens udgangspunkt i tyngdelovsfysikken giver fri udfoldelsesmulighed for en drømmeagtig fantasi. I andre af de kosmisk historier styres handlingen af en idé, der er i tættere overensstemmelse med det videnskabelige udgangspunkt, men stadig iklædt et hylster af billeder, følelser, skabt af en enetalede eller samtalende fortællerstemme.

Formålet med min fremgangsmåde er således at forene den spontane billeddannelse med den formulerede tanks hensigt. Også når åbningstrækket tilfalder den visuelle fantasi, der lader sin iboende logik træde i funktion, så vil den før eller siden blive fanget i et net, hvor formulerede tankegange og sproglige udtryk også sætter deres logik igennem. De visuelle

løsninger bliver dog ved med at være afgørende, og somme tider sker det, at de helt uventet bliver bestemmende for situationer, som hverken tankens ressourcer eller sprogets muligheder ville kunne løse.

Jeg vil gerne indskyde en præcisering i forbindelse med det menneskecenterede i *De kosmiskomiske*. Naturvidenskaben interesserer mig netop i sammenhæng med mine anstrengelser for at komme fri af en menneskecenteret erkendelse. Men samtidig er jeg overbevist om, at vor forestillingsevne kun kan være menneskecenteret. Heri lå der en udfordring til at prøve, med mennesket som udgangspunkt, at fremstille et univers hvor mennesket aldrig har eksisteret, hvor det tværtimod synes højst usandsynligt, at mennesket nogensinde kan komme til at eksistere.

Nu er øjeblikket kommet til at svare på det spørgsmål, jeg stillede mig selv i forbindelse med Starobinskis to retninger, fantasi som middel til erkendelse eller som identifikation med verdenssjælen. Hvem, skal jeg give min stemme? Ifølge det jeg lige har sagt, burde jeg være en overbevist tilhænger af den første tendens, eftersom fortællingen for mig består af foreningen af billedernes spontane logik med et rationelt udviklet mønster. Men samtidig har jeg altid gennem fantasien søgt at nå en erkendelse hinsides det individuelle og det subjektive; det ville altså rime med at jeg erklærede mig i nærmere overensstemmelse med den anden opfattelse, nemlig identifikationen med verdenssjælen.

Der findes imidlertid en tredje definition, som jeg føler mig fuldstændig i overensstemmelse med. Det er opfattelsen af den billedskabende fantasi som et repertoire for det potentielle, det hypotetiske, for det som ikke er eller har været og måske heller ikke vil

blive, men som kunne have været. I Starobinkis afhandling er dette aspekt tilstedede, der hvor han kommer ind på Giordano Brunos opfattelse. *Spiritus phantasticus* er ifølge Bruno en »mundus quidem et sinus inexplibilis formarum et specierum« (en udmåttelig verden eller oceanbugt af former og billeder). Jeg tror at det er uomgængelig nødvendigt for enhver erkendelse at dykke ned i denne det potentielle mangfoldighed. Digterens, og også naturvidenskabsmandens hjerne i visse afgørende øjeblikke, fungerer ved hjælp af en billedassociationsproces, der er den hurtigste måde at sammenstille og vælge mellem det muliges og det umuliges uendelighed af former. Fantasi er en slags elektronisk maskine, der ud af alle de mulige kombinationer vælger dem der svarer til et formål, eller som simpelthen er de mest interessante, smukkeste eller sjoveste.

Tilbage står nu at se på den del af den fantastiske bugt, der udgøres af den indirekte billedverden, dvs. af de billeder, som kulturen forsyner os med, hvad enten det drejer sig om massekulturen eller andre former for traditioner. Dette spørgsmål fører et andet med sig: hvordan vil fremtiden blive for den billedskabende fantasi i vort nuværende billedmediesamfund? Vil evnen til at fremkalde billeder i fravær af billeder blive ved med at udvikles hos en menneskehed, der vil blive mere og mere oversvømmet af præfabrikerede billeder? Tidligere var et menneskes visuelle erindring begrænset til dets egne direkte erfaringer og et begrænset billedrepertoire af kulturel art. Muligheden for at give form til personlige myter opstod i den måde, hvorpå brudstykker af denne erindring blev kombineret indbyrdes i uventede og virkningsfulde sammenstillinger. I dag bliver vi bombar-

deret med en sådan mængde billeder, at vi ikke lænere kan skelne den direkte synsoplevelse fra det vi har set i få sekunder i fjernsynet. Erindringen er dækket af et lag af billedstumper, som en affaldsbunke, og det bliver stadig vanskeligere for et enkelt billede at hæve sig prægnant over massen.

Når jeg har taget synligheden med i min liste over værdier vi må værne om, er det for at gøre opmærksom på den risiko vi løber for at miste en grundlæggende menneskelig evne, evnen til at se skarpe billeder med lukkede øjne, til at få farver og former til at dukke frem af en række sorte bogstaver på hvidt papir, til at tænke i billeder. Måske kan man tænke sig en fantasiens pædagogik, der vænner en til at konfrontere sine indre syner uden at kvæle dem, og uden på den anden side at lade dem degenerere til et forvirret flyvsk fantasi, men i stedet får billederne til at krystallisere i en veldefineret, selvstændig, visuelt inspirerende form, der kan bevares i erindringen.

Naturligvis er det en form for pædagogik som man kun kan bruge på sig selv, ved hjælp af metoder man opfinder undervejs, og med helt uforudsigelige resultater. Min egen tidligste påvirkning er allerede typisk for et barn af »billedkulturen«, også selv om den dengang var i sin vorden, langt fra vor tids inflation. Man kan sige, at jeg er barn af en mellempædagogik, hvor de farvelagte illustrationer der ledsagede vores barndom, i bøger, børneblade og på legetøjet, var umådelig vigtige. Jeg tror det har betydet utroligt meget for min udvikling at være født i den periode. Min forestillingsverden blev først påvirket af billederne i »Corriere dei Piccoli«, der dengang var det mest udbredte ugeblad for børn. Det drejer sig om den del af mit liv, der går fra tre år til omkring tret-

medskyldssansen

ten, inden min lidenskab for film blev til en absolut besættelse, der varede hele min ungdom. Faktisk tror jeg, at det afgørende tidsrum var mellem tre og seks år, inden jeg lærte at læse.

I tyverne bragte »Corriere dei Piccoli« datidens mest kendte amerikanske tegneserier Happy Hooligan, The Katzenjammer Kids, Felix the Cat, Maggie and Jiggs, alle døbt om til italienske navne. Der var også nogle italienske serier, hvoraf nogle var virkelig gode i forhold til tidens stil og grafiske smag. Dengang blev systemet med talebobler til replikkerne endnu ikke brugt i Italien. Det kom først i trediveerne, da Mickey Mouse blev importeret. I »Corriere dei Piccoli« blev de amerikanske serier gentegnede uden talebobler, der blev erstattede af to eller fire rimede verslinier under hver tegning. Jeg kunne ikke læse, men jeg kunne sagtens klare mig uden ordene, for jeg havde nok i billedene. Jeg levede og åndede med det blad, som min mor var begyndt at købe endnu inden jeg blev født, og hvis årgange hun lod indbinde. Jeg kunne sidde i timevis og følge tegneserierne fra det ene nummer af bladet til det næste. Jeg sad og fortalte mig selv historierne indvendig, og udlagde dem på forskellige måder. Jeg lavede varianter, jeg smeltede enkelte episoder sammen til en større historie, jeg opdagede og isolerede og sammenføjede konstanter i hver enkelt serie, jeg blandede serierne med hinanden, og opfandt nye, hvor bipersonerne blev til hovedpersoner.

Da jeg lærte at læse fik jeg ikke meget mere ud af det. De simple rimede verslinier gav ingen spændende oplysninger. Ofte var det bare fortolkninger af historierne, fabrikerede på bedste beskub, som mine egne. Det var helt klart at rimsmeden ikke havde den

mindste idé om, hvad der havde stået i originalens bobler, enten fordi han ikke forstod engelsk, eller fordi han arbejdede med allerede gentegnede, stumme serier. Jeg foretrak i hvert fald at ignorere de skrevne linier og fortsætte med min yndlingsbeskæftigelse, at fantasere *inden i billederne og deres forløb.*

Denne vane har ganske givet medført en forsinkelse af min evne til at koncentrere mig om det skrevne ord; først senere og med noget besvær tilgennede jeg mig den fornødne opmærksomhed til at læse. Derimod har min læsning af de ordløse tegninger betydet en vigtig skoling i at fortælle historier, i stilisering og billedkomposition. F.eks. den grafiske elegance hvormed Pat O'Sullivan i den lille firkantede tegning får indpasset Katten Felix' sorte silhuet på en vej der fortaber sig i landskabet, under en fuld-måne, der hænger på en sort himmel... det tror jeg stadig står som et ideal for mig.

Når jeg i en moden alder har fundet på at udtrage historier af tarokspilletts mystiske figurer og deres kombinationer, og har fortolket den samme figur på forskellige måde hver gang, så har det sikkert rod i min barndoms fantasien over sider fyldt med figurer. Det er en slags fantastisk ikonologi, jeg har forsøgt at lave i *Il castello dei destini incrociati* (Slottet hvor skæbner krydses). Men ikke kun med tarokkortene, også med malerkunstens berømteste billeder. Jeg har faktisk forsøgt at tolke Carpaccios malerier i San Giorgio degli Schiavoni i Venedig ved at læse de to billedcykluser om Sankt Georg og Sankt Hieronymus som om det var én eneste historie, én persons liv, og identificere mit eget liv med denne Georg-Hieronymus' liv. Denne fantastiske ikonologi er blevet min normale måde at udtrykke min lidenskab for maler-

kunsten på. Jeg har udviklet den metode at fortælle mine egne historier ved at gå ud fra berømte malerier eller eventuelt fra andre billeder, der særligt har tiltrukket mig.

Man kan altså sige, at der indgår forskellige elementer i dannelsen af den visuelle del af den litterære fantasi: den direkte iagttagelse af den virkelige verden; den fantasmatiske og drømmeagtige transfiguration; den billedverden der er overleveret os gennem kulturen i dens forskellige lag; samt en abstraktions-, fortætnings- og interioriseringsproces af sanserfaringerne, der er af afgørende betydning såvel for tænkens synliggørelse som for dens sproglige formulering. Alle disse elementer er på forskellig måde tilstede hos de forfattere, jeg ser som mine forbilleder, især i de perioder hvor den visuelle forestillingsevne har blomstret, som i renæssancens, barokkens og romantikkens litteraturer. I en antologi med fantastiske fortællinger fra det 19. århundrede har jeg fulgt den visionære og spektakulære åre, der vælder frem i fortællinger af Hoffmann, Chamisso, Arnim, Eichdorff, Potocki, Gogol, Nerval, Gautier, Hawthorne, Poe, Dickens, Turgenev, Leskov, og som når op til Stevenson, Kipling, Wells. Parallelt med denne retning har jeg fulgt en anden, samme tider hos de samme forfattere, som lader det fantastiske udspringe af det dagligdags, en mental, usynlig, interioriseret fantastisk dimension, der kulminerer med Henry James.

Vil det stadig være muligt at skrive fantastisk litteratur i totusindtallet, i den voksende inflation af præfabrikerede billeder? De veje vi allerede nu kan se åbne sig, kan gå i to retninger: 1) Man kan genbruge de kendte billeder i nye kontekster, der ændrer deres betydning. Postmodernismen kan betragtes som en

tendens til at bruge massemediernes billedverden ironisk, eller til at overføre smagen for det eventyrlige, som vi har arvet fra den litterære tradition til fortællelemekanismer, der understreger deres fremmedgørelse; 2) eller vi kan vaske tavlen ren og begynde forfra. Samuel Beckett har opnået de mest forbløffende resultater ved at reducere de visuelle og sproglige elementer til et minimum, som i en verden efter verdens undergang.

Den første tekst, hvor alle disse problemer er til stede på én gang, er muligvis Balzacs *Det ukendte mesterværk*. Og det er ikke tilfældigt, at en sådan hvad vi må kalde profetisk forståelse, kommer netop fra Balzac, der finder sig i et litteraturhistorisk knudepunkt, i et »grænseland«, hvor han snart dyrker det visionære, snart det realistiske, snart begge dele samtidig, altid drevet dertil som af en naturkraft, men samtidig også yderst bevidst om, hvad han gør.

*Det ukendte mesterværk*, som Balzac arbejdede på fra 1831 til 1837 havde i begyndelsen undertitlen »fantastisk fortælling«, mens den i den endelige version figurerer som »filosofisk studie«. I mellemtiden var der sket det, som Balzac selv fortæller i en anden historie, at »litteraturen havde dræbt det fantastiske«. Den gamle maler Frenhofers fuldendte maleri, hvor kun en kvindefod kommer tilsyne i et kaos af farver, en formløs tåge, bliver i den første udgave af fortællingen (udgivet 1831 i et tidsskrift) forstået og beundret af de to kolleger Pourbus og Nicolas Pousin.

»Hvilken overflod af nydelse på dette lille stykke lærred!« Også den kvindelige model, der ikke forstår det, føle sig på en sær måde tiltrukket af det. «

I den anden version (nu i bogform, stadig 1831) er

der tilføjet et par replikker, der viser kollegernes uforståenhed. Frenhofer fremstilles stadig som en genial mystiker, der lever for sit ideal, men som er dømt til ensomhed. Den endelige version fra 1837 tilføjer mange sider med tekniske betragtninger om malerkunsten, og en slutning hvoraf det klart fremgår at Frenhofer er en gal person, der ender med at lukke sig inde sammen med sit formodede mesterværk, som han tilsidst brænder, inden han begår selvmord.

Det *ukendte mesterværk* er ofte blevet udlagt som en lignelse om den moderne kunsts udvikling. Da jeg læste den sidste af disse analyser, skrevet af Hubert Bamisch (i *Fenêtre jaune cadmium*, Ed. du Seuil, Paris 1984) gik det op for mig, at fortællingen også kan læses som en lignelse om litteraturen, om den uopfyldelige kløft mellem sprogligt udtryk og sansoplevelse, om det umulige i at gribe og fastholde den visuelle fantasi. Den første version indeholder en definition af det fantastiske som udefinerligt: »For alle disse besynderligheder har det moderne sprog kun ét ord: *det var udefinerligt*... Et beundringsværdigt udtryk. Det rammer essensen af den fantastiske litteratur; det siger alt, hvad der ikke kan opfattes af vor tankes begrænsede opfattelsesevne; og når man først har lagt det frem for en læsers øjne, kastes han ud i fantasiens rum...

I de følgende år forkaster Balzac den fantastiske litteratur, der for ham havde betydet kunsten som mystisk erkendelse af altet; han går i gang med den minutøse beskrivelse af verden som den er, stadig i den overbevisning, at han udtrykker livets inderste hemmelighed. På samme måde, som Balzac længe vaklede mellem om han skulle gøre Frenhofer til en seer eller en gal mand, har hans fortælling bevaret en tvetydig-

hed, og deri ligger dens dybeste sandhed. Kunstnerens fantasi er en verden af muligheder, som intet kunstværk vil kunne realisere; den verden vi oplever, mens vi lever, er en anden verden, hvori der hersker andre former for orden og uorden; de lag af ord der hober sig op på siderne, eller af farver på lærredet, er igen en anden verden, der også er uendelig, men lettere at styre, mindre genstridig over for en form. Sammenhængen mellem de tre verdener er det *udefinierlige*, som Balzac talte om; eller rettere vi ville nu kalde det *ubestemmelige* (udeciderbare), som paradokset med en infinit mængde, der indeholder andre infinite mængder.

Forfatteren – jeg taler om en forfatter med uendelige ambitioner, som Balzac – udfører operationer, der involverer uendeligheden i hans fantasi, eller uendeligheden i den erfarede verden, eller begge dele, sammen med uendeligheden i skriftens sproglige muligheder. Nogen vil måske indvende at et enkelt liv fra fødsel til død kun kan indeholde en endelig mængde oplysninger. Hvordan kan den individuelle fantasiverden og den individuelle oplevelsessum gå ud over en sådan begrænsning? Jeg tror imidlertid, at disse forsøg på at flygte fra svimmelheden i det utælelige er forgæves. Giordano Bruno har forklaret os at »spiritus phantasticus«, hvor forfatterens fantasi henter former og billeder, er en bundløs brønd. Og hvad angår den ydre virkelighed, så hviler Balzacs *Menneskelige komedie* på den forudsætning, at den skrevne verden kan konstituere sig i overensstemmelse med den levende verden, såvel den af i dag, som den af i går og den af i morgen.

I sine fantastiske fortællinger havde Balzac søgt at fange verdens sjæl i et enkelt billede af de mange mu-

lige. Men for at gøre dette, måtte han udstyre det skrevne ord med en sådan intensitet, at det til sidst ikke længere ville henviser til en verden uden for sig selv, som farverne og linierne i Frenhofers maleri. På tærsklen til denne udvikling standser Balzac og skifter program. Ikke længere en intensiv skrift, men en ekstensiv skrift. Den realistiske fortæller Balzac søger nu at få skriften til at dække tidens og rummets uendelige udstrækning med dens brogede, kogende mangfoldighed af liv og historier.

Men kunne det ikke hende, at der sker det samme som der sker i de malerier af Escher, som Douglas R. Hofstadter citerer for at illustrere Gödels paradoks? Der står en mand på et museum og betragter billedet af en by; dette bybillede åbner sig, så det også rummer det museum, hvor det hænger, og den mand der ser på det. Balzac må nødvendigvis lade den uendelige menneskelige komedie rumme den fantastiske forfatter, som han er eller har været, med alle hans uendelige fantasiverdener; og han må lade den rumme den realistiske forfatter, som han er eller ønsker at være, og som er helt optaget af at indfange den uendelige virkelige verden i sin *Menneskelige komedie*. (Men måske er det den fantastiske Balzac der rummer den realistiske Balzacs indre verden, fordi en af den førnævntes mange fantasiverdener falder sammen med *Den menneskelige Komedies* realistiske uendelighed...).

Hvorom alting er, så kan alle »virkeligheder« og alle »fantasiverdener« kun tage form gennem skriften, i hvis ydre og indre eksistens jeg'et og verden, oplevelse og fantasi, synes skabt af samme sproglige materiale; øjets og sjælens mangeformede syner indeholdes her i ensartede linier med små og store bog-

staver, punktummer, kommaer, parenteser. Sider fyldt med tegn så tætte som sandkorn fremstiller verdens brogede skuespil på en overflade, der altid er ens og altid forskellig, som sandbanker, der fyger for ørenens blæst.

sted

## Mangfoldighed

Vi begynder med et citat:

Inspektor Ingravallo, der i sin visdom og fattigdom, rundet af Molise's jord, synes at leve af stilhed og søvn under parykkens sorte jungle, der var blank som beg og krøllet som persianerlam, afbrød i sin visdom af og til denne søvn og stilhed for at udtale en teoretisk idé (hermed menes en generel idé) om menneskers affærer; og kvinders. Ved første øjekast, dvs. når man hørte det første gang, virkede det som banaliteter. Det var ikke banaliteter. Disse hurtige udtalelser, der lyste op med en svovlstiks pludselige knitren på hans læber, levede videre på folks trommehinder flere timer, eller måneder efter deres udsigelse; som efter en gådefuld inkubationstid. »Tja!«, erkendte den involverede, »inspektør Ingravallo havde jo sagt det.« Han hævdede blandt andet, at uformodede katastrofer aldrig er resultat eller konsekvens, eller hvad man nu kalder det, af et eneste motiv, en enkelt årsag. De er som en hvirvelstrøm, et cyklonisk lavtrykscentrum i menneskehedens bevidsthed, hvortil en hel mangfoldighed af konvergerende årsager er strømmet. Han kaldte det sommetider knude eller sammensurium eller rodebunke eller »gnummero«, der på romersk betyder garnnøgle. Men den juridiske

term, »oprindelig årsag, de oprindelige årsager« var den han oftest brugte, næsten modvilligt. Han hævdede, at »vi måtte reformere betydningen af årsagskategorien«, som vi havde nedarvet den fra filosofierne, fra Aristoteles eller Kant, og erstatte årsag med årsager; det var en helt central og vedvarende opfattelse hos ham, næsten en fiksidé, som dampede fra hans fyldige, men blodløse læber, hvor en slukket cigarettstump dinglede i mundvigen, og syntes at akkompagnere blikkets søvnighed og den halvt bitre halvt skeptiske grimasse, som han af gammel vane plejede at anlægge på ansigtets nederste halvdel, under pandens og øjenlågenes søvn, og parykkens sorte glans. Sådan, netop sådan, var det med »hans« forbrydelser. Når de vil have fat på mig! Netop! Når det er mig de vil have fat på... så kan man være helt sikker på at det er noget rod; hvad så dem med kasketterne mener...«, plejede han at sige, på sit italiensk der var spækket med napoletansk og moliserdialekt.

Den tilsyneladende oprindelige årsag, den fornemste årsag var godt nok kun én. Men den grimme historie var resultat af en hel vindrose af årsager der var blæst som en hvirvelstorm ind i den (som vindrosens seksten vinde, når de slynger sig sammen i en skypumpe i et cyklonisk lavtryk), og i forbrydelsens malstrøm havde de kværnet verdens svækkede fornuft. Som man drejer halsen om på en høne. Og så plejede han at tilføje, en smule træt: »der dukker kvindfolk op, bare man skraber lidt.« En sildig italiensk udgave af det ældede udsagn »Cherchez la femme«. Og

bagefter så han ud, som om han fortrød, som om han havde bagtalt kvindfolket, og ville sige noget andet. Men det blev for kompliceret. Så tav han tankelfuld, som havde han allerede sagt for meget. Det han mente var, at et følelsesmotiv, et tantum, eller som man ville sige i dag, et kvantum affekt, et »kvantum erotica« var blandet op også i de forbrydelser der handlede om materielle interesser, dem der tilsyneladende var fjernest fra kærlighedens storme. En kollega, der var lidt misundelig over hans opdagelser, en præst der var godt inde i det verdslige livs mange fortrædeligheder, visse retsbetjente, hans overordnede, hævdede at han læste mærkelige bøger, hvor han hentede alle de ord, som ikke betød noget, eller næsten ikke noget, men som er utroligt gode til at fordreje hovedet på naive og uvidende folk. Det var spørgsmål, der hørte hjemme på en galeanstalt; en terminologi, som de tossedes læger kunne bruge. Der skal sandelig andet og mere til at have en praksis! Filosofiske filisterier kunne man overlade til traktatskrivere. Politistationernes og politikorpsets praksis er noget helt andet. Der havde man brug for megen tålmodighed, for megen kærlig omhu, og også en god solid mave. Og når ikke hele barakken Italien vaklede, så også ansvarsfølelse og sikker dømmekraft, civil sans, ja, ja, og fast hånd. Alle disse nok så rigtige indvendinger var Don Ciccio ligeglåd med. Han fortsatte med at sove stående, at filosofere på tom mave, og lade som om han røg på sin altid slukkede cigaret.

Disse sider stammer fra begyndelsen af Carlo Emilio Gaddas roman *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (Den grimme historie i Via Merulana). Jeg startede med den, fordi den er velegnet til at introducere mit emne, som er vor tids roman som encyklopædi, som erkendelsesform, og især som sammenbindende net mellem hændelser, personer, tildragelser i verden.

Jeg kunne have valgt andre forfattere til at eksemplificere denne tendens i den moderne roman. Jeg har valgt Gadda, ikke kun fordi det er en italiensk forfatter, som er forholdsvis ukendt i udlandet, også på grund af hans meget sammensatte stil, der selv på italiensk er vanskelig. Men især fordi hans filosofi passer med det jeg gerne vil sige, eftersom han ser verden som »et systemernes system«, hvor hvert enkelt system betinger de andre, og selv er betinget af dem.

Carlo Emilio Gadda søgte hele sit liv at fremstille verden som et rodsammen, et sammensurium, eller et filtret garnnøgle; fremstille den uden på nogen som helst måde at afsvække dens uudryddelige sammensathed, eller, skulle man hellere sige, den samtidige tilstedeværelse af de mest heterogene elementer som bestemmende for hver begivenhed.

~~Gadda var nødt til dette livssyn gennem sin intellektuelle uddannelse, sit temperament som forfatter og sin neurose.~~ Gadda var uddannet ingeniør, fyldt med naturvidenskabelig kultur, teknisk kompetence og en sand lidenskab for filosofi. Det sidste holdt han faktisk skjult. Først i hans efterladte skrifter fandt man skitsen til et filosofisk system, der tager udgangspunkt i Spinoza og Leibniz. Som forfatter har Gadda, der opfattes som en slags italiensk pendant til Joyce, udviklet en stil der svarer til hans sammensatte



verdensforståelse, bestående af samtidig, tilstedeværelse af alle mulige stillag og alle mulige gloseområder. Som neurotiker kaster Gadda sig fuldstændig ud i hvad han skriver, med alle sine angstforestillinger og besættelser, således at mønstret bliver væk, detaljerne vokser indtil de fylder hele billedet. Det der skulle have været en krimi, forbliver uden løsning. Man kan sige at alle hans romaner er forblevet fragmentariske eller ufuldendte, en slags ruiner af ambitionse projekter, der bevarer træk af den storslåede og omhyggelige plan, de blev udkastet med.

Hvis man vil se Gaddas encyklopædiske tilbøjelighed fuldført i en afsluttet form, må man se på de kortere tekster, som f.eks. en opskrift på »risotto alla milanese«, der er et vidunder af italiensk prosa og praktisk kunnen, hvor han beskriver riskornene som endnu har bevaret lidt af deres skal, de mest velegnede gryder, safranen, de forskellige faser i tilberedningen. En anden lignende tekst handler om byggeteknologien, der efter indførelsen af beton og hule mursten ikke længere beskytter husene mod varme eller støj. Der følger en grotesk beskrivelse af hans liv i et moderne hus og hans rædsel for alle de nabolyde, der når hans øren.

I de korte tekster, lige som i alle episoder i romanerne, bliver hver nok så ubetydelig genstand centrum for et net af relationer som forfatteren ikke kan lade være at følge, mens han mangedobler detaljerne således at beskrivelser og digressioner bliver uendelige. Talen breder sig ud over stadig større horisonter, ligegyldig hvor den starter, og hvis den kunne fortsætte ud i alle retninger, ville den tilsidst dække hele universet.

Det bedste eksempel på det net der breder sig ud fra

hver genstand er episoden med de genfundne juveler i kapitel 9 i *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Hver enkelt ædelstens relationer med geologiens historie, med den kemiske opbygning, med historiske og kunstneriske referencer, med alle mulige bestemelsessteder og med de billedassociationer de vækker. Det vigtigste værk om den verdensforståelse, der indeholdes i Gaddas måde at skrive på, er Gian Carlo Roscioni's bog *La disarmonia prestabilita* (Den forudsatte disharmoni), Torino 1969. Den begynder med en analyse af de fem sider om juvelerne; og så forklarer Roscioni, hvordan dette kendskab til tingene som »uendelige relationer, fortidige og fremtidige, virkelige eller mulige, som konvergerer mod dem« kræver, at alt benævnes, beskrives og placeres ganske nøjagtigt i tid og rum. Det sker gennem udnyttelse af ordenes semantiske potentiale, af hele variationen af verbalformer, syntaktiske konstruktioner, med alle deres konnotationer og særlige nuancer, og de ofte komiske virkninger, som sammenstillingerne bevirker.

Gaddas livssyn karakteriseres af en grotesk komik isprængt udbrud af dyb fortvivelse. Endnu før videnskaben officielt havde anerkendt princippet om at observation på en eller anden måde modificerer den observerede genstand, vidste Gadda at »erkendelse betyder at indsætte noget i virkeligheden; altså at deformere virkeligheden.« Derfra stammer hans typiske, grotesk deformerende fremstillingsform, og den spænding som han altid etablerer mellem sig og de fremstillede ting, således at jo mere verden deformeres for øjnene af ham, jo mere inddrages forfatterens jeg i denne proces, selv deformeret og forandret.

Erkendelsesdriften fører således Gadda fra verdens

objektivitet ind i hans egen utålelige subjektivitet, og det er for en mand der ikke elsker sig selv, som tværtimod hader sig selv, en forfærdelig tortur, sådan som det er klart beskrevet i *La cognizione del dolore* (Kundskab om smerten). I denne bog bryder Gadda ud i en rasende forbandelse mod pronomnet jeg, ja mod alle pronomer; de er tankens snyltere: »...jeg, jeg!... det ækleste af alle pronomer! ...Pronomerne! Det er tankens lus! Når tanken har lus, så klør den sig, som alle der har lus... og op under neglene får den pronomerne: de personlige pronomer.«

Gaddas måde at skrive på er bestemt af denne spænding mellem rational nøjagtighed og frenetisk forvrængning, der for ham er grundlæggende i enhver erkendelsesproces. I de samme år er en anden forfatter, der også er ingeniør, med teknisk-videnskabelig og filosofisk baggrund, optaget af at udtrykke spændingen mellem matematisk nøjagtighed og det sketes tilfældighed i en skrivemåde, der er fuldstændig forskellig fra Gaddas: letflydende, ironisk og kontrolleret. En matematik bestående af enkeltløsninger, det var Musils drøm:

Han havde haft noget mere på læberne; noget om matematiske opgaver, der ikke tillader almene løsninger, men kun enkeltløsninger, gennem en kombination af hvilke man kan nærme sig den almene løsning. Han havde kunnet tilføje, at han betragtede menneskets opgave med sit liv ligesådan. Hvad man kalder en tidsalder — uden at vide om man hermed skal forstå et århundrede, et årtusinde eller tidsrummet mellem skole og børnetårn — denne brede uregulerede flod af omstæn-

digheder ville i så tilfælde betyde omtrent det samme som en planløs følge af utilstrækkelige og enkeltvis tagne forkerte løsningsforsøg, ud af hvilke, hvis menneskeheden ellers kunne sammenfatte dem, den rigtige og fuldstændige løsning ville fremgå. Han tænkte over det i sporvognen på vej hjem.

(*Manden uden egenskaber*, bd. 1, del 2, kap. 83)

Erkendelse betyder for Musil bevidstheden om ufor-eneligheden i de to modsatte poler; den ene, som han kalder snart matematik, snart ren ånd, snart ligefrem militær mentalitet; og den anden, som han snart kalder sjæl, snart irrationalitet, snart menneskelighed eller kaos. Alt hvad han ved eller tænker, skriver han ned i en encyklopædisk bog, som han prøver at give romanens form, men værkets struktur forandrer sig hele tiden, den opløses mellem hænderne på ham, så at han ikke kun ikke får romanen færdig, men heller ikke får bestemt sig for nogle hovedlinier, der kunne holde det enorme materiale inde i nogle faste rammer. En sammenligning mellem de to ingeniør-forfattere, Gadda, for hvem at forstå betød selv at blive opslugt i relationernes net, og Musil, som tilsyneladende altid forstår alt i kodernes og niveaurnes mangfoldighed uden at lade sig rive med, må også tage højde for denne fælles egenskab: den manglende evne til at afslutte.

Heller ikke Proust lykkes det at se sin encyklopædiske roman færdig, men det er i hvert fald ikke af mangel på plan, eftersom ideen til *På sporet efter den tabte tid* fødes på én gang, sammen med begyndelsen, slutningen og hovedlinierne, men fordi værket udvider

sig og fortættets indefra i kraft af sit eget vitale system. Det net der forbinder alt, er også temæet hos Proust; men hos Proust består dette net af punkter i rum og tid; som bebos af alle personer efter hinanden, hvad der medfører en uendelig mangedobling af tids- og rumdimensionene. Verden udvider sig, så den bliver ugribelig, og for Proust går erkendelsen gennem smerten ved denne ugribelighed. I den henseende er den jalousi som fortælleren føler over for Albertine, en typisk erkendelseserfaring:

...Og jeg forstod det umulige, som kærligheden støder mod. Vi forestiller os at dens genstand er et væsen som kan ligge foran os, lukket inde i en krop. Ak nej! Det er dette væsens udstrækning til alle de punkter i rum og tid, som dette væsen har beboet og vil bebo. Hvis vi ikke besidder dets kontakt med det sted, eller hin time, så besidder vi ikke personen. Og vi kan ikke nå alle disse punkter. Hvis de endda var afregnet for os, kunne vi måske strække os helt ud og nå dem. Men vi famler uden at finde dem. Deraf mistroen, jalousien, forfølgelsen. Vi spilder kostbar tid med at følge et absurd spor, og vi passerer lige forbi sandheden uden at ane det.

Dette citat står på den side i *Albertine*, der handler om de vredladne guder der regerer over telefonen. Lidt længere fremme overværer vi de første forsøg med flyvemaskiner, ligesom vi i det foregående bind havde set automobilerne indtage hestevognenes plads, og forandre forholdet mellem rum og tid, således at »også kunsten forandres deraf.« Jeg nævner dette for at vise at Proust med hensyn til teknologisk

viden ikke er bagud i forhold til de to ingeniør-forfattere, jeg har omtalt. Opkomsten af den moderne teknologi, som vi ser udfolde sig lidt efter lidt i romanen, er ikke kun en del af »tidskoloritten«, det er en del af selve værket form, af dets indre nødvendighed, af dens angst for ikke at nå at udfolde skriftens mangfoldighed inden det korte liv rinder ud.

I min første forelæsning gik jeg ud fra Lukrets og Ovids digte og fra den model om et system af uendelige relationer mellem alt, som findes i disse to så forskellige bøger. Her ser vi nu, at vor tids litteratur har taget denne gamle ambition på sig at fremstille de faktiske og de mulige relationers mangfoldighed.

For megen ambition kan være galt på mange områder, men ikke i litteratur. Litteraturen lever kun, hvis den stiller sig uendeligt store mål, også hinsides alle muligheder for at nå dem. Kun hvis digtere og forfattere kaster sig ud i projekter, som ingen andre tør forestille sig, vil litteraturen fortsat have en funktion. Siden videnskaben er begyndt at nære mistro til generelle forklaringer og løsninger der ikke kun vedrører specielle sektorer, må litteraturen tage udfordringen op og søge at væve de forskellige slags viden og de forskellige koder sammen i en mangfoldig, facetteret verdensopfattelse.

En forfatter med virkelig ambitiøse projekter er Goethe. I 1780 betror han Charlotte Stein, at han planlægger »en roman om universet«. Vi ved ikke ret meget om, hvordan han havde tænkt sig at konkretisere idéen; men bare det at have valgt romanen som en litterær form, der kan indeholde hele universet, er et betydningsfuldt udsagn. I omtrent samme år skrev Georg Lichtenberg: »Jeg tror at et epos om det tomme rum kunne blive sublimt.« Universet og tom-

heden; jeg vender tilbage til disse to begreber, som vi ser litteraturen svinge imellem, og som ofte synes at falde sammen.

Jeg har fundet de to citater af Goethe og Lichtenberg i Hans Blumenbergs fascinerende bog *Die Lesbarkeit der Welt* (Verdens læselighed). I de sidste kapitler følger forfatteren denne ambitions historie, fra Novalis som beslutter at skrive en »absolut bog«, der snart omtales som en encyklopædi« snart som en »Bibel«, til Humboldt der med *Kosmos* fuldfører sit projekt om en »beskrivelse af det fysiske univers«.

Det kapitel hos Blumenberg, der interesserer mig mest, er det som hedder *Verdens tomme bog*, og som han har dediceret til Mallarmé og Flaubert. Jeg har altid været fascineret af at Mallarmé, der i sine digte havde givet uforlignelig krystallinsk form til intetheden, brugte sine sidste år på et projekt om en endegyldig bog som skulle udgøre universets endelige mening, et mystisk projekt som han tilintetgjorde ethvert spor af. Ligesom det fascinerer mig at tænke på, at Flaubert der havde skrevet til Louise Colet d. 16. januar 1852, »jeg ville gerne skrive en bog om intet«, brugte de sidste ti år af sit liv på den mest encyklopædiske bog, der nogen sinde er skrevet, nemlig *Bouvard et Pécuchet*.

*Bouvard et Pécuchet* er den egentlige stamfader til de romaner, jeg taler om her, også selv om den patetiske og komiske vandring gennem 1800-tallets samlede viden, som de to videnskabelige Don Quixote'r udfører, fremstilles som en uendelig række nederlag. For de to naive selvlærte hoveder åbner enhver bog en ny verden, men det er verdner, der gensidig udelukker hinanden, eller som med deres modsigelser ødelægger enhver mulighed for sikker viden. Trods al

deres gode vilje er de to skrivere helt blottet for den særlige subjektive nådegave, der tillader én at tillempe begreberne til det man skal bruge dem til, eller til den unyttige glæde man ønsker at få af dem. Og det lærer man ikke i bøgerne.

Hvordan skal man forstå slutningen på den uafsluttede roman, hvor Bouvard og Pécuchet opgiver at forstå verden, og beslutter sig til i stedet at kopiere alle bøger i det universelle bibliotek? Skal man konkludere, at i Bouvards og Pécuchets erfaringer smelter encyklopædi og intethed sammen? Men bag de to personer står Flaubert, der for at kunne finde på deres odysse, har måttet opbygge en kompetence inden for alle grene af viden, opbygge en videnskab, som hans to helte så kan nedbryde. Derfor læser han bøger om landbrug og frugtavl, om kemi, anatomi, medicin, geologi... I august 1873 skriver han i et brev at han med dette formål har læst og taget noter fra 194 værker; i juni 1874 er dette tal allerede steget til 294; fem år senere kan han skrive til Zola: »Min læsning er afsluttet, nu åbner jeg ikke en bog, før jeg er færdig med min roman.« Men kort efter ser vi af brevene, at han har kastet sig over gejstlig lekture, derfra går han over til pædagogik, og denne disciplin tvinger ham til at åbne en vifte af de mest forskelligartede områder. Januar 1880 skriver han: »Ved De hvor mange bøger jeg har måttet slide mig igennem for mine to venners skyld? Mere end 1500!«

De to amatørers encyklopædiske odysse *dubleres* altså i det virkelige liv af et sideløbende, titanisk projekt: det er Flaubert selv der laver sig om til en universel encyklopædi. Med en lidenskab der ikke står tilbage for hans to helte indsuger han al den viden, som de søger at gøre til deres, og al den viden som

forbliver uden for deres fatteevne. Så meget besværbare for at vise det forfængelige i al viden, sådan som de to amatører bruger den? («Om manglende metode i videnskab» er den undertitel Flaubert havde tænkt at give romanen, som det ses i et brev af 16. december 1879). Eller for at vise forfængeligheden i al viden, slet og ret?

En encyklopædisk romanforfatter, Raymond Queneau, har hundrede år senere skrevet et essay, hvor han forsvarer de to helte mod anklagen for *dumhed* (deres forbandelse er at være forelsket i det absolutte, og ikke ville tillade hverken modsigelser eller tvivl), og forsvarer Flaubert mod den forenklede anklage for at være »modstander af videnskaben«.

»Flaubert er for videnskaben«, siger Queneau, »for så vidt denne er skeptisk, metodisk, forsigtig, mennesskelig. Han hader dogmatikere, metafysikere, filosoffer.« (*Signes, chiffres, et lettres*).

Flauberts skepticisme, sammen med hans uendelige nysgerrighed over for den menneskelige viden, som er samlet sammen gennem århundreder, er de egenskaber som de største forfattere i det tyvende århundrede tager til sig. For deres vedkommende vil jeg kalde det en aktiv skepsis, en sans for legen og udfordringen i det stædige forsøg på at etablere relationer mellem forskellige slags tale, metoder og niveauer. Erkendelse som mangfoldighed er den tråd der binder de største værker sammen, både inden for det der kaldes modernisme, og det man kalder det postmoderne, en tråd som jeg håber — uanset etikette — må fortsætte i det kommende årtusind.

Det er værd at huske, at den bog som kan anses for den mest komplette introduktion til vort århundredes kultur, faktisk er en roman, nemlig *Trolddomsbyrjet*

Potentiel, hypotetisk mangfoldig helhed

af Thomas Mann. Fra alpesanatoriets lukkede verden udgår alle de tråde, der senere udvikles af vort århundredes bedste tænkere; alle de emner, der stadig nærer vore diskussioner, passerer allerede her revy. Det som tager form i de store romaner i vor tid, er idéen om en *åben* encyklopædi, hvor adjektivet »åben« god nok modsiger substantivet *encyklopædi*, der etymologisk set er født af ambitionen om at udtømme det erkendbare og lukke det inde i en cirkel. I dag er helhedsbegrebet kun tænkeligt, hvis det drejer sig om en potentiel, hypotetisk og mangfoldig helhed.

Middelalderens litteratur stræbte mod værker, der kunne udtrykke hele den erkendbare viden i en stabil og kompakt formet orden, sådan som i *Den guddommelige komedie*, hvor en systematisk enhedstanke sameksisterer med en mangfoldig sproglig rigdom. Til forskel herfra fødes de moderne værker, som vi holder mest af, af en sammenstilling og modstilling af mange forskellige fortolkningsmåder, tanker og udtrykksformer. Også selv om grundstrukturen er planlagt til mindste detalje, så er det væsentlige ikke dens afrunding i en harmonisk figur, men den centrifugale kraft der udgår fra den, de mangfoldige sprogførmers garanti for at sandheden ikke er begrænset. Det ses netop hos de to store forfattere i vort århundrede, som er inspireret af middelalderen, nemlig T. S. Eliot og James Joyce, der begge dyrkede Dante, og begge havde en stærk teologisk bevidsthed (ganske vist med forskellige formål). Eliot opløser det teologiske plan med ironiens lethed og ordenes svimlende trolddom. Joyce starter i den klare hensigt at lave et systematisk og encyklopædisk værk, der lader sig tolke på mange planer ifølge middelalderens hermeneutik. Han op-

stiller skemaer over kapitlerne i *Ulysses* og deres sammenhæng med det menneskelige legeme, kunstarterne, farver og symboler. Men det er især en stilarternes encyklopædi han ender med at lave, både i *Ulysses*, og i ordenes polyfoniske mangfoldighed i *Finnegans Wake*.

Det er på tide at bringe lidt orden i de eksempler på mangfoldighed, som jeg har fremlagt.

Der er den enhedsprægede tekst, der forløber som en enkelt stemmes tale og som viser sig at kunne tolkes på flere planer. Her går prisen for opfindsomhed og tour-de-force til Alfred Jarry for hans *L'Amour absolu* (Den absolutte kærlighed, 1899), en roman på 50 sider, der kan læses som tre helt forskellige historier: 1) en dødsdømts venten i cellen natten før henrettelsen; 2) en søvnløs mands monolog, mens han i halvågen tilstand drømmer at han er dødsdømt; 3) Kristi lidelseshistorie.

Der er den flerstemmige tekst, der erstatter et tænkende jugs enhed med mange subjekter, stemmer, blikke på verden, i overensstemmelse med den model, som Bachtin har kaldt »dialogisk« eller »polyfonisk« eller »karnevalesk«, og hvis spor han har fulgt fra Platon til Rabelais og Dostojevski.

Der er det værk der i sin ambition om at rumme alt, ikke kan finde et omrids eller en form, og forbliver ufuldendt, som vi har set hos Gadda og Musil.

Så er der de værker, som inden for litteraturens svarer til det der i filosofien er den ikke systematiske tænkning; de skæder frem ved hjælp af aforismer, punktformede og diskontinuerte indsigter, og her må jeg nævne en forfatter, som jeg aldrig blir træt af at læse, Paul Valéry. Jeg tænker specielt på hans prosa-

værker, der består af korte essays på et par sider og notater på få linier fra hans notesbøger. »En filosofi skal være bærbar«, har han sagt (XXIV,713), men også: »Jeg har søgt, jeg søger og vil fortsat søge det jeg kalder Det totale fænomen, dvs. bevidsthedens, relationernes, betingelsernes, mulighedernes, umulighedernes Totalitet...« (XII,722).

Blandt de værder jeg ønsker må føres videre i det nye årtusind, er først og fremmest denne: en litteratur der har sans for tankens orden og nøjagtighed, og som ejer poesiens, videnskabens og filosofiens indsigter; sådan som Valéry's essays gør det. Når jeg taler om Valéry i denne sammenhæng, hvor det handler om romaner, skønt han ikke var romanforfatter, ja, tværtimod pga. et berømt udsagn havde fået ry for at likvidere den klassiske roman, så er det fordi Valéry forstod romanen bedre end de fleste, og definerede hvad der var dens egenart netop som roman.

Hvis jeg skulle sige hvem der efter min mening smukkest har realiseret Valéry's æstetiske ideal om nøjagtighed i billedsprog og ordvalg, i værker der ejer krystallets geometriske strengthed og den deduktive tankes abstraktion, ville jeg uden tøven nævne Jorge Luis Borges. De vigtigste grunde til min forkærlighed for Borges er, foruden de allerede nævnte: 1) hvert af hans værker indeholder en model for universet, eller for en egenskab ved universet; uendeligheden, utæleligheden, den evige, samtidige eller cykliske tid; 2) det er altid tekster der rummes på få sider, med en eksemplarisk økonomi i udtrykket; 3) hans fortællinger bruger ofte folkelitteraturens gennem århundreder afprøvede genrer som ydre form, hvad der gør hans historier til en slags mytiske fortællinger. Hans mest svimlende essay om tiden *Haven med stier som deler*

sig fra *Fiktioner* fremtræder f.eks. som en spionhistorie, der indeholder en logisk-metafysisk fortælling, der igen indeholder beskrivelsen af en uendelig kinesisk roman, alt sammen på ca. 12 sider.

Borges opregner følgende hypoteser, der alle holdes – eller skjuler sig – i få linier; for det første tanken om en punktformet tid, nærmest en absolut subjektiv nutid: »Jeg tænkte at alt hvad der hænder ethvert menneske, hænder netop, netop nu. Århundrede efter århundrede, og kun i nutiden hænder tingene; utallige mennesker i luften, på jorden, eller på havet, og alt hvad der virkelig sker, sker for mig...«; for det andet tanken om en tid, der bestemmes af viljen, hvor fremtiden er ligeså uforanderlig som fortiden; og endelige fortællingens centrale idé om en mangfoldig, forgrenet tid, hvor hver nutid deler sig i to fremtider, så der dannes »et stadig større, svimlende net af divergerende, konvergerende og parallelle tider.« Denne idé om uendeligt mange samtidige universer, hvor alle muligheder realiseres i alle mulige kombinationer, er ikke en digression i historien, men selve betingelsen for at hovedpersonen føler sig i sin ret til at udføre den absurde og afskyelige forbrydelse, som hans mission pålægger ham, fordi han er sikker på at det kun sker i et af universerne, og ikke i de andre, ja, ovenikøbet at han og hans offer, hvis han udfører mordet her og nu, kan mødes som venner og brødre i andre universer.

Modellen med mulighedernes netværk kan altså koncentreres på få sider i en fortælling af Borges, eller den kan danne grundplan i lange romaner, hvor tætheden må findes i de enkelte episoder. I dag synes reglen om at »skrive kort« også at blive bekræftet af de lange romaner, hvis strukturer er akkumulerende, modulerende, kombinatoriske.

Disse betragtninger ligger bag min idé om det jeg kalder »hyper-romanen«, og som jeg har søgt at give et eksempel på med *Hvis en vinterrnat en rejsende*. Min hensigt var at fremstille essensen af romangenren, koncentreret i ti romanbegyndelser, der udvikler den samme elementære historie på helt forskellige måder, og som fungerer i en ramme, hvis udvikling de betinges af og selv betinger. Samme princip om at præsentere det fortælleliges potentiale ligger bag en anden af mine bøger *Il castello dei destini incrociati* (Slottet hvor skæbnerne krydses), som er en slags maskine der mangedobler fortællingerne ved at tage udgangspunkt i nogle figurer, der rummer mange betydningmuligheder, som her et spil tarokkort. Mit temperament er til korte fortællinger, og disse strukturer tillader mig at forbinde fantasiens og udtrykkets koncentration med fornemmelsen af uendelige muligheder.

Et andet eksempel på en »hyper-roman« er Georges Perec: *La vie mode d'emploi* (Livet, en brugsanvisning); det er en meget lang roman, der består af mange historier der krydser hinanden, og som genopvækker glæden ved de store romancykluser à la Balzac; det er ikke for intet at undertitlen er *Romaner* i flertal.

Efter min opfattelse er denne bog, der udkom i Paris 1978, fire år før forfatteren døde kun 46 år gammel, den sidste store begivenhed i romanens historie. Det er den af mange grunde. Dens afsluttede, og alligevel uendelige grundmønster, dens litterære nyskabelse, dens sammenfatning af en fortællende tradition og dens encyklopædiske sum af forskellige slags viden, der danner et verdensbillede, sansen for vores egen tid, der både består af en ophobning af fortid og

en svimlende tomhed, sameksistensen af ironi og angst, i sidste ende den måde, hvorpå forfølgelsen af et projekt bliver ét med poesiens uransagelige veje.

Puslespillet udgør den formelle model for intrigen. En anden model er tværsnittet af et typisk parisisk beboelseshus, hvor hele handlingen udspiller sig, et kapitel i hvert værelse, fem etager med lejligheder, hvor møbler og køkkenredskaber opregnes og der fortæles om ejerskifter og beboernes liv, deres forfædre og efterkommere. Bygningens struktur fremstilles som et »dobbelt-kvadrat«, med ti gange ti kvadrater, dvs. et skakbræt, hvor Perec går fra det ene felt (dvs. værelse, eller kapitel) til det næste, bevægende sig i hestens spring i en særlig rækkefølge, der gør at han når rundt på alle felterne. Er felterne så hundrede? Nej, de er nioghalvfems; denne superfuldendte bog lader med vilje en lille dør være åben mod ufuldkommenheden.

Det er om jeg så må sige beholderen. Hvad angår indholdet har Perec lavet lister over emner, opdelt i kategorier, og besluttet at der i hvert kapitel skulle være et emne fra hver kategori, eventuelt kun antydningensvis, således at kombinationerne altid varieres efter matematiske fremgangsmåder, som jeg ikke er i stand til at definere, men hvis nøjagtighed jeg ikke er i tvivl om. Jeg besøgte ofte Perec i de ni år, han brugte til at skrive romanen, men jeg kender kun nogle af hans hemmelige regler. Disse emnekategorier er hele 42 og omfatter litterære citater, geografiske steder, historiske tidspunkter, møbler, gentande, stilarter, farver, mad, dyr, planter, mineraler, og jeg ved ikke hvad, ligesom jeg heller ikke ved, hvordan det er lykkedes ham at respektere disse regler selv i de mindste og mest koncentrerede kapitler.

For at undslippe tilværelsens tilfældighed har Perec, ligesom sin hovedperson brug for at pålægge sig selv strenge regler, også selv om disse regler også er tilfældige. Miraklet er, at denne poetik, der kan virke kunstig og mekanisk, giver en frihed og udtømmelig rigdom for fantasien. Måske fordi den falder sammen med det som helt fra den første roman *Les choses* (Tingene, 1965) har været Perecs lidenskab for kata-loger; oprensninger af ting der alle defineres i deres særegenhed og tilhørsforhold til en stil, en epoke, et samfund, f.eks. menukort, koncertprogrammer, diæt-  
tabeller, rigtige eller opdigtede bibliografier.

Samlermaniens dæmon spøger overalt hos Perec, og blandt alle de samlinger som denne bog omtaler, er den, der står ham nærmest nok samlingen af *unika*, dvs. af ting, som der kun eksisterer et eksemplar af. Selv var han ikke samler; han samlede kun på ord, erkendelser, erindringer. Den terminologiske nøjagtighed var hans måde at besidde tingene på. Perec samlede og benævnte det, der udgør hver hændelses og hver persons og hver tings eneståenhed. Ingen var mere immun end Perec mod skriftens værste sygdom i dag, generaliseringen.

Det er vigtigt at fremhæve, at Perec ved at opbygge sin roman omkring faste regler, *contraintes*, ikke kvalte, men tværtimod stimulerede friheden til at fortælle. Ikke for ingenting var Perec den mest opfindsomme af medlemmerne af Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), grundlagt af hans læremester Raymond Queneau. Allerede mange år tidligere havde Queneau polemiseret mod surrealisternes automatskrift:



En anden hel forkert idé som er på mode i øjeblikket, er det lighedstegn der sættes mellem inspiration, udforskning af det ubevidste og frigørelse, mellem tilfældighed, automatisme og frihed. Men den inspiration der består i blindt at adlyde enhver impuls er i virkeligheden slaveri. Den klassiske forfatter der respekterer en række regler, han kender, når han skriver sin tragedie, er mere fri end den digter der skriver alt hvad der falder ham ind, og som er slave af andre regler som han ikke kender.

Her slutter mit forsvar for romanen som et stort netværk. Nogen vil måske indvende, at jo mere romanen stræber mod at mangfoldiggøre det mulige, jo mere fjerner den sig fra det unikum, som udgøres af det skrivende jugs *selv*, den indre ærlighed, opdagelsen af ens egen sandhed. Tværtimod, vil jeg svare, hvem er vi, hvem er hver af os, andet end en kombination af erfaringer, viden, læsning, forestillinger? Hvert liv er en encyklopædi, et bibliotek, en liste over genstande, et udvalg af stilarter, hvor alt kan blandes og ordnes igen på alle mulige måder.

Men der er et andet svar, der er vigtigere for mig. Jeg ville ønske det var muligt at undfange et værk uden for selvet, et værk, der lod os slippe ud af det individuelle jugs begrænsede synsvinkel, ikke kun for at trænge ind i andre jeg'er af vor egen slags, men for at kunne give ord til det der ikke har ord, til fuglen der sætter sig på tagrenden, træet om foråret og træet om efteråret, stenen, betonen, plastrikken...

Var det ikke det mål, som Ovid stræbte imod, da han fortalte om alle formers sammenhæng? Og det mål som Lukrets stræbte imod ved at identificere sig med den natur der er fælles for alle ting.

Leget med hin og hin, vejars tryk  
Synlighed og mangfoldighed = værdi i sig  
være i sig

1) Er fantasien uindledt? erke.  
2) Taler fiktionen med vorels sjæle?

Calvino: Erkendelse for det potkrevelles  
mangfoldighed. 96.

Alle vil fremtiden blive for den bilde i  
hovedet? kombinationer af kroppe  
hvilke der som klipper  
hvilke der som tanker. / som nye måde at  
føle + tænke på.

Calvino fantasier  
fantasiens pedagogik

hithulning for  
oplysning

at genbruge billeder i  
nye kontekster

Navn → fantasier  
→ 81-110-118

Spinoza:  
en barok tænke  
Deleuze  
Negrin.

1) imago → billeder som  
en kompliceret vortegn. spid  
2) imaginari → nævne til  
de af fantasierne

Mangfoldighed i  
afhandlingen  
- et stærkt forslag på et  
afvikle relationer

de store rumme styrer form af or  
B. den enkle og ped.  
Andersens  
Livet på bryllup  
Myser

ikke-struktureret  
reg. af imagin  
ideer

Den italienske forfatter

Italo Calvino (1923-1985) er

især kendt for sine fantastiske  
romaner, hvis kendetegn er

deres gennemgående brug af  
allehånde eventyr og fabler,

allegorier, humor og ikke  
mindst: ironi.

Calvino udfordrer livets  
absurditeter med ironi.

Gennem et langt forfatter-  
skab eksperimenterede han  
bestandig med fortællers  
rolle og stil.

Hans fortællinger er ofte  
labyrinthiske, springer over

alle omstændelige forklaringer  
og taler nok mere til hjernen  
end til de tunge følelser.

Han betragtes idag som en

af Europas betydeligste  
forfattere i sidste halvdel  
af vort århundrede.

På dansk er bl.a. udkommet:

Hr. Palomar (1986)

Under jaguarsolen (1988)

Marcovaldo (1993)