

Det globale gennembrud

Salman Rushdies De Sataniske Vers
som global dannelsesroman
- i lyset af Mikhail Bakhtins
romanfilosofi

Cand. phil-speciale ved Institut for Litteraturvidenskab,
Københavns Universitet. Vejleder: Frederik Tygstrup
Afleveret november 2002 af Thomas Augsburg

Indholdsfortegnelse	side
Indledning	1
Kapitel 1 - Den lille historie samt diverse delanalyser	4
Hvordan kommer man i gang?	4
Litterær sammenhæng	4
Den lille historie i DSV	5
Intro til del-analyserne	8
Hvilken slags verden er DSV?	9
Formens og stilens forløb	9
De 4 historier - hver for sig eller sammen- hvilke forhold?	12
De enkelte historier	13
Er det drømme?	15
Forgrund/ baggrund	16
Byerne	17
Navne-ligheder på tværs af historierne	17
Karakter-ligheder	17
Personkonstellationer	18
Ledemotiver	19
De sataniske vers	21
Fortælleforhold	21
Opsamling på iagttagelserne	23
<i>Kapitel 2 - Bakhtin om dannelsesromanen</i>	<i>24</i>
Introduktion	24
Disposition	25
Dannelsesromanen i det 20. Århundrede	25
Bakhtin og dannelsesromanen	26
Bakhtins liv og inspirationskilder	27
Roman-filosofien	28
Definition ifølge Bakhtin	28
<i>Dannelsesromanen og åndens fænomenologi</i>	<i>29</i>
Diskurser	33
Dannelsesromanens personer og helte	36
Verden	38
Forløbet	39
Dannelsesromanens form	40
Læseren	41
Analysen	41
Kapitel 3 - DSV som dannelsesroman og globalt paradigme	42
Indledning	42

Disposition	42
Tolkningen i korte træk	42
Verdenshistorien i DSV' s fremstilling	44
<i>Paradigmerne</i>	45
Den religiøse tanke	45
Den nationale tanke	47
Den moderne tanke	48
Den postmoderne tanke	50
Stilistisk bakhtiniansk diskursanalyse	51
Heltenes zoner	52
Drømmene	53
Jahilia	53
Desh	56
Titlipur	58
Kort opsamling på drømmene	60
<i>London-Bombay</i>	61
Faldet	61
Rosa Diamond	63
John Maslama	63
Salatfadet og Interneringscentret	63
En synlig, men uset by	64
Saladins genforvandling	65
Gibreels åbenbaring og sammenbrud	66
Saladins hævn og brandnatten	68
Fortællerne	68
Slutscenen i Bombay	70
Opsamling på romanforløbet i kortform	70
Læseren	71
<i>Opsamling og diskussion</i>	72
Konklusionen i variation en gang til	72
Det postmoderne igen: Hybrider & TV	74
Det positive paradigme - DSV' s vision	75
Paradigmets bagside	76
Hvilken slags ny tanke er DSV? - Perspektiver	77
Afslutning	80
Noter	83
Litteraturliste	87
Summary	a-b

Indledning:

Salman Rushdie (f. 1947) regnes for en af vor tids største og vigtigste romanforfattere, specielt pga. *Midnatsbørn* (1981) og *De Sataniske Vers* (1988). Mens *Midnatsbørn* har været genstand for forholdsvis stor akademisk interesse, har *De Sataniske Vers* (DSV), som denne opgave handler om, primært været omtalt pga. ayatollah Khomeinis 1989-fatwa (dødsdom) mod Rushdie. 'Dødsdommen' sendte Rushdie i skjul indtil 1999, hvor fatwaen lykkeligvis blev ophævet. Fatwaen betød naturligvis, at interessen for romanen først og fremmest blev politisk og generelt kulturel. Det har til gengæld tilsyneladende betydet, at romanen i mindre omfang har haft snæver litterær og romanteoretisk bevågenhed, selvom der dog er skrevet en række artikler om romanen. Som jeg vil vise i opgaven her, har fatwaen formentlig direkte sat sig sine spor i analyserne af romanen: for en sjælden gangs skyld har det virkelig forekommet livsvigtigt, hvad en analyse sagde om DSV og meget få har givetvis haft lyst til at levere ammunition til bødlerne.

Mit overordnede mål med opgaven er at præsentere en helhedsfortolkning af *De Sataniske Vers* læst som global dannelsesroman. Så vidt jeg har kunnet se ud af Rushdie-kritikken, er dét ikke forsøgt før, så jeg tillader mig at betragte min opgave som et pionerarbejde i Rushdie-kritikken. Min tese er altså, at DSV smukt, komplekst og revolutionerende skriver sig ind i dannelsesromantraditionens stolte, men i realiteten meget lille familie. Og mens mange har læst *Midnatsbørn* som en parodisk dannelsesroman¹, har ingen ejendommeligt nok endnu forsøgt sig med at læse DSV på denne måde.

Nærmere bestemt vil jeg vise, at DSV er en roman, der har til hensigt definitivt at revolutionere de gældende verdens- og menneskebilleder med henblik på en ny menneskelig global verden, en ny universel humanisme.

Jeg vil vise, hvordan denne revolution involverer en dialogisk 'dekonstruktion' eller afmytologisering af 4 store centrale historiske paradigmer: 1) den religiøse tanke, 2) den nationale tanke, 3) den moderne tanke, og 4) den postmoderne tanke.

Min tolkning siger, at DSV - som talerør for globaliseringen og dens velsignelser - påstår at hele den splittelse, som religionen indførte mellem digtning og åbenbaring; samtidig med at romanen forsøger at fuldføre den anelse om en sandt universel orden, som religionen - i DSV's version af Historien- var det første store udtryk for. DSV er således intet mindre end en lang argumentation for, at den selv og globaliseringen - romanen som globaliseringens paradigme - er en ånds- og verdenshistorisk kulmination på et flere tusinde-årigt forløb. DSV er derfor selv en sådan ny tanke, som der spørges til rundt omkring i romanen.

Opgaven er delt i 3 kapitler og en afslutning.

I 1. kapitel forsøger jeg mig med et kort referat af den lille genkendelige historie i romanen og herefter vil jeg præsentere forskellige analyser af forskellige iøjnefaldende aspekter af DSV, som dels kan karakterisere romanen og dels påpege, hvor lidt man får ud af romanen med et fortrinsvis formalistisk begrebsapparat. Den læser, der ønsker at gå direkte til en konstruktiv analyse og fortolkning kan altså starte med kapitel 2.

I 2. Kapitel redegør jeg for Mikhail Bakhtins dannelsesromanfilosofi, hvis idéer jeg bringer i anvendelse i forhold til DSV. Kapitlet skulle gerne - udover at præsentere Bakhtins filosofi, selvfølgelig - fungere som en kobling eller shifter mellem analyserne i

kapitel 1 og 3. Der skal skiftes gear til kap. 3. Min forhåbning er, at kapitel 2 også kan fungere sådan.

Kapitel 3 er forbeholdt et forsøg på konkret at forankre DVS i dannelsesroman-typen: dels gennem en konkret stilistisk analyse og fortolkning og dels gennem en perspektivering. De centrale diskurser, jeg mener, romanen fremhæver, er den religiøse, den nationale, den moderne og den postmoderne, som DSV stiliserer, dialogiserer og historiserer i romanens skabelsesberetning for den globale verden. I afslutningskapitlet vil jeg kortfattet slutte cirklen til Bakhtin, og skitsere nogle mulige læsninger af Bakhtin i lyset af DSV.

Jeg har valgt ikke at beskæftige mig med Rushdies liv og øvrige romanproduktion i denne opgave - primært fordi jeg finder, at DSV i sig selv rummer rigeligt stof til denne opgave, hvilket jeg håber, at mine analyser og tolkninger vil vise. Opgaven er altså yderst 'nærsynet' og monoman i forhold til DSV.

Lige et par ord om begrebsbrugen: Det er dannelsesroman-terminen, jeg bruger hele vejen igennem opgaven, fordi jeg ønsker at relatere DSV til denne roman-forms arketype: Wilhelm Meister, med dens visionære og optimistiske form. Bildungsroman er muligvis et synonym for det samme, men fx Franco Morettis brug af termen er for bred og løs til min specifikke interesse, da den også dækker fx Flauberts og Stendahls romaner². Udviklingsroman-terminen er efter min opfattelse alt for uspecifik til mit behov.

Og så en personlig anekdote:

Denne opgave har været længe - måske for længe - undervejs. Jeg tænkte første gang over den, da jeg i 1990 læste romanen første gang og blev voldsomt inspireret af den og dens overdrevne og humane form. Jeg arbejdede med romanen en tid, men kunne ikke få hul på den. Så fik jeg barn, arbejde og nørklede ikke med den i mange år. Men jeg har ikke kunnet slippe romanen; den har ligget i mig som en udfordring, jeg burde tage op. Min mor døde dette forår, og dét, sammen med en konkret arv efter hende, var stærkt medvirkende til, at jeg bad om og fik to måneders orlov fra mit arbejde for at se, om det dog ikke kunne lykkes at komme til en slags klarhed over romanen. Resultatet af de to måneders arbejde (og mange års rumsteren med bogen) er denne opgave.

Jeg har selvfølgelig tit og ofte været i tvivl om, hvorvidt den intuition, jeg havde af, at romanen rummede særligt frugtbare potentialer, var rigtig og i den forbindelse vil jeg gerne fremhæve, at særligt kritikeren Marc Edmundsons anmeldelse i Harpers'³ har været en stor støtte i mine mest skeptiske stunder. Så tak til ham. Og selvfølgelig tak til min kone, Annette, og søn, Aksel, for deres tålmod i alle årene og ikke mindst i de sidste 2 måneder.

Ellers er der vist kun tilbage at sige: God fornøjelse!

Kapitel 1 - Den lille historie samt diverse delanalyser.

Hvordan kommer man i gang?

Det er sjældent, man møder svar på spørgsmålet om, hvorledes litteratur eller anden slags kunst og kultur overhovedet formår at hænge sammen, men netop i forbindelse med DSV bliver et svar på dette ofte lidt oversete spørgsmål pludselig stærkt påkrævet. For romanen føles og opleves ikke af læseren som en usammenhængende ansamling

brokker, men sådan ser den til gengæld ud, når den udsættes for mere traditionelt formalistiske metoder.

I dette kapitel vil jeg dels fremlægge et kortfattet referat af romanen og dels forsøge mig med en håndfuld analytiske tilgange til nogle af de mest iøjnefaldende sider af DSV's enorme korpus. Hensigten er at vise, at der ikke er eet enkelt aspekt ved romanen, som for alvor kan give analysen og fortolkningen et sikkert ståsted og udgangspunkt. Jeg vil forsøge at forfølge logikker på forskellige niveauer af teksten og dermed vise, hvor drilsk de fungerer.

Desuden er det tanken, at disse analyser kan fungere som introducerende beskrivelser af væsentlige aspekter af romanen; endelig er disse analyser, efter min opfattelse, nødvendige som forarbejde for en mere omfattende udlægning. Kort sagt gælder det, at jeg med det samme ønsker at 'overstå' den formalistiske tilgang, sådan at dens resultater og konsekvenser bliver tydelige, men også sådan at jeg i min videre undersøgelse kan slippe for at skulle indføje ekskurser med argumenter mod sådanne tilgange. Således kan jeg gå direkte til diskurserne i kapitel 3.

Litterær sammenhæng - en ultrakort litteraturhistorie:

Traditionen udvikler og kanoniserer i alle kulturelle forhold visse former og genrer, hvis sammenhæng og enhed man ikke umiddelbart har trang til at problematisere, og som opleves som normale og naturlige - indtil de på et eller andet tidspunkt pludselig begynder at fremstå klichéfyldte og måske forældede.

I litteraturen er det nok stadig 1800-tals-realismen, der udgør den overordnede norm med det repræsenterede eller projicerede univers' sammenhæng som værkets stof. Modernisterne mente ikke, at den klassiske realismes stabile verdensbillede længere var spor virkelighedsnært og satte derfor denne projicerede sammenhæng i baggrunden (hvor den dog stadig var intakt) og placerede til gengæld bevidstheden eller måske rettere flere bevidstheder i centrum for interessen: men da bevidstheden ikke er så let at repræsentere, blev modernismen nødt til at opfinde diverse såkaldt formelle (kunstige, arbitrære) måder at binde teksten sammen på (symboler, musikalske former, ledemotiver).

Postmodernismen gjorde siden hen nar af alle disse modernistiske strategier, som den fandt løgnagtige og illusoriske - udtryk for en sekulariseret metafysik -, og den dekonstruerede dem ved at overdrive dem og fremhæve deres artificialitet, mens den stædigt afholdt sig fra at sætte nogle andre sammenhænge i stedet, da alle sådanne forsøg i postmodernismens perspektiv blot ender med at producere andre og ligeså illusoriske fiktioner. Sådan kan man meget kort skitsere 'sammenhængens' historie i romanen i de sidste par hundrede år.

Jeg vil mene, at en sammenhæng umiddelbart antages, hvis romanen lader sig indføje i en af disse etablerede former; og på baggrund af disse formers uformulerede 'regler' kan man så foretage sin analyse, uden uafbrudt at støde ind i oven grundlægsproblemer. Naturligvis har en sådan analysepraksis det vanskeligt med værker, hvis primære intention netop er at parodiere, forvandle eller forny disse overleverede former, og i al almindelighed vil man på denne måde selvsagt altid risikere at gå glip af værkets singulære betydning.

Udfordringen ifht. DSV består i, at der intuitivt faktisk etableres en slags enhed, som teoretisk set er vanskelig at håndtere, men hvis uhåndterlige form, virkemåde og

funktion, derfor - efter min opfattelse - må være den centrale udfordring for denne opgave.

Udgangspunktet for - og såmænd også konklusionen i - dette kapitel er, at der i DSV både er for få og for mange sammenhænge. På den ene side er der ingen sammenhænge, der er entydige og stabiliserende; og på den anden er der for mange iøjnefaldende mulige forbindelser til at spørgsmålet kan ignoreres. Disse sammenhænge opløser sig dog altid ved en nærmere undersøgelse og kan derfor ikke danne grundlag for den videre analyse. Læst på denne måde minder DSV mest om en postmodernistisk parodi på enhver ide om sammenhæng overhovedet. DSV er dog langt fra den slags nihilisme.

Den lille historie i DSV:

Eet sted, hvor man kan få en smule fat, er i historien om Saladin og Gibreel. Den har sin egen lille logik og morale, som jeg vil forsøge at vise. Deres livsforløb (eller et udsnit af det) binder historierne og romanen sammen. Først vil jeg forsøge at fremgrave de små genkendelige historier, som gemmer sig inde i eller ' bag' hele den mærkelige konstruktion:

Gibreel er født i en lille landsby i Indien af fattige og stærkt troende forældre. Som ung kommer han til Bombay og bliver skuespiller, dog mest med masker på. Det fortælles, at han på et tidspunkt har måttet begrave sin evne til at elske, i læsning og paratviden, da længslen efter kvinder var for stærk og uforløst. Da han pludselig får succes som stjerne i nogle teologi-film, vælter kvinderne over ham, men nu er han ligeglad. Efter en tid rammes han pludselig af en voldsom sygdom, som han først helbredes for, da han mister troen på gud. Herefter rejser han til London efter en engelsk kvinde Allie, men straffes nu af smertelige natlige serieredømme, hvor han selv er engel - og udsat for en tidligere elskerinde, ' Rekhas', hævn flyvende på et tæppe. Han har altså både tabt troen og kærligheden, hvilket på en eller anden måde straffer ham, men han kæmper hårdnakket imod.

Hans krise er ' åndelig' og han har ikke noget andet at sætte i stedet - at stå imod med - da han konfronteres med det moderne England og London: Den gamle dame Rosa Diamonds historie oversvømmer totalt hans bevidsthed, han er så at sige prisgivet historier (om kærlighed). I toget mod London møder han John Maslama, der ser ham som en profet, og Gibreel konkluderer ud fra de to personers fortællinger og handlinger, at ' der er noget helt galt med planetens åndelige liv'. Men han har selv voldsomme problemer med det åndelige liv, det er kun kærligheden til Allie, der holder ham flydende og han er nok derfor ekstremt jaloux. Da han på et tidspunkt ikke kan styre det, bryder hans verden sammen, og han tror at se Gud, hvilket sender ham ud på diverse vanvidsvandring i London, hvor han vil forløse den faldne metropol. Men det går ikke og efter flere ture rundt i byen, diagnosticeres han som paranoidt schizofren. Han kommer sig dog, men kun for at støde ind i Saladin, der vil hævne, at Gibreel har svigtet og fornægtet ham på et vigtigt tidspunkt. Vha. insinuerende telefonvers får Saladin bragt Gibreel det sidste stykke ud over fornuftens kant - Gibreel går ud på sin sidste vanvidsvandring, der slutter, da han alligevel kommer ' til sig selv' og redder Saladin ud af den brændende Shandaar Cafe.

Herefter går alt galt for Gibreel, og han ender med at slå både Allie, Sisodia og sig selv ihjel.

Hans drømme, der plager ham så voldsomt, handler om forskellige variationer over den religion og tro, han har forkastet. Værst af alt er det, at han i sine drømme oplever

nogle vigtige historier med sig selv i englens position. Han bliver i drømmene voldsomt i tvivl om, hvor både Mohammeds, Khomeinis og Aishas åbenbaringer kommer fra - foruden at de er vidt forskellige i deres ' brug' af ham- hvilket alt i alt er yderst smertefuldt.

Saladin derimod er vokset op i et velhavende hjem i Bombay, med en totaldominerende fader og med drømme om det kølige og fornuftige England. Han har da også boet i England i mange år, hvor han har ernæret sig af sin evne til at kunne mime alle slags stemmer. Han er i Bombay på arbejde og skal hjem til England, da flyet bringes til eksplosion. Efter ' styrtet' bliver han anholdt som ulovlig immigrant og oplever derefter hele den bagside af det engelske samfund, som han ikke tidligere har kendt. Han lærer også hvor brutal og kynisk hans tidligere verden, TV- og reklameverdenen, er. Han forvandles fra sin totale depression over disse oplevelser til menneske igen vha. oparbejdelsen af et enormt had til den Gibreel, der svigtede ham, og som har set den blufærdige og private Saladin helt blottet. Saladin kommer sig, og accepterer sine nye erfaringer af det ukendte London, Brickhall. Han vil dog have hævn over den Gibreel, som svigtede ham, og som oven i købet har succes i medierne og hos kvinderne. Han lærer Gibreel jalousi at kende og udtænker, hvordan han skal ødelægge ham: med de telefoniske vers. Men da hele Brickhall er ved at gå op i flammer efter ' raceuroligheder' , er Saladin ved at dø i den brændende Shandaar Café. Han reddes af Gibreel i sidste øjeblik og vender hjem til Indien, da hans fader er døende og kan nu tilgive ham, og han lærer døden og kærligheden at kende og ender med at indse at barndommen er ovre.

For så vidt altså en forholdsvis genkendelig lille historie, der synes at fortælle at religiøse tanker i hvert fald ikke passer i den moderne verden og at en moderat dennesidighed er en slags garanti for, at det hele nok skal gå.

Det er iøjnefaldende, at historien er konstrueret omkring en bunke modsætninger:

Gibreel		Saladin	
	Engel		Djævel
Barndom	Fattig		Rig
Forældre	Forældreløs		Dominerende fader
Evne	Kærlighedshunger		Kan ikke elske
Kærlighed	Jaloux		Ligeglad
Fremtoning	Grov, direkte		' Civiliseret' , arrogant
Arbejde	Succes		Fiasko
Ideal	Indien		England
Drømmer	Om guderne		Visioner, profetier
Krise	Åndelig krise		Kulturel krise
Tro	Har tabt troen på gud		Har aldrig haft troen.
Karakter	God		Ond
Strategi	Vanvid		Kalkule
Metode	Sang		Vilje
Selv	Sammenhængende selv		Diskontinuert selv
Kultur	Indiske pop-film		Europæiske nouveau vogue-film

Som det fremgår en lang liste, der kunne udvides med mange flere modsætninger og uddybende deltaljer. Man kan sige, at de tilsammen repræsenterer næsten alle sider af det menneskelige liv: Der er bl.a. en social modsætning, en kulturel modsætning, en modsætning på deres karakter og en ontologisk modsætning, som ikke umiddelbart kan ordnes i kendte årsager og virkninger. Men næsten alle tænkelige modsætninger synes at rummes i de to næsten manikæiske eksistens.

Altså har vi en lille og nogenlunde genkendelig historie om to personer, der på alle mulige måder er forskellige. Men der er sandt at sige mange aspekter af romanen, som skåret bort, for at fremhæve den genkendelige fortælling. Disse mærkelige sider vil jeg kigge nærmere på nu.

Intro til del-analyserne

Jeg vil nu gribe fat i nogle dominante sider af romanen: spørgsmålet om hvor historierne foregår; formens forløb; de mange forællingers status og indbyrdes forhold; personerne; tematikken; ledemotiverne, af de 'sataniske vers' i romanen og til slut fortællingsforholdene.

Jeg vil beskrive disse forhold i al deres flertydighed og ganske åbenlyse forvandlinger, ligesom jeg indimellem vil forsøge mig med nogle fortolkninger af disse flerfoldige formers funktion. Da vitterligt alt synes at hænge sammen i denne roman, og da form og indhold synes at være foldet uløseligt ind i hinanden, kan man næsten starte, hvor det skal være: men alle veje synes desværre at føre een bort fra Rom i denne roman. Jeg har valgt at tage de forskellige analyser, så de allermost overordnede aspekter kommer først.

Det skal bemærkes, at jeg ikke prætenderer, at de kommende analyser på nogen måder er udtømmende. Formålet med dem er, som nævnt, to ting: At præsentere nogle af romanens formelle særkender; og at vise, hvordan de ikke kan give basis for en videre analyse og fortolkning. Denne type formalistisk analyse duer simpelt hen ikke.

Jeg har valgt ikke at angive sidetal på alle mine iagttagelser - det ville slet og ret være for omfattende, og jeg mener også at alt, hvad jeg nævner ligger klart for dagen: det er ikke subtile nærlæsninger dette her.

Hvilken slags verden er DSV?

Hør her:

"DSV handler i kapitlerne med ulige numre om de to indisk fødte mænd med vidt forskellig social baggrund, Gibreel og Saladdin: om deres barn- og ungdom i Indien, oplevelser i London og afsluttende hjemkomst til Bombay. Gibreel lider af nogle ubehagelige drømme, hvor han selv er ærkeengel. I kapitlerne med lige numre fortælles om disse drømmes indhold".

Allerede et så ultrakort og i hvert fald ikke helt forkert resume af romanen giver anledning til et væld af problemer: 'handle om' lyder, som om romanen er en naturalistisk fortælling, hvilket bestemt ikke er rigtigt dækkende, og de to personer er udover at være to mænd også engle. Såvel Indien som Bombay og London bør i grunden optræde både med og uden anførselstegn, da de ikke altid optræder, som vi normalt synes at kende dem. Og at dele af romanen eksplicit siges at være fremstillinger af Gibreels drømme betyder ikke, at disse fortællinger ikke også fungerer som selvstændige historier.

Og sådan er alt i denne roman: netop som man tror, man er sikker på, hvordan noget hænger sammen eller skal forstås, er der altid også noget andet, en anden kontekst, en helt anden forståelsesramme, så fokus uafslutteligt forgrenes i to eller endnu flere retninger. Som læser kommer man konstant til at skulle holde flere bolde i luften samtidig i forståelsen af teksten. Dét vil jeg komme lidt nærmere ind på nu.

Formens og stilens forløb:

Romanen åbner med de to hovedpersoner, Gibreel og Saladins fald gennem luftrummet over den engelske kanal. Stilen her er nærmest vild Magritte-inspireret surrealisme. Mere end 500 sider senere slutter romanen med et kapitel domineret af en nærmest overtraditionel (1800-tals) emotionelt ladet psykologisk realisme, der oven i købet på victoriansk vis lukker praktisk taget alle handlingstråde med Saladins faders og Gibreels død, og Saladins og Mishals ægteskaber.

DSV bevæger sig altså fra noget, vi i mangel af bedre kunne kalde 'generaliseret fantastisk' eller surrealistisk og frem mod en slags normalitet eller realisme - med de 'samme' personer.

Man kan konstatere, at romanen for et køligt-stationært blik gradvist 'normaliseres' undervejs. Der bliver efterhånden færre og færre mirakuløse, fantastiske og groteske hændelser, mindre og mindre taget 'framing' af historierne, og til gengæld bliver en temmelig traditionel og gennemsigtig realisme undervejs tilsyneladende dominerende og til slut ligefrem enerådende.

Denne fuldstændige inkompatibilitet mellem romanens begyndelses- slutunivers skaber enorme tolkningsmæssige problemer, fordi det med de klassiske teoretiske værktøjer forekommer umuligt at beskrive, hvorledes romanen kommer helskindet fra den ene ende til den anden. Lidt spekulation må der til:

Set fra slutningen kunne det tyde på, at man må antage en art naturalistisk basis i hele romanen, som af en eller anden årsag i starten 'begraves' under de utallige figurative, hallucinerede og fantastiske gevandter, men som til slut dukker op i det fri. Flere steder er det, som om der findes en mere stabil referent nedenunder groteskerne; en referent man måske kunne grave frem, ligesom man kan fjerne computerens manipulationer fra billedet og se originalen dukke frem.

Mange steder er der fænomener, som synes at skribe på forskellige figurative tolkninger, fx. som allegori, realiseret metafor, symbol, parabel m.m., og som derved synes at 'forklare' og naturalisere de urealistiske hændelser og forhold:

Realiserede metaforer findes der mange af: 'beskrivelsens magt' refererer fx. ikke alene til diskursers ideologiske funktioner, men får en helt umedieret konsekvens flere steder: på det groteske infirmeri, hvor politifolkene afleverer Saladin og 2 nigerianere har udviklet haler, en gruppe senegalesere er blevet til slimede slanger og Saladin - selv gedebukke-djævel - belæres af en fotomodel forvandlet til en Manticore-tiger om, at det er 'beskrivelsens magt', der her virker. I dette tilfælde ligner grebet en grotesk fortættet understregning af, at racistiske beskrivelser faktisk virker. Og Gibreels mirakuløse helbredelse i Bombay fra de indre blødninger gennem tabet af troen på gud synes at gøre hans sygdom til et billede på en eksistentielt-åndelig krise fremfor at være et legemligt fænomen.

Sådan synes stort set enhver fantastisk situation eller begivenhed på en eller anden måde at kunne forklares og rationaliseres, som om teksten trods alt kan 'rettes ud' og normaliseres. I denne optik siger romanen altså noget på en figurativ måde, som også

kunne siges anderledes og mindre overraskende: Gibreel har ikke blot dårlig samvittighed, han forfølges bogstavelig talt af Rekhas genfærd.

Foreløbig kan man altså konkludere, at masser af de fantastiske episoder tilsyneladende lokalt lader sig forklare allegorisk eller symbolsk, således at man disse steder blot skal skifte til den relevante læsestrategi, hvorefter alt igen bliver ligefremt. Det projicerede univers skabes i det lys kun af det uproblematisk 'realistiske', mens alt andet blot må fortolkes relevant.

Men bortset fra reduktionismen og substantialismen i en sådan optik, der forudsætter at 'stilen' er en slags løsthængende gevandt, man kan afklæde den originale tekst, kan jeg ikke se nogen god forklaring på, hvorfor den 'egentlige' historie skal camoufleres i en sådan grad.

Problemet ved denne vinkel er naturligvis, dels at det dels er uhyre svært at afgøre, hvornår det figurative stopper og det 'rent' referentielle begynder - og ikke mindst i så fald hvorfor; og dels fordrer en sådan sondring i sagens natur, at man klart kan skelne mellem et stabilt naturalistisk univers på den ene side, og rene sprog billeder på den anden; endvidere giver en sådan indgang til romanen absolut ingen forklaring på, hvorfor forholdene ikke beskrives ligefremt isf. indirekte.

Og man kan netop normalt ikke skelne det figurative fra det referentielle i denne roman, hvilket bl.a. effektueres ved en blanding af fantastik, groteske, hallucination, drøm og allegori. På det referentielle projicerede univers' niveau findes der personer og hændelser, som - så vidt som at man kan skelne mellem ord og verden, hvilket realismen almindeligvis forudsætter - må være uafhængige af sprogfigurerne. Pointen i DSV er blot, at personerne, dvs. Saladin og Gibreel, omtaler, overvejer og reagerer ifht. disse sprogfigurer og -hændelser, som om de er ganske 'virkelige'. Allegorierne er m.a.o. ikke forbeholdt læserens implicite niveau uden betydning for den projicerede verden, men er 'reelle' dele af det projicerede univers.

Saladins forvandling til en gedebuk er et eksempel på, hvorledes denne konkretiseres og virkeliggøres vha. detaljer og andres kommentarer i fx salatfadsscenen. Men allervigtigst i denne sammenhæng er nok, at det projicerede univers - dvs. baggrunden - visse steder synes porøs, magisk eller ikke-naturalistisk, eller bevæger sig tæt på kanten.

Hedebølgen i London, Gibreels forsvinden fra scenen i Earls Court, faldet, den 6-tåede mand i toget, (for ikke at tale om drømmenes form og indhold) samt alle de tvetydigt figurative-realistiske hændelser sender stærke rystelser gennem det projicerede univers, og ægger på samme tid til, at alt i romanen får en mangfoldighed af potentielle betydninger.

Det må til slut i dette afsnit pointeres, at den 'normalisering', som romanen tilsyneladende nærmer sig efterhånden, ikke slår direkte igennem for læseren. Man kan snarere sige, at romanens mangetydighed fordrer svagere og svagere effekter for at fungere, da romanen akkumulerer et voldsomt 'pres', som følge af at så mange betydninger og udlægninger er i spil i kraft af de forskellige slags brud med realismen.

De 4 historier hver for sig eller sammen - hvilket forhold i mellem dem?

Går man en smule mere detaljeret til teksten og vender sig mod de forskellige historier, romanen nogenlunde indiskutabelt består af, tæller vi 4 fortællinger, som ikke på nogen

entydig måde har med hinanden at gøre, selvom der er masser af mere eller mindre løse tråde, der knytter dem sammen.

Først og fremmest er der selvfølgelig den kvantitativt altdominerende fortælling om Saladin og Gibreel i Bombay og London, med diverse bipersoner og -historier knyttet til disse to personer (fremover: 'London-Bombay-historien'). Det er denne historie, som romanens uligt nummererede dele beretter (del I, III, V, VII og IX).

Hvis vi ser bort fra diverse rammer og indledninger er der herudover 3 historier, som kan siges at have et helt selvstændigt handlingsindhold mht. personer, sted og tid.

Den første af disse er historien om Mahound og en stor religions fødsel, som fortælles i del II og VI, og som fremover vil hedde 'Jahilia-historien'. Næste selvstændige forløb er den ultra-komprimerede fortælling om Imamen i eksil i London, som ender med hans hjemvenden i revolutionær gru (del IV, 'Desh-historien'). Og endelig handler de sidste ca. 30 sider af del IV og hele del VIII om Mirza Saeed og sommerfuglepigen Ayesha i Titlipur, og om hele byens vandring mod det Arabiske Hav og Mekka (fremover 'Titlipur-historien').

Når det nu er romanens mulige sammenhæng, vi er på jagt efter, vil jeg gøre opmærksom på Kunderas iagttagelse af romanens komposition: ABACABACA (idet C her er Desh- og Titlipur-historierne). Denne rytme er rondoens og dermed skriver Rushdie med DSV sig iflg. Kundera sig ind i en klassisk modernistisk roman-tradition, hvor musikalske former giver en fast orden, der samtidig tillader leg og fri opfindsomhed, som hos de første romanforfattere, Rabelais, Sterne og Diderot⁴. Kunderas iagttagelse er bestemt oplysende, og synes at understreges af, at der er en bestemt rytme mht. sidetal for de 9 dele (ca. 40-tabellen) - hvor den midterste London-del (del V) er den klart længste (ca. 120 sider). Men iagttagelsen synes på den anden side at være for overfladisk ifht. de sindrige sammenfletninger og gennemskæringer, der optræder mellem historierne og niveauerne. Endelig synes Kunderas iagttagelse at være kontraintuitiv således at forstå, at kapitlerne simpelthen er for få - og for lange - til at der etableres nogen egentlig rytmisk-musikalsk fornemmelse. Omvendt vil jeg ikke benægte, at der etableres en art subliminal forventning til kapitellængder m.m., der måske slet og ret letter læsningen og dermed den effekt, romanen afhænger af.

De enkelte historier.

Hvis man betragter de 4 historier hver for sig og ser bort fra afhængigheden mellem dem, gælder ovn. forhold for London-historien: den bevæger sig fra vild surrealisme til traditionel realisme.

I forholdet til de 3 øvrige historier er det umiddelbart mest problematisk, hvorledes disse som 'drømme' skal forstås i et fortalt univers, som i øvrigt ikke skelner skarpt mellem fantasi og virkelighed, og som ikke bidrager med megen psykologisk tegning. Jeg vil tage drømmene en ad gangen.

De 3 drømmehistorier alle en slags parafraser over - eller forskudte versioner af - historier, der regnes for historiske og virkelige:

Jahilia-delen fortæller om Mohammeds åbenbaringer i Mekka i år 622, eksilet i Medina og tilbagekomsten til Mekka. Mahound i Jahilia og Jathrib både er profeten Mohammed (det siges endog) i Mekka og Medina - dvs. både en historisk og en mytologisk person - og er ikke Mohammad, som han er overleveret og beskrevet. Her kan man bl.a. tale om et

forsøg på at afmytologisere Mohammeds gudelignende status, for i stedet at genindføre ham i historien og gøre ham menneskeligt forståelig og tilgængelig.

Desh-historien fortæller om ayatollah Khomeinis eksil i Paris, og hans tilbagevenden til Teheran og den iranske revolution i 1979. I DSV bor imamen i London (og ikke Paris) og indtager Desh (og ikke Iran), og historien om ham bliver - modsat den om Mahound - nærmest transformeret til en myte, en apokalypse, der måske nok er et fortættet billede af den iranske revolution, men som løfter sig mod det almengyldige. Så også hér er det, og er det ikke Khomeinis historie.

Titlipur-historien fortæller om en indisk landsbys vandring mod Mekka og har sin oprindelse i en avisnotits⁵, som Rushdie så har skabt en historie ud af. Hér kan man næppe tale om, at det er en stor, central historie, som rekontekstualiseres, snarere er det netop en 'lille' provinshistorie, som hæves op til mytologiske og lignelsesagtige højder.

I de 3 drømmehistorier er det umiddelbart tydeligt, at de er en del mere stilistisk-ontologisk stabile end London-historien, uden at man af den grund kan tale om traditionel naturalisme-realisme, snarere har de et vist episk præg, så vidt som at de er fortættede, lukkede, komprimerede og skæbnesvangre.

Dette og deres reference til virkelige historier bidrager til at give dem en ontologisk status internt i romanen, der på en vis måde er stærkere end London-historiens, men som omvendt svækkes af de forskellige 'framinger' og af deres delvise status som drømme - derom senere.

Jahilia-historien: Ser man bort fra denne histories engle-'rammer', er det måske den aller mest klassisk realistiske af samtlige historier. På den anden side er handlingen henlagt til Mohammeds første åbenbaringer i starten af det 7. århundrede, hvad der ikke gøres meget for at ramme i sprog, stil, verdensanskuelse osv. Bortset fra delenes start og slutning og fortællernes/englenes tidvise fremtræden (og det er immervæk ikke så lidt) er stil/ontologi nogenlunde fast.

Det umiddelbart interessante ved denne roman-del (og i dette begrænsede lys) er naturligvis, hvordan teksten forholder sig til traditionen vedrørende Mohammeds åbenbaringer og levned og dermed også til Koranen: hvad bruger DSV og hvad udelades; hvornår digtes og fabuleres der og hvornår bruges den kendte tradition?.

Desh-historien er en nærmest mytificeret version af Ayatollah Khomeinis iranske revolution i 1979, hvorved den bliver til en nærmest almengyldig fortælling om eksilets særlige metafysik og psykologi. Den begynder med en skarp beskrivelse af Imamens eksil i London, hvor det særligt er eksilet, der karakteriseres i en temmelig besk form, men den skifter pludselig stil, da Imamen vender tilbage til Desh med sin revolution imod historien og tiden. Her er det nærmest apokalypsen, der er model for en helt utrolig koncentreret version af den iranske revolution og måske af revolutioner som sådan. Titlipur-historien er magisk realistisk (særligt pga. sommerfuglene), men slutter i en form, der igen giver mindelser om noget apokalyptisk.

Set fra en vinkel er Jahilia-historien om Islams fødsel en historisk beskrivelse af den religion, som spiller en rolle (større eller mindre) de 3 øvrige historier, og som sådan er der altså en art historisk kontinuitet eller tematik mellem fortællingerne, der kan siges at handle om, hvordan ideer overleveres og institutionaliseres gennem historien.

Som vi om lidt skal se, er de forskellige historiers status, indramning og ontologi dog så uklar, at det gør det yderst tvivlsomt alene at placere Jahilia-historien som en art historisk original eller fjernstyrer af de øvrige fortællinger.

Er det drømme?

Selvom ovennævnte diskussion måske kan forekomme overdrevent naiv ifht. en tekst, der eksplicit udstiller relationerne mellem London-historien og de øvrige som mellem virkelighed og drøm, mener jeg ikke desto mindre, at også dette niveau eller plan i læsningen er centralt, fordi spørgsmålet om de projicerede verdners indretning og sammenhæng uafsladeligt er på spil. Bla. fordi 'drømme'-ontologien ikke giver megen afgrænsning og præcision i en vildt grotesk-fantastisk mættet tekst.

Det vil være nonsens at benægte, at disse 3 fortællinger faktisk er Gibreels drømme (deres 'materiale' findes i øvrigt, bortset fra imam-historien, i Gibreels ungdomslæsning, hans navn og hans ungdommelige fascination af Mohammed), og disse drømme - som han forsøger at holde på afstand - er en væsentlig årsag til hans mentale nedtur og sammenbrud i London-historien, ligesom det er dem, der danner basis for de film, han går i gang med, da han vender tilbage til Bombay til slut.

Men som nævnt er drømmenes funktion og relation til virkeligheden (såvel tekstens som den udenfor) pr. definition yderst påvirkelig for den voldsomme ontologiske ustabilitet, som behersker hovedparten af London-historien, for slet ikke at tale om romanen som helhed. Hvorom alting er, så er det for mig at se en voldsom reduktion af romanen blot at se 'drømmene' symptomatisk i et fx freudiansk lys. Drømme-rammen gives en mangfoldighed af potentielle betydninger af romanen selv (incl. fx. 'drømmenes' egne meta-indhold om teksters psykologiske virkning), som gør den voldsomt ustabil, og som bestemt ikke blot (i romanens interne kontekst) 'tæmmer' indholdet ved at henvise det til Gibreels private bevidsthed. Desuden er 'drømmene' som nævnt i det store hele mere ontologisk stabile.

Jeg mener altså, at man udover 'drømmevinklen' også må læse Jahilia, Desh og Titlipur-historierne som 'selvstændige' historier, hvis forhold til London-historien og den virkelige verden fungerer sideløbende med den symptomatiske vinkel. Så historierne har m.a.o. mindst dobbelt hermeneutiske og ontologiske referencer.

En tredje vinkel vil sige, at disse drømme-fortællinger snarere er en slags repræsentationer af de film, Gibreel til sidst i Bombay laver over netop disse drømme, således at de er en art anden-tredje-ordens repræsentationer af et evt. oprindeligt drømmeindhold, hvilket bl.a. kunne forklare deres yderst arrangerede og fortalte karakter. Til støtte for dette er der talrige eksempler i Jahilia-delen (særligt 1. del), hvor Gibreel er som en slags instruktør-engel, men disse eksempler kunne omvendt også tolkes som en theological-superstars naturlige forestillings- og drømmeverden. Imod dette synes at tale, hvorledes man overhovedet filmisk skulle kunne fremstille Mahounds åbenbaringsoplevelser.

I en helt fjerde optik synes romanen endog fordækt at bytte om på det sædvanlige vestligt-positivistiske forhold mellem drøm og virkelighed. For drømme-historierne har, med deres basis i virkelige, Historiske fortællinger set i dette lys i sig selv en noget stærkere ontologisk status end London-historiens muligvis genkendelige, men trods alt åbenlyst fiktive og dermed ontologisk svagere forløb. London-historien bliver i denne forstand 'lettere' end de øvrige, hvilket forstærkes af et tredje forløbsmæssigt og

formelt aspekt: London-historiens forvirrende ontologi og multiple historier modsvarer på mange måder af de øvrige historiers enorme fortætning, præcision og økonomi, hvilket giver dem en mere klassisk, næsten episk-mytisk vægt end London-historien⁶.

Forgrund-baggrund:

Går man lidt tættere på teksten og historierne end i ovenfor anførte groft skitserede stilistisk-ontologiske statusopførelse, er der dog et par aspekter vedrørende historierne sammenhæng, som umiddelbart falder i øjnene:

Først og fremmest drejer det sig om forholdet mellem forgrund og baggrund, personer og omstændigheder. Der er tydelige relationer mellem specielt Saladin og Gibreel og det stilistisk-ontologiske univers, der overgår enhver almindelig realisme. Allermest åbenlyst gælder det romanens slutkapitel, hvor Saladins erhvervede modenhed (med Gibreel langt ude i periferien af historien) af altså ikke helt klare årsager modsvarer af fortælleformens, stilens, handlingens og ontologiens stabilitet. I den øvrige del af romanen (dvs. London-historien) er der stort set en tilsvarende uklar gensidighed mellem disse faktorer. På den ene side er Gibreel og Saladin i deres engle- og djævleskikkelser en art objekter eller ofre for en intolerant engelsk kultur, der enten dæmoniserer eller forherliger indernes mystik. På den anden side er de selv en slags mytiske årsager til diverse hændelser i det projicerede univers. Endelig er de en slags konkretiserede symboler både på og for brickhallernes aktuelle frustrationer, bestræbelser og selvforståelse. Den samme betingethed gør sig gældende i både Jahilia og Titlipur-historierne, fordi der her både bekræftes og benægtes at være en art særlig forbindelse mellem visse af personerne (fx Mahound og Hind i Jahilia), og deres universers essentielle ontologi. I Desh-historien er imamens tanker og revolutionens hændelser i den grad vævet sammen, at man ikke kan sondre.

Der eksisterer altså tilsyneladende en essentiel relation mellem personer og univers, som ikke kan rationaliseres og forklares.

Byerne:

Betragter vi fx. beskrivelserne af London og Jahilia-historiens byer (Bombay-London og Jahilia-Yathrib) er der flere tillokkende analogier: Jahilia tager sig på mange måder ud som en slags mediering af 'Bombay' og 'London', måske endog en art proto- eller ur-metropol. Tilføjer vi personerne er Saladin så at sige i 'eksil' i London i 25 år, nøjagtigt det samme tidsrum som Mahound i Yathrib. Det suggerer en fristende analogi mellem disse byer (og mellem Saladin og Mahound), hvilket fx. understreges af Yathribs selvstændige og krævende kvinder. Det ville så gøre Jahilia analog til Bombay, for at fuldende parallellen, hvilket til gengæld ikke giver megen mening, så vidt jeg kan se. Tilføjer man så Desh-historiens 'London' og 'Desh' går den simple opposition helt sikkert fløjten, og i stedet bliver byerne i romanen til en art forskudte modsætninger, der nærmest udgør en fuld, om end ufuldendt serie - af metropolens versioner.

Navne-ligheder på tværs af historierne:

For en modernistisk-symbolistisk skolet læser er der nærmest en syndflod af personer, der bærer de samme navne på tværs af de 4 historier, og som bastant synes at føre læseren i retning af analogiseringer på et eller andet niveau. Kommet så vidt kunne man prøve at undersøge, hvor langt man kan komme i denne retning. Det vil jeg dog lade ligge.

Det væsentlige er for mig at se, at disse navneligheder (og andre ligheder vi vender tilbage til) etablerer en slags 'arbitrære broer', hvor betydninger ligesom kan passere frem og tilbage mellem historierne. De skaber visse mulige netværk uden at skabe den klare tegning og sammenhæng, jeg søger.

En alt for stærk fokuseren på disse åbenlyse og delvist arbitrære ligheder/ identiteter, kan dog skygge for et meget væsentligere forhold i romanen: personernes egenskaber.

Karakterligheder:

Et af de vigtigste på en gang konsoliderende og destabiliserende greb i romanen gælder personerne både i de enkelte historier og på tværs af dem.

Romanpersoner er jo, hvad vi godt ved, men som skjules af realismen, ord- eller papirpersoner. De kan tilføres, fratages og udveksle egenskaber uden de begrænsninger, vi andre levende tumler med. Postmodernismen har på mange måder sat også denne status i forgrunden, og også i DSV er særligt den primære relation mellem Saladin og Gibreel præget af dette, men uden postmodernismens rent parodiske kant.

Men for at begynde et andet sted, er det som om personerne i romanen ikke er rigtigt afgrænsede fra hinanden. De deler egenskaber, omstændigheder, forestillinger, drømme og tanker, og knyttes på denne vis sammen i en slags essentielt netværk, hvilket navnelighederne jo allerede på en anden måde syntes at pege på. Fx. deler Otto Cohen, Hind Sufyan, Imamen og Sri Nivas eksplicit evnen til at leve-med-lukkede-øjne, hvilket mere eller mindre kan siges at gælde for samtlige af romanens personer. Et andet gennemgående træk er 'trodslogikkens' ufrihed, altid mod noget fortidigt: Allies liv bestemmes af trodsighed mod faderen og søsteren, Pams af foragten for forældrenes tyngende overklassearv, Saladin mod alt indisk, Mahound mod Hind, Otto mod sin fortid. Og sådan kan man blive ved, så på kryds og tværs af historierne skabes der altså en slags (metaforlignende, men ikke helt alvorlige) sammenhænge eller netværk mellem tilsyneladende vidt forskellige personer i forskellige historier. Jahilias Hind relateres via sit navn og sin svage mand gennem lighed til Shaandaar Cafes Hind Sufyan; via sit udseende til Desh's Aisha/ Al-lat og videre via Al-lat til 'Rekha' og til Titlipurs Aisha. Ingen af romanens personer falder, så vidt jeg kan se, udenfor dette mønster.

Personkonstellationer:

Ydermere er der visse personkonstellationer, som synes at være analoge på tværs af historierne. Det gælder fx. de stærkt polariserede forhold mellem hovedpersonerne i de forskellige historier: Gibreels og Saladins modsætning gentages som sådan i Mahound/ Hind-, imamen/ Aisha- og mirza Saeed/ Aisha-forholdene. På det umiddelbart fortalte plan er de alle hinandens klare fjender, på den anden side hersker der en ambivalent had-kærlighedsrelation mellem dem. Om Aishas forhold til imamen (Desh-historien) hedder det fx.: "En mægtig kvinde, hans fjende, hans anden: han holder hende i sin nærhed. Ganske som hun, langt borte, i sin almagts palads knuger hans billede under sin kongelige kappe eller skjuler det i en medaljon ved sin hals." (s.222 - i den danske udgave!) Mirza Saeed begærer Aisha voldsomt, og i Jahilia tilbringer Mahound og Hind en nat sammen. Igen en lighedsrelation, hvor der transporteres betydninger vedrørende disse relationers natur frem og tilbage mellem historierne.

Men disse modsætninger er ikke bare psykologiske, for der er også mere essentielle relationer, som ikke kan rummes i en realistisk kontekst, selvom den hele tiden spiller med: Saladin og Gibreel udveksler egenskaber, og deres handlinger styrer og styres af den anden. Undervejs i romanen antydes det ofte, at deres indbyrdes afhængighed er

dybere og anderledes end emotionel-psykologisk. Denne udveksling af egenskaber gør deres individuelle status mildest talt skrøbelig på det projicerede univers' plan. Hind ' fjernstyrer' Mahounds død, og har tilsyneladende også indflydelse på, hvilke engle, der optræder ved siden af ' Gibreel' .

Som man kan se, er disse par altså tilsyneladende komponeret sammen i en art forskudte serier (for modsætningernes ' indhold' er aldrig identisk), således at deres funktion i helheden tilsyneladende først bliver forståelig i dette intrikate spil. De er på sin vis hinandens dobbeltgængere eller snarere hverandres 'Anden'. Og når alle disse skarpe modsætninger kobles sammen (også vha. lighederne med de øvrige personer) sker der en forskydning eller relativering af positionerne, og nærmest en opløsning af de fortalte personers isolerede skarpe konturer. Til gengæld er det som om der etableres et enormt og ekstremt sammensat billede af subjektiviteten vha. disse myriader af netværk. Her ligger, tror jeg, en af nøglerne gemt til, hvorledes romanen på een gang decentrerer et traditionelt subjektbegreb og rekonstruerer et andet og langt mere dynamisk og forgrenet. Men hvordan det kan give afsæt for en samlet tolkning af romanen, er svært at se.

Ledemotiver.

Selvom mange af ovennævnte analogier godt kunne rubriceres som ledemotiver, er der nogle genkommende sætninger i DSV, som er yderst centrale, for dels fungerer de som en art vejledende aforismer og dermed som tilsyneladende brugbare holdepunkter i en forvirret læsning, men samtidig er de så åbne og almene, at de straks suger ethvert tema og eksistentielt spørgsmål, romanen stiller, til sig.

De fire, jeg har udvalgt, er sentenser, der i næsten uændret form gentages en eller flere gange. De har en vis ordsprogs karakter i al deres generalitet, og synes, som ordsproget, bl.a. at kunne knytte en aktuel erfaring til en tradition.

Romanens første sætning lyder: "For at fødes på ny, må man først dø.", som Gibreel synger og den har en nær slægning i "hvis det gamle nægtede at dø, kunne det nye ikke blive født." Begge sætninger henviser til en genfødselstematik, som er central i romanen, mens det til gengæld er vanskeligt at afgøre, hvilket niveau der peges på. Den første sætning synes - udover den hinduistiske tanke om genfødsel - primært at pege på en individuel forløsningsproces af en slags, mens varianten snarere hælder mod en kulturel, åndelig eller ligefrem kosmisk katastrofe som betingelse for fornyelse. Denne konkrete sammenblanding af det individuelle og det almene er hele vejen gennem romanen uløselig, for fx. er Saladin og Gibreel på een gang skyld i (som himmelske agenter), ofre for og rene billeder på et forvredet og grotesk univers. Samtidig gennemses romanen på mange niveauer af spørgsmål om traditionens og fortidens tvetydige rolle i fornyelsesprocesser og visioner både individuelt og universelt.

I al sin vage generalitet, og styrket af sin position som romanens allerførste sætning, peger motivet på fornyelse som et centralt tema for romanen, og på samme tid er det nærmest tomt (eller åbent), for så vidt som at det er overordentlig svært at afgøre, hvad 'det gamle' og 'det nye' konkret relaterer til, og ikke mindst om, hvad det gamles død så vil sige. Med sit instruktive ydre er motivet en slags semantisk joker, der kan binde de mest forskelligartede niveauer og historier sammen.

"Et spørgsmål er en uafsluttet historie", siger hhv. Saladin til slut og Rosa Diamond igen både læservej- og vildledende. Denne åbne aforismes 'spøgelse' knytter sig generelt til de mere konkrete spørgsmål, som fx. 'Rekha', stemmerne der taler til personer og Rosa

Diamonds mærkelige halvverden, men synes i videre forstand at referere til også Saladins forestilling om faderen, dæmoniseringen i London, den ældre Mahounds uafsluttede regnskaber osv. osv. Men hvad er en uafsluttet historie? I dette tilfælde synes der i al almindelighed at være tale om gamle mellemværender, som ikke er blevet gjort op og afsluttet, fx. for Gibreel i form af dels religiøsitet, der blot forlades og dels Rekha, som han også glemmer uden videre. Spøgelserne synes at være en slags fantomsmerter, hvor gamle lidenskaber aldrig er blevet forløst eller forvandlet til at rette sig mod nye objekter.

Selve spørgsmålet om det afsluttede vs. det uafsluttede får også en anden drejning af Saladins foragt for de indiske slutningers melodrama og forsoning, og hans lovprisning af de fastfrosne tableauer i hhv. Sartres 'Skam' og i et Tennessee Williams stykke - som så igen kommenteres af romanens egen meget afsluttede og genfærdsfrie slutning ' Man beviser at verden er virkelig ved at dø i det, siger Mahound og Saladin. Konkret taler de om bogstavelig, fysisk død (dø og faderen), som kun i den virkelige verden har modstand og definitivitet. Men de påpeger også den uvirkelige virkelighed, som tilsyneladende truer alle i denne roman, og som giver døden en særlig fascination, som det eneste sikre, og som en slags målestok for virkeligheden.

Og endelig er der de genkommende spørgsmål til en ny tanke: 'Er du stærk eller svag og hvad gør du når du vinder?' Konkret knyttes det til bombekvinden Tavleen, Mahound og Titlipurs Aisha og deres nye tanker, men generelt har det forbindelser til hele romanens tematisering af tankens evner og muligheder og i videre forstand til spørgsmål om renhed vs. urenhed, klarhed vs. kompromis og revolution vs. hybridisering.

De sataniske vers:

Endelig synes det værd at kigge nærmere på de såkaldt sataniske vers, som er tema forskellige steder i romanen, og som måske kan antyde, hvordan romanen skal forstås. Først og fremmest kaldes de vers, Mahound først åbenbares og siden forkaster om de tre gudinder 'sataniske'. Men der optræder andre vers, som ikke eksplicit benævnes således, men som alligevel må forstås sådan: de vers Saladin reciterer i telefonen for hhv. Allie og Gibreel og som skubber Gibreel det sidste stykke ud over vanviddets kant. Også de vers som Salman - der er Mahounds skriver - ændrer i, har vel et vist satanisk præg, ligesom Baals vers til de tolv prostituerede, der spejler profetens koner, måske har det. Men også de vers, Gibreel og Saladin synger for at overleve faldet, har sataniske elementer. Og sådan kan man næsten blive ved, for romanen vrimler med vers og tekster, der i et eller andet omfang synes at være 'sataniske'. Men da vurderingen dels afhænger af den sammenhæng versene fungerer i og dels afhænger af, hvem der vurderer versene som sataniske, giver en nærmere analyse af disse vers, så vidt jeg kan se, heller ikke nogen særlig stabilitet fra sig.

Fortælleforhold:

Når nu ingen af de hidtil analyserede formelle delaspekter af romanen kan give nogen form for fast grund under fødderne, er det værd at kigge på udsigelsen i romanen, som dels er stærkt iøjnefaldende og som dels måske kan løse nogle af de dilemmaer, analysen hidtil hver gang er endt i. Her tænker jeg på, om fortællerens status og position måske kunne give en forklaring på visse af de stilistisk-ontologiske mærkværdigheder i en slags analogi til modernismens psykologiske perspektivering, og dermed forklare (dvs. sandsynliggøre) ejendommeligheder i det fortalte.

Udsigelsen og spørgsmålet om, hvem der taler, har en afgørende betydning for tolkningen af romanen, men i dette tilfælde også for en vurdering af hvilket ontologisk niveau, de fortalte hændelser befinder sig på: ' reelt' , magisk, hallucinatorisk eller allegorisk.

Det mest iøjnefaldende i romanens fortællerforhold er efter min opfattelse de stemmer, der træder frem rundt omkring i teksten og henvender sig direkte til læseren, ofte med gådefulde spørgsmål. Denne eller disse har tilsyneladende også noget dybere med universet at gøre og synes i hvert fald at have med både ' Rekha' , Gibreels ' hallucination' at gøre, men også med den nærsynede skriver, der dukker op, da Gibreel ser ' Gud' på Allies seng.

Allerede på romanens anden side dukker en stemme op: " Hvem er jeg? Hvem er der ellers?" (s. 14). Er det satan der taler her, eller en drilsk forfatter, eller hvem og hvorfor er der - måske - flere? Midtvejs mellem himmel og jord træder dette jeg frem som ' Rekha' der henvender sig til Gibreel: " Nej, nej, Gibbo, du må ikke vente, at han skal bekræfte noget. Jeg er udelukkende beregnet for din øjne." (s. 17) ' Rekha' er tilsyneladende Gibreels tidligere elskerinde, der begik selvmord pga. hans tale om genfødsel, og som nu vender hævnende tilbage. Men er det mon også hende med den første sætning? Det er i hvert fald ' hendes' sang, der bryder ud af Gibreel i faldet, og som bremser faldets hastighed og nok også hende, der afslutter faldscenen med de retoriske spørgsmål: ' Hvem er jeg, hvem er der ellers' . Her er altså tilsyneladende en ' kvindelig' fortæller, der også er en slags hallucination i universet (!).

Men der er også en mandlig ' skaber' , som viser sig, da Gibreel er ved at revnæf jalousi: skaldet og med briller og nægter at udtale sig om, hvorvidt han kommer ' oppefra' eller ' nedefra' . Han beretter, at han har en plan med Gibreel og sender ham budskaber, men hvad han har med ' Rekha' at gøre, er ikke klart. ' Hun' siger på et tidspunkt til Gibreel: " tror du, at det kun din Ene Ting, der styrer det her foretagende?" , som om hun altså er kender (til) skriverguden.

Hvordan det skal fortolkes er svært, for det tyder på, at de begge har med det skabte/ fortalte univers at gøre, som om de - mand og kvinde - måske næsten indbyrdes kæmper om at styre, hvad der skal ske, ligesom ' Gibreel' i Jahiliadrømmen angribes af de kvindelige engle på bjerget. Men så holder de jo op med at være ' fortællere' og bliver ligefrem skabere af universet. Eller også som to instruktører, der skiftes til og måske skændes om, hvad der skal ske, og kontakter én af skuespillerne pr. øresnegl , men skal man mon så betragte det læste som en film?

' Rekha' optræder tilsyneladende også i ' drømmene' , hvilket fx fremgår, da hun kommenterer: " I gammel tid kom patriarken Ibrahim til denne dal sammen med Hagar og Ismael, deres søn. Her i denne vandløse vildmark, forlod han hende. Hun spurgte ham, kan dette være Guds vilje? Han svarede, det er det. Og forsvandt, det svin. Fra første færd har mændene brugt Gud til at retfærdiggøre det, der ikke kan retfærdiggøres. Hans veje er uransagelige, siger mændene. Så det kan ikke undre nogen, at kvinderne har vendt sig til mig." (s. 107) Det lyder som ' Rekha' igen, men betyder det, at hun er knyttet til Al-lat og den kvindelige ' gud' , Mahound ser, før han dør? Det kunne antyde, at drømmene er en slags mise-en-abymes for London-Bombay-historien, og at fortæller-skaberne dér så er en slags kæmpende guder eller engle, men hvad der får denne kamp til at stoppe, er til gengæld ikke klart.

Blot disse bemærkninger kan antyde, hvilke teologiske og ontologiske spekulationer en analyse af fortællerforholdene kan føre til. Jeg har været rundt om mange, men så vidt jeg kan se, fører de ingen konstruktive steder hen.

Opsamling på iagttagelserne:

Ovenpå denne skitsering af den lille historie i DSV og nogle af de - for en modernistisk og postmodernistisk skolet læser - centrale aspekter af romanen, står det klart: på den ene side forekommer det umuligt for alvor at komme videre herfra, fordi intet af det nævnte, så vidt jeg kan se, kan danne udgangspunkt for en ordentlig syntese, som kan komme udover helt generelle betragtninger om, at romanen i sin helhed mimer en verden, hvor alle sandheder er flydende og fiktive. Det kunne for så vidt dog være godt nok, hvis det blot var det (postmoderne) budskab romanen formidlede til læseren. Sagen er dog den - på den anden side - at romanen læses og opleves helt anderledes konkret, i dybeste forstand realistisk og ikke mindst som yderst visionær, hvis ikke ligefrem revolutionær.

Min plan med denne opgave gik oprindeligt ud på at forsøge at lave en art dynamisk formel syntese, som skulle vise, hvorledes de forskellige niveauer og hermeneutikker spillede sammen og inddrog læseren gennem romanen. Den plan strandede både på overfloden af betydninger blot i det allerførste kapitel, men også på at det ad denne lineære vej synes umuligt at beskrive og forstå meningen med romanens 'lykkelige' og normale slutning, som for læseren er helt logisk. For at komme det nærmere, vil jeg nu vende mig mod Bakhtins romanfilosofi, hvis roman-begreb ligger temmelig langt fra dette kapitels formalisme, mens jeg vil forsøge at samle de fleste af dette kapitels iagttagelser og spørgsmål op i kapitel 3, der handler om DSV som dannelsesroman.

Kapitel 2: Bakhtin om dannelsesromanen:

Introduktion:

Jeg har nu analyseret og beskrevet forskellige iøjnefaldende og stærkt heterogene formelle aspekter af DSV. Men der er noget forkert og pernittengrynet ved at pille DSV (ja enhver roman) fra hinanden, som jeg har gjort efter mere eller mindre snusfornuftige metoder og argumenter.

Der er et uoverstigeligt svælg mellem de formelle delanalyser på den ene side, og romanens fænomenologiske 'substans' på den anden, og det er efter min opfattelse faktisk slet ikke muligt at argumentere sig frem til helheden vha. delene, fordi helheden så at sige kommer 'før', og i det mindste må gå forud i en tolkning af romanen.

Der fordres m.a.o. en mere omfattende og sammenhængende roman-teori, for at vi kan få opklaret, hvordan alle disse tilsyneladende disparate og fragmentariske elementer knyttes sammen til en helhed; og derefter så hvorledes man skal forstå denne helhed. Spørgsmålet er med andre ord: hvilket roman-begreb kan gøre DSV' s analytiske virvar meningsfuldt - eller sagt på en anden måde: hvilken romanforståelse kan bygge bro mellem læseoplevelsen af sammenhæng og den fremanalyserede fragmentering? Jeg er med andre ord ude efter, hvad der gør DSV mulig, hvilket helst i samme åndedrag skal føre til en forståelse af, hvilken hermeneutik der skal til for at udlægge teksten lidt mere konkret.

Set med mine øjne, er det dannelsesromanformen og -perspektivet, der mest konstruktivt kan forklare meningen med romanens heterogene stof. Fx noterer Moretti, at 'denne symbolske form [dannelsesromanen] simpelt hen kunne eksistere, ikke på

trods af, men netop i kraft af sin modsætningsfyldte natur'⁷. Et andet sted karakteriserer Moretti formen som ' hybrid og kompromisvillig'⁸ og det er i høj grad nogle kvaliteter, man kan finde i DSV: fx peger romanens Defoe-motto efter min opfattelse direkte mod dannelsesromanen:

Satan, der således er fanget i en flakkende, omkringvandrende, urolig tilværelse, har ingen fast bolig. For selv om han i kraft af sin englenatur har en slags rige i den flydende ørken eller luften, er det bestemt en del af hans straf, at han ikke har.....noget bestemt sted eller rum, hvor han kan hvile sin fodsål.

Satan er her billedet på det moderne, hjemløse menneske, migranten uden hjemland, som dog alligevel i løbet af romanen finder fast grund under fødderne. Romanen er altså ' vers' for og om det moderne landflygtige menneskes mulige fodfæste.

En forståelse af romanen som dannelsesroman har jeg fundet i Mikhail Bakhtins teorier.

Disposition:

Jeg vil skitsere dannelsesromanopfattelsen i det 20. århundrede, hvorefter jeg kort vil argumentere for mit valg af Bakhtins teorier og jeg vil i punktform fremhæve, hvad jeg finder særligt inspirerende i Bakhtins tænkning. Herefter går jeg, via en kort præsentation af Bakhtins liv og inspirationskilder, til det absolut centrale: Bakhtins roman-teori.

Dannelsesromanen i det 20. Århundrede:

Det er synd at sige, at dannelsesromanen har været i høj kurs i det netop afsluttede århundrede: i den formelt eksperimenterende modernistiske roman og dens æstetikker, har det nærmest været et dogme, at dannelsesromanen var et smukt, men overstået kapitel i litteraturhistorien. Først og fremmest har den været anset for både usand, naiv og konform i forhold til en totalt fragmenteret og essentielt meningsløs moderne virkelighed, der hverken kunne eller burde repræsenteres i dannelsesromanens harmoniske og optimistiske form. Æstetisk har det litterære formsprog i dannelsesromanen været under anklage for at tvinge detaljerne ind under helheden og for derved at undertrykke forskelle og andetheder; og teoretisk har humanismens og dannelsesromanens sammenhængende individ været under beskydning fra utallige dekonstruktivistiske og livsfilosofiske skoler.

Politisk har dannelse været anset for at være en konservativ tankefigur, der falsk harmoniserer konflikter og postulerer almenhed; og historisk har man knyttet dannelsesromanen til en bestemt periode i det gryende borgerlige samfund, hvor man stadig kunne tro på, at det individuelle og ånden kunne gøre en forskel, hvilket blev umuligt i løbet af anden halvdel af 1800-tallet engang: siden da har det individuelle forhold til helheden været mere og mere problematisk for ikke at sige umuligt at fortælle og repræsentere. Dog var der, iflg. Moretti, i starten af det 20. århundrede en række ' sene' dannelsesromaner: Kafkas Amerika, Manns Tonio Kröger m.fl.⁹, der iflg. Moretti alle udtrykker en ny og mere decentreret subjektivitet end den tidlige dannelsesromans, men alt i alt ser han disse romaner som det sidste protestskrig mod kapitalismens voksende fragmentering og fremmedgørelse af det stabile og autonome borgerlige subjekt.

I de senere år har vi dog været vidne til udgivelsen af et par vægtige romaner, der mere eller mindre entydigt knytter an til den klassiske dannelsesromantradition: Botho Strauss' ' Den Unge Mand' (1984) og ikke mindst Jan Kjærstads store Jonas Wergeland

trilogi, der nærmest råber sine dannelsesromanambitioner ud på omslaget med sine spørgsmål: Hvad er et menneske? Hvordan hænger et liv sammen? Endelig har Rushdie, som nævnt, selv med *Midnatsbørn* skrevet en stor ironisk dannelsesroman. Genren eller typen har altså fået en renæssance med DSV som et af de, efter min mening, vigtigste eksempler. Men for at argumentere for dén påstand, må vi gå vejen over en nærmere bestemmelse af dannelsesromanens form, metafysik og historiske forudsætninger.

Bakhtin og dannelsesromanen:

Intro:

Jeg har valgt at bruge Mikhail Bakhtins teorier om romanen til at gøre *De Sataniske Vers'* form meningsfuld, da han på mange, mange måder kan kaldes en 'henovergrænser-tænkner' ligesom Rushdie, og da hans teorier på nærmest utroligt mange områder stemmer overens med ideerne i flere af Rushdies essays og interview. Nogle vil måske mene, at Bakhtin er alt for beslægtet med Rushdie til for alvor at kunne fungere frugtbart i relation til DSV, men mit ærinde i denne opgave er jo ikke at udforme alternative læsninger af DSV ift. de kanoniserede - (da der efter min opfattelse slet ikke er etableret nogen kanoniseret forståelse endnu), men simpelt hen at forsøge at gøre DSV' s særegne form og historiske funktion forståelig.

Bakhtin har ikke traditionelt været set specielt som dannelsesroman-teoretiker, selvom han rundt omkring har spredte betragtninger om denne romantype, men hans grundlæggende forestilling om verden og virkeligheden som en dialogisk totalitet, hvor alt står i et historisk betinget og gensidigt relationelt forhold er en essentiel del af dannelsesromanen, som jeg vil vise¹⁰.

Min intention her er at forsøge at læse og fremlægge hans roman-teori i dannelsesroman-lyset: dels fordi jeg synes det giver god mening i lyset af selve hans værk (og denne vinkel vil moderere nogle af de mere anarkistiske og karnevalistisk orienterede læsninger af Bakhtin), og dels fordi jeg på denne måde kan dreje hans teori i en bestemt retning, som kan kaste et produktivt lys over DSV' s særlige æstetik. At Bakhtin derudover formulerer en roman- og kulturforståelse, som ligesom Rushdies roman er i frugtbar og anskueliggørende opposition til megen litteratur og litteraturteori fra det 20. århundrede gør kun hans tænkning endnu mere interessant. Men denne dialogiske baggrund for store dele af hans teori vil jeg kun sjældent fremhæve, da pointen i denne opgave er at nå frem til DSV og ikke at foretage en større kultur-historisk eller -teoretisk tour-de-force.

Jeg vil dele fremstillingen af Bakhtins dannelsesromanteori op i 3 dele: om hhv. ånds-fænomenologien, om de centrale begreber diskurs og dialog, og om dannelsesromanens personer, verden, forløb, form og læserrolle. Jeg ser bort fra, at der evt. forekommer en udvikling i Bakhtins tænkning og behandler hans teori som een sammenhængende tankegang - og ser dermed generelt bort fra de mere modsigelsesfyldte dele af hans teorier¹¹. Udgangspunktet er de 4 essays i samlingen *Den Dialogiske Forestillingsevne (DF)* (skrevet mellem 1935 og 1941) og fragmentet *Bildungsromanen og Dens Betydning i Realismens Historie (BR)* (skrevet i perioden 1936-38)¹².

Jeg vil med det samme fremhæve 3 særligt inspirerende kernepunkter i Bakhtins tænkning:

Dannelsesromanens mulighed betinges af historiske brydningstider og paradigmeskift. . Bakhtins epoker er meget lange, eftersom han tænker åndshistorien som hele den historiske tid. Vi lever således stadig fundamentalt i den moderne tid, som begyndte med Hellenismen. Hans romanbegreb rummer en umiskendelig evolutionistisk tankefigur: ligesom livet selv begynder romanen med en splittelse: I kulturen indstiftes der et 'fravær' som er altafgørende: i denne nye moderne verden er romanen den eneste overlevelsedygtige kulturform, fordi den på særlig vis evner at overleve ved at tilpasse sig de foranderlige omgivelser. Men det er også pga. tilpasningsdueligheden, at romanen er i stand til at hele denne splittelse. Dette vil jeg uddybe under åndsfænomenologien. Dannelsesromanens sprog og materiale er ene og alene 'sprog billeder' ,diskurser - ikke ét en-dimensionalt nøgent refererende sprog. Det er via særlige dialogiseringer af disse diskurser, at romanen præsenterer værdiladede billeder af verden i tid og rum. Dannelsesromanens særlige narrative dynamik etableres gennem en særlig vekselvirkning mellem helt og verden. Dannelsesromanens helt er en særlig type og dens verden er tilsvarende af en særlig beskaffenhed. Helt og verden opbygges eller konstrueres i gensidighed i løbet af fortællingen.

Bakhtins liv og inspirationskilder.

Bakhtins (1895-1975) inspirationskilder er mangfoldige¹³ og filosofien kan ses som fundamentalt præget af og i stadig dialog med den romanform, han på den ene side forsøger at karakterisere internt - såvel historisk som strukturelt -, og som han på den anden side læser som en objektivisering og opdagelse af nye muligheder og sammenhænge i den historiske virkelighed.

Hans tænkning bevæger sig på og henover mange områder og kan dels snævert karakteriseres som en æstetisk, litterær teori med fokus på romanen. Men der er også en stærk mentalitets- eller kulturhistorisk dimension, som igen kan være vanskelig at adskille fra den semiotik eller filosofiske antropologi, hvis udformning måske er hans grundlæggende ærinde. Endelig er der nogle der - i forlængelse af de mere universelle betragtninger over mennesket - ser ham som grundlægger af en ny overgribende metahumanistisk videnskab¹⁴. Og i sidste instans er hans tænkning måske først og fremmest først og fremmest udtryk for en lidenskabelig kulturel vision eller forhåbning, snarere end en beskrivelse af ' verdens sande tilstand' .

Romanfilosofien:

Min interesse er, at finde en romanforståelse, der er anvendelig i forhold til DSV - ikke at diskutere Bakhtins teorier mere specifikt. Når jeg i kapitel 3 anvender disse teorier på DSV, vil det så forhåbentlig fremgå lidt nærmere, hvordan de forskellige påstande og begreber i Bakhtins tænkning virker og udfolder sig i praksis.

Jeg vil starte med en kort definition af dannelsesromanen som den kan læses i Bakhtins romanfilosofi:

Definition ifølge Bakhtin:

Dannelsesromanen er den særligt autentiske og organiske romanform, som - i en historisk situation, hvor de hidtil dominerende paradigmer for verdensforståelse er

opbrugte eller i bogstaveligste forstand døende –udstiller og dialogiserer tidens væsentlige diskurser, således at 'nye' eller hidtil ekskluderede paradigmer inddrages i dialogen. Gennem denne sammenfattende podning eller krydsning af de hidtil adskilte og derfor alt for 'rene' diskurser, befrugtes og revitaliseres kulturen, mennesket og verden. Dannelsesromanen er således en slags kulturel livmoder eller værtsorganisme for den gensidige tilsynekomst af et nyt 'stort' historisk menneske og en ny, stor historisk verden i en opbrudstid: Dannelsesromanen fortæller om, hvordan det nye menneske opstår og dannes sammen med den nye verden.

Sådan kan man efter min opfattelse sammenfatte Bakhtins spredte karakteristika af dannelsesromanen, men for at blive forståelig kræver denne sammenfatning nogen uddybning, hvilket jeg nu vil forsøge mig med.

Dannelsesromanen og åndens fænomenologi:

Jeg vil til en indledning anføre, at min udlægning af Bakhtin, så vidt jeg kan se, er forholdsvis nytolkende, men jeg håber det går:

Baggrunden for Bakhtins mere specifikke romanteori er en original tolkning af åndshistorien, som for mig at se er udformet som en integration af særligt Lamarcks og Darwins evolutionsteorier¹⁵, Hegels åndsfænomenologi og Ernst Cassirers filosofi om de symbolske former. Måske kan man sige, at Cassirers filosofi allerede integrerer de to andre, men med det cassirerske 'blik' på netopromanen tager Bakhtin for mig at se det afgørende originale skridt. Jeg tillader mig at læse ham i tæt parløb med Cassirer: I kort form ser Bakhtins fænomenologi således ud: åndshistorien - og den moderne tid - starter for alvor med en flænge i væren¹⁶. Hos Bakhtin sættes 'flænge' med antiklens åbning med Hellenismen¹⁷ - altså en konkret historisk hændelse, så at sige - og den stiller tænkningen over for en ny opgave, som den ifølge Cassirer aldrig mere kunne afvige fra.

Hvorom alting er, er tænkningens og menneskets historiske opgave herefter at hele denne flænge, genopbygge det, som den har ødelagt, som Cassirer siger. Han ser de kulturelle former som forgrenede objektiveringer rettet hen imod et altid fjernt mål, en fælles væren: de kulturelle former er derfor "bestemte modi af og retninger i objektiveringen."¹⁸, mens jeg mener, at Bakhtin er mere hegeliansk og faktisk forestiller sig et konkret mål (se nedf.)

Cassirers åndsfænomenologi læser Bakhtin nu 'mod hårene', dvs. i lyset af romanens urene form: romanen er nemlig den uanseelige bastard, der skabtes ud af og sammen med denne flænge, men Bakhtin løfter den - med et galileisk greb: romanen og den dialogiske forestillingsevne er altså hos Bakhtin centrum, solen, der oplyser hele det menneskelige univers - ind i Historiens centrum. Han læser den dermed fra en helt anden og ny position: romanen er den form, der fra starten blev skabt sammen med flængen, men som først i løbet af åndshistorien - specielt ved overgangen fra middelalder til renæssance, hvor religionen havde udtømt sine potentialer, ifølge Bakhtin - viste og udviklede sit sande tilpasningsdygtige væsen. Det er altså ikke i de store klassiske 'rene' formers symboler, at ånden kommer til sig selv, sådan som Cassirer foreslår, men derimod ifølge Bakhtin i romanens hybridform.

Romanens evne til at krydse eller klonе hidtil adskilte diskurser skyldes, at ægte diskurser er levende skabte universer med iboende værdier, åndelige organismer (som Bakhtin karakteriserer romanen generelt¹⁹); derfor kan de klones eller dialogiseres sammen i en ny levende helhed. I denne kloning fremtræder de 'gamle', dominerende

diskurser nu, som det de er: Diskurser og ikke som evig transcendental natur - det er frihedsaspektet i romanen og historien - samtidig med at der skabes et helt nyt diskursivt ' væsen' , emyt ægte menneskeligt verdensbillede, gennem romanens kontakt til den oprindelige folkløse, et førklasserensamfund som Bakhtin formulerer det²⁰. Der er altså også i den diskursive, åndelige verden en slags livs- eller vitalitetsprincip, som sikrer, at diskurser kan fornyes, og at ' opbrugte' diskursers oprindelige form kan forvandles til en ny betydning.

Og når dette er relevant, skyldes det at ' miljøet' , dvs. den historiske verden, ændrer og udvider sig. De klassiske, førmoderne alt for rene former (epos, drama) er pr. definition ude af stand til at ændre og tilpasse sig, så de trues nu som arter af udryddelse: romanens historiske funktion er at samle, dvs. udvide og reaktualisere, den historiske ' genpulje' til gavn for ' artens' den menneskelige verdens - overlevelsesmuligheder i et nyt miljø.

I en naturvidenskabelig terminologi er romanen genpuljen, mens mennesket så at sige er den celle, der skal genfortolke denne nye pulje og omsætte den til åndeligt liv. I den forstand er det faktisk relevant at kalde de store romaner for monstre. De er en slags åndelige ' fantasi-væsener, som pr. definition absolut ikke ligner, hvad man ellers kender, men som mennesket må lære at forstå i deres potentielle humanisme.

At åndshistorien foregår i ' spring' ligesom evolutionen, skyldes altså tilsyneladende, at der er en slags træghed eller konservatisme i åndsevolutionen, hvilket måske hænger sammen med, at mennesket - ligesom dyrearterne - ikke samlet ændrer verdensforståelse, med mindre alt andet er udelukket, dvs. når verden virkelig er anderledes end før. I de historiske skift eller spring, rykker romanen ind som den centrale kulturform, fordi det er herfra, fornyelsen kan komme. Romanen er simpelthen den kulturform, som har til opgave at assimilere flest forskellige historiske (og altså urene) diskursgenererende ' koder' i sig, hvilket sikrer, at den er i stand til at tilpasse sig forandrede vilkår, mens de rene former dør ud eller lever videre i små beskyttede niches.

Og det er som nævnt ikke en tilfældig, men en målrettet evolution der foregår: når Bakhtin siger, at latterkulturen, markedspladsen, den mennepeiske satire og romanen integreres i Rabelais' paradigmatiske roman, er det en åndshistorisk, målrettet nødvendighed²¹ (jf. om Goethe) og det er i den forstand, at man skal forstå Bakhtins tale om forhistorier til romanen. Forhistorier er ikke tilfældige, men er i Bakhtins optik nødvendige, derfor forstår jeg ham som teleolog.

Miljøskiftet eller de historiske opbrud karakteriserer Bakhtin sådan her:

"I modsætning til denne lille verden [idyllen], en verden dømt til undergang, er der en stor, men abstrakt verden, hvor mennesker er uden kontakt med hinanden, egoistisk aflukket fra hinanden, grådigt praktiske; hvor arbejde er differentieret og mekaniseret, hvor objekter er fremmedgjort fra det arbejde, der producerede dem. Det er nødvendigt at konstituere denne store verden på en ny basis, at gøre den fortrolig, at humanisere den.(...) I stedet for det begrænsede idylliske kollektiv må der etableres et nyt kollektiv, der er i stand til at favne hele menneskeheden. (...) Mennesket må danne eller gendanne sig selv til et liv i en verden, der, fra hans synspunkt, er enorm og fremmed; han må gøre den til sin egen, tæmme den. Iflg. Hegels definition skal romanen uddanne mennesket til livet i det borgerlige samfund. Denne dannelsesproces er forbundet med en løsrivelse fra alle de tidligere bånd til idyllen, dvs. at den har at gøre med menneskets landflygtighed [expatriation]. Her er menneskets gendannelsesproces vævet

sammen med samfundets sammenbruds- og rekonstruktionsproces, dvs. med den historiske proces."²²

Hvad der efter min opfattelse beskriver erfaringen af den historiske proces, er i forlængelse af ovennævnte, netop at de kendte diskurs-arter, åndelige 'synsorganer', ikke kan overleve i det nye og store historiske miljø. Erfaringen af denne proces som rædselsvækkende skyldes, at det er ved hjælp af diskursernes 'åndelige øjne eller verdener', mennesket forstår sig selv og verden: og da disse 'øjne' ikke længere kan udfolde eller oplyse verden som meningsfuld, træder bastarden, romanen, til og danner nye adækvate åndsorganer, nye diskursarter, der aldrig er set før, men som får verden til at fremstå ny og meningsfuld.

Dannelsesromanens opkomst med Goethe var ifølge Bakhtin helt konkret bestemt af, at verden og universet først på dét tidspunkt blev opdaget som en fast kugleform, en anskuelig model, hvorfor det blev muligt at forstå menneskets liv som historisk, i modsætning til tingenes og universets liv. Før denne afrunding og kondensering af verden, var begrebet 'hele verden' komplet uklart, hvorfor muligheden for at adskille menneskets historie fra verdens historie ikke var mulig²³.

I dannelsesromanen kulminerer en kompleks udvikling på et par tusinde år. Her fuldendes altså den 'modernisering' som iflg. Bakhtin så småt begyndte i antikken og romanformens historie er simpelt det objektiverede udtryk for, hvorledes verdensopfattelsen har udviklet sig.

I forholdet mellem helt og verden i romanernes udvikling læser Bakhtin den åndshistoriske udvikling i verdensopfattelsen: fra rejseromanens uforanderlige helt, der bevæger sig rundt i en lige så uforanderlig verden til de biografiske romaner, hvor tiden begynder at forstås og repræsenteres som en del af den menneskelige eksistens, dvs. hvor menneskets indre forandrer sig i og gennem tiden, men stadig kun i biografisk tid²⁴. I dannelsesromanen kulminerer både den åndshistoriske og romanhistoriske udvikling og i denne form opdages og repræsenteres mennesket og verden som helt igennem tidslige og historiske størrelser, ja det er først med denne romanform, at mennesket bliver hvad det er, bliver helt igennem menneskeligt, ved at forstås som et historisk væsen rettet mod fremtiden. Og det er kun muligt, fordi mennesket i dannelsesromanen befinder sig på grænsen eller overgangen mellem to epoker.²⁵

I Bakhtins tankegang er (dannelses-)romanformen for eksistensen og identiteten, hvad naturvidenskaben er for den objektive virkelighed: den opdager og fremstiller nye sider af den menneskelige eksistens i den historiske verden. Roman-formen er derfor den kulturelle form, hvor eksistensen så at sige kan finde hjem og befri mennesket fra forældede dogmer, fra 'fjernstyringen' "fra fortidens brønd", hvor urgamle vaner og arketyper "tænker og handler i os", som Kundera formulerer det²⁶.

For at undgå eventuelle misforståelser mht. Bakhtins roman-begreb, vil jeg kort skitsere hans karakteristik af nationalstaternes og kapitalismens epoke: Nationalstatsdiskursen er for Bakhtin nærmest i direkte modsætning til romanens vigtige dialogiske princip. Nationalstaten forsøger nemlig på alle måder at centralisere, enhedsliggøre og tæmme sprogets iboende diskursivitet, styret af idealet om et ensartet nationalsprog med et tilsvarende entydigt verdensbillede. Nationalstatstanken er derfor nærmest totalt destruktiv for romanen og dens behov for sproglig variation. Jeg vil i kapitel 3 forsøge at vise, hvordan dette vigtige paradigme skal tolkes i lyset af DSV.

Om kapitalismen siger han: " Ud- og adskillelserprocesserne af de individuelle livssekvenser fra helheden når sit højdepunkt i slavesamfundet og under kapitalismen. Her får det individuelle liv sin specifikt private karakter og hvad der er fælles bliver maksimalt abstrakt"²⁷. Og denne individualisering kan ses i romantikken og symbolismens totalt isolerede individer.

Bakhtin er således enig med mange andre modernitetskritikere i, at kapitalismen gør verden abstrakt, ødelægger sammenhængene i verden og fremelsker en god individualisme, men hans lange historiske perspektiv og hans tolkning af mentalitetshistorien får ham - så vidt jeg kan vurdere - til at se mere optimistisk på muligheden for en renæssance for romanens dialogiske ånd.

Vi kender desværre ikke Bakhtins vurderinger af de store skelsættende modernistiske romaner, men jeg er i tvivl om, hvorvidt de - med deres formalistiske arsenaler - ville få prædikatet ' autentiske roman' af Bakhtin. Blot for lige at få dét på plads.

Efter denne stakåndede gennemgang af Bakhtins grundlæggende åndsfænomenologi, vil jeg bevæge mig tilbage til et noget mere praktisk terræn.

Diskurser:

Det ene helt centrale (og revolutionerende) begreb i Bakhtins romanteori er hans diskurs-begreb (det andet er som nævnt det dialogiske). Med dette begreb gør Bakhtin, mener jeg, en ægte åndshistorisk opdagelse med vidtrækkende konsekvenser for både romanteori og kulturteori generelt, som jeg forsøgte at vise i indledningen om åndsfænomenologien.

Romanens centrale ' genstande' eller organer er ifølge Bakhtin diskurser- dvs. verdenssyn, værdier ideologier og intentioner objektiveret/ legemliggjort i sproglig form - og ikke et entydigt refererende sprog. Diskurserne udstiller (projicerer) verden, men de udstilles også selv som bestemte verdenssyn i samme greb, vha. stiliseringer m.m., som vi skal se.

Romanen fortæller derfor ikke om, eller refererer til, en empirisk verden med personer, der mener og gør noget. Romanens verden er helt igennem diskursiv, hvilket vil sige, at den, når den fremstiller vigtige verdenssyn eller ideologier, ikke blot lader en person udtrykke disse holdninger i en øvrigt empirisk, naturalistisk projiceret verden. Dette verdenssyn kommer direkte til udtryk i tekstens udstilling af disse ' personers' verdener (eller rettere: personerne lægger stemme til disse verdener, se nedf.) , og det er slet og ret alene disse ideologiske verdener - disse diskursive zoner -, der er i de autentiske romaner; der er i dannelsesromanen ingenting, der falder udenfor dette princip.

Fx må en fremstilling af fx nazismen i Tyskland i 30' erne fortælle om nazismens ' verden' - projicere dens verden - set med nazismen særlige blik, hvor dens specifikke værdier, hensigter, tidsbegreber, måder at begribe objektivitet på osv. træder frem.

Diskurser er i Bakhtins begreb - som det nok er fremgået - ikke blot de store politiske ideologier, men har et langt bredere spektrum: al slags sprog, som udtrykker et specifikt verdenssyn er diskursivt - ja, ethvert tegn og enhver betydning er diskursiv²⁸ - hvilket betyder at alt fra køn, alder, generationer, professioner og op til journalistiske former, computerformer, hele litterære genrer, nationale forståelser og religioner udtrykker et specifikt verdenssyn i deres ' eget' sprog. Verdenssynet objektiveres i sproget som ideologemer, dvs. som en særlig ' symbolsk' spøgbrug, der ikke kan karakteriseres grammatisk og semantisk, men som afbøjer eller betyder virkeligheden på sin specifikke

og uoversættelige måde. Og da al betydning er diskursiv og dermed tyder verden i et bestemt 'lys', findes deringen neutrale og fuldstændige sprog. Dvs. at alle diskurser har denne særlige afbøjning af verden i en eller anden form. Også forfatterens ' eget' sprog er underlagt denne regel. Og i dannelsesromanen specielt gælder det, at den - fordi den så at sige har til opgave at genoplive kulturen og ånden - ikke har frit valg mellem diskurserne. Den skal encyklopædisk udstille alle epokens centrale diskurser.

I dagliglivet gør disse diskurser sig allerede stærkt gældende, men her undertrykkes de normalt af sprogets praktiske formål og af kropssprog osv. som kan sikre den gensidige forståelse. De er altid registrerbare, men bliver typisk ikke genstand for særlig opmærksomhed.

Romanen frigør disse sprogligt organiserede eller assimilerede verdenssyn fra dagliglivet og hvor de ellers findes og stiliserer dem. Det er derfor ikke empiriske diskurser, romanen gør brug af og udstiller - romanen er ikke et katalog over faktisk eksisterende sprog - men særligt karakteristiske og typiske aspekter af verdenssynet, som svarer til forfatterens intentioner. Derfor er romaner på en måde altid ' blasfemiske' , fordi de ' fordrejer' og manipulerer diskursernes empiriske ophav i forhold til forfatterens formål.

For romanens udstilling af diskurser har et særligt formål og en særlig baggrund. Alle diskurser er en del af en sproglig helhed Bakhtin kalder for heteroglossia. Heteroglossia betegner at enhver kultur - fx en national kultur - er stratificeret i disse utallige stridende verdenssyn, som objektiveres i sproget. Romanens opgave er at udstille alle sin tid diskurser for at bringe dem i dialog med hinanden, som i en slags eksistentielt eller maieutisk - identitetsforvandlende - parlament.

Denne dialogisering af hele det centrale heteroglossia i romanen har ifølge Bakhtin den fuldstændig afgørende konsekvens, at hver diskurs' relative mening og betydning kan erkendes som det, de faktisk er - sprogligt assimilerede historiske verdenssyn. Romanen fremhæver på denne måde diskursernes materialitet og specificitet, dvs. øger sensibiliteten for diskurser hos læseren. Det er vigtigt, fordi diskurser indefra let forekommer nærmest mytiske, som om de har en essentiel forbindelse med virkeligheden. Men denne mytiske opfattelse af diskurserne bryder ifølge Bakhtin sammen, når de i romanens dialoger integreres med og ses i lyset af hele heteroglossia, således at tanken frigøres fra diskursernes betingninger.

Fordi dannelsesromanens opgave er en ægte historisk erkendelse (og frigørelse), er det ifølge Bakhtin nødvendigt, at denne romantype også indeholder en ' autentisk profil af fortiden' , dvs. en ægte fortidig diskurs, som kan fungere som en slags anker eller historisk perspektiv i forhold til samtiden, hvorved alle diskurserne kan erkendes i deres historiske og epokale sammenhæng.

Dertil kommer, at dannelsesromanens historiske funktion - se åndsfænomenologien - indebærer, at den integrerer et hidtil ' fremmed' sprog, det som Bakhtin kalder polyglossia: for først i lyset af et helt andet ukendt sprogs verdenssyn, kan diskurserne reelt erkendes i deres totalitet.

Diskurs i romanen er ikke blot på de talende personers niveau: Bakhtin opregner 5 niveauer, hvor denne diskursivitet gør sig gældende:

Fortælleren

Hverdagsfortællinger

Diverse typer semilitterære skrevne former (breve, dagbøger)

Filosofiske, videnskabelige m.v. diskurser

Personernes tale.

På alle disse niveauer af romanen gør særlige verdenssyn sig gældende, som den autentiske roman må udstille og dialogisere i forhold til dets iboende verdenssyn. Udstillingen og dialogiseringen af diskurserne foregår som nævnt vha. en særlig stilisering, men dialogiseringen foregår ikke ved, at diskurserne pænt 'kommer til orde' i tur og orden, som i et museums monter. Diskurs-dialogen er mere kompleks: diskurser hybridiseres, interillumineres internt dialogisk og foregår i samtaler mellem personer,²⁹ således at de indgår i dialoger med hinanden på talrige måder, som fx ikke er dialog mellem to psykologiske personer, men en dialog mellem to verdenssyn, der faktisk diskuterer på denne måde.

Hybriden er måske den vigtigste i DSV, så den giver jeg et par ord med på vejen. Bakhtin siger: "[Hybridisering] er en blanding af to sociale sprog indenfor en enkelt ytrings grænser, et møde, indenfor ytringens arena, mellem to forskellige sproglige bevidstheder, adskilt fra hinanden af en epoke, af social differentiering eller af en anden faktor"³⁰. Som vi skal se, vrimler det med den slags hybrider i DSV.

Sammenfattende kan man sige, at dannelsesromanformen dialogiserer og stiliserer alle niveauerne. Fortælleren er måske særlig vigtig, fordi 'han' lægger sin særlige stemme eller 'zone' i præsentationen af alle de udstillede diskurser. Samlet set betyder det, at det i dannelsesromanen er meningsløst at tale om form overfor indhold, fordi diskurs pr. definition er en organisk enhed af form og indhold.

Som det nok fremgår, er romanforfatterens store opgave altså at finde en stil, en form, der kan organisere hele denne dialogisering. Derfor indeholder store romaner et ideologisk center, hvorfra forfatteren kan 'spille' på diskurserne alt efter sine intentioner. Disse intentioner kan måles på den grad af parodiering, de forskellige diskurser udsættes for, men det ideologiske center kommer ikke direkte til udtryk i værket³¹.

Jeg skal lige have med, at betingelsen for, at denne dialogisering overhovedet er mulig, er, at diskurser er åndsprodukter, eller som Bakhtin siger det: Diskurser mødes allerede i bevidstheden. Ja, bevidstheden er helt igennem diskursivt konstitueret.

Dannelsesromanens personer og helte:

Det er, som Bakhtin siger, tilstedeværelsen af talende personer, der gør en roman til en roman, hvilket måske kan lyde som en modsigelse i lyset af ovennævnte diskurskarakteristik, hvor det kan lyde, som om diskurser er konkretiserede verdenssyn, som en slags statiske billeder af verden set med disse diskursers øjne. Men fordi diskurser altid indebærer en særlig intentionalitet, en særlig måde at begribe objektivitet på og en særlig tydning af verden, må der jo være en slags verden, hvor i disse diskurser 'virker' mere eller mindre hensigtsmæssigt. I dannelsesromanen er det oftest mindre.

Først og fremmest er personer i romanen dog redskaber, stemmer, der skal bringe sprog ind i romanen, og hvis ideologiske, sprogligt udtrykte motiver, kan testes af deres handlinger og altså belyse diskursernes konsekvenser og troværdighed. Individuelle skæbner er til gengæld ligegyldige for romanen og dens historiske funktion.

Der er derfor ikke mennesker i romanen, kun større eller mindre allegorier på mennesker (det er hovedpersonerne). En særlig vigtig gruppe romanpersoner er de u- og udenforstående, dem der ikke forstår eller kender reglerne: fjolset, klovnen, den fremmede: som udenforstående, kan de bevæge sig igennem samfundet og verden på andre måder end de vante og se bagsiden; som ikke-forstående kan de stille gode (' dumme') spørgsmål til konventioner, og derved kan de afsløre disses relativitet og begrænsede gyldighed, hvilket har enorme konsekvenser for diskursudstillingen. Klovnen er ofte en prosametafor eller allegori på mennesket som sådan, fordi han kan spejle andres værensmåder, og dannelsesromanen har derfor altid en hovedperson, der er kendetegnet af denne særlige klovnevisdom.

Dannelsesroman-helten er en særlig type: han bevæger sig igennem alle sin tids signifikante miljøer og diskurser og bliver til et helt menneske gennem sin testning og afprøvning af disses gyldighed, gennem sine erfaringer med disse diskurser og deres handlingsmæssige konsekvenser - i den forstand kan man sige, at erfaring i dannelsesromanens forstand er diskursiv erfaring, dvs. af diskursernes muligheder og begrænsninger. Dannelseshelten skal altså have en ' vilje' til at lade sig ' mærke' med diskurserne, både ude- og indefra. ' Han' er ellers svær at karakterisere - han er Mennesket, og derfor mangfoldig - men han skal selvsagt have ' evnen' til overhovedet at se noget relevant i diskurserne og et ideal om integration af en slags.

Men det betyder ikke, at dannelseshelten kan betragtes som et empirisk individ (man kan altså ikke kritisere dannelsesromanen for manglende ' realisme' på dette punkt), snarere er han - sammenholdt med Bakhtins fremstilling af klovnen - en slags funktion i teksten, der binder diskurserne sammen, og hvis udvikling er en allegori på, hvordan diskurser kan begribes og erfares.

Bakhtin er ikke så tydelig på dette punkt, men jeg mener med Moretti, at dannelseshelten i grunden må være polyparadigmatisk³² eller sagt på en anden måde, at dannelsesromanen har brug for flere personer til at udstille diskurserfaringer.³³

Når Bakhtin karakteriserer dannelsesromanhelten som et historisk individ, der til slut bliver til et nyt menneske har det derfor to årsager: Hans - altså funktionens, der samles i ham til slut - erfaringer og dannelse baserer sig ikke alene på et bredt udsnit af diskurser og deres totalt relative karakter, men på en indsigt i disse diskursers gennemført og specifikke historiske karakter. I dannelsesromanen, som handler om en historisk brydningstid, ' er' eller udstilles visse diskurser tydeligt som stemmer fra den svundne epoke og fuldstændig irrelevante i forhold til den nye tid.

Det har som konsekvens, at dannelsesromanens mange diskursive miljøer på denne måde bliver præsenteret i deres historiske specificitet, hvorved dannelsesromanen lever op til Bakhtins krav: et stykke af jordens rum skal inkorporeres i menneskehedens historie³⁴, den virkelige verden og den virkelige historie skal integreres, så alt er et sandt tids-rum, en forenet kompleks helhed.

Dannelsesprocessen handler således om - gennem erfaringer med historisk signifikante diskurser - at lære at erkende sig selv og verden som historiske gensidigt integrerede, hvilket for så vidt er både præmis og konklusion: mennesket skal lære at forstå sig selv som historisk, fordi det er historisk.

Sagt på en anden måde, er det først med dannelsesromanen, at menneskets eksistens kan præsenteres som faktisk præget af historiens gang og af verden omkring sig og ikke bare af de aldersmæssige universelle karakteristika, som den tidligere biografiske (og ahistoriske) roman fremstiller.

Med hensyn til heltefunktionen mener jeg, at det måske kan være anskueliggørende at vende billedet: i praksis er både helt og bipersoner en art læser-repræsentanter i teksten, hvis reaktioner og konklusioner læseren også er i dialog med. For i egentlig forstand er det jo læseren, der erfarer diskurserne.

Og så en lille ekskurs, nu vi er ved personerne:

Det er typisk for dannelsesromanen, at der dør en frygtelig masse bipersoner - Lukacs ser det som udtryk for, at dannelsesvejen ikke er let³⁵, mens Moretti konkluderer, at dannelsesromanens påståede humanisme overhovedet ikke humanistisk for dem, der er så uheldige at falde udenfor³⁶. Kort sagt er humanismen temmelig begrænset og kun human for de indviede. Set med Bakhtin-briller er årsagen til disse dødsfald umiddelbart anderledes og diskursiv: det er ' personer' der fungerer som stemmer for disse diskurser, der dør. Jeg mener altså, at det er de forældede diskurser, der ' dør' med deres ' masker' i erkendelsen af den nye verdens helhed og sammenhæng, men som han også siger: individuel skæbne er ligegyldig for romanen.

At personer - dvs. rigtige mennesker –dog også risikerer livet, hvis de ikke vil ændre sig, giver Bruno Bettelheim et eksempel på: Jøderne i Warszawas ghetto blev slået ihjel på grund af ghetto-tænkning; bevidst uvidenhed:

" Tyske jøder (og også polske) tillod sig at blive ved med at være uskyldige, de undgik at spise af kundskabens træ og forblev uvidende om fjendens natur. Det gjorde de, fordi de var bange for, at viden ville betyde, at man var nødt til at handle. Min tese er således denne: En vis type ghetto-tænkning har som formål at undgå at handle. Det er en form for afstumpning af sanser og følelser, så at man kan bøje sig for musjikken, som trækker en i skægget, le sammen med baronen over hans antisemitiske historier, fornede sig selv - så at man vil få lov til at overleve. (...) Det var således jødernes nølen overfor deres udslettelse som personer med selvrespekt, der gav tyskerne tid til at udvikle en politik for fysisk udslettelse." ³⁷ Bettelheim henfører denne tænkning til århundreders ghetto-liv, men det gør bestemt ikke miseren mindre.

Jeg citerer og diskuterer dette, fordi dette spørgsmål er et af de største dilemmaer i dannelsesromanens humanisme: Skal vi globaliseres? Kan vi ikke lade være?

Og selvom Warszawas ghetto måske er et af verdenshistoriens helt store afskrækkende eksempler på, hvor livsfarlig uvidenhed kan være, er læren ikke desto mindre stadig gyldig: Uvidenhed kan være livsfarlig.

Verden:

Ifølge Bakhtin er verden set med romanens øjne altid allerede omtalt og vurderet på alle mulige måder - kun Adam mødte diskursfrie objekter.

Som jeg allerede har nævnt, optræder der kun diskursiv, valoriseret og afbøjet ' verden' i dannelsesromanens scener. Derfor er det allerede omtalte og værdsatte ' verdener' helten erfarer og ikke en empirisk og positivistisk ' neutral' verden, som helten må prøve at finde en mening i. Heltens udvikling foregår altså i interaktion med denne allerede valoriserede ' verden' , dvs. at den verden, helten bevæger sig igennem, helt og holdent er ideologisk præget og konstitueret.

Bakhtin går også til spørgsmålet om ' verden' på en anden måde gennem en analyse af objektet: Bakhtins objekt er dels karakteriseret af en " Babelstårns-blanding af sprog omkring sig" , men objektet selv er ifølge Bakhtin heller ikke jomfrueligt eller

fuldstændigt i sig selv hvilende –det er altid gennemskåret af en mængde diskursive navne, definitioner og værdidomme. Der er derfor altid ' fremmede ord' i objektet, som dialogisk former diskursen.³⁸ Verden er altså altid allerede diskursiv i romanen, hvorfor det ikke giver mening at tale om en isoleret tingenes verden i romansammenhæng. Når Bakhtin siger, at diskurser ikke bare dialogiseres i forhold til hinanden, men at de også testes i forhold til verden, er det altså denne allerede valoriserede verden, der er tale om.

Efter min opfattelse skal Bakhtins formulering, at dannelsesromanen fremstiller tilsynekomsten af helt og verden, således tages helt bogstaveligt³⁹: Den idylliske slutning i dannelsesromanen er på en vis måde utopisk, men den konkretiserer, hvordan den nye hele verden kan se ud, befriet fra diskursernes ' tyranni' eller mytologi, og på dialogisk baggrund af en i øvrigt ' veludført' dialogisering af det totale heteroglossia og den ledsagende befrielse af mennesket og verden.

Det kan også formuleres på en anden måde: Dannelsesromanen handler om erfaringen af en ny stor verden, der må humaniseres og gøres menneskelig. Helten gør sig sine erfaringer i denne nye og store verden, men samtidig med at han lærer denne verden at kende, ser han sine tidligere diskursive idealer med nye øjne og kulminationen er indsigten i, at alt er historisk, at intet er udenfor det menneskeliges sfære og at ingen diskurser derfor er fuldstændige.

Romanens billede af verden er som en serie af spejle, der reflekterer verden hver på sin særlige måde, og som alt i alt viser verden " bredere, mere flerlaget og med flere horisonter, end hvad der ville være tilgængeligt for et enkelt spejl" .⁴⁰

Forløbet:

Dannelsesromanen organiserer eller ' føder' som sagt den gensidige emergens af et nyt menneske og en ny verden. Mange kritikere (fx Lukacs) har set dette forløb som noget af det mest urealistiske ved dannelsesromanen, fordi verden er uden den transcendentale forankring, der kan garantere en sådan udvikling⁴¹.

Som jeg forstår Bakhtin mener han, at et sådant synspunkt skyldes en komplet forfejlet forståelse af romanen: ved at erfare de centrale diskurser (og hverken ved enten at afvise dem eller holde fast i en af dem som selve Sandhedens Ord) som verdenssyn er det i hans verdens- og sprogsyn logisk, at mennesket faktisk –selvom det ikke er ligetil – er i stand til at nå frem til en ægte erkendelse af diskursernes og idealernes historiske relativitet. Her behøves der ingen ' garant' for forløbet, fordi det er fundamentalt konstituerende for mennesket at være betinget af og derfor at kunne forstå diskurser historisk og dialogisk. Man kan måske sige, at heltens dannelsesproces tager udgangspunkt i og har som mål, at verden allerede er, og derfor på en ny måde atter må kunne komme til at blive menneskelig.

Derfor er der en god og en ond cirkel på spil i præmissen: dannelsesromanen og - processen hviler på en fundamental tro på eller tillid til kulturens muligheder. Og modsat vil en mistillid eller radikal skepsis i forhold til sprogets funktion og dermed til fornyet tyding være en selvopfyldende profeti: så vil meningen forsvinde og fremtiden gå i sort. Ved dialogisk at fordybe sig i alle kulturens former kan helten frigøre sig fra diskursernes fjernstyring af bevidstheden, og se verden på ny.

Endelig bør det om forløbet i dannelsesromanen bemærkes, at det pr. definition vil have en episodisk form: det skyldes at diskurserne jo netop skal have tid og plads til at lyde og syne, hvorfor forløbet i hvert fald for et overfladisk blik kan ses som mærkelig sammenstykket og fragmenteret. Set på denne måde består dannelsesromanens forløb af

en masse 'scener', som helten bevæger igennem og altså ikke af ét mere sammenhængende forløb, som fx realismen og naturalismen har lært os at forvente.

Dannelsesromanens form:

Fra bl.a. Lukacs⁴² har kritikken af dannelsesromanen også gået på, at den er højt konstrueret og har brug for et fantastisk apparat for at fungere og ende godt, hvilket i hans øjne er selve beviset på dens rabiante usandsynlighed og naivitet i en verden helt uden transcens. Fra en lidt anden vinkel har kritikken gået på, at den slet og ret ikke hænger sammen, fx at fabula og sjuzhet ikke er integrerede, men snarere skudt ind over hinanden, som et hus hvor stue og første sal slet ikke hænger sammen og trapperne ikke mødes.⁴³

Som nævnt er Bakhtins opfattelse en helt anden: Dannelsesromanens form er ikke 'formel' (som modernismens rytmer og andre skemaer), men er udtryk for, hvordan forfatteren kan bearbejde, stilisere og integrere alle de forskellige diskursive niveauer og sprog i teksten. Eller med de biologiske metaforer fra indledningen:

dannelsesromanen er et monster, en kloning af forskellige diskurs-arter, og derfor må den pr. definition se mærkværdig ud set med én ren arts øjne.

Ifølge Bakhtin er der altså absolut intet i den autentiske dannelsesroman, der blot er form, 'omkring' et indhold: alt hvad der måske kan ligne form i dannelsesromanen har en dialogisk og dialogiserende funktion. Dannelsesromanens sammenhæng og enhed findes således ikke i en eller anden ydre form, men i en systematisk enhed af sprog billeder⁴⁴

Læseren:

Bakhtin kalder Goethe og Rabelais for pædagoger og ideologer, der vil ændre læserens verdensopfattelse. Dannelsesromanen er også selv diskurs, en slags metadiskurs og epos, en levende diskursiv organisme. Og romanen er altså, ikke kun 'internt' dialogisk, men må også fungere 'eksternt' dialogisk i forhold til læserens forventningshorisont og forståelse af, hvad der 'sker' i romanen: "Ethvert litterært værk vender væk fra sig selv, mod lytter-læseren og i en vis grad foregriber det således mulige reaktioner på sig selv,"⁴⁵ siger Bakhtin. Det er først i denne dialog, at romanen realiserer sit fulde potentiale, og i læsningen virkeliggøres romanens totale dialogisering. Eller 'biologisk' udtrykt: romanens potentiale er som en ny DNA-sekvens, der afventer læserens tolkning for at blive til en levende diskursiv verden, og da dannelsesromanen pr. definition er fuldstændig anderledes, end hvad man hidtil har kendt, fordrer denne forståelse en udvikling af en helt ny hermeneutik⁴⁶.

En læsestrategi som den klassiske kantianske 'desinteresserede interesse' er derfor komplet uanvendelig i forhold til dannelsesromanen.

Analysen:

Analysen og tolkningen af dannelsesromanen stiller derfor særlige krav: først og fremmest en 'indgående kunstnerisk og ideologisk indtrængen i romanen (...) sådanne indsigter involverer også en værdidom i forhold til romanen, en der ikke bare er kunstnerisk i den snævre betydning, men også ideologisk - for der er ingen kunstnerisk forståelse uden vurdering'. Stilanalysen skal opdage alle de orkestrerende sprog i romanen, deres særlige måder at afbøje intentioner på og deres dialogiske forhold, hvilket fordrer, at analytikeren forstår "hvert sprogs socio-ideologiske betydning og har en eksakt viden om alle epokens andre ideologiske stemmers sociale distribution og

organisering”⁴⁷. I næste kapitel vil jeg gøre mit bedste for at leve op til Bakhtins fordring.

Kapitel 3 - DSV som dannelsesroman og globalt paradigme.

Indledning:

Kommet så vidt, drejer det sig i dette kapitel om at demonstrere, at DSV i lyset af Bakhtin lader sig forstå som en global dannelsesroman, samtidig med at de formelle problemer fra 1. kapitel får en funktion og mening i denne optik.

Min påstand er jo, at det i DSV lykkes Rushdie at skabe en dannelsesroman for den globale verden, at profetere et globalt gennembrud.

Nu vil jeg så vise, hvilke diskurser der udstilles og dialogiseres, og hvordan dette gøres og endelig hvilken dannesidé DSV skriver frem: det vil dels sige, hvilket historisk perspektiv, der ligger i DSV; og dels hvilket konstruktivt billede af globaliseringen - hvilket ideologisk fokus - DSV foretager dialogiseringen fra. Stoffet er jo forholdsvis stort, og mine forsøg udi den bakhtinianske stilistiske analyse er selvsagt ikke fyldestgørende - men intentionen er vha. analyse og tolkning af mange konkrete eksempler at forsøge at ramme de centrale træk i romanen. Jeg forsøger så vidt muligt at skære direkte igennem til mine pointer - alle spekulationerne tillader jeg mig at mene, at jeg har overstået i første kapitel - for at være så tydelig som mulig i de fremførte påstande, analyser og argumenter.

Disposition:

Jeg vil begynde med min overordnede tolkning af romanen; derefter vil jeg skitsere dens bud på en verdenshistorie, præcisere paradigmerne og foretage det centrale: diskursanalysen. Efter den vil jeg samle op og diskutere DSV via lidt mere om det postmoderne, om romanens positive og negative paradigme og til slut vil jeg forsøge mig med nogle beherskede perspektiver.

Tolkningen i korte træk:

DSV ideologisk: Rushdie sætter DSV, dannelsesromanen, som paradigmet eller diskursen (jeg bruger paradigme, diskurs, tanke og idé i flæng) for en global verden. Man kan sige, at Rushdie i DSV vil hamre budskabet om den globale verden igennem, så globaliseringen fremstår som dén unikke og privilegerede verdenshistoriske situation, hvor verden bliver hel, mennesket derfor helt (er en helt altid hel?), og hvor alle menneskeheds historiske modsætninger både kan forstås og løses i en helt ny u-topisk dialogisk verden. Denne globale verden er i romanens optik virkeligt utopisk, fordi paradigmet pr. definition ikke er knyttet til et bestemt sted, men til en tanke: dannelsesromanens tanke.

I sin stilistiske enhed dialogiserer og afmytologiserer DSV de 4 centrale og i romanen øjne forældede historiske paradigmer og sætter sig selv, De Sataniske Vers, som et dialogisk epos for den globale virkelighed.

De 4 paradigmer eller tanker er: 1) den religiøse tanke (in casu: Islam), 2) tanken om nationen (primært Indien og England), 3) den moderne tanke (rationalitet) og 4) den postmoderne tanke (den kontrære/ hybride ide + fjernsynet/ filmen).

Disse 4 paradigmer udstilles og dialogiseres i DSV' s særlige version af verdenshistorien, dens Skabelsesberetning for hele den historiske tid, hvorved Rushdie viser, hvordan disse

paradigmer konstruerer og producerer verden på hver deres historisk nødvendige måde; men også at ingen af disse i en global verden længere fungerer som hverken relevante eller humanistiske paradigmer, bl.a. fordi de er spatialt begrænsede og fordi de har et uafklaret mellemværende, i fællesskab er en del af den uafsluttede verdenshistorie, som DSV forsøger at gøre færdig.

Den positivt globale tanke, hvorfra og -med disse diskurser dialogiseres og stiliseres, er - som antydnet - et stort sammenhængende ideologisk kompleks: komplekset knytter globalisering sammen med universel dialog, kærlighed, humanisme, kreativitet, frugtbarhed osv. osv. - kort sagt alle de klassisk utopiske kvaliteter, som den gamle, før-globale, splittede verden iflg. DSV ikke kunne indeholde, men 'kun' var i stand til at famle sig frem imod.

Jeg vil vise, at de 4 gamle paradigmer i lyset af hinanden og det globale paradigme, i DSV ses som fælles forhistorier til DSV' s og globaliseringens autentiske menneskelige form, med plads til både tanke og følelse, fornuft og kærlighed

Postmodernismens diskurs (bl.a. film og TV) er et paradigme for så vidt som, at den åbenbarer verden på en bestemt - let eller grotesk - måde, hvilket er den umiddelbare historiske forudsætning for DSV' s diskursudstilling.⁴⁸ Den postmoderne tanke vil derfor være genstand for særlig opmærksomhed senere hen i kapitlet.

DSV er altså selv den nye tanke, som der spørges om og til rundt om i romanen:

" Hvordan kommer nyt til verden? Hvordan fødes det? Hvilke sammensmeltninger, overførsler, forbindelser er det gjort af? Hvordan overlever det, så yderligtgående og farligt som det er?" (18)

Og videre: " Enhver ny tanke skal besvare to spørgsmål: Når den er svag: vil den gå på kompromis? (....) Hvordan opfører du dig, når du har vundet. Når dine fjender er i din vold og din magt er total, hvad så?" (s. 396).

DSV' s virkningshistorie bekræfter, at dens egen nye tanke er yderligtgående og farlig.

Verdenshistorien i DSV' s fremstilling:

Som nævnt giver DSV sin egen fremstilling af verdenshistorien, hvis mekanik og logik jeg nu og altså før de stilistiske analyser vil forsøge at gengive i kortform, så den kan virke som forståelsesramme for analysen.

Først dog et lille indskud: Jeg tillader mig i denne genfortælling at indføre en distinktion mellem en vertikal og en horisontal verdensopfattelse, som Toulmin ser som forskellen på det religiøse og det nationale paradigme⁴⁹. Religionen splitter samfundet og verden op i vertikale enheder, men nationen bl.a. i form af lagdelingen i samfundsklasser og hele tanken om nationen som et kosmos er horisontalt defineret. Det er en distinktion, der minder om Bakhtins beskrivelse af diskursive verdener, og som har en vigtig relation til hans begreb om polyglossia, som en horisontal kulturel åbning. Se nedenfor.

DSV' s verdenshistorie er først og fremmest karakteriseret og omkranset af 2 altafgørende brud: det første med religionens (Islams) opkomst og et skarpt vertikalt brud, hvor verdenshistorien begynder; det andet og nutidige er romanens indledende fald ind i globaliseringen, hvor alle forhistoriens - ganske vist i mindre og mindre grad vertikale (og altså tilsvarende mere og mere horisontale) - tanker (den nationale, den moderne og den postmoderne) brydes ned i en fuldstændig horisontal og afrundet

verden. DSV sætter sig selv og globaliseringen som fuldendelsen af den ' udfordring' , som åbningen af de lukkede kulturer gav den menneskelige forestillingsevne.

Tillad og tilgiv mig endnu en ekskurs, et bud på en metafor på denne tankes historie i DSV; en metafor, som måske kan anskueliggøre ideen: hvis en ballon er et billede på diskursen, den menneskelige tankes verden, fortæller DSV' s verdenshistorie om et forløb fra: een guddommelig ballon (evt. et par stykker, hvis vi regner fx kristendommen, jødedommen og hinduismen med), der svæver over og uden mere end engangskontakt med verden (religionernes profeter eller åbenbaringer); via de nationale balloner, der er trukket ned på jorden, men nu snøret af i flere mindre og ' fladere' balloner henover de geografiske lande; gennem den moderne tankes forsøg på at konstruere en rationel tunnel (ja, ja, hold fast i billedet alligevel!) gennem ballonerne i en slags rationel tværnational tanke (men stadig indenfor de nationale balloners imperiale horisont), via de hypertrofierende multiple postmoderne balloners forsøg på ved en overproduktion af små balloner at sprænge både den imperiale og den moderne ballon, ja, hele ballon-tanken indefra; og til gennembruddet til den globale ballon foretaget af indvandrerer, der - som drengen i Kejserens Nye Klæder; i DSV den udefrakommende Salman - lige fra Historiens begyndelse har prøvet at punktere ideen om ballonens entydighed - " Jo nærmere man står en tryllekunstner (...) desto nemmere er det at gennemskue hans numre", som Salman i Jahilia siger om Mahound (s. 389). Men det er den rushdieske Salman, som i DSV, " typisk for en indvandrer ikke at spille efter reglerne" (391), viser alle tricksene og hvor ballonen skal sidde.

Men nu skal jeg i hvert fald passe på metaforerne: for nu er det store spørgsmål, om Rushdie i DSV enten sprænger og dermed simpelthen fjerner behovet for balloner overhovedet eller om han snarere skaber en ny stor og i bogstaveligste forstand verdensomspændende ballon, der slutter helt tæt om verden - som ballonen om bolden - men stadig er en ballon, hvor det så at sige er gummi, metaforerne, der er tanken? Det er det sidste - punkteringen er postmoderne -, men det vender jeg tilbage til i perspektivering.

I hvert fald bliver hele åndshistorien her til et forløb hvor det er de stadige punkteringer af ballonen af noget udefrakommende, polyglossia, der generer udviklingen af nye og anderledes balloner. Jeg lader for nu denne tanke svæve lidt.

Altså: Imellem disse to store epokale brud - hvoraf DSV ' selv' sætter det sidste som en indiskutabel realitet - præsenterer DSV nationalstatstanken, den moderne og den postmoderne tanke som en slags intermedieære paradigmer. Hvad der specielt karakteriserer hele denne ' mellemtid' er, at paradigmerne efterhånden som de dukker op i historien - så at sige lever side om side, med et for dem alle uklart mellemværende, hvilket først iflg. DSV bliver klart i lyset af globaliseringen.

Romanen præsenterer disse centrale paradigmers historiske liv gennem billeder af deres dels frugtbare og konstruktive aspekter og perioder - alle fra den ' naive' tid før faldet - og dels gennem fremstillinger af deres aldrende eller ' sene' historiske efterliv i den ' faldne' globale verden - alle paradigmerne præsenteres således tidligt som historisk foranderlige.

Paradigmerne:

Inden analysen, vil jeg karakterisere de 4 paradigmer:

Rushdie har et sted sagt, at romaner er selvvaliderende, og jeg vil da også påstå, at de 4 paradigmers historiske forhold, værdier, sammenhæng, subjektkonstituering,

intentionalitet osv. kan læses direkte ud af romanen: fx mener jeg det vil være muligt at rekonstruere nationalstatstanken i romanens stilisering af Changez m.fl. Men da det er store og komplekse størrelser, vil jeg tillade mig at gøre brug af nogle teoretikers udlægninger af paradigmernes historiske funktion og indhold som støtte og dialogiske partnere i forhold til DSV. Desuden har det den fordel at ikke alt kommer til at hænge på DSV selv - selvom den nu nok kan bære det. Jeg blander lidt materiale fra romanen ind, når jeg synes det kan uddybe nogle pointer.

Den religiøse tanke:

Den religiøse tankes autenticitet præsenteres gennem beskrivelsen af Gibreels barndom, men også af fx Muhammad Sufyan, den 'mindst doktrinære af alle hadjier' (s. 261). I sig selv er den monoteistiske religiøse tanke en forholdsvis velkendt figur, selvom det måske ikke altid har været klart, hvordan den fungerede, og hvor dens aspirationer egentlig forsvandt hen i moderne tider.

Som jeg forsøgte at vise med ballon-metaforen, er det den religiøse tankes essens, at den etablerer en hinsidig forankring af en universel moralsk orden for denne verden. Kristendommen 'kontakt' med denne anden verden foregik via Jesus, mens Islam fik Koranens ord.

I lyset af DSV og Bakhtin vil jeg argumentere for, at den religiøse tanke, med dens baggrund i åbningen af de sluttede kulturer, kan forstås som den første manifestation af forestillingen om en hel, universel, menneskelig verden - netop fordi den er baseret på en erfaring af, hvad Bakhtin kalder polyglossia: den (lukkede) verden, man troede var evig, er slet ikke den eneste, der er måske en vis relativitet i ens 'naturlige' verdensforståelse (se også Jahilia-analysen nedenfor).

På den måde er det - synes jeg - logisk, at Historisk tid er religionernes tid: Religionen tager udgangspunkt i historiske ændringer, men vender denne usikkerhed til et produktivt og aktivt princip: Nu skal der omvendes, udbredes og organiseres i guds navn! Det interessante er, at denne himmelske orden etablerer den flænge i verden, der bereder vejen for feudalismens særegne vertikale samfundsorden med forholdet til godsejeren som den primære relation. Religionen var således samfundets 'lim' før den nationale tanke tog over.

I Europa ser Toulmin⁵⁰ religionskrigene i 1600-tallet som den religiøse tankes katastrofale kulmination. Erfaringen af disse rædsler gav impulsen til den følgende mere 'fornuftige' nationale og moderne tankes opkomst, men det betød ikke, at den religiøse tanke blev opløst eller dekonstrueret. Religionens universelle 'forhåbninger' eller vished om en højere moralsk orden blev snarere undertrykt eller fortrængt af den nationale tanke, end egentlig forløst⁵¹.

Det er det europæiske perspektiv på den religiøse tankes tidlige historie, men som Rushdie siger: "Det har altid stået mig klart, at Gud adskiller sig fra menneskelige væsener, derved at den kan, om man så må sige, dø del for del. I andre dele af verden, Indien fx, blomstrer Gud stadigvæk i bogstavelig talt, tusindvis af skikkelser."⁵² I fx Indien er religionen - måske fordi der slet og ret ikke har været nogen forestillet enhed, nogen nation - yderst levende også i dag.

Beretningen om Gibreels barndom fortæller dette: her er religionen knyttet til fattigdom og opvækst i en lille by på landet. Hans ungdomshistorie er så at sige før-national: ingen formel uddannelse og ingen social lagdeling; da hans forældre dør, tages han under Mahtres beskyttende vinger: her er der ingen klasser, men stadig en vertikal 'organisering', hvor (her gode) mæcener har ansvaret for menneskebørnene.

Den nationale tanke:

Jeg har nævnt, at denne tankes primære diskursive repræsentanter er hhv. Saladins fader, Changez Chamchawallah og Rosa Diamond, men stort set overalt kan der findes spor af dette paradigme: særligt Saladins fader - i hans yngre år - er en magtfuld repræsentant for denne tankes styrke, selvtillid og driftighed.

Ifølge Toulmin⁵³, er opkomsten af nationalstaterne og modernitetens rationalitet fra starten to siamesiske tvillinger. Og det er først i løbet af den følgende historie, at modernitetens drøm om en universel rationalitet løsriver sig fra eller selvstændiggør sig i forhold den nationale tanke. Ifølge Toulmin har potentialet for denne selvstændiggørelse fra starten været indbygget i modernitetens rationalitet, men det er i hans udlægning først efter 1. Verdenskrig, at rationaliteten så at sige går amok og forvandles til en helt ekstrem formalisme⁵⁴.

Men jeg vil forsøge at skelne mellem den moderne og den nationale tanke: nationalstatstanken blev som sagt udformet som svar på det enorme behov for stabilitet og 'international' fred, som tredivårskrigens kaos havde affødt. I nationen organiseredes samfundet på en helt ny og horisontal måde i klasser, samtidig med at nationen-ideen gav mulighed for at sikre en ny 'fornuftig' international orden efter den westfalske fredsslutning i 1648. Nationen var så at sige en god form, der slog to fluer med et smæk: en ny og stabil orden både internt i og mellem de europæiske samfund. Denne nationale orden er grundlæggende karakteriseret ved at være 'anti-entusiastisk' og 'fornuftig', dvs. at den i sit oprindelige historiske grundlag var præget af frygt for en gentagelse af erfaringerne fra religionskrigene.

Der har, som Toulmin påpeger⁵⁵, siden Platon eksisteret en drøm om, at der eksisterer en kosmopolis, et kosmisk princip, der forener og garanterer både naturens og samfundets orden. I nationalstaten blev en kosmopolitisk orden skabt i den nye videnskabs billede af solsystemets guddommelige sammenhæng⁵⁶, hvor det i polis tilsvarende gjaldt om at kende sin plads i forhold til hinanden og i forhold til kongen, der som solen var centrum for denne sammenhæng. Den kosmopolitiske orden behøvede ikke eksplicit legitimering, netop fordi den jo afspejlede naturens egen orden. Og tilsvarende fungerede den moderne tankes stabile rationalitet på alle niveauer af verden (hos Newton, Leibniz og Descartes og deres efterfølgere) som en bekræftelse på denne orden; som så også kunne overføres på kolonierne, hvor de 'indfødte' indgik i den samme planetariske model, men som mere perifere planeter.

I nationalstatstanken blev manden familiens og rationalitetens repræsentant, og dikotomien mellem mand og kvinde legemliggjorde det skel mellem fornuft og følelse, ånd og natur, som hele den moderne tanke bygger på. Maskuliniteten i den klassiske, changez' ske forstand, er altså national.

Det er svært ud af Toulmins beskrivelser at få den nationale tankes trods alt kraftige og produktive ånd frem, men jeg tror man kan finde den i tiltroen til, at man fungerer i overensstemmelse med naturens orden – og i modsætning til gammel overtro. Og der var meget, der kunne og skulle gøres i det enorme integrationsprojekt, man kan betragte den nationale epoke som: sprogligt, videnskabeligt, praktisk osv. Bakhtin kalder den nationale tanke en stærkt centraliserende kraft, der vil overvinde heteroglossia og skabe maksimal enhed, gensidig forståelse og fornuft⁵⁷.

Og for mig at se er der en analogi mellem den nationale tanke og romanformen, jeg lige må nævne. Bakhtin skriver: "Stilistik har været komplet døv overfor dialog.(...) Fra stilistikens synspunkt, er det kunstneriske værk som helhed - hvad den helhed så måtte

være - en selvtilstrækkelig og lukket forfattermonolog, en der kun forudsætter passive lyttere hinsides sine egne grænser"⁵⁸. Sådan blev nationen og den nationale suverænitet også begrebet - som en lukket verdens interne monolog, hvor der ikke er lyttende eller interesserede 'naboer'.

Hvordan den internationale verden blev forstået fremgår ikke direkte hos Toulmin, men for mig at se, må denne orden have været forstået i den 'samme' planetariske models billede, hvor hver nation har set sig selv som systemets naturlige centrum⁵⁹.

Den moderne tanke

Den moderne tanke er der flere autentiske billeder af i DSV: særligt Saladins 'flugt' fra sin magtfulde far og excessernes Indien til 'det moderne' England, men også i Pams (dt sentimentale) erindringer om hendes, Saladins og Jumpys fælles ungdom. Som eksempel kan nævnes Saladins moderne moral, når det gælder 'slutninger': han kan kun se moral i de moderne vestlige teaterstykkers 'frosne', ufærdige, slutninger, mens de indiske versioner, hvor alt altid løser sig til sidst i hans moderne øjne er håbløst umoralske⁶⁰. Som nævnt er den moderne og den nationale tanke ifølge Toulmin knyttet uløseligt sammen. Først og fremmest er den moderne tanke karakteriseret af et ønske og en drøm om universel rationalitet og stabilitet på tværs af religionsforskelle⁶¹. Toulmin opdeler den moderne tankes historie i to faser: Fra 1690-1914, hvor den alt andet lige var moderat, og fra 1918-45, hvor den blev mytologisk på baggrund af erfaringerne fra 1. verdenskrig.

Kernen i moderniteten var et forsøg på at finde en universel logik, der kunne skabe et grundlag for en ny forståelse og enhed, og som kunne overskride de forskellige trosretningers skæbnesvangre divergenser i en universel fornuft. Toulmin fremhæver 3 centrale moderne tanker: drømmen om en rationel metode, en forenet videnskab og et rationelt sprog. Disse tanker vandt iflg. Toulmin frem, dels fordi de viste sig effektive, og dels fordi de gav guddommelig (!) legitimitet til en integration af nationen i samfundsklasser. Og resultatet af den moderne tankes fremmarch blev en sejr for den teoretiske kosmologi, hvor videnskab og tanke blev adskilt fra erfaring og praksis, hvorved adskillelsen af fornuft og følelse, tanke og verden, mand og kvinde, øst og vest blev udformet. Toulmin gør mindre ud af, at disse tanker vel faktisk også virkede på tværs af nationerne - på trods af deres umiskendelige nationale kontekst - og dermed faktisk har bidraget til internationaliseringen.

Et centralt aspekt af denne rationelle tanke er, at den var baseret på geometri og matematik og derfor ikke anerkender muligheden for evolution og for at tænke rationaliteten historisk, dvs. at erkende at disse tanker selv har en historie, og at mennesket fx har muligheden for at forme sin fremtid. Kermode karakteriserer denne moderne 'realistiske' og 'fornuftige' tankesimpelt hen den moderne måde at tænke tiden og fremtiden på - som 'følelse-af-en-afslutning'⁶², og den kan ifølge Moretti litterært føres tilbage til Stendahl⁶³. Siden da er lykkelige slutninger, jf. Saladin, blevet set som udtryk for irrationelt naivt drømmeri. Der var altså et ejendommeligt og tilsyneladende modsigende forhold i den universalistiske moderne tanke, som på en gang var optimistisk og rationel; og på samme tid ude af stand til at tænke tiden som generativ og historisk og dermed sig selv som historisk fænomen. Det var altså den drøm om en universel, ahistorisk og transcendental fornuft, som var den moderne tankes umiddelbare og uerkendte - metafysiske - arv fra den religiøse tanke.

I den 'anden' fase efter 1. verdenskrig, hvor den moderne tanke gennemlevede sin døds-kamp, selvstændiggjordes rationaliteten - på baggrund af 1. verdenskrig - som

endnu mere formalisme og abstraktion: Det blev en dyd for denne tanke ikke at være anskuelig eller sanselig, hvorfor repræsentationen blev angrebet allevegne: i musikken, psykologien, maleriet, fysikken, filosofien, avantgarde kunsten osv. Jo mere uanskueligt, jo bedre og sandere. Den teoretiske tanke blev dermed til mytologi, en entusiastisk drøm om en helt ny begyndelse ved at viske tavlen helt ren⁶⁴. Den sene moderne tanke bliver, ifølge Eksteins, til en teknik-kult, til en drøm om en komplet brud med fortiden, til en forløsning af den moderne kunsts apokalyptiske løfter om en ny begyndelse, en genfødsel. I Eksteins version af den sene modernisme (i Tyskland specielt) var der en forfalds- og futuristisk forløsnings-tænkning i luften allerede fra omkring 1900, som var fælles for kunst og politik⁶⁵, men som blev dominerende efter 1. verdenskrig. Denne senmoderne forløsnings-tanke var altså i sin essens national-mytologisk⁶⁶.

Den postmoderne tanke:

Den postmoderne tanke i DSV, (som er svanger med den globale) repræsenteres (selvfølgelig) primært af en kvinde, som Saladin da også kommer til at begære voldsomt, Mishal Sufyan. Mishal ser hele verden som en film med specialeffekter, men går direkte og ugenert til Saladin, da han er blevet til et monster. Om sine 'identitet' beretter hun for den stadig fordomsfulde Saladin: "Hvad tror du vi er?(...) Bangladesh betyder ikke en skid for mig. Det er bare et sted, Far og Mor bliver ved med at ævle om. (...)

Bongoland" . (s. 277). Hun og hendes søster er dybt umoralske i Saladins øjne: "Mishal og Anahita Sufyan (...) var to skabninger, som helt tydeligt beundrede sådanne væsener som socialbedragere, butikstyre, småkriminelle: svindlere af enhver slags. (...) Ingen af pigerne kunne finde på at stjæle så meget som en knappenål. Men de betragtede den slags folk som udtryk for gestalten, for hvordan-det-var." (s. 282) Mishal læser straks hans klichifyldte forfalds-tanker: "Kysse, kysse".

Hvis man kan sige noget generelt om postmodernismen, er det, at den er antimetafysisk og opfordrer til 'svag tænkning' pensiero debole. McHale tolker det som en opfordring til at trivialisere de store paradigmer (nation, fremskridt osv.) og gøre dem mindre.⁶⁷

Om Pynchons postmodernisme, siger McHale: "At læse Gravitys Rainbow er en god, ganske vist anstrengende træning i den negative evne." Denne evne definerer McHale med Keats' formulering: "Jeg mener, Den Negative Evne, det vil sige, når et menneske evner at forblive i usikkerhed, mysterier og tvivl uden irriteret at række ud efter klarhed og fornuft."⁶⁸

Historisk er postmodernismen ifølge Toulmin en reaktion på 2. Verdenskrig, som kompromitterede den nationale og rationelle tanke endegyldigt. Men jeg synes, som jeg vil tydeliggøre i stilanalysen af DSV, at den postmoderne tanke har været mere end 'lille' og let: den er også i sine mest konstruktive stunder - uren, hybrid, grotesk og komisk, som man kender det hos fx Kafka, Bulgakov, Flan O' Brian, Pynchon m. fl. Den tillader sig at blande alle den moderne rationalitets 'rene' kategorier sammen for at demonstrere, hvor vilkårlige de er, og hvordan livet alligevel kan leves.

McHale karakteriserer den postmoderne tanke som præget af den 'ontologiske dominant' på alle niveauer af tekst og verden, hvor alle 'naturlige' ordener og afgrænsninger parodieres, hybridiseres osv⁶⁹. Med en analogi til bioteknologien, kan man måske sige, at gensplejsning er biologiens postmoderne tanke, et frontalangreb på enhver metafysisk forestilling om en allerede givet naturlig og guddommelig orden. Den postmoderne tanke er dermed mulig at se som en bevidst metaforisk manipulering og dekonstruktion af de tilsyneladende så 'naturlige' diskursive universer, analogt til biologernes manipulation af den 'naturlige' organiske orden. Og denne manipulation

tager i den postmoderne tanke netop form af en kølig og engageret undersøgelse af mulighederne i hybridisering m.v.

Men som jeg forsøgte at angive med billedet af de små postmoderne balloner, har den postmoderne tanke nok primært været Vestlig og er forblevet indenfor den nationalt-moderne horisont. På den måde kan man sige, at begrebet postmoderne er relevant, så vidt som at denne tanke nærer sig af konfrontationen med og forvrængningen af alle den moderne tankes metafysiske forhåbninger.

Men dette er selvfølgelig også årsagen til, at den postmoderne tanke forekommer aldeles amoralsk målt med traditionelle kriterier, hvilket fx en Rorty forsøger at vende til et positivt princip om imaginær identifikation med et stadig udvidet 'vi' gennem detaljerede beskrivelser i romaner, journalistisk, film osv.⁷⁰

Ok, det var så dels påstanden foldet skematisk ud fra forskellige vinkler, dels lidt om de 4 paradigmer - nu er tiden kommet, hvor der skal argumenteres analytisk for alt dette.

Stilistisk bakhtiniansk diskursanalyse:

Som beskrevet i kap. 2 og som antydnet ovenfor er dannelsesromanen typisk episodisk opbygget, således også DSV. Jeg vil derfor foretage en stilistisk analyse af de vigtigste - og 'sværeste'-scener i romanen. Det er muligvis en lidt tung del at komme igennem, men jeg har bestræbt mig på at gå i kødet på alle de mest mærkelige steder, så der er nødt til at være lidt diskussion - og det er altså én lang argumentation for førnævnte logik. Jeg starter med de to heltes stilistiske funktion og går derefter til 'drømmene', som jo er mest afgrænsede; til slut i denne del tager jeg London-Bombay-historien og fortællerne.

Heltenes zoner:

På det stilistiske niveau fungerer Saladin og Gibreel ganske anderledes, end det fremgår af analyserne i kapitel 1.

De virker dels som 'diskursstiliserer', dels som polyparadigmatiske 'funktioner' eller centre i forhold til alle diskurserne, og endelig er de forbindelser til den lille historie, jeg fortalte i begyndelsen af kapitel 1:

Jeg vil altså vise, at det ikke er tilfældige 'erfaringer' Saladin og Gibreel drager i Bombay, London og som Gibreel gør sig i drømmene - det er simpelthen førnævnte centrale diskurser eller paradigmer, som i tidlig variation udstilles som zoner.

De to helte stiliserer diskurserne på hver deres særlige facon, som har med det vigtige indledende fald at gøre: I indledningen af DSV falder de to helte i bogstaveligste forstand ned i en virkelighed på randen af globaliseringen, hvorfor bl.a. de to's forhistorier - s. 21-100 - skal forstås som udstillinger af paradigmatiske forhistorier til den senere altgennemtrængende globaliserede verden.

Gibreels funktion er, at han efter faldet og som følge af sin dybe åndelige krise opluges af alle diskurserne, men han erfarer og udstiller dem kun 'indefra'. Ved at tabe troen bliver han moderne og 'rationel' - men det nationale og moderne taler i ham, han oversvømmes af og bliver nærmest subjekt for andres diskurser. Som han tænker:

"Forpulede drømme, skyld i al den ballade, der er med menneskeheden, det samme med film, hvis jeg var Gud, så ville jeg skære fantasien helt ud af folk" (s. 135)

Set med hans øjne er den åndelige krise massiv, fordi hans nærmest symbiotiske kritiske moderne tanke kun kan se forfaldet i de gamle diskurser. Han kan kun forstå diskurserne som essenser, ikke som symbolske former. I drømmene ser han fx 'bagsiden' af al

snakken om engle og åbenbaringer. Og eftersom han som moderne 'engel' får folk til at åbne sig, formår han at udstille en særlig type diskurser: de tilsyneladende mest grundlæggende. Jeg vil vise, at han med sit rationelle blik erfarer disse diskursers faktiske historiske tilstand. Han er altså komplet realistisk, hvad angår diskursernes elendige nutidige forfatning, hvilket blot ikke er det samme som verdens faktiske tilstand.

Saladin - som efter faldet bliver postmoderne 'djævel' –erfarer og udstiller mange af de samme diskurser som Gibreel, men oplever at være objekt for dem, dvs. 'udefra' i deres værste intentionalitet. Han kan dermed relatere dem til sine øvrige erfaringer, ligesom han som i kraft af sin forvandling til 'djævel' kan komme ind i den usete del af London og gøre helt nye erfaringer. Saladin har oprindeligt tabt den nationale tanke (som faderen, Changez legemliggør, som jeg vil vise) og er i forhistorien repræsentant for en moderne tanke, hvilket alt andet lige - i en global virkelighed - giver nogle lidt bedre startbetingelser.

Eller sagt anderledes: hvor Gibreel diagnosticerer religionens og 'traditionel engelsk kulturs' jammerlige tilstand i slutningen af det 20. århundrede - men uden at kunne erkende dem som verdensbilleder - er Saladin i stand til at erfare de nye plurale diskurser og deltage i den nye verdens fødsel.

I to hovedpersoners historier og indbyrdes dialogiske relation repræsenteres hele serien af paradigmer. Tilsammen er de to helte derfor polyparadigmatiske, hvilket betyder at de relateres til alle de øvrige diskurser.

Drømmene:

Jahilia-historien (s. 101-140 og 383-422) fungerer iflg. min hypotese som romanens ene hjerte, som dens autentiske profil af fortiden, og altså som en slags ur-historie til hele den kultur-historie, DSV fortæller og vil afslutte. Jeg mener, at Rushdie i denne fortælling vil vise, hvordan både den historiske 'flænge' i universet og tanken om hele universet opstår. Men først og fremmest fortæller den, at Islam og den religiøse tanke på trods af alle mellemregninger pegede 'direkte' frem mod den globale verdens humanisme i DSV.

I Jahilia-historien afmytologiseres Islams oprindelse i en særlig episk-realistisk stiliseret form og gøres til en historisk hændelse. Med Gibreel som 'engel' over det diskursive univers, hvor det ikke er ham der taler - som han tænker: "Gud ved hvis postbud jeg har været" (s. 125) - påpeger DSV, hvad åbenbaringer egentlig er og altid har været: det er ikke ord fra en højere magt, men imaginær kamp med stemmer, diskurser - skabende dialogisk tænkning. Som det allertydeligst fremgår af Gibreels tanker i Titlipur-afsnittet, men med relation til Mahound: "Omkring ham er der fuldt af halve drømme og halv vågenhed, af folk, der hører stemmer, bliver forført af ord. Men ikke hans; aldrig hans originalmateriale - Hvis så? Hvem hvisker i deres ører og sætter dem i stand til at flytte bjerge, standse ure, diagnosticere sygdomme. Han kan ikke finde ud af det" (s. 250-51). Det er i DSV' s fremstilling diskurser, Mahound hører, det er heteroglothe stemmer, som han - som en anden romanforfatter - skaber mening ud af igennem sine voldsomme indre kampe. Og det er jo en vigtig præmis for hele romanens projekt: Mahound er - uden at ane det - i DSV' s fremstilling en af historiens første romanforfattere, hvilket forklarer, at verdenshistorien kan fuldendes i en fuldt selvbevidst roman. Og det er en forklaring på, at Mahounds famlen efter mening beskrives som helt berettiget og fuldt legitim, ligesom hans åbenbaringer –mens han er i Jahilia i alt fald –er langt fra parodien.

Baggrunden for Mahounds søgen præsenteres som både historisk-moralsk og personlig: Jahilia by er pga. almindeligt forfald og konkurrence fra andre byer og transportformer ved at miste terræn og dynamik - og udfordres dermed i sin selvforståelse som sluttet kultur: "Man siger i Jahilia, at denne dal er verdens navle; at planeten, da den blev skabt, begyndte at snurre rundt om dette punkt" (s. 111). Parallelt med dette - ikke direkte koblet sammen i historien (men indirekte som et forfald i de gamle paradigmer, når den nye og anderledes virkelighed trænger sig på) - oplever blandt andre Mahound et moralsk forfald i byen, hvor den gamle nomadekulturs bevidste humanisme er erstattet af en ny ubehagelig kynisme og brutalitet. Samtidig ser hans tre 'disciple' troen som en mulighed for en bedre social status. Kulturelt er han inspireret af den kristendom, han har hørt om - og personligt føler han sig bare ikke anerkendt i byen. Altså et kompleks af historiske, kulturelle og personlige årsager og sammenhænge. Som jeg læser historien, fortæller den flere ting (jf. min påstand om, at Gibreel drømmer moderne realistisk):

Mahounds Islam var en dybt kreativ udvikling af allerede eksisterende historiske tanker, jf. den gamle humanisme, byens attraktion - de masser af guder - og kristendommens idé. Altså en pointering af den menneskelige forestillingsevnes enorme, verdensomvæltende evne til at udforme radikale nybeskrivelse af verden.

Set med DSV' s øjne har der aldrig været åbenbaringer fra en hinsidig verden. Men det var Mohammeds historisk mulige måde at begrebsliggøre en dyb og sand intuition - dvs. hans måde at skabe ny sammenhængende og integrerende mening på midt i en kulturel krisetid. Og altså trods alt et paradigme, en diskurs, som har virket i snart 1400 år - og som først med globaliseringen bliver endegyldigt håbløs som tanke, sådan som jeg læser DSV.

Mahound skabte med Islam (parallelt med de to andre monoteistiske religioner, vil jeg mene) en ny universelt aspirerende moralsk orden, men satte samtidig den moralske dikotomi i verden, som resten af historien iflg. DSV kan ses som et forsøg på at hele eller fuldende. Denne dikotomi er efter min opfattelse noget af det mest centrale i romanen, også i tolkningen af de andre drømme og scener. Der sættes ikke alene en ny dikotomi mellem denne- og hinsidighed, men også mellem mand og kvinde, hustruer og skøger samt digtere vs. profeter: Jf. Mahound før digteren Baal henrettes: "Forfattere og skøger. Jeg kan ikke se nogen forskel her." (s. 419)

Et af de centrale komplekser i DSV' s virkningshistorie er spørgsmålet: kunne denne dikotomi være undgået (med en helt anden verdenshistorie som resultat)? Det antydes kraftigt med 'de sataniske vers', der accepterer de 3 populære gudinder, Allat, Manat og Uzza, som Al-lahs døtre: en profeti, der netop fremføres i digterteltet. Men som jeg ser det, undgår fortællingen klogelig at besvare dette umulige spørgsmål entydigt.

Begge synspunkter kan finde støtte i teksten: Ideen om de tre gudinder kommer fra købmanden Abu Simbel, der har til hensigt at friste Mahound og afsløre svagheden i hans åbenbaringer; mens tanken om den Ene i hvert fald også er én de tre 'disciple' stærkt ønsker. Og som fx Hind fremhæver, er svaghed og kompromis på ingen måde i høj kurs i Jahilia generelt, jf. kvindernes sang til mændene på vej i krig: "Ryk frem og vi favner jer (...) Vend om og vi forlader jer." (s. 132)

Under alle omstændigheder var Islam i DSV' s version en kreativt sammensat tanke, der ikke desto mindre endte som et stærkt, rent og skarpt monologisk paradigme og som slog ihjel, da det vandt. Her opdelttes verden klart i sådan og ikke-sådan.

Som nævnt er alle dikotomier i romanens nutidige globale ideologi af det onde, og man kunne spørge, om ikke digtningen - i skikkelse af fx Baal - kunne have gjort det anderledes. Det mener jeg ikke, at romanen levner nogen særlig grund til at konkludere: Baals digtning er oprindelig i magtens tjeneste, er ren satire, der kun fungerer til at håne nogen. I løbet af Mahounds 25-årige eksil går det kun ned ad bakke for ham og hans digtning. Han lever først op igen i sit lange lykkelige skjul som anti-profet i bordellet, efter at Mahound er vendt tilbage til Jahilia. Dog er der i Baals kærlighedsdigte og den ligefremme beretning om livet på bordellet, før han slås ihjel (s. 417-19), for mig at se et andet billede af den første klovneagtige romanforfatter, der evner at kombinere øm kærlighed, ligefrem realisme og jublende latter. Altså: romanen fødes samtidig med religionen i denne fortælling og DSV fortæller så den lange historie, der ender med globaliseringen, hvor Baal og Mahound ' mødes ' i Rushdie (i DSV) som dennesidig og menneskelig ' profet ' .

Til slut en tolkning af Mahounds forhold til Hind og de kvindelige engles angreb på Gibreel:

En nøglescene i romanen er, da Mahound, natten efter åbenbaringen af de tre guder, pludselig befinder sig i Hinds seng. For mig at se er det et billede på, hvordan Mahound, som har det så svært med kvinder - netop som han har vist svaghed i troen - forføres af byens mest kyniske og attraktive kvinde.

Der er en generel figur i romanen - som nævnt i kapitel 1 - der handler om disse absolutte skarpe tankers besættende interesse for deres modsætning, hvilket må forstås som en slags forvrænget kærlighed eller åndelig længsel. Hind og det generelt Kvindelige er i Jahilia-historien Mahounds og monoteismens selvskabte modsætning, hvilket for mig at se pointen med afslutningen af historien: dikotomier gør også - udover eller samtidig med deres produktive funktion - begge ' sider ' af modsætningen umenneskelige. Ekskluderende paradigmer er totalt afhængige af det, de ekskluderer. Hind og skarpe diskurser ældes ikke - kan ikke forandre sig - og at hun til slut formår pr. fjernstyring af foranledige Mahounds død udtryk for, at disse modsætninger (og diskurser) i romanens perspektiv er abstrakte og ikke-historiske.

De kvindelige engle, der angriber Gibreel efter ' åbenbaringen ' af den Ene, er således et andet billede på ' det samme ' : absolutter i form af engleproduceres af menneskeskabte opdelinger af universet.

Jeg har gjort en del ud af denne fortælling, fordi den for mig at se i renform beskriver mange af DSV' s temaer og logikker. For at samle op: Det kan ikke afgøres ud fra fortællingen, om disse åbenbaringer kunne have været anderledes, men sådan blev det i hvert fald Religionen og specielt Islam fungerer i romanen som repræsentant for historiens første store altafgørende paradigme, som - modsat nationalstatstanken og moderniteten - faktisk er ét konkret menneskes værk

For mig at se fungerer Jahilia-delen endelig som en målestok for DSV' s essentielle projekt: kan man, i en menneskelig og åbenlyst imaginær form - dannelsesromanen - i en nutidig krisetid fyldt med risiko og potentiale, gennemføre en tilsvarende nybeskrivelse? Er det muligt at udforme en helt ny altintegrerende diskurs, der kan fungere som model for en dennesidig humanistisk verdensomvæltning; en forandring som er lige så gennemgribende, som det Mahound formåede med sine åbenbaringer?

Vi har en klar selvreference, en lille mise-en-abymes for forfatteren i form af indvandrerens Salman, der som skriver for Mahound ændrer i profetens åbenbaringer og

til sin store fortvivelse opdager, at Mahound slet ikke lægger mærke til det.: men i modsætning til Jahilias Salman vil Rushdie ikke bare teste åbenbaringernes sandhed, han vil en gang for alle få religionens ide ud af den globale verden, hvor den gør mere skade end gavn.

Og igen: jeg mener, at denne histories direkte udstilling af og konfrontation af romanen med den religiøse tanke er af yderste vigtighed: Mahounds åbenbaringer kommer i form af stemmer, han - i forlængelse af sin tids tænkning - tolker som engle. Men hvad DSV demonstrerer via Gibreels blik er, at disse ' stemmer ' er diskurser. Dermed peger Rushdie på, at en dialogisering af nutidens præglobale, centrale diskurser må kunne få en tilsvarende paradigmeskabende virkning.

Desh-delen (s. 221-31):

Først og fremmest må man jo sige, at - hvilket 11. september 2001 m.m. i hvert fald har vist for alle - at tanker som imamens er en væsentlig nutidig og historieskabende del af verdenskulturen, og de derfor skal fremstilles ligeså ' loyalt ' som alle andre verdensbilleder.

Rushdie bruger her historien om Khomeini og den iranske revolution som udgangspunkt for en genbeskrivelse eller stilisering, der udstiller fundamentalistisk - og som jeg senere vil nuancere det - sen-moderne nationalistisk diskurs. Denne tanke præsenteres som en signifikant historisk realitet, som en ide og opfattelse, der virker i verden, og som altså hører med til verdensbilledet.

Kernen i imanens filosofi er jo netop oprøret mod tiden og historien, mod det kulturelle kaos, der i hans øjne præger den moderne verden, som han derfor holder sig på størst muligt på afstand af. Men der igen værd at mærke sig, hvordan denne diskursudstilling foretages: på trods af Gibreels tilstedeværelse er den præsenteret i en form, der lokalt er helt igennem loyal overfor denne ' rene ' tanke, der udstilles i ideens eget sprog, ja som nærmest viser tanken indefra med imamens, dvs. denne diskurs' bizart-nostalgiske og utopisk-mytiske (og vildt fascinerende) briller –en næsten rendyrket fundamentalistisk ' zone' .

Men fortællingen viser ikke bare verden set med disse øjne, men også, hvad der er konsekvensen af en sådan tænkning, når den føres ud i livet som handling: her er der kun vanvid, død og ødelæggelse i vente. Og det er på ingen måde en verdensrevolution, imamen vil igangsætte, det er en national revolution i Desh, " fortidens og fremtidens land, hvor selv månen er varm og drypper som en frisk chapati med smør." (s. 224) Også her har vi romanens særlige essentielle relation mellem skarpe modsætninger og begær efter det Andet.

Hvad der er svært at se i den lokale fortælling er, at der udsiges noget ganske bestemt om imamens diskurs gennem imamens forhold til Gibreel. Som Gibreel siger under Titlipur-drømmen: " Med Mahound er der altid kamp, med imamen er der slaveri, men med denne pige [Aisha] er der intet" (s. 250).

Imamen påberåber sig Mahound og Guddommeligt tidløshed - men Gibreel er ' vidne ' til, og udstiller dermed, at imamen tvinger ham til at tjene sine egne, ikke religiøse, men dybest set nationalistiske formål. Fundamentalismen udstilles altså som fuldstændig dennesidig og historisk og den kan karakteriseres som en ' sen ' version af den moderne drøm om national forløsning, som nazismen i Tyskland er protoeksemplet på.

Moderne fundamentalisme i DSV' s beskrivelse er altså en skønsom blanding eller hybrid af anti-moderne rationalistisk tænkning smeltet sammen med nationalistisk diskurs og

ikklædt religiøse gevanter. Fortællingen demonstrerer, hvordan det 20. århundredes modernistiske-nationalistiske politik (nazisme, fascisme og kommunisme) lever videre i skikkelser som fx Khomeini.

I denne lille tætte fortælling over kun 10 sider får fundamentalismen som sen-moderne tanke en stærk og fuldstændig overbevisende ud- eller fremstilling i romanen, hvilket efter min opfattelse er vigtigt i dialogiseringen af nutidens totale heteroglossia. Denne diskurs er en central del af den (før)globale verden, den hører med, hvilket er een af de afgørende årsager til, at romanen ikke bliver idyllisk. Set på denne måde bidrager denne fortællings integration i DSV' s dialogiske helhed til at fjerne DSV' s verden langt fra den postulerede harmoni, som altid truer dannelsesromaner.

Desh-fortællingen er på mange måder et godt udgangspunkt for en beskrivelse af romanens generelle diskursudstilling, netop fordi den er så 'ren'. Diskursudstilling handler, som nævnt i kapitel 2, ikke blot om, at nogle personer taler ét sprog, mens andre sprogligt repræsenterer andre verdenssyn på en baggrund af en ellers stabil verden. Alle de væsentlige diskurser præsenteres i DSV i deres eget miljø, i deres egen verden eller zone, med deres egne ord, hvorved diskurserne konkretiseres eller materialiseres som specifikke verdenssyn.

Man kan også spørge, om ikke Rushdie bare kunne have opfundet et andet udgangspunkt for udstillingen af fundamentalismens vanvid end Khomeini og den iranske revolution (det ville fx måske have gjort hans liv ulige meget lettere). Så vidt jeg kan vurdere er denne fundamentalisme svær (måske ligefrem umulig) at fremstille som en betydelig del af virkeligheden, hvis den blot opfindes: Her ville man meget let komme ud i det rene fantasteri uden Desh-historiens essentielle virkelighedsreference. Desuden er diskurser altid nogens, og diskursudstilling tager altid udgangspunkt i faktisk eksisterende verdenssyn, så der vil altid være nogen, der bliver stødt af stiliseringen af deres egne diskursers verdenssyn, særligt hvis deres identitet faktisk defineres af en af diskurserne. Man kan derfor sige, at stiliserede diskurser ikke blot er roman-internt dialogiske, men at de altid også er i dialog - hvis ikke konfrontation - med deres empiriske ophav.

Titlipur-delens (s. 232-258 og 501-38) diskursudstillende og dialogiserende funktion er om muligt endnu mere kompleks og hybrid end de to andre drømmefortællinger.

Afslutningen på Titlipur-historien falder som romanens næstsidste del og orkestrerer for mig at se den endelige totaldialogisering og dermed afmytologisering af alle de centrale diskurser. Det gælder den religiøse, den moderne og den postmoderne tanke, men allermost den nationale tanke. Den postmoderne tanke udstilles i fortællingen som etnocentrisk nostalgi i den magiske realismes form - model Garcia Marquéz: de afsondrede landsbyers fortryllelse i modsætning til metropolernes fragmenterede kaos - og den magiske realisme er fortællingens overordnede zone.

Når det særligt er den nationale tanke, jeg fremhæver, er det fordi flere kritikere betragter Saladins afsluttende tilbagekomst til barndomshjemmet i Bombay som et mislykket forfattergreb. Rushdie kritiseres for at forfalde til nostalgi, hvilket fuldstændigt modsiger romanens generelle hyldest til hybriditet osv. Fx kalder Kalliney Saladins hjemvenden for "en hastig tilbagetrækning fra England og dets mareridt"⁷¹. Efter min opfattelse er det lige netop en sådan tolkning og forståelse DSV i Titlipur-historien gør frontalt op med. Eftersom hovedparten af den 'mærkelige historie' foregår i det nutidige London, kunne det synes, som om 'bruddet' eller det nye syndefald ikke er globalt, men netop et dekadent vestligt fænomen; og at romanen antyder, at der

dermed stadig findes læ udenfor historiens malstrøm. Men det - er Titlipur-fortællingens overordnede pointe i DSV, mener jeg - gør der ikke. Rushdie har skrevet:

"Vi lever i en verden uden gemmesteder. (...) Den moderne verden mangler ikke bare gemmesteder, men også visheder"⁷² og det er for mig at se konklusionen på den ellers smukke og umådeligt morsomme fortælling. Globaliseringen og faldet er netop ikke knyttet til bestemte og afgrænsede steder, men er virkelig universel og gennemtrænger selv den mindste indiske flække: Vi er vitterligt alle - dvs. i hele verden - prisgivet Historien og dens ødelæggelse af alle gemmesteder og visheder. I Titlipur-historien får altså enhver tænkelig ghetto-mentalitet - som jeg nævnte i kap. 2 - sit endelige dødsstød⁷³ og globaliseringspointen slås derved fast med syv-tommersøm.

Mirza Saeeds diskurs knytter funktionelt det moderne og det nationale (imperiale) internt i fortællingen. Fx udbryder hans kone, som svar på Saeeds modstand mod pilgrimsfærden: "Du ved, at jeg ikke kan leve, og alligevel taler du om selvmord. Saeed, der er ved at ske noget her, og du, med din importerede europæiske ateisme, aner ikke, hvad det er. Men måske ville du vide, hvis du kiggede under dine engelske habitter og prøvede at finde dit hjerte" (s. 255 - mine fremhævelser). Titlipurs kulturelle forfald betyder, at udefrakommende ikke er særlig velkomne: "Du har ikke været i vor tro eller vor landsby længe. Hold din kæft og lær vore skikke." (s. 253), som den konverterede Osman uden omsvøb får besked på.

Men også den (sen)moderne tanke får sit: Mirza Saeed beskrives som den sidste i en række af vestligt orienterede forfædre, han læser Nietzsche og lever et 'moderne' liv med pornofilm, moderne kunst, gang-i-den osv (s. 244-45). Men Saeed har også mareridt om verdens undergang og han bliver helt fra starten temmelig suspekt, da han, umiddelbart efter sentimentalt at have erklæret sin sovende kone sin store kærlighed, rammes af et voldsomt begær efter pigen, Aisha, der sidder og spiser sommerfugle i hans have. Han repræsenterer umiddelbart en forholdsvis ædruelig moderne materialistisk fornuft, diskurs og selvforståelse - loyaliteten lokalt i historien er trods alt klart på hans side - som kan minde om fx Saladins, men før 'faldet'. Hvorom alting er, var den type moderne tanke måske relevant før, men er det absolut ikke efter faldet, heller ikke - slet ikke, overhovedet ikke - i en fjern og lukket indisk landsby, hvor globaliseringen virkelig forekommer at være en ond 'ånd'. Det er de mangfoldige metropoler, der er de privilegerede steder for erfaring af globaliseringen, som jeg vil vise (se nedf.).

Men overordnet diskursivt udstiller historien den lille idyl udenfor verdens storme, et afsondret lille samfund under og i baniantræet, i et sprog præget af sentimentalitet og forfaldets gyldne skær:

"Efterhånden var træet vokset så meget ind i landsbyen og landsbyen så meget ind i træet, at de to var i den grad sammenfiltrede, at det var umuligt at skelne mellem dem" (s. 238)

Alt er forfaldent, men hyggeligt, kærterne kører og tiden er nærmest gået i stå her. Mirzaens hus er engelsk, men: "Efter syv generationer var det langt om længe begyndt at se ud, som om det hørte hjemme i dette landskab af oksekærrer og palmetræer og høje klare, stjernetunge himle" (247).

Saeeds moderne ironiske materialisme kan dog intet stille op overfor Aishas løfte om forløsning og sin egen apokalyptiske 'sense of an ending'. Aishas tro og åbenbaringer er som det fremgår af drømme-Gibreels overvejelser - se citatet ovenfor (s. 57) - ikke engang noget tilkæmpet: 'EngleGibreel' sover, mens Aisha modtager sine epileptiske -

antydtes det - og komplet monologiske åbenbaringer, der er reduceret til Aishas formel: "Alt vil blive os givet." Historien om Titlipur udfolder sig således tilsyneladende som én lang diskussion mellem den moderne tanke (Saeed) og den 'religiøse' (Aisha), men den foregår i en postmoderne zone. Fortællingen får en både overrumplende og logisk afslutning, da pilgrimstoget forsvinder ud i det Arabiske Hav, mens Saeed vender alene hjem til sit nu aldeles forfaldne hus og ender med selv at 'tislutte' sig Aishas apokalyptiske 'vision' om forløsning.

Så den bitre og brutale pointe i dén historie er, at den kulturelle krise kan være så fundamental, at ethvert løfte om noget andet, kan give sjælene en retning og en form. Aisha er i det perspektiv blot et 'medie' for den længselsfulde kultur, der udtrykkes i sommerfuglenes formålsløse flakken rundt i landsbyen. Men samler sig omkring Aisha, da titlipurrerne begynder at tro på hendes totaldestruktive 'åbenbaringer'.

På den måde er historien også i dialog med Desh-fortællingens mandlige version: angst æder sjæle op, og de store 'menneskeædere' er i DSV imamen og Aisha.

Kort opsamling på drømmene:

Hvorfor skal disse diskurser berettes i deres 'egne' selvstændige 'drømmehistorier, hvor de ikke kobles direkte på London og Bombay-historierne? Mit svar er, at DSV som dannelsesroman hele vejen igennem har behov for at udstille diskurserne i deres eget 'naturlige' miljø, med deres egne stemmer. For at kunne antage tydelig form som diskurs og indgå i dialog med romanens øvrige heteroglossia, er diskurserne lokalt nødt til at være afgrænset fra de øvrige dele af fortællingen. Hertil kommer, at drømme-englerammen jo muliggør at diskursernes sandhedsværdi kan udstilles - fx når personerne påberåber sig Guds ord og vilje.

London-Bombay-historien:

Drømmene udgør kvantitativt kun ca. 30% af DSV, så nu vil jeg kigge nærmere på London-Bombay-historien, hvor specielt det postmoderne paradigme kommer ind i billedet. Det kommer til at gå endnu mere over stok og sten, og der hugges mange hæle og klippes mange tæer undervejs - men sådan er dét:

Faldet:

I gennemgangen af romanens åndshistoriske forløbslogik fremhævede jeg 'faldet', romanens brillante - geniale, synes jeg er ordet - åbningsscene, som det andet centrale brud i forløbet og dermed romanens andet 'hjerter', så at sige.

Det er en ultrahybrid scene - romanens klart mest lokalt intenst dialogiske - hvis multiple diskurser jeg kun kan antyde: først og fremmest er det et fald ned i det hybride, multidiskursive, kort sagt det postmoderne og globale. De centrale linier er: "Mutation? Ja, men ikke tilfældig. Deroppe i luftrummet, i det bløde uopfattede felt, som var blevet muliggjort af århundredet og som derefter gjorde århundredet muligt og blev en af de lokaliteter, der definerede det, stedet for bevægelse og for krig, planetkrymperen og magt-tomrummet, den mest usikre og forbigående af alle zoner, den illusoriske, ukontinuerlige, metamorfiske, - for når man kaster alting op i luften, så bliver alting muligt - men altså, helt deroppe gennemgik afsindige skuespillere forandringer, som ville have frydet gamle hr. Lamarck. Under ekstremt pres fra omgivelserne erhvervedes egenskaber." (s. 15)

Det er, efter min opfattelse, i koncentreret form essensen af den potentielt globale tanke og virkelighed i DSV. Saladin og Gibreel kastes fra det eksploderende fly ud i tiden, og denne globale tid er selve den 'tid', den tanke, altså det altgennemtrængende

Historiske skift eller brud, som alle de følgende scener og historier - bortset fra lige de fortællinger om fx Allie og Pam, der klart er forhistorier, altså fra før bruddet - foregår i og dialogiseres af. Det er med dette skift, som Rushdie i DSV bogstaveligt lader falde ned over hele verden, at pointen om globaliseringen mejsles ud. DSV' s fortalte tid fra og med faldet er altså i romanen en potentiel global zone. Derfor er denne scene voldsomt dialogiserende i forhold til i hvert fald hele London-Bombay-historien, men virker i forhold til hele resten af romanen. Selv de mest lokalt uproblematisk ' nationale' eller ' moderne' diskurser er hele tiden i dialog med denne kosmiske brudtanke.

Den mest eksplicite beskrivelse af forskellen på før og efter syndefaldstiden er nok Jumpy's erindringer om ham selv og Saladin til anti-amerikansk demonstration i 1967.

Dengang sagde Jumpy til en politibetjent, at han ville smide en bombe efter Premierministeren. Politimanden svarede: " Hø, ho, min herre, den var god. De må kaste æg efter ham, det er nemlig helt i orden med mig, min herre. Og de må kaste tomater efter ham, ligesom dem De har malet sorte i den der æske, hvor der står bomber på." Hvortil fortælleren/ Jumpy konstaterer: " Oh, uskylds dage, da verden endnu var ung" (s. 192).

Med d. 11. september 2001 i erindring, synes jeg det er værd at bemærke, at dette fald faktisk er resultatet af en terroraktion, hvor Tavleen bringer det kaprede fly til eksplosion over den engelske kanal. Det er altså vold og brutalitet, der i romanen konkret sætter globaliseringens realitet.

Men som " en universel begyndelse, et miniature-ekko af tidens begyndelse" (s.14), altså som indledning til det, jeg kalder romanens åndshistoriske fortælling eller skabelsesberetning, er det jo samtidig et billede af englens uddrivelse fra himlen, af en oprindelig religiøs tanke. Dét støttes af fortællergudens kommentarer undervejs og af billedet af faldet som et nyt syndefald.

Og endelig er faldet jo den scene, der åbner romanen, og som på klassisk vis får anslået stort set alle romanens centrale diskurser, temaer og logikker på bare otte (8!) sider. Særligt Gibreels linier, der indleder romanen er vigtige: " For at fødes på ny (...) så må man først dø. Ho Ji! Ho Ji! For at lande på den skødbløde jord, så må man først flyve." (s.13) Her anslås bl.a. romanens centrale tema om kulturel fornyelse gennem fantasien. For læseren er effekten, at man kastes direkte ind i romanens diskursive zone, at romanen bliver denne diskursive zone.

Hermed igangsættes dannelsen af den globale tanke, men som fortælleren siger, tager det sin tid: " Tror I måske skabelsen sker i en ruf?" (s. 15). Resten af romanen kan siges at handle om overgangstiden fra de gamle tanker til den nye tanke, som Gibreel og Saladin både katalyserer og erfarer. Og selvom der er et markant før og efter i romanen, fortæller romanen om selve den komplekse og kaotiske opbruds- og overgangsproces.

Jeg vil ikke gøre noget særligt ud af de tos forhistorier (s. 21-99), som altså er paradigmatisk for hhv. den religiøse tanke og tabet af troen (Gibreel), og for den nationale tanke og ' tabet' af den i den moderne tanke (Saladin), hvorefter de i faldet kommer ind i en ganske anden zone. Herfra er min plan: følg heltene - bipersonerne lader jeg stort set ligge.

Rosa Diamond (s. 143-171):

Så vidt jeg kan se, er det, Gibreel møder og udstiller hos Rosa Diamond slet og ret den traditionelle engelske nationale selvforståelses svanesang og død: her er den engang så

stolte, åbne og dynamiske kultur - som Saladin bl.a. funderer over - blevet til en træt, drømmende, fortidsvendt diskurs:

" ' Henry døde den første vinter, vi var hjemme. Så skete der ingenting, Krigen. Afslutningen.' Hun holdt en pause. ' At svinde ind til dette efter at været på de vældige vidder. Det er ikke til at bære.' Og efter endnu en tavshed. ' Alting krymper.' " (s. 70) Rosa drømmer om at blive erobret, men kan kun forestille sig denne erobring i Wilhelm Erobrerens skikkelse. Hun definerer sig selv ud fra én lidenskabelig hændelse i fortiden: En umulig kærlighedshistorie engang i Argentina. Som jeg læser Rosa og hendes kvaler med, hvordan denne kærlighedshistorie overhovedet sluttede, er Rosa-historien en udstilling af engelsk kulturs problemer med imperialismen og med at komme overens med den: " Det var kærlighed, det var had....." (s. 168 -69) Men jeg forstår også Rosas beretning som et billede på, at imperialismens drivkraft var en åndelig længsel ud af det ' rationelle' England. Som en nabo i Argentina engang udtrykte det om englænderne: " Sådan som de er mast sammen i deres kiste af en ø, må de finde videre horisonter for at udtrykke deres hemmelige jeg." (s. 160) Det ' hemmelige jeg' var ifølge denne scene altså fortrængt til fx Argentina og Indien og den eksotiske, ikke-vestlige, verden.

John Maslama (s. 205-10):

Gibreels møde med den seks-tåede trompethandler John Maslama i toget ind mod London er til gengæld for mig at se et komisk-grotesk billede af ' migrantsamfundets' sjæl i det præ-globale London, hvor der drømmes om forløsning, dødsengle osv. Her kan Gibreel sen-moderne konstatere, at den er helt gal med planetens åndelige liv. Jeg mener, at DSV i disse to scener fremstiller de to gensidigt døve og umiddelbart ' uforenelige' kulturers dybeste forestillinger, deres grundlæggende diskursive tilstand ' indefra' , med deres egne stemmer. I andre scener vises så disse diskursers praktiske og absurde konsekvenser. Gibreel ser altså faktisk essenser, men det er forældede diskursive essenser, ikke den eneste virkelighed, der findes.

Salatfadet og Interneringscentret (s. 172-86):

Som tidligere nævnt, udstiller Saladin diskurserne på en anden måde end Gibreel. Han er genstand for dem, objekt i bogstaveligste forstand i disse to scener, hvor han og hans gamle idealiserede Fornuftsengland udstilles: " England holdt aldrig op med at være et postkort for ham" (s. 190), som Pam siger. Diskursudstillingen foregår i to af de store postmoderne forfatteres, hhv. Kafkas og Bulgakovs, sorte og grotesk humoristiske hybride stil, hvor både den engelsk-nationale tankes sene efterliv, og migrantkulturens moderne hjælpeløshed, præsenteres i hhv. politiets racistiske handlinger i salatfadet og i den konkrete realisering af ' beskrivelsernes magt' i Interneringscentrets infirmeri, hvor alle migranterne er blevet til dyr: Foruden Saladins gedebukke-forvandling er der også papegøjer, undulater, ulve, mantikorer, tyre, aber og slanger, og det hele er fyldt af en umiskendelig stank af zoologisk have, " jungle- og bondegårdslugte" (s. 181). Hvis den postmoderne tanke er ' let' og hybrid, er disse scener realiseringer af denne tanke i forhold til migranter og racisme: den moderne tanke - og fremstilling - ville have kredset rundt i den tragiske ufornuft i forbindelse med disse hændelser, men her tager ' de beskrevne' , inkl. Saladin, detrods alt forholdsvis roligt: " Samme nat, i den mystiske institutions gådefulde lys, blev Saladin vækket af en hvislen fra en indisk bazar. ' Psst. Du der, Belzebub. Vågn op' . Foran ham stod en skikkelse der var så umulig, at

Chamcha allerhelst bare ville begrave hovedet under lagnerne; men det kunne han ikke, for han var ikke selv...' Det er helt rigtigt', sagde skabningen. ' Der kan du se, du er ikke alene' (...) ' Spørgsmålet er', fortsatte mantikoren, ' om du [Saladin] har tænkt dig at finde dig i det, eller hvad?' " (s. 18283)

Jeg vil helst ikke trampe for meget rundt i disse to grotesk-komiske sorte perler af et par roman-scener (skal absolut læses), men det primære er temaet om kampen om retten til at definere, om ' beskrivelsens magt', som hele romanen selv bl.a. via temaet om metaforernes magt, forsøger at tage på sig. Og altså i en diskurs, der forlener hele tematikken med en befriende lethed og absurditet, således at scenerne også direkte demonstrerer beskrivelsernes potentielt frigørende magt.

En synlig, men uset by (s. 261-381).

Hele dette lange midter-kapitel fortæller dels om Saladins forundrede erfaring af de londonske ' migranter' i Brickhall, som han aldrig på nogen måder har følt sig beslægtet med, og dels om Gibreels første vanvidsvandring, hvor han vil frelse den faldne by fra A-Z. Her udstilles bl.a. den kynisk-nihilistiske postmoderne tanke i hans tidligere kollega, Mimis diskurs, ligesom hele migrantsamfundets forvirrede tanker og truende ghetto-mentalitet pointeres. Det er i dette kapitel, at verden for alvor ' vender', så globaliseringen slår rigtigt igennem. London holder med at være de uforenelige realiteters locus classicus, og begynder på den svære og lange ' fødsel' af en ny forenet virkelighed, hvor traditionelle adskillende tanker bryder sammen, mens den potentielt globale tanke fødes.

Jeg vil fokusere på de to centrale hændelser: Saladins genforvandling til menneske under Club Hot Wax og Gibreels ' sammenbrud', da gud (eller hvem det er) viser sig for ham.

Saladins genforvandling (s. 314-15):

Efter at have haft ly i værelset på Shandaar Café, hvor han er vokset sig større og større (2½ m.) og har udviklet to-farvet røg ud af næseborene (gul og sort), lang lys pels, lava- og tordenstemme og konstant erigeret lem, bliver Saladin smidt ud af Hind Sufyan. Hun har hele tiden ment, at det bringer ulykke at huse satan, og det bevises nu konkret for hende i åbenbaringen af den ældste datter, Mishals, seksuelle forhold til Hanif. Hanif og Mishal kører derfor Saladin til kælderens under Hot Wax.

På dette tidspunkt er Saladins vækst blevet knyttet tæt sammen med - ja, han inkarnerer bogstavelig talt - en generel diskurs i både Brickhall og det øvrige London. Den gensidige mistænksomhed blandt både ' hvide' og ' sorte' omkring ' kvindeopsprætteren' er ved at polarisere og dæmonisere hele verdensbilledet for begge grupper. En udvikling, Saladin både satanisk ' står bag' og som han samtidig bliver et højst ufrivilligt symbol på.

Saladins genfødsel som menneske foregår i kraft af hans intense had til Gibreel, til " Mister Perfecto" og altså i min optik til den moderne tankes engleligt lysende renhed og rationalitet, " gudernes billede" (s. 315), som Gibreel repræsenterer. Forvandlingen minder svært om Mahounds kamp med Gibreel og sig selv, men er ikke identisk (smlg. s. 125 og 135). Metamorfosen fremstilles sådan her: " Derefter mærkede den [Saladin] inden i sig selv de mest uforklarlige følelser, sammenpresning, sugen, tilbagetrækning; den hjemsogetes af frygtelige klemmende smerter.(...) Da Mishal, Hanif og Pinkwalla adskillige timer senere vovede sig nedenunder i klubben, (...) [var han] sp litternøgen, men fuldstændig menneskelig af udseende og proportioner." (s. 315). Hvad der

beskrives her, er altså skabelsen, fødslen, af den næsten-globale tanke som levende og menneskelig tanke. Her fødes Saladin (og dermed den nye inklusive globale kultur) selv som autentisk frugtbar præglobal tanke gennem en accept af 'urenheden' i verdens og hans egen natur; og ud af den skamferede og forhutlede (post)moderne idé, han og London var blevet til efter faldet. Med romanens sprog tager Saladin beskrivelserne på sig, og han forvandler dermed både sig og dem til noget menneskeligt. Denne 'fødsel' er bl.a. foregrebet i Saladins erfaringer i salatfadet, men nu realiseres den af ham som et levende paradigme ud af - og gennem et had til - Saladins tidligere moderne selv- og verdensopfattelse, som Gibreel nu legemliggør. I forvandlingen foregår altså en vigtig nyfortolkning af Otto Cones centrale postmoderne diagnose af storbyens uforenelige realiteter:

"Den moderne by er de uforenelige realiteters locus classicus. Eksistenser, som overhovedet ikke bør komme hinanden ved, sidder side om side i bussen. I en fodgængerovergang bliver et øjeblik fanget, blinkende som en hare, af forlygterne på et motorkøretøj, i hvilket der befinder sig et aldeles modstridende kontinuum. Og så længe det bliver ved det, så længe de glider forbi hinanden i natten, skubber til hinanden på en undergrundsstation, letter på hattene på den samme hotelgang, så gør det ikke så meget. Men hvis de mødes! Så er det uran og plutonium, de får hver især den anden til at gå i opløsning, bang" (s. 337).

I London er globaliseringen således ikke - som i Titlipur - en slags ubegribelig 'natur' eller hinsidig kraft, men er en konkret social begivenhed. Den foranlediger netop de sammenstød, Otto Cone beskriver, men konfrontationerne fører hverken til undergang eller opløsning; nej de er betingelsen for at der kan skabes en ny menneskelig virkelighed. I London knyttes den globale tanke altså sammen med den konkrete aktuelle virkelighed, så vi om romanens univers fra denne scene af og frem kan tale om en global virkelighed og ikke bare tanke i London.

Gibreels åbenbaring og sammenbrud (s. 340-42):

Rushdie har andetsteds formuleret tabet af troen i en drøftelse af 'det tømte Gudskammer': "Det er, når det kømmertil stykket, et rum til at drømme i." ⁷⁴ Og Rushdie fortæller samme sted, hvordan hans eget 'tømte Gudskammer' er blevet tiltrukket af "de store traditioner i den verdslige radikalisme - i politik, socialismen; i kunsten, modernismen og dens afkom."

Gibreel har allerede - som jeg har argumenteret for mht. både drømmene, Rosa og John Maslama - vist sig som den moderne, afmytologiserende, 'realistiske' tanke. Men hidtil har 'kun' Rekhas den uafsluttede kærlighedshistories forfølgelse - bragt ham midlertidigt fra koncepterne. Da den let 'brændte' og sky bjergbestigerske, Allie som har fået Gibreel til at rejse til England - efter tre ugers intens og isoleret elskov med Gibreel, pludselig beder Gibreel finde et andet sted at bo, går hans livline til virkeligheden, kærligheden, amok i rablende jalousi, hvilket fører til et komplet mentalt sammenbrud. For mig at se, er dette forløb et billede på den skrøbelige rationelle tankes voldsomme behov for at blive elsket, troet på og helt afskærmet fra verden i en lukket lejlighed (jf. imamen) - under presset fra en uren, global verden. Som det tidligere uden spor af ironi har heddet om Saladin og Pam, der var moderne paradigmer i 60'erne "En mand, der opfinder sig selv, har brug for nogen til at tro på sig, til at bevise, at det er lykkedes for ham. Han leger Gud igen kan man sige. (...) Ikke bare for at blive troet på, men også for at tro på en anden. Ja, netop: Kærlighed" (s. 59-60). Hvis det dengang var skrøbeligt og krævede gensidig tro at skabe sig selv, så er det endnu

mere krævende nu, efter faldet. Efter sammenbruddet bliver Gibreel - når han ikke lige er på psykofarmaka - til en repræsentant for, hvordan moderne diskurs oplever den globale virkeligheds fødsel: Den virker som intet mindre end verdens undergang. Gibreel oplever det sådan her:

"Da, i selve det øjeblik hans vrede var størst, bristede verdens grænser, han hørte støj som af en dæmning, der sprængtes, og mens drømmeverdenens ånder kom væltende gennem bruddet og spredte sig ud i dagligstuens univers, så Gibreel Farishta Gud." (s. 340-41)

Jeg mener, at Gibreels hidtil skrøbelige, men fuldt 'realistiske' moderne paradigme her slår om i (sen)moderne diskurs' apokalyptiske verdensbillede- her under presset fra den postmoderne/ globale virkelighed, og så vidt jeg kan se, i den fortalte tid nøjagtig samtidig med Saladins nyfødsel. Hvad hans vandringer herefter udstiller, er det, lad os sige eliot'ske, undergangsblik på London (som altså andetstedsdialogiseres og modsiges af Saladins historie), med Gibreel i rollen som en frelsende senmoderne engel, der drømmer om at redde den tilsyneladende opløsningstruede storby fra det Onde, fra Saladin, dvs. fra det rationelt uhåndgribelige globale.

Jeg mener altså, at hans (og 'verdens') hidtil umiddelbart 'realistiske' fortryllende moderne paradigme - som jo altså ikke har bekommet ham selv helt vel, jf. det pinefulde ved drømmene - her definitivt forvandles til tankens sene version, hvilket fremgår af hans 'vanvidsvandringer', der er hyldet i senmoderne apokalyptiske møtiver og visioner.

Guds-scenen har selvfølgelig også en nærmest klassisk postmoderne, metafiktiv selvreference. For den Gud, Gibreel 'ser', ligner personen Rushdie umådeligt meget, som Guden sidder dér på Allies seng.

"Han var af gennemsnitshøjde, forholdsvis kraftigt bygget og hans gråsprængte skæg var klippet helt tæt ind til hagen.(...) fænomenet var ved at blive skaldet, så ud til at lide af skæl og bar briller.(...) Denne Guddom lignede måske nok en nærsynet skriverkarl, men den kunne ikke desto mindre mobilisere hele det apparat, der traditionelt hørte til guddommelig vrede."

Og i metafiktionen altså endnu et eksempel på Gibreels moderne 'realistiske' optik (han er jo en romanfigur).

Denne Guddom fortæller Gibreel, at man er ved at miste tålmodigheden med ham, fordi Gibreel stadig tvivler på Guddommen på trods af en nedsendt åbenbaring, der, som Han siger, "klargjorde ikke blot Vor, men også din natur. Men du prøvede at modstå den, du kæmpede imod selve den søvn, i hvilken Vi vækkede dig - Din frygt for sandheden har nu omsider tvunget Os til, ikke uden et vist personligt besvær, at træde frem i denne kvindes bolig. (...) Der er et job, der skal gøres." Her har vi en vaskeægte hybrid mellem religionens og den postmoderne tanke - hvis det er 'forfatteren' skaberens der taler (og det er det), må den omtalte åbenbaring være 'Rekhas' genfærds kærlighedsåbenbaring, mens 'forfatteren' således endeligt prøvede at 'vække' Gibreel fra den religiøse idé gennem drømmenes udstilling af dens tomhed. Alt dette har Gibreel hårdnakket kæmpet imod og 'fejltolker' netop Guddommens udsagn senmodernistiskmytisk: Som om det er Londons frelse fra forfaldet, der hans opgave.

Og hvis det ikke har været klart før, så bør det fremgå nu: romanen etablerer indenfor dens globale zone gennem de to hovedpersoner en grundlæggende dialog mellem Gibreel og Saladin, mellem den moderne og postmoderne tanke i den globale æra.

Saladins hævn (s. 473-76) og brandnatten (s. 479-99):

Set i det lys er Saladins 'hævn' over Gibreel i form af detelefoniske vers mulige at se som sataniske og postmoderne/globale vers, der er beregnet til definitivt at få destrueret Gibreels skrøbelige moderne tanke: versene er, ligesom romanen, fulde af insinuationer og antydninger af dette og hint, der har til formål at få den rationelle menings- og ordenskrævende tanke til at gå i sort. Projektet lykkes til fulde for Saladin, hvilket antyder, at den tilsyneladende så stærke og klare moderne tanke må angribes og 'dekonstrueres', for at verden kan forvandles.

Hele romanens enorme dialog mellem den moderne, rationelle 'realisme', den senmoderne mytisk-apokalyptisk diskurs, den postmoderne tænkning og den globalt 'nye' og omfattende realisme er konstant på spil i både den fortalte verden og romanens diskurser DSV etablerer og akkumulerer efter min vurdering en efterhånden gigantisk hybrid af disse paradigmer omkring den aften og nat, hvor sammenstødene mellem hvide og sorte i Brickhall kulminerer, og hvor fx Shandaar Cafe brænder. De centrale diskurser er i konstant spil i forhold til vurderingen af, hvad der foregår og hvordan det hænger sammen: Er det apokalypsen, er det drilsk postmoderne metafiktion eller noget 'nyt': "en begivenhed i Storbritanniens historie. Et led i forandringsprocessen" (s. 499), som Hanif siger? Det er et led i forandringsprocessen, men DSV formår at bringe alle de andre diskurser i så intens dialog, at jeg i al fald oplevede denne lange konfrontationsscene som en kamp, der ville afgøre den virkelige verdens fremtid.

Fortællerne:

Jeg har både i kapitel 1 og i nogle af diskursanalyserne peget på visse fortælleforhold, men nu er tiden inde til at samle dem op i en meningsfuld analyse og tolkning inden slutkapitlet:

Jeg har beskrevet fortællerne tilstrækkeligt i drømmene, men mangler den sidste opsamling af London-Bombay-historien.

Gibreel har jo i Bombay 'tabt' to væsentlige evner: først mister han evnen til at elske og derefter troen. Således mener jeg, at de to fortæller-enge, Rekha og den nærsynede skriverguddom, repræsenterer hver sin del af tabet. Men som jeg læser London-Bombay-historien i lyset af drømmene, er de to 'fortællere' to aspekter af Gibreels eksistens: Rekha har med Gibreels kærlighedstab at gøre, mens skriverkarlen tager sig af Gibreels generelle metafysiske forvirring.

Men vi bliver nødt til at udvide perspektivet en anelse, hvis hele fortællerfunktionen skal indenfor synsvidde: For Saladin er jo også inddraget og 'fortælleren' blander jo nævnt jævnt hen i teksten, med spørgsmål om tankers styrke m.m.m. Den centrale fortællerkommentar er for mig at se den, der indskydes lige før Dickens-festen: "Jeg siger ikke noget. Bed mig ikke om at rede det her ud på nogen måde; åbenbaringernes tid er forbi" (s. 437)

Set med de øjne er udviklingen i romanens fortællerforhold dermed mulig at betragte som et ironisk- deistisk, internt dialogisk stykke åndshistorie. På tidspunktet for Dickens-festen er 'åbenbaringernes tid' vitterligt helt forbi heldigvis! - (men det var de faktisk fra starten, ved vi fra Jahilia) og mennesket både må og kan leve uden ideen om en Gud. Men inden romanen når så vidt, beskrives en sammenhæng mellem fortællere og personer i starten af Jahilia-kapitlet. Her fortælles det, at engle er lette at sende af sted og styre, mens djævlene er helt anderledes, for de stiller "anti-spørgsmål". Således må fortællerne også betragtes som 'guder', der sender Saladin og Gibreel af sted. Men hvad er formålet? Her ligger for mig at se fortællerforholdenes centrale diskursive

udstilling og hybridisering af to fortæller- og verdensopfattelser: den religiøse og den metafiktive/ postmoderne.

Gibreel og Saladin sendes til London som hhv. ' engel' og ' djævel' for at afprøve to forskellige eksistentielle typers virkning og muligheder i London, og de fungerer dermed som illustrationer af ' skaberens' intentioner i DSV' s egen ironiske interne metafysik. I London-Bombay-fortællingen er det ' hinsides' , ligesom i Jahilia, ' tæt befolket' og indflydelsesrigt i begyndelsen, men det bliver efterhånden mindre og mindre synligt dominerende, hvilket konkretiserer romanens udviklingslogiske skema: Den religiøse tanke og postmoderniteten er passé, og forandringerne på fortællerplanet er et udtryk for, at roman og verden hverken har brug for hinsidig indgriben, horn og glories eller evindeligt selvreference længere.

Samtidig har ' fortællerne' betydning for diskursudstillingen på et andet niveau: For ved hjælp af London-historiens selvhævdende fortællere og engle-djævel understøttes diskurserne i ikke bare at blive stiliseret med hhv. Saladins og Gibreels ' lille' , potentielt isolerede ironisk stiliserende funktion. Fortællerforholdene sikrer, at diskursudstillingen og dialogen også knyttes til ' Skaberens' eller Meningen selv, hvorfor diskurserne maksimalt fremhæves som signifikante diskurser og ikke blot mere tilfældige personlige historier. Rosa Diamond, John Maslama m fl.' s diskurser ville formentlig være sværere at høre eller registrere som andet end tilfældige stemmer, hvis ikke de var stiliseret via engle og djævel/driiske fortællere, dvs. med en fundamental forbindelse til roman-universet og hændelserne dér.

Det er fx igennem denne relation mellem fortællerguder og personer, at de vigtige diskurser omkring Londons faldne tilstand realiseres og materialiseres. Uden denne fundamentale forbindelse ville forvandlingerne, groteskerne osv. i London netop ikke overbevisende kunne fremstå ' apokalyptiske' . Romanen formår efter min vurdering at formidle denne oplevelse af, at alt går fra hinanden, at der må klarhed til og at man kommer til at drømme om at en eller anden vil etablere en slags orden, ligegyldigt hvilken. Dette metafysiske virvar er efter min opfattelse en vigtig forudsætning for at diskurser som Gibreels, imamens osv. støttes af romanens form. Ellers ville de blot virke rent parodiske, tror jeg. Men nu lykkes det Rushdie totalt set at skabe - i hvert fald ved første og uhildede læsning - denne oplevelse af, at der er for mange og modstridende meninger og kontekster. Som med Saladins telefonvers lykkes DSV som helhed med at fremprovokere læserens religiøst-senmoderne tanke: Trangen til klarhed og orden, og foragte for forvirring og diskursiv urenhed.

Slutscenen i Bombay (s. 539-578):

I slutscenen kan Saladin og den globale tanke, befriet fra den moderne tanke og dennes afvisning af den nationale tanke, faderen, nu vende hjem og alt ender godt for ham. Han forsones med sin fader, lærer om udødelighed og skal giftes. Gibreel derimod er blevet til en vanvittig moderne provokatorisk avantgarde-tanke, som laver skandaløse film om Mahound og han ender med at skyde sig gennem munden på Scandal Point, Saladins hjem.

Her er den globale tanke erfaret af både Saladin og læseren (i den store paradigme-dialog) og her fuldender romanen tilsynekomsten af et nyt helt menneske i en ny hel verden.

På den lille histories niveau er Saladin således helten, men i hele romanens sammenhæng er der tale om en heltefunktion, som både Gibreel og Saladin (og måske også nogle af de andre personer) udfylder med udstillingen af deres erfaringer og

' drømme' i hele den dialogiske sammenhæng. Slutscenen integrerer således den lille og den store historie, og derfor er Saladins indsigter i slutscenen kun egentlig meningsfulde i lyset af hele romanens totaldialogisering. Altså folder den store dialogiske fortælling sig ind i og sammen med den lille historie i afslutningens utopiske forenede og menneskelige verden.

Opsamling på romanforløbet i kortform:

Således er Gibreels livsforløb et helt Historisk forløb: fra barndommens dybe tro, over tabet af troen i Bollywood i Bombay til en moderne 'rationel' ænke, som fuldstændig prisgiver ham i et globalt London efter faldet, hvor den rationelle tanke kommer under så voldsomt pres, at den må give op, hvilket bl.a. ses i hans kamp mod drømmene.

"Sådan som du beskriver ham, så lyder han jo slet ikke, som om han er i din genre" (s. 320), som Allies mor, Alicja, præcist siger om Gibreel. Der er således en brutal historiefilosofisk logik i DSV, der kraftigt antyder, at hans Gibreels oprindelige traditionalisme kun gør det muligt for ham at 'springe' til en modernetanke, en rilkesk lys engel, med drømme om at forløsning. Men der er også antydninger af, at det kunne have været anderledes: flere gange trækker det i Gibreels mave og navle, hvilket i romanen er tegn på, at noget nyt er ved at komme til verden⁷⁵. Men Gibreel modstår genfødslen.

Saladins liv er ligeledes et Historisk forløb fra barndommens nationale tanke, over den fader-flygtende moderne tankes drøm om det køligt fornuftige England, til den postmoderne tanke efter at han har accepteret 'faldet' og dets køsekvenser. Endelig bliver han i slutkapitlet legemliggørelsen af den globale tanke. Derfor er han i alle præ-postmoderne optikker en uren 'djævel', mens han med Mishals postmoderne øjne simpelthen er for sej med sine horn og lange hale. Saladins oprindelige moderne tanke gør det i romanens logik trods alt muligt for ham at blive postmoderne og derved global. De to udstiller derved tilsammen historisk-paradigmatiske tidsforskydninger, usamtidigheder eller generer: Saladins og Gibreels indbyrdes relation er derfor principielt dialogisk i London efter faldet: det er den postmoderne tanke mod den moderne, og Saladins 'sataniske' vers i telefonen til Gibreel er derfor den postmoderne tankes definitive angreb på den moderne tanke og dens skrøbelige fundament - dens totale og besættende afhængighed af kærlighed i en lejlighed, afsondret fra verdens tumult. Derfra er Gibreels moderne tanke rent vanvid - med en kort oplussen af menneskelighed, da Gibreel redder Saladin - mens Saladin omvendt, ved definitivt at ødelægge den begrænsede moderne idé, får muligheden for at blive voksen og global.

Men den postmoderne og religiøse tanke angribes, som nævnt, endegyldigt i Titlipurdelen, hvor begge tanker i hvert fald skydes i sænk: globaliseringen er total, ikke et lokalt, vertikalt afgrænseligt (til fx verdensdele, lande eller storbyer) fænomen, og religionen er altså ikke andet end destruktivt vanvid i Indien heller.

Og i Jahilia-drømmen udstilles ur-tanken, den religiøse tankes opkomst, hvorved DSV fuldender den totaldialogisering og -historisering af de 4 paradigmer, jeg har fremhævet.

Således synes jeg, at jeg vha. Bakhtins filosofi har fået mening i alt det, jeg forgæves forsøgte at få hold på i kapitel 1.

Læseren:

Én af grundene til romanens voldsomme effekt (på mig), dvs. at den overhovedet fungerer som en ny roman-form er, at den så at sige, tilgodeser (og udstiller,

selvfølgelig) alle de 4 velkendte paradigmer for læseren, hvorved den faktisk etablerer den gigantiske dialog for læserens erfaring. Som man kan se i denne opgaves kapitel 1, er der i kraft af fx fortællerne, motiverne og personerne på tværs af historierne ' madding' til såvel den religiøse læsning; den nationale og klassisk realistiske læsning (primært omkring England og Indien); den modernistiske som den postmodernistiske læsning. Specielt den religiøse eller måske modernistisk-mytologiske læsning, synes jeg, er godt gjort. Men det understreger, at man uafsladeligt er nødt til at gå i dialog med teksten og diskurserne for at romanen ' virker' - den er virkelig ekstern dialogisk og kan ikke læses desinteresseret, sådan som Gibreel det meste af tiden ' svæver' over Jahilia man er nødt til, at ' kæmpe' direkte med tekstens mening, sådan som også Gibreel tvinges i kamp med Mahound. Det er ganske uvant og overraskende for en modernistisk-postmodernistisk opdraget læser.

Opsamling og diskussion

Hamza-nama-tæpperne:

Til en start vil jeg fremhæve, at DSV indeholder i hvert fald een eksplicit nøgle til forståelsen af dens form, nærmest en mise-en-abyme eller model for romanen selv: Saladins faders Hamza-Nama-tæpper. Fortælleren beretter:

" Billederne leverede også et talende bevis for Zeeny Vakils tese om den indiske kunstneriske traditions eklektiske, hybridagtige karakter. Mogulerne havde samlet kunstnere fra alle ender og kanter af Indien for at lade dem arbejde på malerierne; den enkeltes identitet blev undertrykt for at skabe en mangehovedet, mangepenslet Overkunster, som, bogstavelig talt, var den indiske malerkunst." (s. 81)

Men Saladin kan med sit på dette tidspunkt stålsatte rationalistiske blik slet ikke se visionen i disse tæpper.

Rushdie forsøger i DSV i samme hybride tradition eller ånd at skabe en ' Global Overfortælling' . Og som det også fremgår undertrykkes den enkeltes identitet i en højere sags tjeneste, hvilket også foregår i stor stil i DSV: alle vil kunne klage over, at de fremstilles urimeligt og forvrænget i denne (dermed blasfemiske) roman, som jeg har vist.

Konklusionen i variation en gang til:

DSV sætter altså sig selv, den paradigmesættende dannelsesroman for det globale gennembrud som den moderne og humanistiske afløser for tanken om gud, nationen, det moderne og det postmoderne. DSV præsenterer sig direkte som den globale, u-topiske afløser for religionen, eller måske mere præcist: som en global dialogisk efterfølger for og fuldender af religionens universelle moralske aspirationer: den placerer altså religionen - Islam - som den vigtige og nødvendige forhistorie til DSV' s globale vision: det globale gennembruds dialogiske tanke.

Rushdie fortæller i TSV, at tanken - siden de sluttede kulturers erfaring af det Andet og religionens opkomst - på alle mulige måder har søgt at blive universel. Den metafysiske ' syge' i vesten kan først for alvor kan helbredes, når østen (og resten af verden) bliver en del af denne fulde verdens horisont. For først nu bliver det presserende at tage livtag med den religiøse tanke: den har jo været der hele tiden, man har bare så længe troet den var væk og troet at rationaliteten eller modernismen (i kunsten) kunne erstatte den. Og dermed bliver det klart, at nationalstatstanken er et resultat af en lang forhistorie, som involverer ' modernisering' , men som grundlæggende er udtryk for en

forlængelse af både den religiøse universalisme og dens vertikale og monologiske paradigmesætning.

Rushdie går direkte i kødet på forholdet mellem roman-formen og de 4 paradigmer, og hans svar, romanens organiserende ideologiske tanke, er klart: de 4 er de store vigtige monologiske og ekskluderende historiske paradigmer. De har i kraft af netop deres eksklusivitet på en gang været voldsomt produktive og destruktive, men kan nu, hvor deres tid er ude - hvor de har mistet fornemmelsen for ' hvad de var' , som det hedder flere gange om bl.a. London og Jahilia (fx s. 386), dvs. mistet fornemmelsen for deres historiske baggrund og mission - indgå og erkendes som forhistorier, der altid uvidende har været rettet mod globaliseringen, den afrundede verden, dannelsesromanen og den universelle humanisme i Rushdies version.

Hvor profeten i DSV forkastede og dræbte digteren, sluttet nu den historiske cirkel: digteren, romanforfatteren, er blevet den rundede verdens dialogiske ' profet' . I DSV' s optik bliver hele åndshistorien, inkl. modernisme og postmodernisme (og alle andre - ismer) synlige som en famlen hen mod noget, som der ikke var historiske forudsætninger for at finde.

DSV er således i dette perspektiv én lang dialogisk organiseret argumentation for, at globaliseringen er en faktisk eksisterende realitet - et komplet indiskutabelt fait accompli - der vedrører alle og som bryder med og nedbryder alle de hidtidigt kendte forståelsesformer. Til globaliseringens meget store fordel taler dog, at den - i DSV' s fremstilling - markerer enden på alle Verdenshistoriens trængsler og potentielt indleder en ny på en på en gang realistisk og utopisk verden, hvor humanisme, kærlighed og dialog vil flyde frit. Men der sker selvfølgelig kun, fordi hele historien konstrueres ud fra denne logik, hvor udgangspunktet også bliver konklusionen.

At det overhovedet lykkes og fungerer at skrive åndshistorien igennem på den måde skyldes bl.a., at ' regelbryderen' , Rushdie, har nogle privilegerede forudsætninger, som han bruger beundringsværdigt: Ved at tage udgangspunkt i og kende såvel Indiens (i vestlige øjne) sene modernisering og dannelse som nationalstat (1947), som det postmoderne Brickhall i London, er disse 4 paradigmer faktisk realhistorisk og erfaringsmæssigt - specielt for den globale verdens paradigmatiske figur, vandreren, migranten - samtidige. Men denne samtidigheds tilsyneladende destruktive uforenelighed kan ifølge DSV løses af ' springet' ind i globaliseringens universelle diskurs. Hvor det religiøse, nationale og måske også det moderne i en ' rent' vestlig kontekst (bare rent hypotetisk) ville være svære at fremstille - ja, næppe ville dukke op i horisonten, som noget der har med hinanden og det postmoderne paradigme at gøre (tror jeg), er det, set med både ' indiske' og ' engelske' , dvs. globale, øjne helt samtidige og gensidigt afhængige tilstedeværende paradigmer. Det er et aspekt af det, der umiddelbart gør romanen så utrolig velkendt og samtidig så fremmedartet: fx er den levende nationale diskurs ikke et støvet museumsstykke fra engang i 1800-tallet, men kan udstilles som aktuel (eller i alt fald nylig) og produktiv erfaring. Tilsvarende formår Rushdie at udstille og vise fundamentalismen som mytologiserende moderne apokalyptisk (fascistisk) tænkning og udstille denne diskurs som selvstændigt sprogbillede.

Det postmoderne igen: Hybrider & TV:

Jeg tillader mig her inden slutningen at tage en kort tur omkring den postmoderne tanke igen, fordi jeg synes DSV her vækker blikket for det potentiale, der ligger i alle hybriderne og TV, som begge er centrale elementer i det postmoderne paradigme. Hybrider, mutanter og grotesker er en stor del romanens fortalte verden og Saladins Tv-programmer er fulde af dem. Som man ser i indledningen og i hvert fald med Saladin, er det hybride knyttet til potentiale, metamorfose og udvikling, ja, det hybride er slet og ret svangert med fremtid.

TV er medie for de postmoderne 'åbenbaringer', men TVkameraet er også skrøbeligt og kan ikke komme bag afspærringerne på brandnatten i London: "Et kamera har brug for lov, orden, den tynde blå linie. For ikke at komme til skade bliver det bag den skærmende mur og betragter skyggelandet på afstand, og selvfølgelig fra oven [fra en helikopter]: med andre ord, det vælger side." (s. 485). TV er således også et ekskluderende medie, der ikke kan få hele virkeligheden med.

Saladin overvejer på et tidspunkt Tv's funktion: "Han så temmelig meget fjernsyn og sprang som besat fra kanal til kanal (...) den var alle tiders udjævner, denne fjernkontroldims, det tyvende århundredes prokrustesseng; den skar sværvægterne ned og strakte de magre, ind alt, hvad der kom ud af apparatet, reklamer, mord, quiz-programmer, virkelighedens og fantasiens tusind og én glæder og rædsler, havde fået samme vægt." (s. 433)⁷⁶. Kort efter dette får Saladin åbenbaringen fra et haveprogram: at man kan skabe kimære-podning, hvor to træer krydses, som et billede på hans eget liv og mulighed for at slå nye rødder.

Og sidst men ikke mindst er romanen jo gennemsyret af TV- og filmreferencer. Hele fortællerniveauet fungerer kun, tror jeg, fordi det mimer kommentatorer og producere, der taler 'ind over' handlingen. Specielt i Jahiliadrømmen er Gibreels position beskrevet som instruktørens: han ved ikke, hvad han skal svare på skuespillernes/Mahounds spørgsmål, ligesom hans mislykkede forløsningsvandring i London overvejes i filmmetaforer: hvis skyld er det, hvis en special-effekt ikke virker? Så vidt jeg kan se, viser DSV hermed, at Tv's 'udjævning' af alt og alle er en umiddelbar forudsætning for romanens egen form, men også for at det er muligt endegyldigt at konfrontere den religiøse forestilling om en himmelsk orden, hvorfra der sendes budskaber til jorden.

Det positive paradigme - DSV's vision:

Jeg har nævnt, at dette paradigme fungerer som det ideologiske center, der organiserer både stiliseringen - dvs. graden af afstand og distance - og dialogiseringen. Jeg har antydnet dette center et par gange, men nu mener jeg, at det er på tide at folde det ud. Det positive kompleks i DSV består af mange sammenhængende elementer, men er nok først og fremmest karakteriseret ved at smelte det normalt totalt utopiske sammen med det helt realistiske. Som jeg har nævnt, er globaliseringen i DSV og pr. definition utopisk, ikke-stedslig, men med metropolerne som de privilegerede steder. Rushdie fører paradigmet frem som ikke blot 'realistisk', men som en sikkerhed og garant for stort set alt, hvad man overhovedet kan forestille sig af positive begreber: Nøgleordene er udover (selvfølgelig) humanisme og total dennesidighed: dialog, frugtbarhed og vækst, vandring, god metafor, digtning/ fortælling/ roman, udødelighed, forældreløshed, historisk erkendelse, realisme, latter, fasthed i verdensopfattelsen, fortællinger med lykkelig slutning og gennem det hele kærlighed.

Hele romanen kan trawles igennem i forhold til disse plus-ord, og der kan selvsagt findes et utal af eksempler - også på hvilke paradigmer, der forvrænger disse positive fænomener og hvordan.

Det skaber måske størst klarhed at karakterisere dette paradigme (parodisk) negativt: som autoritativt dialogisk. Anti-dialog er slet og ret verdensskadelig og naturødelæggende virksomhed og fordømmes på det strengeste.

Forældreløshed er her et centralt begreb: i den globale verden er Mennesket 'forældreløst', befriet fra hele historiens byrde, og både må og kan selv skabe sin historie. Som Changez siger til Saladin: "Du må holde op med at bære rundt på mig, som om jeg var en papegøje på din skulder. (...) Du må se det i øjnene, mand: jeg er ikke nogen forklaring på dig mere." (s. 81)

Og to eksempler på frugtbarheden: Saladin tænker på vej til England første gang: "[Saladin] forestillede sig, at DC-8'eren var moderskibet, som førte de udvalgte, Guds og menneskets udkårne, over ufattelige afstande, rejsen varede i generationer og de formerede sig eugenisk, for at deres sæd en dag kunne slå rod i en fager, ny verden, under en gul sol (...) Passagererne var spermatozoer, der ventede på at blive udgydt" (s. 50-51)

Alle de barnløse personer i romanen er billeder på paradigmatiske goldhed og manglende dialog - og omvendt. Tag bare Zeeny, heltinden, i hvem det dialogiske legemliggør det frugtbare og omvendt: Zeenys bog, En God Inder, fortæller om en "historisk baseret eklekticismens etik" (s. 62), hendes engagement i verden m.m.m. - fremstilles også som svulmende frugtbar natur: "første gang [Saladin] rørte ved hendes bryster, udspyede hun varme overraskende tårer med samme farve og konsistens som bøffelmælk. (...) Hendes øjne græd mælk." (s. 63).

Zeeny er simpelthen moder jord og det globale paradigme i en person. Hun er den globale tanke, Kvinden og Livet hinsides alle kategorier og dikotomier i romanen: engageret i verden, altfavnende, eklektisk, frugtbar og direkte. Kort sagt kærlighedens og globaliseringens apoteose. Det er selvsagt lidt svært at vurdere, hvor bogstaveligt denne 'vision' skal tages: er pointen slet og ret at slå pointen om globaliseringen fast og alle utopiens positive valoriseringer blot retoriske virkemidler? Sådant opfatter jeg det ikke. Men lad mig kort kigge på utopiens mørkere sider.

Paradigmets bagside:

For der er et centralt punkt, hvor romanen ikke er blødsøden: Globaliseringens gennembrud vedrører alle, og det betyder, at alle må ud af ghettoen og de snævre horisonter - ellers er man simpelthen ude.

Først og fremmest tilgodeser det indbyggerne i storbyerne, her London og Bombay, for her kan globaliseringen direkte erfares, mens den på 'landet', jf. Titlipur, nærmest viser sig som en ond og u håndgribelig skæbne, der lægger alt det gamle øde hen. Gane nævner, at globaliseringen fremmer et transnationalt bysystem⁷⁷, hvor globaliseringen altså ikke bare fører til et totalt horisontalt gennembrud. Metropolerne er i DSV den globale verdens svar på planeterne, men landet er et sort hul - som det hedder:

"Chamcha var tilbøjelig til at betragte alle lokaliteterne uden for storbyområderne, som fjerne afkroge af det interstellare rum" (s. 461) - her er altså alligevel ansatser til en ny kosmopolis, men denne gang med nye store dele af verden helt udenfor systemet.

Tæt knyttet til det tilgodeser udviklingen en bestemt gruppe mennesker. De postmoderne, kosmopolitiske, veluddannede, velstillede og 'forandringsparate' er ifølge DSV's model de eneste, som overhovedet er rustet til globaliseringens krav og muligheder. Alle de døde i romanen er religiøse, nationale eller moderne typer, som et budskab om, at disse tanker ikke durer længere. Men i hvert fald med Gibreels historie er der også antydningen af, at det slet og ret er for voldsomt at 'springe' fra den religiøse

tanke til den globale: hans vanvid og selvdestruktion tyder på, at det simpelthen ikke er menneskeligt muligt at hoppe de intermediære historiske 'trin' over: de stadig religiøst tænkende er altså i denne logik virkelig fortabte. Her synes der altså i DSV at ligge en knap så human tanke om et nyt Overmenneske som en uomgængelig historisk nødvendighed: i den globale verden er det vind eller forsvind.

Hvilken slags ny tanke er DSV? - Perspektiver.

DSV er altså en tanke, der forener utopi, universalisme og realisme - en totalløsning - og den skaber i min optik ikke bare en stor fortælling, men en helt gigantisk overfortælling for verdenshistorien.

Virkningshistorien først: På trods af alle Rushdies fuldt forståelige bortforklaringer, vidste han, at DSV var en yderliggående ny tanke, og at risikoen kunne være stor.

Romanen handler jo om netop nye tankers skæbner, og det er derfor, den har så mange passager, der for eftertiden er forekommet så profetiske: Dødstruslerne mod Gibreel i Indien i slutningen af romanen; Mahounds replik til Baal: "det er dit ord mod mit", og dødsdommen over Baal, da Mahound har fået magten.

Men der er en 'ironi' i virkningshistorien, som jeg endnu ikke har omtalt: mange har peget på, at Khomeinis fatwa mod Rushdie minder om kirkens dødsdom over Galilei og andre historiske kættere med nye verdensbilleder. I den forstand har Khomeini - som Edmundson⁷⁸ påpeger - på en måde været en bedre læser end den vestlige verdens læsere, der (tilsyneladende) slet ikke har opdaget, hvilke radikale forandringer og potentialer, romanen indeholder. Her er det først og fremmest tavshed, der har omgivet romanens faktiske ideologiske indhold, måske for ikke at levere argumenter til den 'forkerte side' i den maksimalt polariserede situation efter fatwaen.

Men hvad skal man sige til DSV' s utopi? Umiddelbart kunne man stille en masse spørgsmål: Hvad bliver der af den forhistorie, som DSV fremstiller, og som den så at sige hænger hele sin kunstneriske og ideologiske pointe op på? Er historien slut og hvad sker der så? Hvad bliver der af alle de mennesker, der falder helt ud af verden? Vil de forsvare sig eller bare give op? Hvordan skal man handle?

Som jeg ser det, er der tre mulige måder at diskutere dette paradigme på: den ene er, om det er en 'rigtig' beskrivelse DSV giver af forhistorien. Den diskussion er ikke så lang, fordi jeg synes den i alle hovedtrækkene er rigtig, jf. mine uddybninger af de 4 paradigmer ovenfor, som for mig at se ikke modsiger DSV' s vision. Hvad jeg særligt godt kan lide ved DSV' s forhistorie er, at de 4 paradigmer virkelig er store og kendte: her er ingen nye konspirationsteorier, intet nyt paradigme, som ingen nogensinde har lagt mærke til, men slet og ret de store indlysende paradigmer; alle ville nævne dem, hvis de blev spurgt, hvilke tanker der for alvor har præget verden. Og at ingen af disse tanker for alvor har aktuel relevans, er jeg også enig i.

Mere spændende er den anden både fascinerende og næsten helt uhyggelige mulighed: den positive vision, DSV skriver frem, som altså handler om en slags re-renæssance, en total genfødsel af menneskeheden. Men der er noget i denne utopi, som får tanken - min postmoderne tanke - til at strejke: utopi og realisme har i en del år skullet holdes på længst mulig afstand af hinanden - og nu præsenterer DSV en model, hvor alt hænger sammen. Det er næsten ikke til at få hul på, men lad mig gøre et par meget spæde forsøg, der dog kan holde sig indenfor noget, der ligner en kritisk tanke:

For hvad betyder visionen? Betyder det, at den globale tanke simpelthen er verden - er et mikrokosmos af makrokosmos? Vil følelsen af hjemløshed og uvirkelighedsfølelserne nu forsvinde - så vi ikke længere behøver at dø for at bevise, at verden er virkelig - fordi verden er blevet fast og tanken er hjemme alle vegne? Og hvad skal vi så med romanernes diskursdialoger - vil de ikke blive irrelevante sammen med den opdeltede verden? Måske er det en vision om, at de store historiske projekters tid endelig er forbi. Nu er det ikke postmodernismens små historier som modsætning til de store, men de små historier i livet rummer i sig selv rigelig mening, da de fundamentalt også er store, ja hvert liv er en Alef eller prisme for verden⁷⁹. Der er vel en snert af denne erfaring i fx fænomener som ' politisk forbrug', ATTAC og virksomhedernes out-sourcing.

Det overordnede billede er så vidt jeg kan se, visionen om det historieskabende, forældreløse Menneske. Dette vilkår er blevet beskrevet som en næsten ulidelig byrde af refleksion og risici, men i DSV' s perspektiv forskyder fokus sig, synes jeg, hen i retning af en mere ' moden' etik, som jeg godt synes, man kan ane konturerne af.

Jeg er således overordnet set enig med Rushdie i, at det er den vej det går - at holde fast i nogle af de gamle paradigmer er der ingen fremtid i.

Endelig kan man se på, hvad baggrunden for visionen er: Toulmin fremhæver, at store paradigmeskift nærmest kræver katastrofer som 30-årskrigen eller 2. verdenskrig for at selv i lang tid forældede paradigmer slipper deres greb om tanken. Så vidt jeg kan se, er baggrunden for DSV' s vision en frygt for alle slags ekstremismer i globaliseringens forvirrede tid, som fx bombekvinden Tavleen, imamen og Eugene Doomsday, der kæmper imod Darwins lære. I modsætning til disse drømme om fasthed og klarhed - som bestemt ikke er blevet mindre nærværende siden 1988, da Rushdie udgav DSV - sætter han overbevisende dannelsesideen, som et humanistisk og stærkt alternativ. Det er nok romanens og ideens virkelige force og dialogiske baggrund.

Men under alle omstændigheder er DSV en roman, der afgørende ændrer billedet af verden, tanken og mennesket: Et virkeligt epos for en mulig ny verden, og et værk ikke engang Lukacs eller Bakhtin havde turdet drømme om.

Afslutning

Efter at have nærmet mig DSV først formalistisk/ realistisk og dernæst at have resumeret Mikhail Bakhtins romanteori som en mulighed for at forstå DSV' skaotiske form, har jeg i det sidste kapitel forsøgt at læse DSV i lyset af Bakhtins dannelsesromantypologi.

Jeg har vist, at romanen på alle planer handler om brydningstider og paradigmeskift og at DSV giver mening læst som en dannelsesroman, samtidig med at den giver et helt nyt blik på verdens- og åndshistorien - og dens virkningshistorie får en mening og sammenhæng, som ellers har været svær at se.

Jeg håber jeg har formået at give et klart og overbevisende billede af, hvordan mange af DSV' s centrale aspekter giver mening i lyset af Bakhtins dannelsesromanfilosofi. Hvilket altså mere konkret betyder, at den fortolker og formidler overgangen fra en nationalstatslig til en globaliseret verden i eksistensperspektiv og viser, hvordan denne overgang kan fortælles og hvilke nye forståelsesformer, der skal til.

Humoren og latteren i de mange kostelige scener i romanen har jeg ikke gjort meget ud af: dels er det jo kedeligt at få forklaret det humoristiske, og dels må det være

belønningen til den, der går til selve bogen efter at have læst opgaven her. Og det er vel i sidste instans pointen med Bakhtins romanfilosofi: diskurser skal 'medskabes', opleves og erfares - og romaner skal derfor læses, og kan aldrig sættes på plads en gang for alle. Efter min bedømmelse bliver litteraturen ikke den samme efter DSV. For mit eget vedkommende har Rushdie med DSV formået at etablere et billede af livet og verden, som er langt komplekst og ideologisk, end det jeg før kendte: DSV formår at skabe denne multiplicitet af diskursive perspektiver, dette ord med et sideblik, som Bakhtin taler om.

Men dermed selvfølgelig ikke sagt, at diskursanalysen er den eneste mulige tilgang til romanen - jeg vil dog vove den påstand, at det bliver svært at finde en filosofi eller metode, der kan afdække så mange aspekter af DSV som dannelsesromanforståelsen.

Og der er i hvert fald en ting der er sikkert: dannelsesromaner er store monstre og fulde af alle tænkelig fejl - som i fx DSV, hvor kvinderne i det kaprede fly slippes løs i selve kapringsscenen, men kvinder også falder ned gennem luften i romanens åbningsscene - men hvis er det, kritikken har fokus på, har den i alt fald ikke sluppet den 'mikroskopiske' modernisme, som romanen i høj grad gør op med.

Den norske forfatter Jan Kjærstad har i flere omgange raset mod litteraturens forsigtighed. Man skriver små nydelige, sikre og let kategoriserbare romaner i stedet for de store grimme monstre: "Vi har ikke brug for flere af disse brillanter på 0,10 karat, fejlfrie; vi har brug for nogen, der tør møge hænderne til og grave en stor rådiamant frem, grov og grim, men som gemmer 100 karat i sig."⁸⁰

Sådan er DSV, synes jeg - en ordentlig rådiamant.

Med DSV rykker romanformen efter min opfattelse ind i verdenskulturens centrum, og bliver den centrale form for det menneskelige univers, hvor man - som Rushdie siger - kan høre alle mulige snakke om alting på en gang.

Hvad angår Bakhtins filosofi vil jeg for endelig at slutte cirklen påstå - og jeg håber at min analyse og fortolkning har demonstreret påstanden - at DSV også kan belyse og uddybe hans diskursfilosofi. Bakhtins romanfilosofi og Rushdies roman står efter min opfattelse ikke i et subjekt-objekt-forhold til hinanden, men snarere i en kreativ dialogisk relation. Jeg tror først, at en nutidig kritiker for alvor kan forstå Bakhtins potentiale, når diskurstænkningen bringes i faktisk dialog med de store aktuelle dialogiske romaner.

Lad os se tage bare ét eksempel på, hvordan Bakhtin kan undervurderes: Jan Kjærstad taler i et essay om, at De Sataniske Vers er "selve paradigmet for den urene litteratur". Netop denne 'urene' - eller 'globale' (som Kjærstad også kalder den) roman er ifølge Kjærstad karakteriseret ved at "overskride Bakhtin.(...) [Jeg vil] i stedet for den dialogiske eller polyfone roman tale om den polyteistiske roman - en roman, der sidestiller uforenelige livssyn, en roman, der arbejder med langt mere anstødelige og modstridende elementer end dem, Bakhtin opererer med". (s. 17 - mine fremhævelser) Selv en så bevidst forfatter som Kjærstad undervurderer altså - hvis man tager min udlægning af DSV for gode varer - Bakhtins radikalitet i forhold til en så paradigmatiske urene roman som DSV.

Det turde altså være klart: det dialogiske er et utrolig potent kreativt princip og min læsning af DSV kan (forhåbentlig) ikke bare ses som eksempel på brug af Bakhtins ideer og kategorier, men også som en uddybende dialog med Bakhtins romanfilosofi.

En sådan udfoldelse må selvfølgelig høre til i en anden sammenhæng, men kan efter min vurdering kaste mange nye produktive lys over Bakhtins oeuvre (nogle af dem, jeg har set, har jeg forsøgt at snige ind i kapitel 2). Der er dog to spørgsmål, jeg ikke kan dy mig for at nævne her til sidst:

Når nu mennesket i Goethes Wilhelm Meister virkelig bliver, hvad det er, hvorfor slutter romanens historie og Historien så ikke her? Det er et spørgsmål Bakhtin ikke eksplicit stiller (ikke de efterladte fragmenter i al fald), men han antyder trods alt, at hans egen tid er svanger med en ny romanform: "Romanens udviklingsproces er endnu ikke slut. Den er i øjeblikket på vej ind i en ny fase. For vores epoke er karakteriseret ved en ekstraordinær kompleksitet og en uddybning af vores perception af verden; der er en usædvanlig vækst i kravene til menneskelig dømmekraft, til moden objektivitet og til den kritiske evne. Dette er træk, der også vil forme den fremtidige udvikling af romanen."⁸¹

Mennesket bliver altså alligevel ikke helt, hvad det er - og romanen ikke helt, hvad den er - i Goethes dannelsesroman - ligesom det heller ikke helt sket hos Rabelais, der er stadig nye sider af verden og mennesket, som kan udfoldes, hvilket DSV i al fald er et eksempel på.

Det andet er både mere fundamentalt og spekulativt: Bakhtins heteroglossia henviser til en givet afgrænset verdens diskursdiversitet og relaterer sig altid til monoglossias centraliserende kræfter. Når en 'ydre' verden trænger sig på i form af polyglossia skifter den verbal-ideologiske centrering af verdensbilledet. Men hvad når (hvis) der ikke er 'mere' polyglossia i den globale verden? Er heteroglossias forskellige distinkte galeleiske verdensbilleder måske faktisk er - eller snarere var - en slags horisont-intern og derfor realistisk model af den fulde verdens dialogiske polyglossia, dvs. alle de nationalt-moderne og religiøse polyglote 'solsystemer' over den ganske verden. Den tese synes jeg egentlig godt, man kunne overveje. Men hvad sker der så med poly- og heteroglossia i en global verden? Forsvinder begge glossia' er sammen med nedrivningen af alle de vertikale skel? Det tror jeg, for i den globale verden må sproget stadig være - som Bakhtin siger om alle sprog - præget af spor af hele sin historie, dvs. hele verdenshistorien og alle kulturer, men nu uden denne begrænsede fx nationale horisont. Vi ender samme sted som med DSV: bliver sproget nu så et selvgennemsigtigt 'monoglossia', eller får vi snarere en slags generaliseret 'heteroglossia'? Det forekommer i hvert fald værd at undersøge.

Bakhtin og Rushdie har under alle omstændigheder overbevist mig om, at det dialogiske er et afsindigt kreativt og humanistisk princip - globalt gennembrud og historiens afslutning eller ej.

Noter:

Indledning:

¹ Fx Juraga: *The Mirror of us all: Midnight's Children and the Twentieth Century Bildungsroman*, i: Booker, 1999.

² Moretti, 1987.

³ Edmundson, 1989.

Kapitel 1:

⁴ Kundera, 1993, s.24.

⁵ Ifølge Harrison, 1992, s. 110

⁶ I hele dette delikate forhold mellem historierne minder DSV mest af alt om Bulgakovs ' Mesteren og Margarita' , som er et af dens primæreforbilleder.

Kapitel 2:

⁷ Moretti, 1987, s. 9.

⁸ Ibid. , s. 12.

⁹ C.f. Juraga, i: Booker, 1999, s. 172.

¹⁰ Bakhtins tænkning handler ikke bare om dialog, den er selv helt eksplicit dialogisk konciperet. Jeg fremhæver forhold i hans teori, der ikke alle står særlig stærkt fremhævet i hans tekster, men som efter min opfattelse er *både* centrale for hans teori *og* relevante at inddrage i DSV' s sammenhæng.

¹¹ Se fx Brandist, 2002; Bruhns PhD, 2001 eller Emerson, 1997 for grundige gennemgange.

¹² BR er et fragment af et større værk på ca. 700 sider om dannelsesromanen, som angiveligt forsvandt, da Bakhtin brugte papiret som cigaretpapir under 2. Verdenskrig. Se Bruhn PhD, 2001, s. 499.

¹³ Nogle kan nævnes: Hegel og Kant og den tyske romantik, Goethe, den ungarske roman-teoretiker Georg Lukacs' Romanens teori; den russiske formalisme; neokantianismen og særligt Ernst Cassirers ' De symbolske formers filosofi' ; fænomenologien, Simmel og Marrismen. Bakhtin strør ikke om sig med referencer, men de findes rundt om teksten, som vist af fx Craig Brandist (2002). Men grundlæggende er hans tekster og tænkning et godt eksempel på kreativ indoptagelse af andres ideer - ja på en vis måde er Bakhtins teorier en syntese på baggrund af uhæmmede lån allevegne og en kreativ videreudvikling af alle disse inspirationskilder. Måske kan man ligefrem sige, at *han* udstiller og dialogiserer *filosofisk* diskurs.(?)

¹⁴ Emerson, 1997, s. 278

¹⁵ At der har været ivrig diskussion af disse teorier i Bakhtins cirkler, fremgår af Emerson, 1997, s. 249.

¹⁶ Cassirer, 1998, s. 11.

¹⁷ DF, s. 38.

¹⁸ Cassirer, 1998, s. 37.

¹⁹ DF, s. 254: " Så længe organismen [romanen] lever, modsætter den sig en sammensmeltning med omgivelserne, men hvis den rives ud af sit miljø dør den" .

²⁰ DF, s. 206 ff.

²¹ BR, s. 39: " [Goethe] ville samle og forene fortid, nutid og fremtid med nødvendighedens ring(..) Det var en materielt kreativ historisk nødvendighed"

²² DF, s. 234.

- ²³ BR, s. 43-44
- ²⁴ BR, s. 10-24
- ²⁵ BR, s. 23
- ²⁶ Kundera, 1993, s. 16.
- ²⁷ DF, s. 215
- ²⁸ DF, s. 258.
- ²⁹ DF, s. 358-60
- ³⁰ DF, s. 358
- ³¹ DF, s. 298-300.
- ³² Moretti, 1987, s. 42.
- ³³ *Den Unge Mand* - Strauss, 1984 - har skiftevis en mand og en kvinde som hovedperson.
- ³⁴ BR, s. 38.
- ³⁵ Lukacs, s. 117: ”Man skal se hele rækker af mennesker gå under på grund af deres manglende tilpasningsevne.”
- ³⁶ Moretti, s. 47: ”[Dannelsesromanens hverdagslivs-ideals] konventioner ser så fleksible og imødekomende ud, næsten uden grænser - men kun så længe man holder sig indenfor dem”
- ³⁷ Bettelheim, 1990, s. 316-17
- ³⁸ DF, s. 278-79
- ³⁹ BR, s. 23.
- ⁴⁰ DF, s. 414-15,
- ⁴¹ Lukacs, s.124: ”Virkeligheden kan ikke tvinges op på dette meningsniveau.”
- ⁴² Lukacs, s. 123-24
- ⁴³ Moretti, s. 17
- ⁴⁴ DF, s. 416.
- ⁴⁵ DF, s. 257
- ⁴⁶ Den norske forfatter, Jan Kjærstad, medbragte engang til et foredrag en flad, men oppustelig globus for at illustrere denne pointe: først i læsningen bliver tekstens potentiale til en levende verden, først da pustes der ånd, liv og form i den ellers flade tekstlige verden.
- ⁴⁷ DF, s. 416-17

Kapitel 3:

- ⁴⁸ Rushdie har selv udtalt om forholdet mellem TV og DSV: ”Faktisk *zapper* De Sataniske Vers; den tager et stort antal forskellige fortællinger og sætter dem op mod hinanden og piler frem og tilbage mellem dem” - C.f., McHale, 1992, s. 133.
- ⁴⁹ Toulmin, 1990, s. 96-97.

- ⁵⁰ Ibid. s. 93-96.
- ⁵¹ Ibid. s. 99: ”I 1648 havde europæerne ikke længere kræfter til at blive ved med at slå om doktriner. Men den dybere uenighed forblev intakt”.
- ⁵² Rushdie, 1992, s. 272.
- ⁵³ Toulmin, 1990. Hele kapitlet ’ The modern world view’ (s. 89|37) handler om denne sammenhæng.
- ⁵⁴ Ibid. s. 152-60, specielt s. 153.
- ⁵⁵ Ibid. 1990, s. 132
- ⁵⁶ Ibid. s. 133.
- ⁵⁷ Bakhtin, DF, s. 270.
- ⁵⁸ Ibid. s. 274.
- ⁵⁹ Adam Smith så fx den ’ mellem’-nationale konkurrence som analog til den interne konkurrence i nationerne. Se: Korsgaard, 1999, s. 42
- ⁶⁰ Se fx s. 84 om en indisk Sartre-opsætning, hvor alt til Saladins forargelse løser sig til slut - Han siger til Zeeny: ”Jeg begynder at få en mistanke om, at inderne mangler den moralske forfinelse, som det kræver helt at fatte tragediens væsen.”
- ⁶¹ Toulmin, 1990, s. 92.
- ⁶² Kermode, 1966 - hele bogen.
- ⁶³ Moretti, 1987, s. 120: ”Realistiske fortællinger accepterer ikke happy endings: Disse skildrer en harmoni af værdier og hændelser, mens det nye billede af virkeligheden er baseret på deres adskillelse. Der må ikke være retfærdighed i denne verden: en realistisk historie skal være *meningsløs*, ’ ingenting betyde’ .”
- ⁶⁴ Toulmin, 1990, s. 153.
- ⁶⁵ Eksteins, 2000, fx s. 83: ”Her [i tysk litteratur og kunst o. 1900] repræsenterede fascinationen af vold en interesse i livet, i destruktion som en skabende handling, i sygdom som en del af livet.”
- ⁶⁶ Eksteins, 2000, fx s. 304: ”Walter Benjamin sagde, at fascisme var ’ æsteticeringen af politikken’ . Men fascisme var mere end en æsteticering af politikken: det var en æsteticering af hele eksistensen.”
- ⁶⁷ McHale, 1992, s. 25.
- ⁶⁸ Ibid. s. 82.
- ⁶⁹ Ibid. 1992, fx s. 10.
- ⁷⁰ Rorty, 1989, s. 192.
- ⁷¹ Kalliney, s. 75, i: MFS, Vol. 48, forår 2002.
- ⁷² Rushdie, 1992, s. 95-96.
- ⁷³ Med fatwaen fik den litterære kritiks ’ ghetto’ også pludselig dette at føle: pludselig betød *de* virkelig noget, hvordan man analyserede og tolkede - heller ikke litteraturkritikken er fritaget for dette ’ fald’ .
- ⁷⁴ Rushdie, 1992, s. 229.

⁷⁵ Se fx DSV s. 162 (Under Rosas fortælling): ”Da cowboyens navn blev nævnt, mærkede Gibreel så voldsom en smerte i navlen, en trækkende smerte, som om nogen havde stukket en krog i hans mave, at et skrig undslap hans læber.”

⁷⁶ Et privat eksempel, jeg lige må nævne: I en pause, mens jeg skrev netop dette, kom min 6-årige søn - via en påstand om at schweinstein er svinesti på tysk - jeg tror, det var fordi jeg havde sagt, at det var indviklet at forklare ham om, hvad opgaven her handlede om, og tysk var nok også indviklet - i tanke om, at det var Einstein han blandede sammen med -steig. - Hvor han kendte Einstein fra? Han kendte da Einsteinnewton fra en tegnefilm, Warner Bros, hvor de to deltager i Jeopardy og kommer i finalen. Men værten kommer hele tiden til at kalde Newton for *Newkilo* og *Newgram*. TV som den store udjævner? Ja, mon ikke.

⁷⁷ Gane, s. 38, i: MFS, Vol 48, nr.1, forår 2002.

⁷⁸ Edmundson, 1989, s. 62: ”Verdens tyranner har ofte været blandt dens mest fremragende kulturkritikere, med en utrolig intuition for at trække det værktøj frem, der vil komme til at betyde noget”.

⁷⁹ Det kunne ligne en fuldendelse af dannelsesromanens hyldest til ’hverdagskulturen’, som Moretti fremhæver (s. 35)

Afslutning:

⁸⁰ Kjærstad, 1999, s. 22.

⁸¹ DF, s. 40

Litteratur:

Salman Rushdie: *The Satanic Verses*, Viking, 1988

Salman Rushdie: *De Sataniske Vers*, ovs. af Thomas Harder, Samleren, 1989 - **alle sidehenvisninger er til denne udgave.**

Bakhtin, M.M: *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, 1981.

Bakhtin.M.M.: Speech Genres and Other Late Essays, University of Texas Press, 1986.

Bettelheim, Bruno: Freuds Wien og andre essays. Schönberg, 1990.

Booker, M. Keith (ed.): Critical Essays on Salman Rushdie, G. K. Hall & Co., 1999

Brandist, Craig: The Bakhtin Circle, Pluto Press, 2002.

Bruhn, Jørgen: Romanens Tænker, København 2001 (upubliceret PhD-afhandling)

Bulgakov, Mikhail: Mesteren og Margarita, Danske Bogsamleres Klub, 1969.

Cassirer, Ernst: Om kulturvidenskabernes logik, Hans Reitzels Forlag, 1998.

Edmundson, Mark: A Postmodern Prophet, Harper' s Magazine, december 1989, s. 62-71.

Eksteins, Modris: Rites of Spring - The Great War and the Birth of the Modern Age. Papermac, 2000.

Emerson, Caryl: The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin, Princeton, 1997.

Harrison, James: Salman Rushdie, Twain Publishers, 1992.

Kermode, Frank: the sense of an ending - studies in the theory of fiction. Oxford University Press, 1966.

Korsgaard, Ove: Kundskabskapløbet - uddannelse i videnssamfundet. Gyldendal, 1999.

Kjærstad, Jan: Menneskets Felt - essays om litteratur. Samlerens Forlag, 1999.

Kundera, Milan, De Forråbte Testamenter, Essays om romanen og den europæiske kultur, Gyldendal, 1993.

Lukacs, Georg: Romanens Teori, Klim, 1994

McHale, Brian: Postmodernist Fiction, Routledge 1987.

McHale, Brian: Constructing Postmodernism. Routledge, 1992.

MFS, Moderne Fiction Studies, Vol 48, nummer 1, forår 2002.

Moretti, Franco: The Way of the World - The Bildungsroman in European Culture, Verso, 1987.

Rorty, Richard: Contingency, irony and solidarity. Cambridge University Press, 1989.

Rushdie, Salman: Fantasiens Hjemlande, Gyldendals Bogklubber, 1992.

Toulmin, Stephen: Cosmopolis - The hidden agenda of modernity. Chicago 1990

Summary:

The present paper entitled "The Global Breakthrough - 'Salman Rushdie' *The Satanic Verses* as a global *Bildungsroman* - in the light of Mikhail Bakhtin's philosophy of the novel" presents a two-step analysis and interpretation of *The Satanic Verses* (1988 - TSV).

The paper presents the thesis that by reading TSV in the context of the *Bildungsroman*-tradition it is possible to understand and explain most of the 'strange' parts of the novel. Reading TSV in this context may also explain why the novel caused so much controversy (and even fatwas) when it was published.

The paper is divided into three main chapters and short conclusion. The *first* chapter demonstrates that it is impossible to understand the overall content and effect of TSV by reading it in a traditional fashion, i.e. by a 'common-sense' either realist, modernist, or postmodernist aesthetics. The chapter presents examples of different readings and their inability to catch the all-embracing spirit of TSV. In chapter *two* the focus is on an alternative way of understanding the novel, i.e. the philosophy of the *Bildungsroman* developed by Mikhail Bakhtin. The chapter presents a short survey of Bakhtin's philosophy. The central concepts of his philosophy are - apart from the *novel* itself - *history*, *discourse*, and *dialogue*.

According to Bakhtin the historical function of the *Bildungsroman* is, in historical periods on the border *between* two eras, to enforce and humanize the transition from a dying epoch which is almost exhausted of its energies and into a new epoch where the hero as well as the world through the narrative emerges as realistic, new and full. According to Bakhtin the primary content or object of the novel is always *discourse*, i.e. language connected to a unique ideological world-view with its own values and ways of understanding the subject and the world. In the *Bildungsroman* the totality of the most *significant* discourses of the dying era are exhibited as relative world views. This is accomplished by putting these discourses in dialogue with each other, realizing every discourse as a specific *historical* world view. In the *Bildungsroman* the transition from the old to the new world is completed in and through the development of the protagonist who becomes a more complex human being by experiencing and testing these discourses in the new world.

Re-reading TSV in the light of Bakhtin's philosophy is the topic of chapter *three*. The chapter begins by postulating that TSV presents a rewriting of world history in which the original *universal* and utopian aspirations of religion culminates in globalization. In this way TSV presents and dialogizes four major discourses or paradigms of history, i.e. the paradigms of God, the nation, the modern, and the postmodern. Through mutual dialogization TSV shows the 4 paradigms as belonging to the

past by being confronted by the breakthrough of new global world in which they are at best valueless or at worst - for example in case of nationalism or fundamentalism - leading to inhumanity or brutality.

The *argument* of this idea is the bakhtinian stylistic analysis of *TSV*. This analysis shows that the major part of *TSV* deals with the difficult period of *transition* between the death of the naive and divided old world and the birth of a new global world. The novel's main protagonists, Gibreel and Saladin, each represent a part of this world-history. The *relation* between them is the relation between two of the paradigms (religion-modern vs. modern-postmodern) under global conditions. The *fall* from heavens opening the novel is the decisive contemporary rupture. This is in every way comparable to the historical break made by the upcoming of the major religions.

The last part of chapter *three* is a discussion of some of the perspectives of Rushdie's vision in *TSV*. The globalization is a culmination of world history, in which all the misery of humanity is overcome by the new truly realistic and universal world without any need of metaphysics. The *global paradigm* is *TSV* itself which is imaginary, free of all bonds, and without 'natural' connection to anywhere on earth. The negative side of this *utopia* is the *necessity* of globalization, which destroys every closed-off world. Living in a globalized world requires high education and supports people living in the huge metropolitan cities. Here the fact and effects of globalization are directly accessible to the experience.

In the concluding chapter *TSV* is being used to 'analyse' Bakhtin's philosophy. This allows some brief sketches of re-interpretations of Bakhtin's philosophy.