**Pb1 – Joakim**

*Jeg har her redigert og bearbeidet tidligere materiale, for å gi dere best mulig innsikt i hva som ligger til grunn for tankene jeg skisserte ved forrige seminar. Kildehenvisningene har jeg ikke tatt meg bryet med å tilføye. Denne analysen har (etter mitt skjønn) flere mangler, som jeg ønsker å eliminere, utfylle og siden videreutvikle. Kannibalbegrepet mangler (ironisk nok) kjøtt på beinet og er for lite utbrodert. Det lener seg her på et teoretisk grunnlag som står dannelsesromanen for fjernt, selv om jeg syns det er nyttig og anvendelig. Min opprinnelige analyse er av Balzac, hvilket blir en umulighet grunnet manglende franskkunnskaper. Dette aspektet av analysen trenger altså et annet litterært forelegg. Jeg vil anvende Wilhelm Meister som et eksempel på en syntese mellom helt og samfunn, hvor dannelsesprosessen nærmest har et dialektisk preg. Jeg vurderer også mulighetene for om “kannibalstrukturen” kan tenkes allegorisk, som en ytterste konsekvens; hvor jakten på det monstrøse, fienden over alle fiender, tar allegorisk form og siden kollapser. Ikaros-myten, Moby Dick; menneskets felles jordbundne fatum, Sult-jegets diametrale motsetning.*

*Hva angår det teoretiske, ser jeg flere spor som kan følges. Velger jeg å spinne videre på de rent materialistiske aspektene, som kanskje ligger romanverkene nærmest, vil jeg måtte utarbeide et slags indre ting-system som opererer i romanverket. Da tenker jeg ut i fra følgende (noe løse) resonnement: En (realistisk) roman forsøker å etterligne værens materialitet normativt, mediert og gitt form gjennom språket. Skal (den nogenlunde realistiske) romanens mimetiske ambisjoner oppfylles, må den bygge sin egen materielle logikk hvor det litterære rommets tause objekter taler eller tier med en like stor selvfølgelighet som romanens karakterer. Ved hjelp av en møysommelig og detaljert oppbygging, må romanen da bygge opp sitt eget materielle tegnsystem, hvor dets virkelighetsbilde konstitueres og hvor dets tegn dermed viser til seg selv, og tingene fremstår i all sin tinglighet. Elementært her er synssansen, som er en umiddelbar og direkte sans. Ved å betegne tilsynelatende hverdagslige ting med sitt navn, vil en skygge av dets objekt hvile bak tegnet og dermed fremheves tingenes tinglighet. Objektenes tilstedeværelse i verden blir festet til papiret som ord og trer da frem i synlighetens register. Dette vil lede meg videre i en analyse av det fysiognomiske, som er en slags symptomatologi, et intrikat assosiativt nettverk mellom det synlige og det sosiale. En mann av et ufyselig utseende, vil kunne knyttes til tilsvarende ufyselige egenskaper, men også til noe mer; han blir også et uttrykk for en gitt sosial posisjon. Dette vil også kunne overføres til objekter, hvis tildelte adjektiver vil kunne plassere dem i et lignende nettverk av assosiasjoner. En råtten loslitt divan vil gjensidig reflektere dens kroknesete okkupant. Dette utgjør kannibalens fortolkningsområde, hvor han må dechiffrere, fortære og agere. En marxistisk lesning vil kanskje kunne trekkes ut av dette. Et lacaniansk spor finnes det også belegg for, selv om dette nok er en vanskeligere øvelse. Jeg tenker da først og fremst på Lacans diskurser (nøyaktig hvilken som er mest klargjørende, vet jeg ikke på det nåværende tidspunkt) og den underliggende sannhet som alltid glipper unna. Da blir kannibalstrukturen potensielt evig og eventuelt selvutslettende. Dette finnes det ikke belegg for i romanverkene, med Hamsun som unntak.*

*Jeg regner dette som en utgreiing av hva jeg tenker og hvor jeg vil, snarere enn en reell PB – til tross for dokumentets lengde.*

Dannelseshelten som kannibal

Fra og med det attende århundre har begrepet *dannelse* vært sentralt i litteraturvitenskapens beskjeftigelse med romankunsten. Begrepet *dannelse* antyder en bevegelse, mentalt så vel som fysisk. Premisset for denne bevegelsen er at en indre endring ofte forutsetter en bevisst interaksjon med den ytre verden. Individet går i dialog med omgivelsene, nesten som en hermeneutiker i gadamersk forstand, hvor personlighet, oppførsel og moral formes gjennom oppdragelse, miljø og utdanning.1 Skildringen av en utvalgt helts interaksjon med den ytre verden og hvordan dette utløser potensialet for dannelsen av et voksent individ, er det tradisjonelle topos i dannelsesromanen. I den moderne storbyen fremstår den ytre verden som mangefasettert og kaotisk – helten fortolker, fordøyer og formes i et virvar av tegn. I sitt forsøk på å danne et stabilt forhold mellom sjelens avgrunn og den ytre verdens vindkast av ikke-enhetlige tegn, må dannelseshelten lære seg å opptre som en kannibal; han må fortære og absorbere det som gjør ham mer standhaftig i stormen. Denne teksten er et forsøk på en analyse av begrepet *dannelse* med spesiell vekt på dannelsesprosessens kannibalistiske trekk.

(Jeg mangler en reell og fullt ut artikulert problemstilling)

I essayet *Romanens teori* skisserer Georg Lukács de grunnleggende premissene for dannelsesromanen som form:

Humaniteten, det fundamentale sinnelaget i denne typen verker, krever en balanse mellom handling og kontemplasjon, mellom vilje til å innvirke på verden og evne til å forholde seg som mottaker til den. Dannelsesromanen har blitt betegnelsen for denne formen.

Dannelsesromanens helt står mellom dypsindig refleksjon og aktiv handling, mellom desillusjonsromanens passivitet overfor den ytre verden og eventyrerens idealistiske vilje til innvirkning på sine omgivelser. En slik helt kan ikke forholde seg utelukkende passivt til sine omgivelser og er derfor – til en viss grad – avhengig av dem for å fullende sitt iboende *jeg*. Denne fullbyrdelsen er dannelsesheltens bevisste eller ubevisste mål. «… dens handling må være en bevisst, kontrollert prosess med sikte på et bestemt mål», skriver Lukács, og legger til:

… en utvikling av egenskaper i mennesker som ikke ville ha blomstret uten aktiv mellomkomst av andre mennesker og omstendigheter; for det som oppnås på denne måten, er i seg selv noe som fremmer og danner andre, det blir selv et dannelsesmiddel.

Dannelseshelten er med andre ord ikke en isolert skikkelse som tilegner seg dannelse innenfra og ut. Han eller hun kan ikke blomstre «uten aktiv mellomkomst av andre mennesker og omstendigheter». Dannelse forutsetter altså et samspill mellom handling og kontemplasjon. Selve prosessen vil da ta form som narrativt betinget mening i romanens kontekst; helten lukker øynene for avgrunnen som truer det moderne menneskets eksistensielle betingelser. For i motsetning til de tradisjonelle heltene fra eposets tid, mangler dannelsesromanens helt entydige svar i sin interaksjon med den ytre verden. Det moderne mennesket kjenner ingen former, bare kaos; ikke homogenitet, bare heterogenitet – gudene har trukket seg unna, og helten står alene. «Væren og skjebne, eventyr og fullbyrdelse, liv og vesen»4 er identiske begreper for eposets helt. Her finnes ingen avstand mellom individ og ytre verden. Det hele er en del av et enhetlig, predestinert kosmos. Romanen, som ofte omtales som modernitetens form, er derfor en hybrid. Denne betegnelsen er også dekkende for dannelsesromanens helt. I storbyens kaos av tegn må han opptre som en hermeneutisk kannibal for å danne et forhold mellom seg selv og den ytre verden. Til tross for at et slikt forhold kan fremstå som en illusjon, er den strengt nødvendig komposisjonsmessig. Selve begrepet dannelse forutsetter et ideal, hvilket igjen må finne sitt uttrykk i handling og dermed være i en kontinuerlig konflikt med omverdenen. Skal helten muliggjøre sitt indre potensial, er interaksjon med den ytre verden en særdeles problematisk forutsetning – hans fordommer kan slynges mot de store spørsmål og avvises av den minste floskel.

Kannibalen som retorisk figur oppfører seg i stor grad som en sann hermeneutiker. Han har tilegnet seg en fremmed diskurs, hvilket tillater kannibalen å se både seg selv og sine omgivelser utenfra. Hans virke er en kontinuerlig bevegelse av tilnærming og tilbaketrekning. Kannibalen fortærer de delene av den ytre verden som styrker ham, samt forkaster alt overflødig. Den kannibalske helt er i en maktposisjon hvor han kan skape noe nytt, hvis han spiser sine inspirasjonskilder med omhu og vender dem tilbake som våpen – hvilket også fungerer som en dekkende metafor for dannelsesprosessen. Skal helten leve ut sitt potensial, forutsetter dette handling og påfølgende tilegning av verdifull kunnskap, erfaring, råd og ikke minst penger. Kort sagt: de mange og forvirrende tegn som utgjør og synliggjør nødvendigheten av å finne sin plass i verden. Kannibalen, den undertrykkede Caliban, knytter seg slik sett til dannelseshelten med de avsluttende ordene i Aimé Césaires stykke *A Tempest*: «FREEDOM HI-DAY! FREEDOM HI-DAY!». Når kannibalskikkelsen avslutter stykket med et rop om frihet på et fremmed språk, tar han ikke Prosperos plass som herre over øyen: han finner en ny plass – et nytt levesett som knytter ham til øyen på en ny måte. Dannelseshelten må også gjennom en lignende prosess; ved hjelp av aktiv interaksjon med omgivelsene, skal han tilegne seg dannelse og finne sin plass i tilværelsen. Dannelseshelten må fortolke og beherske maktens diskurs for å lykkes.

Rastignac, som er helten i Honoré de Balzacs *Far Goriot*, kan tolkes som en slags dannelseshelt med visse kannibalistiske trekk. Premisset for at Rastignac skal kunne fungere som en kannibal i sin søken etter dannelse, ligger i Balzacs moderne Paris. Her har den tradisjonelle dannelsen blitt byttet ut med den kannibalistiske dannelse – nemlig sosial mobilitet. Franco Moretti skriver: «With Balzac all uncertainty ceases, and the desire for success appears for the first time as a wholly 'natural' impulse needing no justification whatsoever – while the social system, for its part, appears legitimated precisely because it makes social mobility possible». Moretti skildrer her en verden som muliggjør det man med Lukács kaller desillusjonsromantikken, hvor det transcendentalt hjemløse mennesket stirrer ned i avgrunnen. Ifølge Lukács skildrer Balzac en verden hvor den ytre verden viser seg gjennom romanens karakterer. Denne verdenen er «hovedsakelig befolket av mennesker med åndsstrukturer som ligner på hverandre, selv om de er av forskjellige retninger og innhold».8 De mange karakterene i *Far Goriot* besitter en stemningsmessig opplevelse av et felles livsgrunnlag. Balzac spiller ut tilsynelatende universelle prinsipper, som utgjør rammene for romanens univers. Sosial mobilitet har erstattet den tradisjonelle dannelsen, penger utgjør nå det narrative incentivet. Rastignac *må* handle, da dette er en forutsetning for sosial mobilitet; den handlende helt spilles ut i et desillusjonsromantisk univers.

I romanens siste scene er desillusjonen fullført. Rastignac deltar i begravelsen til Far Goriot, en hurtig overstått seanse uten likfølge. Far Goriots to døtre, hvis økonomi og sosial status han dedikerte hele sitt liv til å bygge, glimrer med sitt fravær. Etter at de to shakespearske gravgraverne har kastet litt jord på avdødes kiste, går Rastignac til toppen av kirkegården og ser utover Paris uten gullmynter foran øynene: «På denne summende bikuben kastet han et begjærlig blikk som likesom forsøkte å suge i seg honningen lenge før han kunne kjenne smaken av den, og uttalte følgende storslagne ord: 'Nå skal vi to gjøre opp!'». Rastignac ser nå sosietetens tilsynelatende komplekse tegnsystem med klart blikk, og er rede til å suge i seg den næringsrike honningen som vil gjøre ham sterkere – nærmest monstrøs. Skal helten finne honningen må han se bikuben klart for seg: desillusjonen har muliggjort dannelsen, nå forstått som muligheten for sosial mobilitet og tilstrekkelig kapital. Kannibalen er født, dannelsesprosessen har startet og sosial mobilitet er muliggjort. Rastignac er ikke en helt i desillusjonsromantisk forstand, da han aktivt interagerer med den ytre verden, men ei heller en tradisjonell dannelseshelt, da romanen ikke ender i hjemlig, sjelelig harmoni. Desillusjonen har her skapt et nytt og potensielt subversivt rom, hvor heltens dannelse tar steget fra det *sjelelige* til det *materielle.* Dette aspektet ved Balzacs roman understrekes også av Moretti: «Balzac's heroes desire only what *already* exists in the world, and no longer must decide whether or not to accept the rules of the game, but only learn them better than everyone else». Avgrunnen mellom det moderne mennesket og en transcendentalt enhetlig utopi er ikke forsøkt brolagt. Rastignac opererer som en kannibal; han ser maktens diskurs for hva den egentlig er. På høyden over Paris maner han til kamp med calibansk pathos.

Ideen om den sjelelige dannelsens verdi brytes ned gjennom hele romanen, hvilket muliggjør potensialet for en ny helt hvis dannelse snarere bærer form av en desillusjon; en demaskering av borgerskapets teater. Alt som gjenstår da, er pengene, som fungerer som en gudløs *deus ex machina* gjennom hele romanen. Pengene er katalysatoren som setter romanens karakterer i bevegelse. For Rastignac forutsetter handling penger og penger forutsetter handling. Sosial mobilitet, altså dannelsen, kan bare muliggjøres ved hjelp av penger. Her spilles flerfoldige veier til sosial mobilitet ut mot hverandre, der to står frem i særdeleshet. Far Goriot representerer selvoppofrelsen; han har ofret hele sitt individ for å sikre døtrene sosial mobilitet. Hans rene, Kristus-aktige intensjoner spises levende av et forråtnet og korrumpert samfunn. Den andre muligheten er representert av Mefisto-skikkelsen Vautrin – som går under kallenavnet Dødens overmann. I rollen som fristeren presenterer han enkle, dog svært umoralske, sprang til toppen av samfunnet. Vautrin er fullstendig fri fra samfunnets økonomiske spilleregler; han beveger seg fritt fra den ene posisjonen i samfunnet og til den andre, i et diabolsk maskespill. Både Far Goriot og Vautrin, som utgjør ytterpunkter i et pengestyrt, korrumpert samfunn, må elimineres for å muliggjøre desillusjonen. Begge karakterene er koblet til hvert sitt potensielle ekteskap og mulig sosial mobilitet. Vautrins maskefall letter illusjonens tåke hos Eugène de Rastignac, som bryter ut i følgende fraser til en lettere sjokkert Far Goriot: «Verden er visst snudd helt på hodet» og legger til: «Jeg tror jeg er i ferd med å vende tilbake til det virkelige livet». Illusjonen ender i desillusjon ved det andre maskefallet. Paris åpenbarer sine spilleregler for Rastignac og Far Goriots selvoppofrelse viser seg fullstendig fånyttes. Det siste skinnet av den transcendentalt enhetlige verdenen er visket ut og den materielle dannelsesprosessen kan begynne.

Det kan være nyttig å benytte seg av en radikalt annerledes roman for å illustrere hvordan det omfattende spranget fra det transcendentalt enhetlige til det hjemløse gjenspeiles i romanen som form. Knut Hamsuns *Sult* markerer motsatsen til den sjelelige syntese på en svært tydelig måte. Også her har den potensielle dannelsesprosessen tatt spranget fra det sjelelige til det materielle, men i motsetning til Balzac er ethvert forsøk på syntese en fullstendig umulighet. Her møter vi også et urbant miljø, dog i adskillig mindre skala enn Balzacs Paris, hvis tegnsystem og potensielle narrative incentiver er av materiell art. Kristianias befolkning opptrer her som en diffus masse; en ytre verden av tegn som protagonisten er fullstendig adskilt fra og stadig feiltolker. Dette illustreres tydelig når jeg-personen fatter interesse for en gammel mann og hans mystiske avis, som formodentlig skjuler et nysgjerrighetsfremkallende objekt: «Manden sat stille og tænkte. Hvorfor bar han ikke sin Avis som ethvert andet Menneske bar en Avis, med Titlen ut? Hvad var det for Slags Underfundigheter?».13 Det simple faktum at en eldre mann bærer sin avis på en unormal måte vil, hvis filtrert gjennom en «normal» psyke, ikke tillegges nevneverdig vekt. I *Sult* er dette ikke tilfellet. Hvilke tegn som vektlegges og tilsvarende forsvinner i støyen, er ikke gitt. Forstørrer man romanuniversets perspektiv, kan det fort hende at normalt sett interessevekkende tegn spilles ut samtidig som denne mistenksomme avisen; en ung flanør snubler kanskje i sin egen spaserstokk, to barn lager en storslått scene grunnet et lite tilfredsstillende besøk hos det lokale konditoriet eller en hest vrinsker unormalt høyt. Nøkkelen til protagonistens forvirring ligger nettopp i normalitetsbegrepet. Hvilke tegn som vektlegges er tilsynelatende tilfeldig.

Dette impliserer en vending mot et subjekt som opererer fullstendig uavhengig av dannelsesprosessens sfærer, som Moretti døper «the ideal of self-determination and the equally imperious demands of socialization». Den førstnevnte sfæren er subjektivt ladet, da selvets søken etter å fullbyrde det ideelle jeg nødvendigvis må hente sin kraft innenfra. Sosialiseringen, altså den tilsynelatende objektive sfære, understreker sin objektivitet gjennom sin funksjon som en serie allmenne normer som definerer subjektets rammer i møtet med den ytre verden. Dannelseshelten befinner seg her i en mellomposisjon – hans funksjon er bevegelse, hans mål er syntese (Det er her en analyse av Wilhelm Meister skal artikuleres). Jeg-et i *Sult* passer ikke inn i Morettis skjema. Romanens helt er nå en radikalt annen. Han er fanget i det tomme mellomrommet mellom den ytre verdens sosialiserende krav og selvdeterminasjonens ideal, hvor potensialet for syntese er fullstendig eliminert. Det menneskelige er dermed, innenfor romanens kontekst, fristilt – men samtidig avsperret.

Dette får en rekke konsekvenser for heltens forhold til den ytre verden, her i form av sosialiseringens krav. Selvdetermineringens ideal synes fjernt, men kanskje også nærværende i en radikalt annerledes form. I likhet med Balzac utgjør det materielle også et potensielt incentiv i Hamsuns roman, men der hvor Rastignac vender den sosiale mobilitets intrikate tegnsystem tilbake som et våpen, vender *Sult* seg snarere inn i seg selv somromanform:

Maten begyndte at virke, jeg led meget av den og fik ikke beholde den længe. Jeg gikk og tømte min Mund ut i hver mørk Krok som jeg kom forbi, stred med at dæmpe denne Kvalme som uthulet mig paany, knyttet Hænderne og gjorde mig haardfør, stampet i Gaten og svælget rasende ned igjen hvad som vilde op – forgjæves!15

Det materielle er i aller høyeste grad til stede, her i form av en biff som jeg-personen har tilegnet seg etter å ha mottatt noen kroner, men dette potensielle incentivet tillates ikke spillerom. Romanen lukker seg inne for å undersøke et gitt fenomen og sperrer dermed den ytre verden ute. *Sult*, hvis form er filtrert gjennom et gitt subjekts psyke, *må* som en konsekvens avvise alt materielt – syntesen er fullstendig utelukket, romanhelten kan ikke innta noe utenforstående: «Når inderligheten er som et kosmos, hviler den i seg selv og er selvtilstrekkelig».16 *Sult* er neppe en desillusjonsroman i Lukács' forstand, men fungerer likevel som et selvtilstrekkelig kosmos, lukket og uforstyrret av både sosialiseringens krav og selvdeterminasjonens idealer. Romanen er her skrelt ned til beinet, subjektet er innesperret i det tomme mellomrommet – det står ikke i kannibalens aktivt fortolkende, handlende og potensielt subversive posisjon. Hamsuns protagonist sulter alene.

Rastignac, derimot, gjennomgår en desillusjonsprosess, hvilket muliggjør ham som kannibalistisk dannelseshelt. I sin jakt på sosial mobilitet, tilegner han seg maktens diskurs og vender den til sin fordel. Balzacs Paris utgjør premisset for en slik vending; her er den tradisjonelle, sjelelige dannelsen erstattet av en materiell dannelse, hvor penger fungerer som en narrativ katalysator. Balzac omskriver dannelses-begrepet ved å flytte dannelsesprosessen fra den indre verden til den ytre materielle verden og spiller det hele ut i et desillusjonsromantisk univers. Materielle verdier er roman-universets eneste reelle verdisystem, hvilket muliggjør sosial mobilitet og den økonomiske klassereisen til den eneste mulige dannelsesreisen. Helten har blitt en kannibal; behersker han maktens diskurs i dette universet, står den moderne storbyen for hans føtter. I det hamsunske romanunivers er storbyens diskurs kaotisk, helten *er* og kan aldri *bli*. Romanen, hybriditetens form, har nok en gang redefinert sitt sanne ansikt.