

IRIS MURDOCH

## Mod tørhed

### Et polemisk udkast

*På dansk ved Pia Juul*

De klager som jeg ønsker at fremsætte handler først og fremmest om prosa, ikke om lyrik, og først og fremmest om romaner, ikke om drama; og de er kortfattede, forenklede, abstrakte og måske afsondrede. Man skal ikke udlægge det sådan, at der ligger noget nøjagtigt billede af »forfatterens opgave« i dem. Det er en forfatters opgave at skrive den bedste bog han kan. Disse bemærkninger har at gøre med baggrunden for vore dages litteratur i liberale demokratier i almindelighed og velfærdsstater i særdeleshed, for så vidt som det må angå enhver seriøs kritiker.

Vi lever i en videnskabelig og anti-metafysisk tidsalder, hvor religionens dogmer, billeder og forskrifter har mistet meget af deres kraft. Vi er ikke kommet os efter to verdenskrige og oplevelsen af Hitler. Vi er desuden arvtagere af Oplysningstiden, Romantikken og den liberale tradition. Dette er elementerne i vores dilemma, hvis hovedtræk efter min mening går ud på, at vi er blevet overladt en alt for overfladisk og spinkel forestilling om menneskets personlighed. Det skal jeg forklare.

Velfærdsstaten er opstået stort set som resultat af socialistisk tænkning og socialistisk stræben. Den har tilsyneladende afsluttet en kamp; og i forbindelse hermed er der opstået en principiel træthed. Hvis vi sammenligner sproget i Labourpartiets oprindelige vedtægter med dets vedtægter i dag, vil vi se en typisk forringelse af tænkningen og sproget.

Velfærdsstaten er endt som belønningen for 'empirismen i politik'. Den har stået for os som en samling fuldkommen ønskelige men begrænsede mål, som kunne udtænkes i ikke-teoretiske vendinger; og ved at stræbe efter den, ved at lade selve forestillingen om den dominere den mere naturligt teoretiske fløj af den politiske scene, har vi i stor udstrækning glemt vores teorier. Vores hovedopfattelse er stadig en svækket udgave af Mills ligning: lykke er lig med frihed er lig med personlighed. Der burde have været et opgør med utilitarismen, men af flere grunde har det ikke fundet sted. I 1905 bød John Maynard Keynes og hans venner G. E. Moores filosofi velkommen, fordi Moore genindførte erfaringsbegrebet, Moore ledte opmærksomheden væk fra handlingsmekanismerne og hen mod det indre liv. Men Moores 'erfaring' var for overfladisk som begreb, og en videnskabelig tidsalder med enkle opnåelige empiriske mål har foretrukket en mere behaviouristisk filosofi.

The Seven Liberal Arts. Maurice Hussey

Hvad er det, vi har mistet her? Og hvad er det, vi måske aldrig har haft? Vi har lidt et generelt tab af begreber, tabet af et moralsk og politisk ordforråd. Vi anvender ikke længere et udbredt, solidt billede af menneskets og samfundets mangfoldige dyder. Vi ser ikke længere mennesket på baggrund af værdier, af realiteter, der overgår ham. Vi ser mennesket for os som en tapper nøgen vilje, omgivet af en let fattelig empirisk verden. Vi har udskiftet den svære forestilling om sandhed med en nem forestilling om oprigtighed. Det, vi selvfølgelig aldrig har haft, er en tilfredsstillende liberal teori om personlighed, en teori om mennesket som frit og alenestående og som forbundet med en rig og kompliceret verden, som man som moralsk væsen har meget at lære af. Vi har købt den liberale teori som den fremstår, fordi vi har ønsket at opmuntre folk til at tænke på sig selv som frie, med den pris at baggrunden er blevet opgivet.

Vi har aldrig fået løst de problemer omkring menneskets personlighed, som Oplysningstiden fremsatte. Mellem de forskellige begreber der står til vores rådighed er det egentlige spørgsmål undsluppet os, og vores situation svarer nu underligt nok til det 18. århundredes situation. Vi bevarer en rationalistisk optimisme med hensyn til de velgørende resultater af uddannelse, eller snarere af teknologi. Vi forbinder dette med en romantisk opfattelse af 'menneskets vilkår', et billede af individet som afklædt og alene: en opfattelse der efter Hitler har opnået en ejendommelig styrke.

Det 18. århundrede var en periode med rationalistiske allegorier og moralske historier. Det 19. århundrede var (groft sagt) romanens store periode; og romanen trivedes ved den dynamiske sammensmeltning af ideen om mennesket og ideen om klasserne. Da det 19. århundredes samfund var dynamisk og interessant, og da (for at bruge et marxistisk udtryk) typen og individet dér kunne ses som sammensmeltet, kunne løsningen på det 18. århundredes problem udskydes. Det er blevet udskudt indtil nu. Nu hvor samfundets struktur er mindre interessant og mindre levende end det var i det 19. århundrede og nu, hvor velfærdsøkonomien har fjernet en del af tænkningens drivkraft og nu, hvor videnskabens værdier i så høj grad tages for givne, står vi i en særdeles mørk og forvirrende form for dilemma, som er fulgt med os implicit siden Oplysningstiden, eller siden begyndelsen på den liberale moderne verden, hvor man så end ønsker at placere den. Hvis vi betragter det 20. århundredes litteratur i sammenligning med det 19. århundredes litteratur, opdager vi visse betydningsfulde modsætninger. Jeg har sagt, at vi på en måde var tilbage i det 18. århundrede, perioden med rationalistiske allegorier og moralske historier, tiden hvor der kun var en enhedsopfattelse af menneskets natur. Det 19. århundredes roman (jeg bruger disse vendinger dristigt og groft: selvfølgelig var der undtagelser) var ikke optaget af 'menneskets vilkår', den beskæftigede sig med forskellige virkelige individer og deres kamp i samfundet. Det 20. århundredes roman er som regel enten krystallinsk eller journalistisk; det vil sige, den er enten en lille skin-allegorisk genstand, der afbilder menneskets vilkår og ikke indeholder 'personer' i det 19. århundredes forstand, eller også er den en stor formløs skin-dokumentarisk genstand, det 19. århundredes romans degenererede efterkommer, der ved hjælp af farveløse konventionelle personer fortæller en regulær historie, oplevet af empiriske kendsgerninger. Ingen af disse former for litteratur beskæftiger sig med det spørgsmål, som jeg har nævnt ovenfor.

Det kan let konstateres, at hvis vores romanlitteratur er enten krystallinsk eller

journalist  
seriøse fo  
binder me  
med Paul  
sig selv) e  
fase. Det  
Kant, for  
være, sva  
tilbage af  
volutionæ  
stelse sorr  
at trøste.  
forladt af  
rier, forsø

Alt i alti  
tasien ope  
med små  
form for '  
den: derfo

Symbolet  
det måske  
deligt for  
kunne kal  
ganske gi  
er gået af  
udtryk, er

T. S. E  
tilbøjelig  
sig funkti  
forklaring  
informativ  
vet med o  
næsten ut  
maner er i  
medium v  
eller en ir  
lingskraft  
tidsalders  
forestillin  
det morals  
og struktu  
vores rom  
vores syn  
ikke kan t  
det lægger  
incitamen  
politiske é

haft? Vi har lidt  
d. Vi anvender  
ts mangfoldige  
f realiteter, der  
mgivet af en let  
n sandhed med  
har haft, er en  
sket som frit og  
, som man som  
som den frem-  
n frie, med den

sonlighed, som  
tår til vores rã-  
tion svarer nu  
onalistisk opti-  
eller snarere af  
neskets vilkår',  
fter Hitler har

er og moralske  
tode; og roma-  
mennesket og  
nisk og interes-  
t der kunne ses  
blem udskydes.  
r mindre inter-  
hvor velfærd-  
r videnskabens  
orvirrende form  
len, eller siden  
sker at placere  
ing med det 19.  
ninger. Jeg har  
med rationali-  
nhedsopfattelse  
disse vendinger  
af 'menneskets  
og deres kamp i  
llinsk eller jour-  
ad, der afbilder  
redes forstand,  
et 19. århundre-  
konventionelle  
lsgerninger. In-  
aål, som jeg har

rySTALLINSK eller

journalistisk, er de krystallinske værker som regel de bedste. De er, hvad de mere seriøse forfattere ønsker at skabe. Vi mindes måske idealet 'tørhed', som vi forbinder med symbolistbevægelsen, med forfattere som T. E. Hulme og T. S. Eliot, med Paul Valery, med Wittgenstein. Denne 'tørhed' (lidenhed, klarhed, hvilen i sig selv) er et nemesis for romantikken. Den er virkelig romantikken i en senere fase. Det rene, rensede, i sig selv hvilende 'symbol', tilfældigvis idealet for hvad Kant, forfaderen til både liberalismen og romantikken, krævede at kunst skulle være, svarer til det ensomme, i sig selv hvilende individ. Det er, hvad der er tilbage af romantikkens verdensfjernhed, når de 'forvirrede' humane og revolutionære elementer har opbrugt deres kraft. Det fristende ved kunst, en fristelse som alle kunstværker (undtagen de største) giver efter for, er at give sig til at trøste. Den moderne forfatter, som er skræmt af teknologien og (i England) forladt af filosofien og som (i Frankrig) står over for forenkede, dramatiske teorier, forsøger at trøste os med myter eller med historier.

Alt i alt: hans sandhed er oprigtighed og hans forestillingsevne er fantasi. Fantasien opererer enten med formløse dagdrømme (den journalistiske historie) eller med små myter, indfald, krystaller. Begge dele frembringer på sin egen måde en form for 'drømme-nødvendighed'. Ingen af dem prøver kræfter med virkeligheden: derfor 'fantasi', ikke 'forestillingsevne'.

Symbolet hører, i 'symbolistisk' forstand, hjemme i poesien. Men selv dér spiller det måske en tvivlsom rolle, eftersom der er noget ved symbolismen, der er skadeligt for ord, hvormed man, som vi ved, konstruerer digte. Det jeg kort sagt kunne kalde 'symbolistiske idealer' har med deres indtrængen på andre områder ganske givet været med til at fremkalde en tilbagegang for prosaen. Veltalenhed er gået af mode; ikke engang 'stil', udover efter en meget streng opfattelse af dette udtryk, er på mode længere.

T. S. Eliot og Jean-Paul Sartre, der nok er forskellige som tænkere, viser begge tilbøjelighed til at undervurdere prosaen og frakende den enhver *forestillingsmæssig* funktion. Poesien er skabelsen af sproglige skin-objekter; prosaen bruges til forklaring og skildring, den er i sit inderste væsen belærende, dokumentarisk, informativ. Prosaen er ideelt set gennemsigtig; den er blot *faut de mieux*, nedskrevet med ord. Den indflydelsesrige moderne stilist er Hemingway. Det ville være næsten utænkeligt at skrive som Landor i dag. De fleste moderne engelske romaner er i virkeligheden ikke *skrevet*. Man føler, at de kunne overføres til et andet medium uden at der gik særlig meget tabt. Der skal en udlænding som Nabokov eller en irer som Beckett til for at give prosaens sprog liv, så det opnår forestillingskraft på sin egen måde. Tolstoj som sagde, at kunsten var et udtryk for sin tidsalders religiøse opfattelse kom sandheden nærmere end Kant, der så den som forestillingsevnen i lystig leg med forståelsen. Forbindelsen mellem kunsten og det moralske liv er sygnet hen, fordi vi er ved at miste vores fornemmelse for form og struktur i selve den moralske verden. Sproglig og eksistentiel behaviourisme, vores romantiske filosofi, har reduceret vores ordforråd og forenklet og fattiggjort vores syn på det indre liv. Det er naturligt, at et liberalt, demokratisk samfund ikke kan beskæftige sig med åndsudvikling, at det vil benægte at dyd er viden, at det lægger vægt på valgmuligheder frem for vision. Og en velfærdsstat vil svække incitamentet til at udforske grundlaget for et liberalt demokratisk samfund. Af politiske årsager er vi blevet opmuntret til at tænke på os selv som fuldkommen

frie og ansvarlige, som værende i besiddelse af den viden vi behøver for at kende de vigtige formål med livet. Men dette er en af de ting, om hvilken Hume sagde: *It may be true in politics but false in fact*. Og er det virkelig sandt i politik? Vi trænger til en post-Kantiansk uromantisk liberalisme med et anderledes syn på frihed.

Det er vanskeligere at frigøre sig, end John Stuart Mill forestillede sig. Vi har brug for flere begreber end vores filosofier har udstyret os med. Vi har brug for at være i stand til at tænke i grader af frihed, og til i ikke-metafysisk, ikke-totalitär og ikke-religiøs forstand at forestille os virkelighedens transcendens. Sammen med den antagelse at vi alle er rationelle og fuldkomne frie, fremkalder den naive tro på videnskaben en foruroligende mangel på nysgerrighed efter den virkelige verden, en svigtende evne til at værdsætte vanskelighederne ved at kende den. Vi må vende tilbage fra det selv-centrerede oprigtighedsbegreb til det andercentrerede sandhedsbegreb. Vi er ikke isolerede, frie vælgere, herskere over alt hvad vi skuer ud over, men åndsformørkede skabninger nedsunket i en virkelighed, hvis beskaffenhed vi konstant og i overvældende grad fristes til at misdanne af fantasien. Vores nuværende billede af friheden opmuntrer til en drømmeagtig lethed, hvorimod det, vi behøver, er en fornyet sans for det moralske livs vanskeligheder og kompleksitet og for menneskenes dunkelhed. Vi har brug for flere begreber til at billedgøre vor værens substans, det er gennem en berigelse og uddybning af begreberne at den moralske udvikling finder sted. Simone Weil sagde at moral drejede sig om opmærksomhed ikke om vilje. Vi har brug for et nyt opmærksomhedens ordforråd.

Det er her litteraturen er så vigtig, især da den har overtaget nogle af de opgaver, som tidligere blev varetaget af filosofien. Ved hjælp af litteraturen kan vi genopdage en fornemmelse for tætheden i vores liv. Litteraturen kan væbne os mod trøst og fantasi og kan hjælpe os til hægterne efter romantikkens sygdomme. Hvis man kan sige, at den har en opgave nu, så er det givetvis dette der er dens opgave. Men hvis prosaen skal løse denne opgave, må prosaen genvinde sin tidligere ære. Jeg vil endog sammenkæde veltalenhed med forsøget på at tale sandhed. Jeg tænker her på Albert Camus' værker. Alle hans romaner var skrevet, men den sidste forekommer mig, til trods for at den er mindre slående og succesrig end de to første, at have været et mere seriøst forsøg på at nå sandheden; og den illustrerer hvad jeg mener med veltalenhed. Det er mærkeligt, at den moderne litteratur, som beskæftiger sig så meget med vold, indeholder så få overbevisende billeder på ondskab.

Vores manglende evne til at forestille os ondskaben er en konsekvens af det overfladiske, dramatiske og (til trods for Hitler) optimistiske billede af os selv, som vi arbejder med. Vores problemer med form, med billeder – vores tendens til at lave værker der enten er krystallinske eller journalistiske – er et symptom på vores situation. Formen i sig selv kan være en fristelse, idet den gør kunstværket til en lille selvtilfreds myte der udelukkende hviler i sig selv. Vi er nødt til at vende vores opmærksomhed bort fra romantikkens trøstende drømmenødvendighed, væk fra det tørre symbol, det falske individ, det falske hele, hen imod det virkelige uudgrundelige menneske. At dette menneske er håndgribeligt, uudgrundeligt, individuelt, undefinerbart og værdifuldt er trods alt liberalismens fundamentale grundsatning.

Det e  
liberale  
enhed, v  
forståels  
evnen st  
længsel  
en præg  
rene kry  
kraft fra  
Virke  
for fant  
forande  
sten til  
være alt  
mellem  
og mere

I moral  
kurerer  
sander  
samtid  
stræbe  
på høje  
mådigt  
at trøs  
magi.

Encou

er for at kende  
n Hume sagde:  
dt i politik? Vi  
lerledes syn på

ede sig. Vi har  
har brug for at  
, ikke-totalitær  
dens. Sammen  
remkalder den  
d efter den vir-  
ne ved at kende  
eb til det andet-  
erskere over alt  
et i en virkelig-  
til at misdanne  
n drømmeagtig  
ralske livs van-  
ar brug for flere  
en berigelse og  
d. Simone Weil  
r brug for et nyt

e af de opgaver,  
n kan vi genop-  
væbne os mod  
ygdomme. Hvis  
er dens opgave.  
sin tidligere ære.  
le sandhed. Jeg  
krevet, men den  
succesrig end de  
; og den illustre-  
derne litteratur,  
sende billeder på

onsekvens af det  
illede af os selv,  
vores tendens til  
r et symptom på  
gør kunstværket  
nødt til at vende  
nødvendighed,  
imod det virke-  
ligt, uudgrunde-  
mens fundamen-

Det er her man for altid, hvor meget man end vil kritisere tomheden i den liberale frihedstanke, hvor meget man end vil tale om at genopbygge en tabt enhed, vil være på kant med marxismen. Virkeligheden er ikke et givet hele. En forståelse for dette, en respekt for det foranderlige, er væsentlig for forestillingsevnen stillet over for fantasien. Vores sans for form, som er et aspekt af vores længsel efter trøst, kan være en fare for vores fornemmelse af virkeligheden som en prægtig baggrund, der viger tilbage. Op mod den trøst der findes i formen, det rene krystallinske værk, den forenkede fantasimyte, må vi sætte den destruktive kraft fra den nu så upopulære naturalistiske forestilling om individet.

Virkelige personer er ødelæggende for myten, det foranderlige er ødelæggende for fantasien og baner vej for forestillingsevnen. Tænk på russerne, disse det foranderliges store mestre. For meget foranderlighed kan selvfølgelig gøre kunsten til journalistik. Men da virkeligheden er ufuldstændig, skal kunsten ikke være alt for bange for ufuldstændighed. Litteraturen skal altid fremstille en kamp mellem virkelige personer og billeder; og det der kræves nu er en meget stærkere og mere kompleks opfattelse af de førstnævnte.

I moral og politik har vi blottet os selv for begreber. Litteraturen kan, når den kurerer sine egne sygdomme, give os nye udtryksmuligheder for erfaringen og et sandere billede af friheden. Idet vi fornyer vores afstandsforneelse, kan vi samtidig minde os selv om, at også kunsten lever i et område hvor al menneskelig stræben er dømt til at mislykkes. Måske er det kun Shakespeare der er i stand til på højeste plan at skabe både billeder og personer; og selv *Hamlet* virker middel-mådigt i sammenligning med *Kong Lear*. Kun den allerstørste kunst styrker uden at trøste og afliver vores forsøg på, med W. H. Audens ord, at bruge den som magi.

*Encounter*, jan. 1961, vol. XVI, No. 1.



Fig. 174. Vulkanske Jordrevner ved Jerokarna i Kalabrien.

# ROMANENS UTID

Kasper Nefer Olsen

Lad andre klage over, at tiden er narcissistisk; jeg klager over dens mangel på selvbevidsthed. Mere end nogen sinde, måske, er det at være et »jeg« ensbetydende med at repræsentere »den uskarpe mennesketype, der behersker vor samtid«, som Robert Musil skrev. At være kunstner, fx., er at repræsentere et kunstner-jeg, der i samspil med andre kunstner-jeg'er, kritiker-jeg'er, kunst-entreprenør-jeg'er, osv., udgør, hvad man ville kalde et »selvbekræftende« system, – hvis det ikke netop var fordi, det der bekræftes, ikke er det ene eller det andet selv, men kun det anonyme, uvirkelige system: kunsten som »institution«. Den enkelte »bekræftes« kun som en del heraf, dvs. som enhver anden end sig selv.

Romanen er tilsyneladende kommet i vanskeligheder som følge af denne tilstand. Hermed tænkes ikke på en angiveligt ny erkendelse af, at romanen er »umulig«: allerede »Don Quijote« var frugten af denne erkendelse. Romanen som virkelighedsbeskrivelse er umulig, fordi virkeligheden ikke er – og aldrig har været – »hvad den har været«; men netop dette er det, der gør den mulig som fiktion. Netop virkelighedens forfald er et argument for romanen, – eller romanen er et argument imod uvirkeligheden: den viser, at en verden er mulig, selvom den ikke er – eller kan være – virkelig.

Derimod udgør jeg'ets forfald en trussel mod romanen. Hvor en bestemt, klassisk orienteret, litteraturteori endnu kunne mene, at forfatteren udtrykte SIG gennem romanen (dens personer, skæbner, reflexioner, osv., – »Madame Bovary, c'est moi!«), ser det i dag mere ud som om, forfatteren dækker sig selv – det selv, han ikke mere er! – bag, hvad romanen iscenesætter. Hvor forfattere som Joyce eller Musil endnu på let gennemskuelig vis kunne skrive tusinder af sider om sig selv, er det nu ikke længere »moderne« at skrive i 1. person på denne måde (den såkaldte »bekendelseslitteratur« udskilte sig fra den egentlige litteratur som en sidste karikeret udgave af romanen som et selv's beskrivelse af sig selv). I stedet mangfoldiggøres persongalleriet som lige så mange masker for det fraværende selv, og med forkærlighed oprulles historiske kulisser, der borger for, at det ikke her drejer sig om noget mere nærgående, mere jeg-involverende, end hvad man er vant til fra medierne.

(Selvom forbindelseslinierne mellem litteraturens udvikling og litteraturteoriens er komplekse og uigennemskuelige, er der dog måske alligevel en sammenhæng mellem »forfatterens død« i denne forstand og alle moderne litteraturteoriens enighed om, at forfatter-instansen er en rent tom plads i romanens text, en plads, der kan udfyldes af hvem som helst).

## efer Olsen

lens mangel på »jeg« ensbetyrsker vor sammentere et kunst-kunst-entreprenør system, – hvis det andet selv, tion«. Den end sig selv. ge af denne til- at romanen er . Romanen som – og aldrig har den mulig som – eller romanen ilig, selvom den

1 bestemt, klas- 1 udtrykte SIG *Madame Bovary*, selv – det selv, ttere som Joyce : af sider om sig enne måde (den tteratur som en g selv). I stedet det fraværende for, at det ikke nd hvad man er

og litteraturte- vel en sammen- ne litteraturte- manens text, en

Det paradoksale ved alt dette er, at en romanforfatter ikke kan *undgå* at skrive om et selv. Det skarpe psykologiske indblik i menneskene i almindelighed, som skulle muliggøre det mangfoldige persongalleri, er – hvis det da overhovedet er – hentet intet andet steds fra end i den EGNE erfaring. Dér, hvor dette benægtes, og forfatteren i stedet henviser til »højere« tekster end sin egen, fx. filosofien eller historien, får den psykoanalytiske læsning let spil (som den altid gør, når noget fortrænges; – men herfra og til almenfyldighed, er der til gengæld et betragteligt skridt!). Milan Kundera, fx., der i »Tilværelsens ulidelige lethed« behændigt dækker sig ind bag alle mulige filosofiske klichéer, hentet i øst og vest, røber sig for en sådan læsning i den lidt sørgelige skikkelse af en hund, der i modsætning til alle øvrige figurer i romanen er mærket af den samme modstrid mellem grammatik og biologisk køn, som udmærker forfatternavnet (*Karenin(A) – Kunder(A)*). Så svært er det altså blevet, her i romanens utid, at bruge ordet jeg, at forfatteren lader sig repræsentere ved det umælende væsen!

Men før eller siden melder sig uvægerligt det spørgsmål, **HVORFOR** forfatteren skriver? Og uanset, hvad denne eller hin skribent måtte hævde i de interviews, som i dag er en del af den almene **kunstner-identitet** (som er en plads, der skal kunne indtages af hvem som helst), er der kun ét muligt svar på dette spørgsmål (for også til afslutning at citere Musil): **det eneste spørgsmål, som er værd at beskæftige sig med, er spørgsmålet om, hvorledes livet skal leves.** Og livet er altid MIT liv. Og derfor fungerer romanen – på trods af al modernisme og post-modernisme – kun hvis der er et selv bag skriften: ikke nødvendigvis et selv, der taler; men altid, altid et selv, der skriver.

Østerbro, januar 1990



Fig. 216. Solpletter, sete i en god Kikkert.

# Mod tør hud

en uvidenskabelig refleksion over Iris Murdochs  
polemiske skitse i Encounter, jan 1961, vol XVI, No. 1

Henrik Bjelke

Som igangsætter for tanken i dens mulige bestræbelse på at gøre status over romanen har redaktionen af Den Blå Port fremsendt en artikel »Against Dryness« (*Mod tør hud*) af den engelske moralfilosof Iris Murdoch. Heri står der bl.a. følgende spændende udtalelse:

»Symbolets egentlige hjemsted er, i »symbolistisk« forstand, poesien. Men selv der spiller det måske en tvivlsom rolle, eftersom der er noget i symbolismen, der er fjendtligt over for ord, hvormed digte, som vi er blevet erindret om, konstrueres. I hvert fald har den invasion af andre områder, som – for nu at sige det kort – »symbolistiske ideer« har foretaget, hjulpet med til at afstedkomme en prosaens nedgangsperiode. Veltalenhed er ikke på mode længere. Bortset fra en meget spartansk forståelse af udtrykket er selv »stil« gået af mode.

Så forskellige de end er som tænkere viser både T. S. Eliot og Jean-Paul Sartre tilbøjelighed til at undervurdere prosaen og frakende den enhver *imaginativ* funktion. Prosaen er nu idémæssigt gennemsigtig, det vil sige man skal kunne se en idé gennem prosaens tekst. Det er kun i mangel af bedre at den er skrevet med ord. Den mest indflydelsesrige moderne stilist er Hemingway. Det ville være næsten utænkeligt i dag at skrive som Landor (Walter Savage Landor, 1775-1864, O.a.). De fleste moderne engelske romaner er egentlig ikke *skrevet*. Man føler, at de kunne ikklædes ethvert andet medium uden større tab. Der skal en udlænding som Nabokov eller en irlænder som Beckett til at besjæle prosaens sprog, så det bliver *imaginativt* på sin egen retmæssige måde.«

Det forekommer i al fald mig yderst betegnende, at Den Blå Ports redaktion i 1990 fremdrager Iris Murdochs artikel fra 1961, for det er som om dens advarsler er blevet overhørt i 30 år. Hvor nødigt jeg end taler om mig selv, er det dog just i denne forbindelse uundgåeligt at opleve det symptomatiske ved litteraturpolitik: fra en udgangsposition inden for juraen (dvs. uden nogen bevidsthed, hvori litteraturen var særlig kortlagt og kendt og derfor også uden kendskab til Iris Murdoch og hendes artikel) har jeg siden 1968 kastet mig ud i den litterære prosa, spontant påvirket hovedsagelig af netop Nabokov og Beckett. Og den, jeg havde nær sagt naturlige skepsis, som har omgivet mine skrivelser i medfør af deres motivation, ikke deres kvalitet, der ikke behøver at sammenlignes hverken med Nabokov eller Beckett, lader sig muligvis forklare af den sørgelige diagnose, som Iris Murdoch allerede stillede i 1961, og som forekommer mig at have været gyldig i tre årtier og tillige i det skandinaviske område.



hs  
VI, No. 1

## rik Bjelke

status over ro-  
gainst Dryness  
år der bl.a. føl-

esien. Men selv  
nbolismen, der  
t om, konstrue-  
at sige det kort  
me en prosaens  
et fra en meget

ean-Paul Sartre  
maginativ funk-  
kunne se en idé  
krevet med ord.  
lle være næsten  
'75-1864, O.a.).  
Man føler, at de  
udlænding som  
og, så det bliver

orts redaktion i  
n dens advarsler  
, er det dog just  
d litteraturpoli-  
evidsthed, hvori  
endskab til Iris  
litterære prosa,  
g den, jeg havde  
medfør af deres  
ies hverken med  
ge diagnose, som  
g at have været

Men inden jeg kommer ind på, hvad det er Nabokov inspirerer til, vil jeg go- citeere lidt mere af oplægget: »Tolstoj, som sagde, at kunst var et udtryk for tidens religiøse opfattelse, var nærmere sandheden end Kant, der så den som forestillingskraften (the imagination) i lystig leg med forståelsen. Forbindelsen mellem kunst og det moralske liv har vantrivedes, fordi vi er ved at miste vor sans for form og struktur netop i den moralske verden. Sproglig og eksistentielistisk adfærd, vor romantiske filosofi, har reduceret vort ordforråd og forsimplet og fattiggjort vort syn på det indre liv. Det er øjensynlig naturligt, at et liberalt demokratisk samfund ikke kan bekymre sig om teknikken for forbedring og vil benægte, at dyd er kundskab, og lægge vægt på valg på bekostning af vision. Og en velfærdsstat vil svække drivkraften bag en undersøgelse af grundlagene for et liberalt demokratisk samfund. Af politiske grunde opmuntres vi til at tænke på os selv som fuldkommen frie og ansvarlige, i besiddelse af den viden, vi behøver for at kende livets vigtigste formål. Men dette er en af de ting, hvorom Hume sagde, at det kan være sandt nok i politik, men falsk i kunst. Og er det virkelig sandt i politik? Vi har brug for en post-Kantsk, uromantisk liberalisme med en anderledes forestilling om frihed. Teknikken til at blive frigjort er vanskeligere end John Stuart Mill forestillede sig. Vi har brug for flere begreber, end vore filosofier har forsynet os med. Vi har brug for at blive i stand til at tænke i grader af frihed og i en ikke-metafysisk, ikke-totalitær og ikke-religiøs forstand at forestille os en transcendens eller en overskridelse af virkeligheden. En enfoldig tro på videnskabens kombineret med den antagelse, at vi alle er rationelt og fuldstændigt frie, avler en farlig mangel på nysgerrighed hvad angår den virkelige verden, en svigtende sans for at værdsætte besværet med at komme til at kende den. Vi har brug for at vende tilbage fra det selv-centrerede begreb om ærlighed til det andre-centrerede begreb om sandhed. Vi er ikke isolerede, frie vælgere, konger over alt det, vi overvåger, men formørkede væsener nedsunkne i en virkelighed, hvis natur vi konstant og overvældende fristes til at deformere med fantasi. Vort stående billede på frihed opmuntrer til en drømmeagtig lethed, hvorimod det, vi behøver, er en fornyet sans for det vanskelige og det komplekse ved det moralske og ved det uigennemskuelige hos mennesker. Vi har brug for flere begreber, ved hjælp af hvilke vi kan billedliggøre vor værens substans. Det er gennem berigelse og uddybning af begreber, at moralske fremskridt tages. Simone Weil sagde, at moral var et spørgsmål om opmærksomhed, ikke om vilje. Vi har brug for et nyt opmærksomhedens ordforråd. Det er her, litteraturen er så vigtig, især siden den har overtaget nogle af de opgaver, der tidligere blev varetaget af filosofien. Gennem litteraturen kan vi genopdage en sans for vore liys fortætning. Litteraturen kan væbne os mod trøst og fantasi og kan hjælpe os med at komme os over romantikkens børnesygdomme. Hvis den skal løse denne opgave, må prosaen genvinde sin tidligere pragt og veltalenhed og samtale må vende tilbage. Jeg vil forbinde veltalenhed med forsøg på at tale sandhed.«

Det spørgsmål, som Iris Murdoch's artikel rejser, er ikke hvordan vi reetablerer rokokoen's dannelsesniveau, men hvordan vi bærer os ad med at opnå lige så stor frihed i det stilistiske, som man havde i den præ-borgerlige kultur, og hvormed vi med to hundrede års forsinkelse kan tackle de sider af eksistensen, hvis ægte mysterier er lige så uoverskuelige, som de altid har været, men som vi ikke kan lade være at udfordre, lige så lidt som vor nysgerrighed sætter grænser i hen-

seende til udforskning af andre discipliner end lige netop kunst, end lige netop litteratur, end lige netop prosaen.

Jeg har i lignende forbindelser ved flere lejligheder henvist til Jérôme Klinkowitch's bog »The Self-apparent Word«, en fremstilling af litteraturen i 1960'ernes USA, hvori der sondres mellem på den ene side en gøren brug af ordene, så de er »self-effacing« (selv-udslettende), og på den anden side en gøren brug af dem, så de er »self-apparent« (selv-tilsynkommende). Hermed menes, at den traditionelle læsning af noget skrevet baserer sig på, at tanken følger med i nogle bevægelser, som sker imellem personer og ting uden for teksten, hvis ord udsletter deres egen formelle identitet og refererer ud til en virkelighed uden for teksten (»hvad handler det om?«). Her op imod stilles så typer af tekster, der arbejder mindre med at forfølge bevægelser uden for teksten og redegøre for dem, men tiltager sig opmærksomhed ved selv at »handle« noget der på bogsiden, præsenterer en æstetik, som får referencen til at tage sig mindre vigtig ud end det, teksten selv forårsager ved sit eget udseende. Her til hører Kurt Vonnegut, Italo Calvino, Umberto Eco, Donald Barthelme, William Burroughs og andre, foruden selvfølgelig Nabokov og Beckett (for slet ikke at tale om Joyce og Proust helt tidligt i århundredet).

Uden at kunne vurdere nytten af Klinkowitch's sondring, da jeg personligt ikke befinder mig på modtagersiden men på afleveringssiden af kunsten, siger det mig imidlertid så meget, at dette at arbejde med ordforråd, stil, syntax og grammatik (og dermed overfladisk ligner den type skrift som her bliver kaldt »self-apparent«) i hvert fald sætter en i besiddelse af et »udbygget apparat«, en »optrænet kondi« eller hvilke metaforer man nu foretrækker for et vist niveau af sprogbevidsthed, som magter at beskæftige sig med de dybereliggende spørgsmål, som Iris Murdoch's artikel andre steder end de her citerede efterlyser behandling af i prosaen, nemlig sjælens natsider (i modsætning til de statistisk fattige effekter, nemlig de kendte former for kriminalitet), det egentligt onde (i modsætning til de standardudgaver af vold vi hele tiden præsenteres for) og det egentligt moralske (i modsætning til det interesseprægede).

Men denne højnelse af stilen, som allerede W. H. Auden efterlyser ved at sondre mellem den høje eller den gyldne (»High«, »Golden«) stil i modsætning til den gråmelerede (»Drab«) bliver i de forkerte hænder til plagiat og epigoneri, tingene kan ikke umiddelbart overtages, men man kan lege lidt med dem, og så er tingene pludselig meget alvorlige, når legen også bliver det.

Litteraturhistorien fra sidste halvdel af forrige og til sidste halvdel af dette århundrede er rig på faser, hvori værdier, der tidligere gjaldt, gik tabt. For øjeblikket tales der ikke længere om, at modernismen i en reaktion på en vis orden betegnede tomhed, fordi den påfølgende fase, som vi nu befinder os i, ikke har en orden men kun tomheden at reagere imod, og den moderne digter anno 1990 siges i stedet at give udtryk for tømtheden. Det tror jeg gerne. Men efter disse faser af successive værditab, hvori der ikke længere syntes at være noget at tabe, indfinder der sig en trang til ceremoniel. I gamle dage spiste man rå gulerod fordi det var godt for øjnene. Nu spiser vi rå gulerod fordi vi godt kan lide det. Hvis lægen i gamle dage ordinerede et gulerodsregime, blev det fulgt, men at spise gulerod i dag kan ske uden diagnose men af lutter trang til samme ceremoniel, og det er godt for én og man er altid sulten. Hvem kan bagefter afgøre, om det var gule-

roder  
øjner  
N:  
fodsj  
citte  
dard  
lighe  
kuns

Tag  
vide  
vær  
ved  
ficer  
form  
gent  
Elio

I  
port  
Nab  
mur  
proj  
lave  
højt  
virk  
beg  
der  
ning  
deli  
sagl  
påti  
mer  
ster  
nell  
hed  
cep

Hv  
nat  
nat  
må  
ato  
fra  
for  
arti  
læs  
for  
ver

id lige netop

ôme Klinko-  
i 1960'ernes  
lene, så de er  
ig af dem, så  
den traditio-  
nogle bevær-  
ord udsletter  
n for teksten  
der arbejder  
or dem, men  
den, præsenti-  
det, teksten  
italo Calvino,  
uden selvføl-  
helt tidligt i

eg personligt  
sten, siger det  
ntax og gram-  
r kaldt »self-  
«, en »optræ-  
reau af sprog-  
ørgsmål, som  
ehandling af i  
ttige effekter,  
lsætning til de  
gt moralske (i

erlyser ved at  
odsætning til  
og epigoneri,  
dem, og så er

af dette århun-  
For øjeblikket  
orden beteg-  
e har en orden  
o 1990 siges i  
disse faser i  
abe, indfinder  
i fordi det var  
. Hvis lægen i  
spise gulerod i  
niel, og det er  
i det var gule-

roden eller dette at regimet blev holdt, med andre ord ceremoniellet, der styrkede øjnene?

Når epigonen, nemlig den der uden originalitet træder i de store forgængeres fodspor, formmæssigt adopterer en konvention, medtager han heri visse implicite indholdsmæssige holdninger, han godtager med standardmetaforer et standardsyn på virkeligheden, men begrænser herved evnen til at konfrontere virkeligheden på original måde, forstener forestillingskraften og er i denne forstand kunstnerisk umoralsk.

Tager en forfatter, der er i besiddelse af en anderledes viden end svundne tiders viden, svundne tiders stil op i dag, gør han det ikke for dens implicite, forældede værdiladning, som forlængst er skiftet ud med andre værdier eller med værdien ved bevidstheden om at skulle overleve trods skete værditab. Den således kvalificerede moderne prosaforfatter, der gør brug af den store prosas aldrig udhulede former (kun dens indhold ville i dag være udhulet), kan derefter ikke siges at gentage, plagiere eller lignende udtryk, han tager nu for sig af varerne. Som T. S. Eliot sagde: »The mediocre poet plagiarizes, the great poet steals«.

I sin bog om Nabokov, »Escape into Aesthetics«, som påviser, at der er en god portion alvor i det ualvorlige og en god portion originalitet i det parodiske ved Nabokov, siger Page Stegner bl.a., at N. på sin vis både kan blæse og have mel i munden: på den ene side er han i stand til at rive glorien af en slidt konvention og projicere en god portion komik ind i sin fiktion ved at misbruge, latterliggøre og lave grotesker ud af de figurer eller scenerier, der sædvanligvis præsenteres i højtidelige toner. På den anden side sætter han sin læser på en forvirret søgen efter virkelighed i fiktionens verden, en søgen, der inviterer til alvorlig tænkning over begrebet illusion såvel i livet som i kunsten. Gennem parodi på konvention tilbyder han læseren lige akkurat anskuelighed nok til at sikre en behagelig forventning om kommende ting, inden han projicerer andet og tredje lag over det oprindelige billede, der anskues. Ulig naturalisten, der beherskes af den virkelighed han sagligt forsøger at genskabe, behersker N. virkeligheden gennem parodi for at påtrykke hovedpersonen eller emnet sin egen vision for dermed at antyde, at mennesket (som forfatter) er i stand til at manipulere virkeligheden gennem kunsten. Naturalisten derimod, i J. P. Jacobsens forstand, spænder det konventionelle virkelighedskonceptets sprog ud for i en loyalitet mod en perciperet virkelighed at få det til at omfatte så mange observationer som muligt. Teksten er perceptionen. Den har ingen ironi.

Hvis moderne forfattere som Wm. Burroughs' tekster synes at bryde med den naturalisme, er de imidlertid bare atter en udvidelse af naturalismen, da det er naturen, der så at sige har »brudt med« naturen og perceptionen af den derfor har måttet følge med dette brud. Den opklippede (fragmenterede, indfoldede eller atomiserede) tekst à la Burroughs parodierer egentlig ikke men realiserer, bortset fra at det, som læseren bliver bedt om at tage for gode varer, måske er svært at tage for gode varer, nemlig billedet på, hvor konfus den menneskelige perception af et artificielt datainput, også kaldet virkeligheden, er. Dette kunne siges at sikre læseren i hvert fald mod risikoen for det dobbelte eller det ironiske ved parodien, fordi der ikke parodieres anden tekst men loyalt gengives perception af den omverden, der så måske er en parodi på sin egen fortidige skikkelse. Når teksten hos

Burroughs således »svigter« ved ikke at sikre læseren forventning om kommende ting i forløbet, skyldes det, at forløbet ikke, som i virkelighedsrefererende fremstillinger, foregår i den refererede, forestillede virkelighed men kun foregår i teksten, som bliver til det kaos, som forfatteren fremstiller, og som læseren perciperer alene gennem tekstens stil, ikke gennem dens indhold, som er rent arbitrært valgt. Som Proust siger, stil, hvoraf billeddannelse er en vigtig del, er på ingen måde forskønnelse, den er ikke engang et spørgsmål om teknik. Den er som malerens farver. Den udtrykker kvaliteten ved hans perception og afslører en personlig verden, som ingen andre ser. Den glæde, en kunstner sørger for at berede, er at få os til at kende et tilliggende univers.

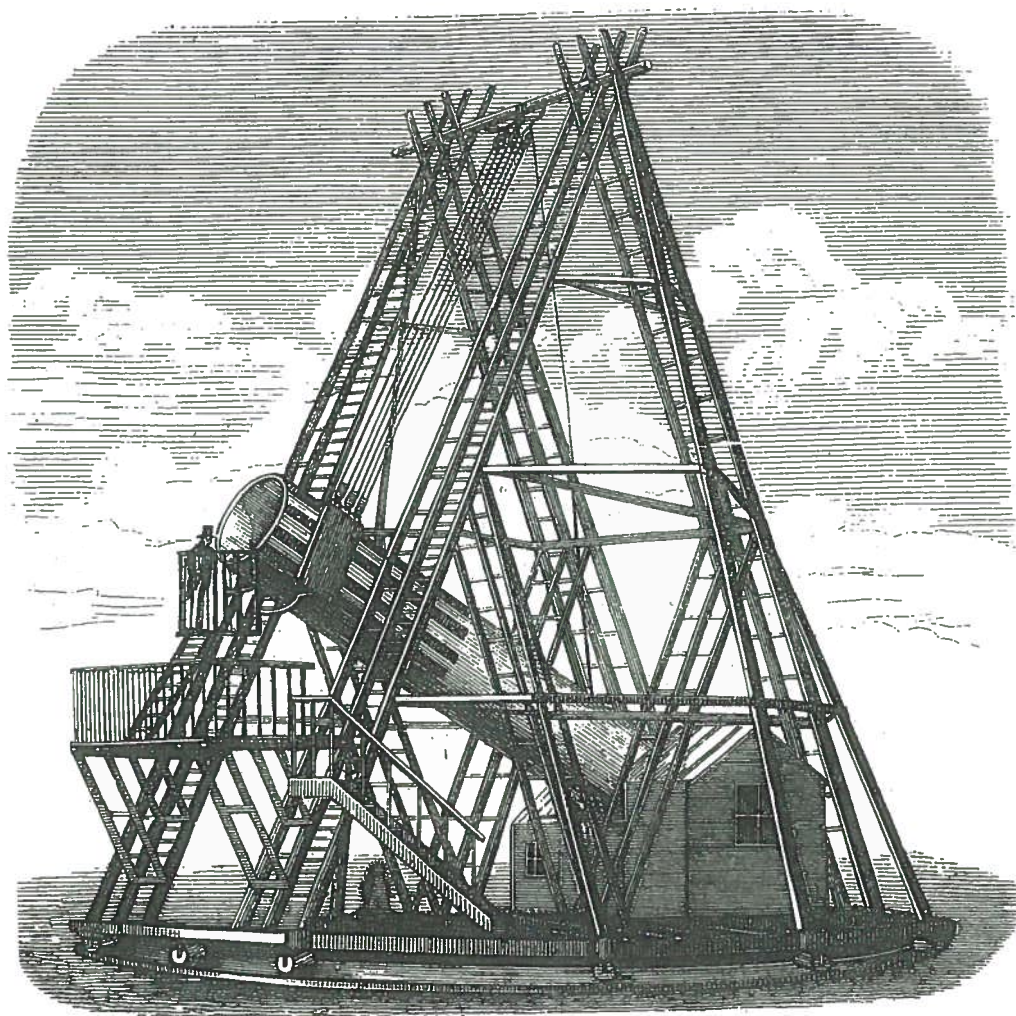


Fig. 197. W. Herschels Kämpeteleskop

Be  
ge

Verc  
den  
somi  
sved  
hasti  
somi  
gør  
D  
helle  
er de  
- on  
liden  
suk  
forb  
rom

Den  
af v  
ikke  
true  
af d  
vær  
som