

Litteraturens teorier

Bette, by, Balzac

Af *Svend Erik Larsen*

Institut for Æstetik og Kommunikation: Litteraturhistorie, Aarhus Universitet

Litterære linjedommere

Ordet *teori* i moderne betydning er én af mange afskalninger af græske verber som *theorein* eller *theastein*. Den semantiske kerne er *at se* men med et målrettet og fokuseret blik, dvs. iagttage, stirre, holde opsyn med. En *theoros* er ikke kun en tilskuer, men en særligt udvalgt tilskuer der på autoriteternes vegne kan overvåge begivenheder ud fra et principielt kendskab til dem. En slags linjedommer som kunne holde øje med fx at de tragiske trilogier med efterfølgende satyrspil ved de årlige Dionysosfester i Athen fulgte reglerne. I den kontekst er Aristoteles' poetik fra 4. århundrede f.v.t. antikkens stærkeste litteraturteoretiske manifestation – en metatekst for litteraturen ligesom hans metafysik er det for hans mange principielle diskussioner af naturens fænomener (Larsen 2011).

Som i *Poetikken* opfattes teorier for det meste som teorier *om* litteratur. Litterære tekster har særlige og væsentlige træk og virkninger der ikke kan fortolkes eller samles under en generel bestemmelse alene ud fra teksten selv, blot beskrives mere eller mindre sammenhængende. Her må man konstruere, eller bare finde, en teori som hjælp til at omspænde disse særtræk og effekter med generelle begreber. Det kan være teorier om fortolkningsprocedurer (handlingsteorier: Hvordan skal vi arbejde praktisk med denne litterære tekst?), teorier om identiteten af det fænomen vi har med at gøre (værensteorier: I hvilken forstand er denne tekst en litterær tekst eller overhovedet en tekst?) eller teorier om litteraturens virkninger og forudsætninger (kontekstteorier: Hvordan påvirkes og virker litteratur i forhold til en kontekst?). Sådanne teorier er ofte blevet kritiseret for at forholde sig eksternt til de litterære værker og påtvinge dem en almen form, som fx debatterne om formalisme, strukturalisme, marxisme eller psykoanalyse eller bredere teorier af antropologisk, filosofisk, sociologisk, erkendelsesteoretisk eller bevidsthedsteoretisk art under og efter den heftige teoretiske periode mellem især 1960 og 1990.

Men vi møder også teorier *i* litteraturen. Metafiktioner i mange afskygninger og generer etablerer selv en platform på tekstens egne betingelser, hvorfra læserne inviteres til at se principielt på det værk de er fordybet i. Det kan dreje sig om fortællerens spil på forholdet mellem reale og fiktive læsere, kendt og dyrket siden den moderne europæiske romans begyndelse omkring 1600. Men vi støder også utallige gange på en intern teoretisk dimension i filosofiske og æstetiske diskussioner mellem personer, ofte knyttet til dem der har kunstneriske ambitioner, især fra og med romantikken. Men der er også mange værker, fx sonetter, der ikke blot diskuterer men selv eksemplificerer en metarefleksion over deres egen tilblivelse eller eksistens som kunstværker (Larsen 2003).

Hvad enten vi på den måde ser efter teorier om eller i litteraturen, forudsætter vi at vi nok skal finde dem, bare vi med et tilstrækkeligt ransagende blik ser efter – *theorein* – uden for eller inden for værkernes grænser og gør os til en *theoros*. Men dette klare forhold mellem ydre og indre kan være svært at opretholde når forholdet mellem teori og litteratur skal udvikles.

En teoretisk gråzone

Den vanskelighed viser sig i én af Haldor Laxness' viltre romaner. I *Kristenliv ved Jøkelen* (1968) sender biskoppen en ung mand ud for som en anden *theoros* at iagttage og indberette de underlige ting der sker i en fjern menighed. Han skal ikke dømmes eller kontrollere, bare gøre det muligt for biskoppen at anlægge en principiel betragtning på præst og menighedsliv. Lyver folk, ja så skriver han løgnen ned uden at opløse den. Den er jo så en del af sandheden om stedet.

Den sære Pastor Jón er under observation, men det er ham der forklarer missionens vanskeligheder i næsten aristoteliske vendinger:

Historien er altid noget andet end det der er sket. Kendsgerningerne er gået fløjten for dig før du begynder historien. Historien er kun en kendsgerning for sig. Og jo nærmere du prøver at kommer kendsgerningerne ved hjælp af historie, jo dybere synker du i digt. Med jo større varsomhed du redegør for en kendsgerning, jo ligegyldigere fabel fanger du fra kaos. Det samme gælder for verdenshistorien. Forskellen på en digter og en historiker er den, at den jeg nævnte først lyver bevidst for sjov; historikeren lyver af enfoldighed og bilder sig ind at han taler sandt. (Laxness 1969: 57)

Også Aristoteles skelner i sin litteraturteori i *Poetikken* mellem historieskrivning og digtning: Den første handler om det skete, den anden om det mulige. Denne distinktion opfattes ofte i en baglæns moderne misforståelse som en skelnen mellem to ontologisk forskellige virkeligheder: den reale og den fiktive. Men for Aristoteles er det to lige nødvendige og uadskillelige måder at nærme sig samme virkelighed på, hvis iboende muligheder for ham er lige så virkelige som dens realiserede muligheder. Det er denne uadskillelighed og dens konsekvenser Jón forklarer den naive unge mand, der regnede med at kunne iagttage sig til kendsgerningerne uden teori om forholdet mellem iagttagelse, virkelighed og gengivelse.

En mere radikal version af samme tankegang finder man i Imre Kertész' provokerende omgang med de følsomme detaljer fra holocaust. I romanen *Fiasco* (1988) skal han beskrive den grusomme KZ-lejrkommandant Ilse Koch, hende med de makabre lampeskærme af menneskehud.

Ja, hendes karakter er kun forståelig hvis vi så at sige abstraherer hende, ser på hende uafhængigt af sig selv. Jo større vi forestiller os hendes betydning, jo mere må vi underbelyse hendes omgivelser: realiteten af en verden udstyret til mord,

fordi vi kun vil kunne gribe essensen i hendes væsen ved at abstrahere fra denne realitet. (Kertész 2011: 52-53; min overs.)

Det faktisk skete skal afmonteres, gøres abstrakt, for at få virkeligheden til at stå frem som uomgængelig og uafrystelig. Forfatteren ville først have skrevet om sine erindringer før det blev for sent, men fandt ud af at hans autentiske ”erfaringsmateriale” i sig selv var ubrugeligt til at få betydningsmulighederne frem.

Mens jeg erindrede, var jeg ude af stand til at skrive romanen; men så snart jeg begyndte at skrive romanen, holdt jeg op med at erindre. [...] Mit arbejde – at skrive romanen – bestod faktisk ikke af andet end en systematisk indskrænkning af min erfaring til fordel for en kunstfærdig – eller om man vil kunstnerisk – formel som jeg på papir og kun dér kunne vurdere som ækvivalent med mine erfaringer. (ibid.:73-75; min overs.)

Senere, i artiklen ”Who Owns Auschwitz?” (2001), radikaliserer Kertész sit synspunkt. Han anmelder Roberto Benignis slapstickagtige komedie fra Auschwitz *La vita è bella* (1997) og hævder, med overleverens ret, at netop komediens tilsyneladende uforpligtende leg med virkeligheden er den mest præcise ækvivalent til hans og andres grusomme virkelighedserfaring fra Auschwitz. Han finder vi spørger forkert:

Er gengivelsen korrekt, historien korrekt? Sagde vi virkelig det? Stod latinerne virkelig dér, lige præcist i det hjørne af barakken? [...] ... Men hvorfor er vi så stærkt optaget af de pinlige og pinefulde detaljer, i stedet for at prøve at glemme dem så hurtigt som muligt? Det lader til at når den levede erfaring fra holocaust dør ud, lever al dens ubegribelige smerte og sorg videre som en eneste samlet værdi [...] Man kan udelukkende forestille sig Kz-lejren som litteratur, aldrig som virkelighed. (Selv ikke – eller rettere slet ikke – når man selv har oplevet den direkte.) (Kertész 2001: 268)

Derfor konkluderer Kertész, helt som den uortodokse Pastor Jón, at løgn og forbandet digt er en del af virkeligheden og dens muligheder: ”Men svarer dette greb med ’legen’ ikke essentielt til den levede virkelighed i Auschwitz? Man kunne lugte stanken af brændt menneskekød, men ønskede alligevel ikke at tro at alt det kunne være sandt” (ibid.: 270). Bevægelsen fra virkelighed til fiktion er for Kertész den eneste mulighed for at Auschwitz kan blive ved med at blive oplevet som virkelig i fremtiden, når de konkrete detaljer og erfaringen af dem er forsvundet og dermed Auschwitz’ virkelighedskaraktter (Larsen 2007: kap. 4 og 6).

Her er virkelighedens muligheder og forskellige måder at realisere dem på flettet sammen ligesom hos Aristoteles. Med den forskel at det er blevet umuligt at skelne klart mellem teorier der kommer udefra og indefra til at styre læsning, virkning og væsensbestemmelse af litteratur. Tekster i bred forstand som Benignis film eller Laxness’ roman er snarere tekster der tvinger til teoretisk refleksion mere end de leder os frem til bestemte teorier om eller i teksterne. Hvordan kan vi indkredse den teoritvang?

Punktum, punktum, komma, streg

Når vi tegner Nikolaj, bruger vi elementer der ikke betyder noget selv, men skaber betydning. Det samme gælder når vi sætter punktummer, *dots*, i en URL-adresse. Sådan et punktum virker som lingvistikkens diakritiske elementer: et supra-segmentalt element som en tone eller et stød. Og altså også interpunktionselementer. Som betydningsadskilende elementer skaber de betydning uden selv at have nogen.

Vi møder også *dots* i litteraturen, fx de mange navne med prikker eller asterisk: grev M... eller lady L*** fra det 18. og 19. århundredes romaner. Prikker og asterisker angiver at her er noget som fortælleren ikke vil eller kan eller behøver at eksplicite, men som prikkerne ikke selv er del af. Prikkerne angiver en lakune der konfronterer os med behovet for en teoretisk refleksion for at fylde hullerne ud i teksten, fx en kulturteori om forholdet mellem offentlig og privat identitet i visse historiske perioder hvor masker og identitetsmaskepi er en vigtig del af en tvetydig offentlig fremtræden. Men prikker og asterisker henviser her til nogle etablerede sociale koder for anonymitet, ikke til en særlig gådefuldhed.

Men i Honoré de Balzacs *La cousine Bette* (1846) finder vi prikker der angiver mere problematiske lakuner (Larsen 2002). Der er masser af *dots* efter megen af den direkte tale, især når den forvirrede og fortvivlede Mme Adeline Holut tager ordet i en hakkende talestrøm. Hun er romanen igennem forfulgt af en undertrykt passion for sin utro mand. Eller, som i dette eksempel, i et udbrud fra hendes datter, Hortense, der er gift med den ikke specielt trofaste men meget dovne maler Wenceslas:

Endelig, der er du! ... sagde hun da hun genvandt talens brug. Min ven, fra nu af vil jeg følge dig overalt hvor du går. Jeg vil ikke endnu engang pines af sådan en ventetid ... Jeg har set dig for mig falde om og ramme fortovet med knust hoved! Dræbt af tyve!... Nej, én gang til, så jeg tror jeg ville blive gal ... Du har moret dig godt ... uden mig? Slyngel!" (Balzac 1972: 262; min overs.)

Prikkerne får læseren til at forestille sig forskellige kropslige udtryk for en blandet vrede, kærlighed og frygt der kun delvis kommer til orde. Alt hvad Hortense ikke har ord for, udelades og bliver, som prikker, til forskelsmarkører mellem de udtalte dele og kvalificerer dermed deres særlige betydninger som adskilte udbrud uden klart udtalt emotionel sammenhæng, modsætningsfyldt som den er. De kalder på en teoretisk refleksion snarere end en specifik teori om emotioner, en refleksion der kan anbringe os et sted hvorfra vi kan give prikkerne en særlig betydningseffekt. I dette tilfælde er det nærliggende at se efter en teoretisk refleksion om kroppen og dens udtryk som teksten ikke selv leverer, men som er nødvendig for at vi kan fortolke den.

Nu kunne teksten imidlertid godt selv have leveret varen, for der er jo som så ofte hos Balzac en fortæller på et andet niveau end personernes, og fortællerkommentarer skorter det sjældent på hos Balzac, pålidelige og modsigelsesfrie eller ikke. Ofte ikke, heller ikke her om Wenceslas og kunsten: "Hårdt arbejde er loven i kunsten som i livet; thi kunsten er den idealiserede skabelse" (ibid.: 241). Kommentaren bliver ironisk, så snart den kontrasteres med Hortenses reaktion på mandens fravær: Han har afgjort ikke

forsømt hende på grund af hårdt arbejde i kunsten eller livet, men fulgt nogle andre af livets kropslige tilbøjeligheder. Så fortælleren er ikke specielt hjælpsom med fortolkningen af prikkerne.

Men Balzacs fortæller er sine steder mere eksplicit når det gælder Hortenses beklagelser og kropslige eruptioner gemt under prikkerne. Ofte er kommentarerne dog mere komplicerede end den diskrete ironi som kom til at præge den foregående almene kommentar når den blev set i forhold til Wenceslas. Hortenses ulykke er et resultat af den forførende og ambitiøse Mme Marneffes forsøg på at få den naive Wenceslas i sit garn ved at spille dydig: ”Dette rørende indtryk af en dydig kvinde der undertrykker en lidenskab gemt i hjertets inderste, var tusinde gange mere veltalende end den mest lidenskabelige erklæring” (ibid.: 255; min overs.). Trods den retoriske modsætning mellem tilbageholdenhed og veltalenhed, så siger fortællerens veltalende erklæring ikke mere end prikkerne gør i Hortenses udbrud – der er jo ingen veltalende afsløring af de undertrykte følelsers nærmere karakter. Men fortællerens generaliserende postulat om dydige kvinder drejer sig om en kynisk snydepels som Mme Marneffe. Så hvor er pålideligheden? Igen kastes der et ironisk lys tilbage på Hortenses oprigtige indestængte følelser der siver ud mellem prikkerne, men knap nok i hendes ord. Fortællerens almene bemærkning dækker uden forskel oprigtighed og hykleri, men hjælper os ikke med at skelne mellem de to positioner. Ja, siger måske at det kan man slet ikke.

Når fortælleren nu og da undgår den slags selvdementerende udsagn, der næsten er performative paradokser, sker det i metaforiske konstruktioner. Den hævngherrige kusine Bette hader sin familie, *les Hulots*, og lader også hadet gå ud over den uskyldige Hortense Hulot. Bette har skubbet Wenceslas i armene på Mme Marneffe og iagttager nu den grædende Hortense: ”Der kom nogle tårer i øjnene på Hortense, og Bette slikkede dem i sig med øjnene som en kat slikker fløde” (ibid.: 235; min overs.). Bettes blik er en tavs og måske udtryksløs kropsfunktion på personernes niveau, men bliver til en metafor på fortællerens niveau som et tegn på dyriskhed, et lydløst rovdyr endda, dvs. lige så tavst og uigennemtrængeligt som en række prikker.

Men også fortælleren selv må, trods sit overblik, ty til prikker på steder hvor de kropslige grænser for sprog viser sig. Vi får et hastigt opridset ironisk portræt af den rige M. Crevel. Han er helt fortabt i sit selvbillede som en offentlig person og ser sig samtidig som en stor elsker, i øvrigt af den samme Mme Marneffe der også lægger an på Wenceslas:

Den gode borgmester, der var blevet politisk personlighed, havde tillagt sig en sort klædedragt. Hans ansigt kom til syne ovenover denne påklædning som en fuldmåne der trængte igennem et forhæng af brune skyer. På hans skjorte strålede tre store perler til fem hundrede francs stykket og gav en ophøjet forestilling om hans højt kvalificerede ... brystkasse, og han sagde: [osv.] (ibid.: 323; min overs.)

Prikkerne adskiller kvalifikationer fra brystkasse og gør fortællerens beskrivelse tvetydig – den henviser til en imponerethed af hans magt som omgivelserne fristes til at falde for, og til at han blot er en korpulent overkrop med eller uden elskerhjerter, men i hvert fald uden anden intellektuel kapacitet og politisk snilde end fuldmånen. Skønt fortælle-

ren har alle fordele med hensyn til overblik og verbalisering i forhold til personerne, bruger også han prikker når han virkningsfuldt skal formulere komplekse og modsætningsfulde kropsudtryk.

På alle niveauer er kroppen med sine eruptioner, udtryk, maskeringer og lidenskaber til stede i den verbale tekst som et betydningsproducerende eller betydningsmodulerende diakritisk element, manifesteret som prikker. Derfor skaber kroppen også et behov for en teori uden for teksten der åbner for en refleksion over hvilke betydninger den kan tildeles i teksten, og hvordan og hvorfor det sker som det sker.

Hos Balzac skyldes det ikke et tabu som i den klassiske og især klassicistiske tragedies *bienséance* – direkte kropsudtryk for sex og vold må ikke bringes på scenen. Vi møder heller ikke en mediebestemt modsætning mellem verbale og non-verbale tegnsystemer. Denne opposition har formet ekfrastiske strategier siden Homer beskrev Achilles' skjold og dermed forudsatte en kontinuitet eller analogi mellem de to medietyper. Denne tankegang blev udfordret i det 18. århundrede af Baumgartens og Lessings æstetiske teorier om hver kunstarts og mediums særlige udtryksmuligheder. Lighed eller forskel mellem dem er derefter ikke en given kendsgerning eller en implicit forudsætning, men en teoretisk udfordring som udspringer det særlige udtryksmedium selv.

To strategier

Balzacs tekster indbyder til to teoretisk forskellige strategier når man skal forstå kroppens rolle. Den ene kunne man kalde den ekfrastiske kropsbeskrivelse som hviler på to forudsætninger. For det første opfattes kroppen som en organisk totalitet med ideale proportioner og entydige kønskendetegn. De definerer en kendt opfattelse af sammenhængen mellem krop og personlighed som samtidig er udgangspunkt for også at forstå afvigelserne. Vi kender dem fra de klassiske helte- og skurketyper og fra de uskyldige og fordærvede kvindeskikkelser. Her kan den kropslige totalitet omspændes alene på basis af udvalgte enkeltdele, metonymisk om man vil. For det andet afspejler den kropslige totalitet den enkelte persons indre kvaliteter, således at kropsbeskrivelsen med den forudsatte analogi mellem ydre og indre faktisk beskriver mere end kroppen.

Sådanne forudsætninger er på færde i den fysiognomiske tradition med rødder tilbage til oldtidens væskelære, karaktertyper og humoralpatologi. I det sene 18. århundrede fik den en slags videnskabelige status gennem Franz Joseph Gall og Johann Caspar Lavater med et sent og problematisk efterliv i det sene 19. århundredes og tidlige 20. århundredes eugenik og racelære. Både Gall og Lavater påvirkede Balzac, således om han forklarer i "Avant-Propos" til *La comédie humaine* i 1842. Hos Balzac finder vi masser af personer hvis kropslige fremtræden spejler deres karaktertræk, samtidig med han også bruger kropsmetaforer for byen som en generaliseret krop, ofte en degenereret krop eller ligefrem et monster.

For denne teori om kroppen er det semantiske tomrum gengivet som prikker ikke noget problem. Prikkerne angiver blot et kontinuert semantisk felt der indrammer både detalje og helhed, og som venter på at blive fyldt ud gennem analogislutninger. Hele det organiske verdensbilledes ide-og kulturhistorie fra antik til romantik er aktiveret, fra

ekfrastiske kropsskildringer over Vitruvius' doktrin om ideale kropsproportioner som en strukturel model for det urbane rum til det negative quasi-gotiske billede af byen som monster hos Balzac, som fx i *Ferragus* (1833): "I Paris forenes de forskellige aspekter, som sammen bidrager til fysiognomien af en hvilken som helst del af denne monstrøse by, på beundringsværdig vis med dens karakter af helhed" (Balzac 1966: 40; min overs.) Syntaksen er selv udtryk for teorien: Vi begynder med navnet og slutter med helhedsbilledet, mens opsummeringen af detaljer sker i de indskudte sætninger. I det perspektiv skjuler den prikkede krop en teori om kontinuitet, eller harmoni, mellem indre og ydre realitet og mellem mennesker og deres omgivelser i forlængelse af den klassiske forestilling om *genius loci*. Man kan slutte fra krop til bevidsthed og til omverden, og omvendt.

Beskrivelserne ovenfor af Hortense, Mme Marneffe og M. Crevel bygger på denne teori, men bruger også prikkerne så dens iboende analogitænkning slår revner. Denne situation fordrer en anden teoretisk indfaldsvinkel. For hvis det ydre ikke længere er tegn for en ideal totalitet, eller afvigelser der entydigt kan fortolkes ud fra den ideale norm, så umuliggøres analogiske eller andre kontinuitetsbaserede slutninger fra ydre til indre og fra menneske til omverden. Kroppen bliver en gåde, et tavst materielt faktum, og ikke en struktur af organiske tegn. Til forskel fra den ekfrastiske teori om kroppen og dens omgivelser skal en teori hér kunne omfatte og opfatte kroppen som nøgent, ulæseligt stof.

I romaner som *La fille aux yeux d'or* (1834) og *Séraphîta* (1834) står dette problem i centrum og understreges bl.a. af den tvetydige kønnetthed i hovedpersonernes kropslige fremtræden. Den ekfrastiske teori lægger mere til kroppen end kroppen selv og giver den dermed en entydig kontekst. Men i tekster som de to nævnte bliver kroppen mere gådefuld og uigennemtrængelig jo mere der lægges til. En anden problematisk kropslig fremtræden eller tilstand er den døde krop. Uden et indre og uden organisk liv er den en ultimativ manifestation af kroppen som materielt faktum. Her er der ikke noget at lægge til, og den ekfrastiske teori er ikke engang vildledende, men magtesløs som fx i slutningen af *La fille aux yeux d'or*. Kroppen kan næppe længere kaldes et tegn (Bordas 1994, Méchoulan 1999, Nesci 2000).

Ferragus slutter på kirkegården Père Lachaise, det privilegerede urbane rum for denne ulæselige, kropslige anonymitet. Den unge Auguste følger efter den fascinerende og gådefulde Mme Jules, eller Clémence, der dækker over hemmeligheder i den parisiske underverden af gotiske dimensioner og med skrækromantiske effekter, mere end mange prikker kan antyde meningsfuldt. De dør begge på grund af byens ubønhørlige sociale mekanismer. Og byen, det er romanens centrale omdrejningspunkt, dog nu ikke længere som en stor organisk krop, men som en anonym magt der reducerer mennesker, levende eller døde, til anonyme kroppe. Selv en del af byen er kirkegården et spejl af byen som anonymitetens sted, en variant af Michel Foucaults heterotopi.

På kirkegården finder vi ud af at Mme Jules' krop er helt glemt blandt de andre Mme Jules der er blevet begravet samme uge. Den rige overklassekvinde er nu reduceret til samme niveau som den letlevende unge kvinde, Ida Gruget, der også er død samme dag. I levende live gik hun i ét med flodens vand og slam og med de endeløse fortove. Her er ekfrasen umulig: "Hun er helt kvinde, hun er mindre end en kvinde, og mere

end en kvinde. Af dette omfattende portræt ville en genremaler kun kunne gengive detaljer, helheden er uendelig” (ibid.: 34; min overs.)

Til sidst dør hun og trækkes op af flodens mudder. Død eller levende, det gør ingen forskel (ibid.: 51). Hun er en krop hvis tegn aldrig kan læses, ikke på grund af dens særlige mangfoldighed eller af hendes komplekse karakter. Men alene på grund af hendes emfatisk materielle kropslighed. Hun er noget, man tilfældigt snubler over, ‘une trouvaille’. Lægen konstaterer blot en mekanisk dødsårsag: ”Ledsaget af morens jamren konstaterede lægen kvælning som følge af indtrængen af sort blod i luftvejene, og så er alt sagt” (ibid.: 52; min overs.)

Dent afsluttende konstatering ‘alt er sagt’, betyder ikke at der er sagt noget om kroppen som helhed og slet ikke om personen, om hvem vi derudover kun får nogle folkeregisteroplysninger. ‘Alt’ betyder kun dødsårsagen, som noget der har fået en maskine til at standse. Denne mekaniske teori om kroppen, som blev lanceret i det 17- århundrede, især i Descartes’ filosofi og fortsat hos d’Holbach, overfører Balzac også til byen. Ikke kun når den som her har kirkegården som sit sande centrum, men også når byen ses som et enormt maskineri: ”forbløffende ophobning af bevægelser, af maskiner” (ibid.: 13; min overs.)

Balzacs prikker peger på to modsatrettede teorier om kroppen. De konkurrerer med hinanden, ofte endda i samme skildring, som i beskrivelsen af M. Crevels imponerende krop, men uden at selve dette sammenstød får ord eller teori. Den første åbner for en analogiserende vision af byen som en krop bestående af levende kroppe der som en totalitet er tegn for dette tilhørsforhold såvel som for dens indre kvaliteter. Den anden opfatter kroppen som en heterogen ansamling af detaljer der ser byen som et rum for ophobning af døde og anonyme kroppe, byen selv en maskine ligesom de kroppe den rummer. Den første teori er et ekko af en gammel organisk teori om sammenhængen i kroppen og mellem krop og omverden. Den anden er en præfiguration af den teori der senere kommer til at dominere opfattelsen af byen i et modernistisk perspektiv fra Baudelaire og frem, hvor fragmenterede kroppe og miljøer skaber en fascination der blander lyst og lidelse.

Tekst, teori og historie

Disse to teorier fungerer side om side hos Balzac. Det er derfor prikkerne kommer igen og igen for at antyde en sameksistens der hverken kan formuleres som et samlet ståsted for personer eller fortællere. Den teoretiske implikation er ikke at vi står med to uforenelige teorier om kroppen og den kropslige eksistens, hvor den ene peger bagud, den anden fremad. I stedet konfronterer teksterne os med et behov for en teori om hvordan denne uforenelighed gestalter én historisk virkelighed – den gryende storby som overgribende livsrum. En sådan teori er stadig på vej på Balzacs tid, og er det så vidt jeg kan se stadig: byen flytter sig hurtigere end teorierne om den (Larsen 2010). Litteraturen er bedre end de fleste tekster til at skildre netop denne proces, tvinge os til principielle overvejelser over den og dermed bringe os tættere på virkeligheden som en menneskelig

erfaringsverden hinsides de kendsgerninger som lægen fastslår, men hvis tilstrækkelighed Laxness og Kertész har sået tvivl om.

Prikker og modsætninger er ikke blot mere eller mindre klodsede udtryk for betydningslakuner, og heller ikke en invitation til rendyrket teoretisk abstraktion der alt for let frister til at sige 'alt er sagt', selv om historien drøner videre og åbner alle fortolknings-sluser. Gennem Balzac bliver det grundlæggende teoretiske spørgsmål både generelt og konkret: Hvordan kan vi forstå den fremvoksende storby som centrum for det 19. århundredes kulturelle forandringer og kulturelle konflikter, så vi også kan forstå virkningerne op til dag? Hvis 'by' er et navn, er det et navn der står med prikker.

Litteratur

- Balzac, Honoré de (1966 [1833]): *Ferragus. La comédie humaine 4*. Paris: Seuil. 13-53.
- Balzac, Honoré de (1972 [1846]): *La cousine Bette*. Paris: Gallimard.
- Bordas, Eric (1994): "La composition balzacienne dans *Ferragus* et *La Fille aux yeux d'or*: de la négligence à l'ambivalence". *Orbis Litterarum* 49: 338-347.
- Kertész, Imre (2001). "Who Owns Auschwitz?" *The Yale Journal of Criticism* 14/1: 267-272.
- Kertész, Imre (2011): *Fiasco*. New York: Melville House.
- Larsen, Svend Erik, red. (2000): *Balzac*. Sænummer af *Orbis Litterarum* 55/6.
- Larsen, Svend Erik (2002): *I byen med Balzac*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Larsen, Svend Erik (2003): "Når litteraturen snakker med sig selv. Metafiktion og litterær metode". *Edda* 2003/3: 266-281.
- Larsen, Svend Erik (2007): *Tekster uden grænser. Litteratur og globalisering*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Larsen, Svend Erik (2010): "Leve i byen, leve med byen. By og litteratur efter modernismen". *Kultur & Klasse* 38/109: 29-44.
- Larsen, Svend Erik (2011): "What Is Literary Historiography?", in Katica Kulavkova & Natasha Avramovska, red.: *New Literary Theory and Hermeneutics (Interpretations vols. 4-5)*. Skopje: Macedonian Academy of Science and Arts. 67-92.
- Laxness, Halldór (1969): *Kristenliv ved Jøkelen*. København: Gyldendal.
- Méchoulan, Eric (1999) : *Le corps imprimé. Essai sur le silence en littérature*. Montréal: Ed. Balzac.
- Nesci, Catherine (2000) : "Balzac ou la séduction du corps passant", in Svend Erik Larsen, red. : *Balzac. Orbis Litterarum* 55/6: 399-417.