





VLADIMIR
NABOKOV

Timer i litteratur

*Ivan Turgenev, Anton Tjekhov,
Gustave Flaubert, Franz Kafka
og Robert Louis Stevenson*

OVERSAT AF HENRIK G. POULSEN

FORLAGET VANDKUNSTEN

I Forlaget Vandkunstens serie

Store fortællere i lommeformat:

H.C. ANDERSEN, *Skæve skrifter*

INGEBORG BACHMANN, *Simultan*

LYDIA DAVIS, *Kakerlakker om efteråret*

VLADIMIR NABOKOV, *Timer i litteratur*

JOSEPH ROTH, *Kong Salomons tempel i Berlin*

JOSEPH ROTH, *Leviathan*

ANNIE SAUMONT, *En duft af lavendel*

Indhold

Oversætterens bemærkninger 7

FORORD: GODE LÆSERE OG GODE FORFATTERE 11

ROBERT LOUIS STEVENSON (1850-1894) 21

*Den ejendommelige sag om Dr. Jekyll
og Mr. Hyde (1885)* 21

IVAN TURGENJEV (1818-1883) 63

Fædre og sønner (1867) 77

ANTON TJEKHOV (1860-1904) 119

Damen med hunden (1899) 137

I slugten (1900) 149

Optegnelser om Mågen (1896) 176

GUSTAVE FLAUBERT (1821-1880) 201

Madame Bovary (1856) 201

FRANZ KAFKA (1883-1924) 281

Forvandlingen (1915) 281

Epilog 337

Oversætterens bemærkninger

Nærværende udvalg af Vladimir Nabokovs *Lectures* er blevet til i forlængelse af hans værk, *Nikolai Gogol* fra 1943 om Gogols liv og forfatterskab, som udkom på dansk i 2007. Udvalget er håndplukket fra de to amerikanske samlinger, *Lectures on Literature* fra 1980 om europæisk litteratur og *Lectures on Russian Literature* fra 1981; indgangsbønnen om de gode læsere og de gode forfattere samt epilogen er fra den førstnævnte af disse to.

Disse gennemgange af litterære mesterværker hidrører alle fra Nabokovs virke som underviser i litteratur i USA fra 1940, først ved Wellesley College og senere, indtil 1959, ved Cornell University. Med undtagelse af *Nikolai Gogol* er de alle udgivet efter Nabokovs død i 1977. Når dette overhovedet har kunnet lade sig gøre, skyldes det, at Nabokov, der som han selv sagde »talte som et barn«, var nødt til minutiøst at nedskrive alle sine forelæsninger for derefter at læse dem højt. Denne perlerække af skønlitterære gennemgange blev afrundet med *Lectures on Don Quixote* fra 1983.

Ved udvalget er der lagt vægt på at give eksempler fra hele spekteret, russisk samt »europæisk«, det vil her sige engelsk, tysk og fransk litteratur, men da nogle af gennemgangene er alt for omfangsrige til et udvalg af denne art (f.eks. Leo Tolstoj's *Anna Karenin*[†] og James Joyces *Ulysses*), et enkelt værk næppe læses så meget mere (Jane Austens *Mansfield Park*),

[†] Dette er Nabokovs konsekvente stavemåde af den titel.

atter andre er temmelig negativt håndteret (Dostojevskij og Maxim Gorkij), og der endelig kun optræder én tysk forfatter i hele det gode selskab (nemlig Kafka, som forresten var tjekke), har udvalget på det nærmeste givet sig selv. Rækkefølgen af de enkelte forelæsninger, som i de amerikanske udvalg er kronologisk, fremtræder her noget mere fritvoksende.

De mange udførlige citater fra de gennemgåede værker er for de russiske teksters vedkommende oversat fra de engelske oversættelser, som Nabokov anså for de bedste, han kunne finde til sine studerende, og som han i vidt omfang forsynede med sine egne rettelser og sproglige forbedringer; de øvrige er her con amore nyoversat fra originalsprogene. Der er i alle tilfælde skelet til de forhåndenværende danske oversættelser, hvilket har reddet oversætteren fra enkelte bommerter, ligesom der her og der er hapsset en sproglig godbid.

Dette arbejde afstedkom så i øvrigt to fuldstændige nyoversættelser, nemlig Kafkas *Forvandlingen* og Stevensons *Den ejendommelige sag om Dr. Jekyll og Mr. Hyde*, som udkom i henholdsvis 2008 og 2009. Med hensyn til Flauberts *Madame Bovary*, som også optræder i udvalget, har oversætteren behersket sig til det her foreliggende citatmateriale.

Hvad angår fodnoterne, forekommer disse i tre varianter: Hvor de efterfølges af et VN., er det Nabokovs egne, hvor de afrundes af et Ed., er det den amerikanske redaktørs, og hvor der intet står, er det for oversætterens regning.

Henrik G. Poulsen

GODE LÆSERE OG GODE FORFATTERE

*Min forelæsningsrække er blandt andet
en slags detektivisk undersøgelse af
de litterære strukturers mysterium.*

»Hvordan man bliver en god læser« eller »Om at være god mod forfatterne« – noget i den retning kunne bruges som undertitel til disse forskellige gennemgange af forskellige forfattere, for jeg agter at behandle nogle europæiske mesterværker med kærlig hånd og gå ømt og nænsomt i detaljen. For 100 år siden gjorde Flaubert følgende bemærkning i et brev til sin elskerinde: »Comme l'on serait savant si l'on connaissait bien seulement cinq à six livres (Hvor ville man vide meget, hvis man bare kendte fem-seks bøger godt).«

Når man læser, skal man lægge mærke til detaljerne og holde af dem. Der er intet i vejen med generaliseringens månelys, hvis blot det indtræder *efter*, at bogens solbeskinnede detaljer er blevet kærligt indsamlet. Hvis man begynder med en færdiglavet generalisering, begynder man i den gale ende og bevæger sig væk fra bogen, før man overhovedet er kommet i gang med at forstå den. Intet er kedeligere eller mere urimeligt over for en forfatter end for eksempel at begynde på *Madame Bovary* med den forudfattede mening, at den er en anklage mod bourgeoisiet. Vi må altid huske på, at et kunstværk undtagelsesfrit er en nyskabt verden, og derfor er det første, vi bør gøre, at studere denne nye verden så indgående, vi kan, og behandle den som noget splinternyt, der ikke har nogen given forbindelse med de verdener, vi kender i forvejen. Når denne nye verden så er blevet indgående studeret,

lad os da og først da undersøge, hvordan den er forbundet med andre verdener, andre områder af indsigt.

Et andet spørgsmål: Kan vi gå ud fra, at vi kan opsamle informationer om tider og steder i en roman? Er der nogen, der kan være så naiv at tro, at han eller hun kan få noget at vide om fortiden i disse blomstrende bestsellere, som bogklubberne sjakrer med under betegnelsen historiske romaner? Men hvad så med mesterværkerne? Kan vi stole på Jane Austens billede af godsejernes England med alle dets agerjorder og baroner, når det eneste, hun virkelig kendte, var en dagligstue i en præstegård? Og *Bleak House*, denne fantastiske historie, som foregår i et fantastisk London, kan vi kalde den en tro gengivelse af London for 100 år siden? Overhovedet ikke. Det samme gælder for de andre romaner i denne forelæsningsrække. Sandheden er, at store romaner er store eventyr – og romanerne i denne række er sublime eventyr.

Tid og rum, efterårets farver, bevægelserne i muskler og hjerner er for den geniale forfatter ikke almindeligt forekommende småting (så vidt vi da kan gætte, og jeg tror, vi gætter rigtigt), som man kan låne i de vedtagne sandheders bogbusser, men en række enestående vidundere, som kunstens mestre har lært at udtrykke på deres egen enestående facon. Forskønnelsen af det hverdagsagtige henhører under de mindre forfattere: De påtager sig ikke ulejligheden med at genopfinde verden; de prøver blot på lykke og fromme at vride et eller andet ud af tingenes vedtagne orden, af fiktionens traditionelle mønstre. De forskellige kombinationer, de mindre forfattere er i stand til at frembringe inden for disse fastlagte rammer, kan være ganske underholdende på en let

og luftig måde, fordi mindre læsere er glade for at få lejlighed til at gense deres egne forestillinger i en tiltrækkende forklædning. Men den rigtige forfatter, ham, der får planeterne til at snurre rundt og modellerer en sovende mand, medens han ivrigt fumler med hans ribben, denne forfatter har ingen givne værdier til sin rådighed; han må skabe dem selv. Kunsten at skrive er en temmelig indholdsløs affære, hvis den ikke først og fremmest indebærer kunsten at anskue verden som potentiale for fiktion. Stoffet i denne verden kan være virkeligt nok (så vidt virkeligheden rækker), men er overhovedet ikke til stede som nogen vedtaget enhed: Det er et kaos, og til dette kaos siger forfatteren: »Start!« og får verden til at skælve og samle sig. Nu er den så genforenet i selve sine atomer, ikke bare på overfladen. Forfatteren er det første menneske, og det er ham, der kortlægger den og navngiver de naturfænomener, der findes i den. Bærrene dér er spiselige. Det plettede dyr, der sprang over stien der foran mig, kan måske tæmmes. Søen mellem træerne der kalder jeg Opalsøen eller måske mere kunstnerisk Mælkesøen. Denne tåge er et bjerg – og dette bjerg må erobres. Op kravler mesterkunstneren ad vildsomme skrænter, og helt oppe, på en forblæst bjergkam, hvem tror I, han møder der? Den lykkeligt pustende læser, og der omfavner de uvilkårligt hinanden og er evigt forbundet, forudsat at bogen varer evigt.

En aften på et fjerntliggende college, jeg ved et tilfælde dumpede ind i på en længere foredragsturne, lavede jeg en lille quiz – ti definitioner på en læser, og ud af disse ti skulle de studerende vælge fire, som tilsammen udgjorde en god læser. Jeg har mistet fortegnelsen, men så vidt jeg husker,

var definitionerne nogenlunde som følger. Vælg fire svar på spørgsmålet om, hvad en læser skal være for at være en god læser:

1. Læseren skal være medlem af en bogklub.
2. Læseren eller læserinden skal identificere sig med helten eller heltinden.
3. Læseren skal fokusere på den social-økonomiske indfaldsvinkel.
4. Læseren skal foretrække en historie med handling og dialog frem for en uden.
5. Læseren skal have set filmatiseringen af bogen.
6. Læseren skal være en spirende forfatter.
7. Læseren skal have fantasi.
8. Læseren skal have hukommelse.
9. Læseren skal have en ordbog.
10. Læseren skal have en vis kunstnerisk sans.

De studerende hældede overvejende til den følelsesmæssige identifikation, handlingen og den social-økonomiske eller historiske vinkel. Som I har gættet, er den gode læser en, der har fantasi, hukommelse, en ordbog og en vis kunstnerisk sans – og denne sans prøver jeg at udvikle hos mig selv og andre, når som helst jeg får lejlighed til det.

For øvrigt bruger jeg ordet *læser* temmelig løsagtigt. Man kan ejendommeligt nok ikke *læse* en bog: Man kan kun genlæse den. En god læser, en stor læser, en aktiv og kreativ læser er en genlæser. Og jeg skal fortælle jer hvorfor. Når vi læser en bog første gang, er selve processen med majsommeligt at

flytte øjnene fra venstre til højre, linje efter linje, side efter side, dette komplicerede, fysiske arbejde med bogen, selve processen med at forstå, hvad bogen drejer sig om, udtrykt i tid og rum, dette kommer imellem os og den kunstneriske forståelse. Når vi ser på et maleri, behøver vi ikke flytte øjnene på nogen bestemt måde, selvom billedet ligesom bogen består af elementer af dybde og bevægelse. Elementet tid kommer ikke rigtig i nærkontakt med et maleri. Når vi læser en bog, skal vi have tid til at lære den at kende. Vi har ikke noget fysisk organ (som vi har det i øjet med hensyn til et maleri), der kan tage hele billedet ind og dernæst dvæle ved detaljerne. Men ved den anden eller tredje eller fjerde gennemlæsning begynder vi faktisk at forholde os på samme måde til en bog som til et billede. Lad os imidlertid ikke blande det fysiske øje, dette monstrøse evolutionens mesterværk, sammen med hjernen, et endnu mere monstrøst produkt. Ligeegyldigt hvad en bog er – et fiktionsværk eller et videnskabeligt værk (og grænsen mellem disse to ligger ikke nær så fast, som det i almindelighed antages) – appellerer den først og fremmest til forstanden. Forstanden, hjernen, det øverste af den dirrende rygmarv, er eller burde være det eneste apparatur, man bruger på en bog.

Og når det nu er sådan, lad os da overveje spørgsmålet, hvordan hjernen arbejder, når den formørkede læser konfronteres med den solbeskinnede bog. Allerførst smelter det mørke humør væk, og læseren begynder på godt og ondt at lege med. Den kraftanstrengelse det er at begynde på en bog, især hvis den er anbefalet af nogen, som den yngre læser i hemmelighed anser for at være gammeldags eller alt for al-

vorstung, denne kraftanstrengelse er ofte vanskelig at præstere; men er man først kommet over den, er belønningen rig og afvekslende. Eftersom mesterkunstneren har investeret sin fantasi i at skabe sin bog, er det både ret og rimeligt, at brugeren af bogen også investerer sin.

I læserens tilfælde er der imidlertid mindst to forskellige former for fantasi. Lad os derfor se, hvilken af disse to der er den rigtige at bruge, når man læser en bog. Først er der den relativt underordnede slags, som støtter sig til de mere usammensatte følelser og er af afgjort personlig art. (Der optræder forskellige undervarianter i denne første afdeling for følsom læsning). En situation i en bog opleves intenst, fordi den minder os om et eller andet, der er sket for os selv eller nogen, vi kender eller har kendt. Eller også holder en læser særlig meget af en bog, fordi den fremkalder billedet af et land, et landskab eller en livsform, som minder ham om en del af hans egen nostalgiske fortid. Eller også – og det er det værste, en læser kan finde på – identificerer han sig med én af personerne i bogen. Denne underordnede form for fantasi vil jeg ikke anbefale nogen læser at bruge.

Hvad er så et pålideligt værktøj for læseren at bruge? Det er distanceret fantasi og kunstnerisk begejstring. Jeg tror, at det, der skal etableres, er en harmonisk kunstnerisk balance imellem forfatterens bevidsthed og læserens. Vi skal se det hele lidt fra oven, holde os en lille smule på afstand og glæde os derfra, medens vi samtidig glæder os oprigtigt – glæder os lidenskabeligt, glæder os med tårer og hellig gysen – over den indre vævning i det forhåndenværende mesterværk. At være fuldkommen objektiv er naturligvis ikke muligt i sådan et til-

fælde. Alt, hvad der er noget værd, er i et vist omfang subjektivt. For eksempel kan det, at I sidder her, blot være noget, jeg drømmer, og jeg kan være et mareridt, I har. Men hvad jeg mener er, at læseren må vide, hvor og hvornår han skal tøjle sin fantasi, og det bliver han i stand til ved at prøve at gøre sig klart, hvad det er for en særlig verden, forfatteren har stillet til hans rådighed. Vi skal se tingene og høre tingene, vi skal visualisere lokaliteterne, tøjet og manererne hos forfatterens personer. Farven på Fanny Prices øjne i *Mansfield Park* og møblementet i hendes lille, uopvarmede værelse er vigtige ting.

Vi er alle sammen forskellige af natur, men jeg kan sige jer med det samme, at det bedste naturel, en læser kan have eller udvikle, er en kombination af et kunstnerisk og et videnskabeligt. Kun den begejstrede kunstner er tilbøjelig til at være for subjektiv i sin tilgang til en bog, og derfor vil en videnskabelig kølighed i bedømmelsen kunne svale den følelsesmæssige hede. Hvis på den anden side en potentiel læser er fuldstændig blottet for lidenskab og tålmodighed – for kunstnerens lidenskab og videnskabsmandens tålmodighed – får han næppe nogen glæde af stor litteratur.

Litteraturen blev ikke født den dag, en dreng, der råbte, ulven kommer, kom løbende ud af store Neanderdal med en grå ulv i hælene: Litteraturen kom til verden den dag, en dreng råbte ulven kommer, og der ikke var nogen ulv efter ham. At den stakkels, lille dreng til sidst blev ædt af en rigtig ulv, fordi han løj for mange gange, er et tilfælde. Men her er noget, der er vigtigt: Mellem ulven i den store dal og ulven i

den store løgnehistorie er der et funklende mellemlid. Dette mellemlid, dette prisme, er den litterære kunst.

Litteratur er fantasi. Fiktion er fiktion. At kalde en historie en sand historie er en fornærmelse mod både kunsten og sandheden. Alle store kunstnere er store bedragere, men det er naturen, den ærkesvindler, også. Naturen snyder altid. Fra det simple bedrageri med forplantningen og til det fantastisk sofistikerede illusionsnummer med beskyttelsesfarver til fugle og sommerfugle er der et formidabelt system af svindel og humbug. Fiktionsforfatteren følger kun naturens eksempel.

Hvis vi et øjeblik går tilbage til den uldhårede lille krudtugle, der råbte ulv[†] kan vi udtrykke det på denne måde: Det magiske i kunsten lå i hans forestilling om den ulv, han bevidst løj om, i hans drøm om ulven; på denne måde blev historien via hans trick til en god historie. Da han endte med at miste livet, tilføjede man den historie, der blev fortalt om ham selv, en nyttig lære dér i mørket omkring lejrbalet. Men det var ham, der var den lille magiker. Det var ham, der fandt på det.

En forfatter kan betragtes ud fra tre synsvinkler: Han kan anskues som en fortæller, som en lærer og som en troldmand. En stor forfatter forener disse tre – fortælleren, læreren og troldmanden – men det er troldmanden i ham, der har forrang og gør ham til en stor forfatter.

Til fortælleren vender vi os for at blive underholdt, for at få intellektuel spænding af den enkleste slags, for følelsesmæssig medleven, for fornøjelsen ved at rejse til fjerne steder i tid og rum. En lidt anderledes, men ikke nødvendigvis bedre

† »... our wolf-crying woodland little woolly fellow.«

læser går efter forfatteren som lærer. Propagandist, moralist, profet – det er den stigende skala. Og til læreren kommer vi ikke bare for at få moralsk vejledning, men også for at få konkret viden, simple kendsgerninger. Ak, jeg har truffet mennesker, hvis ide med at læse de franske og russiske romanforfattere var at få noget at vide om livet i det glade Paris eller det sorgtunge Rusland. Det sidste og det vigtigste er, at en stor forfatter altid er en stor troldmand, og det er her, vi kommer til den rigtigt spændende del, når vi skal prøve at få fat i hans genis individuelle magi og studere stilen, mønsteret og det billedskabende i hans romaner eller digte.

De tre facetter af den store forfatter – magi, fortælling og viden – har det med at gå i ét og give indtryk af en unik, sammensmeltet udstråling, eftersom kunstens magi kan være til stede i selve fortællingens skelet, i selve tankens marv. Der findes mesterværker af tørre, klare, organiserede tanker, som fremkalder en kunstnerisk skælven i os, der er lige så stærk som romanen *Mansfield Park* eller den hedeste strøm i det følelseladede, Dickenske billedmageri. Det forekommer mig, at en god opskrift til at afprøve en romans kvalitet i det lange løb er, om den digteriske indfølelse og den videnskabelige nøjagtighed går op i en højere enhed. For at kunne varme sig ved denne magi læser den kloge læser den geniale bog ikke med sit hjerte og heller ikke først og fremmest med sin hjerne, men med sin rygmarv. Det er der, den afslørende dirren opstår, selvom vi skal se det lidt fra oven, holde lidt afstand, når vi læser. Og så skal vi med en glæde, der er båret både af følelser og intellekt, se kunstneren bygge et luftkastel af sine kort og se dette korthus blive til et vidunderslot af stål og glas.

ROBERT LOUIS STEVENSON

(1850–1894)

Den ejendommelige sag om

Dr. Jekyll og Mr. Hyde (1885)

Dr. Jekyll og Mr. Hyde blev skrevet i en seng i Bornemouth ved Kanalen 1885, ind imellem anfald af blodstørtninger fra lungerne. Den blev udgivet i januar 1886. Dr. Jekyll er en rig, godgørende læge, ikke uden menneskelige svagheder, som nu og da ved hjælp af et særligt medikament omdanner eller koncentrerer eller fortætter sig til et ondt menneske med et brutalt, dyrisk ego ved navn Mr. Hyde, i hvilken skikkelse han fører et uregelmæssigt, forbryderisk liv af en eller anden slags. Et stykke tid er han i stand til at vende tilbage til sin Jekyll-skikkelse – der er en hen-til-Hyde mikstur og en tilbage-til-Jekyll mikstur – men efterhånden afsvækkes hans bedre jeg, og til sidst svigter tilbage-til-Jekyll væsken, og han tager gift, umiddelbart inden han bliver afsløret. Dette er historiens nøgne handling.

Først og fremmest, hvis I har den billigsudgave, som jeg har, må I tildække dens rædselsfulde, afskyelige, forbryderiske, modbydelige, ækle, væmmelige ungdomsfordærvende omslag – eller rettere smudsomslag. I må se bort fra det faktum, at nogle frikadeller af nogle skuespillere under instruktion af nogle gullaschbaroner har optrådt i en parodi på bogen, hvilken parodi dernæst er blevet optaget på film