

## J.J. ad absurdum

### *Ulysses*, ironi og travesti

I 1974 udsendte den danske forfatter Henrik Bjelke romanen *Saturn*, af litteraturhistorikeren Anders Juhl Rasmussen kaldt "et Joyce-inspireret storværk", og placeret som del af den æstetik, som en betydelig del af de danske modernister i anden halvdel af det. 20. århundrede inspireret af Samuel Beckett forsøgte at frigøre sig fra<sup>1</sup>. I stedet for at skrive store, komplekse romaner, der føjede mange temaer og stilarter til et sammenhængende mønster, ville man nu skrive flydende, porøse og dobbeltbundede diskurser, der som Beckett i den franske trilogi lod en talende stemme løbe ud i absurde, filosofisk dybsindige slutninger, der endte med at opløse den fortalte verden og selve fortællingen (kort sagt!). Det, Juhl Rasmussen identificerer som Arena-modernismen, er i bogstavelig forstand en *post*-modernisme: et opgør med modernismen, der af denne gruppe forfattere i slutningen af det 20. århundrede oplevedes som forældet. Tiden var blevet en anden, så det måtte romanen også blive.

Jeg vil ikke her diskutere detaljerne i Juhl Rasmussens alt i alt overbevisende og skelsættende historik. Forholdet mellem hvad jeg her vil kalde høj-modernismen og den efterfølgende *post*-modernisme er stadig et omstridt tema i litteraturhistorien. Et problem, der i virkeligheden har lange konsekvenser med sig af etisk og filosofisk karakter. Derom en anden gang. Men jeg vil gerne fastholde to aspekter i Juhl Rasmussens karakteristik af *Saturn*: det er et storværk og det er inspireret af James Joyce. Det er ikke alene en fysisk stor og stofmættet bog, der fører os rundt i Europa og ind i forskellige miljøer, men det er også et "værk" i sin bestræbelse på at afrunde sine strukturer og slutte med en slags konklusion. Opgøret med værkbegrebet er et led i avantgardens opgør med den litterære institution, refererer Juhl Rasmussen den tyske litteraturforsker Peter Bürger for at hævde – og tilføjer, at opgøret med værkbegrebet synes lettere end opgøret med institutionen<sup>2</sup>. Også her ligger en stor problemstilling, som jeg ikke kan forfølge her.

At dette værkbegreb har noget at gøre med at nå hjem – til stedet og til kvinden – er en afgørende del af den inspiration, som Bjelke fik fra et andet storværk: James Joyces roman *Ulysses*. Walter Benjamins bestemmelse af modernismen som en engel, der i kunstnerisk forstand bevæger sig frem mod den nye tid, men med blikket nostalgisk rettet mod fortiden, er på mange måder korrekt. I *Saturn* repræsenterer homoseksualiteten et oprør mod konservatismen, som i sidste instans – i romanens

---

<sup>1</sup> Anders Juhl Rasmussen: *Arena-modernismen*, pp. 212 og 233.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 222.

slutning – tages tilbage i en hyldest til kvinden og barnet. Romanen er da også dediceret til forfatterens kone, Lone, lige som Bjelkes andre bøger indtil ægteskabet oplæstes i 1981<sup>3</sup>. Men at der i højmodernismen fra Musil over Proust, Joyce og Woolf til Faulkner er en nostalgisk længsel efter den tabte tid, der på sæt og vis kan karakteriseres som konservativ, er utvivlsom. På mange måder kan Juhl Rasmussen og andre litteraturhistorikeres opgør med modernismen ses i dette lys.

Et af de vigtigste 'konservative' træk ved høj-modernismen er dens forkærlighed for brugen af myter, det træk som T.S. Eliot i sin anmeldelse af *Ulysses* i 1923 kaldte den eneste måde, den moderne roman kunne beskrive virkeligheden på i nutiden. Og som han så stærkt demonstrerede i sit eget digt *The Waste Land* fra samme år som *Ulysses*, 1922. Det træk der har fået den danske litteraturhistoriker Kasper Støvring til at tale om *Mytisk modernisme* i en bog fra 2018, der i øvrigt ikke beskæftiger sig særlig meget med høj-modernismen.

I *Ulysses* er det som bekendt den homerske myte om helten Odysseus' rejse tilbage fra krigen i Troja, der binder fortællingen sammen, idet Joyce bruger løs af de enkelte episoder, bryder dem op og sætter dem sammen på nye måder. Uden at bryde det grundlæggende mønster i Homers epos: rejsen tilbage til hjemmet og kvinden. I Bjelkes *Saturn* er det den sumeriske myte Gilgamesh, der fungerer som grundmønster, også her i en nymonteret udgave, der ender med hjemkomstens forsoning. Begge de to romaner har desuden en historie om en midaldrende mand, der træffer en ung mand, som han knytter sig til, men som igen forsvinder ud af hans liv. I *Ulysses* bare ud i natten, i *Saturn* i overensstemmelse med Gilgamesh-myten dør han. En urkonstellation, som både hos Joyce og Bjelke har homoerotiske konnotationer. Det må vi også lade ligge i denne sammenhæng.

Men er Arena-modernismen et dansk opgør med, hvad man nok kan tillade sig at kalde høj-modernismens konservatisme, må man dog konstatere, at opgøret også kan identificeres i selve de modernistiske romaners egne strukturer. Fx i *Ulysses*, det måske mest paradigmatiske af de værker, der her kaldes høj-modernisme. Kort før hovedpersonen Leopold Bloom beslutter sig til at gå op ad trappen til sin hustru, Molly, der efter en hård dag med besøg af elskerens Blazes Boylan ligger og sover i deres ægteseng, sidder han et øjeblik i køkkenet og fantaserer. Han forestiller sig, at han ved skæbnes tilfældigheder og egen snilde er kommet i besiddelse af en masse penge, som han nu investerer i et fancy landsted i omegnen af Dublin. Han forestiller sig ikke at arve, men "ved privat kontrakt at erhverve sig i selveje et stråtækt bungalowformet toetagers beboelseshus af sydvendt beliggenhed, med vindfløj og lynafleder på taget, forbundet

---

<sup>3</sup> Ibid. p. 219.

med jorden, med bislag dækket af parasitiske planter (efeu eller vildvin), entredør, olivengrøn, med smart vognpolitur og nydelige messingbeslag [...]”<sup>4</sup>, etc., etc. – og så går det derudad med 5 siders megalomanisk fantasi om den ”Bloom Cotage. Saint Leopold’s. Flowerville”, som skal udgøre alternativet til hans sølle eksistens som annonceagent i fattige Dublin med utro hustru.

Hvilket naturligvis løber ud i sandet, ligesom hans drømme om at undslippe det hele ved bortrejse. ”Hvilket kræfternes inertiinducerende spil gjorde afrejse uønskværdig?”, spørger den anonyme udsøger, der inkvisitorisk styrer samtalen i dette det 17. kapitel. Og svarer selv: ”Det sene klokkeslæt [...], nærheden af en okkuperet seng [...] forventningen om varme (menneskelig) mildnet af kølighed(linned), der forebyggede attrå og gjorde attråværdig: Statuen af Narcissus [...]” (731). Den store drøm om lykke nedskrevet til det eksistentielle nulpunkt: det nu engang værende. Fantasien forvandlet til billedet af den unge mand i Ovids *Metamorfoser*, Narkissos, der bliver forelsket i sit eget spejlbillede og glemmer omverden, og som Bloom har en skulptur stående af på sit skrivebord.

Denne passage i 17. kapitel af *Ulysses* er ironi, eller med et mere aggressivt udtryk: en parodi. En parodi på den eskapisme, der er en del af Blooms væsen, og som vi har set flere eksempler på i løbet af *Ulysses*. Fx i hans åbenlyse uvilje mod at tage konens truende utroskab alvorlig og gøre noget ved deres ægteskabs misère. Han kan ikke, han tør ikke, han orker ikke. Måske er han mod slutningen ved at forstå dette, måske kommer erkendelsen for sent. Der er i alt fald intet triumferende og sejrende over hans ankomst til ægteskabets hellige seng, som der er det i Homers *Odyseen*. Parodien i 17. kapitel er ikke alene rettet mod Bloom, men også mod Homer.

Ironi er en vanskelig retorisk figur i litteraturen med adskillige betydninger. Men alle handler om, at en tekst eller et udsagn formes sådan, at det fremgår at ’udsigeren’ mener noget andet, end det udsagnet umiddelbart siger. I tilfældet Blooms fantasi om sin drømmebolig er udsigeren forfatteren James Joyce (det er jo ham, der har skrevet teksten!) og det er tydeligt, at han mener, at Bloom er til grin ved at have sådanne forestillinger om sin ”cotage”. Vi læseren griner da også tilbørligt undervejs, samtidig med at vi ynkes over den stakkels mand, der lige har fået at vished for, at hans kone har været ham utro, og som trækker tiden ud til han skal op til hende. Der er ofte meget sammensatte følelser indlejret i den retorisk figur ironi, og et subtilt spil kan foregå mellem forskellige ’udsigere’. I den citerede scene mellem hovedpersonen Bloom, den implicite fortæller (her: udsøgeren) og den eksplicite forfatter. Hos Samuel Beckett føres denne kompleksitet ofte ad absurdum, og det er komplet umuligt at holde rede på,

---

<sup>4</sup> Karsten Sand Iversens oversættelse, p. 713.

om et udsagn overhovedet har en 'mening'. Lige som det ikke var det hos de forfattere omkring år 1800, der prægede begrebet "romantisk ironi" (Schlegel, Novalis, Tieck, o.a.). Det er ikke noget let tema.<sup>5</sup>

Men Henrik Bjelke forlod altså ifølge Anders Juhl Rasmussen den Joyceske inspiration med romanen *Saturn*, og bevægede sig ind i et andet prosarum. Om det så også betød, at inspirationen fra den store, klassiske modernisme helt forsvandt, kan man diskutere. Jeg har fx i en analyse af Bjelkes sidste roman *Togplan for Otto* påvist, hvilken afgørende rolle Marcel Proust og hans teoretiske forudsætning Henri Bergson spillede for Bjelke og lagt op til en diskussion af, hvilken strukturerende betydning tidsbegrebet (som en slags "sprogplan") havde for ham<sup>6</sup>. 'Rejsen' i Prousts *På sporet af den tabte tid* er ikke mod kvinden og familien, men mod at finde mønsteret i det liv, som skal udgøre romanens struktur. Det sker bl.a. under en rejse tilbage til barndomsbyen Combray med opdagelsen af, at man let kan bevæge sig fra Méseglize og til Guermantes. Og at familier det ene sted på forunderlig vis er forbundet med familier det andet sted. Det er oven i købet en enkelt kvindeskikkelse, Swanns og Gilbertes navnløse datter, der repræsenterer den fuldendte forening af det splittede. Også her venter altså måske alligevel en kvinde for enden af rejsen. Det gør det ikke i *Togplan for Otto*, men denne sene roman viser, at det store modernistiske grundmønster stadig har inspirationskraft for Bjelke.

Men Joyce var han vel fri af? Ja, Bjelke foretog faktisk selv noget, der umiddelbart ser ud til at være et generalopgør med det store forbillede James Joyce. Det sker i novellen "Irsk stuvning", der blev trykt i samlingen "Rygternes atlas. Syv topografier", der udkom 1992, året før Bjelke døde. I øvrigt med den Proustsk undertitel "A la recherche du réel", som Bjelke i en note angiver er en omarbejdet version af en tekst der hed "A la recherche d'Oscar". Den sidste (dvs. den første) version henviser selvfølgelig til, at novellen slutter med et citat af en anden store irsk digter Oscar Wilde, den første kombinerer referencen til Proust med antydningen af et lacaniansk aspekt (søgningen af 'det reelle'). For bare at antyde et par af de intertekstuelle spil. Så er stilen angivet!

Hele samlingen titel antyder, at der her fortælles om steder (topografier), hvorom der går visse mere eller mindre pålidelige historier (rygter). Således også i den joyceske novelle, hvor en tidligere fange i Vestre fængsel, Egon Watt Altersen, efter sin løsladelse rejser til Irland for at undersøge et rygte om, at han muligvis er arving til en herregård i det vestlige Irland, Clonmara House. Den skulle der have stået noget om i et nummer af den Dublinske avis *Freeman's Journal* fra d. 16. juni 1904 og nu rejser han til

---

<sup>5</sup> Se fx Thomas Bredsdorff: *Ironiens pris*, Gyldendal 2011.

<sup>6</sup> Se: *Sytten postkort til Henrik Bjelke*, pp....

Irlands hovedstad for at få fat i et eksemplar af avisen og forfølge muligheden for at blive godsejer.

Læsere af James Joyces *Ulysses* ved selvfølgelig, at handlingen her foregår på denne dag, 16. juni 1904, og at hovedpersonen er ansat på pågældende avis, Freeman's Journal. I Egon Watt Altersens beretning hjem til den endnu indsatte ven, som man vel godt kan tillade sig at forstå som en alter ego (nemlig til forfatteren!) fortæller denne om sin research efter dette virkelige (reelle) gods, som viser sig (formodentlig) ikke at eksistere. Når det er lidt usikkert, skyldes det, at det faktisk ikke lykkes Altersen at få fat i et eksemplar af Blooms avis. Han må efter en lang og turbulent søgen slå sig til tåls med – ingenting. Ikke engang den legendariske café Davy Byrne's, som Bloom søger ind på i 8. kapitel af *Ulysses*, kan Egon finde sig til rette i, men han ender på en japansk stiliseret McDonald restaurant, hvor han kan begræde sin rejses sørgelige resultat: "Alting er en rejse i en eller anden fiktion og spørgsmålet er kun ét: hvor ligger friheden? [...] Det realistiske projekt om arven var min første bommert, min første fiktion. Da jeg ville realisere den, lavede virkeligheden numre med mig, det blev min anden fiktion. Jeg *lavede* hver dags fiktion og så vadede jeg rundt i den, den blev ikke lavet af nogen anden end mig" (156). "Lave numre med" er et andet udtryk for "at gøre grin med", parodiere. Altså: han lavede en fiktion, som blev parodieret af en anden fiktion. Det er ironi det hele.

Men for lave denne fiktion over på en fiktion bruger Bjelke endnu engang mønstret fra James Joyces *Ulysses*. Først og fremmest episoden fra slutningen af 17. kapitel med Blooms fantasi om det gods, han vil erhverve sig. I øvrigt en episode, der typisk nok *ikke* bliver direkte refereret til i "Irsk stuvning". Et trick, Joyce bruger i *Ulysses* (visse digte af Yeats!), Samuel Beckett følger op på i Molloy-trilogien, og som Bjelke udnytter suverænt i sine senere værker<sup>7</sup>. Eksplicit er imidlertid referencen til den unge mand, som Bloom træffer i *Ulysses*, og som ender med at forlade ham ud på natten. I "Irsk stuvning" hedder ham oven i købet det samme som hos Joyce: Stephen, og køkkenet i Eccles Street er skiftet ud med en biograf. Men anyway, parallellen er tydelig, og understreges af novellen slutcitater fra Oscar Wilde: de to elskede går i hver sin retning: "Thou to some lips of sweeter melody/And I to nurse the barren memory/Of unkissed kisses, and songs never sung" (157). Citatet er i sig selv en parodi: det tilfældige møde med en ung fyr, sovset ind i Wildes patetiske romantik. Han fandt ikke det reelle, men kun Oscar, og hvilken misere!

Spørgsmålet er imidlertid, om ironi ikke altid i et vist omfang rummer en anerkendelse af det stof, der parodieres. Parodi kommer jo fra græsk og betyder en sang ved siden af (para ode), en sidesang og ikke nødvendigvis en modsang. I teorien om parodien i litteraturvidenskaben har man da også tilbørligt diskuteret forholdet til

---

<sup>7</sup> Glimrende beskrevet hos Anders Juhl Rasmussen, p. 220.

fænomenet "pastiche", der er en efterligning af en stil, som kan være polemisk, men ikke behøver at være det. Pastiche kan også være udtryk for en (ofte ung) forfatters forøg på at udforske og efterligne en store forfatters stil. Som en ung malers skitser af de store malere. Proust startede fx sin forfatterkarriere med at skrive pasticher. Om noget er en pastiche eller en parodi kan ofte være et spørgsmål om skøn. Eller en læsefornemmelse.

Således også med Henrik Bjelkes novelle "Irsk stuvning". Den handler om en rejse mod en irsk identitet, men Altersen ender ikke med at få irsk stuvning, men kun en japansk simili burger. Måske også en skjult reference til personen Moran i Becketts Molloy, der heller ikke får den ønskede Irish Stew! På den anden side må man vel indrømme, at teksten i sig selv er en slags sammenkogt ret, der godt med lidt god vilje (og den har vi vel som læsere?) kan kaldes en irsk stuvning. En blanding af grotesk humor, flotte naturscener (hvor der i øvrigt også indgår en togrejse) og sentimental flæben. Så Altersen får ingen middagsmad, men Bjelke får en fantastisk novelle ud af rejsen. Og det var vel i sidste instans det, der var målet med den. Altersen hævder, at han er ude efter irernes land, men de tror, at han kun er ude efter deres bøger (147), og når det kommer til stykket, har de ret.

Og samtidigt giver novellen en ganske god tolkning af den hypotekst, som den forholder sig til: James Joyces *Ulysses*. Også den er vel en sammenkogt ret af mange forskellige ingredienser og mange lag. Ikke mindst er den en ironisk finte til alle de Joycefan, der tror man kan finde 'meningen' med *Ulysses* ved at rejse til Dublin og gå rundt i Blooms og Stephens fodspor. Sådant som Egon og hans unge ven gør det i novellen (144f). Og hvad får de ud af det?: ingenting! Man forstår ikke *Ulysses* bedre ved at have gået op og ned af Sandymount Beach eller stået foran fødselsstiftelsen i Holles Street. "Virkeligheden" i *Ulysses* er lige så opfundet som Clonmara House er det for Egon Watt Altersen: den findes kun i sproget, men der har den det sådan set godt. På samme måde som Proust i slutningen af sin store bog om den svundne tid advarer mod at tro, at man kan finde virkeligheden ved at rejse hen til et bestemt sted. Topografier er kort over skrøner og skipperhistorier, sådan som Bloom jo også erkender det i 16. kapitel af *Ulysses*, efter at have hørt på den hjemvendte sømand Murphy i kuskebarakken: Rygternes atlas.

Mere overordnet udgør "Irsk stuvning" også et bud på den standende diskussion om tolkningen af slutningen på *Ulysses*. Kommer Bloom virkeligt 'hjem' til sin kone i 17. kapitel, og tager hun vel imod ham. Jeg skal ikke her gennemgå de forskellige positioner i forskningen<sup>8</sup>, men blot minde om de utallige og uafsluttelige skænderier om forståelsen af 17. og 18. kapitel af Joyces værk, som de fleste af os sikkert har været ude for. Er der en ny begyndelse mulig for ægteparret Bloom og vil den starter med, at Molly

---

<sup>8</sup> Se fx "The Cambridge Companion to *Ulysses*" ....

serverer æg for sin mand næste morgen? Som alle diskussioner om, hvor Nora går hen, når hun går ud, er den futil og umulig. Men uundgåelig. Jeg selv har altid haft det standpunkt, at det er usikkert om Bloom når 'i havn' på det fortalte plan, men at den gennemgående symbolik i værket hænger sammen og giver et stabilt fortællenniveau. Virkeligheden kan krakelere nok så meget, men fortællingen heler. Om jeg tror på min teori er dog ikke helt sikkert!

Der er derimod et tredje begreb, jeg gerne vil bringe i spil i denne redegørelse for ironi, parodi og pastiche hos Joyce og Bjelke. Det er begrebet "travesti", der let kan forveksles med ironi og parodi, men udgør en mere morbide og kritisk dimension. For at citere den engelske hjemmeside "Dictionary.com": "a literary or artistic burlesque of a serious work or subject, characterized by grotesque or ludicrous incongruity of style, treatment, and subject matter". Eller i en mere ufrivillig udgave: "a literary or artistic composition so inferior in quality as to be mere a grotesque imitation of its model". Det kan føles meningsfuldt at citere på engelsk i en artikel om Henrik Bjelke, for det gør selv ustandselig. Store dele af Saturn er som bekendt skrevet på engelsk og også "Irsk stuvning" har lange engelske passager. For som Egon selv siger det: når jeg nu er i et engelsk talende land, kan jeg lige så godt skrive på engelsk. Så hvorfor skulle jeg ikke efterligne ham? Som pastiche eller travesti.

Det første, Egon møder, da han er kommet ind til Dublin med bus fra lufthavnen, er da også et engelsk teaterstykke, nemlig plakaten for Tom Stoppard komedie "Travesties", som han ser spiller på Abbey Theatre, og hvortil han køber den sidste billet. Mærkeligt nok hører vi ikke, om han virkelig kom ind og så den forestilling og hvad han i givet fald syntes om den. Den er et besynderligt hul i teksten, en reference som man selv må opsøge og tænke videre med, sådan som man må med så meget andet i Bjelkes forfatterskab – og i *Ulysses*. I sidstnævnte værk spiller det gamle teater Abbey Theatre i øvrigt en ikke uvæsentlig rolle og dukker fx op i slutningen af kapitlet "Scylla og Carybdis", hvor de to hovedpersoner ser det, da de forlader nationalbiblioteket i Dublin. Teateret var et vigtigt sted for den såkaldte "Irske renæssance", som Joyce både følte sig tiltrukket og frastødt af. Et aspekt af hans komplicerede forhold til det nationale, som jeg i øvrigt ikke skal komme ind på her. Joyce rejste som bekendt kun to gange til Dublin efter at forladt byen over hals og hoved i 1904, og han bosatte sig der aldrig. Også hans drøm om tilbagevenden endte i ingenting.

Men læser man *Travesties*, som jeg har gjort, opdager man, at den også er en vigtig undertekst i Bjelke novelle "Irsk stuvning". Ikke så vigtig som *Ulysses* og Proust, men dog med en vis referenceværdi. Man undrer sig, når man støder på oplysningen i novellen over, at det bliver fremhævet, at Stoppard blev født i det daværende Tjekkosllovakiet under navnet Strausler (131). Hvad i alverden har det med sagen at gøre,

tænker man, når stykket opgives at handle om "Joyce og Lenin og Tzara i Zürich i 1917"? Men efter at have læst Stoppards tekst, kan man godt se pointen: stykket blev skrevet og spillet første gang i 1974 af The Royal Shakespeare Company, måske Englands fineste og mest traditionelle teatertrup, og kan bl.a. ses som et indlæg i debatten i midt-1970'erne mellem nymarkxister og avantgardister om kunstens rolle og teaterets funktion i et moderne samfund. Og kan derfor også læses som et opgør med det politiske system, der herskede i det land, forfatteren blev smuglet ud af i 1943 som et af de tjekkiske børn, der på dramatisk måde blev reddet fra Holocaust. Den aktion som den tyske forfatter A.G. Sebald beskriver i sin roman *Austerlitz*. Men den kunne hverken Stoppard og Bjelke naturligvis vide noget om, da de skrev deres værker.

Handlingen i *Travesties* foregår altså i Zürich i årene 1916-17, hvor de tre personer, den russiske revolutionære Vladimir Lenin, den irske forfatter James Joyce og den rumænsk-franske lyriker Tristan Tzara af forskellige grunde opholdt sig i den schweiziske storby. Den første og den sidste i øvrigt i samme gade, Joyce lige i nærheden. Ingen af dem kendte hinanden, men Stoppard bringer dem sammen i sit stykke, hvis plot holdes sammen af den ansatte ved den engelske ambassade, Henry Carr, som vi kender fra Joyce-biografierne, og som Joyce havde en kontrovers med. Det er gennem hans erindringer om Zürich-tiden, at vi føres tilbage til forholdet mellem de tre store koryfæer. Det vender jeg tilbage til.

Hovedpersonen i *Travesties* er imidlertid bibliotekaren Cecily, der på handlingstidspunktet er sekretær for Lenin i hans arbejde med værket "Imperialismen som kapitalismens sidste stadie". Det meste af handlingen foregår som i 9. kapitel af *Ulysses* på et bibliotek, og Cecily holder som Stephen i *Ulysses* foredrag for de forskellige tilstedeværende – og for vi tilskuere til eller læsere af stykket. Ikke om Shakespeare som Stephen, men om Lenin og hans politiske virksomhed og hans forhold til kunst og litteratur. Cecily er feminist, revolutionær og på en akavet måde også pacifist. Og hendes glødende forsvar for kunst som et middel til samfundsforandring, står som et uantastet budskab i stykket efter en mangfoldighed af groteske og turbulente scener, som godt kan rummes under betegnelsen "da-da". Eller "gak-gak", som man passende kan kalde bevægelsen, som den i *Travesties* fremstår i skikkelse af dens grundlægger Tristan Tzara. Når Tzara og Joyce snakker sammen sker det i den irske vrøvleform limerick'en, som Joyce som bekendt mestrede, hvorfor han her med rette kaldes "an Irish nonsense" (33). Senere udspejler han Tzara direkte om hans æstetik i en form, der på bedårende måde karikerer katekisme formen i *Ulysses* (56ff). Joyce forfægter ganske vist senere et synspunkt om at krig og anden umenneskelighed skal opbevares og fastholdes i kunst. Som en slags omfattende historisk realisme: hvad ville der været blevet af den trojanske krig, hvis ikke Homer havde skildret den? "Dust. But it is we who stand enriched, by a



tale of heroes, of a golden apple, a wooden horse, a face that launched a thousand ships [...]” (62), hvorefter der følger en hyldest til hans egen *Ulysses* om helten over dem alle. Men alt i alt står Tzara og Joyce på den samme side i et forsvar for en ren æsteticisme, der ser kunst som befriet for al (direkte) social ansvarlighed.

Her overfor står så Cecily, der hævder at kunst ikke er *om* samfundet, men *er* samfundet: “Art is society! It is one part of many parts all touching each other, everything from poetry to politics. And until the whole is reformed, artistic decadence, whether in the form of the perfectly phrased epigram or a hatful of words flung in the public’s face is a luxury which only artists can afford” (74). Denne og lignende tirader fra Cecily er bl.a. rettet mod Oscar Wildes stykke *The Importance of being Earnest*, som Joyce tog initiativ til at få opført med folk trommet sammen af den engelske ambassade i Zürich, og som var anledningen til, at han traf bemeldte Henry Carr. Cecily har kun foragt til overs for sådanne dekadente forlystelser.

Uf ad ‘samarbejdet’ mellem Joyce og Henry Carr kom – foruden en teateropførelse – en retssag, fordi de gensidigt beskyldte hinanden for nogle økonomiske småchikaner. Denne kontrovers er omhyggelig beskrevet i Joyce-litteraturen og Stoppard trækker på denne forskning. Dialogerne mellem Joyce og Carr i *Travesties* minder umiskendelig om dialogerne i Becketts absurde stykke *Mens vi venter på Godot*. På mange måder er Stoppard elev af Beckett, som en af hans mange litteraturhistoriske forudsætninger. I Carrs erindring tilbage på denne kontrovers optræder i øvrigt ordet travesti som den eneste gang i stykket: hele retssagen var, synes Carr, “a travesty of justice” (64). Da Joyce efterfølgende klager over afgørelsen, bliver de begge smidt ud af retssalen: “Thrown out of court, naturally”. Sådan noget pjat gad den fornemme justits i Zürich ikke at have med at gøre!

Men var retssagen mellem Carr og Joyce en travesti, er stykket om dem det måske også. Umiddelbart er det besynderligt, at titlen står i flertal. Der må altså være tale om flere travestier, flere ironiske afsløringer af tåbelige meninger og parodier på tidligere litteratur. Ja, Tristan Tzaras litterære praksis er det tydeligvis: han river gamle digte i stykker, putter stumperne ned i sin hat, og trækker dem op i tilfældig rækkefølge. Og voila, han har skabt et digt! Det er i forlængelse heraf fristende at se de mange referencer til steder i *Ulysses* på samme måde: travestier. Der er masser af dem: Joyce dikterer indledningen til 14. kapitel, “Solgudens okser” til sin sekretær, Gweldolyn, der er Carrs søster. Og han deklamerer forskellige bider fra både 3. kapitel og 16. kapitel rablende ud i biblioteket (18-19). Og omtalte katekisme udspørgen fra 17. kapitel plus adskillige flere. *Ulysses* er stykkets hypotekst og dets tre (med Carr fire) hovedpersoner en del af dens paratekst, for at bruge nogle af Gerard Genettes tekststrukturbegreber. Til de sidste hører også det forhold, at Joyce hævdede sig på Henry Carr ved at give en af de engelske

soldater i 15.kapitel i *Ulysses* hans navn. Vi er som i Henrik Bjelkes novelle "Irsk stuvning" ud og ind i Joyces liv og hans hovedværk. Et par citater fra *Finnegans Wake* kan Stoppard også diske op med.

Det rejser selvfølgelig det spørgsmål, om også figuren Cecily og hendes mange citater fra Lenins værker er en travesti. Leninfremstillingen er det tydeligvis, hans forstand på kunst er ikke imponerende, hvad han selv indrømmer i en samtale med sin kone Krupskaja. Men Cecilys forsvar for hans etiske og politiske overlegenhed synes at skulle dække over hans manglende æstetiske dannelse. Går man efter at forandre samfundet til bunds, kan man godt hygge sig med Beethovens "Appassionata" i kampens pauser, synes moralen at være.

Eller er den? Er *Travesties* modsat også en travesti mod sig selv, en slags selvironi, der laver en salonkomedie med kendte figurer til underholdning for det bedre borgerskab? Et borgerskab der her i midten af 70'erne godt kunne lide at diskutere revolution, men ikke skulle nyde noget i praksis. En moderne udgave af Oscar Wildes *The Importance of being Earnest*, der er en herlig parodi på det borgerlige ægteskab, men uden noget præcist socialt budskab. Eller filmen *Shakespeare in Love*, som Stoppard skrev manuskriptet til, og som bruger kendte personer fra Elisabeth d. 1.s tid til en satire på kønsroller. Også uden den store moralske pegefinger. Det er skuespil og ordleg det hele.

Sådan kunne man måske læse *Travesties*, men det gør jeg dog ikke. På samme måde som Stephen i 9. kapitel af *Ulysses* sidder i biblioteket i Dublin og holder foredrag om Shakespeare med udgangspunkt i dennes stykke *Hamlet* for de personer, der går ud og ind af lokalet, og i denne tale bevæger sig mellem nogle yderpunkter af filosofisk karakter: platonisme og aristotelisk materialisme – således holder Cecily foredrag i biblioteket i Zürich om Lenin og revolutionær strategi med særlig henblik på kunstens rolle i omvæltningen. Også i sin forelæsning bevæger Cecily sig mellem to modsætninger, af Joyce benævnt med den Homerske kode "Scylla og Carybdis": nemlig dadaismens totalt asociale ordleg til den ene side – og den proletariske realismes modstand mod æstetiske eksperimenter til den anden side. Man kan godt opfatte og forstå Cecilys krydssejls uden at se parallellen til *Ulysses*, men reference til Joyce skærper opmærksomheden. Hvis forholdet til "Scylla og Carybdis" i *Ulysses* er en travesti, er det i alt fald en oplysende travesti. Måske ligesom alle parodier, ironier og pasticher er det. Når vi i teateret – og det kan godt være Abbey Theatre i Dublin – har set en opførelse af Tom Stoppards *Travesties* og derefter går hjem og læser Oscar Wildes *The Importance of being Earnest* og repeterer 9. kapitel af *Ulysses*, kan det godt være, at vi ser et dybere aspekt i Stoppards stykke. Finder ud af, at det faktisk en gang imellem er vigtigt at være alvorlig, gardere sig mod fristelserne fra ekstreme positioner og komme uskadt igennem farefulde farvande. For nu at tale symbolsk.

Og det er vel også den dybere morale i Henrik Bjelkes novelle "Irsk stuvning", der både citerer Joyces *Ulysses* og Stoppards *Travesties*. Og i sig selv er en slags parodi på begge de to litterære værker. Enhver intertekstuel reference slæber altid en kontrabande med sig, skriver Derrida et sted, en ballast af med-tekst, som altid snakker i munden på den tekst, man synes man læser. At gøre grin med noget rummer altid et vist element af anerkendelse, hvad enhver revyskribent kan skrive under på. Bjelkes topografi om en forgæves rejse til Irland, kan læses som en kommentar til den rejse, Leopold Bloom foretager gennem Dublin i *Ulysses*, og tyder i alt fald på, at Joyces værk stadig var en aktiv og frugtbar hypotekst for Bjelke at forholde sig til. Om han, mens han skrev på "Irsk stuvning", vidste, at også hans egen livsrejse snart var slut efter at han havde fået aids, ved jeg ikke. Det er svært helt at abstrahere fra denne biografiske oplysning, når man læser novellen. Det er en del af den paratekst, som Gerard Genette var så ivrigt efter at betone, og som Anders Juhl Rasmussen flittigt citerer ham for.

James Joyce og den store, klassiske modernisme er ikke en død tradition, men et stadigt forråd af erfaringer, temaer og artistiske former, som forfattere forhåbentlig stadig i mange år endnu kan gøre aktiv brug af. Ironisk, parodierende og som groteske travestier – men konstruktivt. At denne tradition lever sideordnet med andre traditioner, der betragter sig som opgør med højmodernismen, fx den Beckett-tradition, som Juhl Rasmussen så skarpsindigt registrerer, kan ikke undre. Litteraturudviklingen er aldrig énspektet, mange spor løber parallelt og samtidigt, som på en rigtig togstrækning. Det skal man altid gøre sig klart, når man er på sporet efter modernismen.