

Episk avrunding og autoritet

*En sammenlignende studie av
Ernst Jünger, Franz Werfel og Thomas Mann*



Masteroppgave ved humanistisk fakultet

ALLV350, Høstsemester 2017

UNIVERSITETET I BERGEN

20.11.2017

William Sem Fure

**Dialogiske sammenbrudd
i tre forskjellige faser**

**studert gjennom episke innslag i tre tyske
romaner fra 1918 til 1947**

© William Sem Fure

2017

Episk avrunding og autoritet

William Sem Fure

<https://bora.uib.no/>

Sammendrag

Mikhail Bakhtins teori om den polyfone romanen har hatt en enorm innflytelse på romanteori i Vesten, i likhet med beslektede begreper, som dialogisitet, karnevalisme og heteroglossia. Disse begrepene har uten tvil fungert som uvurderlige redskaper for litteraturvitere, og bidratt til å gjøre det lettere for både kritikere og vanlige lesere å tilnærme seg moderne verker uten å føle et behov for å gi dem en oppsummerende, bestemt tolkning. På den annen side har denne måten å lese og verdsette litteratur på kanskje ført til en manglende interesse og forståelse for mer monologiske eller episke fortellerstiler. I Bakhtins tenkning blir episk bestemthet fremstilt som et tilbakelagt stadium, en litterær form som ikke lenger er mulig etter det han kaller for Dostojevskijs polyfone gjennombrudd. Det som er mitt mål med denne undersøkelsen er å vise at gjennombrudd av denne typen sjelden er fullstendige, og at det også i moderne tid er blitt skrevet betydningsfulle romaner som best kan forstås som episk-monologiske.

Ett av Bakhtins hovedpoenger er at i de periodene hvor romansjangeren dominerer, har den en gjennomsyrende effekt på alle de andre eksisterende sjangrene. Mitt hovedpoeng, derimot, er at denne gjennomsyrende effekten også kan påvises i motsatt retning, altså ved at romaner tar til seg episke kjennetegn. I de romanene jeg vil ta for meg her, henger dette nøye sammen med tyske samfunnsforhold på begynnelsen av 1900-tallet, hvor man så en tilsvarende innsnevring av åpen dialog til fordel for autoritativ monolog.

Forord

Denne oppgaven markerer avslutningen på mine masterstudier i litteraturvitenskap, og på fem spennende år ved Universitetet i Bergen. Jeg vil rette en stor takk til min veileder Erik Bjerck Hagen, som har stått for gode, og ikke minst forfriskende konkrete råd under skrivingen. I tillegg vil jeg takke mine foreldre, som sannsynligvis har lest gjennom oppgaven flere ganger enn jeg selv har. Simen Borge Løkken og Andreas Gulseth bør også nevnes, siden de har delt bokollektiv med meg de siste årene, og er de jeg har vendt meg til for å prøve ut ideene mine.

Jeg vil også rette en stor takk til fagmiljøet på allmenn litteraturvitenskap, både forelesere og studenter, som har gjort livet mitt interessant og utfordrende de siste årene. Sist, men ikke minst må jeg også få takke germanistisk fakultet ved Westfälische Wilhelms-Universität i Münster, hvor jeg fikk tilbringe et semester. Takket være dette oppholdet fikk jeg frisket opp tyskkunnskapene mine, noe som gjorde det lettere for meg å studere de verkene jeg har basert oppgaven min på.

William Sem Fure, Bergen 17. november 2017

Innholdsfortegnelse

1. Innledning
2. Ernst Jünger
 - 2.1 Nietzsches Tyskland
 - 2.2 Elias' Tyskland
 - 2.3 In Stahlgewittern
3. Franz Werfel
 - 3.1 Realismus und Innerlichkeit
 - 3.2 Betrachtungen eines unpolitischen
 - 3.3 Die vierzig Tage des Musa Dagh
4. Thomas Mann
 - 4.1 Deutschland und die Deutschen
 - 4.2 Ernst Jünger, Walter Benjamin, and the New Right
 - 4.3 Doctor Faustus
5. Avsluttende sammenfatning
6. Kilder og litteratur

1. - Innledning

Jeg har med denne avhandlingen valgt å ta for meg tre verker av tre forskjellige tysktalende forfattere fra første del av nittenhundretallet. Mer spesifikt har jeg satt meg fore å studere dem i lys av hverandre, ved å sammenligne hvordan de på hver sin måte forholder seg til den klassiske distinksjon mellom motsetningsparet epos og roman, i tillegg til det særtyske begrepet Innerlichkeit. Forholdet mellom epos og roman har ansporet utallige filosofer og kunsthistorikere til nytenkning, som ikke begrenser seg til litteraturteori, men også henger nøye sammen med politiske diskurser opp gjennom historien. Det samme gjelder inderligheten, og det er i denne større sammenhengen jeg vil forsøke å forstå de tre verkene. De tre romanene det er snakk om, har alle sammen handlingen lagt hovedsakelig til begynnelsen av nittenhundretallet; den første boken, *In Stahlgewittern* av Ernst Jünger, foregår mellom 1914 og – 18, i likhet med den neste boken, *Die vierzig Tage des Musa Dagh* av Franz Werfel. Handlingen i den siste boken, Thomas Manns *Doktor Faustus*, er fordelt over en vesentlig lengre periode, mellom 1883 og 1943, og strekker seg altså til tiden både før og etter handlingen i de to andre. Det er også verdt å påpeke at de tre verkene ble publisert respektivt i 1920, 1933 og 1947; de representerer altså et utvalg av tyskspråklig litteratur fra 20-, 30- og 40-tallet. Mer spesifikt reflekterer de hver på sitt vis over den autoritære dreiningen i mange miljøer i mellomkrigstidens Tyskland, blant dem som ivret for den såkalte konservative revolusjonen, og som la en viktig del av det ideologiske grunnlaget for den senere nazismen. Jünger representerer her den voldsomme estetiske kraften som fantes i den konservative revolusjonen, en kraft som demokratisk anlagte forfattere som Mann og Werfel var nødt til å forholde seg til i sine forfatterskap.

Det er det komplekse forholdet mellom epos og roman som hovedsakelig har opptatt meg under studiet av disse verkene, og som har vært det rammeverket jeg har lest dem innenfor. Dette motsetningsforholdet har fungert som utgangspunkt for utallige fascinerende tenkere, slik som for eksempel Wilhelm Schiller, Georg W. F. Hegel, Friedrich Nietzsche, Mikhail Bakhtin, Erich Auerbach, Georg Lukács, Camille Paglia og mange flere. Til tross for at de angriper problemet fra forskjellige vinkler, og med forskjellige mål for øye, synes mange av dem å enes om et grunnleggende felles narrativ, et narrativ der litteraturhistorien, og i noen tilfeller også filosofihistorien, blir sett på som en utvikling som starter med det naive eposet og ender med den sentimentale romanen. Denne utviklingen kan tolkes som positiv eller som negativ, men de grunnleggende kjennetegnene synes det å herske en viss enighet om: vestlig

litteraturhistorie blir gjerne sett på som bevegelsen fra en fastlagt, avrundet, meningsmettet form, satt frem av en enkelt fortellerstemme med folkets, naturens og tradisjonens autoritet i ryggen. Fra dette utgangspunktet har man så fulgt litteraturens utvikling via hjørnesteinsverker, hele tiden i retning av den moderne romanen. Man har sett litteraturen bryte med den faste formen til fordel for større åpenhet, forkaste fortellerens autoritet til fordel for flerstemthet og dialog, i tillegg til å stille spørsmål ved språkets evne til å frembringe eller representere mening i det hele tatt. Det er med andre ord tale om overgangen fra en autoritativ monolog, til en reflekterende dialog.

Motsetningen mellom epos og roman inngår altså i en stor fortelling som går langt tilbake. Allerede de førosokratiske filosofene fant det nødvendig å markere seg i opposisjon til epikerne. Eposenes store skjønnhet og autoritet utgjorde et problem for de som forsøkte å tenke kritisk, og som forsøkte å stable på bena en prosalitteratur som uttrykk for denne tenkningen. Det kan være vanskelig for oss i dag å innse at filosofer som Heraklit, Anaximander, Sokrates og Platon kjempet i bratt motbakke mot en etablert tradisjon da de forsøkte å sette frem kritikk av sin tids dominerende tankesett. Det er mitt inntrykk at vi her ikke står overfor et tilbakelagt stadium i historien, men heller et tilbakevendende problem. Grunnleggende sett handler det om inkompatibilitet; om hva som skjer når dialog stilles overfor monolog.

Det synes å herske en viss enighet om at romanen er en sjanger som umuliggjør andre sjangere; gjennom ironi og parodi tvinger den andre sjangere til å få et mer bevisst forhold til sine ubevisste konvensjoner, og dermed til å gå inn i en mer reflekterende, romanlignende modus. Min påstand er at dette ikke alltid er tilfelle, og at det motsatte like gjerne kan inntreffe, når visse forhold ligger til rette for det. Det jeg vil forsøke å vise med denne avhandlingen er altså hvordan utviklingstendenser i det tyske samfunnet og litteraturen førte til at deler av tysk romanlitteratur ble drevet til å oppgi noe av sin åpne, dialogiske struktur, til fordel for en mer sluttet, monologisk fortellerautoritet. Romansjangerens brudd med epossjangeren kan, i følge Mikhail Bakhtin, spores tilbake til de sokratiske dialogene, der spørsmål blir stilt og forsøkt løst gjennom møtet mellom argument og motargument. Eposet, derimot, kan kanskje ses på som en sjanger som henger nærmere sammen med religiøs eller mytologisk åpenbaring, i form av ferdig formede, fullendte bilder. Her skiller eposet seg fra romanen. Bakhtin oppsummerer det som følger:

Den kommer dårlig overens med de andre genrene. Den kjemper for sitt herredømme i litteraturen, og der hvor den seirer, går de andre, gamle genrene i oppløsning. Ikke for

ingen ting er den beste bok om den antikke romans historie – den til Erwin Rohde – ikke så meget en fortelling om dens historie som den er en fremstilling av den oppløsningsprosess som rammet alle de store og høye genrene på antikk grunn.¹

Dette er utvilsomt en observasjon som er gyldig i mange tilfeller, og som ligger til grunn for blant annet Bakhtins ikoniske studie av Dostojevskij, hvor han setter frem sin teori om polyfonien som den moderne romanens grunnleggende kjennetegn. Han ser på Dostojevskij som den mest innflytelsesrike forfatteren i nyere tid, og hevder at hans måte å skrive på ikke bare innebærer en estetisk innovasjon, men også en total revolusjon i måten vi tenker og forholder oss til andre mennesker på:

Dostoevskij hat die "dialogische Linie" in der Entwicklung der europäischen künstlerischen Prosa fortgesetzt und eine neue Spielart des Romans, den polyphonen Roman geschaffen, dessen innovative Momente wir in unserer Arbeit darzulegen uns bemüht haben. Wir halten die Schaffung des polyphonen Romans für einen gewaltigen Fortschritt nicht nur in der Entwicklung der künstlerischen Romanprosa, sondern in der Entwicklung des künstlerischen Denkens der Menschen überhaupt. Uns scheint, dass man direkt von einem besonderen polyphonen künstlerischen Denken sprechen kann, das über die Grenzen der Romangattung hinausgeht.²

Dette er et klassisk stykke romanteori, av en type som få litteraturstudenter vil ha noe å innvende i mot. Det er likevel interessant å observere at Bakhtins studie av Dostojevskij unngår å nevne noen problemer som oppstår når man forsøker å lese verkene hans nettopp som polyfoniske. Det mest påfallende er at han (så vidt meg bekjent) aldri nevner det siste, monologiske kapitlet i *Forbrytelse og straff*. Epilogen til Dostojevskijs storverk representerer som kjent et brudd med den dialogiske, eller polyfoniske strukturen som kjennetegner resten av verket; fortelleren tar over, og gir det en monologisk avrunding, som mange kritikere har funnet overflødig og kunstig. Det er snakk om en episk avrunding som strider fullstendig i mot Bakhtins karakterisering av Dostojevskijs "prinzipielle Unabgeschlossenheit und die dialogische Offenheit der künstlerischen Welt Dostoevskijs, d. h. Sein eigentliches Wesen."³ Det er min påstand at overgangen til en mer episk-monologisk fortellerstil ikke kan avskrives som et kuriøst unntak, men tvert i mot er noe som kan påvises i flere moderne romaner.

¹ Bakhtin, M. M.: *Epos og roman: Om romanstudiets metodologi*, s. 120

² Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, s. 303

³ Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, s. 305

Særlig i tysk litteratur fra første halvdel av forrige århundre er dette en tilbakevendende struktur. Noe av bakgrunnen til dette tror jeg lar seg finne i tysk historie, mer spesifikt i det som sosiologen Norbert Elias kaller for det tyske borgerskapets tilegning av adelskapets habitus, og er noe jeg vil komme tilbake til i et eget avsnitt.⁴ Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* er det mest innlysende eksempelet på hvordan episke former smeltet sammen med en tilegning av den tyske militæradelens verdensbilde. Som jeg vil forsøke å vise, er dette en stil som forfattere som Thomas Mann og Franz Werfel så seg nødt til å forholde seg til, og som de til en viss grad også tilegnet seg.⁵ Det jeg vil forsøke å vise er altså at Bakhtins teori om den polyfoniske romanens gjennomsyrende effekt ikke alltid dominerer. Tvert i mot finnes det belegg for å hevde at det stikk motsatte like gjerne kan inntreffe, altså at romansjangeren gjennomsyres av episk-monologiske former. Hvis man tar dette på alvor ville man altså måtte moderere synet på litteraturhistorien som en ” dialogische Linie in der Entwicklung der europäischen künstlerischen Prosa.”

Gjennom mine undersøkelser av *In Stahlgewittern*, *Die vierzig Tage des Musa Dagh* og *Doktor Faustus* har jeg forsøkt å vise at en episk fortellerstil ikke alltid kan sees på som et tilbakelagt stadium. Hos forfattere som Ernst Jünger, og da særlig i hans *Stahlgewittern*, møter vi på en måte å fortelle på som er så å si strippet for dialog og åpenhet. Tvert i mot er det snakk om en roman hvor fortellerens autoritet aldri stilles spørsmål ved, og hvor alternative stemmer sjelden eller aldri slipper til. Jüngers beretning om livet i skyttergravene gjør åpenbart krav på å være noe mer enn det begrensede synspunktet til en enkelt person, og føres frem mot en episk avrundning ved at den knyttes opp til mytologiske forbilder. Når det gjelder *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, er saken en annen. Her begynner fortellingen i en form som ligger nært Bakhtins polyfoniske åpenhet, men etterhvert som handlingen utvikler seg, blir fortellerens stemme mer og mer definerende. Denne innsnevringen og ensrettingen på fortellernivå faller sammen med et sammenbrudd av dialog på karakternivå. Slik jeg tolker det er det snakk om en roman som forsøker å markere en distanse til det verdensbildet som kommer til uttrykk i *Stahlgewittern*, men som i prosessen ender med å tilegne seg noe av den samme strukturen selv. *Die vierzig Tage* kan dermed sees på som en roman som gradvis utvikler seg i mer og mer episk retning.

⁴ Elias, Norbert: *Studien über die Deutschen*, s. 23

⁵ Det er også interessant å påpeke at den unge Thomas Mann tok utgangspunkt i sitater av Dostojevskij da han skrev sine anti-demokratiske *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Sitatet lyder: ” Sollte es wirklich wahr sein, dass der kosmopolitische Radikalismus auch in Deutschland gefasst hat?” Mann, Thomas: *Gesammelte Werke, Band XII*, s. 69

Denne ufrivillige (og kanskje ubevisste) måten å tilegne seg stilen til en ideologisk motstander er noe som utgjør et sentralt tema også i den siste boken, *Doktor Faustus*. Fortellerens kikkelse, Serenus Zeitblom, forsøker hele tiden å opprettholde et skille mellom seg selv og de proto-fascistiske karakterene rundt seg. Han legger stor vekt på forskjellen mellom ham selv og bokens hovedperson, komponisten Adrian Leverkühn. Komponisten blir fremstilt av Zeitblom som en demonisk skikkelse, som gjennom sin musikk er med på å bane veien for nazistenes tilbakevending til et barbarisk, mytologisk verdensbilde. Men til tross for at Zeitblom er påpasselig med å påpeke forskjellene mellom dem, ender han selv opp med å skrive et episk verk om sin venn Leverkühn. På samme måte som fortellerstemmen i *Sathlgewittern* og *Die vierzig Tage*, ender Zeitblom med å sette frem en serie av syklisk tilbakevendende bilder, i stedet for dialog. Han lar ikke karakterenes individuelle psykologi komme til uttrykk, men skriver dem heller inn legenden om Faust, som samtidig er legenden om Tyskland. Dermed gir han en episk avrunding til hendelsene i sitt eget og Leverkühns liv, og tildeler alle rundt seg en forutbestemt og avklart rolle å spille.

Det som skiller *Doktor Faustus* fra *Die vierzig Tage* er at forfatteren Thomas Mann lar fortelleren Zeitblom komme i mellom seg selv og denne episke avrundingen. Dette gir ham en ironisk distanse til den fellen som han lar fortelleren falle ned i, noe som til en viss grad gjør at *Doktor Faustus* fremstår som en roman som parodierer tilblivelsen av et epos. Vi er altså tilbake der vi begynte, med Bakhtins teori om at romanen gjennomsyrrer og umuliggjør monologiske fortellerstiler. Dette kan tolkes som et fellende motargument mot min påstand, men det kan også tolkes i motsatt retning, for nettopp det at Mann så seg nødt til å distansere seg fra en monologisk fortellerstil, viser at den i høyeste grad var i live i hans samtid. For at en parodi skal ha en effekt, må den posisjonere seg i forhold til noe som eksisterer og har en reell innflytelse. Dostojevskijs polyfoniske gjennombrudde kan altså ikke sies å ha vært så fullstendig som det Bakhtin hevdet, og det er det jeg vil forsøke å påvise med denne undersøkelsen.

2. - Ernst Jünger

Jeg vil begynne med å ta for meg *In Stahlgewittern* av Ernst Jünger, en selvbiografisk roman basert på hans opplevelser som frontsoldat under første verdenskrig, og sannsynligvis den mest kjente av romanene innenfor det som i tysk litteraturhistorie klassifiseres som *heroisk realisme*. I denne sammenhengen inntar romanen en spesiell posisjon, siden den i mine øyne representerer ett av de klareste uttrykkene for den episke dreiningen som forfattere som Mann og Werfel senere var nødt til å forholde seg til. Boken er fortalt fra førstepersons ståsted, og følger romanversjonen av Jünger fra han verver seg i begynnelsen av krigen, gjennom utallige slag, patruljer, trefninger, trenings- og rekonvalesensopphold, såvel som gjennom begivenhetsløse hverdager. Fortellingen følger Jünger gjennom alle krigens fire år, gjennom store seiere og enda større nederlag. Men mer enn bølgedalene av mot- og medgang er det hverdagen, den permanente krigstilstanden som står i fokus. Alle detaljer fra livet ved fronten gjengis ned til minste detalj i et språk som til tross for sin knapphet og objektivitet er fullt av kraft og farge.

Hos tenkere som Norbert Elias og Walter Benjamin utgjør analysen av Jüngers verker en viktig del av forsøket på å forstå den konservative revolusjonen, fellesbetegnelsen på de mange konservative åndelige retningene og politiske bevegelsene som vokste frem i Weimarrepublikkens Tyskland, og som med tiden var med på å danne det ideologiske fundamentet for nazismen. Felles for mange av den konservative revolusjonens tenkere var at de hentet mye av sin inspirasjon fra Jüngers mytologiserende skildringer av skyttergravene, såvel som fra hans filosofiske avhandlinger. Skal man altså forsøke å forstå de tankene som preget den radikale høyresiden i Weimar-Tyskland, er Jünger en skikkelse man ikke kommer utenom. Noe av grunnen til at særlig *In Stahlgewittern* har vist seg nettopp så vanskelig å komme utenom, tror jeg skyldes det faktum at den har noen unektelige litterære kvaliteter som hever den over de mer ensprede propagandaverkene som ble skrevet både på den radikale høyre- og venstresiden av tysk litteratur i samtiden. Som jeg vil komme tilbake til senere, er *Stahlgewittern* en bok som gjennom historien har høstet anerkjennelse også blant forfattere med et totalt motsatt syn på betydningen av skyttergravskrigen.

Min opplevelse av boken er at den på urovekkende vis representerer noe helt særegent i moderne europeisk litteratur, hvilket er grunnen til at jeg har valgt å bruke den som utgangspunkt. Det synes for meg som om noe av denne særegenheten best kan forstås som innslag av episke kjennetegn, først og fremst synlig ved at verket er så godt som strippet for

refleksjon, for dialog og i det hele tatt for synspunkter som åpner opp for debatt. I stedet synes romanen å bestå av en serie krystalliserte bilder som er så totale, så avsluttede, at de fremstår mer som manifestasjoner av et ideal enn åpninger for fortolkning. For å likevel forsøke å komme innpå verket har jeg støttet meg tungt til særlig to tyske tenkere, nemlig den allerede nevnte sosiologen Norbert Elias og hans essaysamling *Studien über die Deutschen*, i tillegg til den velkjente filosofen og filologen Friedrich Nietzsche og hans avhandling *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Disse teoretikerne tar hver på sitt vis for seg noen grunnstrukturer i det tyske samfunnet som jeg mener kan hjelpe til med å kaste lys over hva det var som ga *Stahlgewittern* et så stort nedslagsfelt i Weimarrepublikkens Tyskland.

2.1 - Nietzsches Tyskland

Jeg vil begynne med Nietzsche og *Die Geburt der Tragödie*, både siden den ble skrevet først, og fordi den utgjør ett av verkene som Elias' *Studien* tar utgangspunkt i. Grunnen til at jeg innledningsvis nevnte de førsokratiske filosofenes distansering fra epikerne før dem, er at det innenfor tysk filosofi- og kulturhistorie finnes en lang tradisjon for å benytte seg av denne striden til å definere ens egen posisjon. Forestilningen om et åndelig slektskap mellom det arkaiske og klassiske Hellas og det moderne Tyskland er gammel og mangesidig, og utgjør også bakgrunnen for *Die Geburt der Tragödie*. Nietzsches hovedpoeng i denne avhandlingen er at epikerne og noen av de førsokratiske filosofene og tragikerne var i besittelse av en rikere, dypere forståelse for den menneskelige tilstanden enn de som kom etter dem; en forståelse som forsvant av syne på Evripides' og Sokrates' tid. Denne forståelsen kaller Nietzsche for en tragisk eller dionysisk livsfølelse, som tar utgangspunkt i en dyp pessimisme, oppsummert i myten om kong Midas og svaret han får etter å ha fanget den kloke Silenus og tvunget ham til å fortelle ham hva som er det beste og mest høyverdige målet for mennesker:

Elendige, forgjengelige rase, barn av tilfeldigheter og motgang, hvorfor tvinger du meg til å fortelle deg den ene tingen du ville tjent mest på å *ikke* vite? Det aller beste er fullstendig hinsides din rekkevidde: å aldri ha blitt født, ikke å *være*, å være *ingenting*. Det nest beste, derimot, er å dø så snart som mulig.⁶

Denne pessimismen er utgangspunktet for Nietzsches filosofi, og stikker også enda dypere; livet er ikke bare elendig, det er også i sin dypeste natur uforståelig, smertefullt og kaotisk, og korresponderer ikke i det hele tatt med noen av de kategoriene som den menneskelige forstanden benytter seg av for å forsøke å forstå det. I følge denne grunninnsikten er til og

⁶ Nietzsche, Friedrich: *The birth of tragedy*, s. 23

med vår opplevelse av vårt eget selv en illusjon som vi legger over våre egne øyne for å være i stand til å holde ut det som ellers ville være en uutholdelig tilværelse. Den tragiske livsfølelsen går altså ut på at livet grunnleggende sett består av ren, kaotisk, uforståelig og meningsløs lidelse, representert blant grekerne ved guden Dionysos, guden for rus, musikk, og selvoppehevende, grenseoverskridende tilstander. Grekerne hadde, i følge Nietzsche, druknet i denne uutholdelige pessimismen, hvis det ikke var for at de hadde funnet en sterk motgift i form av *skinnenet*, *illusjonen*, eller det *tilsynelatende*, som i gresk mytologi representeres ved Dionysos' bror Apollon. Der Dionysos står for oppløsningen av alle kategorier, står Apollon for det Nietzsche kaller *principium individuationis*, prinsippet for (tilsynelatende) fullendt form og definitive skiller mellom objekter og individer. Fullendt form og definitive skillelinjer blir sett på som noe som ikke tilhører virkeligheten i seg selv, men springer ut fra menneskenes drømmer og kunstneriske skaperkraft.

Ett av Nietzsches hovedpoenger er at jo dypere den dionysiske innsikten sitter i et menneskelig kollektiv, jo mer strålende, apollinske bilder er de nødt til å konstruere som motgift. Grekernes sans for harmonisk arkitektur og formfullendt skulptur og diktning blir dermed paradoksalt nok sett på som et uttrykk for en innsikt om tilværelsens iboende mangel på form og harmoni. Som navnet antyder, er det, ifølge Nietzsche, den klassiske tragedien som best uttrykker denne innsikten og gjør bruk av den ved å la Dionysos og Apollon smelte midlertidig sammen, representert ved det syngende, individ-oppehevende koret som danner bakgrunnen for den klart formede og utskilte enkeltpersonen som er stykkets midtpunkt.

Denne innsikten blir sett på som noe som gikk tapt og med tiden ble erstattet av det Nietzsche ser på som et slags tveegget sverd, i form av troen på at verden grunnleggende sett stemmer overens med menneskelige ideer om *godhet* og *sannhet*, oppsummert i det sokratiske mantraet om at *den som kjenner sannheten, alltid vil handle godt*. Dette livssynet, som han anså som bunnløst naivt, smeltet senere sammen med den jødiske religiøse tradisjonen og den fremvoksende kristendommen, og skulle i form av den romerske, universalistiske kirken komme til å danne det ideologiske grunnlaget for de vesteuropeiske landenes demokratiske statsformer og liberale livsanskuelser. Tyskland, derimot, settes frem som et slags annerledesland, et land hvor grekernes dionysiske innsikt lå latent gjennom århundrene, for å tre frem i dagen i Richard Wagners skikkelse. Wagner ble ansett som en moderne tragiker som var i stand til å hente frem den sovende dionysisk-musikalske kraften i det tyske folkedypet og tøyte den ved hjelp av den apollinske klarheten i replikkene og bildet av de strålende heltens individualitet.

Tyskland blir altså sett på som Wagners land, som Kant, Schopenhauer og Fausts land, karakterisert ved sin dypgående skepsis mot det romanske Vest-Europas sokratiske-kristne optimisme. (Til denne listen la Thomas Mann senere til Martin Luther og Otto von Bismarck.⁷) Den episke harmonien og klarheten som Friedrich Schiller tidligere hadde begrunnet med at de gamle grekerne hadde et naivt forhold til verden, blir hos Nietzsche altså sett på som det stikk motsatte; det er en bevisst viljeshandling. Harmoni og klarhet er ikke noe som hentes ut av tilværelsen i seg selv, men noe som må skapes:

Hvor enn vi kommer over det “naive” i kunsten, må vi innse at dette er resultatet av en apollinsk kultur; som sådan måtte denne kulturen først overkomme titanene og bekjempe uhyrer, og, ved å benytte seg av kraftfulle innbilninger og intenst tilfredsstillende bilder, oppnå seier over et skremmende dypt syn på verden og en høyt utviklet følsomhet for lidelse.⁸

Dette “skremmende dype synet på verden” mente han altså fantes i den tyske arven etter Kant og Schopenhauer, best uttrykt i Wagners *Gesamtkunstwerk* av musikk og bilder. Denne vurderingen av Tysklands særstilling i europeisk sammenheng tror jeg er helt uunnværlig dersom man vil forsøke å forstå Ernst Jüngers forfatterskap, og særlig da de episke trekkene som i mine øyne definerer *In Stahlgewittern*. Men før jeg går videre til min egen analyse av verket, vil jeg også ta for meg Elias’ *Studien über die Deutschen*, en essaysamling som plasserer både Nietzsche og Jünger i det som kanskje kan sees på som en mer konkret, historisk og sosiologisk sammenheng.

2.2 - Elias’ Tyskland

Norbert Elias er en av mange tenkere som har forsøkt å forklare bakgrunnen for *der Deutsche Sonderweg*; forestillingen om at Tyskland hadde funnet, eller blitt tvunget til å finne, en alternativ vei inn i den moderne tidsalderen. Industrialiseringen og utviklingen av en moderne markedsøkonomi hadde i de tyske statene ikke ført med seg det samme gjennomslaget av liberale, demokratiske verdier som det hadde gjort i land som England, Frankrike, Nederland osv. Der tenkere som Nietzsche forsøkte å forklare og rettferdiggjøre denne særegenheten gjennom abstrakt moralfilosofi, forsøkte Elias å komme frem til de realhistoriske og

⁷ Mann, Thomas: *Gesamte Werke, Band XI*, s. 157

⁸ Nietzsche, Friedrich: *The birth of tragedy*, s. 24

sosiologiske årsakene. Gjennom sammenlignende studier kom han frem til tre hovedpunkter. Disse var, i tilfeldig rekkefølge:

- 1: De tyske fyrstedømmene hadde aldri hatt et bestående kulturelt sentrum og var kun svært sent og ufullstendig blitt samlet til en nasjonalstat.
- 2: Det tyske adelskapet hadde ikke bare klart å bevare mye av sin makt helt opp til 1945, men hadde også klart å styrke sin posisjon *som identitetsbærende klasse* etter Bismarcks rikssamling.
- 3: Opplysningstidens frihetsbegrep, som omfattet både nasjonens og de enkelte individenes selvbestemmelsesrett, hadde i Tyskland skilt lag. Nasjonal frihet ble oppnådd, ikke samtidig, men på bekostning av individuelle politiske friheter.

Alle disse tre punktene sporet Elias til det faktum at de tyske områdene hadde utgjort slagmarkene for alle de store europeiske krigene, fra religionskrigene og frem til Napoleonskrigene. Det som hos Nietzsche altså kalles for *den tragisk livsfølelse*, blir hos Elias beskrevet som et historisk traume, nedfelt i den kollektive bevisstheten. Både Nietzsches filosofi og hans liv som historisk person blir av Elias sett på som ett av de mest ekstreme uttrykkene for det han kaller det tyske habitus. Til tross for sin borgerlige herkomst og klassisk borgerlige universitetsutdannelse, var det Nietzsche som tydeligere enn noen annen ga uttrykk for den tyske kapitulasjonen av definisjonsmakt til aristokratiet. I land som England og Frankrike hadde borgerskapet med tiden blitt den førende klassen, det som Elias kaller statens *identitetsbærende klasse*, båret frem av kombinasjonen av gryende nasjonalisme og økonomisk og politisk liberalisme. Resultatet var at den gamle, aristokratiske eliten enten trakk seg tilbake fra offentligheten eller inngikk kompromisser med borgerskapet, både gjennom ekteskap og ved å akseptere borgerlige idealer og anskuelser. Det motsatte var altså tilfellet i det wilhelminske Tyskland, i følge Elias:

Aber weite Kreise des deutschen Bürgertum fügten sich nun in den Militärstaat ein und adoptierten dessen Modelle und Normen. Eine eigentümliche Spielart des Bürgertums trat so auf die Szene: bürgerliche Menschen, die die Lebenshaltung und die Normen des Militäradels zu den ihren machten. Damit verbunden war eine klare Distanzierung von den idealen der deutschen Klassik. Das Bemühen, das Ideal der Einigung Deutschlands zu verwirklichen, und die Erfahrung, dass es unter Leitung des Militäradels verwirklicht worden war, führte zu einem Vorgang, den man vielleicht als Kapitulation weiter Kreise des Bürgertums vor dem Adel bezeichnen kann. Sie

wandten sich nun entschlossen gegen den klassischen bürgerlichen Idealismus, zugunsten eines scheinrealismus der Macht.⁹

Denne “maktens skinnrealisme” var altså en konsekvens av at den lenge etterlengtede foreningen av Tyskland ikke var blitt oppnådd gjennom borgerlig reform eller revolusjon, men på slagmarken, gjennom *Blut und Eisen*, under Bismarcks militæraristokratiske ledelse. Her ser vi altså at det Nietzsche kalte for eposets apollinske skinn, som dekker over en dionysisk, brutal virkelighet, kan finnes igjen i samfunnsstrukturene i Bismarcks og Wilhelms Tyskland. Elias, som holder seg på et mer konkret nivå av analyse, setter frem dragingen mot orden, disiplin og klare autoritetsforhold som et tegn på nettopp den usikkerheten som lå skjult i den historiske, kollektive bevisstheten. Slik kan man kanskje se på dyrkelsen av heltebildene av Bismarck, Wilhelm II og senere Hitler som en apollinsk motgift som skjermet det tyske folkets øyne for den politiske og åndelige avgrunnen. Mot denne bakgrunnen er det altså jeg tror man best kan forstå *In Stahlgewittern*, som følger den unge romanversjonen av Jünger fra hans bakgrunn som alminnelig borgersønn, gjennom eventyr og en symbolsk nedstigning i underverden, til hans endelige apoteose som en del av det han kalte for *skyttergravsaristokratiet*.

2.3 - In Stahlgewittern

In Stahlgewittern var, som allerede nevnt, en av de mest innflytelsesrike bøkene i de radikalt konservative kretsene i Weimarrepublikken. Første verdenskrig ble av mange av dem sett på som en skjellsettende historisk hendelse som skulle sprengte det dekadente, borgerlige samfunnet og åpne opp for en ny samfunnsstruktur. Grunnleggende sett var mange av disse tenkerne, Jünger inkludert, opptatt av hvordan man på best vis skulle forholde seg til det som ble oppfattet som uunngåelige endringer i samfunnet, da det borgerlige livssynet ble sett på som dødsdømt. Jünger arbeidet med dette spørsmålet hele livet, og forfatterskapet hans viser en lang og komplisert utvikling. I *Stahlgewittern*, den første boken han utga, får vi et noe enklere svar enn senere i forfatterskapet. Som ung forfatter var Jünger toneangivende for den litterære bevegelsen kalt heroisk realisme, og i dette navnet ligger mye av den tidlige Jüngers livsanskuelse, en anskuelse først og fremst preget av følelsen av at både krigen og utviklingen i samfunnet var uunngåelige, og derfor måtte omfavnes, ikke bare med stoisk ro, men også med begeistring.

⁹ Elias, Norbert: *Studien über die Deutschen*, s. 23

Slik har det seg at selv når Jünger skildrer grusomheter på slagmarken, gjør han det med en underliggende tilnærming som gjør at vi mistenker at han ikke bare gir oss et realistisk bilde av krigen, men et bilde som også er bejaende. De aller fleste detaljene er skildret i objektiv nøyaktighet, i en stil som ikke er helt ulik de islandske sagaene, som for eksempel i den følgende, lakoniske skildringen av et mindre hevnangrep på en seksjon av en fransk skyttergrav:

Einige Tage darauf sprangen die Leutnants Domeyer und Zürn mit mehreren Begleitern nach einigen Schrapnellenschüssen in die erste feindliche Linie. Domeyer stiess auf einen französischen Landwehrmann mit mächtigem Vollbart, der seine Aufforderung: "Rendez-vous!" mit grimmigen "Ah, non!" erwiderte und sich auf ihn stürzte. Im Verlauf eines erbitterten Ringkampf schoss Domeyer ihm mit der Pistole durch den Hals und musste wie ich ohne Gefangene zurückkehren. Nur war bei meinem Unternehmen eine Munition verpulvert worden, die 1870 für eine ganze Schlacht ausgereicht hatte.¹⁰

Vi ser altså at Jünger skildrer denne typen hendelser på helt nøkternt vis. Hva deltakerne i den lille episoden måtte ha følt, blir opp til leseren å dedusere fra ytre tale og handling. Den umenneskelige dimensjonen som hendelsene har får vi bare et lite hint om, i det han kort forklarer at det som i første verdenskrig ble regnet som en ubetydelig trefning, innebar et ammunisjonsforbruk tilsvarende et helt slag i 1870. Til tross for denne knappheten, eller kanskje heller på grunn av den, sitter vi igjen med et klart bilde av livet ved fronten, og noe av det som gir bildet sin klarhet er fraværet av refleksjon eller argumentasjon for et verdisyn. Hendelsen bærer et verdisyn innbakt i seg, men det er et verdisyn som det aldri ville falle Jünger inn å argumentere for eller reflektere over. Det er blant annet dette som gjør verket så nært beslektet med de gamle eposene, nemlig ved at de enkelte hendelsene alle sammen er forankret i et absolutt og fullkomment ideal. I sitt essay *Epos og roman* har Mikhail Bakhtin satt frem noen grunnleggende kjennetegn for eposet, i videreutvikling av Goethe og Schillers teorier. Det er hovedsakelig hans bruk av begrepene jeg vil basere meg på i denne avhandlingen, og derfor kan det være formålstjenlig først å få på det rene nøyaktig hvordan han definerte eposet:

“Sett i perspektiv av vårt problem, lar eposet seg karakterisere som egen genre ved tre konstitutive trekk: 1) som eposets gjenstand tjener den nasjonale episke fortid, en

¹⁰ Jünger, Ernst: *In stahlgewittern*, s. 197

”absolutt fortid”, i Goethe og Schillers terminologi; 2) som eposets kilde tjener den nasjonale overlevering (ikke personlig og fri ”erfaringsbasert oppfinnsomhet”); 3) den episke virkeligheten er avsondret fra sangerens tid (forfatteren og hans publikum), ved en absolutt episk distanse.”¹¹

Det er viktig her å presisere at tidsbegrepet hos Bakhtin ikke er et tradisjonelt, lineært tidsbegrep, der nåtiden følger lovmessig etter fortiden. Snarere er det hos Bakhtin snakk om forskjellige måter å oppfatte og forholde seg til tiden på. Når han for eksempel hevder at eposet foregår i en absolutt fortid, er ikke hovedpoenget hans at hendelsene ligger så og så mange år tilbake i tid. Det er heller snakk om at tidsskiller fungerer parallelt med andre skiller, her hovedsakelig *klasseskiller*. Det er et viktig poeng hos Bakhtin at eposet er den herskende klassens sjanger, som vil si at den herskende klassen blir sett på som at den lever i en slags forlengelse av den episke fortiden. Litt lenger ute i teksten presiserer han nemlig:

Under patriarkalske samfunnsforhold tilhører herskergruppens representanter til en viss grad denne verden av ”fedre”, og er adskilt fra andre ved en nesten episk distanse. Den episke heltens inkorporering i forfedrenes og grunnleggernes verden er et spesielt fenomen, fremvokst på grunnlag av en for lengst ferdig tradisjon.¹²

De tre karakteristikkene, sett i lys av det særegne bakhtinske tidsbegrepet, synes å treffe *In Stahlgewittern* med slående nøyaktighet. Det kan ikke herske noen tvil om at romanen henter sin handling fra ”den nasjonale episke fortid”. Selv om det i dette tilfellet er snakk om hendelser som under utgivelsen lå mindre enn ti år tilbake i tid, var første verdenskrig allerede, på grunn av sin monumentale historiske betydning, innlemmet i nasjonens fortid.

Hans andre punkt hevder at eposet tar utgangspunkt i nasjonale overleveringer, og ikke et enkelt individs frie, erfaringsbaserte fantasi. På dette punktet inntar Jüngers roman en ambivalent posisjon. Det er åpenbart, på den ene siden, at romanen tar utgangspunkt i personlige erfaringer. På den annen side (som vist i sitatet ovenfor), er disse personlige erfaringene satt frem med minimalt innslag av individuelle refleksjoner. I hvilken grad man kan si at verket er preget av personlig fantasi er derfor vanskelig å svare på, og i denne sammenheng er det kanskje tilstrekkelig å påpeke at verket gjennom sin upersonlige stil forsøker å skyve hovedvekten av fokuset over på et overindividuell, episk-nasjonalt nivå. Om det ikke springer direkte ut av historiske overleveringer, gjør det i det minste krav på å tale på

¹¹ Bakhtin, M. M.: *Epos og roman: Om romanstudiets metodologi*, s. 127

¹² Bakhtin, M. M.: *Epos og roman: Om romanstudiets metodologi*, s. 128

vegne av noe mer enn et enkelt individ. Et eksempel på dette kan vi finne i det følgende utsnittet fra kapittelet *Die grosse Schlacht*, der handlingen blir sett vekslende fra nasjonens *vi*, og fortellerens *jeg*. Her fra øyeblikket før de stormer gjennom ingenmannsland:

Drei Minuten vor dem Angriff winkte mir Vinke mit einer gefüllten Feldflasche. Ich tat einen tiefen Zug. Es war, als ob ich Wasser hinabstürzte. Nun fehlte noch die Offensivzigarre. Dreimal löschtes der Luftdruck das Streichholz aus.

Der grosse Augenblick war gekommen. Die Feuerwalze rollte auf die ersten Gräben zu. Wir traten an.

Der Zorn zog nun wie ein Gewitter auf. Tausende mussten schon gefallen sein.¹³

Som vi ser veksler han sømløst mellom preposisjonene *vi* og *jeg*, på en slik måte at distinksjonen fremstår som uvesentlig. Når han i den nest siste setningen snakker om raseriet som drar seg til som et uvær, er det uvisst om raseriet tilhører infanterimassene, det tyske artilleriet, fortelleren selv, eller alle sammen på en gang. Denne typen skildringer er typisk for romanen, og gir oss en følelse av at selv om det er romanens *jeg* som stort sett taler, så taler han ut i fra et overblikk som ikke er begrenset til hans egen bevissthet. Den upåliteligheten vi som moderne lesere forventer fra en førstepersons-forteller mangler altså her; når Jünger velger å legge fortellingen i munnen til et *jeg*, gjør han det ikke for å så tvil om troverdigheten til en upålitelig forteller med begrenset overblikk, men heller for å gi det historiske overblikket et fast holdepunkt å gå ut i fra.

Bakhtins tredje punkt hevder at eposet kjennetegnes av en absolutt, episk distanse mellom den som fremfører eposet i nåtid og den opprinnelige forfatteren og hans publikum. Noen slik absolutt distanse finnes naturligvis ikke hos Jünger, dersom man skal ta kriteriet helt bokstavelig. Likevel er det kanskje mulig å se på den ekte verdens dagbokskrivende Jünger som en slags slik opprinnelig forfatter, forskjellig fra fortellerstemmen i romanens nåtid, særlig hvis man tar høyde for Bakhtins relative begrep om tid. Hvis man tar med i betraktningen at tjuetallets Weimarrepublikk var et fundamentalt annet sted og en totalt annen tid enn det tyske riket under Keiser Wilhelm, er det kanskje ikke helt urimelig å se på hendelsene i *Stahlgewittern* som episk distanserte fra det som ble sett på som en lite glamorøs hverdag i Weimar-Tyskland. Den nye tyske offentligheten etter krigen var notorisk ustabil og fragmentert, og følelsen av distanse til den opplevde enheten ved fronten må ha vært enorm.

¹³ Jünger, Ernst: *In Stahlgewittern*, s. 237

Det er tydelig at verket legger stor vekt på nettopp denne individoverskridende siden ved krigen, kanskje best illustrert i det følgende, kjente utdraget:

Im Vorgehen erfasste uns ein berserkhafter Grimm. Der übermächtige Wunsch zu töten beflügelte meine Schritte. Die Wut entpresste mir bittere Tränen. Der ungeheure Vernichtungswille, der über die Walstatt lastete, verdichtete sich in den Gehirnen und tauchte sie in rote Nebel ein. Wir riefen uns schluchzend und stammelnd abgerissene Sätze zu, und ein unbeteiligter Zuschauer hätte vielleicht glauben können, dass wir von einem Übermass an Glück ergriffen seien.¹⁴

Igjen ser vi at preposisjonene *vi* og *jeg* brukes sømløst om hverandre, og vi får i tillegg en beskrivelse av den kollektive rusen og lykkefølelsen som denne tilstanden bringer med seg for fortelleren og dem han taler på vegne av. Den første setningen forteller oss at det kollektive *vi* ”ble grepet av et berserkaktig raseri”, mens den neste setningen forteller at skrittene til fortellerens *jeg* ”fikk vinger av det overmannende ønsket om å drepe”. Det er kanskje ikke urimelig å hevde at disse skildringene til en viss grad foregår i en episk distanse til fortellerens samtid i Weimarrepublikkens politisk splittede Tyskland. Når det er sagt, er det ikke min intensjon her å argumentere for at *In Stahlgewittern* er et rent epos, noe den ikke er, og selvfølgelig aldri kunne vært. Verket er skrevet i en tid da romanen var den dominerende skjønnlitterære sjangeren, og bærer nødvendigvis preg av det. Poenget mitt her er altså kun å kaste lys over noen sider av en roman med klare episke innslag.

Når man leser diverse teoretikere, dukker begrepet *absolutt* svært ofte opp i forbindelse med epossjangeren, gjerne i sammenheng med beslektede begreper som *sluttet*, *avrundet* eller *totalt*. Det synes å herske en bred enighet om at denne sjangeren kjennetegnes av fastlagte former og en solid forankring i tradisjon. Det finnes lite rom for utvikling, siden sjangeren har som sitt iboende formål å skildre noe som er urokkelig *bestående*, altså høyt hevet over tilfeldige forandringer og omskiftninger i samtiden. Et godt, håndfast eksempel på hvordan dette oppnås er de såkalte homeriske epitetene, altså de standardiserte tilnavnene til heltene i den episke diktningen. Hos Homer blir heltene gjennomgående referert til ved tilnavn basert på et sentralt karaktertrekk, som *den fotrappe Akilles* eller *den skjønnne Helena*.

En lignende karakterbeskrivelse finner vi i *Stahlgewittern*; her går fortelleren sjelden inn på noen lengre skildring av personer, og enda mindre er han opptatt av utvikling. Som en moderne Homer benevner han sine karakterer med faste epiteter, noe som gir verket en slags

¹⁴ Jünger, Ernst: *In Stahlgewittern*, s. 261

følelse av permanent og fast struktur. Slik blir for eksempel hans nestkommanderende, underoffiseren Schultz, uten unntak benevnt som *den lille*:

Am Abend ging ich mit dem kleinen Schultz, zehn Mann und einem leichtem Maschinengewehr ...¹⁵

Der kleine Schultz gestand mir später, die Vorstellung gehabt zu haben, dass ein hagerer Inder messerschwingend hinter ihm wäre ...¹⁶

Erst in Hannover erfuhr ich, dass, wie schon berichtet, unter vielen anderen Bekannten während des Handgemenges auch der kleine Schultz gefallen war.¹⁷

Her ser vi altså en form for beskrivelse som er statisk gjennom store deler av handlingen, et apollinsk bilde av en essens, heller enn en dynamisk person. De to første sitatene er hentet fra henholdsvis begynnelsen og slutten på en skildring av et nattangrep ledet av Jünger, og vi ser at benevnelsen hans forblir den samme fra begynnelsen, når ”den lille Schultz, ti mann og et lett maskingevær” drar ut, som den er etter at angrepet er avsluttet, og Schultz forteller Jünger at han hadde en fornemmelse av å ha en ”knivsvingende inder” i hælene. Handlingen utspiller seg mellom absolutte, klart definerte typer, noe vi også ser når vi blir fortalt i all knapphet at ”den lille Schultz hadde falt”, mot slutten av boken. Schultz, i likhet med alle rundt ham, forblir en klart definert versjon av seg selv; ingenting, hverken opplevelser i livet, eller endelig, døden, kan forandre fortellerens syn på ham.

I sine skildringer av miljø, handling og karakterer ser vi altså at fortelleren til enhver tid taler fra et ståsted preget av absolutt autoritet. Han tviler aldri på at han har oversikt og innsikt nok til å kunne oppsummere en situasjon eller en person med den korrekte benevnelsen. Fortelleren stiller aldri spørsmål ved sin egen versjon, og slipper heller aldri andre stemmer til; med andre ord er det dialogiske aspektet ved romanen i stor grad fraværende. Nettopp denne utsigelsesposisjonen er det, i mine øyne, som gir verket den hypnotiske kraften som så mange kritikere har påpekt, og som gir språket i Jüngers tidlige romaner den kraften som gjorde særlig *Stahlgewittern* vanskelig for andre forfattere å forsvare seg mot.

I resepsjonshistorien til *Stahlgewittern* har ofte *Im Westen nichts neues* av Erich Maria Remarque blitt trukket frem som en slags antitese. Remarques skildring av første verdenskrig

¹⁵ Jünger, Ernst: *In Stahlgewittern*, s. 158

¹⁶ Jünger, Ernst: *In Stahlgewittern*, s. 158

¹⁷ Jünger, Ernst: *In Stahlgewittern*, s. 262

ble utgitt åtte år etter Jüngers roman, og ble fort kjent som en antikrigsroman, der vekten av skildringene ligger på det umenneskelige, nedbrytende aspektet ved krigen. Det er derfor interessant at Remarque selv, i en dobbelannmeldelse av *Das Wäldchen* og *In Stahlgewittern*, påpekte og roste nettopp det motsatte hos Jünger:

Die beiden Bücher Jüngers (sind) von einer wohltuende Sachlichkeit, ernst, stark und gewaltig, sich immer weiter steigend, bis in ihnen wirklich das harte Antlitz des Krieges, das Grauen der Materialschlacht und die ungeheure, alles überwindende Kraft der Vitalität und des Herzens Ausdruck gewinnen.¹⁸

Remarque hadde, både gjennom litteratur og deltagelse i den offentlige debatten, posisjonert seg som en kritiker av den tyske militarismen. Når en person som ham derfor kunne bringe seg selv til å hylle et verk som ble tatt til inntekt for nettopp denne militarismen, sier det kanskje noe om hans oppriktighet og integritet som kunstner. Samtidig sier det noe om den kraften som mange i hans tid og samfunn fant i den typen litteratur som Jünger sannsynligvis var den beste til å mestre. Både Jünger og Remarque publiserte sine første romaner på tjuetallet, i en tid da ideen om kunst for kunstens skyld var lite annet enn en abstrakt ide; Jüngers bøker, såvel som den halvmytologiske glorien som omga hans person, gjorde ham til et senter for den mangehodede bevegelsen vi kjenner under samlebetegnelsen *Konservative Revolution*. Remarques bøker, på den annen side, var blant de første som ble brent på nazistenes bokbål. På grunn av deres (i nazistenes og mange andre konservatives øyne) defaitistiske og forræderske innhold, ble Remarque senere tvunget til å rømme landet og ta opp et liv i eksil, først i Sveits og senere i USA. Til tross for at Remarque altså sto på den motsatte siden av det politiske spekteret, var han ikke upåvirket av den episke kraften i Jüngers verker. Når han i sin anmeldelse fremhever ”hertets altovervinnende vitalitet” i møte med skyttergravens grusomhet, er det godt mulig at noe av det han refererer til er Jüngers tidligere nevnte måte å fremstille de forskjellige karakterenes uforanderlige essens.

Denne typen karakterskildringer rører ved noen av de grunntrekkene ved det tyske samfunnet som jeg forsøkte å illustrere gjennom Nietzsche og Elias, nemlig det enorme behovet for et fast holdepunkt i tilværelsen. Dette behovet kommer altså til uttrykk hos Jünger gjennom et stort fokus på soldatenes permanente, urokkelige karakter, nøyaktig innrammet og avgrenset av uniformskjorte og stålhjelm.

¹⁸Remarque, Erich Maria: *Das unbekannte Werk, Band IV, Kurzprosa und Gedichte*, s. 312-313

Den berømte tyske ordenssansen blir, som allerede nevnt, av Elias tolket som en rigid, ytre form påtvunget en indre formløshet, og av Nietzsches som en projisering av apollinsk klarhet over en dionysisk, formløs virkelighet. Historiske figurer som keiser Wilhelm eller Adolf Hitler blir kanskje mer forståelige hvis man ser dem nettopp som slike apollinske ansikter til de sydende dionysiske folkemassene, og kanskje kan man også se på romanfiguren Ernst Jünger som en variasjon over det samme temaet. Dette er en modell jeg mener man kan finne som en gjensidig gjenspeiling både i strukturer i politikken og i litteraturen. Den grunnleggende forakten for dialog og demokratiske forhandlinger var noe som kjennetegnet såvel Bismarck, som Keiser Wilhelm og Hitler; for å oppsummere politikken til alle disse lederne kunne man brukt Bismarcks berømte utsagn som motto:” ... nicht durch Reden oder Majoritätsbeschlüsse werden die grosse Fragen der zeit entschieden – das ist der grosse Fehler von 1848 und 1849 gewesen – sondern durch Eisen und Blut”.¹⁹

Blod og jern må kunne sies å være en fellesnevner for alle disse lederskikkelsene; krig fungerte for dem alle som en snarvei til å kurere den lenge bestående splittelsen i det tyske folket. Nettopp denne sammensmeltningen av folket gjennom jern og blod er det Jünger setter frem i *Stahlgewittern*, som på mange måter fungerer som et slags manifest for en militaristisk, aristokratisk ideologi. I dette samfunnet finnes ingen splittelse i partier eller interessegrupper, det finnes bare et elementært folkedyp med et aristokratisk hode. Noe av det mest fascinerende og uforståelige med dette samfunnssynet er at selv om militarismen var en integrert del av politikken, og nødvendigvis førte det tyske folket ut i krig gang på gang, synes mange å ha funnet en høyere følelse av trygghet innenfor rammen av krigens usikkerhet. Hos Jünger blir denne tryggheten gjennom krig sublimert til en slags guddommelig udødelighet, som vi kan se for eksempel i den følgende skildringen av hvordan troppen hans forholder seg mens de blir bombardert av engelskmennene:

Während des uns umbrausenden Orkans ging ich den Abschnitt meines Zuges ab. Die Männer hatten die Bajonette aufgepflanzt. Sie standen in steinerner Unbeweglichkeit, das Gewehr in der Hand, am vorderen Hange des Hohlwegs und starteten in das Vorgelände. Ab und zu, beim Schein einer Leuchtkugel, sah ich Stahlhelm an Stahlhelm, Klinge an Klinge blinken und wurde von einem Gefühl der Unverletzbarkeit erfüllt. Wir konnten zermalmt, aber nicht besiegt werden.²⁰

¹⁹ Kunisch, Johannes: *Bismarck und seine Zeit*, s. 188

²⁰ Jünger, Ernst, *In Stahlgewittern*, s. 103

Denne udødeliggjøringen gjennom krig er et eldgammelt tema som viser tilbake til mytenes verden, hvor gudene henter de verdige heltene til Valhall eller setter dem opp som stjernebilder på himmelen etter døden. I tiden etter første verdenskrig hersket det bred enighet om at Jünger var den som bedre enn noen andre klarte både å sette ord på denne følelsen på en objektiv måte, i tillegg til å skildre den på en slik måte at den for mange fremsto som uimotståelig tiltrekkende. Mye av forklaringen på denne tiltrekningen tror jeg ligger i Bakhtins tidligere nevnte begrep om episk tid, altså i forestillingen om en fortid som på den ene siden er absolutt adskilt fra nåtidens usikkerhet, men samtidig kan gjøres tilgjengelig ved å knytte seg til *en verden av fedre*. I romanen blir dette tydelig ved at fortelleren, med sin implisitte borgerlige herkomst, gjennom krigen får tilgang til det gamle aristokratiets verden og gjør seg fortjent til å tre inn i dets symbolske fellesskap. Denne transformasjonen oppnår fortelleren ved å forme seg selv til det apollinske hodet på det dionysiske koret av folkemassene på slagmarken. Krigen i denne sammenhengen antar dermed en estetisk kvalitet i seg selv, der det ikke lenger er snakk om å kjempe for eller i mot en ideologi, eller for å forandre eller forsvare en bestående orden. Det er med andre ord snakk om krig for krigens skyld, slik Walter Benjamin påpekte det i ett av sine essay om en annen av Jüngers bøker: ”Det er ikke annet enn en hemningsløs overføring av tesene fra l’art pour l’art til krigen”.²¹ Å vinne krigen kommer absurd nok i andre rekke, da krigen er et mål i seg selv, en tilstand som tillater menneskene å ta del i noe større enn seg selv, som i den følgende, ekstatiske beskrivelsen av et stormangrep:

An einem dieser Abende stürmte die Garde im Gegenangriff das Dorf Maurepas. Während die beiden Artillerien auf ausgedehnten Flächen wüteten, brach ein furchtbares Gewitter los, so dass wie in der homerischen Schlacht der Götter und Menschen der Afrurhr der Erde mit dem des Himmels wetteiferte.²²

Her ser vi altså helt tydelig hvordan fortelleren vever hendelsene inn i intet mindre enn den homeriske fortiden, og dermed implisitt rettferdiggjør krigen ved å fremstille den som et punkt hvor mennesker kan ta del i noe guddommelig. Denne implisitte rettferdiggjøringen tjener som et godt bilde på verkets episke, autoritative modus; verdien av hendelsene settes frem som objektivt og fullstendig tilstedeværende. Det stilles aldri spørsmål ved den enorme lidelsen som krigen medfører, og ingen alternative stemmer slipper til for å stille spørsmål

²¹ Benjamin, Walter, *Skrifter i utvalg II*, s. 46

²² Jünger, Ernst, *In Stahlgewittern*, s. 107

ved fortellerens autoritet; ”der kleine Schultz” forblir den ivrige underoffiseren, ”der traue Vinke” forblir den trofaste oppasseren, og det tas for gitt at fortellerens karakteristikk både av personene og av de større sammenhengene er fullstendig treffende.

Fortellerstemmens autoritet beror altså i stor grad på en tiltro til språkets fullstendige overensstemmelse med virkeligheten, en overensstemmelse mellom signifikat og signifikant. Dette gjør at verket fremstår som episk sluttet, av at det ikke finnes noen rest som unndrar seg beskrivelse, eller et ideal som ikke kan gjøres synlig i det virkelige livet. Heri ligger noe av den kraften tenkere som Elias og Benjamin fant dypt urovekkende, og som skjønnlitterære forfattere som Mann og Werfel var tvunget til å manøvrere i forhold til. Jüngers måte å sette frem, ikke en påstand eller et argument, men et sluttet, krystallklart *bilde* var antakeligvis noe av det som gjorde *Stahlgewittern* både så estetisk attraktiv og så vanskelig å angripe, og her lar det seg altså skimte en parallell til de gamle motsetningene mellom epikerne og filosofene i klassisk gresk historie. Til tross for alle rasjonelle, verbale argumenter som måtte kunne anvendes mot verdensbildet til fortelleren, har bildene potensiale til å bli stående som etset på den kollektive netthinnen. Det er liten tvil om at Jüngers skildringer av frontkjemperne satte dype spor i samtidens kollektive bevissthet; blant annet viser mye av nazistenes propagandakunst et umiskjennelig slektskap til noen av bildene som settes frem i romanen. Det følgende utdraget viser fortellerens første møte med skyttergravens nye mennesketype, av soldaten som har gjennomgått den overmenneskelige herdingen av det tyskerne kalte for *materialslaget*:

Er war der erste deutsche Soldat den ich im Stahlhelm sah, und er erschien mir sogleich der Bewohner einer fremden und härteren Welt. Neben ihm im Strassengraben sitzend, fragte ich ihn begierig nach den Verhältnissen in Stellung aus und vernahm eine eintönige Erzählung von tagelangem Hocken in Granattrichtern ohne Verbindung und Annäherungswege, von unaufhörlichen Angriffen, von Leichenfeldern und Wahnsinnigen Durst, vom verschmachten Verwundeter und anderem mehr. Das vom Stählernen Helmrand umrahmte unbewegliche Gesicht und die eintönige, vom Lärm der Front begleitete Stimme machten einen spenstigen Eindruck auf uns. Wenige tage hatten diesem Boten, der uns in das Reich der Flammen geleiten sollte, einen Stempel aufgeprägt, der ihn von uns zu unterscheiden schien.²³

²³ Jünger, Ernst, *In Stahlgewittern*, s. 95

Dette avsnittet er på mange måter sentralt, da det fletter sammen flere sider av Jüngers prosjekt. Her får man presentert et nøkternt, men likevel slående bilde av *der Frontkämpfer*, den nye tids helt, herdet i flammene ved fronten. Alt uvesentlig og ubestemmelig har blitt hamret ut av ham, og han har blitt satt inn i sin rette kontekst, perfekt innrammet av stålhjelmen. Det er snakk om et individ som har smeltet fullstendig sammen med et ideal, og om et perfekt sammenfall mellom ytre form og indre karakter. Gjennom denne herdingen har frontsoldaten steget inn i et episk rom, inn i ”flammenes rike”, og for fortelleren inntar han dermed rollen som veiviseren inn i underverden etter homerisk modell. Han representerer det idealet som fortelleren og hans trofaste menn må leve opp til, noe de selvfølgelig viser seg å gjøre med glans i det som må kunne betegnes som romanens høydepunkt, i kapitlet *Die Doppelschlacht bei Cambrai*.

Dette såkalte dobbelslaget, bestående av en tysk offensiv og en britisk motoffensiv, settes frem som den store, endelige prøven på frontsoldatenes mot. På dette tidspunktet er det blitt klart at tyskerne er underlegne i antall såvel som materialtilgang. Britenes posisjon blir sterkere og sterkere, etterhvert som ressurser og tropper fra det oversjøiske imperiet og deres amerikanske allierte begynner å komme i spill. I fortellerens skildring er det først nå, i møte med den mer og mer håpløse situasjonen, at frontkjemperne gjennomgår den samme foredlingen vi har fått se hos veteranene, og som opphøyer dem til det fortelleren kaller for skyttergravens fyrster. Høydepunktet inntreffer i det fortelleren endelig kan omtale seg selv som fullbefaren *Stosstruppführer*, ansikt til ansikt med britenes beste menn i skyttergravene:

Unter allen erregenden Momenten des Krieges ist keiner so stark wie die Begegnung zweier Stosstruppführer zwischen den engen Lehmwänden der Kampfstellung. Da gibt es kein Zurück und kein Erbarmen. Das weis jeder, der sie in ihren Reich gesehen hat, die Fürsten des Grabens mit den harten, entschlossenen Gesichtern, tollkühn, geschmeidig vor und zurück springend, mit scharfen, blutdurstigen Augen, Männer, die ihrer Stunde gewachsen waren und die kein Bericht nennt.²⁴

Igjen ser vi her den særegne jüngeriske måten å skildre kamphandlingene fra et overpersonlig perspektiv. Det er åpenbart når han snakker om møtet på slagmarken mellom to stormtroppførere at den ene av dem er fortelleren selv, samtidig som utsagnet har en slik form at det gjør krav på å skildre noe mer universelt enn bare hans personlige opplevelse av møtet. Han glir sømløst over fra å snakke om to enkelte, konkrete mennesker, til å snakke om”

²⁴ Jünger, Ernst, *In Stahlgewitter*, s. 222

skyttergravenes fyrster, med de harde, besluttede ansiktene”, som her synes å vise til alle de anonyme frontkjemperne som” var sin time moden og ingen beretning nevner”.

Her ser vi altså at helten, og gjennom ham, mennene hans, har gjennomgått de siste nivåene av innvielse. De har blitt til skyttergravens fyrster, med det herdede blikket som kommer av å stirre inn i den uunngåelige katastrofen og bejae den.

For å oppsummere, har jeg altså hittil forsøkt å påvise noen klare episke trekk i Jüngers roman; den episke distansen som skiller hans skildringer av skyttergravene fra hverdagen i Weimarrepublikken, den store autoriteten til fortelleren, fraværet av dialog og ikke minst klarheten i skildringen, som jeg mener kommer av en slags episk overensstemmelse mellom absolutte idealer og det bildet som settes frem for oss. Her kan man hos Jünger i mine øyne se det klareste uttrykket for at visse episke sjangertrekk ikke er endegyldig døde, men at de under gitte forhold lever i beste velgående. Dette hadde også, i mine øyne konsekvenser for hvordan forfattere som plasserte seg på andre siden av det politiske spekteret skrev.

Litteraturen i mellomkrigstidens Tyskland inngikk i en større sammenheng, og fungerte på mange måter som slagmark for de brytende ideologiene. Motsetningen mellom monolog og dialog spilte definitivt en rolle her. Det er derfor jeg mener det vil være interessant å studere die *Vierzig Tage des Musa Dagh* og *dr. Faustus* med *In Stahlgewittern* som bakgrunn. Både Franz Werfel og (den senere) Thomas Mann anså seg selv som motstandere av den autoritære utviklingen i deres samtids Tyskland, og begge de respektive verkene er derfor vanskelige å forstå i sin fulle dybde uten å se dem i lys av det de sto i opposisjon mot, her representert ved Ernst Jünger.

2. – Franz Werfel

Jeg vil altså gå videre ved å ta for meg *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, som kom ut for første gang i 1933. Det er snakk om en roman av svære proporsjoner, på over tusen sider, der handlingen er basert løselig på ekte hendelser under folkemordet på armenerne høsten 1914 til sommeren 1915. Det samme året reiste Franz Werfel rundt og leste opp det første kapitlet av boken som en del av en forelesningsrekke ment å advare mot den autoritære utviklingen i samtidens Tyskland og Østerrike. Allerede dette forteller oss noe avgjørende om Werfels grunnsyn; hans roman kunne like gjerne legges til Tyrkia som til Tyskland, siden han anså de store problemene i samtiden som grunnleggende kjennetegn ved hele den moderne verden, og altså ikke som særegent tyske. Dette gir oss innledningsvis en pekepinn i retning av et slags universalistisk menneskesyn, som i følge Elias var karakteristisk for den delen av

borgerskapet som ikke lot seg assimilere av aristokratiet. I klar motsetning til forfattere som Jünger, tilhører Franz Werfel på mange måter den delen av tysk borgerlighet som sporet sine litterære røtter til Goethe og Schillers *Weimarer Klassik*. Et viktig kjennetegn ved denne liberale delen av det tyske borgerskapet var et slags valgslektskap med Frankrike, som av mange tyske intellektuelle ble sett på som en stat tuftet på universell humanisme og en felleseuropeisk dannelseskultur. Beundringen for den vestlige, opplysningsfilosofiske livsanskuelsen satte mange tyske og østerrikske intellektuelle i en vanskelig posisjon da første verdenskrig brøt ut. De så seg, som tidligere under Napoleonskrigene, nødt til å velge mellom å kjempe for nasjonens frihet fra andre nasjoners dominans, eller sin egen politiske frihet fra de autoritære strukturene i sitt eget land. Mange av disse anså Tysklands angrep på Frankrike som et angrep på europeiske kjerneverdier, og stilte seg på Frankrikes side i debattene som pågikk både før, under og etter krigen. Thomas Mann, som senere skulle bli en viktig stemme for tysk demokrati, forfattet under krigen et slags manifest hvor han tok avstand fra denne franskvennlige, liberale delen av tysk intelligentsia. I sine *Betrachtungen eines Unpolitischen* skriver han seg selv inn i den nietscheanske tradisjonen for å anse Tyskland som et annerledesland som ikke kunne forventes, og heller ikke burde forsøke, å modellere seg selv etter Vesten. Den dype, tyske livsfølelsen var i følge Mann uforenlig med en kultur preget av demokrati, likeverd og ikke minst fint fremført argumentasjon. Den franske respekten for ordet ble av konservative som Jünger og Mann sett som et uttrykk for en dilettantisk og overfladisk kultur der maktpolitikken var tildekket av blomstrende, men tom retorikk. Blant det liberale borgerskapet som Werfel var en del av, derimot, ble respekten for ordet sett på som det stikk motsatte; som en respekt for dypt menneskelige verdier som nettopp ikke kunne reduseres til maktpolitikk. På samme måte som jeg innledet kapitlet om Jünger med en presentasjon av Nietzsche og Elias, vil jeg derfor begynne med en kort introduksjon til Manns *Betrachtungen* før jeg går i gang med selve analysen av *Die vierzig Tage des Musa Dagh*. I tillegg vil jeg sette av et kort avsnitt til en av Werfels egne taler, med tittelen *Realismus und Innerlichkeit*, som tar for seg de samme spørsmålene med en litt annen innfallsvinkel.

2.1 – Betrachtungen eines Unpolitischen

Visse skillelinjer går som en rød tråd gjennom historien og litteraturen. Skillet mellom det tyskspråklige Sentral-Europa og det romanske Vesten er ett av disse. I sine *Betrachtungen*

eines Unpolitischen sporer Thomas Mann den tyske Sonderweg tilbake langs denne linjen, med det mål for øye å forsøke å vise at Tysklands viktigste bidrag til Europas historie alltid har vært i rollen som antitese til vestens humanistiske universalisme, representert først ved det romerske riket, senere ved den romersk-katolske kirke, og i moderne tid ved de liberale, vestlige demokratiene. De tyske kjerneområdene hadde alltid ligget på utsiden av den romanske kulturkretsen, og som en konsekvens hadde det tyske folket bare delvis tatt del i den vestlige sivilisasjonsprosessen. Man hadde med andre ord beholdt det gamle slektskapet til det Nietzsche kalte den tragiske livsfølelsen, det som hos Mann kalles for det musikalske eller det demoniske.

Det som gjør betraktningene hans interessante i denne sammenhengen er at Mann ikke bare hevdet at Tyskland skiller seg fra Vest-Europa, men også at det går en mental skillelinje gjennom det tyske folket selv. Mann gikk så langt som å hevde at på begynnelsen av 1900-tallet ville det være mer sannsynlig å finne et rent uttrykk for fransk patriotisme blant tyske intellektuelle enn blant de faktiske franskmennene. Hans finurlige argument går ut på at romansjangeren grunnleggende sett er utysk; som navnet antyder er romanen en sjanger som springer ut av den romanske kultursfæren, en sfære som i Manns oppfatning kjennetegnes av offentlig debattkultur, språkdyrkelse, retorikk og politikk. I denne delen av verden finnes ikke noen autonom skrivekunst, og det er heller ikke ønskelig at det skal finnes; akkurat som den retoriske debattkulturen er romankunsten grunnleggende sett politisk. Slik blir retorikk, politikk og romankunst alle sammen sett på som et uttrykk for Vestens naive, sokratiske-kristne tro på fremskritt og humanitet, en tro som Mann i likhet med Nietzsche, mente var uforenlig med den tyske livsfølelsen. Den som bedriver denne typen romankunst, er ikke i Manns øyne en fullverdig forfatter, og langt mindre en dikter; han er en litterat, eller nærmere bestemt en *Zivilisationslitterat*. Under første verdenskrig ble sivilisasjonslitteraten, som i teorien er en pasifist, kjennetegnet ved en begeistring for Frankrikes militære bragder og et ønske om at Tyskland måtte bli fullstendig bekjempet i felten. Håpet var at vestmaktene så ville tvinge tyskerne til å gjennomgå en revolusjon lik den man hadde hatt i Frankrike. Det er, ironisk nok, en egen form for patriotisme som fører til denne fornektelsen av eget land:

Ihr Patriotismus bekundet sich dergestalt, dass sie die Vorbedingung der Grösse, oder, wenn nicht der Grösse, so doch des Glückes und der Schönheit ihres Landes nicht in seiner störenden und Hass erregenden "Besonderheit", sondern, um es zu wiederholen, in seiner bedingungslosen Vereinigung mit der Welt der Zivilisation, der Litteratur, der herzbekend und menschenwürdig rhetorische Demokratie erblicken – welche Welt

durch die Unterwerfung Deutschlands in der Tat komplett würde: ihr Reich wäre vollendet und umfassend, es gäbe keine Opposition mehr gegen sie.²⁵

For å oppsummere kan vi altså sette frem noen av de viktigste kjennetegnene på Manns sivilisasjonslitterat:

- 1) Han regner seg selv som forkjemper for en universell sivilisasjon, med røtter som går via den franske revolusjonen tilbake til den klassiske (i all hovedsak romerske) antikken.
- 2) Hans paradoksale form for patriotisme innebærer et håp om at Tyskland skal oppgi sine nasjonale særegenheter og emulere sine vestlige naboer.
- 3) Hans litterære modus, (Litteratentum), kan best forstås som en deltakelse i en offentlig debatt der romanen fungerer som et redskap for å drive opplysningsprosjektet fremover.

Som allerede antydnet er dette en kultur der retorikk, politikk og romankunst i bunn og grunn må ses på som forskjellige uttrykk for det samme. Som motsetning til den universelle sivilisasjonen setter Mann opp den tyske kulturen, som ifølge ham er grunnleggende apolitisk, ikke-retorisk og ikke-romansk. Tyskernes manglende evne og vilje til å inngå i den romanske logosentriske sivilisasjonen er i følge Mann grunnen til at Tyskland ble sett på som så farlig:

Denn nicht dass ist das Schlimmste, dass Deutschland seinen Willen und sein Wort niemals mit der römischen Zivilisation hat vereinigen wollen: Was es ihr entgegenstellte, war nur sein Wille, sein störender, renitenter, eigensinniger, "besonderer" Wille – aber nicht sein Wort, denn es hatte kein Wort, es war wortlos, es war nicht wortliebend und wortgläubig wie die Zivilisation, es leistete einen stummen Widerstand, und man darf nicht zweifeln, dass weniger der Widerstand selbst, als seine Wortlosigkeit von der Zivilisation als "barbarish" empfunden wurde.²⁶

Denne ordløse stumheten, og, i bredere forstand, den manglende evnen til å finne frem til siviliserte former for sosial omgang, er noe som går igjen både hos Mann og hos Werfel, og som jeg vil komme tilbake til senere. Den henger også sammen med Jüngers allerede nevnte tendens til å sette frem bilder i stedet for argumenter, og epiteter i stedet for dialoger. I *Doktor Faustus* kan det kanskje sies at musikken tvinger hovedpersonen til å oppgi språket, mens det i *Die vierzig Tage* er den brutale historiske virkeligheten som gjør at flere av karakterene i

²⁵ Mann, Thomas, *Gesammelte Werke, Band XII*, s. 50

²⁶ Mann, Thomas, *Gesammelte Werke, Band XII*, s. 50

løpet av fortellingen mister sine tidligere siviliserte stemmer og synker ned til et mer forhistorisk, eller i alle fall et mer episk nivå.

2.2 – Realismus und Innerlichkeit

Så langt har jeg altså forsøkt å gjengi Thomas Manns definisjon av sivilisasjonslitteraten, en figur som jeg mener har visse tydelige fellestrekk med den rollen som Franz Werfel inntok mot slutten av forfatterskapet sitt. Det kan nevnes som en kuriositet at refleksjoner over Werfels forfatterskap ofte flettes sammen med refleksjoner over Zeitblom, den siviliserte fortellerfiguren i *Doktor Faustus*, i Manns bok *Die Entstehung des Doktor Faustus*. Blant annet skildrer han hvor ”ahnungsvoll beunruhigt²⁷” Werfel blir når han leser om Adrian Leverkühns demoniske latter. “Ahnungsvoll beunruhigt” ligger, som jeg vil komme tilbake til, svært nærme det synet også Zeitblom har på Leverkühns latter. Når det er sagt, er begrepet sivilisasjonslitterat åpenbart en polemisk og overdrevent negativ karakteristikk, som jeg derfor vil forsøke å avbalansere med noen av Werfels egne refleksjoner over forfatterens rolle i samfunnet. I sin tale med den megetsigende tittelen *Realismus und Innerlichkeit*, setter han frem sine tanker om språkets, og særlig diktningens, potensiale til å bryte med den knugende realpolitikken som i Werfels øyne ikke bare dominerte i Tyskland, men også i de fleste andre europeiske land. Den realismen som Werfel mente definerte Europa i mellomkrigstiden var i følge ham mer riktig å betegne som en slags fatalisme eller defaitisme forkledd som realisme. På lignende måte som senere tenkere som T. W. Adorno og Hannah Arendt, hevdet han at menneskene var i ferd med å gjøre seg selv til slaver av sine egne intellektuelle fremskritt; i stedet for å anvende de nye vitenskapelige gjennombruddene som et springbrett for menneskelig frihet og kreativitet, ble de store, reelle kreftene i samfunnet sett på som absolutte og urokkelige. Darwins evolusjonslære, Marx’ økonomiske historiemodell, Nietzsches vilje til makt, eller Watsons psykologiske behaviorisme ble til sannheter av en så fundamental art at enhver menneskelig handling nødvendigvis ville måtte falle innenfor deres rammer. Denne typen krefter er det som Nietzsche og Mann kaller for det dionysiske og det musikalske/demoniske. Realisme betyr dermed for Werfel en dragning mot å underkaste seg en absolutt realitet, hvilket nødvendigvis må føre til en begrensning i hva som er mulig for oss å tenke, føle og gjøre i verden:

²⁷ Mann, Thomas, *Gesammelte Werke, Band XI*, s. 191

Was aber bedeutet, abgesehen von historischen Feststellungen, in allgemeinstem Kultursinn das Wort "Realismus"? Die Antwort muss klar lauten, Realismus sei das unmittelbare Verhalten der Menschen zu dem Dinge des Lebens, die vorurteilsloseste Art seiner Beziehung zur Natur, ungetrübt durch religiöse, politische oder andere Abstraktionen.²⁸

Her plasserer han seg altså i full motsetning til den inderligheten som vi finner hos Nietzsche og Mann. Disse to bygger som kjent sin tragiske livsfølelse på en forestilling om å stå i nær kontakt med livets harde, umenneskelige realiteter; realiteter som på grunn av sin ikke-menneskelige essens aldri vil kunne omsettes i ord, politikk eller organisert religion. Dette er i følge Werfel en falsk inderlighet, nettopp fordi den springer ut av en virkelighet som ligger utenfor menneskene selv (og må altså heller klassifiseres som realisme). Ekte inderlighet, derimot, den typen inderlighet som han selv forfekter, springer ut av den delen av livet hvor mennesket kan utøve sin frihet uten å være lenket av en snever virkelighetsoppfattelse. Hovedsakelig er det snakk om kunst og religion. I motsetning til Nietzsche og Mann, som så på de før-sokratiske grekerne eller de ikke-siviliserte tyskerne som bærerne av en mer genuin livsfølelse, ser Werfel sivilisasjonen som den eneste mulige grobunnen for inderlighet. Inderligheten, som er det eneste som kan muliggjøre et verdig liv, vil derfor alltid være truet av dem som befinner seg på et lavere sivilisasjonsnivå:

Die aggressive Realgesinnung wird in der Geschichte immerdann offenbar, wenn sich ein nationaler oder sozialer Schichtwechsel vollzieht. Als die siegreichen Barbaren in das verfeinerte Rom kamen, haben sie gewiss die innere Unsicherheit des plebejers mit dem Bewusstsein eines unverwüstlichen Realismus beruhigt. Mochten die römischen Damen immerhin hundert Parfümflakons auf ihrem Toilettisch stehen haben, die Germanerin daheim war doch die bessere Hausfrau.²⁹

Denne mindreverdighetsfølelsen avler altså hos barbarene (eller plebeierne) en destruktiv draging mot å avskaffe alt som er opphøyd, til en forakt for intellekt, for kultur og religion. På sitt mest perverterte kom denne destruksjonslysten til uttrykk i skyttergravskrigen og dens sosiale etterdønninger, som i følge Werfel viste hvordan nyskapning og kreativitet var blitt umuliggjort innenfor realismens rammer:

²⁸ Werfel, Franz, *Realismus und Innerlichkeit*, s. 8

²⁹ Werfel, Franz, *Realismus und Innerlichkeit*, s. 11

Was im Laufe des ganzen neunzehnten Jahrhunderts der Realgesinnung nicht gelungen ist, das hat sie in dem einzigen Jahrzehnt nach dem Weltkrieg mühelos erreicht: Die Einschüchterung, ja Unterdrückung der menschlichen Innerlichkeit, die Entwertung des Schöpferischen Geistes. Sie hat unserer Seele den Glauben entnommen, zuvörderst aber den Glauben an die Seele selbst. Dafür ist es ein entsetzenvoller Beweis, dass die Jugend und die Revolution, sonst die ewigen Verteidiger des Lebens gegen den Tod, diesmal nicht auf seiten des Vergewaltigten stehen, sondern auf seiten des Vergewaltigers.³⁰

Det som kjennetegner første verdenskrig for Werfel er altså at ungdommens og samfunnets vitale krefter ble vendt mot seg selv og tvunget til å kjempe for et utdatert, autoritært system. Dermed oppstår den enorme selvmotsigelsen som fikk navnet Konservative Revolution, og som lenket unge, fremtidsrettede mennesker til et verdisyn som var radikalt konservativt. Det som muliggjør denne perverteringen av ungdommelig kraft og fremtidstro er i følge Werfel en manglende åndelig frihet. Her drar han tydelig veksel på den tidligere nevnte, vestvendte, borgerlige tradisjonen som hadde sine røtter i Weimar-klassisismen og dets begrep om Bildungsbürgertum. Særlig Schillers tanker om nødvendigheten av en estetisk dannelse kan høres som et ekko i bakgrunnen, altså ideen om at menneskelig verdighet er avhengig av en type frihet som bare kan finnes i kunsten, eller, fra Schillers egne *Ästhetische Briefe*: ”weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert.”³¹ Werfel argumenterer altså for nødvendigheten av kunst som et medium for å utforske muligheter, for å frigjøre mennesker fra de rammene som er gitt av ikke-menneskelige krefter som natur, økonomi, psykologi eller samfunn. Vi ser altså at den typen kreativ språkbruk som Mann kaller for et tomt retorisk slør over de brutale realitetene, hos Werfel blir sett på som noe som ikke dekker realitetene til, men som kan brukes til å forandre måten vi ser på det som er gitt, og i neste omgang til å forandre dem:

... gesetzt, wir wären so gescheit, hinter allen Dingen immer und überall ihre sogenannte reale Bedeutung zu sehen. Das Meer erscheine uns dann als eine ausgedehnte Ansammlung chemischer Bestandteile, deren Verbindung Meerwasser ergibt, und der Walde als eine verfilzte Bürste langweiliger Schachtelhalme. In Baumwanzen und Singvögeln sähen wir ein gleichartiges Parasit-Ungeziefer des Laubes. Wir könnten in einem schönen Gesicht nichts anderes lesen als die

³⁰ Werfel, Franz: *Realismus und Innerlichkeit*, s. 17

³¹ Schiller, Friedrich: *Aesthetic Education*, s. 8

Tadellosigkeit der Drüsensekretion und in geistiger Begabung nur ein glückhaftes Arrangement physiologischer und sozialer Bedingungen.

Aber Gottlob, unsere Seele ist viel zu gescheit, um so gescheit zu sein. Ein schönes Antlitz rührt uns unfassbar, ein grosses Geisteswerk zwingt uns in die Knie. Ein ernstes Tal erfüllt uns mit Trauer, Meer und Firm mit seltsamen Schreck.

Warum erschrecken wir uns und wovor?

Wir erschrecken uns vor dem Wunder in uns selbst, vor der Muse erschrecken wir, die in jedem Menschen schläft, vor Gottes Botin, die das Schöpfungswerk allsekündlich neu wiederholt. Denn die Welt fängt im Menschen an. Und der Mensch kann nur leben im Namen des Wunders.³²

“Denn die Welt fängt im Menschen an:” her tror jeg vi befinner oss i nærheten av det som er kjernen av Werfels livsfølelse, en livsfølelse som ligger nærmere romanen enn eposet. Romanen blir da forstått som en sjanger som utforsker det menneskelige gjennom dialog, i motsetning til den episke monologen, som setter frem en åpenbaring av noe større enn menneskene. På samme måte som Elias regner Niezsches filosofi som et uttrykk for borgerskapets kapitulasjon til aristokratiet, ser altså Werfel sin tids Realpolitik som et uttrykk for sivilisasjonens kapitulasjon til determinisme.

2.3 – Die vierzig Tage des Musa Dagh

Die vierzig Tage des Musa Dagh er en fiktiv roman, basert på ekte hendelser under ungtyrkernes folkemord på de ottomanske armenerne. Musa Dagh, eller Moses' fjell, ligger ved kysten av det som i dag er Syria, som i 1914 var en del av det ottomanske riket. Handlingen dreier seg hovedsakelig om innbyggerne ved foten av dette fjellet, som flyktet opp dit og forskanset seg på toppen, ved å grave skyttergraver på strategiske punkter. Tre ganger ble fjellet forsøkt stormet av den tyrkiske hæren, men armenerne klarte å slå dem tilbake hver gang, og romanen ender i det landsbyboerne fra Musa Dagh blir plukket opp av en fransk marineeskadre, og fraktet til sikkerhet i britisk-kontrollert Egypt. Det er motstandsfolkernes militære leder, ved navn Gabriel Bagradian, som er bokens hovedperson. I tillegg følger noen av kapitlene den tyske presten Johannes Lepsius, lederen for en kristen hjelpeorganisasjon som forsøker å gi humanitær hjelp til armenerne. Som representant for en

³² Werfel, Franz: *Realismus und Innerlichkeit*, s. 35-36

stor, internasjonal organisasjon, har Lepius tilgang til ungtyrkernes øverste ledere og deres tyske allierte. Gjennom kapitlene viet til Lepsius får vi dermed et teoretisk innblikk i den realpolitikken som Bagradian og folket hans er offer for i praksis. Boken ender altså på mange måter i en sivilisasjonslitterats drømmescenario, i det de uskyldige ofrene slipper unna dampveivalsen av tysk og tyrkisk realpolitikk, passende nok gjennom fransk inngripen. Likevel er Werfel ingen naiv sivilisasjonslitterat; Manns parodi er bare til en viss grad passende i beskrivelsen av *Die vierzig Tage*, siden boken på et dypere plan tar for seg hvilke ofre som var nødvendig å gjøre for å redde livet. Her kommer vi inn på Werfels syn på første verdenskrig, som dukker opp igjen i skyttergravene på Musa Dagh; 1900-tallets store tragedie var for ham, som nevnt i forrige avsnitt, det faktum at krigen ”vendte ungdommen og revolusjonen mot seg selv”. Måten dette kommer til uttrykk i boken vil utgjøre hovedfokuset for min analyse, siden denne vendingen mot seg selv innebærer en episk-tragisk vending, som har konsekvenser både for måten karakterene forholder seg til hverandre, såvel som selve fortellerens utsigelsesposisjon. Det jeg vil forsøke å vise er hovedsakelig hvordan hovedpersonen Bagradian, som i begynnelsen av boken er et praktkesemplar på en dannet borger, gradvis går gjennom den samme prosessen som vi så tidligere i *Stahlgewittern*, og ender med å forme seg selv til noe som minner om Jüngers tragisk-episke skyttergravsaristokrat.

I begynnelsen av boken møtes vi med en klassisk, realistisk roman; handlingen drives frem av dialog, meninger brytes mot hverandre og det finnes et spillerom for tvetydighet og psykologiske nyanser. Etterhvert som handlingen utspilles, bryter dialogen sammen, nyansene og tvetydighetene forsvinner. Denne utviklingen kommer tydeligst til uttrykk gjennom hovedpersonen Gabriel Bagradian. Ved bokens begynnelse møter vi Bagradian, hans franske kone Juliette og deres sønn Stephan på vei fra Paris og tilbake til Bagradians hjembygd Yoghonoluk, ved foten av Musa Dagh. Han er på vei hjem for første gang på mange år, etter å ha levd et liv som akademiker i Frankrike, hvor han har fordypet seg i antikk arkeologi. Denne tidligere tilværelsen kan på mange måter sees på som et uttrykk for Werfels idealtilværelse, slik han fremstiller den i *Realismus und Innerlichkeit*; en tilværelse som er viet til studiet av skjønnhet og menneskelighet, muliggjort gjennom den franske kulturens respekt for dannelse og dialog. I tilbakeblikk til dette livet får vi se hvordan hans mange identiteter flyter sammen uten å komme i veien for hverandre; han er armener av nasjonalitet og fransk av gemytt, og han holder ottomansk statsborgerskap, uten at det har noen stor betydning for ham:

Ist es nicht gleichgültig, wohin ein abstrakter Mensch zuständig ist, denkt er und bleibt ottomanischer Untertan. Zwei glückliche Jahre in einer hübschen Wohnung der Avenue Kléber. Es sieht so aus, als sei die endgültige Lebensform gefunden. Gabriel ist fünfunddreissig, Juliette vierunddreissig, Stephan dreizehn. Man hat ein sorgeloses Dasein, keinen besonderen Ehrgeiz, geistige Arbeit und einen angenehmen Freundeskreis.³³

Han lever altså som et abstrakt menneske, uten å forstyrres av ytre bestemmelser. Dagene går med til akademisk arbeid, politiske diskusjoner og sosialt liv. På grunn av Juliettes sosiale begavelse blir salongen deres et sted hvor folk fra hele verden møtes; representanter både for nasjonalistiske, armenske partier og ungtyrkerne møtes her, og Bagradian er senere tilstede når de to partiene inngår avtalen om samarbeid: ”Ein neues Reich soll erschaffen werden, in dem die Rassen friedlich und ohne entehrung nebeneinander leben”.³⁴ I begynnelsen av boken, og gjennom senere tilbakeblikk, får vi altså se en tilværelse som ligger nært Thomas Manns beskrivelse av den siviliserte, romanske livsfølelsen, der kunst, politikk og debatt bygger opp en universell menneskelighet og muliggjør et rikt indre liv. Når Bagradian senere får beskjed om at hans bror ligger for døden i Yohonoluk, tar han ikke bare med seg den franske familien sin, men også hele deres måte å leve på. I det de ankommer hjembygden viser det seg at broren har dødd mens de var på vei, og Bagradian tar dermed over som familiebedriftens overhode. Sammen med Juliette gjør han barndomshjemmet om til en salong etter fransk modell, der alle de omliggende fjellbygdernes notable personer møtes. Slik dannes for en liten stund en kulturell oase i det armenske høylandet. Denne delen av boken fungerer nesten som en klassisk senborgerlig roman, komplett med psykologiske studier av alle bygdens utpregede personligheter; her presenteres den patriarkalske pastoren Ter Haigasun, den steinrike borgermesteren Thomas Kebussjan, den filantropiske legen Bedros Altouni og hans kone Mairik Antaram, foruten de to rivaliserende lærerne Hrand Oskanian og Hapeth Schatakhian. Senere introduseres også den amerikansk-greske journalisten Gonsague Maris og den filosofisk anlagte apotekeren Krikor. Det er særlig det tredje kapittelet, *Die Notabeln von Yoghonoluk*, som tar for seg dynamikken som oppstår når Bagradian og Juliette veves inn i det sosiale livet i hjembygden. Juliette steller i stand huset, anlegger en blomsterhage, og tar i mot de lokale fruenees kjoler for å sy dem om etter parisisk snitt. I

³³ Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 17

³⁴ Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 16

mellomtiden er Bagradian opptatt med å gjenoppdage arkeologiske levninger fra den gresk-romerske antikken.

Av alle personene vi introduseres for i dette kapittelet er det særlig læreren Hrand Oskanian som er interessant, siden han på mange måter fungerer som en motpol til det dannede, frankofile miljøet. I Oskanian finner vi elementer både av Werfels tidligere nevnte sammenheng mellom misunnelse, mindreverdighetsfølelse og barbari. I tillegg kan vi finne hint av det Mann kalte for ordløsheten, eller stumheten, som alltid har provosert den siviliserte verden. Oskanian har, i motsetning til sin rival Schatakian, aldri fått noen europeisk utdanning. Der Schatakian lar seg sjarmere av Juliettes eleganse, og benytter enhver anledning til å briljere med konversasjon på perfekt fransk, tyr Oskanian til det han anser som en megetsigende stumhet. Måten han deltar i samtalen på er ved å anlegge en overlegen mine, ment å vise verden at meningsløst snakk er under hans verdighet:

Er setzte den verschwenderischen Virtuosität seines Gefährten Schatakian ein durchdringendes Schweigen entgegen. Dieses Schweigen war aufgebläht bis zum Platzen. Unausgesetzt schien es darauf hinzuweisen, wo die dreiste Oberflächlichkeit und wo der wahre Wert zu finden sei.³⁵

I likhet med Mann setter Werfel denne tausheten i forbindelse med diktning; det som ikke kan dyrkes frem gjennom menneskelig dialog, kan kun komme til uttrykk gjennom poesien. Når Oskanian ikke tier, fremfører han sine egne dikt, som er så intenst fremført, og så overveldende nasjonalistiske at han setter resten av det dannede selskapet i forlegenhet. Når det senere blir klart for folkene i bygden at tyrkerne har bestemt seg for å fordrive den armenske minoriteten, er Oskanian den første som argumenterer for å gripe til våpen og gjøre motstand. Men denne kampviljen fremstilles ikke i boken som ekte mot; snarere er den et uttrykk for den realistiske fatalismen som for Werfel er roten til så mye ondt, en realisme som tar fra menneskene deres mulighet til å være noe annet enn en del av en historisk bevegelse eller en nasjonal enhet. Dette viser seg også senere, ved at "der Schweiger" mot slutten av de førti dagene samler rundt seg en gruppe med individer som har mistet alt håp, og gir seg til å dyrke en fullstendig nihilisme som kulminerer med at gruppen begår kollektivt selvmord. Gjennom hele fortellingen fremstår den tiende poeten altså som en som ikke er i stand til å frembringe noe selv fra sin egen menneskelighet; han kan kun oppnå mening ved å la seg selv

³⁵ Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 67

være talerøret for en åpenbaring av større, dypere krefter, enten det er nasjonalistisk diktning, fatalistisk krigermentalitet eller, til slutt, døden og meningsløsheten selv.

Grunnen til mitt fokus på denne tilsynelatende ubetydelige karakteren er at han på mange måter fungerer både som en advarsel og som et frempek mot hovedpersonen Bagradians utvikling. Oskanian, som den perverterte versjonen av den episk-tragiske typen vi møter i Jüngers *Stahlgewittern*, kan også sees på som en slags dobbeltgjenger for Bagradian, slik han utvikler seg mot slutten av boken. Som jeg har forsøkt å vise, er Bagradians liv før krigen en slags idylltilværelse i romanform. Fortellingens tragedie består i at denne tilstanden ikke kan vare; gjennom å bli dratt tilbake i sitt folks lidelseshistorie, blir hovedpersonen også dratt inn i en verden av dypere og mer arketyriske bilder. Dette har konsekvenser for selve fortellingens form. Gradvis strippest boken for alternative stemmer, dialogen forsvinner og erstattes med monolog, de psykologiske studiene viker plassen for klarere, mektigere bilder av rene karakterer. En smakebit av dette får vi allerede i det første kapitlet, i det Bagradian vandrer rundt på Musa Dagh, fjellet hvor hans forfedre har levd siden tidenes morgen. Mens han ligger og hviler i gresset på en fjellhulle, overraskes han av sønnen Stephan, som viser seg å være grepet av den samme uforklarlige dragningen mot fjellet. Det blir her tydelig at forholdet mellom de to ikke kan være det samme som i Paris. Han tar Stephan med seg på en vandring i sin egen fortid:

Vater und Sohn im Morgenland! Das lässt sich kaum mit der oberflächlichen Beziehung zwischen Eltern und Kindern in Europa vergleichen. Wer sein Vater sieht, sieht Gott. Denn dieser Vater ist das letzte Glied der ununterbrochenen Anhenkette, die den Menschen mit Adam und dadurch mit dem Ursprung der Schöpfung verbindet. Doch auch wer sein Sohn sieht, sieht Gott. Denn dieser Sohn ist das nächste Glied, welches den Menschen mit den Jüngsten Gericht, dem Ende aller Dinge und der Erlösung verbindet. Muss da in solch heiligem Verhältnis nicht Scheu und Wortkargheit herrschen?³⁶

Allerede ser vi altså en draging mot mer fundamentale strukturer, vekk fra ”det overfladiske forholdet mellom foreldre og barn i Europa,” og mot en følelse av å være underlagt sterkere krefter, i en tilstand der ”ordknapphet hersker.” Når Bagradian forsøker å holde en samtale med sønnen, faller de platte spørsmålene hans om lekser i latin og matematikk til jorden som ubetydelige og meningsløse. Denne forandringen går ikke upåaktet hen hos Juliette, som alltid

³⁶ Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 26

har sett på Bagradians armenske herkomst som noe halvt barbarisk, og som hun har forsøkt å mildne ved å omgås med fransk sosietet. Hun tar det derfor som et stort tap når hun senere ser seg tvunget til å la Stephan skrives inn på skolen sammen med de andre armenske barna, og hun nekter ham å gå med annet enn europeiske klær når han er hjemme. Denne rivningen mellom det franske og det armenske er noe som får store konsekvenser senere i handlingen, og som jeg vil komme tilbake til.

Den episke dragningen er altså tilstede tidlig i boken, men i de første kapitlene lar den seg kombinere med den franske livsstilen, som skildres i romanform. Juliette får briljere som grand dame, mens Bagradian oppdaterer bygdens notabler om den politiske situasjonen i Europa. Det er først senere, når han begynner å ane at ikke alt er som det skal, at denne borgerlige idyllen begynner å slå sprekker. Bagradian står oppført som reserveoffiser i den ottomanske hæren, og når hverken han eller noen andre fra bygden blir innkalt for å kjempe i krigen mot britene og russerne, innser han at ungtyrkerne ikke er de gode allierte han trodde de var, den gangen han og resten av nasjonalistpartiet sverget evig brorskap til ungtyrkerne i Paris. Det går opp for ham at tyrkerne ser på armenerne som fiender, og at de for en hver pris vil unngå å utstyre dem med våpen og militær trening. For å få klarhet i tankene sine oppsøker han presten Ter Haigasun, bygdens reelle overhode, for å høre om han deler hans frykt for fremtiden. Svaret han får sjokkerer ham: ikke bare kjenner Ter Haigasun til ungtyrkernes fiendskap til armenerne, han har også mottatt beretninger om at de armenske lederne i Istanbul er fengslet, og at flere av dem allerede er blitt drept. Bagradian får nå se hvor handlingslammet de armenske lederne er:

Haigasun: "Ich verstehe nur, dass diese Regierung gegen unser Volk einen Schlag plant, wie ihn selbst Abdul Hamid nicht gewagt hat."

Gabriel fauchte Ter Haigasun so erbost an, als hätte er einen Feind, ein Mitglied von Ittihad, vor sich:

"Und sind wir denn wirklich ganz machtlos? Müssen wir wirklich den Kopf schweigend hinhalten?"

"Machtlos sind wir. Den Kopf Müssen wir hinhalten. Schreien dürfen wir vielleicht."³⁷

Her ser vi altså klart foran oss det Nietzsche mente når han hevdet at mennesker som blir konfrontert med den nakne, dionysisk-tragiske virkeligheten, vil bli knekket fullstendig og

³⁷ Werfel, Franz: *Die vierzig tage des Musa Dagh*, s. 101

miste alt håp med mindre det kan finne frem til en figur eller et apollinsk bilde å klamre seg til. Denne rollen er det nå Bagradian ser seg nødt til å påta seg; når Haigasun sier at alt de kan gjøre er å be til Gud, svarer han ham: ”Beten Sie ... Aber man muss Gott auch *unterstützen!*”³⁸ Det abstrakte, sokratiske mennesket er altså i ferd med å bli et handlende menneske, og det er nå en helt annen side av ham som dyrkes frem. Ikke lenge etter samtalen med Haigasun kaller han hele bygden sammen utenfor huset sitt for å overbevise dem om at de må ta opp kampen og sette seg til motverge når tyrkerne kommer. Folkemøtet kan sees på som et vannskille i fortellingen, som det stedet der overgangen fra roman til epos begynner å virkelig gjøre seg gjeldende. Dette er siste gang vi møter de forskjellige personlighetene som personligheter, før de velger Bagradian til å være øverste militære leder. Vi kommer dermed nærmere en struktur som minner om den hos Jünger, hvor lederen går inn i rollen som det apollinske ansiktet til et dionysisk folkehav. Werfels idealtilstand, bestående av sivilisert interaksjon mellom likeverdige, dannede mennesker, er altså i ferd med å bryte sammen; Bagradian er den som har vært på Musa Dagh, Moses’ fjell, og mottatt åpenbaringen om hva som må til for å redde folket, og nå fører han dem inn i et gammeltestamentlig eksil. På samme måte som Moses førte israelerne ut av Egypt, fører han dem nå ut av tyrkernes vold, tilbake til fjellet hvor deres forfedre holdt til. Her ser vi altså hvordan de trer inn i Bakhtins ”verden av fedre,” og hvordan det som frem til nå var en historie om individer, går over til å handle om ”den nasjonale, episke fortid.” Vi får også en fornemmelse av det Bakhtin kaller for episk distanse, altså følelsen av at handlingen foregår på et plan som er adskilt fra romanens nåtid. Måten dette oppnås i *Die vierzig Tage* er ved at fortellerstemmen, som til nå har befunnet seg omtrentlig på Bagradians individuelle nivå, heves opp til et helt annet overblikk, der hendelsene blir forstått ut i fra et større historisk og mytologisk perspektiv. Bokens femte kapittel bærer en megetsigende tittel som peker i denne retningen, nemlig *Zwischenspiel der Götter*. I dette kapitlet introduseres vi for den tyske presten Johannes Lepsius, som er på vei til en audiens med Enver pasja, en av ungtyrkernes tre ledere. Enver er krigsminister for det ottomanske riket, og den som mer enn noen annen driver det armenske folkemordet fremover, under dekke av krigens røykteppe. Som tittelen på kapitlet antyder, minner Lepsius’ audiens hos pasjaen om mellomspillet mellom de olympiske gudene i Iliaden. På samme måte som gudene studerer menneskene som kjemper foran Troja, og avgjør deres skjebne, studerer Enver troppenes og folkeslagenes bevegelser på kartet og avgjør hvem som skal leve og dø. På samme måte som Hera og Athene forsøker å få Zevs til å

³⁸ Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 102

spare de greske heltene, forsøker Lepsius å få Enver til å vise medlidenhet med armenerne. Han setter frem et forslag om å organisere en internasjonal hjelpeorganisasjon som skal skaffe til veie mat til de deporterte armenerne. Dette blir av Lepsius sett på som et fornuftig kompromiss, siden han innser at deportasjonene ikke vil la seg stoppe. Avslaget han får av pasjaen viser, derimot, at han har misforstått hele situasjonen; på samme måte som Zevs setter på plass de andre gudene når de vil ha ham til å forandre på planene sine, hevder Enver at enhver innblanding av fremmede makter ville innebære at han selv tapte autoritet:

“Ihre schätzenswerten Absichten interessieren mich”, sagt Enver anerkennend, ”aber ich muss sie selbstverständlich zurückweisen. Gerade diese Ihre Wünsche zeigen mir, dass wir uns bisher missverstanden haben. Wenn ich einen Fremden gestatte, den Armeniern Hilfe zu bringen, schaffe ich damit einen Präzedenzfall, der die Einmischung fremder Persönlichkeiten und damit ausländischer Mächte anerkennt. Ich mache also meine ganze Politik zunichte, die ja die armenische Millet darüber belehren sollte, welche Folgen die Sehnsucht nach fremde Einmischung hat.”³⁹

Det er altså bare plass til én gud på Olympus, og Lepsius merker fort hvor umulig det er å argumentere med pasjaen. Grunnen til dette er at Enver, på samme måte som Bagradian senere gjør det, henter sin kraft fra det han anser som en dypere kilde enn menneskelig dialog. Enver pasja blir for Lepsius et ekstremt eksempel på et menneske som har undertrykt all inderlighet og gjort seg selv til et redskap for determinerende historiske krefter. Han finner seg selv ansikt til ansikt med:

... das arktische Antlitz des Menschen, der “alle Sentimentalität überwunden” hat, das Antlitz des Menschen, der ausserhalb der Schuld und ihrer Qualen steht, er sieht das hübsche Präzisionsgesicht einer ihm unbekanntem, aber atemberaubenden Gattung, er sieht die unheimliche, ja fast unschuldige Naivität der vollkommenen Gottlosigkeit. Und welche Kraft besitzt sie, dass man sie nicht hassen kann!⁴⁰

I dette korte avsnittet berettes det altså om hvordan den nye mennesketypen har overvunnet all sentimentalitet, til fordel for naiv, uskyldig kraft. Det er vanskelig å lese dette som noe annet enn en referanse til Schillers refleksjoner over forskjellen mellom det antikke og det moderne mennesket, og deres respektive uttrykksformer, det naive eposet og den sentimentale

³⁹ Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 177

⁴⁰ Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 177

romanen. Lepsius' beskrivelse av Enver pasja gir også tydelige assosiasjoner til sivilisasjonslitteraten Remarque, og hans allerede siterte anmeldelse av *Stahlgewittern*:

Die beiden Bücher Jüngers (sind) von einer wohlthuende Sachlichkeit, ernst, stark und gewaltig, sich immer weiter steigend, bis in ihnen wirklich das harte Antlitz des Krieges, das Grauen der Materialschlacht und die ungeheure, alles überwindende Kraft der Vitalität und des Herzens Ausdruck gewinnen.⁴¹

Hverken Remarque eller Werfel kunne unngå å legge merke til det de hver for seg kaller for kraft, vitalitet og naivitet, og saklighet, alvor og presisjon. I begge tilfeller settes disse begrepene også sammen med ordet ansikt, som i Envers "vakre presisjonsansikt," eller Remarques tolkning av *Stahlgewittern* som en bok hvor "krigens harde ansikt" kan komme til uttrykk. Det er altså i begge tilfeller snakk om å gi et apollinsk ansikt til den dionysiske krigen. Remarques anmeldelse er relativt kort, og han nøyer seg med ganske enkelt å påpeke disse sidene ved verket. Werfel, derimot, synes å være ute etter å finne en mulig måte å forholde seg til den nye mennesketypen, og ute etter å finne noe å sette opp mot deres overveldende kraft og vitalitet. Hva har den siviliserte romanen å stille opp med når verden synes å vende tilbake til et barbarisk-episk modus? Det er spørsmålet som danner fundamentet for *Die vierzig Tage des Musa Dagh*. Det blir fort tydelig at tvers i gjennom siviliserte karakterer som Lepsius ikke kan utrette mye i en slik verden. Mot slutten av audiensen skildres hans totale håpløshet, av samme type som vi allerede har fått se hos den andre presten, Ter Haigasun:

An dieser Stelle des Gesprächs wird der Pastor von einer grossen Müdigkeit heimgesucht. Sie kommt aus dem Gefühl, dass der kleine Mensch (Enver, W.S.F.) dort in seiner Weise Recht hat. So hat die verbissene Welt immer gegen Christus Recht. Das Arge aber ist, dass sich Envers Rechthaben in diesem Augenblick auf Johannes Lepsius überträgt und seine Kampfkraft schwächt.⁴²

Det er med andre ord snakk om den samme lammelsen som Nietzsche hevder inntreffer når mennesket stirrer inn i den dionysiske avgrunnen uten å ha noe å skjerm øynene sine med. Her skiller Lepsius seg fra Bagradian, fordi Bagradian i større grad er villig til å senke seg ned til nivået til dem han kjemper med, og til å gjøre seg selv om til et apollinsk

⁴¹ Erich Maria Remarque: *Das unbekannte Werk, Band IV, Kurzprosa und Gedichte*, s. 312-313

⁴² Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 170

Präzisionsgesicht. Både Lepsius og Bagradian introduseres som sokratiske, siviliserte mennesker i begynnelsen av boken, men det viser seg fort at forholdene ikke tillater dem å forbli det. Karakterene må derfor velge ett av to: enten å bevare sin inderlighet på bekostning av handlekraft, eller å bli handlende mennesker på bekostning av det indre livet. Lepsius velger det sokratiske livet, mens Bagradian velger det tragisk-episke. Dette ser vi tydelig illustrert etter at han har ledet armenerne til sin første seier mot tyrkerne. Når han vender tilbake til toppen av fjellet blir han møtt av et folkehav som er kommet for å hylle ham, og som ser sitt eget håp manifestert i ham:

Tausend Körper drängten sich an ihn heran, sehnsüchtig, den seinen zu berühren. Weich hingehaltene Frauengesichter. Geneigte Mädchenstirnen. Alle Weiber hatten ihren Münzenschmuck angelegt, der klingelte und klapperte. Hände und immer wieder Hände, die nach den seinen haschten, und Lippen, die sie berührten. Wie überirdische Müdigkeit war das, wie Auslöschen. Ein unauflösliches Stimmengewirr dankte ihm mit hundertfachen Segenssprüchen. Er hatte sie nicht nur hinausgeführt aus dem Lande der Vertreibung, er hatte sie vor dem Tod in der Wüste bewahrt. Jetzt aber gab er ihnen eine unermessliche Hoffnung, ja die Gewissheit des Lebens.⁴³

“Men nå ga han dem et grenseløst håp, selve vissheten om livet.” Det apollinske prinsippet kunne neppe vært tydeligere uttrykt i denne sammenhengen, og heller ikke bakgrunnen av dionysisk rus og kollektiv overskridelse. Her ser vi at hovedpersonen er på god vei til å gjøre seg selv om til Jüngers skyttergravsaristokrat, og samtidig som Bagradian og de andre lederne blir mer og mer krystallisert som aristokratiske bilder, blir resten av folket oppløst til en masse. Folket danner bakgrunnen, den wagnerske musikken, mens lederne står frem som hovedpersonene på en scene:

Doch nur noch ”die politschen Köpfe” machten sich in diesem Stunden Gedanken über die Zukunft. Die grosse Masse verfiel in einen unbeschreiblichen Rausch. Als die Ordonanzen der Jugendkohorte atemlos wie Maratonläufer die Siegesnachricht brachten, versammelte Ter Haigasun die Mughtars, die Priester und jene Lehrer um sich, die nicht unter den Kriegern waren, und zog mit ihnen an der Spitze des ganzen Volkes dem Schlachtfeld entgegen.⁴⁴

⁴³Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 416

⁴⁴Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 415

Her er finnes ikke lenger siviliserte individer; det som skildres i denne scenen ville falle ganske perfekt inn under Elias' teori om borgerskapets tilegning av den aristokratiske livsanskuelsen, og det springer ut av nøyaktig de samme grunnene. Armenerne, akkurat som Elias' tyskere, har lagt sine individuelle rettigheter i hendene til aristokratene, for at de skal kunne forsvare dem fra en truende, ytre fiende. Den samme kapitulasjonen som vi finner hos karakterene, finner vi også i selve fortellerstemmen; på samme måte som i *Stahlgewittern*, blir karakterene nå mer og mer klart definerte. Til slutt kommer vi til det punktet hvor beskrivelsene av individer stivner i homeriske epiteter: "der Schweiger" er allerede nevnt, men etterhvert som fortellingen utspiller seg, blir også Juliette holdt fast som "die Französin," Stephan blir til "der Knabe" og Bagradians nestkommanderende Tschaush Nurhan blir til "Elleon": "Man verlieh ihn den Ehrenahmen "Elleon", das ist der Löwe. Dieses griechische Wort war als Auszeichnung für tapfere Männer aus ältesten Zeiten überliefert."⁴⁵ Alt dette bidrar til å gjøre fortellingen til en serie av krystallklare bilder som blir satt frem i stedet for dialog. Det finnes ikke lenger rom for individualitet eller for psykologiske særegenheter; alle karakterene er redusert til essenser. Samtidig som denne krystalliseringen inntreffer, spaltes også de karakterene ut som ikke passer inn i bildet; alt som har del i roman-prinsippet i begynnelsen av boken, forsvinner gradvis fra fortellingen. Stephan og Juliette, som representerer Bagradians tilknytning til Frankrike og den siviliserte inderligheten, ender opp med å fremmedgjøres fra ham. I Juliettes tilfelle skjer dette ved at hun er utro med grekeren Gonsague Maris, den eneste andre europeeren på fjellet. Senere blir hun rammet av feber, og blir liggende bevisstløs, utenfor hendelsene til menneskene rundt henne. Dette er likevel bare en forsmak på elendigheten som springer ut av at krigen vender Bagradian mot sine egne beste sider, det Werfel forsøkte å sette ord på i *Realismus und Innerlichkeit*:

... dass die Jugend und die Revolution, sonst die ewigen Verteidiger des Lebens gegen den Tod, diesmal nicht auf seiten des Vergewaltigten stehen, sondern auf seiten des Vergewaltigers.⁴⁶

Det beste eksemplet på hvordan Bagradians forsvar av armenerne vender seg mot seg selv er forholdet hans til sønnen Stephan. Stephan klarer aldri å tilpasse seg den nye tilværelsen, siden han er oppvokst i fredelige omgivelser i Paris, og aldri har måttet forholde seg til armenernes verden av fedre. Mot slutten av de førti dagene begynner sult og sykdom for alvor

⁴⁵ Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s.419

⁴⁶ Werfel, Franz: *Realismus und Innerlichkeit*, s. 17

å gjøre seg gjeldende på fjellet. Det bestemmes at den raskeste unge gutten blant dem skal velges ut, for å gjøre et desperat på å snike seg gjennom de tyrkiske linjene, og overlevere en beskjed med rop om hjelp til den amerikanske ambassaden i Aleppo. Stephan, som trakter etter anerkjennelse blant farens folk, melder seg frivillig, men blir avfeid til fordel for Haik, en lokal gutt fra Musa Dagh. Dermed oppstår en forferdelig krangel mellom far og sønn; Stephan står på sitt, og nekter å godta ledernes valg. Hans manglende innordning møter ingen forståelse blant armenerne:

Stephan: "Warum Haik und nicht ich, Papa?! Ich will auch nach Aleppo gehen!"

Eine derartige Sohnenauflehnung war unter den Armeniern etwas ganz und gar Unerhörtes und konnte nicht einmal durch die ausserordentlichen Umstände und den heldenmütigen Ehrgeiz entschuldigt werden. Ter Haigasun hob mit ungeduldigen Ausdruck den Kopf:

"Weisen Sie Ihren Sohn zurecht, Gabriel Bagradian!"⁴⁷

Det blir nå tydelig at rollen som leder har gjort Bagradian hard, og tatt fra ham noe av den forståelsen og finfølelsen han tidligere hadde for sin sønn. Han klarer ikke å sette seg i hans sted, og ta inn over Stephans sult etter anerkjennelse. Bagradian har på dette tidspunktet fullt ut har omfavnet sin rolle både som krigere og armener, og tar for gitt at Stephan vil føye seg og akseptere hans dom i saken uten innvendinger. Når Stephan enda en gang forsøker å appellere til ham, mister han besinnelsen og skjeller ham ut foran folkemengden:

"Was kannst du?! Nichts kannst du! Ein verweichlichter Europäer, ein verzogenes Grosstadtkind bist du. Dich fängt man wie eine blinde Katze. Fort mit dir jetzt! Geh zu deiner Mutter! Hier will ich dich nicht länger sehen, sonst ..."⁴⁸

De rørende scenene mellom far og sønn på begynnelsen av boken er altså byttet ut med ufølsomhet og hard disiplin. Europa, og sivilisasjonen det står for, er blitt til et skjellsord, synonymt med svakhet og kvinnelighet. Dialogen og forståelsen bryter sammen til fordel for monolog og strengt hierarki, og tragedien inntreffer i det Stephan ikke anerkjenner denne autoriteten, men sniker seg ut og følger etter Haik. I det påfølgende kapitlet blir det åpenbart at slik forholdene har utviklet seg, finnes det ingen plass for Stephan lenger. Haik, som er født og oppvokst i fjellbygdene, vet hvordan han skal ta vare på seg selv, noe Stephan ikke gjør. Utflukten til Stephan ender med at han bryter sammen, blir liggende i feber og må forlates av

⁴⁷ Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 626

⁴⁸ Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 626

Haik. Sørgelig redusert forsøker Stephan å komme seg tilbake til fjellet, men havner i hendene til de tyrkiske troppene. De siste ordene mellom far og sønn går i oppfyllelse, i det Stephan blir “fanget som en blind katt” og torturert og drept av soldatene. Stephans død får Juliette til å tippe over i feber og galskap, og Bagradian blir nå stående igjen fullstendig isolert. Stephans død, som følge av farens mangel på forståelse, fungerer som et bilde på det Werfel påpeker i *Realismus und Innerlichkeit*, nemlig realismens ”Einschüchterung, ja Unterdrückung der menschlichen Innerlichkeit, die Entwertung des Schöpferischen Geistes.”⁴⁹ Slik får vi se hvordan motstandskampen vender seg mot seg selv, på samme måte som Werfel mente skyttergravskrigen hadde vendt ungdommens og revolusjonens kraft mot seg selv til fordel for autoritær realisme.

Samtidig med at romanen på denne måten strippest for alternative karakterer, blir også selve fortellerstemmen enda mer opphøyd og ensrettet. På samme måte som i *Stahlgewittern* kommer vi til et punkt hvor handlingen ikke kan drives av utveksling av synspunkter, men tar form av absolutte, allmenngyldige erklæringer. I det tolvte kapitlet, som er et nytt *Zwischenspiel der Götter*, tar fortelleren et kosmisk overblikk over hendelsene, og skildrer dem i gammeltestamentlige vendinger. Nok en gang innledes overblikket av en samtale mellom Lepsius og en realpolitiker, i dette tilfellet det tyske keiserrikets innenriksminister, (som passende nok er både prøyser og militæraristokrat). Som tidligere med Enver, bryter dialogen sammen i det ministeren hevder at de realpolitiske forholdene ikke tillater Tyskland å gripe inn for å redde armenerne. De må ikke bare akseptere historiens ubønnhørlige gang, men også gjøre seg til et redskap for den; mot Lepsius’ nytestamentlige argumenter kommer han med følgende innvending: ”Sagt nicht Nietzsche, was stürzt, soll man noch stossen?”⁵⁰ Der Lepsius’ argumentasjon kommer til kort, tar fortellerstemmen over i form av en åpenbaring av guddommelig rettferdighet, gjennom skildringen av egyptiske landeplager som rammer det ottomanske riket som straff for deres forbrytelser:

Nur selten geschieht es, dass die göttliche Gerechtigkeit, die eine unverwickelte Prozessordnung nicht liebt, geschwind ertappen lässt. Im Gegensatz zu den Gepflogenheiten menschlicher Justiz folgt hier die Strafe der Schuld durchaus nicht auf dem Fusse. Die göttliche Gerechtigkeit ist in der kosmischen Folgerichtigkeit aufgelöst wie Salz im Meere. In dieser Jahreszeit und in diesem Breiten aber schien sie sich mit einer bemerkenswerten Hast offenbaren zu wollen, als sei sie selbst ihre ewig

⁴⁹ Werfel, Franz: *Realismus und Innerlichkeit*, s. 17

⁵⁰ Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 679

unparteiische Ruhe angesichts der Vorgänge aus der richterlichen Objektivität geraten. Kurz, die Mühlen Gottes mahlen diesmal schnell.

Zwei ägyptische Plagen, von allerlei Neben- und Unterplagen begleitet, drangen vom Norden und Osten her ins Land. Die östliche Plage, der Flecktyphus, der über Aleppo hinaus als geschlossene Seuche nach Antiochia, Alexandrette und die Küstengebirge vorstieß, war ein schauerliches Beweisstück jener kosmischen Folgerichtigkeit.⁵¹

Hvilket grunnsyn er det fortelleren presenterer i dette avsnittet? I mine øyne er det et grunnsyn som på mange måter overgår de realpolitiske karakterene på deres egne premisser. Det vi ser er at fortelleren henter sin autoritet fra en enda dypere, enda mer urokkelig *Realgesinnung* enn den politiske realismen til tyrkiske eller tyske militærstrateger. Økonomi, sosial-darwinisme og geopolitisk determinisme byttes ut med et ugjendrivelig bevis på rettferdighetens ”kosmiske følgeriktighet.” Vi er dermed helt inne i episk modus, hvor guder og menneskers kamp er en del av en skjebnebestemt orden, milevidt fjernet fra det siviliserte, schillerske idealet om å ”vandre inn i friheten gjennom skjønnhet.” Romanen når sitt episke klimaks helt til slutt, i det armenerne utkjemper et siste, fortvilet slag med ryggen mot veggen, natten til den førtiende dagen av beleiringen. Forholdene når apokalytiske høyder i det hele fjellet blir satt i brann, og tyrkerne bryter gjennom forsvaret på flere punkter. Undergangen synes uunngåelig, men igjen griper guddommelig forsyn inn: skogbrannen får Musa Dagh til å lyse opp i nattemørket, og fanger oppmerksomheten til en fransk marineeskadre på vei til Egypt. Guds vrede rammer tyrkerne i form av franske granatnedslag. Samtidig som solen stiger opp over fjellet, stiger franskmennene opp av sjøen: ”Der grosse Donner hatte sich von der See erhoben.”⁵² Krigsskipene kommer seilende ut av natten og blir opplyst av ”den angrifflostigen Strahlen der jungen Sonne.”⁵³ Rettferdighetens følgeriktighet involverer en mytologisering av solen og havet, som spiller på lag med franskmennenes overlegne artilleri:

Nach kurzer Zeit aber erlahmte dieses Feuer (tyrkernes, W.S.F.), während die reisigen Schiffsgeschütze mit taktischeren Donnerschlagen ihre Bomben gegen die muselmanischen Ortschaften sandten. In der Orontesebene schien das Weltgericht zu toben.⁵⁴

⁵¹ Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 829

⁵² Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 970

⁵³ Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 978

⁵⁴ Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 984

“På Orontessletten syntes verdens domstol å rase,” og det er størrelsen på skipskanonene og deres overlegne taktiske anvendelse som avgjør dommen. Fortellingen avsluttes altså med at rettfærdigheten gjenoprettes av gudenes og kanonenes Realpolitikk. Alt i alt er det en tilbakevending til episke strukturer, til Bakhtins verden av fedre. Lepsius’ kristne argumenter har blitt tatt over av fortellerstemmens gammeltestamentlige åpenbaring av egyptiske plager, og på Musa Dag er det Bagradian, den gammeltestamentlige Gabriel, som står igjen. Hans franske sønn har lidd martyrdøden, akkurat som hans navnebror sankt Stefanus, den første av de kristne som ble stenet til døde. Dermed ender det som kunne ha vært bildungsromanen om Stephan Bagradian som eposet om Gabriel Bagradian.

Denne episke avrundingen er noe som i likhet med epilogen i *Forbrytelse og straff* har blitt møtt enten med stillhet eller med kritikk. Erhard Bahr, professor i germanistikk ved University of California, gir i et essay fra 2007 uttrykk for det som kan synes som en vanlig lesning av romanen. I kapitlet kalt *Between modernism and Antimodernism: Franz Werfel* hevder han at avrundingen av *Die vierzig Tage* må regnes som en falsk oppheving av forskjellene mellom det armenske og det franske, eller som han selv sier: ”The religious allegory at the end of the novel—the son’s cross redeeming his father—erased the dialectical tension between the protagonist and his people and ensured a perfect closure.”⁵⁵

Kritikken av romanens ”perfect closure” er typisk for resepsjonen av *Die vierzig Tage*, og har blitt brukt til å bygge opp et bilde av Werfel som en forfatter som forrødte den modernismen han hadde stått for i yngre dager, (noe for eksempel tittelen på Bahrs kapittel viser til). Dette er en kritikk som har mye for seg, men det er også en kritikk som blander oss for spørsmålet om hvorfor Werfel fant det nødvendig å skrive nettopp slik som han gjorde. I stedet for å se romanen som et isolert stykke litteratur, tror jeg vi kan tjene på å lese den i lyset av den episke litteraturen som i 1933 allerede langt på vei hadde omskapt første verdenskrig til en mytologisk hendelse. Det at Werfel selv endte med å skrive i en stil som lå nær det episke, sier oss først og fremst noe om hvor sterkt denne stilen sto i hans tid, og hvilken påvirkningskraft den hadde. Dette er et tema som bringer oss over til den neste romanen, *Doktor Faustus*. Der *Die vierzig Tage* på mange måter fullbyrder den regresjonen til den naive bestemtheten den kritiserer, kan *Doktor Faustus* kanskje sees på som en refleksjon

⁵⁵ Bahr, Erhard: *Weimar on the Pacific: German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*, s. 178

over denne typen tilegning av habitus og” perfect closure.”

4. – Thomas Mann

Hittil har jeg forsøkt å vise at forholdet mellom epos og roman ikke alltid følger Bakhtins og Schillers utviklingskurve, altså den som ser på eposet som et tilbakelagt stadium, som har blitt umuliggjort av romansjangerens ironiserende og problematiserende modus. Det vi ser i Werfels *Musa Dagh*, er at episke trekk kan dukke opp igjen og gjøre seg gjeldende, også i moderne romaner. Først og fremst gir dette seg utslag i at grunnstrukturen i fortellingen skifter hovedvekten fra dialog til monolog. I stedet for at karakterenes forskjellige livssyn spiller seg ut mot hverandre som polyfoni, tar fortellerstemmen tilbake noe av den autoriteten som vi forbinder med episk diktning, med det til følge at fortellingen tar form av absolutte erklæringer, i stedet for utforskningen av motstridende muligheter. Innledningsvis forsøkte jeg å knytte disse tankene til Norbert Elias, og hans tolkning av Nietzsches moralsyn. Målet var å bringe noen av de abstrakte livssynene ned på jorden, og sette dem i deres rette historiske kontekst. Elias hevder, som jeg forsøkte å vise i innledningen, at Nietzsches verdensbilde ikke er en abstrakt, desinteressert filosofi, men snarere en systematisering av den prøyssiske militæradelens ideologi. Denne ideologien har som sitt utgangspunkt at tilværelsen er grunnleggende kjennetegnet av lidelse og uforståelighet. Livet kan ikke forbedres, og det kan ikke gjøres forståelig; det eneste vi som mennesker kan gjøre, er å omskape lidelsen til skjønnhet, ved å omforme oss selv til de heroiske hovedpersonene i vår egen tragedie. Det er, med andre ord, snakk om den tragiske determinismen som Karl Marx ville til livs når han hevdet at religion er opium for folket; han kan altså sees på som antitesen til Nietzsche, som hevdet at den kaotiske, dionysiske lidelsen må dekkes over av et slør av apollinsk skjønnhet og struktur.

Den tragiske livsfølelsen, hadde, i følge Elias, alltid vært adelskapets uuttalte livsfølelse (igjen ser vi det tragiske i forbindelse med ordløshet). Det at det tyske adelskapet holdt på slike verdier, var ikke for Elias noe oppsiktsvekkende; det måtte sies å ligge i deres natur som klasse. Det som derimot var oppsiktsvekkende, var det faktum at borgerskapet også lot seg assimilere til militæraristokratiets habitus. Under den franske revolusjonen, og senere, i 1848, hadde borgerskapet representert en tro på reform og et universalistisk moralsyn. Nasjonal frihet hadde gått hånd i hånd med individuell, politisk frihet. Etter nederlaget i 1848 var dette ikke lenger tilfellet, og i løpet av de neste femti årene gjennomgikk det tyske borgerskapet det

han kalte for en kapitulasjon, i form av en hestehandel med aristokratiet; i 1870 oppnådde Tyskland sin nasjonale frihet, men på bekostning av borgerskapets politiske friheter. Vi begynner altså å ane en viss likhet med Fausts byttehandel med Mefistofeles. I Goethes versjon av legenden er dette skiftet allerede foregrepet, i det han lar Faust kaste av seg sin borgerlige professorkappe, før han spenner et sverd om livet og trer inn i Helena av Trojas episke verden.

Med denne oppfriskingen av Elias' studier i bakhodet, vil jeg altså ta for meg Thomas Manns *Doktor Faustus*. I likhet med de forrige kapitlene vil jeg også her først sette av noen korte avsnitt til to tekster, som jeg har støttet meg på i min lesning av boken. Den første av disse er Manns egen tale om *Deutschland und die Deutschen*, som ble skrevet parallelt med *dr. Faustus*, og fremført etter Nazi-Tysklands kapitulasjon i 1945. Han forsøker her å peke på noen grunntrekk ved tysk historie, som et forsøk på å forstå den kulturelle og historiske bakgrunnen for nazismen, en utvikling som han selv følte han hadde vært medskyldig i.

Den andre teksten jeg vil støtte meg til er en artikkel av historikeren Roger Woods. Hans artikkel om *Ernst Jünger, Walter Benjamin, and the new right* tar for seg noen av den konservative revolusjonens særegenheter, først og fremst dens mangel på en koherent politikk; hans teori er at nazismen bare var mulig fordi kunstnere og tenkere i mellomkrigstiden hadde funnet frem til et estetisk uttrykk som var i stand til å samle alle de splittede grupperingene på den ytre høyrefløyen.

4.1 – Deutschland und die Deutschen

Samtidig som Thomas Mann skrev på *dr. Faustus*, skrev han også på en tale som ble fremført i det amerikanske Library of Congress 29. mai 1945. Han forsøkte her å gjøre rede for noen av de historiske særegenhetene som hadde ledet tyskerne til å omfavne Nazismen, med spesielt fokus på *die Deutsche Innerlichkeit*. Talen var ment både som et regnskap over det tyske folkets og hans egen, personlige skyld, og som en introduksjon til romanen *dr. Faustus*. Den kan sees på som et oppgjør med Manns egen fortid, slik den kom til uttrykk i *Betrachtungen eines Unpolitischen*, og tar for seg mange av de samme spørsmålene, altså først og fremst den tyske inderligheten. Den eldre, modnere utgaven av forfatteren setter her frem et syn på historien som ligger nært opptil det Norbert Elias senere gjorde gjeldende i sine *Studien über die Deutschen*; han ser på Tysklands ulykke som en konsekvens av splittelsen som hadde oppstått mellom nasjonal frihet og politisk frihet. Den tyske inderligheten hadde

blant annet det til konsekvens at politikk ble sett på som overfladisk og tom retorikk. Ved blant annet å spore historien tilbake til Luthers reformasjon, forsøker Mann å vise at man på et tidlig tidspunkt hadde gitt opp ideen om politisk frihet, til fordel for nasjonal frihet, og et fritt indre liv. Luthers reformasjon blir av Mann tolket som en nasjonalistisk frigjøring fra den romanske verdens kulturelle og religiøse dominans, men det var et frigjøringsprosjekt som var frikoblet fra individuelle, politiske rettigheter:

Seine antipolitische Devothet, dies Produkt musikalisch-deutscher Innerlichkeit und Unweltlichkeit, hat nicht nur für die Jahrhunderte die unterwürflige Haltung der Deutschen vor den Fürsten und aller staatlichen Obrigkeit geprägt; sie hat nicht nur den deutschen Dualismus von kühnster Spekulation und politischer Unmündigkeit teils begünstigt und teils geschaffen. Sie ist vor allem repräsentativ auf eine monumentale und trotzig Weise für das kerndeutsche Auseinanderfallen von nationalem Impuls und dem Ideal politischer *Freiheit*. Denn die Reformation, wie später die Erhebung gegen Napoleon, war eine *nationalistische* Freiheitsbewegung.⁵⁶

Reformasjonen bar altså i seg alt det som senere fikk sitt voldsomste uttrykk gjennom nazismen; forakten for politisk frihet, underkastelsen under statlig (ofte adelig) autoritet, den musikalske inderligheten, og nasjonalistisk fiendskap mot det liberale Vesten. Vi ser altså at Mann her går i gjennom den samme historien som han gjorde i sine *Betrachtungen eines Unpolitischen*, men med negativt fortegn; der hans *Betrachtungen* setter opp *der Zivilisationsliterat* som antitesen til *der Unpolitische*, er det i 1945 sivilisasjonslitteraten som taler. Ordbruken i 1945 ligger svært nære broren Heinrich Mann, av mange ansett for å være den opprinnelige modellen for sivilisasjonslitteraten; hans mest kjente bok, utgitt i 1919, bærer det megetsigende navnet *Der Untertan*, og viser det tyske borgerskapets habitus, altså dets underdanighet, fra sin grelleste side.⁵⁷ Hans respektløse behandling av tysk underdanighet finner vi nå igjen hos broren Thomas, som benytter seg av nøyaktig samme ord for å beskrive tysk frihet:

Ein vertrozter Individualismus nach aussen, im Verhältnis zur Welt, zu Europa, zur Zivilisation, vertrug er sich im Inneren mit einem befremdenden Mass von Unfreiheit, Unmündigkeit, und dumpfer Untertänigkeit. Er war militaristischer Knechtsinn, und der Nationalsozialismus nun gar übersteigerte dies Missverständnis von äusseren und

⁵⁶ Mann, Thomas: *Gesammelte Werke Band XI*, s. 1136

⁵⁷ Mann, Heinrich: *Der Untertan*

inneren Freiheitsbedürfnis zu dem Gedanken der Welversklavung durch ein Volk, das zu Hause so unfrei war wie das deutsche.⁵⁸

Thomas Mann, som tidligere hadde hyllet tyskernes mot, offervilje, ydmykhet og tjenesteiver i forbindelse med første verdenskrig, kaller nå de samme egenskapene for militaristisk ridderlighet, ufrihet, umyndighet og underdanighet. Han beskriver med andre ord det Elias kalte for borgerskapets kapitulasjon. Denne kapitulasjonen, som jeg allerede har forsøkt å påvise i *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, vil jeg også forsøke å påvise når jeg nå vender meg mot *dr. Faustus*. Men før jeg går videre med analysen, vil jeg, som nevnt, sette av et avsnitt til Roger Woods og hans analyse av den konservative revolusjonens estetiske program.

4.2 – Ernst Jünger, Walter Benjamin, and the New Right

Roger Woods, professor i historie ved Nottingham University, er en av dem som i senere tid har forsket på Weimarrepublikken og den konservative revolusjonen, og forsøkt å se utviklingstendenser i vår tid i lys av på tju- og trettitallets Tyskland. I denne sammenheng er det hans artikkel i *Journal of War and Cultural Studies*, med tittelen *Ernst Jünger, Walter Benjamin, and the new right*, som er av størst interesse, fordi den gir en kortfattet innføring i noen av hovedtrekkene jeg har forøkt å påpeke med denne oppgaven. Som tittelen antyder, er det først og fremst Ernst Jünger som utgjør fokus for hans analyse, og siden Jünger på mange måter er den mest ikoniske representanten for den livsfølelsen Mann forsøkte å skildre i *dr. Faustus*, har jeg valgt å ta med en kort introduksjon til Woods' teori før jeg går i gang med analysen. Woods tar utgangspunkt i det sitatet av Walter Benjamin som jeg allerede har vist til, nemlig, (i engelsk utgave): "This new theory of war is nothing but an uninhibited transfer of the principles of art for art's sake to war."⁵⁹ Hans hovedtese er at de ulike grupperingene som faller inn under begrepet den konservative revolusjonen, aldri var i stand til å sette frem et enhetlig politisk program. Dette ble av mange av teoretikerne sett på som en naturlig ting, siden tradisjonell politikk nettopp var det de ville til livs; de anså seg, med Manns ord, som Unpolitischen. Når den konservative revolusjonen likevel kunne danne en viktig forutsetning for nazistenes maktovertakelse, var det, i følge Woods, ikke fordi de hadde kommet frem til politisk enighet, men fordi kunstnere og tenkere som Jünger hadde kommet frem til et estetisk

⁵⁸ Mann, Thomas: *Gesammelte Werke Band XI*, s.1137

⁵⁹ Woods, Roger: *Ernst Jünger, Walter Benjamin and the New Right*, s. 54

uttrykk som de alle kunne stille seg bak. Omformingen av skyttergravskrigen til en tragisk-episk, mytologisk hendelse var derfor avgjørende som forberedelse for nazismen.

Et annet element som Jünger og hans meningsfeller kom frem til var førerprinsippet; forakten for politikk og for utveksling av argumenter måtte nødvendigvis føre til at det eneste reelle alternativet var en sterk leder, som kunne lede den konservative revolusjonen etter de samme prinsippene som hadde rådet i skyttergravene. Vi støter igjen på den aristokratiske forestillingen om at de viktigste tingene i livet ikke kan diskuteres, forstås, eller underlegges rasjonell analyse. Woods siterer Jüngers syn på de konservatives mål:” ... it is not a goal that can be set out in a programme, but one which is engraved in the heart of everyone who takes our cause seriously. We need waste no words over this goal.”⁶⁰

Den aristokratiske moralen er alltid inneforstått og uttalt, og kan bare ha forakt til overs for borgerens rasjonelle, prinsippbaserte moral. I stedet for et politisk program var derfor det avgjørende for de konservative revolusjonære å holde seg beredt til det øyeblikket en verdig leder viste seg. Etter en innledende fase preget av uenighet, kom man frem til at politisk uenighet var irrelevant, eller, i Woods’ egne ord:

Thus, whereas Jünger had originally seen it as a task of the nationalist movement itself to eliminate its internal disagreements, this task is now redefined as finding a higher unity, and it is left to the leader. The original task of clarifying the ideas of nationalism seems now to be dismissed by Jünger with his comments on the relative unimportance of programmes, and he favours instead enthusiastic devotion to a leader who will settle these questions and the work of drawing up the nationalist ranks into an instrument of power.⁶¹

Dette kan sees på som en omformulering av Nietzsches tragisk-episke prinsipp; den kaotiske, dionysiske massen danner bakgrunnen for den klart individualiserte, apollinske lederen, som alene kan gi harmoni, struktur og skjønnhet til livet. Det minner i det hele tatt om Wilhelm den andres tale til folkemassene i Berlin, under opptakten til første verdenskrig, som ble berømt for formuleringen: ”Ich kenne keine Parteien mehr. Ich kenne nur Deutsche.”⁶² Vi ser altså hvordan førerprinsippet og estetiseringen av krigen går hånd i hånd, noe som jeg vil komme nærmere inn på når jeg nå går videre med selve analysen av *dr. Faustus*.

⁶⁰ Woods, Roger: *Ernst Jünger, Walter Benjamin and the New Right*, s. 59

⁶¹ Woods, Roger: *Ernst Jünger, Walter Benjamin and the New Right*, s. 60

⁶² Graf von Krockow, Christian: *Die Deutschen in ihrem Jahrhundert*, s. 92

4.3 – Doktor Faustus

Bokens fulle tittel lyder: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Allerede tittelen sier oss noe om boken, når man kjenner til dens idehistoriske kontekst; den dreier seg om forholdet mellom den musikalsk-aristokratiske Adrian Leverkühn og hans borgerlige, skrivende venn, hvis navn forblir unevnt i tittelen. Det kan se ut som vi her møter igjen Manns to hovedfigurer, altså der Unpolitische i form av Leverkühn, og der Zivilisationslitterat, i form av førstepersonsfortelleren, Serenus Zeitblom. Denne tosidigheten utgjør en av grunnstrukturene i fortellingen, og kommer symbolsk til uttrykk på mange plan; først og fremst gjennom det faktum at Zeitblom er katolikk, og altså tilhører den siviliserte, romanske verden, mens Leverkühn er protestant, og altså hører inn under den tyske, musikalske inderligheten. Vi har altså de to nietzscheanske prinsippene representert i hovedpersonen og fortelleren; det tragisk-episke og det romanesk-sokratiske. Samtidig er dette et skille som under nærmere undersøkelse ikke lar seg fullstendig opprettholde; slik jeg tolker romanen kan visse sider ved den sees på som en beretning om Zeitbloms kapitulasjon og innordning under Leverkühns verdensbilde. Dr. Faustus' avtale med djevelen blir dermed noe som minner om det tyske borgerskapets avtale med militæraristokratiet. Å sette frem en slik påstand vil naturligvis kunne virke som en redusering av verket til en veldig enkel, historisk bestemt struktur, og det er på ingen måte min mening. Å gjennomføre en uttømmende analyse av et verk som *dr. Faustus* ville være umulig, og jeg nøyer meg derfor med å påpeke visse trekk som er relevante for min problemstilling. Det som i denne sammenhengen er mest intreressant ved verket, er hvordan Zeitblom forteller historien med en autoritet som har klare likhetstrekk med en episk forteller. Av den kaotiske massen av hendelser som utgjør Leverkühns liv, konstruerer han på kunstferdig vis en vakker helhet. Slik gjennomfører han en apollinsk sublimering av vennens dionysiske lidelse.

Før jeg altså forsøker å vise hvordan Zeitblom tar til seg Leverkühns habitus, vil jeg forsøke å vise Zeitbloms utgangspunkt som sivilisert borger, som er den rollen han ser seg selv i. Det må sees på som ett av ironikerens Manns mesterstykker å legge fortellingen i munnen på en sivilisasjonslitterat, som ikke selv er klar over hvor nær han står det demoniske. Zeitblom har følgende å si om seg selv:

Ich bin eine durchaus gemässigte und, ich darf wohl sagen, gesunde, human temperierte, auf das Harmonische und Vernünftige gerichtete Natur, ein Gelehrter und conjuratus des "Lateinischen Heeres", nicht ohne Beziehung zu den schönen Künsten

(ich spiele die Viola d'amore), aber ein Musensohn im Akademischen Sinne des Wortes, welcher sich gern als Nachfahre der deutschen Humanisten aus der Zeit der "Briefe über die Dunkelmänner", eines Reuchlin, Crotus von Dornheim, Mutianus und Eoban Hesse betrachtet.⁶³

Det er altså denne pedantiske humanisten, en "sønn av musene i ordets akademiske forstand," som forteller historien. Introduksjonen hans inneholder alt det han ser på som sin stil; den vestvendte, latinskinspirerte, blomstrende retorikken, referansene til klassiske forbilder fra opplysningstiden, og de subtilt uttrykte forbeholdene, som signaliserer en dannet humilitas. Han sier ikke rett ut at han er en "er sunn, human og fornuftig natur," men han "tillater seg å si" at dette er tilfellet. Han hevder heller ikke å være noen virtuos fiolinist, men sier beskjedent: "Jeg er ikke uten tilknytning til de skjønne kunster." Det hører med til bildet av hans karakter at han er skolelærer av yrke, altså nærmest en ren manifestasjon av Bildungsbürgertum. Hans selvvalgte modus i livet er sokratisk likevekt og fornuft, og han representerer dermed det dialogiske roman-prinsippet, som har som mål å utforske og foredle det menneskelige. Her skiller han seg fundamentalt fra romanens hovedperson, komponisten Leverkühn, som er et musikalsk geni, og en åndelig aristokrat. Zeitbloms humanistiske dannelse gjør ham i stand til å inngå i dialog med menneskene rundt ham, men dette er en egenskap som den inderlige, protestantiske Leverkühn mangler. Komponisten er allerede tidlig i livet merket som en av de musikalske, inderlige tyskerne, hvis dype livsfølelse ikke kan omsettes i ord; "denn sie hatten kein Wort." I en dialog i ett av de første kapitlene får vi et glimt av hans ubehjelpelighet. Leverkühn og Zeitblom er innviklet i en samtale med klassekamerater fra universitetet; de snakker om ungdommens rolle i den nye tiden, og Leverkühn sliter med å finne det rette nivået av formalitet når han tiltaler det som skulle vært hans likemann. På et spørsmål fra en av dem svarer han: "Aber Sie gingen aus, ihr gingt aus, wir gingen aus von dem Gedanken ..."⁶⁴ Han snubler gjennom tre forskjellige tiltaleformer, eller, som medstudenten hans sier det:

Das war echt, Leverkühn. Die Steigerung war gut. Erst sagst du "Sie" zu uns, dann bringst du ein "ihr" zustande, und ganz zuletzt kommt das "wir," daran zerbrichst du

⁶³ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 8

⁶⁴ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s.158

fast die Zunge, das gewinnst du dir am allerschwersten ab, du hartgesottener Individualist.⁶⁵

Adrian nekter for at han er en individualist; ”er bejahe durchaus die Gemeinschaft.” Men, som hans medstudent påpeker, er det ikke snakk om å bejae et fellesskap som han selv er en del av; det er snakk om et fellesskap sett ovenfra: ”mit Ausschluss Adrian Leverkühns von oben herab.”⁶⁶ Vi ser altså at komponisten ikke kan falle til ro i en likeverdig dialog; han kan bare anerkjenne folkemassen ovenfra. Hans er med andre ord en førernatur, av en slik type som Zeitblom i andre sammenhenger ser på med uro, men som han ikke klarer å la være å beundre når han ser den i sin venn.

Forskjellen mellom de to kommer også godt til uttrykk i en scene som minner om Bagradian og Stephans vandring på Musa Dagh. Som tidligere nevnt, forsøker Bagradian først å snakke med sønnen om lekser; han er altså i skolemestermodus, og forsøker å forholde seg til sin sønn som en dannet borger. Forsøket bryter sammen, siden forholdet mellom dem har forandret seg til noe dypere, mer episk og arketypisk. Den samme strukturen finner vi igjen i *dr. Faustus*, men her er de to livsfølelsene ikke knyttet til samme karakter, men delt i to mellom Leverkühn og Zeitblom. Komponistens nevø Nepomuk, med kallenavnet Echo, bor hos ham en periode på landstedet hvor han holder til, og det oppstår umiddelbart et nært forhold mellom de to. Det er et forhold tuftet på nettopp den ”Scheu und Wortkargheit”⁶⁷ som vi så i *Musa Dagh*; Leverkühn aksepterer nevøen som en åpenbaring av noe guddommelig, og gjør ikke noe forsøk på å høre ham i lekser. Den lille gutten skildres som en overnaturlig skjønn skapning, som er fornøyd med å sitte ved pianoet til Leverkühn og høre på mens han komponerer. Både onkel og nevø er grepet av ærefrykt for hverandre, og dette intuitive, inderlige forholdet står i grell kontrast til Zeitbloms tilnærming. Første gang han møter den lille nevøen, inntar han samme posisjon som Bagradian prøvde på; han tiltaler ham med den litt nedlatende, pedagogiske tonen til en lærer, som fort viser seg å være latterlig upassende:

”Nun, mein Sohn?! Immer brav derweilen?! Was treiben wir denn da?!” – kam mir aber, während ich mich so anstellte, unsäglich lächerlich vor, und das Schlimme war, dass er das merkte, auch das Gefühl, das ich mir selbst einflösste, augenscheinlich teilte und, beschämt für mich, den Köpfchen senkte, indem er den Mund nach unten

⁶⁵ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 158

⁶⁶ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 158

⁶⁷ Werfel: *Franz, Die vierzig Tage des Musa Dagh*, s. 26

zog, wie einer, der sich das Lachen verbeisst, was mich so ausser Fassung brachte, dass ich längere Zeit überhaupt nichts mehr sagte.⁶⁸

Zeitblom blir altså bragt til stillhet av Echo. Hans Bildungsbürgertum preller av på gutten, som skildres som en skapning fra en annen, mytologisk verden. Vi ser altså, symbolsk uttrykt, hvordan de siviliserende, oppdragende kreftene kapitulerer i møte med et episk bilde som er dypere og vakrere enn det den humanistiske lærdommen har å stille opp med. Echo fremstår som en manifestasjon av den tyske folkesjelen, samtidig ung og urgammel, på samme måte som de greske gudene er det. Han er oppvokst i Sveits, og snakker en slags gammeltysk dialekt, full av gamle uttrykksmåter og linjer fra religiøs folkediktning. Sannsynligvis må vi se dette som et uttrykk for den tyske romantikkens forsøk på frigjøring fra klassisistiske forbilder, og viljen til å finne seg selv i sin egen folkediktning. Det varer ikke lenge før Zeitblom gir opp sitt pedagogiske prosjekt, og lar seg fortrylle av Echo. Han ender med å skildre ham på en måte som minner om Jüngers episke bilder, mer som en apollinsk Schein enn en psykologisk karakter i utvikling. Han ser på ham som i besittelse av en skjønnhet som

einen ausserstand setzte, an die Zeit und ihr gemeines Werk, an ihre Macht über diese holde Erscheinung zu glauben, und das war ihre seltsame In-sich-Geschlossenheit, ihre Gültigkeit als Erscheinung des Kindes auf Erden, das Gefühl von Herabgestiegenesein und, ich wiederhole es, lieblichen Botentum, das sie einflösste, und das die Vernunft in ausserlogische, von unser Christentum tingierte Träume wiegte.⁶⁹

Her ser vi igjen det apollinske Präzisionsgesicht som Werfel og Remarque ikke kunne bringe seg selv til å hate, selv om det åpenbart hadde noe urovekkende ved seg. Det kan være liten tvil om at Echo fungerer som en parallell til sin onkel komponisten, som utøver makt over Zeitblom gjennom skjønnheten i musikken sin. Dette blir særlig tydelig når vi vet at Echo lider av den samme sykdommen som Leverkühn lider av, en slags voldelig hodepine, som i Echos tilfelle ender med døden, og i Leverkühns tilfelle med galskap. I bokens første kapittel blir vi fortalt at også Leverkühns far led av denne mystiske sykdommen, som åpenbart er ment å gi assosiasjoner til syfilis, en sykdom som i vår kulturkrets er forbundet med kunst, rus og galskap. Sykdommen, som altså utgjør en forbindelse mellom tre ledd av familien, blir samtidig fremstilt som resultatet av et bordellbesøk. Dette besøket kan sees på som en

⁶⁸ Mann: Thomas, *Doktor Faustus*, s. 613

⁶⁹ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 616

innledning til Leverkühns senere avtale med Mephistofeles, siden han med viten og vilje påfører seg selv en sykdom han vet vil gjøre ham gal, men som også vil gjøre ham inspirert. Skjebnen, som allerede er biologisk nedarvet fra faren, blir dermed samtidig frivillig bekreftet ved at han oppsøker kilden til smitten, noe som kan sees på som et uttrykk for en slags nietzscheansk amor fati. Denne dyrkelsen av en tragisk skjebne er noe som Zeitblom finner dypt urovekkende, og som strider mot hans natur som opplysningsmenneske. Men, som jeg vil forsøke å vise senere, er det en måte å tenke på som ligger til grunn for hans egen skildring av komponistens liv.

Den nedarvede sykdommen, og den senere rituelle omfavnelsen av den, gjennom å oppsøke smittekilden, fungerer altså som en innledning til verkets sentrale scene, til selve byttehandelene med djevelen. Denne byttehandelen skildres svært eksplisitt som en innordning under den tragisk-episke livsfølelsen. Mefisto åpenbarer seg for Leverkühn etter en lengre periode med lammende, syfilitisk hodepine. Han befinner seg på dette tidspunktet i et feriehus i den italienske småbyen Palestrina, (Leverkühn kaller den Penestrino, etter Dante), hvor han bor hos en borgerlig, italiensk vertsfamilie. Det er interessant å notere seg at samtalen med Mefisto kommer i gang mens komponisten oppholder seg alene i huset, etter at han og hans venn Schildknapp har blitt spurt av sin vert om å bli med og introduseres for de lokale beboerne. Leverkühn beskriver scenen i et brev til Zeitblom:

Dario. M. Wollt uns einführen drunten im Club der höheren Praenestenser Bürger, uns präsentieren, uns die Räume zeigen, das Billard, das Lesezimmer. Wollte den Guten nicht kränken und hatten ihm zugesagt, - was denn nun ausging an Sch. (Schildknapp, W. S. F.) allein, da ich durch den Anfall entschuldigt. Von Pranzo weg stapft er ohne mich sauren Mundes an Dario's Seite die Gasse hinab zu den Acker-, den Pfahlbürgern, und ich blieb für mich⁷⁰

Vi ser altså at samtalen med djevelen følger rett etter at han har unndratt seg å ta del i de småborgerliges Gemeinschaft. Vi kan se for oss at Zeitblom ville frydet seg over å bli introdusert til denne klubben, med sine biljardbord og leserom, men det er altså ikke dette Leverkühn ønsker seg; han dyrker sin egen lidelse, en lidelse som skiller ham fra behagelig, sosial omgang med likemenn. Det er altså snakk om den dionysiske lidelsen, som for Nietzsche utgjør menneskets naturtilstand, preget av kaotisk uforståelighet og umenneskelighet, men som samtidig utgjør klangbunnen for en apollinsk omforming til den

⁷⁰ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 300

eneste ekte kunstformen, nemlig tragedien. Djevelen lover Leverkühn et timeglass bestående av tjuefire år med denne inderlige lidelsen, som nettopp på grunn av sin avgrunnsdyphet vil heve ham opp over smerten, og gjøre ham til en fører blant menneskene. Han sier:

Er (Mefisto, W.S.F.) garantiert dir nicht nur, dass gegen Ende deiner Stundenglas-Jahre das Gefühl deiner Macht und Herrlichkeit die Schmerzen der kleinen Seejungfrau mehr und mehr überwiegen und schliesslich zu triumphalesten Wohlsein, zum enthusiastischen Gesundheitsaffekt, zum Wandel eines Gottes steigern soll, - das ist nur die subjektive Seite der Sache, ich weiss, es wäre dir nicht genug damit, es würde dir unsolid scheinen. So wisse: Wir stehen dir für die Lebenswirksamkeit dessen, was du mit unserer Hilfe vollbringen wirst. Du wirst führen, du wirst der Zukunft den Marsch schlagen, auf deinen Namen werden die Buben schwören, die dank deiner Tollheit es nicht mehr nötig haben, toll zu sein.⁷¹

Her ser vi altså den estetiserte drømmen om førerskikkelsen til Woods, den som Jünger mente det var de revolusjonæres oppgave å gjøre seg klar til å tjene. I likhet med Jünger, som mente at denne fremtidsvisjonen ikke kunne omsettes i ord, ikke settes frem som et politisk program, avstår Leverkühn fra å møte borgerne i deres klubbhus, som ville vært det naturlige stedet å oppsøke dersom han mente at fremtidsvisjonen kunne oppnås gjennom politiske midler. Akkurat som Jünger hevdet at det ville komme en leder til å oppheve forskjellene blant de politiske fraksjonene, hevder Mefisto at komponisten med hans hjelp vil kunne "die lähmenden Schwierigkeiten der Zeit durchbrechen."⁷² Når Leverkühn spør ham ut om hva som vil være prisen å betale for dette gjennombruddet, hevder Mefisto at en evighet i helvete ikke vil innebære noe nytt for ham, siden komponisten har levd hele sitt liv i en inderlighet som er utilgjengelig for språket. Helvete kjennetegnes nettopp ved det som Leverkühn lengter etter; det egentlige, virkelige, som ligger hinsides humanismens tomme språkfakter og retorikk, eller, som Mefisto uttrykker det: "Das ist die geheime Lust der Höllen, dass sie nicht denunzierbar ist, dass sie von der Sprache geborgen ist, dass sie eben nur ist, aber nicht in die Zeitung kommt, nicht Publik werden zur kritisierenden Kenntnis gebracht werden kann ..."⁷³

Som vi så i *Stahlgewittern*, er ikke det å stige ned i underverden noe å frykte; det er tvert i mot den upolitiske høyeste ønske, fordi det lar ham stå ansikt til ansikt med noe som er utilgjengelig for den banale, borgerlige offentligheten; det er noe som "nicht in die Zeitung

⁷¹ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 326

⁷² Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 326

⁷³ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 328

kommt.” Leverkühns avtale med djevelen blir, som krigen var det for Jünger, noe som kan bringe ham ut av retorikken, og inn i aristokratenes verden, det som Bakhtin kaller for en ”verden av fedre.” Med andre ord er vi vitne til det Elias kalte for borgerskapets kapitulasjon ovenfor aristokratiets habitus, og dette er en kapitulasjon som også gjør seg gjeldende hos Zeitblom, og som gjennom hans fortellerstil får konsekvenser for selve formen på verket. Noe av det mest brillante med *dr. Faustus* er, i mine øyne, nettopp denne skildringen av Zeitbloms overgang til den samme episk-tragiske stilen som han skulle vært en motpol til, og er noe jeg vil komme tilbake til mot slutten av analysen. Foreløpig kan det være nok å påpeke at Zeitblom hele tiden fremstiller seg selv, og sin dannede humanitet, som en kontrast til Leverkühns konstante spekulasjoner over ting som ligger hinsides den menneskelige fatteevnen. Han skildrer det ubehaget han selv føler når vennen i tillegg til musikken fordyper seg i fysikk, biologi, matematikk og astronomi. For Zeitblom representerer disse disiplinene et tankesett som bringer mennesket for nær en følelse av sin egen ubetydelighet; avstanden mellom jorden og solen, målt i lysår, er for ham noe uekte, svimlende og inhumant, som bare tilsynelatende lar seg omsette i begreper og menneskelig forståelse:

Was soll man auf einen solchen Angriff auf der Menschenverstand sagen? Ich bekenne, so geartet zu sein, dass mir nichts als ein verzichtendes, aber auch verächtliches Achselzucken übrigbleibt für das Unrealisierbar-Überimposante. Bewunderung der Grösse, Enthusiasmus für sie, ja Überwältigtsein von ihr, ein seelischer Genuss ohne Zweifel, ist nur möglich in fasslich-irdischen und menschlichen Verhältnissen. Die Pyramiden sind gross, der Montblanc und das innere des Petersdomes sind gross, wenn man dies Atribut nicht überhaupt lieber der moralischen und geistigen Welt, der Erhabenheit des Herzens und des Gedankens vorbehalten will.⁷⁴

Til tross for sin beundring for Leverkühn, fremhever Zeitblom altså det som skiller dem, og forsøker hele tiden å beholde bildet av seg selv som en sunn, likevektig humanist. Likevel tror jeg ikke det ville være urimelig å hevde at han selv også kommer farlig nær å gjøre en lignende avtale som den hans venn gjorde med djevelen. Som jeg vil komme tilbake til senere, ender forfatteren Zeitblom med å spille en rolle som er mer lik enn ulik sin venns rolle som komponist. Måten dette skjer, er ved at han omformer Leverkühns tragiske livshistorie til et episk kunstverk.

⁷⁴ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 362

Dette episke kunstverket utgjør kjernen av min analyse av *Doktor Faustus*, men før jeg kommer til Zeitbloms egen avtale med djevelen, er det nødvendig å presentere noen av de karakterene han prøver å distansere seg fra. Midtdelen av romanen gir et uhyggelig portrett av nazismen i sin spede begynnelse, muliggjort gjennom det morbide, dekadente høyborgerskapets dyrkelse av sin egen undergang som klasse. Etter at Zeitblom er ferdig med sin universitetsutdannelse som filolog, og Leverkühn har viet seg fullstendig til komposisjonen, flytter de to til München, hvor de blir absorbert i byens kulturelle elite. Første verdenskrig er på dette tidspunktet over, og Weimarrepublikken er opprettet. Vi presenteres for et ensemble bestående av kunstsamlere Herr Kridwiss, akademiker Dr. Breisacher, de to arveprinsene til kongedømmet Hesse-Nassau, industrikapitalisten Herr Bullinger, filologen Dr. Unruhe, historikeren Professor Holzschuher, og dikteren Daniel zur Höhe. Dialogene som utspiller seg under møtene i hjemmet til Kridwiss har blitt ikoniske for sin skildring av desillusjonen som rådet i mange intellektuelle miljøer etter opprettelsen av republikken. Disse høyre-radikale ser på opprettelsen av en tysk republikk som en dårlig vits, og tar det for gitt at den vil komme til å falle sammen. Samtalene deres gir et kunstnerisk uttrykk for den usikkerheten som Elias mente lå til grunn for det tyske behovet for orden og disiplin; Zeitblom forteller at stemningen i Kridwiss-sirkelen var preget av den totale oppløsningen som fulgte i kjølvannet av det wilhelminske keiserrikets undergang:

Es wurde sehr stark empfunden und objektiv festgestellt: der ungeheure Wertverlust, den durch das Kriegsgeschehen das Individuum als solches erlitten hatte, die Achtlosigkeit, mit der heutzutage das Leben über den einzelnen hinwegschritt, und die sich denn als allgemeine Gleichgültigkeit gegen sein Leiden und untergehen im Gemüte der Menschen niederschlug.⁷⁵

Zeitblom ser på denne tragiske tilstanden som et uhyggelig faktum, men hans samtalepartnere, derimot, utvikler en pervertert fascinasjon for den; de anerkjenner ikke oppløsningen bare som et faktum, men også som noe man bør omfavne og frydes over. Som Woods påpekte i sin artikkel, går denne estetiseringen av krig og oppløsning hånd i hånd med drømmen om en mytologisk førerskikkelse. I likhet med Jünger, som forkastet politikk og partiprogrammer med en foraktelig håndbevegelse, ser Kridwiss-sirkelen på Weimarrepublikken som noe de ikke trenger å forholde seg til. Politiske beslutninger diskuteres aldri hos Kridwiss, siden miljøet hans tar for gitt at republikken bare er et

⁷⁵ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 485

midlertidig ledd i det de kaller for en ”dialektischen Prozess,” som uunngåelig vil føre til at ”die Freiheit die Diktatur ihrer Partei mache.”⁷⁶

Vi har altså foran oss en gruppe som venter i spenning på føreren, en fører som skal omforme deres dionysiske lidelse til episk-tragisk skjønnhet. De diskuterer Sorel, og hans bok *Réflexions sur la violence*, som de erklærer for

das Buch der Epoche zu nennen. Was noch mehr dazu berechtigte, war seine Einsicht und Verkündigung, dass im Zeitalter der Massen die parlametarische Diskussion sich zum Mittel politischer Willensbildung als gänzlich ungeeignet erweisen müsse; dass an ihre Stelle in Zukunft die Versorgung der Massen mit mythischen Fiktionen zu treten habe, die als primitive Schlachtrufe die politischen Energien zu entfesseln, zu aktivieren bestimmt seien.⁷⁷

Zeitblom forsøker forgjeves å bringe samtalen inn i et rasjonelt toneleie, men blir gang på gang overkjørt av de proto-fascistiske, konservative revolusjonære. De er, som allerede nevnt, ikke interessert i diskusjoner; deres modus ligger nærmere det profetiske. De konkurrerer med hverandre om å sette frem de mest spektakulære bildene, de mest poetiske skildringene, av de grusomhetene som fremtiden uunngåelig vil bringe. Zeitblom innser, med takten til en dannet selskapsmann, at han ikke har noe å bidra med i denne sammenhengen. Han ender med å forstumme og trekke seg inn i seg selv, tilbake til sitt studiekammer. Weimarrepublikkens undergang kommer samtidig med vennen Leverkühns død, noe som ytterligere bidrar til Zeitbloms isolasjon, siden hans rolle i selskapslivet i stor grad, paradoksalt nok, hadde vært avhengig av hans vennskap med den usosiale komponisten.

Fortelleren Zeitbloms nåtid begynner i 1943, ti år etter de viktigste hendelsene i hans eget og Leverkühns liv. Fortellingen hans er innrammet av tyskernes militære nederlag på østfronten, nederlag som han ser på som innledningen til en uunngåelig tysk tragedie, som også løper parallelt med beretningen om Leverkühns genialitet og galskap, og endelige undergang og fortapelse. Den karakteren vi møter når Zeitblom beskriver seg selv i retrospekt, er altså en ganske annen enn den han er som forteller; den utadvendte, sosiale læreren har, som forteller, inntatt en rolle som minner både om Leverkühn og om Goethes Faust. Når han introduserer seg selv ved begynnelsen av boken, sitter han alene i studiekammeret, bøyd over bøkene, samtidig som krigen raser i verden utenfor. Dette gir

⁷⁶ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 486

⁷⁷ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 487

umiddelbare assosiasjoner til hvordan Goethes Faust hører kirkeklokkene kime utenfor, mens han selv sitter og spekulerer over bøkene i studiekammeret sitt.⁷⁸ Zeitblom strever med Leverkühns livshistorie, en historie som fyller ham med ”tiefe Scheu vor dem Unzukömmlichen,”⁷⁹ og det er nettopp dette ”Unzukömmlichen” som gjør at hans rolle som sivilisasjonslitterat bryter sammen. Det han forsøker å skildre kan ikke, med Leverkühns ord, ”komme i avisen;” det er utgilgjengelig for litterær behandling i den romanformen som ville vært sivilisasjonslitteratens naturlige sjanger. Resultatet er at han som forteller tyr til en form som, i likhet med vennens komposisjoner, og Kridwiss-sirkelens profetier, innebærer en tilbakevending til en mytologisk måte å tenke på. Dette skjer ved at fortellingen bygges opp rundt en arverekke av mytologiske figurer, modellert på legenden om Faust. Den episke bruken av epiteter, som vi allerede har sett i *Stahlgewittern* og *Musa Dagh*, og som tjener til å gi fortellingen en følelse av apollinsk essens, av klarhet og vedvarende form, blir enda tydeligere i *Doktor Faustus*. I Zeitbloms fortelling er det ikke bare snakk om tilbakevendende epiteter, men også om syklisk tilbakevendende bilder, eller wagneriske leitmotiver. Konsekvensen er at fortellingen ikke faller innenfor det Bakhtin kaller for ”personlig og fri erfaringsbasert oppfinnsomhet.” Den skriver seg, derimot, inn i den ”nasjonale overlevering,” i den ”absolutte fortiden” som bare er tilgjengelig for dem som er en del av ”en verden av fedre.”

Jeg har allerede forsøkt å vise at musikk og lyrikk henger nært sammen med det Mann kaller for den upolitiske, eller den inderlige livsfølelsen. Når humanisten og sivilisasjonslitteraten Zeitblom setter seg ned i ensomhet og skriver et musikalsk-lyrisk epos om Faust, må man kunne tolke det som et uttrykk for det Elias kalte for borgerskapets kapitulasjon til aristokratiet. Denne kapitulasjonen innebar at store deler av det tyske folket kunne mobiliseres til å kjempe for nazistenes visjon, noe som for Mann betydde at skylden ikke kunne skyves over på en liten gruppe fanatikere. Han uttrykker dette selv i *Deutschland und die Deutschen*:

Was ich Ihnen in abgerissener Kürze erzählte, meine Damen und Herren, ist die Geschichte der deutschen ”Innerlichkeit”. Es ist eine melancholische Geschichte – ich nenne sie so und spreche nicht von ”Tragik,” weil das Unglück nicht prahlen soll. Eines mas diese Geschichte uns zu Gemüte führen: dass es nicht zwei Deutschland gibt, sondern nur eines, dem sein Bestes durch Teufelslist zum Bösen ausschlug. Das

⁷⁸Goethe, Johan Wolfgang von: *Faust*, s. 30-31

⁷⁹ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 8

böse Deutschland, das ist das fehlgegangene gute, das gute im Unglück, in Schuld und Untergang. Darum ist es so unmöglich, das böse, schuldbeladene Deutschland ganz zu verleugnen und zu erklären: "Ich bin das gute, das edle, das gerechte Deutschland im weissen Kleid, das böse überlasse ich euch zur Ausrottung."⁸⁰

Det er to avgjørende punkter i sitatet ovenfor. Det første, mest åpenbare, er Manns påstand om at man ikke kan skille mellom et godt og et ondt Tyskland. Det andre er at han nekter å bruke ordet "Tragik" til å beskrive historien han har fortalt. Han unngår dermed å falle i den fellen som han lar Zeiblom falle i, nemlig forsøket på å toe sine hender, samtidig som han omformer Tysklands fall til en uungåelig, men opphøyd tragedie.

Zeitblom oppnår denne effekten, tilsynelatende uten å være bevisst på hva han gjør. Han konstaterer med redsel at Kridwiss' visjon om primitive, mytiske fiksjoner faller sammen med hans venn Leverkühns musikalske komposisjoner. Kridwiss og hans meningsfeller i Martiusstrasse argumenterte for nødvendigheten av å bryte ned det klassiske, borgerlig dramaet "das im bürgerlichen Lebenskreiss entstanden habe und eine Angelegenheit der Bildung gewesen sei."⁸¹ Samtidig holder Leverkühn på å utvikle den kunstformen som skal erstatte det:

Nun, denn, vor meinen Augen vollzog sich die Ablösung der dramatischen Form durch eine epische, wandelte das Musikdrama sich zum Oratorium, das Operndrama zur Opernkantate – und zwar in einem Geist, einer zum Grunde liegenden Gesinnung, die sehr genau mit den absprechenden Urteilen meiner Interlokutoren in der Martiusstrasse über die Lage des Individuums und alles Individualismus in der Welt übereinstimmte: einer Gesinnung, will ich sagen, die am Psychologischen nicht länger interessiert, auf das Objektive, auf eine Sprache drang, welche das Absolute, Bindende und Verpflichtende ausdrückte und sich mit Vorliebe die fromme Fessel prä-klassisch strenger Formen auferlegte.⁸²

Zeitblom beskriver her sin uhygge i møte med en overgang fra drama til epos, fra individuell psykologi til det Werfel ville kalt for Realgesinnung. På neste side uttrykker han sin bekymring over at Leverkühn har begynt å signere brevene sine "Perotinus Magnus," navnet til en middelaldersk kirkemusiker, noe som gir Zeitblom umiddelbare assosiasjoner til

⁸⁰ Mann, Thomas: *Gesammelte Werke, Band XI*, s. 1146

⁸¹ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 494

⁸² Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 494

hvordan Wagner mot slutten av karrieren signerte brevene sine med tittelen ”Ober-Kirchenrat.”⁸³ Her ser vi altså sivilisasjonslitteraten forsøke å markere en avstand til ”das böse Deutschland,” samtidig som han selv komponerer sin fortelling etter nøyaktig den samme wagneriske modellen. Fortellingen hans er, som sagt bygget opp rundt en rekke syklisk tilbakevendende bilder, som gir helt klare assosiasjoner til Wagners karakteristiske leitmotiver. Disse leitmotivene finnes på alle nivåer av fortellingen; i skildringen av personer, av hendelser, av steder og av stemninger. Ikke minst kommer dette til uttrykk i parallellen som etableres mellom Tysklands og Leverkühns skjebne, ved at deres storhet og undergang begge to blir fremstilt som variasjoner over motivet Faust.

Som jeg såvidt har nevnt tidligere, er dette en struktur som går gjennom hele verket; allerede i første kapittel introduseres vi for Leverkühns far, som vi får vite lider av den samme migrenen og sensitiviteten for lys som sønnen. Zeitblom bemerker at en skarp obeservatør hadde ”einer gewissen verschleierten Bemühtheit dieses Blickes, einer gewissen Sensitivität dieser Schläfen vielleicht eine Neigung zur Migräne angemerkt.”⁸⁴ Migrenen og de sensitive øynene dukker senere opp igjen i Adrian Leverkühn, så vel som Echo. Han bosetter seg mot slutten av livet på gården til familien Schweigestill; et velegnet sted for ham å bo, siden Frau Schweigestill har erfaring med hans type lidelse. Hun vet av erfaring hva som skal til får å lindre migrenen:

Dunkelheit, im Dunkeln liegen, Nacht, Finsternis, überhaupt kein Licht in die Augen, das sei ja das Rechte, solange die Misere daure ... Frau Schweigestill war nicht unbekannt mit der Migräne, - will sagen: sie selbst hatte sie nicht gekannt, wohl aber hatte ihr Max in früheren Jahren daran gelitten; mit der Zeit hatte bei ihm sich das Übel verloren.⁸⁵

Migrenen og de sensitive øynene er altså et eksempel på de mange motivene som går igjen i forskjellige variasjoner; Leverkühn lider av den, på samme måte som sin far Jonathan, og senere sin nevø Echo. Det er også interessant å se at Frau Schweigestills mann Max har vært rammet av den samme lidelsen, siden både han og konen fungerer som en illustrasjon til ett av utsagnene til Mefisto. Mefisto hevder nemlig at der Leverkühn befinner seg, vil hans hjemby Kaisersachern, og dermed det evige Tyskland, alltid være med ham, hvis han bare har motet til å se dypt nok: ”Wenn du den Mut hättest, dir zu sagen: ”Wo ich bin, da ist

⁸³ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 495

⁸⁴ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 19

⁸⁵ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 344

Kaisersachern.”⁸⁶ Dette viser seg helt konkret ved at han ender med å slå seg ned på gården til Schweigestills, som i følge Zeitblom er en nøyaktig kopi av den gården Levrkühn selv vokste opp på. Gårdsplassen er en åpen firkant av gamle stein- og trebygninger, med et tre i midten, som drysser blader ned på benken under. Det beskrives i minste detalj hvordan hestekjerrer som ankommer gården, må kjøre rundt tuntreet.⁸⁷ Denne beskrivelsen er nesten identisk med beskrivelsen av gården til Levrkühns:

... einem sehr behäbigen Wohnhauses aus Holz – und Fachwerk, aber steinernen Unterbaues. Es bildete ein offenes Viereck, in dessen Mitte, mir unvergesslich, eine mächtig, zur Junizeit mit herrlich duftenden Blüten bedeckte, von einer grünen Bank umlaufene alte Linde stand. Dem Fuhrverkehr auf dem Hofe mochte der schöne Baum ein wenig im Wege sein ...⁸⁸

Slike tilbakevendende mønstre gir romanen en slags tidløshet, en følelse av at handlingen utspiller seg i en verden av bilder som er evigvarende. Konsekvensen er at fokuset skyves vekk fra individuell psykologi, og vekk fra konkrete historiske hendelser. Levrkühn blir dermed ikke skildret som et ekte, nåtidig menneske; følelsen av en uungåelig skjebne henger til enhver tid over ham. I Zeitbloms litterære behandling blir Levrkühn et uttrykk for nøyktig den monologiske vendingen som stripper karakterer for personlig psykologi, og erstatter den med en arketype. Komponisten blir dermed et uttrykk for en episk struktur som er forutbestemt, og som går via Faust, Luther, Wagner, Nietzsche, Hitler og til slutt ender med Zeitblom. Denne leitmotiviske strukturen er noe som har blitt skrevet mye om. Der tidligere forskning fokuserte mye på Schoenbergs tolvtonekomposisjon og T.W. Adornos musikkfilosofi, har tendensen i senere tid pekt mer i retning av Wagner. I en syntetiserende studie av tolkninger kom George W. Reinhardt i 1985 frem til at det er Wagners *Parsifal* som er det mest passende verket å sammenligne Doktor Faustus med:

A return to a comparison with *Parsifal* will yield the most suitable musical correspondence for *Doctor Faustus*. By relying on a rhetoric of recurrence both Mann and Wagner impart cohesiveness to works of art whose mammoth proportions might otherwise result in amorphousness. Their chief device is the elaboration of an

⁸⁶ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 304

⁸⁷ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 342

⁸⁸ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 17

extensive network of leitmotifs, in Mann's words: "magic formulae which point backwards and forwards."⁸⁹

Akkurat som fortelleren i *Musa Dagh*, ender altså Zeitblom med å ta til seg sine motstanderes litterære habitus. Han går fra å befinne seg på et person-psykologisk nivå, altså på et dialogisk romannivå, til å heve seg selv opp til en episk, monologisk, autoritativ forteller, eller, som Reinhardt sier det: "Thus Mann invites us to the surprising conclusion that Zeitblom has so assimilated Leverkühns outlook that he employs the same technique in prose that Adrian does in music ..."⁹⁰ Han begynner etterhvert å fortelle ting som han umulig kan vite noe om. For eksempel skildrer han intime scener mellom Leverkühn og hans elsker Rudi Schwerdtfeger, i tillegg til bordellbesøket hvor han blir infisert med syfilis, middagen hvor han treffer og forelsker seg i Marie Godeau, og hendelser fra Leverkühns reiser alene. I begynnelsen av boken er Zeitblom nøye med å påpeke hva han vet, og hva som er spekulasjon. For eksempel avtår han fra å fortelle om sine egne og Leverkühns besteforeldre, siden han ikke har noe klart minne om dem: "Von dem Bilde dieser Vorgänger, die fast gleichzeitig wegstarben, ist mir wenig geblieben."⁹¹ I andre sammehenger, hvor han gjengir personers følelser, er han nøye med å gjøre det klart at "ich selbst habe sie gelegentlich aus ihrem Munde vernommen."⁹² Slike forbehold er det mange av gjennom fortellingen, og man aner at dette fra Zeitbloms side er et forsøk på å etablere et skille mellom hans eget etterrettlige, humanistiske modus, og Kridwiss og Leverkühns mytologiske diktning. Likevel er dette et skille som gradvis, nesten umerkelig forsvinner i løpet av boken. Som allerede nevnt, er de intime scenene mellom Schwerdtfeger og Leverkühn et godt eksempel på dette. Zeitblom gjengir en av disse scenene, hvor fiolinisten Schwerdtfeger kommer til Leverkühn for å be ham om å komponere en konsert som han kan fremføre som sitt signaturnummer. Vi får vite at samtalen fant sted utelukkende mellom de to: "Übrigens ist" unter vier Augen" nicht ganz richtig, oder nicht ganz zulänglich gesagt, da das Gespräch im verdunkelten Zimmer stattfand und die beiden einander überhaupt nicht oder nur schattenhaft sahen, - eine Ermutigung und Erleichterung, ohne Zweifel, für Schwerdtfeger bei seinen Geständnissen."⁹³ Vi blir altså eksplisitt fortalt at samtalen foregikk mellom to personer i isolasjon, men aldri hvordan Zeitblom har fått vite hva som skjedde, og han nøyer seg ikke med å spekulere i hva som

⁸⁹ Reinhardt, George W.: *Thomas Mann's Doctor Faustus: A Wagnerian Novel*, s. 118

⁹⁰ Reinhardt, George W.: *Thomas Mann's Doctor Faustus: A Wagnerian Novel*, s. 115

⁹¹ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 18

⁹² Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 512

⁹³ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 464

hypotetisk sett kunne ha skjedd, men gjengir med autoritet detaljer om været utenfor, hvilke stoler de satt i, hvordan dialogen mellom dem utspilte seg, og hva de to tenkte og følte.⁹⁴

Når man ser hvordan Zeitblom på dette viset bruker sin egen kunstneriske autoritet til å fylle igjen hullene i fortellingen, er det vanskelig å ikke få assosiasjoner til Nietzsches teori om det apollinske prinsippet. Det han gjør kan sees på som en måte å skape en illusjon av helhet og form, på samme måte som når han vever fortellingen sin inn i Faustmyten og Tysklands historie. Som tidligere nevnt, deler han dette trekket med fortelleren i *Musa Dagh*, men *Doktor Faustus* skiller seg også fra denne boken på et vesentlig punkt. Det at den historiske forfatteren Thomas Mann har lagt fortellingen i munnen på en av karakterene i boken, gjør at vi kan observere ham utenfra. Det oppstår dermed en distanse som lar oss ane at nettopp Zeitbloms måte å fortelle på er ett av bokens hovedproblemer. Sivilisasjonslitteraturer som Werfel, og bøker som *Die vierzig Tage des Musa Dagh* er på mange måter en kritikk av det episk-tragiske verdensbildet som kom til uttrykk gjennom forfattere som Jünger, men det er også en kritikk som fanges i den samme strukturen som den kritiserer. Det som gjør *Doktor Faustus* så unik, er at den viser frem denne fellen ved å la Zeitblom falle ned i den, samtidig som vi aner at forfatteren holder seg tilbake, eller som Mann uttrykte det: ”Es ist eine melancholische Geschichte – ich nenne sie so und spreche nicht von” Tragik.”⁹⁵

Mann lar oss dermed observere en forteller som har hatt den samme typen åpenbaring som den vi så i *Stahlgewittern*. For Jünger var det skyttergravskrigen som åpnet for en inntreden i en mytologisk verden, og for Zeitblom skjer det samme gjennom hans nærhet til Leverkühn. I forbindelse med samtalen mellom Leverkühn og Schwertfeger, hevder han at det ikke kan være noen innvending mot ham at han ikke var til stede, siden han hadde levd seg så dypt inn i vennens tragedie at ingenting kunne være skjult for ham. Han hevder:

Nein, ich war nicht dabei. Aber heute ist seelische Tatsache, dass ich dabei gewesen bin, denn wer eine Geschichte erlebt und wieder durchlebt hat, wie ich diese hier, den macht seine furchtbare Intimität mit ihr zum Augen- und Ohrenzeugen ihrer verborgenen Phasen.⁹⁶

Her har vi Zeitbloms kapitulasjon oppsummert. Det er ikke noe igjen av de etterrettlige forbeholdene; han har ikke lenger hørt eller sett det han beretter selv, men opplevd det gjennom sin egen inderlige forestillingskraft. På samme måte som fortellingen hans er en evig

⁹⁴ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 464

⁹⁵ Mann, Thomas: *Gesammelte Werke, Band XI* s. 1146

⁹⁶ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 574

gjentakelse av motivet Faust, er hans eget liv preget av Leverkühns historie, som blir ”erlebt und wieder durchlebt”. Dette slektskapet mellom det tilsynelatende kontrasterende venneparet er noe som flere har påpekt tidligere, blant annet Faust- og Thomas Mann-forskeren Osman Durrani, som hevdet i et essay 1985 at Zeitbloms ”unquestioning dependence on his friend is also an unacknowledged pact with the devil.”⁹⁷

Nettopp denne pakten med djevelen egnet seg perfekt som modell for Mann refleksjoner over det tyske samfunnet, siden Faust-figuren delte det tyske borgerskapets to muligheter. Han kunne enten velge å forbli isoert i sitt studiekammer, avskåret fra politisk makt, siden det ikke fantes noen fungerende borgerlig offentlighet. Eller han kunne velge å inngå en pakt med djevelen, ved å ta til seg adelskapets habitus, og tre inn i en episk verden av fedre. Det er neppe tilfeldig at Mefisto bærer den adelige tittelen Junker i den tidligste kjente utgaven av Faust,⁹⁸ eller at Goethe lar Faust bryte ut av sin isolasjon ved å ta ham med tilbake til Homers episke verden, hvor han lar ham gifte seg med Helena av Troja.⁹⁹ Dette hintes også til i Manns *Doktor Faustus*, når vi får vite at Zeitbloms kone bærer navnet Helene, og at ”der Vorname des frischen Kindes, Helene, dieser teuere Laut, bei meiner Wahl nicht die letzte Rolle spielte.”¹⁰⁰

Alle disse hintene får frem innsikten om at det ikke finnes ”zwei Deutschland,” men at Zeitblom og Leverkühn deler et dypt slektskap, siden de hver på sin måte kan sees på som et uttrykk for den borgerlige offentlighetens kapitulasjon. Dette er en kapitulasjon som kan gi seg to utslag: enten isolasjon, eller innvielse i adelskapets verdssystem. Dette gjør at *Doktor Faustus* fremstår som en slags nyere versjon av *don Quijote*. Cervantes utforsket det absurde i forsøket på å leve som adelsmann på slutten av 1600-tallet, ved å fremstille don Quijote som en galning som tror han er en ridder. Noe av det samme kunne man kanskje sagt om *Doktor Faustus*, for gjennom å være vitne til hvordan Zeitblom er fullstendig fanget i et episk-tragisk verdensbilde, blir det tydelig hvor absurde dette verdensbildet er. Thomas Mann lar altså romansjangeren gjøre det som i følge Bakhtin er dens spesialitet, nemlig å gjennomsyre og oppløse andre sjangeres konvensjoner gjennom parodi. På en måte kan man altså se boken som en bekreftelse på Bakhtins teori om at romanen umuliggjør andre sjangere. På den andre siden kan en slik parodi bare fungere dersom den har en levende tradisjon å markere avstand

⁹⁷ Durrani, Osman: *The Tearful Teacher: The Role of Serenus Zeitblom in Thomas Mann's "Doktor Faustus"*, s. 656

⁹⁸ Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust*, s. III

⁹⁹ Goethe, Johan Wolfgang von: *Faust*, s. 368

¹⁰⁰ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, s. 16

til. Det at Mann fant det nødvendig å forsvare seg mot epossjangeren, må derfor tas som et tegn på at eposet hadde en sterk stilling i hans samtid. På den tiden da *Doktor Faustus* ble skrevet, hadde fortellingene om første verdenskrig blitt utviklet til en mytologisk syklus som fungerte på lignende vis som Arthur-romansene gjorde på Cervantes' tid.

5. - Avsluttende sammenfatning

Jeg har med denne undersøkelsen forsøkt å vise at den uavsluttede, polyfoniske strukturen som Bakhtin så på som den moderne romanens revolusjonerende gjennombrudd ikke nødvendigvis umuliggjør en mer autoritativ, monologisk avrundning. Som nevnt i innledningen, var det epilogen til Dostojevskijs *Forbrytelse og straff* som fikk meg til å fatte interesse for dette problemet, siden epilogen representerer et brudd som ofte har blitt oversett eller bortforklart av kritikere. Jeg har forsøkt å vise at det også i moderne tid, etter det polyfoniske gjennombruddet, har blitt skrevet romaner som ligger nærmere epossjangeren enn den polyfone romanen. Den gjennomsyrende påvirkningen som Bakhtin mente var særegen for romanen, har jeg forsøkt å påvise med motsatt fortegn ved å vise til romaner med klare episke innslag. Noe av forklaringen på dette fenomenet tror jeg lar seg finne i noen særegne samfunnsstrukturer i den tyskspråklige delen av Sentral-Europa på begynnelsen av 1900-tallet.

Å sette litteratur inn i sin historiske og sosiale kontekst på denne måten innebærer alltid en fare for å redusere verkene til rene produkter av en gitt samfunnsstruktur, men det er min mening at de forfatterne og verkene jeg har tatt for meg her, ville fremstått som livløse og bleke uten sin historiske og politiske bakgrunn. Ernst Jünger, Franz Werfel og Thomas Mann sto alle sammen midt oppi de politiske omveltningene i sin samtid, og var intenst opptatt av sammenhengen mellom litterære former og samfunnsformer.

Som jeg har forsøkt å vise, hang vendingen mot en mer episk fortellerstil nøye sammen med det Norbert Elias kalte for borgerskapets kapitulasjon og tilegning av adelskapets habitus. Dette er det samme fenomenet som Mann kalte for tyskernes Unpolitische Wortlosigkeit, som Werfel kalte for Realgesinnung, og som Jünger ga uttrykk for da han forkastet alle forsøk på å sette frem et koherent partiprogram. Alt i alt kan denne episke dreiningen sees på som en parallell og frempek til det senere nazistiske prinsippet om Gleichschaltung, altså ensrettingen

og underordningen av alle frie sammenslutninger i sivilsamfunnet, som endte med å omforme tyskerne til en dionysisk folkemasse under ledelsen av en apollinsk leder.

Implisitt i Bakhtins polyfoniske gjennombrudd ligger en slags tro på samfunnets og litteraturens lineære fremskritt. I sin studie av Dostojevskij hevder han at moderne vitenskap har lært oss å leve med usikkerhet i et ”Universum der Wahrscheinlichkeiten,” en evne han mener vi også er nødt til å dyrke i vår tilnærming til litteratur:

Dieses Bewusstsein hat sich längst an die Einsteinsche Welt und ihre Vielfalt der Mass-systeme gewöhnt. Aber im Bereich *künstlerischer* Erkenntnis fordert man bisweilen die größte und primitivste Bestimmtheit, die offensichtlich nicht echt sein kann.¹⁰¹

Det kan ikke herske noen tvil om at dette er en skarpsindig observasjon, og det kan heller ikke herske noen tvil om at den polyfoniske teorien har vist seg å være utrolig fruktbar og anvendelig til studiet av litteratur. Det ville være absurd å tilnærme seg moderne litteratur uten denne og beslektede teorier å støtte seg til. Samtidig er “Die größte und primitivste Bestimmtheit” nettopp det man må ha i bakhodet hvis man vil forsøke å forstå den typen episk avrunding som kjennetegner de verkene jeg har undersøkt. Dersom man avskriver de monologisk-episke trekkene ved slike verk, vil man komme til å gå glipp av mye av det som gjør dem interessante. Det er lett å se hvorfor den grove og primitive bestemtheten i verker som *In Stahlgewittern*, *Die vierzig Tage des Musa Dagh* eller i Zeitbloms *Doktor Faustus* blir oppfattet som falsk eller uærlig. Likevel må vi i så fall kalle det en falskhet og uærlighet som speiler det samfunnet de beskriver. Vi vet at åpenhet og dialog på samfunnsnivå aldri kan vinnes en gang for alle, men hele tiden står i et opposisjonelt forhold til utviklinger i motsatt retning, og kanskje gjelder dette også for litteraturen. I de spesifikke verkene jeg har tatt for meg her, kan man tydelig se hvordan strukturer i samfunnet ga seg utslag i mer episke fortellermåter, ikke bare hos konservative forfattere, men også blant mer liberale.

At det i det tyske samfunnet på begynnelsen av 1900-tallet fantes en dyp dragnings mot å unnsnippe nettopp det dialogiske, ubestemte aspektet ved tilværelsen kan det være liten tvil om, og det er derfor ikke overraskende å finne den samme dragningen uttrykt i skjønnlitterære verker. De verkene jeg har tatt for meg her er bare tre eksempler på en struktur man kan finne igjen mange steder, og som henger nøye sammen med det Norbert Elias kaller for det wilhelminske borgerskapets etos.

¹⁰¹ Bakhtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, s. 305

Kilder og litteratur

Bachtin, Michail: *Probleme der poetik Dostoevskijs*, Carl Hanser Verlag, München, 1971

Bakhtin, M. M.: *Epos og roman: Om romanstudiets metodologi*. I: Kittang, Atle et al.: *Moderne litteraturteori – en antologi*, Universitetsforlaget, Oslo, (2. opplag), 2008

Bahr, Erhard: *Weimar on the Pacific: German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*, University of California Press, Los Angeles, (1. opplag), 2007

Benjamin, Walther: *Skripter i utvalg II*, Vidarforlaget AS, Latvia, 2014

Durrani, Osman: *The Tearful Teacher: The Role of Serenus Zeitblom in Thomas Mann's "Doktor Faustus"*. I: *The Modern Language Review*, 1 July 1985, Vol.80(3)

Elias, Norbert: *Studien über die Deutschen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (3. opplag), 1990

Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust*, Dreyer Forlag, Oslo, 1957

Graf von Krockow, Christian: *Die Deutschen in ihrem Jahrhundert*, Rohwolt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1990

Jünger, Ernst: *In Stahlgewittern*, Klett-Coletta, Stuttgart, 2014, (1. opplag)

Kunisch, Johannes: *Bismarck und seine Zeit*, Dunker und Humblot, Berlin, 1992

Mann, Thomas: *Gesammelte Werke Band XI*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main (2. opplag) 1974

Mann, Thomas: *Gesammelte Werke Band XII*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main (2. Opplag) 1974

Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, (6. opplag) 1974

Mann, Thomas: *Der Zauberberg*, Fischer Verlag, Stockholm, 1939

Mann, Heinrich: *Der Untertan*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, (6. opplag) 2014

Nietzsche, Friedrich: *The birth of tragedy and other writings*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999

Reinhardt, George W.: *Thomas Mann's Doctor Faustus: A Wagnerian Novel. I: Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, (Vol. 18, No. 4), Music and Literature (Fall 1985)

Remarque, Erich Maria: *Das unbekannte Werk, Band IV, Kurzprosa und Gedichte*, Thomas F. Schneider & Tilman Westphalen, Köln 1998

Schiller, Friedrich: *On the aesthetic education of man: in a series of letters*, Clarendon Press, Oxford, 1967

Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, Insel Verlag, Berlin, 1. oplag, 2016

Werfel, Franz: *Realismus und Innerlichkeit*, Paul Zolnay Verlag, Berlin-Wien-Leipzig, 1931

Woods, Roger: *Ernst Jünger, Walter Benjamin and the New Right. I: Journal of War and Cultural Studies*, (volume 2 number 1), 2009