



Tingenes stemmer

Om Walter Benjamins essay «Fortelleren»

Egil Hjelmervik

Dosent, Universitetet i Oslo

egil.hjelmervik@ifikk.uio.no

SAMMENDRAG

«Fortelleren» er Walter Benjamins utkast til en romanteori: en sosiologisk undersøkelse av hvordan litterær form forholder seg til materielle produksjonsbetingelser, og samtidig en filosofisk analyse av endringer i menneskers måte å observere og erfare virkeligheten. Benjamin presenterer den tradisjonelle fortellingen som begrepslig motsetning til romanen: fortellingen er muntlig og kollektiv, den beretter om ting og hendelser som lett kan assimileres til lytterens egne erfaringer. Fortelleren virker i en førmoderne tid der natur og historie ikke er skilt, og kan derfor binde sammen «mange spredte begivenheter». I denne kulturen er døden et kollektivt observert og delt fenomen, som formidler en narrativ overgang fra en skjebne til den neste. Romanen, derimot, framstår som forfatterens subjektive prosjekt, en konstruert form som alltid er vindskeiv i forhold til leserens liv. Romanen dissekerer en enkelt skjebne, der heltens individuelle død preger romanens form gjennom å sette et endelig punktum for historien. Det som særpreger Benjamins framstilling er kombinasjonen av erkjennelsesteoretisk og estetisk argumentasjon: utviklingen av episk fortellerkunst undersøkes på bakgrunn av innsnevring i muligheten for erfaring i det moderne samfunn. Underforstått er at romanen tar del i et erkjennelsesparadigme som går tilbake til Descartes og Kant, der vitenskapelig erkjennelse av naturen, løsrevet fra religiøse og tradisjonsbundne elementer, er det sentrale mønster for all erfaring. Benjamins modell for erkjennelsen er språklig: Ord har en mimetisk kraft som viser til erfaringens materielle grunnlag, der tingene kan tale til oss.

Walter Benjamin er kjent som en av det 20. århundres viktigste marxistiske litteraturteoretikere og filosofer. Samtidig, og ikke uten store inkonsistenser, holdt han fast på et teologisk perspektiv, en form for jødisk messianisme og mystisisme: Terry Eagleton kaller sitt kapittel om Benjamin i *The Ideology of the Aesthetic* for «Den marxistiske rabbineren». Hvilke utslag gir denne usedvanlige spennvidden i hans tenkning seg? Hvordan kombineres teologisk idealisme med dialektisk materialisme? En hypotese i dette essay er at det fins en form for materialisme hos Benjamin som er mer bokstavelig og grunnleggende enn den som han overtar gjennom marxismen, og der tingene møter oss mer direkte, i form av talende objekter som har noe å si oss, om vår nærhet eller avstand til den verden som omgir oss. Tegn på en slik materialistisk orientert kultur finner Benjamin spor av i litteraturen; i fortellinger og eventyr, i barokkens ikke-tragiske dramaer og i Baudelaires lyrikk, i surre-

alismens drømmebilder og i Prousts og Kafkas romaner.¹ Disse tingrelasjoner er produkter av en fjern fortid, eller av teologiske forestillinger som ligger langt fra det som i dag møter oss i hverdagen. Siden samfunnet har forandret seg så mye er dette noe vi knapt kan huske eller erindre lenger. Benjamins prosjekt er å «redde» eller «forløse» disse fjerne stemmene, og, ved at vi «ser en ny skjønnhet i det som forsvinner», kan vi belyse viktige trekk ved vår egen «moderne» verden. (B, 182)²

Essayet om «Fortelleren», fra 1936, først publisert i tidsskriftet *Orient und Occident*, er et nostalgisk tilbakeblikk på en verden der tingene hadde en aura, det vil si en autoritet eller autentisitet som nå er borte, men der minnet om den er bevart i visse former for fortellerkunst. Disse fortellingene henviser til en før-industriell verden, håndverkets verden, der naturens virksomhet, «de fullkomne ting i naturen», etterlignes av menneskene og dermed kan inngå i menneskelig erfaring og meddelelse. (B, 187) Her tar Benjamin opp igjen temaer fra sine tidlige studier av språk, fra tiden rundt 1. verdenskrig, der et viktig poeng er at moderne språkforståelse, der tegn anses som arbitrære, og mening er relasjonelt bestemt, har bidratt til å fjerne ordene fra det som omtales, slik at vi ikke har kontakt med verden gjennom språket lenger. Litteraturen har en strategisk plassering i en slik sammenheng, fordi den kan bidra til at ting og relasjoner får en stemme og kan si noe vesentlig om virkeligheten.

Litteratur blir ofte tenkt som representasjon: virkeligheten framstilles, mer eller mindre realistisk, i narrativ form, – romaner, fortellinger, dikt, dramaer osv.³ Men en slik representasjon kan, som hans språkfilosofi indikerer, like gjerne være en form for forstillelse, der tingenes vesen skjules, og bildet av verden forvrenges. Benjamin går derfor et nivå ned, og ser på tingene før de blir representert, og undersøker *hvordan* de representeres. Han betrakter det som ligger under tegnet og under (den litterære) framstillingen, og fokuserer på tingene som ting, som objekter som kommuniserer med andre ting og med oss. Han gir oss dermed, som særlig Scott Lash⁴ har understreket, en teori om en grunn, et materielt fundament som kan underbygge vår skrøpelige og omskiftelige «kultur». I «Fortelleren» anlegger Benjamin et gjennomført *sosiologisk* perspektiv på litteraturen⁵ – representasjonsnivået (romanen, fortellingen) henvises hele tiden tilbake til sine røtter i materielle betingelser, til «verdslige, historiske produktivkrefter». (B, 182) Han er opptatt av «tingenes forløp» og deres «hensvinnen», slik de episke former tilegner seg dem gjennom en form for erindring som kan overvinne tidens og dødens makt. (B, 191)

Benjamins perspektiv i dette essayet er dobbelt: han er interessert i tingenes sosiale relasjoner, slik de en gang trådte fram i *fortellinger*, og hvordan de deretter møter oss når slike relasjoner bryter sammen, slik dette framstilles i *romaner*. Samtidig henspiller han her på

1. Benjamin sier for eksempel om surrealistene at de skiller seg fra psykoanalysen ved at de ikke er på sporet av sjelen, men av ting. Sitert i Uwe Steiner: *Walter Benjamin*, Chicago, 2010, s. 82. Samme formulering brukes om Proust (Steiner s. 100).
2. Sitater fra Walter Benjamin, hvis ikke annet er angitt, er fra *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, ved Torodd Karlsten, Oslo 1975, angitt ved B og sidetall.
3. Den klassiske studien av Vestens litteratur som en frambringelse av stadig mer realistiske virkelighetsbilder er Erich Auerbach: *Mimesis*. Oslo 2002.
4. Scott Lash: *Another Modernity, a Different Rationality*. Oxford 1999.
5. Terry Eagleton kaller Benjamins metode for en type «poetic or novelistic sociology» og en form for estetisert modell for samfunnsmessig analyse. Eagleton: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford 1990, 329–30.

distinksjonen mellom allegori og symbol, som er så vesentlig for det tidlige arbeidet om *Det tyske sørgespilletts opprinnelse* fra 1928, og hvordan dette kombineres med ulike former for *erfaring*: uten at det nevnes direkte, knyttes allegorien til selve romanformen, som kontinuerlig syntetiserer løsrevne opplevelsesbrokker til en tenkt og konstruert helhet («livets mening»), mens fortellingen assosieres med en symbolsk og auratisk enhet, der erfaring er kollektiv, kontinuerlig og forankret i tradisjon. Benjamins undersøkelse er primært orientert utfra et «estetisk» erfaringsbegrep: om erfaring er individuelt eller kollektivt strukturert, og hvordan disse ulike erfaringsformer kan knyttes til ulike litterære former.

Paradokset som møter oss i Benjamins tenkning er hvordan en slik nostalgi overfor fortiden kan kombineres med muligheten for radikale politiske strategier, i en tid da fascismen ble mer og mer truende, også for Benjamin personlig. For å redde oss selv må vi redde de elementene i fortiden som kan hjelpe oss i nået, og for at dette ikke bare skal være et idealistisk håp prøver han å grunne slike uinnløste, utopiske muligheter i et materielt felt av «ting». Et kritisk spørsmål (som bare skal antydes, men ikke kan besvares her) er om dette er nok til å møte utfordringen fra en mektig fiende, nazismen, som også er interessert i å bevare elementer fra en mytisk fortid og er villig til å kombinere disse med det siste i utviklingen innenfor vitenskap og teknologi.

Jeg skal først si litt om Benjamins oppfattelse av erfaring og relatere det kort til Kants og Gadammers begreper om det samme, og så se på hvordan distinksjonene i dette erfaringsbegrepet (*Erlebnis* vs *Erfahrung* på tysk) er knyttet til episk form. Hoveddelen av essayet vil derfor være om hans romanteori relatert til hans fortellerteori.

TING OG SPRÅK

Det materialistiske aspekt ved sin filosofi er noe som Benjamin utarbeider tidlig, lenge før dreiningen mot marxismen. I sine beste estetiske arbeider refererer han til de konkrete, produksjonsmessige forutsetninger som ligger til grunn for kunsten. Hos Benjamin er litteraturens «sannhetsgehalt» alltid avhengig av en ytre referent, et «saksforhold».⁶ Allerede i en artikkel fra 1916, om språk og språkfilosofi, tenker han at tingene, før de avdekkes som objekter for forskningen og før de inngår i vår praktiske verden,⁷ er entiteter som står i et kommunikativt fellesskap med hverandre. «[Tingene] kan meddele seg til hverandre bare gjennom et mer eller mindre stofflig (materielt) fellesskap».⁸ Han tenker at tingene, både den levende og den ikke-levende natur, har del i språket. Men naturens språk er uttrykt: «Språkene til tingene er ufullkomne, og de er stumme.»⁹ Tingenes vesen kommer ikke umiddelbart til uttrykk, de må hjelpes til språket ved at menneskene navngir dem. Disse navnene er ikke tilfeldige, de er ikke konvensjoner, sier Benjamin (med kritisk brodd mot strukturell lingvistikk av den type Saussure står for). Gjennom navnet kommer tingenes

6. Samlet utgjør de det som Richard Wolin kaller «an aesthetic of redemption», der det estetiske (i sin opprinnelige betydning av sanselig viten) angår det som er materielt og konkret. (Richard Wolin, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. Berkeley 1994.)

7. Heideggers *Vorhandenheit* og *Zuhandenheit*. Benjamin var sterkt kritisk til Heideggers tenkning, men fikk aldri formulert en systematisk kritikk.

8. Walter Benjamin, «Om språk generelt og om språket til mennesket», i *Skrifter i utvalg II*, ved Arild Linneberg, Bokklubben 2014, 316.

9. Ibid.

åndelige vesen fram, og de kommer inn i vår verden. Mennesket får med denne navngivningen en aktiv rolle i skaperverket, og realiserer samtidig også sitt eget vesen: «Mennesket meddeler sitt eget åndelige vesen ... ved å benevne alle andre ting.»¹⁰ Tingene taler gjennom menneskene, og kan da inngå i vår verden; menneskene uttrykker seg gjennom å språkliggjøre tingene, og holder dermed fast på sin opprinnelige natur. Jürgen Habermas skriver om «korrespondanser» mellom den levende og den ikke-levende natur i Benjamins tenkning, «hvor også *tingene* møter oss i sårbare strukturer av intersubjektivitet.»¹¹

Hvordan kan så tingene best komme til uttrykk? I studien over det tyske sørgespillet drøfter han, i den «Erkjennelseskritiske fortale», hvordan kritisk virksomhet må tilrettelegges for at tingene plasseres i sammenhenger der de kan komme til orde. Disse kaller han «konstellasjoner» eller ideer, og sammenlikner dem med mosaikkbilder, der hver bit finner sin plass i helheten, eller med stjernetegn: «Ideene forholder seg til tingene som stjernebildene til stjernene.»¹² Det er således filosofiens og kritikkens oppgave å la tingene (i vid forstand, som det semantiske potensiale i fortidens ladede øyeblikk og situasjoner – det Benjamin kaller «Jetztzeiten») komme til orde, og dermed bli «reddet»¹³, det vil si gjøres relevante for våre nåværende estetiske (og politiske) oppgaver. I følge Susan Buck-Morss er dette en form for materialisme som er mer før-kantiansk enn marxistisk, «en form for antropomorfisme, et moderne uttrykk for det arkaiske.» Ikke bare naturlige ting erkjennes som «materie», men åndelige fenomener også: ideer, teorier, begreper, tekster osv. Benjamin søker å komme bort fra en form for ytterliggående idealisme, der slike faktorer betraktes som rent «subjektive».¹⁴ Det som gjør denne prosessen forskjellig fra tradisjonell erkjennelsesteori er at konstellasjonen ikke «besitter» objektet, slik at dette underordnes og utjevnes med det almene, som i begrepet, men lar det partikulære og unike ved tingen selv komme til orde. Benjamins konstellatoriske epistemologi er dermed nærmere Kants reflekterende dømmekraft enn den bestemmende.¹⁵

I «Fortelleren» illustreres to måter å la tingene tale til oss, den ene i fortellingen som sådann, den andre i romanformen, som to slike ulike «konstellasjoner», der den ene uttrykker en symbolsk, den andre en allegorisk sammenheng mellom elementene

FORTELLERENS ERFARING

I «Fortelleren» finnes en form for nostalgi overfor tapte elementer i den muntlige kultur, men også en ny tro på at viktige momenter ved denne kulturen, som nå anses å ha et frigjørende potensiale, kan reddes og føres over til oss. Fortelleren, som er i ferd med å forsvinne

10. Ibid., 312.

11. Jürgen Habermas, «Bewusstmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins», i *Zur Aktualität Walter Benjamins*, utg. S. Unseld, Frankfurt am Main 1972, 199. (Uthevelse Habermas.)

12. Walter Benjamin: *Det tyske sørgespillets opprinnelse*, oversatt av Thor Inge Rørvik. Oslo 1994, 35.

13. *Sørgespillet*, 35. De franske revolusjonære fra 1789 forsto seg som å gjenoppvekke historien, mer enn å skape noe helt nytt: «For Robespierre var det antikke Rom en fortid ladet med nåtid som han sprengte ut av historiens kontinuum.» («Historie-filosofiske teser», B, 101)

14. Susan Buck-Morss: *The Origin of Negative Dialectics*. New York 1977, s. 78.

15. Distinksjonen utvikles i Kants «tredje kritikk», *Kritikk av dømmekraften*. Benjamins utvikling av disse standpunktene, og forholdet til Adornos begreper om identitet og ikke-identitet, er svært godt framstilt i Susan Buck-Morss: *The Origin of Negative Dialectics*, kap. 5.

inn i fortiden og bli borte for oss (B, 179), er i stand til å vise oss et bilde av en mulig lykke, en *promesse de bonheur*: hvordan vi kan bryte ut av mytiske forestillinger som holder oss fanget, slik Odyssevs overlistet sirenene, og se framover mot «...[naturens] forbund med de befrikkede mennesker». (B, 140 og 195) Benjamin setter erfaringsbegrepet i sentrum i et slikt «opplysningsprosjekt». Fortellingen «inngår i en muntlig tradisjon». (B, 182) Fortellerens funksjon er å bringe historier videre, fra en person til en annen og fra en generasjon til neste, og dermed opprettholde en felles erfaringsverden. I moderne tid er erfaringen fallt i kurs, sier han. «Det er som en umistelig evne, det sikreste av alt, tas fra oss: evnen til å utveksle erfaringer. (...) Og det er ikke bare bildet av den ytre verden som har forandret seg over natten. Også bildet av den etiske verden har forandret seg på en måte man aldri kunne tro var mulig. Under [den første] verdenskrigen begynte en prosess som siden ikke har stanset, å bli åpenbar. Så man kanskje ikke at menneskene kom tause fra felten da krigen var slutt? Ikke rikere, men fattigere på erfaring. (...) For aldri er erfaringer blitt grundigere gjendrevet: de strategiske erfaringer av stillingskrigen, de økonomiske erfaringer av inflasjonen, kroppens erfaringer av mekanisk krigføring og de moralske erfaringer av makthaverne.» (B, 179–80)

Når Benjamin nøster opp dette erfaringsbegrepet i essayet om «Fortelleren» er hans styrke at han kombinerer erkjennelsesteoretiske og estetiske perspektiver på en grunnleggende ny måte. Det han registrerer som innsnevring av erfaring, der man går fra «kollektiverfaring» til «individuell erfaring» (B, 195), ses i intim sammenheng med innsnevring i estetisk form, det vil si overgangen fra kollektive fortellingsformer til individuell romanskriving. Den erfaringen som er bundet opp i fortellingen har andre tids- og romkoordinater enn den som fins innenfor romanens snevrere perspektiv: fortellingen handler om det som kommer langveisfra og som er fjernt i tid. Og dette er formidlet innenfor rammene av et kollektiv, et fellesskap, som opprettholdes gjennom den identitetsskapende gjentakelsen av fortellingens form, og som disintegrerer når erfaring ikke lar seg formidle i slik form lenger. «Den som hører en historie, er i fortellerens selskap (*Gesellschaft*); dette selskap har også den som leser del i. Men en romanleser er ensom.» (B, 193)

Når Benjamin bruker ordet erfaring i dette essayet, er det «Erfahrung», i motsetning til opplevelse, «Erlebnis». *Erfahrung* er essensielt knyttet til kommunikasjon, det er «evnen til å utveksle erfaringer». (B, 179) Benjamin knytter an til det momentet ved hermeneutisk erfaring som Hans-Georg Gadamer seinere, i *Wahrheit und Methode*, kalte «erfarings indre historisitet».¹⁶ Det som er viktig er at kommunikasjon er selve erfarings grunn – erfaringen tapes hvis vi ikke kan formidle den videre. Og det er denne evnen som vi har mistet i moderne tid, i følge Benjamin. En av grunn skiller den moderne verden fra tidligere historiske tider, kommenterer Wolin, slik at et spektrum av tradisjonsbundne meninger har blitt ugjenkjennelige og ubrukelige for oss i nåtiden. «Ikke bare har kvaliteten av erfaring i det moderne liv blitt nedbrutt i uhørt grad, men den subjektive evne til å oppdage denne utviklingen, og dermed korrigere den, har også blitt alvorlig undergravet.»¹⁷ Den erfaring som er blitt svekket er erfaring forankret i samfunnet, og ikke primært i individet, det er snakk om «den tradisjonens lenke som leder det som har skjedd videre fra slekt til

16. Hans-Georg Gadamer. *Sandhed og metode*. Århus 2004, s. 329.

17. Wolin, s. 217.

slekt». (B, 191) Dette er ikke erfaring i kantiansk forstand, der objektiviteten og sammenhengen i erfaringen garanteres av syntetiske a priori grunnsetninger som angir betingelsene for mulig erfaring overhodet, det vil si muligheten for empirisk naturvitenskap.¹⁸ En slik subjektiv og naturvitenskapelig orientert erfaringsmodell kan derimot assosieres med romanformen, som ved hjelp av tiden skjematiserer de opplevelsesmuligheter som helten har til rådighet, der døden setter en endelig skranke.¹⁹

I Benjamins essay er erfaring vesentlig knyttet til fortellingen som sådann, og til språk og videreformidling, det er snakk om «...erfaring som går fra munn til munn. (...) Muntlig erfaring er den kilden alle forfattere har øst av.» (B, 180) Erfaring er kollektivt og historisk begrunnet, og den har fortellingens form som beretninger fra det fjerne eller fra fortiden. « I håndverksstanden fant man forbindelsen mellom kjennskap til det fjerne, som den viden bereiste bringer med seg hjem, og kjennskap til fortiden, som helst viser seg for den bofaste.» (B, 181) Å fortelle er vesentlig å fortelle videre og formidle: en «assimilasjonsprosess» (B,185) der det knyttes an til lytternes egne erfaringer. Men dette «nett» (B, 191) som fortellerevnen hviler i, oppløser seg i dag fra alle kanter: «Det er som en umistelig evne, det sikreste av alt, tas fra oss: evnen til å utveksle erfaringer.» (B, 179)

Denne innsnevring av erfaringen som Benjamin taler om er tematisert i 1800-tallets tyske filosofi som *Erlebnis*, «opplevelse». Det er et grunnleggende begrep for Gadamer i *Wahrheit und Methode*, som nøster opp utviklingen fra estetikk til hermeneutikk ved hjelp av det. Gadamer gir en oversikt over begrepshistorien, under overskriften «Subjektivisering av estetikk som følge av Kants kritikk. Ordet «opplevelse» og dets historie».²⁰ *Erlebnis* er knyttet til refleksivitet og *Innesein*. Det oppsto som filosofisk begrep på grunnlag av «et opplevelsesfravær og en opplevelses hunger, fremkalt av ubehaget ved en sivilisasjon som den industrielle revolusjon hadde forvandlet til et komplisert system.» Som sådant er det knyttet særlig til Dilthey og livsfilosofien («opp-lev-else»), som Benjamin avskydde: Benjamin ser på livsfilosofien som et symptom, ikke som en løsning på problemet. Opplevelsen lukker oss inne i vår egen uformidlete subjektivitet, godt beskrevet av Gadamer: «Alt opplevd er selvopplevd. (...) Enhver opplevelse er hevet over livets kontinuitet, og er samtidig henvist til totaliteten av eget liv.»²¹ Hos Benjamin er dette forholdet mellom *Erfahrung* og *Erlebnis* tematisert som den avgjørende forskjellen mellom erfaring utenfor fellesskapet, og erfaring innenfor fellesskapet, og estetisk sett som forskjellen mellom fortelling og roman.

FORTELLINGENS AUTORITET

Å fortelle er en måte å organisere og ta vare på erfaring, slik det kommer til uttrykk i tradisjonelle samfunn. En fortelling vil bidra til å ordne livet: gi råd og illustrere gjennom å gi eksempler; den vil være et saklig element i den sosiale vev. En slik fortelling vil ha en bruksverdi i samfunnet, en praktisk funksjon. Bakgrunnen for dette er, i følge Benjamin, at den

18. Grunnsetninger er, hos Kant, kategorier som er «skjematisert», altså angivelser på hvordan de rent intellektuelle kategoriene kan anvendes på det sanselig gitte ved hjelp av den rene anskuelsesformen tid.

19. Se her J.M. Bernstein, *The Philosophy of the Novel*, Brighton 1984, som tolker Lukács' romanteori som et slikt kantiansk prosjekt.

20. Gadamer, 62f.

21. Gadamer, 66,68 og 70 hhv.

er 'kommensurabel' med vanlige menneskers erfaring, den vil, på en avgjørende måte, representere deres tilværelse. Fortelleren er integrert i fellesskapet, og også deltaker i en tradisjon.²² Fortellingen er dermed kollektiv og erfaringsbasert, den uttrykker kulturen symbolsk, og den har autoritet eller «aura», som Benjamin sier. Den vitner dessuten om «historiens moral» (B, 193), det vil si hvordan vi skal forholde oss til hverandre som sosiale individer.

Fortellingen er grodd fram fra en praktisk og materiell sammenheng, innenfor det gamle fellesvesenet, *Gemeinschaft*: «Den inneholder, åpent eller skjult, noe nyttig. Denne nytte kan én gang bestå i en moral, en annen gang i en praktisk anvisning, en tredje gang i et ordtak eller i en leveregel – alltid er fortelleren den som vet råd for leseren.» (B, 192) (I Leskovs lange fortelling «Den fortryllede vandringsmann» kan man for eksempel lære om hvordan man best temmer hester – nyttig å kunne.) Gjennom fortellingen sirkulerer praktiske råd, noe som er mulig idet råd her er noe som fungerer kollektivt, i et samfunn der verdier og normer er felles og delt. Dette er i motsetning til moderne kommunikasjon og formidling av nyheter, der informasjonen er ferdig tolket («ferdigtygd») og ikke krever noen oppfølging av leseren. Denne utviklingen virket inn på fortellingen på en destruktiv måte. Pressen medfører «en form for meddelelse» som nå, «under høykapitalismen» og «borgerskapets herredømme» får en direkte og nedbrytende rolle på fortellingen og på hvordan vi kommuniserer. I en moderne nyhetssammenheng «er en loftsbrann i Latinerkvarteret viktigere enn en revolusjon i Madrid», uttalte en redaktør av *Le Figaro*. I en fortellersammenheng ville det vært omvendt: Beretninger fra det fremmede, « – fjerne land, eller tidligere tider – hadde en autoritet som var gyldig også der de ikke kunne kontrolleres». (B, 184) Fortellingen konfronteres med et krav om verifisering og forståelighet, som er fremmed for den. En nyhet i en avis (en ulykke, en terrorhandling) er allerede fortolket og kontrollert, og absorberer dermed det sjokkerte i det nyheten formidler. Dette er fremmed for fortellingen, fordi det medfører en forenkling av det som meddeles. «Informasjonen har verdi bare i det øyeblikk den er ny. Den lever bare i dette øyeblikket, den må uten tap av tid utlevere seg til det og forklare seg for det. Annerledes med fortellingen; den brukes ikke opp. Fortellingen bevarer sin kraft samlet og er i stand til å utfolde den selv etter lang tid.» Benjamin henviser til Herodots fortelling om den tragiske skjebnen til egypterkongen Psammenitus, som «likner frøkornene som har ligget lufttett innelukket i pyramidene, og som har bevart sin spirekraft opp til i dag». (B, 184)

I fortellingens univers er det ingen spaltning i den kulturelle helheten mellom teori og praksis, mellom basis og overbygning – historiene, det narrative, griper over begge elementer. Fortelleren er en håndverker, som former sine historier som en pottemaker former sine krukker. «Fortellingen, som i lengre tid har sitt tilhold i håndverksmiljøet – det rurale, det maritime, det urbane – er selv på en måte en håndverksmessig form for meddelelse. Den legger ikke an på å overlevere sakens rene 'an sich', som informasjon eller som rapport. Den senker saken ned i den berettendes liv, for siden å hente den fram igjen. Slik finnes fortellerens spor i fortellingen, slik sporene etter pottemakerens hånd finnes på leirskålen.» (B, 186) Fortellingen er en ting, som beretter om andre ting.

22. I *Sjælen og formerne* (København 1979, 87) har Georg Lukács et liknende perspektiv på Theodor Storms fortellerkunst (som ikke nevnes av Benjamin): «...kunsten eksisterer for sin egen skyld, ligesom ethvert ærligt arbejde eksisterer for sin egen skyld.»

«Det fins intet som på en varigere måte festner historier til hukommelsen (*Gedächtnis*) enn den enkle sammentrengthet som unndrar dem en psykologisk forklaring.» (B, 185)²³ En psykologisk forklaring (motiver, beveggrunner osv.) vil hindre en psykisk integrering i den forstand at den ikke så lett ville få plass i tilhørerens erindring, og den vil «lukke» fortellingen og hindre at den kan virke videre og dermed videreutvikles. Fortellingens miljø er håndverket, en form for produksjon som beskrives som «en tilstand av avspenhet», og til og med kjedsomhet: «Kjedsomheten er drømmefuglen som klekker ut erfaringens egg.» (B, 186) I utøvelsen av håndverket gjør «arbeidets rytme» den enkelte i stand til å lytte til historier, og også gjenfortelle dem, slik at de umerkelig forandres og forbedres, i «den langsomme overtrekking med tynne og gjennomsiktige lag, som er det mest adekvate bilde på hvordan den fullkomne fortelling, gjennom lag på lag av mangfoldige gjenfortellinger, trer fram i dagen.» (B, 187)

Den autoritet som fortellingen har, ligger i tradisjonen og det håndverksmessige. Derfor er den dømt til å gå til grunne, siden disse trues både av nye måter å erfare verden på, og nye måter å produsere ting, i form av varer. Men for Benjamin ligger det progressive ikke lenger i framkomsten av dette nye, i det som bryter ned tingenes aura, frigjør dem fra kultens område og gjør dem anvendelige for politikk.²⁴ Snarere ser Benjamin her det frigjørende i det som bærer et vitnesbyrd om en tapt lykke, som gjennom fortellingen ennå kan nå oss over fjerne avstander. «Ingenting ville være tåpeligere enn utelukkende å se dette [fortellerkunstens undergang] som et 'forfallstegn', for ikke å si noe 'moderne'. Snarere er det et ledsagende fenomen til verdslige, historiske produktivkrefter, som etter hvert har revet fortellingen ut av den levende tales område, og som samtidig gjør det mulig å se en ny skjønnhet i det som forsvinner.» (B, 182)

Men det fins en dypere grunn som er avgjørende for fortellingens autoritet, nemlig døden: «Døden sanksjonerer alt det fortelleren kan berette. Han har lånt sin autoritet fra døden. Med andre ord: hans historier viser tilbake til naturhistorien.» (B, 188) Tanken om evigheten, og dermed døden som overgang til det evige liv, blir i fortellingen oversatt til tanken om slekt som følger slekters gang. Det gir fortellinger en rytme, «døden og tiden selv er reversible, og de døde er på samme tid med oss.»²⁵ I nyere tid viker denne forestillingen for tanken om det endelige menneske, der døden setter en vilkårlig og endelig slutt på livet. Da er vi over i romanens verden.

Å LESE ROMANER

Benjamin tar, som vi har sett, opp romanens stilling i sammenlikning med fortellingen, i et eksplisitt ønske om å skape en ny romanteori.²⁶ Den er for det første ikke del av en muntlig kultur, slik fortellingen er, romanen er «revet ut av den levende tales område». Romanforfatteren har «isolert seg». Han eller hun framstiller skjebner som aldri helt passer til lese-

23. Oversettelsen er her korrigeret for å gjøre den norske teksten det siteres fra, konsistent.

24. Dette er perspektivet i essayet om «Kunstverket i reproduksjonsalderen». (B, 35–65).

25. Lash, s. 316.

26. Om Benjamins ambisjoner her, se Detlev Schöttker: «Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows», i Burkhardt Lindtner (utg): *Benjamin Handbuch*. Stuttgart 2011, 557. Denne artikkelen er for øvrig i hovedsak filologisk orientert.

rens egne erfaringer: «Å skrive en roman vil si å drive det inkommensurable til det ytterste i framstillingen av menneskelivet. Midt i livets fylde og i framstillingen av denne fylde uttaller romanen de levendes dype rådløshet.» (B, 183) Det kan virke som om selve formen bidrar til den isolasjon og fremmedgjøring den er et uttrykk for, og lukker forfatter og leser inne i hver sin erfaring eller verre: gjør dem erfaringsløse. «Romanforfatter og leser utveksler ikke erfaringer, og er ikke tilstede i sin egen erfaring. Både leser og forfatter er hevet over sin egen erfaring.»²⁷ Romanforfatteren opererer i en moderne verden, preget av mekanisering, urbanisering, og informasjonsoverflod. Likevel er den preget av erfaringsfattigdom, som vi har sett. Men: «Ingen dør så fattig at han ikke på en eller annen måte etterlater seg noe», siterer Benjamin fra Pascal. (B, 192) Romanforfatteren er en som tar hånd om den dødes etterlatenskaper, og setter dem sammen i et tidsperspektiv som peker fram mot en slik død, som da ikke har noen videre referanse og ikke peker ut over seg selv. Døden konstituerer her den endelige mening eller forståelseshorisont. Siden det symbolske potensiale i samfunnet er sterkt redusert, gir de løsrevne fragmenter og ting bare mening retrospektivt, og kan bare knyttes til dette ene individ, som da blir romanens allegoriske nøkkel. Det som livet har slått i stykker, samler forfatteren. Men hun aner at det er et fåfengt prosjekt: «Romanforfatteren tar hånd om dette etterlatenskap, og sjelden uten dyp melankoli.» (B, 192) Selve bruken av termen «melankoli» her signaliserer det allegoriske i Benjamins intensjon: viten er fokusert på bestemte gjenstander («etterlatenskaper») som overbelastes med mening, noe som bare er mulig fordi verden som sådan framstår som tømt for mening. Melankolikeren registrerer sorgtungt denne meningstomhet. Disse brokkene samler hun til en allegorisk helhet, en rekonfigurert sammenheng. Benjamin var elev av sosiologen Georg Simmel, som skrev: «Vi er alle fragmenter ikke kun af det almene menneske, men også af os selv.»²⁸ Vi vet også fra Benjamins andre studier at han forbinder allegorien med skrift, mens symbolet signaliserer et «levende nærvær».²⁹ Romanen skaper dermed et bilde av en helhet og en form som mangler i virkeligheten, et slags forbilde som leseren kan konsumere og «varme seg på», som Benjamin sier, samtidig som dette bare blir en fiksjon uten reell virkning på livet.

«Allegorien har i det nittende århundrede ryddet omverdenen for at bosette sig i en indre verden», sier Benjamin i en av Baudelaire-studiene.³⁰ Romanen skildrer denne indre verden, romanheltens opplevelser. I den ytre verden, som gradvis har blitt tømt for mening, har nå alle tingene fått det samme navn: vare, dvs. at enhver ting kan utveksles med en hvilken som helst annen, ingenting betyr noe særskilt lenger. Bruksverdi er blitt underlagt bytteverdi, ville vel marxisten Benjamin sagt.

Benjamin låner her mye av sin framstilling fra Georg Lukács' verk *Romanens teori*. Romanen er, i følge Lukács, bare mulig i en gudsforlatt verden, en verden uten felles og almenne normer, der hver enkelt roman som kompensasjon søker subjektivt og syntetisk å gjenoppbygge et helhetsperspektiv. «At Gud har forlatt verden, viser seg i uoverensstemmelsen mellom sjel og verk, mellom inderlighet og eventyr; i fraværet av en transcendental

27. Scott Lash: *Another Modernity*, 317. Lashs kapittel om Benjamin i denne boken er det mest perspektivrike jeg har kommet over.

28. Simmel, *Hvordan er samfundet muligt?*. København 1998, 56.

29. Se her spesielt Sven Kramer: *Walter Benjamin zur Einführung*. Hamburg 2003, s. 57.

30. Walter Benjamin, «Centralpark», i *Kulturindustri. Udvalgte skrifter*. København 1973, 173.

orden – et 'sted' – for de menneskelige bestrebelse.»³¹ På grunnlag av en slik uoverensstemmelse (det Benjamin kalte «inkommensurabilitet»), er romanen «blottet for råd» (B, 183), den kan egentlig ikke si oss så mye. Romanheltene passer ikke helt inn i verden, de blir enten abstrakte idealister som Don Quijote, eller desillusjonerte romantikere, som Flauberts Frédéric Moreau i *Éducation sentimentale*,³² helter som vi ikke kan imitere eller lære av, fordi de selv demonstrerer et grunnleggende misforhold mellom idealer og rå virkelighet.³³

EPOS, ROMAN, FORTELLING

Fortellingen etableres i et «lyttende fellesskap» (B, 186), der de huskes, viderefortelles og spres for ikke å gå tapt. «Man har sjelden vært klar over», sier Benjamin, «at tilhørerens naive forhold til fortelleren blir behersket av interessen for å huske det som blir fortalt.» Hukommelsen (*Gedächtnis*) kalles her «den episke evne framfor alle andre. Det er bare taktet være en omfattende hukommelse at epikken på den ene side kan tilegne seg tingenes forløp (*den Lauf der Dinge*), og på den annen side, i og med tingenes hensvinnen (*Hin-schwinden*), kan forsones seg med dødens makt». (B, 191) Hva menes med «tingenes forløp» her, og hva betyr det at de hensviner? Ting forsvinner, som vi alle vet. Men de kan likevel fortsette å eksistere i hukommelsen eller minnet, og dette kan forsterkes ved at de trer inn i fortellingen. Tingenes forløp er deres episke eksistens i fortellingen, og slik kan de bevares og ikke gå tapt. Slik kan tingene og «forsones med dødens makt», siden døden ikke lenger har i sin makt å sette punktum, og dermed kan de fortsatt tale til oss: de får en stemme og en posisjon i den «tradisjonens lenke som leder det som har skjedd videre fra slekt til slekt.» (B, 191)

Hovedtanken i Benjamins framstilling synes å være følgende, når det gjelder forholdet mellom fortelling og roman: Begge disse har et felles opphav i epikkens muse *Mnemosyne*, «den erindrende», det vil si i det greske eposet. I fortellingen er det som nevnt den episke hukommelse (*Gedächtnis*) som opererer og «legger grunnlag for det nett som alle historier til slutt danner med hverandre», der «den ene griper inn i den andre.» (B, 191) Fortellinger huskes, gjengis og går over i hverandre, i en form for gjentakelse. Vi vet om muntlige fortellinger at de styres av faste formler og uttrykk, som gjør det lettere å huske og gjenfortelle.³⁴ «Men gjentakelsen er ikke en repetisjon av det samme. Det er derfor ikke bare simpelthen en repetisjon av det narrative innhold. Det er heller en repetisjon av den narrative form.»³⁵ Det er på denne måten, gjennom den episke hukommelse, at vi kan forsones oss med dødens makt, siden fortellingen aldri stopper, men drives videre i kraft av selve den

31. Georg Lukács: *Romanens teori*. Oslo, 2001, 79. Lukács' verk er produksjonsorientert, mens Benjamins essay tar også opp resepsjonsetetiske problemstillinger.

32. I Lukács' litt grove klassifisering. Den siste kategorien treffer vel også mange av Ibsens helter; ifølge Lukács er Ibsen en «verspåtete Romantiker».

33. For Lukács' poeng her, se min artikkel «Romanens filosofi fra Lukács til Thomas Mann», i *Agora* 1/1993, 87–102, særlig 95.

34. Walter J. Ong. *Orality and Literacy*. London 1982, gir en god oversikt over forståelsen av slike muntlige overleveringer.

35. Andrew Benjamin. «Tradition and Experience: Walter Benjamin's 'On Some Motifs in Baudelaire'», in A. Benjamin (red): *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*. London and New York 1991, 124–25.

repetitive formen: som Scheherazade i *Tusen og en natt*, «som på hvert sted i sine historier stadig kommer på en ny.» (B, 191)

Fortellingene inngår i en tradisjon, der formen gjentas, mens enhver roman i viss forstand er enestående, den må hver gang finne opp formen på nytt. Romanen oppsto «i løpet av århundrene», der «det musiske element ved det episke, dvs. erindringen (*Erinnerung*) trådte fram i en helt annen skikkelse enn i fortellingen», og da i kraft av et annet prinsipp, «som er musisk i snevrere forstand», men som også ligger latent i de homeriske eposene. Romanforfatterens «forevigende hukommelse», sier Benjamin, står i motsetning til den «kortvarige hukommelse» hos fortelleren: «Den første er viet *en* helt, *en* odysse (*Irrfahrt*), eller *en* kamp; den andre er viet de *mange* spredte begivenheter.» (B, 192) Dette høres umiddelbart underlig ut: skulle ikke heller romanen være «kortvarig» siden den er konsentrert om én skjebne og ett liv? Men Benjamins poeng synes å være at romanen tvinges til å samle alt på ett kort: meningen med romanen er jo den indirekte påpekingen av fraværet av et kollektivt subjekt og fraværet av en utvikling hinsides den enkelte, som kunne «samle» ting og begivenheter. Romanen tvinges til å framstå som «meningsfull» *an sich*. Romanens musiske element er «ihukommelsen» (*Eingedenken*): en roman vil omfatte dette ene liv, i prinsippet fra fødsel til død, og selve romanformen er da en måte å forevige dette livet og forsøke å gi det en mening. Fortellingen, derimot, fortsetter i andre fortellinger og samler således det spredte. Hver episode er kortvarig og en overgang til neste.

TRANSCENDENTAL HJEMLØSHET

Den som i følge Benjamin har «oppklart» dette aspektet ved romanen, er igjen Lukács. Romanen er et uttrykk for «den transcendentale hjemløshets form» (*Romanens teori*), og har derfor behov for tiden som konstitutiv form. Det betyr at helten er søkende, på jakt etter en sammenheng eller totalitet som livet kan gå opp i. «Tiden,» (her siterer Benjamin Lukács) «kan først bli konstitutiv når forbindelsen med det transcendentale hjem er opphørt. Bare i romanen skilles mening og liv, og dermed det vesentlige og det tidspregede; man kan nesten si at hele romanens indre handling ikke er annet enn en kamp mot tidens makt. ... Og fra den stiger den ektefødte episke tidsopplevelse; håpet og erindringen ... Bare i romanen forekommer det en skapende erindring som rammer gjenstanden og omdanner den. ... Dualismen mellom den indre og den ytre verden kan her bli opphevet for subjektet 'bare' når det ser hele sitt livs enhet ut fra de sammentrengte, forgagne livsstrømmer i erindringen. Den innsikt som griper denne enhet ... blir den anende-intuitive gripem av den uopnådde, og derfor uutsigbare livsmening.» (Lukács, sitert B, 192)

«Livets mening er i virkeligheten det punkt som romanen beveger seg rundt», sammenfatter Benjamin. (B, 193) Leseren er i utgangspunktet «rådløs», men søker en mening med tilværelsen og håper å finne den i «dette nedskrevne liv», det vil si i denne *fiksjonen*. Men romanformen er bestemt av tiden, og ikke av tradisjonen: mening og liv er skilt, som Lukács sier, og bare retrospektivt, ut fra heltens død, der tiden har opphørt, kan liv og mening finne sammen i erindringen om et helt liv. «Romanen tilfører mening gjennom døden som avslutning, mens fortellingen tilfører mening gjennom døden som kontinuitet».³⁶

36. Lash, *Another Modernity...*, 317.

«Her 'livets mening' – der 'historiens moral': med disse paroler står romanen og fortellingen overfor hverandre», sier Benjamin. (B, 193) De har forskjellige «historiske koordinater», fortellingen er knyttet til tradisjonen, der den fortsetter i andre fortellinger, og der selv ikke døden kan avbryte historiens lange rytmer, men fører oss videre over i en ny skjebne. Romanen er knyttet til modernitetens forståelse av tid som livets transcendentale horisont:³⁷ subjektets søken etter et hjemsted og en mening som aldri helt kan finnes uten ved livets ende, og da i en viss forstand forgjeves.³⁸ Meningen kan aldri knyttes tilbake til det virkelige liv, heller ikke for leseren av romanen: «Romanen er altså ikke betydningsfull fordi den framstiller en fremmed skjebne på en lærerik måte, men fordi denne fremmede skjebne utstråler varme fra den flammen den fortæres av. En varme vi aldri kan få ut av vår egen skjebne. Det som trekker leseren til en roman, er håpet om å kunne varme sitt eget hutrende liv ved en død som han leser om.» (B, 194) I *fiksjonen* kan en i prinsippet se enhet og sammenheng i livet, fordi livets tråder samler seg her ved dets slutt, i døden. I *det virkelige liv* kan en slik mening aldri finnes, siden livet på et hvert tidspunkt er uavsluttet – i høyden kan det samles i den døendes siste øyeblikk. Det er et gap mellom liv og fiksjon, eller mellom liv og mening, som romanen utnytter (vi søker etter en slik sammenheng i hver roman vi leser). Setningen: «En mann som dør 35 år gammel er på et hvert tidspunkt i sitt liv en mann som dør i 35-års alderen», sier Benjamin, gjelder bare for et erindret liv, et liv vi leser om i en roman.

DE LYTTENDES FELLESSKAP

Romanen får oss derfor ikke i tale, slik fortellingen gjør. Romanen tilhører en annen tid og en annen verden, som Adorno og Horkheimer i *Opplysningens dialektikk* kalte «den forvaltede verden». Adorno har, i et essay tydelig inspirert av Benjamin, karakterisert denne som «en verden av standardisering og alle tings likhet». Her er «overflaten av den samfunnsmessige livsprosess så tett og sammenhengende at den legger et hermetisk slør over tingenes vesen».³⁹ Romanen, som i sin kjerne er realitisk, må derfor oppgi den form for realisme som bare reproducerer denne overflaten. Informasjonsprodusentene, eller «kulturindustrien» som Horkheimer og Adorno ville sagt, overvelder oss med stadig flere nyheter og bearbejdede erfaringer. For Benjamin er poenget å slippe fri fra denne stadige strøm: «Erfaringsarmod: det må ikke forstås slik at menneskene lengter etter nye erfaringer. Nei, de lengter etter å slippe fri fra erfaring, de lengter etter omgivelser hvor deres armod, det ytre, og til syvende og sist også det indre, kan gjøre seg så klart og tydelig gjeldende at det

37. Lash knytter dette til en kritikk av Heidegger: tid og død er ikke universelle betingelser («eksistensialer») ved *Dasein* som sådann, men er mer en «sosiologisk karakteristikk av moderniteten». (Lash, *Another Modernity...*, 318.)

38. I sluttscenen i *L'Education sentimentale* samler Frédéric og vennen Deslaurier seg om en erindring av et mislykket besøk i «det offentlige hus» i hjembyen, en hendelse som ligger tre år forut for romanens åpning. Den ene utfyller den andres erindring, og til sist enes de om at «det var det vakreste i vårt liv». I erindringens bleke lys er håpet fra den tidlige ungdom alt som er tilbake. I disse ordene, sier Benjamin, «har den mening som den borgerlige tidsalder fant i sin gjøren og laden ved begynnelsen av dens undergang slått ned som bunnfall i livets beger.» (B, 193.) Livets mening lar seg ikke etablere så lett; de idealene romanens figurer stiller opp forblir, ved slutten, uoppnådde og kanskje uoppnåelige. Flaubert er, som Ibsen, en «romantiker som er kommet for sent».

39. Theodor W. Adorno. «Fortellerens posisjon i vår tids roman», i *Essays i utvalg*, ved Kjell Eyvind Johansen. Oslo 1976, 43.

kommer noe anstendig ut av det.»⁴⁰ Fortelleren kan minne oss om en slik anstendig tilstand, der det ikke er snakk om en horisontal utbredelse av stadig flere preformerte erfaringer, som en enorm allegori over det moderne samfunns vareestetikk, men mer en symbolsk integrering av det tradisjonelle samfunnets kollektive identitet i et vertikalt bilde: «Felles for alle de store fortellere er ... det ubesværet de beveger seg opp og ned trinnene i erfaringen med, som i en leder. En leder som strekker seg fra jordens indre og opp i skyene er bildet på en kollektiverfaring, der selv ikke døden, som for den individuelle erfaring er det dypeste sjokk, er noen hindring eller skranke.» (B, 195) Dette er Benjamins sammenfattende bilde av fortellerkulturen, de lyttendes fellsskap som deler sine kollektive erfaringer. «Benjamins egen symbolikk», kommenterer Scott Lash: «...er en naturlig leder som stiger opp fra jorden. Dens innside er ikke konstituert av døden [som i romanen]. I stedet finner det sted en utveksling og sirkulasjon av døden i selve dens vev».⁴¹

Fortellingen er, i Benjamins ord, en auratisk eller symbolsk genre. Den taler til menneskene om deres liv og virke og binder deres skjebner sammen i en stor narrativ vev. Sitt høyeste uttrykk får skapningen i «den rettferdige», som samler hele naturen og gir den en stemme, og bygger en bro mellom den jordiske og den underjordiske verden. «Den rettferdige er det skaptets talsmann og også dets høyeste legemliggjøring. (...) Fortelleren er den skikkelse som den rettferdige møter seg selv i». (B, 196–7 og 201) «Rettferdighet» er her et begrep forut for juridisk likhet, i og med at det også omfatter tingene. Den rettferdige har en utvidet, inkluderende form for autoritet. Romanen, derimot, løser fortellingen ut av tradisjonens område, slik at den mister sin autoritet og sin forankring. Den har andre «historiske koordinater», det moderne borgerlige samfunn, med sin individualisme og jakt på penger og på lykke.

Vi er tilbake til utgangspunktet, forholdet mellom ord og ting, som Benjamin nå sammenfatter i begrepet om «naturhistorie», der lederen symboliserer det sammenhengende fellesskapet som strekker seg fra mineralriket over plante- og dyreriket og til menneskene. I essayet om fortelleren siterer Benjamin fra en historie av Leskov, «Alexandriten», som hensetter leseren til «den gamle tiden, da steinene i jordens skjød og planetene i himmelens høyder ennå bekymret seg over menneskenes skjebne, og ikke slik som i dag, da alt i himmelen så og under jorden er blitt likegyldig overfor menneskesønnens skjebne, og ingen stemme taler til dem fra noe sted eller er lydhørt overfor dem. I horoskopene spiller ikke alle de uoppdagede planeter lenger noen rolle, og det finnes også en mengde nye steiner som alle er målt og veid med hensyn på egenvekt og fasthet, men de forkynner ingenting for oss lenger, og bringer heller ingen nytte. Deres tid til å tale med menneskene er forbi.»

Benjamins kommentar er følgende: «Som man ser, er det neppe mulig å karakterisere verdensforløpet entydig, slik det illustreres i denne historien av Leskov. Er det frelseshistorisk eller naturhistorisk bestemt? Det eneste som er sikkert, er at det nettopp som verdensforløp står utenfor alle egentlige historiske kategorier.» Dermed antyder Benjamin de to polene i sin filosofi: på den ene siden det idealistiske fokuset på forløsning og frelse, der elementer fra fortiden kan rykkes ut av glemselen og gjøres anvendelige for dagens oppgaver, og dermed bli «reddet», som han sier; på den andre siden en materialisme som er

40. «Erfaring og armod», i *Skrifter i utvalg II*, ved Arild Linneberg, Bokklubben 2014, 351.

41. Lash, *Another Modernity...*, 319.

forankret i naturens grunnleggende nivåer, en natur som må spille med dersom menneskehetens dypeste håp skal kunne oppfylles. Det Benjamin her sier om Leskovs fortellinger kan like gjerne sies om hans egen tenkning, at «det kan neppe avgjøres om det vev de framtrer i er det gylne stoff i en religiøs anskuelse eller det brogede stoff i en verdslig anskuelse av tingenes forløp.» (Disse tre sitater alle fra B, 190)

Skjematiske forskjeller mellom roman og fortelling

Roman:	Fortelling:
Individuell	Kollektiv
Skrevet	Muntlig
Døden er personlig, «u-naturlig»	Døden er naturbestemt
Moraliserende	Rådgivende
Sluttført (<i>finis</i>)	Viderførende
Psykologisk	Ikke-psykologisk
En helt, en odysse, en kamp	Mange spredte begivenheter
Opplevelsesbasert	Erfaringsbasert
Det borgerlige individ	«Den rettfærdige»
Den ensomme leser	Det lyttende fellesskap

AVSLUTNING

Benjamins essay er et av det 20. århundres beste eksempler på litteratur-sosiologi, hvis en tenker at denne type sosiologi undersøker forholdet mellom kulturell og materiell praksis, mellom håndens og åndens arbeid.⁴² Fokuset i «Fortelleren» er på litteratur som håndverk, og på hvordan litteraturen er forbundet med andre former for materiell virksomhet: fortelleren er en håndverker som bearbeider «erfaringens råstoff» på samme måte som en pottemaker arbeider med sin leire, eller en smykkekunstner former sitt gull. Benjamin er opptatt av hvordan vår kulturelle orientering har endret seg siden fortellingens epoke: i det moderne liv er vi ikke lenger styrt av fortellinger og tradisjoner, men av løsrevne objekter, kulturelle «etterlatenskaper» som vi ikke vet hva vi skal gjøre med, og som etterlater oss rådløse. Dette er råstoffet i romaner, som er blitt rene konsumartikler. Men i enkelte moderne romaner (Benjamin diskuterer i en anmeldelse montasjeformen i Döblins *Berlin Alexanderplatz*)⁴³ finnes ennå en skjult impuls fra det muntlige, episke element som organiserte fortellingen.

Hvordan forholder denne teksten av Benjamin seg til resten av forfatterskapet? Forholdet mellom symbol og allegori er jo konstituerende for både Sørgespillboken og Passasje-

42. Fredric Jameson bemerker at det er gjennom denne korrelasjonen mellom fortelleraktivitet og den konkrete form for en historisk bestemt produksjonsmåte «at Benjamin kan være tjenelig som en modell for marxistisk litteraturkritikk på sitt mest oppklarende.» (Jameson. *Marxism and Form*. Princeton 1971, 80.)

43. «Romanens krise: *Berlin Alexanderplatz*», i *Skrifter i utvalg II*, 81.

arbeidet. Forholdet mellom ting og språk, mellom navn og begrep er også et gjennomgående trekk. Kan vi trekke noen linjer her?

I vår moderne verden, fra reformasjonen og fram til i dag, har tingene gradvis blitt frarøvet sin somatiske og kroppslige side og blitt underlagt det kapitalistiske varemarkedet: gjennom vareformen nivelleres tingene til «det stadig-sig-selv-lige»,⁴⁴ i en vedvarende ubalanse mellom materialitet og mening. I *Det tyske sørgespilletets opprinnelse* er et hovedpoeng at slik forrykking av balansen vanskeliggjør en symbolsk framstilling av verden, men åpner for en allegorisk framstilling. I den barokke allegorien gjenskapes en skrøpelig helhet i en verden der Gud har trukket seg tilbake og holder seg skjult, en verden der det ikke fins noen garantier utover troen (Luthers *sola fide*). I denne gudsforlatte og sønderslitte verden, trettiårskrigens verden, er sørgespillforfatteren en som samler og bearbeider de ødelagte ting og gjenstander fra dagliglivet og setter dem sammen til allegoriske fortellinger. Dermed får tingene en ny og motsatt betydning: forfalne ruiner peker mot det tapte paradiset, lemlestedde lik framkaller tanken på udødeligheten. Den verdslige historien om fyrstenes vanvidd og undergang kommer i et nytt lys: som beretninger om forløsning og frelse. «Følgelig blir den profane verden så vel opphevet i rang som gjort verdiløs gjennom den allegoriske betraktning»⁴⁵ – tingene skaltes og valtes med i en mer eller mindre subjektiv vilkårlighet.

Dette perspektivet videreføres i studiene over Baudelaire og arkadene. Tematikken er den samme, men kritikken av det barokke sørgespillet idealisme, dets «vilkårlige herredømme over tingene»,⁴⁶ dreies i mer eksplisitt materialistisk retning. I den moderne allegori, i Baudelairens lyrikk, fremtrer Paris i fremmedgjoringens optikk, som en sunket og «undersjøisk» by, med sine sjokkopplevelser og sine menneskemengder, sine prostituerte og sine flanører. «Jeg vil skrive det motsatte», sier Baudelaire,⁴⁷ det vil si at tingene får en ny og estetisk betydning: «Den særlige skønhed ved så mange Baudelairedigte er dette: opdukken af afgrunden.»⁴⁸ Han er storbyens dikter uten å nevne denne: den «skjulte Gud» hos Baudelaire er byen Paris. «I *Les Fleurs du mal* findes ikke det svageste tilløb til en skildring af Paris», sier Benjamin – byen fins bare i hans lyrikk som en «dunkel bibetydning»⁴⁹ – men likevel er den bakgrunn for alt Baudelaire skriver.

Fra barokkens meditasjoner over likdeler, ruiner og hodeskaller over til modernistenes integrering av bilder av fabrikker, jernbaner og fotografier i sine verker, til surrealistenes «drømmepregede» Paris – Benjamin tolker hver epoke som ervervelsen av et nytt «blikk» på tingene, både tilbake på den tid og de sosiale omstendigheter disse verk oppstod under, og som potensiale for religiøs eller politisk vekkelse eller «illuminasjon» i en ny sosial virkelighet. «Kunstverk får full oppmerksomhet som fenomener som på samme tid er samfunnsmessig formidlet og selvstendige kilder til erkjennelse på egne premisser».⁵⁰

Hvilken relevans har alt dette i dag? Dagens kultur er i stigende grad en ting-kultur, der virkelige og virtuelle objekter sirkulerer i et gigantisk varemarked, som forbruksvarer og

44. «Centralpark», 173.

45. *Sørgespillet*, 183.

46. *Ibid*, 247.

47. Sitert fra Poul Borum: *Poetisk modernisme*, København, 1966, 19.

48. «Centralpark», 161.

49. «Centralpark», 179, 180.

50. Se Wolin, *Benjamin*, s. 216.

luksusvarer, som livsstil og reklame, som informasjon og nyheter, der endringene skjer så raskt fordi foreldelsen er bygget inn i tingene selv. Berget av avdankede gjenstander vokser og vokser, og tingene blir fremmede for oss straks de er kastet: «Med vareøkonomiens rystelser begynner vi å erkjenne bourgeoisiets monumenter som ruiner, allerede før de er falt fra hverandre», sier Benjamin lakonisk i arbeidet om Paris som det 19. århundres hovedstad. (B, 93) I en tid der tingene dominerer oss i uhørt grad, uten at vi har en stor fortelling (og knapt noen mindre) som kan sortere dem og få dem til å tale, kan dette være perspektiver som gjelder i minst like stor grad for vår postmoderne kultur som i Benjamins samtid. Han selv skrev sine verker mellom de to verdenskrigene, og han overlevde ikke nazismen, en politisk retning som kombinerte hyperrasjonisme innenfor teknologi og forvaltning med politisk reaksjon. Walter Benjamin fremhevet at «fremskrittets begrep bør forankres i katastrofens idé. At det har kommet så langt *er* katastrofen.»⁵¹ Og i essayet om Eduard Fuchs skriver han: «Den [kulturhistorien] øker vel vekten av den skatt som hoper seg opp på menneskehetens rygg. Men kulturhistorien frambringer ikke den kraft som skal til for å riste av seg denne byrde, for å kunne få kontroll over den.»⁵² I vår tid, der katastrofene fortsetter å hope seg opp, er spørsmålet om det fremdeles er mulig å finne et semantisk potensiale, en skjult mening, en svak messiansk kraft i den «uhyre varesamling» (Marx) som omgir oss, og som kan hjelpe oss å riste av oss kulturens byrde.

51. «Zentralpark», i *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt am Main, 1974, 179, uthevet i teksten. (Den danske oversettelsen i «Centralpark» er her korrupt.)

52. Sitert hos Jürgen Habermas, «Bewusstmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins», 177.