

Som producent af romaner og noveller havde Thomas Mann en ejendommelighed: Hans visuelle forestillingsevne behøvede undertiden at støtte sig på noget virkeligt når han skulle levere en anskuelig fysisk fremstilling af en karakter i sine værker. Så han søgte og fandt blandt sine omgivelser et velegnet udvortes og aflurede - eventuelt med en operakikkert - samtlige dets detaljer under suveræn tilsidesættelse af den faktiske indehavers adfærd og indvortes.

*Huset Buddenbrooks*, Manns succesfulde debutroman, er tilsyneladende blevet til på mindre systematisk og voyeuristisk vis, men vakte ikke desto mindre forargelse i Lybæk, som samme værk jo har skildret så uforglemmeligt. Nogle af romanens figurer lignede *i det ydre* faktiske borgere så slående, at det - sluttede man - også måtte være dem den henviste til når figurerne blev tilskrevet egenskaber og handlinger der intet havde med disse borgere at gøre. Sidstnævnte var altså blevet misrepræsenteret, måske tilmed skandaliseret. I "Bilse og jeg", udvalgets første essay fra 1906, benægter forfatteren med stor indignation på egne vegne at have sigtet til faktiske personer i et ondsindet øjemed, altså skrevet en nøgleroman, i stil med det underlødige smædeskrift af en løjtnant Bilse, som *Buddenbrooks* offentligt var blevet bragt i kategori med. For var det måske ikke ham der blev hængt ud med en falsk beskyldning om have hængt andre ud. En beskyldning som han let kan tilbagevise: Hvis han har benyttet NN' udseende - eller "maske" - som stof i sin roman, er det sket med et højere kunstnerisk formål - ikke for at begrænse perspektivet til dette individ.

Digterens opgave går ifølge "Bilse og jeg" ud på at "at erkende dybt og gestalte smukt." Det vil sige: at formidle indsigter med et omfattende gyldighedsområde, og at formidle dem i overensstemmelse med æstetiske principper, altså på en symbolsk og ubestemt måde. Inden for rammerne af det sproglige kunstværk kan den kontroversielle maske, som et i sig selv ligegyldigt stofelement blandt mange andre, bidrage til en repræsentation af verden på et trindhøjere generaliseringsniveau - eller med forfatterens ord "pege på noget typisk og åbne perspektiver" ved at henvise "til forhold af psykologisk, social og etnisk art". Den direkte forbindelse mellem det vellignende portræt og dets faktiske model er med andre ord kappet.

Manns argumentation kan tages til indtægt for at han på linje med litteraturkritikken i det tyvende århundredes første halvdel opfatter det litterære værk som et sprogligt, æstetisk betydningssystem i egen ret." Hvad der oplyses om tilblivelsen af "Buddenbrooks" tyder på at han rent psykologisk harmonerer med denne opfattelse. Han fortæller at hjembyen Lybæk under skriveprocessen sank i glemsel som en faktisk eksisterende størrelse i takt med at den befæstede sig som en imaginær og sproglig realitet. Det kom angiveligt bag på ham at romanen havde vakt ondt blod. Den misforståelse der lå til grund for vreden og de naive ideer om litteratur den udsprang af, foregiver han at finde urimelig og absurd.

"Hvis jeg har fået en sætning ud af et sagforhold" – spørger han lidet diplomatisk – "har sagforholdet så stadig noget med sætningen at gøre? Filisteri. "

Essayet redegør interessant for skabelsesprocessen som en "besjæling" af stoffet hvorunder digteren fylder det "med sin livsånde og sit væsen", tilføjer det en "subjektiv dybde", altså en ekstra dimension som vel er betingelsen for – hvis ikke identisk med – skønheden og den dybe erkendelse. Hvis ordvalget får os til at tænke på den romantiske - kliche om digteren som et væsen hvis sjæleliv allerede forud for enhver verbalisering er indbegrebet af poesi, så er det aldeles utilsigtet. For essayets litteraturproducent er ikke blot en talentfuld kunstner, men "en digter, der "arbejder med sig selv, når han arbejder, og for hvem også denne kreative bedrift har været en form for selvtugt og befrielse fra selvet. " Hvad der peges på med befrielse fra selvet er efter alt at dømme en beredvillighed og en evne til momentant at sætte sig ud over private interesser, ideologiske fordomme og intime følelsesbindinger. Digteren tilskrives i den forbindelse en "vidtfavnende sjæl" - vel forudsætningen for den upartiske fremstilling af de dramatiske konflikter i det fiktive univers som Mann betoner når han skriver: "Alle litteraturens persongestaltninger er emanationer af det digtende jeg, uanset hvor fjendtligt de forholder sig til hinanden". Hvad angår selvtugten, så synes et moralsk bestemt virkelighedsforhold generelt at definere Thomas Manns kunstneriske selvforståelse. Han betegner således i *Et upolitisk menneskes betragtninger* sin kunst som klassisk moralisme, og modstiller den broderen, Heinrich Manns æstetiserende dyrkelse af den sanselige passion. "Passion" optræder i Bilde karakteristisk i umiddelbart selskab med ord som "martyrium" og "heroisme". Overordentlige præstationer og prøvelser er prisen for at frembringe de værker, publikum dybest set ønsker. Så lidt af den disciplin og saglighed digteren kræver af sig selv, bør læserne også kunne mønstre: "forsøg i jeres indre at finde lidt agtelse for noget, der er et strengere, tugtigere og dybere anliggende, end hvad I blødagtigt kalder "kærlighed! "

Essayets digter står, som antydnet, ret langt fra det romantiske geni, men er han stadig et kuriøst undtagelsesmenneske, hvis produktionspsykologiske fortrin tidstypisk beskrives i naturvidenskabelige termer: Det består i en ekstraordinær sensibilitet, eller mere klinisk: i en anspændt pirringsmodtagelighed, der skærper iagttagelsesevnen og dermed fremmer den dybe erkendelse, men som også udgør en smertelig belastning i samme grad som de dybe sandheder om verden er af negativ art, hvad Mann som sin husfilosof Schopenhauer på det tidspunkt var tilbøjelig til at mene. Denne på alle måder kritiske konstitution er bestemmende for en vis fjendtlighed over for virkeligheden hvis sproglige udtryk hævdes at være den koldsindige præcision hvormed disse sandheder blotlægges og afsløres.

Den måske mest slående forskel mellem dette essay og resten af udvalget har mindre at gøre med forfatterens teoretiske synspunkter end hans attitude: Hvor den yngre Mann

kan fremstå arrogant, udviser den ældre en klædelig beskedenhed. Han farer fx ikke op, " hver gang en virkelighed i stupid egoisme formaster sig til at lægge hånd på hans ensomheds værk". Tværtimod tager han "gerne mod hjælp fra fremmede kritikere, for det er jo en fejltagelse at tro at forfatteren skulle være den bedste kender og kommentator af sit eget værk" som der står i "Introduktion til trolddomsbjerget". Den ældre ytrer sig mindre patetisk om sine kunstneriske fødselsveer og dvæler snarere ved banale skriveblokeringer og følelser af utilstrækkelighed. Alt i alt manifesterer de tre efterfølgende essays, der er affattet mere end tredive år senere end "Bilse", en yderligere afmystificering af kunstneren til fordel for en øget opmærksomhed for værket selv og dets interne betydningsstruktur.

Når "Bilse" forfatter spørger: Skal værket, produktet af så og så mange kvaler, ikke "have lov til at bringe ham berømmelse ... Sådan taler ærgerrigheden", pointerer den senere essayist " ... ærgerrigheden bør ikke handle om personen, den bør ikke gå forud for værket; dette skal derimod selv generere og fremtvinge den. " I "Tilblivelsen" hedder det – med en indrømmelse af, at det uudryddelige behov for anerkendelse som regel er en kilde til plagsom foruroligelse" - at det ville være bedst hvis "der i vores metier slet ikke blev bedømt – det være sig positivt eller negativt – Det er endda heldigt, når person og værk ... alene kommer i betragtning som en mere eller mindre tilfældig anledning til anderledes vigtige og mere almene overvejelser. At kunne tjene som et middel til kulturkritisk og kunstfilosofisk erkendelse er større og bedre end at smigres. Det er ærefuldt og beforder det fælles gode. "

Citatets fromme ønske bevidner det samfundsengagement som Mann i stigende grad har lagt for dagen siden han i starten af tyverne trådte i karakter som antifascistisk demokrat og progressiv humanist i pagt med oplysningens idealer, og som ligeledes de følgende essays manifesterer. I "Josef og hans brødre" nærer han således håb om et samarbejde "mellem frie og selvstændige nationer under retfærdighedens lighedsscepter. "

I "Bilse og jeg" erklærer Mann "at tilhøre den skole af intellektuelle" der er inspireret af "den tyske erkendelses-lyriker Friedrich Nietzsche", og for hvem grænsen mellem kunst og kritik er blevet flydende. Fra "Betragtninger" ved vi, at han – med beklagelse – forstod den kritiske psykologi som han under indflydelse af Nietzsche selv praktiserede i sine fiktioner som et symptom på den modernitet han i dette kulturkonservative værk polemiserede imod. Holdningen er en anden i "Tilblivelsen" hvor alt tyder på at han gerne ville se sin egen kunst som radikalt formfornyende.

Han kunne i givet fald påberåbe sig de stileksperimenter der i "Introduktion" og "Tilblivelsen" beskrives med tekstanalytisk skarpsyn – det drejer sig henholdsvis om hans symbolske anvendelse af ledemotivet og om montage teknikken. Hertil kommer parodien

som et ironisk distancerende virkemiddel. I "Tilblivelsen" noterer han sig at en nærtstående kollega "benytter Zeitbloms humanistiske fortællestil i ramme alvor, som om den var hans egen. Hvad stil angår, så kender jeg egentlig kun til parodien. På det punkt beslægtet med Joyce..."

En sammenligning med netop Joyce – højmodernisten par excellence - hvis sprogkunst Mann måtte ty til sekundærlitteraturen for at gøre sig et begreb om, danner i samme essay afsæt for en vurdering af hans egen romankunst som absolut tidssvarende: Også den sprænger grænserne for realistisk fiktion, da *Trolldomsbjerget*, *Josef* og *Doktor Faustus* hver især med samme ret som *Ulysses* kan betegnes som "a novel to end all novels". Men han nævner tillige en meget reel forskel: "Jeg havde næret den fordøm, at mit værk måtte tage sig ud som tam traditionalisme i sammenligning med Joyces excentriske avantgardisme. Det er rigtigt i det omfang, at en forankring i traditionen – den være nok så parodisk farvet – bevirker et resultat, der er lettere tilgængeligt og dermed rummer muligheden for en vis popularitet."

Den særlige traditionsforankring der muliggjorde Thomas Manns originalitet som en relativt tilgængelig modernist havde mange særegne udslag. Et af dem er hans på sin vis førmoderne anskuelse af samhörigheden af liv og kunst som en art organisk enhed der naturligt-lovbestemt udfolder sig i en kontinuert række af livsstadier, hvert enkelt med sin særlige livsstemning og synsmåde. I essayet "Josef og hans brødre" skriver han således at først nu, på et sent tidspunkt i livet, hvor den motiviske interesse forskyder sig fra det individuelle og borgerlige til "myten" til det almenmenneskelige og tidløse, er han parat til at genfortælle denne arketyperiske fabel om broderstrid og forsoning. Man fornemmer en samklang med sensibiliteten i tider hvor et langsommere tempo beforder hvad han med Goethe kalder "rolig dannelse". Han påskønner at vide sig i kontinuitet med sin personlige fortid og tager med forkærlighed skrinlagte projekter op mere end en menneskealder efter at de blev skudt til side. Og af "Tilblivelsen" fremgår det at han altid havde forestillet sig at romanen om Faust skulle være hans sidste store værk, hans "Parsifal" – "Så besynderligt", tilføjer han", det kan forekomme, at en kunstner i de unge år programmatisk gør sig tanker om et alderdomsværk."

I "Bilse og jeg" henregner Mann sig til den kategori af digtere der hellere finder end finder på. Hvor nogle laver bøger fra bunden, er der andre der betjener sig af halvfabrikata, allerede givne, sammensatte helheder som fx en eksisterende fortælling, en personlig skæbne eller en unik kombination af ansigtstræk, mimik og gestik - for nu at blive ved forfatterens konfliktskabende omgang med andre menneskers fremtoning. Skønt

man umiddelbart kunne tro at det første er det fineste, udgør den fabulerende opfindsomhed angiveligt et mindreværdigt talent; de største ånder, hævdes det, har typisk hørt til finderne. Den senere Mann deler tydeligvis den yngres vurdering og præference – i hvert fald for sit eget vedkommende. Han fremhæver i "Tilblivelsen" sin stadig mere udtalte tilbøjelighed til at betragte alt menneskeliv som et kulturprodukt, der optræder i skikkelse af mytiske klicheer, og til at foretrække citatet frem for den "selvstændige" opfindelse". Mann benytter betegnelser som citat og montage i forbindelse med den diskuterede praksis – undertiden på en meget rundhåndet måde, idet også overtagelsen af episoder fra Nietzsches liv der monteres ind i fiktionen *Doktor Faustus*, sprogligt figurerer sprogligt som citater. En fremgangsmåde, der i det første essay var noget forfatteren skulle legitimere, ender som en bevidst intertekstuel strategi, der bestyrker ikke bare hans forankring i traditionen – men muligvis også hans slægtskab med samtidens toneangivende litteratur. En Joyce-kritiker har nemlig berørt ham "særlig dybt" med sin bemærkning om at de bedste moderne værker fremgår af "evocation", altså genkaldelse, erindring snarere end af "creation" – nyskabelse. Hvor Bilse udtrykker sig ret nedladende om digterens fund – som tomme kar, der kun venter på at fyldes af hans sjæl – er der hos den senere Mann tale om en ironisk-ærbødig og eventuelt genfortolkende tilegnelse af åndshistorien. Det gælder Goethe-romanen *Lotte i Weimar* og *Josef og hans brødre*. Hans stilimitation i førstnævnte, hvor de af Mann opfundne Goethe-ord slutter sig sømløst til de fundne, er så perfekt at den afstedkom hvad han kalder en lille "forvekslingskomedie": Uddrag af romanen: der omtalte betænkelige sider af den tyske folkekarakter, var blevet læst op under Nürnbergprocessen som autentiske udtalelser af Goethe. Mann forsvarede overfor en amerikansk myndighed Sir Hartley, anklagerens fadæse: *Jeg garanterede imidlertid for at Goethe hvis han i virkeligheden ikke skulle have sagt det anklageren lagde ham i munden, meget vel kunne have sagt det, så efter ånden hvis ikke efter bogstaven havde Sir Hartley alligevel citeret korrekt.*