

# Indskrifter. Essays om fænomenologi og æstetik

Niels Egebak

Egebak. N. (1967). Indskrifter. Essays om fænomenologi og æstetik. Arena, Fredensborg

Denne publikation stammer fra [www.livsverden.dk](http://www.livsverden.dk) - hjemstedet for:

*Forum for eksistentiel fænomenologi*

**Forummet er et tværdisciplinært netværk af praktikere og forskere, som anvender eksistentiel-fænomenologisk grundlagsteori i deres arbejde, og som publicerer om dette. Forummet er grundlagt i 2010.**

Husk at angive korrekt kildehenvisning ved referering til denne artikel. Den korrekte reference fremgår ovenfor.

**English:**

This publication is downloaded from [www.livsverden.dk](http://www.livsverden.dk) – the home page of *The Danish Society for Existential Phenomenology*. The Society consists of an interdisciplinary group of practitioners and researchers who make use of existential phenomenological theory in their work and who publish articles and books about it. The Society was founded in 2010.

Niels Egebak

INDSKRIFTER

*Essays om  
fænomenologi  
og æstetik*



ARENA

## Indskrifter

# Niels Egebak



FREDENSBORG 1967

# Indskrifter

Essays  
om  
fænomenologi  
og æstetik

ARENA-FORFATTERNES FORLAG

*Indskrifter*

© Copyright 1967 by Niels Egebak

Bogen er sat med Intertype Garamond og trykt i

Universal Trykkeriet A/S, København

Printed in Denmark 1967

1. oplag, juli 1967: 2700 eksemplarer

At være Digter er ikke at gøre Digte, men at skabe en ny Maade at leve paa. . . Ingen kan skænke dig Frihed. Det var aldrig aandfuldt fattet Politikks Maal. Men at befri dig til stadig mere levende Former. Var det din Gerning, gik du Side om Side med Digtet; selv naar I ikke kendte hinanden. I var Brødre.

*Paul la Cour: »Fragmenter af en Dagbog«.*





# Indhold

<i>Forord</i> . . . . .	9
<i>Introduktion: I anledning af en kulturdebat</i> . . . . .	17
Det passive og det skabende . . . . .	19

## I Filosofisk

Sartres humanisme . . . . .	39
Sartres filosofiske dilemma . . . . .	51
Eksistentialisme og dialektisk materialisme . . . . .	68
Jean-Paul Sartre - nobelprisvinder . . . . .	82
Maurice Merleau-Ponty . . . . .	92
Filosofiens forvandling . . . . .	112

## II Æstetisk

Den franske ny-kritik . . . . .	128
Maurice Blanchots æstetik . . . . .	137
Roland Barthes og semiologien . . . . .	148
Kritikkens funktion og dens vilkår . . . . .	175
Jeg skriver - altså er jeg . . . . .	184
»Kun skriften er tilbage« . . . . .	197
Carl Th. Dreyers filmstil og virkelighedsopfattelse . . . .	208
<i>I stedet for en konklusion</i> . . . . .	225
<i>Bibliografi</i> . . . . .	241



## FORORD

Ordet og begrebet »venstreorientering« var i de seneste års kulturdebat en slags universalvåben, hvadenten det af den ene part blev brugt som en hædersbetegnelse eller af den anden som et skældsord. Af de forskellige sammenhænge, hvori det er dukket op, syntes det at være analogt snart med »en folkefjendsk magisterkultur«, »elitokratisk«, »diktatorisk« eller ligefrem »salonkommunistisk« (20'erne og 30'erne i salig ihukommelse), snart med »fremskridtsvenlig«, »fordomsfri«, »frisindet« eller blot og bart »fornuftig«. At være »venstre-intellektuel« var tilsvarende enten at være en »samfundsnedbryder« eller tværtimod at være forkæmper for et ægte samfund mellem mennesker, og det han stod for var *modernisme*, hvadenten denne nu sagdes at have negativt eller positivt fortegn. For at gøre begrebsforvirringen fuldstændig så det ud, som om de to partier, altså dem til venstre og dem til højre, gensidigt beskyldte hinanden for at ville suspendere personligheden, den personlige stillingtagen, det personlige valg, mens de hver især selv mente at bygge på personligheden og stille krav til den enkeltes personlige valg.

I politisk forstand betegnede venstre oprindeligt det parti eller de partier, der sad til venstre for den demokratiske forsamlings præsident, mens deres politiske modstandere kaldtes højre, fordi de sad til højre. Partierne til højre var de konservative, altså »de bevarende«, de som så det som deres opgave at forsvare det bestående, de gældende værdier ud fra den opfattelse, at disse værdier var evigt gyldige eller i hvert fald tilstrækkeligt gyldige til, at der ikke var nogen grund til at udskifte dem. Denne opfattelse byggede bl.a. på den tro,

at de eksisterende værdier var udtryk for en højere fornuft, om ikke ligefrem en guddommelig fornuft, så dog en fornuft, som var større end den enkelte og derfor hævet over kritik. Af og til kaldte de denne højere fornuft for »den menneskelige natur«. Partierne til venstre ønskede derimod ikke at suspendere kritikken. For dem var det bestående kun et skridt på vejen fremad, ikke udtryk for nogen højere fornuft, men menneskeskabte værdier, der som sådanne til enhver tid måtte kunne revideres og reformeres. I deres kritik gik de dog altid ud fra en mere eller mindre klart formuleret idé om, hvordan det ideelle samfund måtte se ud, og når de kritiserede og ønskede at reformere, var det naturligvis fordi det bestående ikke forekom dem at svare til denne idé, som de ofte identificerede med fornuften.

Dette enkle billede, som enhver kender fra sin skolelærdom, har jo imidlertid vist sig at være mere kompliceret end som så. Ganske vist bliver konservatisme ved med at være konservativ, altså bevarende, om nødvendigt bevarende for enhver pris, fordi det bestående for en konservativ opfattelse altid vil have større berettigelse, simpelthen i kraft af, at det består, end usikre værdier, der først er i færd med at blive til, og hvis bærekraft og dermed eksistensberettigelse kun fremtiden vil kunne bevise. Når så oven i købet det bestående formenes at bestå i kraft af en højere fornuft, guddommelig eller menneskelig, er det klart, at ethvert tilløb til kritik må standses, fordi kritik set fra en sådan opfattelse altid kun vil virke nedbrydende, og enhver reform forkastes, hvis den ikke uden for stort besvær lader sig indpasse i det bestående. Til gengæld har venstrepartier og venstreorienterede en tendens til at blive konservative, efterhånden som de får realiseret stadigt flere af deres reformer og dermed synes at nærme sig den idé om det fremtidige samfund, de gik ud fra. Så overtager de alle konservatismens egenskaber og vender sig med lige så stærk afvisning som deres tidligere modstandere mod protest, kritik og reformforsøg: Hvorfor dog reformere, når det bestående nu er i overensstemmelse med idealet, eller så nær idealet,

som det er menneskeligt muligt at komme? Hvorfor protestere mod ideer og tilstande, der er udtryk for en fornuftig opfattelse af, hvordan et ægte samfund bør se ud? Derfor kan historien vise adskillige eksempler på, hvordan partier og personer, der oprindeligt var venstreorienterede, langsomt forvandler sig til konservative, simpelthen fordi de ikke forholdt sig kritisk til deres egen venstreorientering, og fordi de, på samme måde som deres politiske modstandere, byggede på en sikker formening om, at de var i overensstemmelse med fornuften, selvom det i deres tilfælde var en fornuft, som kun kunne realiseres af dem.

Det tydeligste eksempel på en sådan forvandling, der skyldes en suspendering af kritikken af egne ideer og især troen på en højere sendelse og på en sikkert indbygget overensstemmelse med historien, er marxismens forandring fra revolutionær filosofi til en statsortodoksi, ud fra hvilken magthaverne har kunnet fordømme enhver protest mod det bestående og dem selv som samfundsskadelig og kritikerne som forbrydere mod folket eller/og fornuften. Men er denne historiske skæbne for en bevægelse, som oprindeligt repræsenterede det hidtil mest ekstreme venstresynspunkt, udtryk for en uundgåelig lovmæssighed? Eller skyldes den, at marxisterne ikke, lige så lidt som deres forgængere mellem venstreorienterede, radikalt har forstået konsekvensen af venstreorienteringen, og kan den dermed give et fingerpeg om, hvad venstreorientering da egentlig betyder?

Spørgsmålet er, om ikke begrebet »en venstreorienteret bevægelse« er en selvmodsigelse, en *contradictio in adjecto*, eftersom enhver bevægelse, enhver sammenslutning af mennesker i et parti, må bygge på visse normer og ideer, der er hævet over kritik, og eftersom et af venstreorienteringens væsentligste udtryk just er kritik. Eller som den franske digter Claude Simon engang udtalte under en diskussion mellem østlige og vestlige forfattere:

»Jeg for min part indrømmer, at jeg ikke kender verdens mening, at jeg ikke ved, hvorhen den bevæger sig, jeg ved

ikke, hvorhen mennesket bør gå. Det eneste jeg ved er, at verden bevæger sig, at livet er en evig bevægelse, en evig revolution, en evig nedbrydning og genopbygning, at det, som var sandt i går, ikke mere er det i dag, og at det eneste, der har værdi i denne situation, er den evige konstatering, det stadigt gentagne spørgsmål til de anerkendte og fastslåede værdier og strukturer, hvadenten de er sociale eller kunstneriske«.

Venstreorientering og radikalitet er ækvivalenter. Men for mange af dem, der kalder sig venstreorienterede hører radikaliteten op, når det gælder opfattelsen af deres egne ideer og disse ideers forhold til virkeligheden. Alt fastslået forholder de sig kritisk til, kun ikke det, de selv slår fast, fordi det efter deres mening bygger på en rigtig og fornuftig forståelse af virkeligheden.

Men virkeligheden er aldrig givet én gang for alle, den er altid i færd med at blive til. Derfor må man stadig konfrontere sine ideer om virkeligheden med virkeligheden selv, derfor må det bestående ustandseligt underkastes kritik, også hvis det bestående er en fastslået opfattelse af virkeligheden og menneskene, den være sig iøvrigt så venstreorienteret den være vil. Gør man ikke det, er man helt enkelt ikke venstreorienteret nok.

Venstreorientering er altså hverken folkefjendsk eller samfundsnedbrydende. En venstreorienteret er ikke en værdinihlist, der ønsker at forkaste, hvad det såkaldt »bærende samfundslivs« repræsentanter kalder grundværdierne. Hans mål er, gennem sin kritik, at afsløre, hvilke af disse grundværdier, der i virkeligheden kun er skinværdier, hvilke opfattelser af mennesket og kulturen, der kun er fordomme eller tiloversblevne konventioner, som fejlagtigt identificeres med en tradition, for gennem sine afsløringer at rydde vejen for nye, mulige værdier. Men hans kritik omfatter også ham selv, han stiller spørgsmål både til de bestående værdier og til dem, han selv er med til at skabe, fordi han ved, at denne skaben er betinget af hans egen situation, og fordi han bestræber

sig på at forstå sig selv i denne situation. Han er kritisk, også over for de former, hans egen kritik antager. For ganske vist ved han, at man ikke kan møde samtidens krav med forældede værdier, men han har på den anden side ingen som helst sikkerhed for, at ikke også hans egne værdier må forkastes. Derfor må han også stille de største krav til det personlige valg og den personlige ansvarlighed, for den eneste helt sikre værdi er den, der skabes af hans lidenskabelige forsøg på at forstå sig selv og virkeligheden og sin indplantede i denne virkelighed.

At være venstreorienteret er derfor også at være både »fordomsfri« og »frisindet«. Men kun hvis man renser disse begreber for de konventionelle betydninger, de er belastet med, og som for en stor del stammer fra venstreorienteringens egen historie. Man er ikke nødvendigvis fordomsfri eller frisindet, fordi man bryder med alle normer eller fornægter irrationelle værdiers betydning eller berettigelse. Der findes som bekendt både et fordomsfuldt frisind og en fordomsfrihed, der bare er mangel på personlig form og udtryk for åndelig slaphed. At være fordomsfri og frisindet må for en venstreorienteret være identisk med at turde sætte også sine egne normer under stadig kritik og erkende - eller indkredse - de irrationelle værdier, han bygger sin egen tilværelse op på, en erkendelse, som alene gør ham i stand til at beherske disse værdier i stedet for blot at ligge under for dem. For naturligvis hviler også den venstreorienteredes kritik af det bestående og hans opgør med fordomme og skinværdier på irrationelle værdier, han kun kan omkredse, ikke begrunde med sin fornuft, fordi de har deres udspring i den personlighed, han ikke selv har skabt, men som han gennem sit personlige valg søger at tage i besiddelse.

Dette er også et af temaerne i moderne kontinental filosofi og digtning. I den forstand er denne filosofi og digtning med deres kritik af filosofiske og litterære fordomme og konventioner, med deres søgen mod selve værdiernes udspring i mødet mellem en menneskelig sansning, den menneskelige percep-

tion, og den omverden, den strukturerer og giver mening, genuint venstreorienteret. Den fænomenologisk-eksistentialistiske filosofi er i sin dybeste impuls en kritik af de kategorier, vi tænker i, og en påvisning af deres fortiede forudsætninger, et krav om en radikalitet i tænkningen, som tager selve tænkningens grundlag op til fornyet overvejelse. Den moderne digtning er et opgør med anerkendte og fastslåede former, der tavst anses for at være urokkelige grundværdier, men som denne digtning har afsløret som det, de er: muligheder blandt andre muligheder for den kunstneriske skaben, former blandt andre mulige former til beskrivelse af den menneskelige virkelighed, og ikke nødvendigvis de eneste muligheder, end ikke de bedste.

Derfor er denne filosofi og denne digtning et væsentligt udtryk for den venstreorientering, som her søges defineret: en stadig konfrontation af vore værdier med den virkelighed, der omgiver os, og som vi selv er uløselige dele af, et forsøg på at udtrykke den tvetydighed, som måske er den yderste grænse for vor bevidstheds erkendelse, en kritik af selve det sprog, vi meddeler os i, men som måske forfalsker meddelelsen. De er manifestationer af, hvad man i egentlig forstand kunne kalde en venstreorienteret kulturopfattelse: at kultur ikke er det samme som en hægen om fortidens værdier, ikke en hvilen på det allerede indvundne, men et stadigt fortsat opbrud,

Det er en sådan opfattelse, der bærer betragtningerne i denne bog, på én gang som et udsigtspunkt og som en søgen efter nye muligheder. Forfatteren er sig bevidst, at der i Danmark hersker en almindelig uvilje mod at skelne mellem højreorienteret og venstreorienteret kultur, at en sådan skelnen betragtes som en utidig politisering af kulturen, en grov skemativering. Tilbage bliver, at kulturen er og altid har været politisk, og at selv den tilsyneladende mest frie kunstneriske skaben altid har et politisk aspekt, simpelthen fordi den indebærer et syn på mennesket og på medmennesket og på samfundet som samlingen af medmennesker. Det tjener derfor



ikke noget formål at fortie eller fornægte dette politiske aspekt, det er endog farligt at gøre det, eller at bestride den historiske kendsgerning, at der findes en højreorienteret, altså en konservativ, kultur- og kunstopfattelse, og en venstreorienteret. At højre og venstre så ikke altid befinder sig dér, hvor man måske ved første øjekast troede at se det, er en anden sag, som det bl.a. er denne bogs formål at belyse, forhåbentlig med det resultat, at beskyldningen for skemativering ikke vil kunne anvendes over for dens forfatter.



INTRODUKTION:

I anledning af en kulturdebat



## DET PASSIVE OG DET SKABENDE

»Uden tvivl er vi på vej mod store forandringer, og for hver enkelt nation er det første fornødne klart at erkende sine egne betingelser og vilkår for at kunne vide, hvorledes den bedst kan møde dem på sin egen måde. Åbenhed og åndelig smidighed er i en sådan situation de største dyder. . . Det fuldkomne vil vi aldrig kunne nå. Men at erkende en periode af forandringer, når den viser sig, og tilpasse sig selv redeligt og fornuftigt til dens love, er måske det nærmeste, det er muligt for mennesker og nationer at komme til det fuldkomne. Ingen overleverede værdier eller fordomme bør hindre dem i at gøre det. I det lange løb vil de i virkeligheden heller ikke kunne.«

Disse ord af en tænker og pædagog fra midten og slutningen af forrige århundrede kunne det nok være værd at huske i en tid, hvor en såkaldt kulturdebat i en årrække har kunnet drive sin sik-sak-kurs mellem falske problemstillinger og fejlagtige konklusioner. De står som afslutning på forordet til en rapport om den offentlige undervisning i Frankrig, forfattet af den engelske kritiker Matthew Arnold i 1861, midt under den første tekniske revolution, som et forsøg på at nedfælde de principper, der med den stigende teknificering og automatisering måtte gælde for uddannelsen, og ikke mindst for den menneskelige opdragelse til at beherske de kræfter, der her var blevet sluppet løs, og som, hvis man ikke passede på og besindede sig, ville løbe mennesket over ende: altså ved begyndelsen til den situation, vi i dag står midt i. I senere udgaver har dette forord forresten betegnende nok fået titlen »Demokrati«.

Matthew Arnold kaldte sig selv en »fremtidens liberal«. Denne betegnelse forekommer i dag endnu mere sand, end da den blev givet. For selv om hans kultur- og menneskesyn var stærkt farvet af epoken og af hans egen kristne grundopfattelse, er der væsentlige elementer i det, som peger frem mod vor tid og på mange måder gør ham til en helt moderne tænker med en moderne sensibilitet. At tilpasse sig redeligt og fornuftigt til de love, der gælder for en periode af forandring, ville nemlig for ham sige at tilgodese både den nye virkeligheds krav, sådan som man tvinges til at erkende dem, og de menneskelige krav, som rejses af dem, der skal leve i denne nye virkelighed. Udgangspunktet måtte være en klar og kompromisløs forståelse af, at virkeligheden kan blive umenneskeliggjort, hvis man vender den ryggen og retter blikket og længslen mod fortidige idealer og konventioner, der er trygge og kendte, just fordi de er fortidige, men kraftesløse over for den nye situation, og en ikke mindre klar forståelse af, at virkeligheden i høj grad bliver, hvad vi selv gør den til, blot vi lærer dens love at kende og handler i overensstemmelse med dette kendskab. Det, Matthew Arnold her udtrykker, er egentlig det samme som den unge Karl Marx 15 år i forvejen havde skrevet i den oftest citerede af sine »Teser om Feuerbach«: »Filosofferne har hidtil på forskellig måde *fortolket* verden; nu kommer det an på at forandre den«. Men vel at mærke forandre den i overensstemmelse med en rigtig fortolkning og forståelse af de love, der i følge Marx' opfattelse gælder for verdensudviklingen, og en forandring gennem *praxis*, gennem menneskets eget arbejde og skabende virksomhed.

Denne lighed i grundholdningen hos den filosof, der skulle blive inspirator for voldsomme politiske omvæltninger i det 20. århundrede, og en repræsentant for det liberale engelske borgerskab og på sin måde en af inspirationskilderne til den gradvise, men seje udvikling af det engelske demokrati, skal naturligvis ikke skjule de store modsætninger, der var imellem dem, og som måske først og fremmest bunder i den enes mes-

sianisme og tro på, at han havde fundet frem til selve verdensudviklingens fundamentale love, og den andens *common sense*, som hos en mindre personlighed med en ringere fantasi og skabervilje kunne have resulteret i en småborgerlig velfærdsfilosofi. Men netop denne lighed, trods modsætningerne, kan dog afgive en slags målestok for, på hvilke betingelser en frugtbar kulturdebat kan foregå, hvis den da skal have nogen betydning, fordi ligheden imellem dem først og fremmest beror på en lighed i indstillingen til og bedømmelsen af de forskellige fordomme om virkeligheden og menneskene, som enten kynisk eller sentimentalt bliver holdt i live og dermed hæmmer muligheden for at komme i et autentisk forhold til denne virkelighed. Forresten var det Matthew Arnold, der formulerede den opfattelse af digtningens funktion, som siden er blevet en slags almengods: at poesien skulle være en kritik af livet.

Formålet med en kulturdebat må være en bedre forståelse af os selv og vort forhold til og i den virkelighed, der på én gang er vort vilkår og det råstof, hvoraf vi selv, i samarbejde med andre, former vort liv. Den må give den enkelte muligheder i hænde for at forandre virkeligheden gennem et skabende forhold til den. Derfor er kulturdebat det samme som kulturkritik. Den er, og har altid været, et stadigt gentaget forsøg på at omvurdere de bestående værdier ved at se dem i lyset af, hvad vi nu er. Den er et aldrig standset opgør med skinværdier, en afsløring af disse værdiers manglende begrundelse i den nye situation og en søgen mod de kilder, hvoraf de engang sprang som et svar på den udfordring, virkeligheden altid har været for den menneskelige sensibilitet og bevidsthed, fordi alene en redelig og klarøjet konfrontation med disse kilder kan bringe os på sporet af, hvad det vil sige at eksistere i menneskelig forstand, og dermed også åbne for udsigten til vore ægte værdiers betingelser og begrænsninger. Det kan derimod aldrig være kulturdebattens opgave at *løse problemer*. Dette må være hver enkelts personlige opgave og ansvar, for de helt personlige værdier

kan ikke diskuteres, dem vælger man selv, og det er rigtigt, at en personlighed bl.a. måles ved den konsekvens, hvormed han vedgår sit valg og former sit liv derefter. Hvad kulturdebatten kan gøre, er at give den enkelte mulighed for at vælge redeligt og fornuftigt, ved at afsløre skinproblemerne som skinproblemer. Dens mål må være at vise den enkelte hans ansvar ved at stille ham i det ægte valgs vanskeligheder og gøre ham klart, at det afhænger af ham selv, hvad hans virkelighed skal blive til, vise ham, at ingen flugt er mulig, at ingen tilflugt til konventioner - til det fortroligt kendtes præcision, som det engang ulykkeligt er blevet formuleret af en dansk litteraturprofessor - kan befri ham fra forpligtelsen til at vælge, til at give sig det ukendte - det upræcise, om man vil - i vold og gøre det til noget kendt. Kort sagt: indskrive en menneskelig mening i verden.

Den kulturdebat, vi stadig står midt i, kan fra dette ideale udsigtspunkt forekomme nok så fattig og provinsiel, og de forsøg på at tilføre den nye synspunkter og anskue problemerne under nye synsvinkler, der er blevet gjort, vil forhåbentlig efterhånden lede den ind i filosofisk mere sikre baner. Men én synsvinkel forekommer at være tvingende: vi lever i en massekultur, og denne massekultur er kommet for at blive. Man kan beklage, at det er sådan. Men beklagelserne fører os ikke vidt. Vor eneste vej er en kritisk betragtning af de nye myter, denne massekultur har skabt - eller som er blevet skabt til den - med det formål, dels at afsløre hvad der er *nødvendigt* i denne massekultur, dels at vise, hvad der er *muligt*. Ingen situation, den være sig iøvrigt tilsyneladende så absolut den være vil, er nemlig absolut tvingende for den, der lever den. Den indeholder altid, ved siden af, eller indbygget i det givne og nødvendige, flere realiseringsmuligheder: virkeligheden er altid i færd med at blive til, og det er først og fremmest gennem menneskets virksomhed, dets praksis og dets skaben, den bliver til.

Det er dette, den danske sociolog Verner Goldschmidt enten overser eller undlader at gøre opmærksom på, når han i en



artikel om »Kultur og menneske« (Louisiana Revy, november 1963) kan skrive: »Hele vor adfærd er i allervideste forstand gennemsyret af kulturen, der, jo længere vi er under dens påvirkning, mere og mere bliver en del af vor personlighed«. Verner Goldschmidt glemmer - muligvis som følge af sit neo-positivistiske udgangspunkt - at gøre opmærksom på, at kulturen jo ikke blot er en kraft, der virker ovenfra og ned på den enkelte personlighed, eller et stof, der modstandsløst optages i og gennemsyres en organisme (positivistiske psykologers og sociologers fysiske og kemiske analogier er altid mistænkelige) men at den enkelte personlighed selv er med til at modificere kulturen, at kultur først og fremmest er et produkt af de mennesker, der lever i det pågældende kulturmønster. Menneskene ligger ikke passivt under for deres kulturmønster, eller rettere: hver enkelt medvirker til dets forandring, om end nok så lille og tilsyneladende ubetydelig, og, paradoksalt nok, er også den passive med til at forandre det, simpelthen ved at undlade at gribe ind og realisere sine egne muligheder, hvorved han giver frit løb for andre muligheder, der også er til stede i mønstret.

Det er forståelsen heraf, der kommer til udtryk i Marx' tredje tese om Feuerbach, som er en kritik af dennes mekanistiske materialisme, hvoraf vort århundredes neo-positivisme på mange måder kan ligne det udmarvede spøgelse: »Den materialistiske doktrin i følge hvilken menneskene er produkter af omstændighederne og opdragelsen . . . tager ikke hensyn til den kendsgerning, at omstændighederne netop forandres af menneskene, og at opdrageren selv må opdrages«. Det er den samme forståelse, der har afsløret empirismens begrænsning og betingelser: at der ingen absolut empirisme gives, at det iagttagne altid har den nøjeste forbindelse med iagttageren, og at enhver beskrivelse af omverdenen allerede er en tolkning, der forandrer denne verden, hvorfor også videnskaberne om mennesket og samfundslivet - psykologien, psykoanalysen og sociologien - nødvendigvis må baseres på et antropologisk-filosofisk grundlag, fordi al videnskab, selv

den mest eksakte naturvidenskab, *også* er filosofi, eftersom forklaring og vurdering ikke lader sig adskille.

Det er mod denne baggrund, den kulturdebat, som trods vanskeligheder og undertrykkelse foregår i visse østeuropæiske stater, f.eks. i Polen, vil kunne virke inspirerende, ikke mindst fordi den føres på to fronter: rettet både mod den positivistiske og mod den ortodokst marxistiske kulturopfattelse, og ført på et dialektisk grundlag, der forekommer frugtbart og udsigtsrigt. Man kunne i denne forbindelse nævne en artikel af den polske sociolog Jerzy J. Wiatr, »Mass or démocratie culture« (trykt i Polish perspectives, januar 1964), fordi den direkte peger mod den nævnte problematik.

Wiatrs grundsynspunkt er, at den massekultur, der både i øst og vest er vort vilkår, i høj grad er afhængig af det politiske system, hvori den udfolder sig. Men det mest perspektivrige i hans udredning er den opfattelse, at intet politisk system, altså heller ikke det socialistiske eller det kommunistiske, én gang for alle har løst massekulturens problem eller nødvendigvis på forhånd er i besiddelse af de midler, der skal bringe enkeltmennesket i et autentisk forhold til denne kultur og til sig selv. Han hævder, at der kun findes to muligheder for kulturpolitik: enten den vestlige laissez-faire politik, baseret på den fri konkurrence, eller statsformynderiet. Den første truer med at gøre den nye kultur lavpandet og kommercialiseret og drukne den i en flod af middelmådige produkter, der formenes at svare til menigmands smag og krav. Den anden fører meget nemt til vilkårlighed, magtmisbrug og propaganda. Begge muligheder tenderer med andre ord mod konformisme, bl.a. fordi massemediernes, ifølge hele deres struktur og i overensstemmelse med de kræfter, der står bag dem, altid - både i de kapitalistiske og i de socialistiske lande - støtter inertien, det bestående på det muliges, og dermed på det virkelig skabendes bekostning: massekulturen er altid i sit væsen konservativ, og den har mere end nogen tidligere form for kultur givet konservative kulturpersonligheder magt og indflydelse - Nobelpristageren, den sovjetiske romanfor-

fatter Sjolokovs optræden i processen mod Daniel og Siniavski, og i det hele taget sovjetsamfundets officielle kulturpolitik, er kun et af de mest afslørende eksempler på denne tingenes tilstand, som i vest snarere er tilsløret og her kun af og til får lejlighed til at bryde frem til overfladen, ofte iøvrigt i forbindelse med sekundære spørgsmål, der skygger for den egentlige problematik, jævnfør f.eks. de danske debatter om den såkaldte kulturklige og om pornografien.

Den polske sociolog er naturligvis ikke i tvivl om, at det er det socialistiske system, der giver de fleste muligheder for frembringelsen af en autentisk massekultur, altså en kultur, der er udtryk for de skabende muligheder i masserne, eller i de enkeltindivider, der, når det kommer til stykket, konstituerer masserne, en kultur, som først da med sandhed kan kaldes en demokratisk kultur. Samfundets kontrol med massekulturen befrier, efter Wiattrs mening, denne kultur fra kommercialismens indflydelse og frigør dermed kræfter, som er i stand til at forandre den givne virkelighed og dermed bidrage aktivt til et fremskridt, som ikke blot manifesterer sig i bedre levevilkår, men også i en højere kunstnerisk kultur. På den anden side er han ganske på det rene med, at statskontrollen i sig rummer en alvorlig fare for stagnation, fordi lederne i et efter-revolutionært socialistisk demokrati har en tilbøjelighed til at mene, eller i hvert fald til at påtvinge masserne den mening, at alle sociale modsigelser nu er blevet ophævet, og at kulturens opgave kun er at bekræfte det nye, allerede organiserede samfund i dets eksistens. Derfor hævder han, at kulturen først bliver virkelig demokratisk, når den er i stand til at afsløre modsigelserne - som øjensynligt efter hans opfattelse, skønt han ikke skriver det ligeud, vil være en kendsgerning også i en socialistisk stat - og forbinder forsvaret for det nye socialistiske system med et intellektuelt og følelsesmæssigt engagement i det nye samfunds problemer, vanskeligheder og konflikter: »Moderne kultur, som for øvrigt enhver anden kultur, skal ikke registrere og reproducere det, der allerede er blevet en del af millioner af menneskers liv og erfaring; dens vir-

kelige opgave er at hjælpe menneskene til at få et bedre, mere omfattende og mere gennemtrængende syn på deres egne lidenskaber, deres håb og deres sorg - således at tænkningen kan inspirere til handling.«

Wiats opfattelse er altså den, at kunsten og kulturen bedst tjener det socialistiske samfund ved at så uro, ved at være en stadig kritik af de bestående former, et stadigt opbrud fra det givne mod det mulige. For egen regning kunne man tilføje, at det ikke blot for en kommunistisk stat som Polen men for ethvert demokratisk samfundssystem er livsnødvendigt, at der findes en sådan kritisk kunst og kultur: livsnødvendigt i hvert fald hvis demokratiets eksistens skal kunne sikres også i fremtidens massesamfund, hvad enten det vil kalde sig socialistisk eller kapitalistisk, eller det bliver en eller anden kombination af disse to tilsyneladende uforenelige samfundsopfattelser.

Bag den polske sociologs argumentation ligger en ganske nøje formuleret opfattelse af det nødvendige forhold mellem enkeltmennesket i det kapitalistiske samfund og de ting og institutioner, der omgiver det, et forhold, som den ungarske filosof Georg Lukacs i det senere af ham selv forkastede ungdomsskrift »Geschichte und Klassenbewusstsein« (1923) med udgangspunkt i Karl Marx' essay »Lønarbejde og kapital« har kaldt »Dinglichkeit« og en af Lukacs' elever, den marxistiske franske sociolog Lucien Goldmann »la réification«.

Ifølge den marxistiske opfattelse beror reifikation eller tingsliggørelsen på det kapitalistiske samfunds økonomiske system og struktur, der bygger på markedsökonomien og vares bytteværdi i stedet for på deres nytteværdi. Denne tingsliggørelse har en tendens til at brede sig til alle områder af den kapitalistiske kultur, med stadigt stærkere acceleration jo mere effektive og mere udbredte massekommunikationsmidlerne og dermed muligheden for massepåvirkninger bliver. Under tingsliggørelsen mister enkeltindividet efterhånden mere og mere grebet om sin egen tilværelse, som bliver stadigt mere bestemt udefra, ikke efter hvilke behov det virkelig har,

men efter hvilke behov, man kan bilde det ind at det har: alt uden for det selv bliver forvandlet til ting, som det ikke kan træde i forhold til - eller som det efterhånden ikke ønsker at træde i forhold til - og selvom det stadig bevarer illusionen om, at det er det selv, der behersker tingene, viser en nøjere betragtning, at det tværtimod er tingene, der behersker det. Med Lucien Goldmanns ord: »Det er et af det kapitalistiske samfunds fundamentale karaktertræk, at det maskerer de sociale relationer mellem mennesker og de åndelige og psykologiske realiteter ved at give dem udseende af at være tingenes attributter eller naturlove. Det er derfor udvekslingsforbindelserne mellem samfundets forskellige medlemmer - som i alle andre former for social organisation er gennemskuelige og klare - i det kapitalistiske system tager form af en attribut til døde ting: deres pris« (»Recherches dialectiques«, side 78).

Efter Goldmanns mening er det denne tingsliggørelse, »denne forvandling af kvalitative menneskelige relationer til en kvantitativ attribut til døde ting«, der er det mest karakteristiske ved kapitalismen og det, der adskiller denne fra de før- og efter-kapitalistiske systemer. Den bevirker, at livets historiske og menneskelige karakter tilsløres - eller sentimentaliseres i uge- og dagspressens sensationshistorier, hvilket i realiteten er det samme - og den forvandler mennesket til en passiv iagttager af et drama, der synes at forny sig selv ustandseligt, og i hvilket de eneste virkeligt aktive elementer paradoksalt nok er de ubevægelige ting (smst. side 79). Under denne tingsliggørelse tenderer den menneskelige bevidsthed derfor også henimod at blive en blot og bar refleks af omgivelserne, et passivt og magtesløst bytte for enhver ydre påvirkning, selv en ting, der kan manipuleres med gennem massemediernes. Og menneskets værdi reduceres til dets bytteværdi, menneskene bliver indbyrdes ombyttelige i et system, der lægger vægten på det kvantitative i stedet for på det kvalitative og dermed bliver mere og mere abstrakt og umenneskeligt: alene de økonomiske processer bevarer deres autonomi og i deres selvudvikling destruerer de alt det, som kan for-

hindre denne selvudvikling. Som et højdepunkt i denne tingsliggørelse betragter Goldmann Hitler-Tyskland, der i sin yderste konsekvens blev en eneste stor koncentrationslejr af individer, der kun blev betragtet som ting, magthaveren kunne manipulere med efter forgodtbefindende under sin egen desperate selvdestruktion.

Men dette højdepunkt er ikke blevet efterfulgt af nogen aftagen, og selvom tingsliggørelsen i efterkrigstiden har antaget andre og mere skjulte former, lever vi fortsat under dem, hvilket bl.a. den modernistiske digtning efter Goldmanns mening bærer vidnesbyrd om. På denne opfattelse har han bygget en teori om denne modernistiske digtning, som han herefter har anvendt ved fortolkningen af en række forfatter-skaber, først og fremmest André Malraux's romaner og den nye franske roman. Også med hensyn til denne teori står Goldmann i gæld til Lukacs' tidlige skrifter, foruden den før nævnte »Geschichte und Klassenbewusstsein« en afhandling om tragedien og det tragiske livssyn, »Die Seele und die Formen« (1913) og et værk om romanen, »Theorie des Romans«.

Lukacs' grundtanke er, at klassebevidstheden - et begreb han naturligvis har overtaget fra Marx - ikke kun er den aritmetiske sum af de enkelte bevidstheder hos de individer, der tilhører den pågældende klasse. Den er en struktur, som ganske vist er bestemt af de enkelte bevidstheder, men som på den anden side virker ind på dem, hvorfor de enkelte bevidstheder kun kan forstås og beskrives i sammenhæng med klassebevidstheden. Klassebevidstheden manifesterer sig i en verdensanskuelse, som hvert individ i klassen mere eller mindre klart er sig bevidst, og som det mere eller mindre klart og omfattende giver udtryk. Denne dialektiske betragtningsmåde får betydning for opfattelsen af den litterære skaben: også denne bliver udtryk for en verdensanskuelse, ikke en individuel men en social. Udgangspunktet for en forståelse af denne skaben er stadig værket: det er gennem en indre analyse af det, man må søge den verdensanskuelse det giver udtryk. Men

denne analyse kan afsløre, at der af *og* til er en afstand mellem en digters bevidste intentioner *og* det, han egentlig har udtrykt, og det må være forskerens opgave, gennem sin kritiske analyse, at fastslå værkets objektive betydning, altså dets betydning som objektivt gyldig erkendelse. De betydeligste forfattere bliver herefter dem, der, samtidig med, at de udtrykker sig selv, giver sammenhængende udtryk for deres tids, deres klasses eller gruppes væsentlige problemer, der for dem er blevet følelsesmæssige og intuitive realiteter. Heraf afhænger også deres værkers æstetiske værdi. Eller rettere: den æstetiske værdi hænger på det nøjeste sammen med det mål af fuldstændighed, hvormed digteren gav både sig selv og sin samtid udtryk.

Det er denne opfattelse af litteraturen og den kritiske metode, der følger af den, Goldmann har overtaget fra Lukacs og videreført, til dels på sin egen måde bl.a. i sin afhandling om Pascal og Racine, »Le dieu caché« (1955) og i sine vurderinger af den moderne franske roman, samlet i »Pour une sociologie du roman« (1964).

Hvad han især har tilført Lukacs' metode er en klarere opfattelse af den gensidige påvirkning mellem den kunstneriske skaben og det miljø, den fremgår i, og en teori gående ud på, at det i et givet samfunds- og klassesystems stabiliseringsperiode ofte kan være de oprørske, de kætterske, der giver det mest autentiske udtryk for samfundets eller klassens verdensanskuelse. Han er enig med Lukacs i, at en forfatters tænkning og værk ikke kan forstås ved sig selv alene, for et værk og en tænkning er kun et af flere elementer i en større virkelighed: forfatteren som levende menneske, der på sin side kun er et element i en endnu større sammenhæng, nemlig den sociale gruppe og dens historie. Det vil sige, at en tænkning, et kunstværk, for Goldmann kun får sin virkelige betydning ved at blive integreret i en hel gruppes liv og adfærd, men vel at mærke i en helhed, hvori denne tænkning og denne skaben indgår som en aktiv og omformende del. Han mener som Lukacs, at en verdensanskuelse er denne sammenhæng af

ønsker, følelser og tanker, som forener en gruppes enkelte medlemmer og eventuelt stiller den i modsætning til andre grupper. Men han understreger, at bevidstgørelsen varierer fra individ til individ, og at den kun kan nå sit mulige maksimum hos særligt privilegerede eller særligt udstyrede individer, f.eks. filosoffer og digtere, der på den måde bliver det autentiske udtryk for en kollektiv bevidsthed, som måske et flertal af gruppens - eller samfundets - medlemmer endnu ikke har opnået, og som de måske opponerer imod eller fornægter. Strukturen i disse digteres og tænkeres værker må derfor forstås i sammenhæng med den virkelige sociale og økonomiske struktur i det samfund, hvori de bliver til, simpelthen fordi der endnu ikke er nogen formuleret kollektiv bevidsthed at sætte den i relation til.

Goldmann hævder i overensstemmelse hermed, at roman-sociologiens første opgave må være så nøjagtigt og udtømmende som muligt at beskrive forholdet mellem selve romanformen og strukturen i det sociale miljø, hvori den har udviklet sig, altså mellem romanen som litterær genre - med de forandringer, den har undergået - og det borgerligt-individualistiske samfund, hvis vigtigste litterære udtryk den er blevet, hvorfor dens forandringer sandsynligvis hænger sammen med visse forandringer i dette samfund - først og fremmest med den stadig stigende tingsliggørelse. Det viser sig nemlig i Goldmanns analyser, at der synes at være en streng overensstemmelse mellem den moderne romanforms struktur og strukturen i det kapitalistiske samfunds økonomi, der først og fremmest er en markedsøkonomi, hvor det altså er bytteværdien og ikke nytteværdien, der er afgørende, og hvis grundtema er tilbud og efterspørgsel: man kunne også sige, at den favoriserer de inautentiske værdier på de autentiske værdiers bekostning, og dette kan i længden ikke undgå at få indflydelse på de mennesker, der lever under denne form for økonomi (jvf. f.eks. Rindalismen i Danmark, blandt hvis »doktriner« man fandt den påstand, at en kunstner, der ikke kunne leve af sin kunst, nødvendigvis måtte være en dårlig kunstner).



Under markedsøkonomien bliver den ægte brugsværdi naturligvis ved med til en vis grad at eksistere som selvstændig værdi, men i følge Goldmann antager den efterhånden en implicit og skjult karakter. Stadigt færre retter deres opmærksomhed mod den, og de individer, der trods alt under markedsøkonomiens ensretning bliver ved med at holde fast ved den - f.eks. kunstnere og digtere, eller i det hele taget alle skabende individer, hvis egentlige drivfjeder er ønsket om at udtrykke sig selv - kommer på denne måde til at leve i udkanten af samfundet, de bliver, hvad Goldmann kalder »problematiske individer« (»Pour une sociologie du roman«, side 26).

Det disse problematiske individer giver udtryk for i deres skaben er netop denne krise i forholdet mellem menneskene og de autentiske værdier, denne tingsliggørelse, der som svamp angriber menneskets bevidsthed om sig selv. Det for Goldmann overraskende er just opdagelsen af, at denne skaben ikke hviler, og ikke kan hvile på nogen kollektiv bevidsthed, men at den, samtidig med at den udtrykker tingsliggørelsen som en krise, søger mod autentiske værdier, som ingen social gruppe forsvarer - heller ikke proletariatet, der er blevet borgerliggjort og har underkastet sig markedsøkonomien i stedet for at protestere imod den - og værdier, som det økonomiske liv søger at skjule for alle samfundets medlemmer. Det er i forbindelse hermed, han anskuer modernismen og dens situation: den er på én gang det direkte udtryk for den omtalte tilstand - Goldmann henviser her især til Alain Robbe-Grillet, som han betragter som en af de mest radikalt realistiske forfattere i vor tid — og en stræben ud over den, frem mod nye fællesmenneskelige værdier som endnu kun kan anes, og som kun kan komme til verden gennem digterens og læserens fælles indsats.

Lucien Goldmann er socialist. Han betragter som følge deraf det socialistiske system som den eneste vej bort fra denne tingsliggørelse: i en socialistisk stat ophører menneskene i kollektiviteten med blot at være ting, de bliver igen

til skabende individer, hvis produktion alene tjener nytten for kollektivet og dermed for den enkelte, fordi den socialistiske stat angiveligt hviler på en samfundsklasse, der som følge af den historiske udvikling og den udbytning, den hidtil har været udsat for, skulle føle solidariteten med medmennesket som det bærende element i samfundet. Gennem denne solidaritet, og gennem planøkonomien og nationaliseringen, som på det økonomiske område er det direkte udtryk for solidariteten, skulle tingsliggørelsen altså - teoretisk - være blevet overvundet. Nu er det imidlertid et spørgsmål, om det på indeværende tidspunkt er berettiget at tale om allerede eksisterende efter-kapitalistiske systemer og dermed om bortfaldet af selve grundlaget under tingsliggørelsen. Goldmann tvinges i hvert fald til at erkende, at overvindelsen af tingsliggørelsen — sådan som den efter hans egen opfattelse skulle være sket under socialismen i dens nuværende skikkelse - ikke automatisk har genskabt den respekt for kvaliteten og den individuelle frihed, der gik tabt under det kapitalistiske system. Tingsliggørelsens påståede overvindelse og etableringen af et nyt, eller i hvert fald et andet system, har skabt nye farer, der er analoge med dem, reifikationens frembragte: Stalinismen, interneringslejrene og likvidationen af politiske modstandere, den offentlige fordømmelse af skabende kunstnere, ledsaget af mistænkeliggørelse af deres motiver og hårde fængselsstraffe, alt dette er kendsgerninger, der taler for sig selv.

Goldmann forklarer disse forhold med en henvisning til, at proletariatet ganske vist er den klasse, der er blevet mindst berørt af reifikationen - skønt hvorfor egentlig? - men at den samtidig, som følge af den undertrykkelse, der er blevet den til del, kun har haft et overfladisk forhold til den liberale ideologi og derfor heller ikke har haft nogen dybere rodfæstet opfattelse af den individuelle frihed. Arbejderklassens bevidsthed hvilede på solidaritetens idé, ikke på frihedens, hævder Goldmann, idet han ikke tilstrækkeligt understreger, at denne solidaritet muligvis er blevet arbejderklassen påtvunget netop ved den fælles undertrykkelse og derfor meget mindre er

solidaritet end en egen nytte, der i en given historisk situation havde en fælles fjende. En anden og mere nærliggende forklaring synes derfor også at være, at reifikation netop ikke er blevet overvundet under socialismen, der, formentlig på grund af historiske omstændigheder, bl.a. den russiske revolution, som imod marxismens oprindelige idé blev bragt i stand i et økonomisk og kulturelt tilbagestående land, har udviklet sig til en anden form for kapitalisme: statskapitalismen. Denne har - som ethvert andet kapitalistisk system - ifølge sine egne iboende love, og fordi enhver opposition og kritik blev kvalt, ekspanderet stadigt mere og vel, efterhånden som massemedierne har vundet udbredelse også dér, stadigt mere befæstet sin stilling: nøjagtigt det samme forhold altså, som gør sig gældende under det vestlige kapitalistiske system.

Dette synes at bevise to ting. For det første, at tingsliggørelsen, altså overgangen fra kvalitet til kvantitet, fra nytteværdi til bytteværdi under en eller anden form for markedsøkonomi, i de hidtil eksisterende moderne økonomiske systemer har været uundgåelig, og at den messianisme, der har været et grundelement i den ortodokse marxisme - med godt hold især i Karl Marx' senere skrifter - aldeles ikke har kunnet holde stik: At det altså ikke har været muligt at afsløre evigt gældende love for verdensudviklingen, fordi verdensudviklingen i høj grad er bestemt af de mennesker, der skaber den, af de kloge eller ukloge, langsynede eller kortsynede, fornuftige eller halsstarrige beslutninger, de har taget og i den givne situation har haft magt til at føre ud i livet. For det andet - og som en direkte følge af det foregående - at den menneskelige bevidsthed og de handlinger, den betinger, ikke nødvendigt og uundgåeligt er en blot og bar refleks af det givne, i det aktuelle tilfælde altså af tingsliggørelsen eller massekulturens øjeblikkelige struktur, hvadenten det er i vest eller i øst, den udfolder sig, at tingsliggørelsen og massekulturen nok er vort vilkår, men at dette vilkår altid blot er et udgangspunkt for den menneskelige skabende virksomhed.

Dette fører os tilbage til den konstatering, vi gik ud fra:

massekulturen er kommet for at blive, men den vil blive, hvad vi selv gør den til: gennem vor forståelse af dens betingelser og dens muligheder og gennem vort skabende arbejde på disse betingelser - eller gennem vor passive laden-stå-til, enten fordi vi ikke gider gøre noget ved vor situation, eller fordi vi ikke kan se den klart, når vi har blikket rettet mod en fortid, der for altid er tabt for os. Virkeligheden har altid været en opgave for mennesket. At vise den som en opgave er bl.a. den autentiske kunsts og litteraturs sag og målet for en kulturdebat, der overhovedet skal have mening.

I

Filosofisk



En af de vigtigste filosofisk-litterære strømninger i Europa siden Den anden verdenskrig er uden tvivl den franske eksistentialisme. Selvom den har vigtige forudsætninger, både i tysk filosofi mellem de to krige - først og fremmest i Edmund Husserls og Martin Heideggers tænkning, der havde vakt stor interesse også uden for Tyskland - og i samme periodes franske digtning, fik den dog sin særlige udformning af Jean-Paul Sartre og Maurice Merleau-Ponty i årene under og umiddelbart efter krigen *og* kom på denne måde til at betyde et vendepunkt i fransk åndsliv, men et vendepunkt, der på sin side, erkendt eller uerkendt, har haft betydning for moderne europæisk åndsliv i det hele taget.

At den blev en filosofisk-litterær strømning i højere grad end blot en ny filosofisk skole eller en blot og bar litterær moderetning, skyldtes et karakteristisk træk ved den: dens mål var ikke så meget at udforme endnu et tilværelsessystem, men simpelthen at indlede en filosofisk diskussion af levet erfaring, en refleksion, hvis mål var en mere radikal forståelse af de fundamentale træk i vore dagligdags erfaringer. En sådan refleksion, der jo ikke nødvendigvis er en begrebsmæssig tænkning, finder man oftest i kunsten *og* i digtningen, der frem for noget er levet erfaring udtrykt i en form, der samtidig er en meddelelse om denne erfaring. Derfor kan man også iagttage, med hvor stor interesse eksistentialismens skribenter omfatter kunst og digtning, hvordan de stadigt inddrager kunstneres og digteres erfaringer i det materiale, de behandler, og - for Sartres vedkommende i hvert fald - hvordan de selv forsøger at udtrykke sig gennem litteraturen.

Et vendepunkt blev eksistentialismen, fordi den i en periode

formåede at samle det bedste unge talent og koncentrere de bedste kræfter i bestræbelserne på, gennem den skabende kritik, der var dens kendetegn, at forny fransk åndsliv og give det selvtiliden tilbage, med en vitalitet, der virkede inspirerende udover Frankrigs grænser. Men også fordi den, netop ved Sartres og Merleau-Pontys refleksioner over kunst og digtning, kom til at bane vejen for skabelsen af den franske modernisme og for den ny-kritik, der nu er under udformning, delvis som et parallelfænomen til den franske modernisme. I den politiske debat i Frankrig, endelig, har eksistentialismen spillet en stadigt mere betydningsfuld rolle, ikke mindst gennem Sartres og Merleau-Pontys dobbelte kritik af det ideologiske grundlag under det borgerlige samfund og af den officielle marxismes stivnede doktriner.

Bestemmende for den eksistentialistiske indsats på de nævnte områder har været den grundbetragtning, at mennesket kun kan udfolde sig i fuld frihed fra overleverede konventioner, hvadenten disse er af filosofisk, kunstnerisk eller samfundspolitisk art, i en stadig og redelig konfrontation med den virkelighed, der er dets vilkår og samtidig kilden til alle dets skabende muligheder, det sted, hvor traditionen hele tiden fornyer sig i et aldrig standset opgør med de konventioner, der er dens øjeblikkelige udtryk. Måske lader eksistentialismens ideer sig resumere i nogle ord af digteren Francis Ponge: »Mennesket er menneskets fremtid«. Disse ord kan udlægges som ukuelig optimisme. Men de har deres egen indre problematik. Det er ud fra denne problematik, man skal forstå eksistentialismen og de forskellige udformninger, den har fået hos Jean-Paul Sartre og hos Maurice Merleau-Ponty.



## SARTRES HUMANISME

At forstå sin epoke og, med Sartres egne ord, »at gå helt til grunde med den« (»Situations« II, s. 16, dansk ovs. s. 24), at gøre op med fortiden og opbygge en mere autentisk fremtid, var målet for eksistentialismen og programmet for eksistentialisternes tidsskrift siden 1945, »Les Temps modernes«. Første nummer udkom med en præsentationsartikel, skrevet af Sartre selv. I denne artikel gør han rede for de principper, han og hans medarbejdere ønsker at hævde i kulturdebatten: at forandre menneskenes sociale vilkår og den opfattelse, de har af sig selv, at »fremkalde visse forandringer i det samfund, som omgiver os« (smst.) og i denne forbindelse igen gøre litteraturen og den litterære skaben til en social funktion -

»... vort mål er på langt sigt en befrielse . . . mennesket må fuldstændigt befries, det vil sige, at det må gøre sig til noget andet, end det er, ved at indvirke på sin biologiske situation såvel som på sine økonomiske kår, på sine seksuelle komplekser såvel som på de politiske forudsætninger for sin situation . . . Vi går uden vanskelighed ud fra, at et menneske, omend det betinges fuldstændigt af sin situation, dog kan være et centrum for en ubetinget ubestemmelighed. Denne uforudseelighed, som tegner sig skarpt mod den sociale bestemmelighed, er det, vi kalder friheden, og den enkelte person er intet andet end sin frihed . . . Man gør ikke, hvad man vil, og dog er man ansvarlig for, hvad man er: mennesket, som kan forklares ved hjælp af så og så mange samtidige årsager, er dog alene om at bære byrden af sin personlighed. I denne betydning kunne friheden se ud til at være en forbandelse, og den *er* en forbandelse. Men den er også den eneste vej til menneskelig storhed . . . Dette er vor opfattelse af mennesket, det totale menneske. Helt engageret og helt frit. *Og* dog er det dette menneske, man må befri ved at udvide dets muligheder for at vælge . . . Vort tidsskrift vil vie sig til forsvaret for selvbestem-

melsesretten og den enkeltes ret. Vi betragter det frem for alt som et organ for virkelighedsforskning.« (»Situations« II, s. 23 ff, dansk ovs. 30 ff).

I dette lange citat, som er en forkortet gengivelse af et af de centrale afsnit i programartiklen, viser Sartre, at det var med god ret, han ønskede eksistentialismen opfattet som en humanisme, hvis filosofiske fundament kan diskuteres, men hvis betydning som inspiration for flere generationer af unge, skribenter eller ej, ikke kan omtvistes. Det kan give et fingerpeg om, hvorfor Sartre som publicist og kulturdebattør har haft så stor indflydelse i de første 15-20 år efter krigen, ikke blot i Frankrig, men i hele Europa, ja i USA og i udviklingslandene, på trods af de åbenlyse selvmodsigelser, han flere gange bragte sig selv ud i, på trods af, at hans filosofiske hovedværk »L'être et le néant« viser, at han egentlig ikke er nogen fremragende tænker. Det udtrykker den energi og den medrivende vitalitet, der altid har været Sartres bedste egenskab, og som han på grund af sin centrale placering fik mulighed for at overføre til den europæiske debat i disse 15-20 år: ikke mindst gennem hans og eksistentialismens inspiration blev denne debat til »virkelighedsforskning«, forstået som en fordomsfri konfrontation med vore vilkår, her og nu.

Også litteraturen måtte i overensstemmelse med denne opfattelse blive en form for virkelighedsforskning - Sartre overså af strategiske grunde med vilje, at den bedste litteratur til alle tider har været det - litteraturen måtte »engagere sig«, ikke partipolitisk eller ideologisk, men som et erkendelsesmiddel, et forsøg på at forstå sin tid og forandre den gennem skabende praxis. Dette krav om litteraturens engagement førte Sartre ind på en litteraturopfattelse, der har vist sig ikke at stemme med eksistentialismens - eller i hvert fald ikke med fænomenologiens - grundprincipper, og det har f.eks. været bestemmende for hans ambivalente holdning både til den modernistiske franske romankunst og til den franske ny-kritik, som iøvrigt i meget og meget kan betragtes som en direkte

konsekvens af eksistentialismen. Dette er en ironisk kendsgerning, der ikke i sig selv anfægter bærekraften af en fænomenologisk æstetik, endside af de filosofiske refleksioner, hvoraf programartiklen på én gang er et koncentrat og en vulgarisering, men nok af de konklusioner, som Sartre fejlagtigt drog af dem.

Med bl.a. Jean Paulhan, Maurice Merleau-Ponty og Sartre selv i redaktionskomiteen blev »Les Temps modernes« i de første efterkrigsår et centrum for moderne fransk åndsliv, samtidig med at det virkede for udbredelsen og populariseringen af eksistentialismens ideer. Det var ganske vist en popularisering, der ikke var uden omkostninger. Men den bidrog dog til at skabe et nyt klima for den litterære og kulturelle debat, som varede ved, selv efter at de modsætninger, man i den første befrielsesrus havde glemt, trådte frem og splittede de venstre-intellektuelle op i stridende grupper og også førte til brud inden for eksistentialisternes egen kreds.

Et eksempel på disse modsætninger - og måske den væsentligste - var forholdet mellem eksistentialismen og marxismen, eller rettere marxismens repræsentanter i Frankrig, altså det franske kommunistparti. For en overfladisk betragtning har dette forhold fra eksistentialismens side været yderst tvetydigt, det har været udsat for flere omsving, og det kom bl.a.

a. til at koste venskaberne mellem Sartre og Albert Camus, og mellem Sartre og Merleau-Ponty. Ser man nøjere efter, vil man imidlertid opdage, at der er en klar linje i Sartres forhold til marxismen og kommunismen efter 1945, og at tvetydigheden nok så meget skyldes de franske kommunister, der først sent har accepteret den dialog med eksistentialismen, som Sartre hele tiden har ønsket. Sartre har aldrig, sådan som det f.eks. er blevet hævdet fra borgerlig side, været kommunist. Han har tværtimod fra første færd været kritisk over for partikommunismen, og han har aldrig ønsket at suspendere denne kritik. Han har heller aldrig, som ofte påstået fra kommunistisk side, været antikommunist. Skønt han aldrig lagde skjul på de ideologiske divergenser - og på trods af de

hadefulde og vulgære overfald, han en tid var udsat for fra kommunistisk side (redaktøren af det kommunistiske tidsskrift »La Nouvelle critique« kaldte ham ligeud for fascist!) - har han hele tiden holdt fast ved den overbevisning, at kun kommunisterne ville være i stand til at realisere det mål, han også betragtede som sit: skabelsen af et socialistisk samfund, hvor den enkelte skal kunne udfolde sig frit. Denne overbevisning har han fastholdt lige siden, og den kommer også til udtryk i »Critique de la raison dialectique«, hvis forord forresten i sin første redaktion blev offentliggjort i et polsk tidsskrift allerede i 1957, altså på et tidspunkt, hvor de franske kommunister ikke var særligt tilbøjelige til at indlede nogen form for samtale med Sartre om ideologiske og filosofiske spørgsmål.

Dette politiske aspekt af den franske kulturdebat har ikke kunnet undgå at få indflydelse på den eksistentialistiske litteratur. Det er sandsynligvis også det, der har bestemt Sartres egen fortolkning af det litterære engagement, og det er baggrunden for den reaktion mod den engagerede litteratur, der satte ind i begyndelsen af 1950'erne med den såkaldte »husargeneration«, som bekendte sig til en litteratur for litteraturens egen skyld i åbenlys lede over de eksistentialistiske romaner og skuespil, som de - oftest med god ret - kun kunne betragte som dårlig tendens-litteratur.

Med denne reaktion ophørte det, man kunne kalde eksistentialismens første periode. Men den blev også indledningen til en ny refleksion over den opfattelse af virkeligheden og det værende, der var kommet til udtryk i den eksistentialistiske filosofi, og som skulle få betydning for de eksperimenter med romanformen, der tog deres begyndelse omtrent på samme tid og førte til den noksom omtalte »nye« roman, og, senere, for den ny-kritik, der bl.a. er opstået i tilknytning til denne nye roman og til de litterære eksperimenter, der fulgte efter.

Sartres litteraturopfattelse hænger nøje sammen med hans opfattelse af den menneskelige frihed som en frihed til at vælge sig selv og sin holdning i enhver given situation: Kun-

sten og litteraturen er blot de rene udtryk for den skabende bevidsthed, der iøvrigt i følge ham er menneskets særlige egenskab og det, der adskiller det fra alt andet levende. Den kunstneriske skaben er i sig selv en manifestation af den menneskelige frihed og samtidig en meddelelse fra menneske til menneske. Skabelsen og kunstoplevelsen er intimt forbundet med menneskets hele livssituation som væsentlige udtryk for den menneskelige eksistens i det hele taget, på linje med den filosofiske erkendelse, den politiske og den moralske handling, og i sig selv erkendelse, politisk og moralsk handling.

Derfor kan han i programerklæringen for »Les Temps modernes« skrive, at skribenten må gøre sig til ét med sin tidsalder og skrive for sine samtidige (»Situations« II, s. 14, dansk ovs. s. 22), simpelthen fordi skribenten, lige som sine medmennesker, altid befinder sig i situation, og fordi hans ord, såvel som hans tavshed, altid har genklang hos disse medmennesker. Af samme grund ønskede han, at litteraturen skulle bidrage til en moderne antropologi, og mente, at skribenten nødvendigvis måtte engagere sig.

Dette krav om engagement rejste straks diskussion og vakte protester: Hvad ville engagement i det hele taget sige? At man igen skulle begynde at skrive tendensromaner som i forrige århundrede? Og musikken, malerkunsten, billedhuggerkunsten - skulle også disse kunstformer engageres? Skulle digterne til at skrive beredskabspoesi og prosaforfatterne prædike moral? Disse protester og spørgsmål gav Sartre anledning til den serie essays, han bagefter samlede under fællestitlen »Qu'est-ce que la littérature?« (»Hvad er litteratur?«), og hvori han søger at gøre rede for en specielt eksistentialistisk opfattelse af litteraturens væsen og funktion. Det blev en redegørelse, som på grund af Sartres i realiteten temmeligt primitive opfattelse af sproget og symbolfunktionen, og ved en egen indre logik, førte ham til ganske uholdbare konklusioner, hvis goldhed han selv som digter kom til at føle, med ubehagelige følger for hans egen romankunst, uden at han

af den grund synes at være særligt tilbøjelig til at revidere dem.

I det første essay - »Hvad vil det sige at skrive?« - erkender han straks, at det ikke er muligt, og derfor heller ikke hans hensigt, at engagere poesien: poesien har sit eget væsen, hævder han, og det nærmer den til maleriet og musikken, fordi dens brug af sproget gør ordene til ting mere end til tegn på noget hinsides dem selv: de forbliver i vild tilstand i lyrikerens brug af dem, næsten som naturting. Med prosaforfatteren stiller sagen sig derimod ganske anderledes, mener Sartre. Prosaforfatteren lever ikke i ordene, han betjener sig af dem, og prosaens væsen er angiveligt, i modsætning til poesiens, først og fremmest utilitarisk. Det gælder ikke blot den dagligdags prosa, som vi betjener os af i vort praktiske liv, det gælder også prosakunsten: den udøves på meddelelsens område, for den er ordene ikke objekter, men betegnelser på objekter, tegn på tingene - »prosaen er først og fremmest tankens gebet« (»Situations« II, s. 70, dansk ovs. s. 47), den er altid »kun det mest privilegerede instrument for et bestemt forehavende« (smst. s. 71, dansk ovs. smst). Derfor har man ret til at spørge prosaskribenten: I hvilken hensigt skriver du? Hvilket aspekt af verden er det, du vil afsløre med dit skriverseri, hvilken forandring vil du bibringe verden med din afsløring? Og i dette spørgsmål ligger allerede et krav til skribenten: han må vælge »at afsløre mennesket for andre mennesker, for at de ansigt til ansigt med det således afslørede objekt kan erkende deres fulde ansvarlighed« (smst. s. 74, dansk ovs. s. 49 f). Det er hans opgave »at gøre sit til, at ingen kan være ukendt med verden, og at ingen kan siges at være uskyldig over for den« (smst.). At skrive er at henvende sig til sin samtid, derfor bør skribenten engagere sig helt og holdent i det, han skriver.

Allerede her i det første essay er Sartre på skridende grund, først og fremmest med sine erklæringer om lyrikerens og prosadigterens forskellige forhold til sproget, og det virker i

denne forbindelse snarere som en udflugt end som en bevisførelse, at han føler sig foranlediget til at henvise til »den sunde fornuft« (smst. s. 72, dansk ovs. s. 48) - så meget mere som netop »den sunde fornuft« er en del af de konventioner og fordomme, som eksistentialismen iøvrigt satte sig som mål at gøre op med: den fastslåede opfattelse af virkeligheden, der bredmåset skygger for et afklaret blik på virkeligheden. Det er derfor heller ikke uden en vis ironi, at den samme fornuft længst muligt søgte at spærre vejen for en rigtig forståelse af de litterære eksperimenter, der som nævnt iøvrigt ikke er uden forbindelse med den fænomenologi, som bl.a. Sartre var med til at indføre i Frankrig - og at Sartre selv delvis har gjort fælles sag med denne sunde fornuft, også selvom han i et forord til Nathalie Sarrautes »Portrait d'un inconnu« viste, at han havde fært af, hvor det bar hen. Ikke at den modernistiske skribent er uengageret i det, han skriver. Han er blot engageret på en anden måde og med en anden forståelse af sprogets væsen, end den, der kommer til udtryk hos Sartre.

»Hvorfor skriver man?« spørger denne i det næste essay, og han besvarer det straks med, at det skyldes et umiddelbart valg, som er fælles for alle, og som er den egentlige grund til, at man kan afkræve skribenterne et engagement. Det viser sig nemlig for en nøjere betragtning, hævder Sartre, at det er selve den menneskelige virkelighed, der betinger Væren, eller med andre ord, at det er mennesket, der er »det middel, gennem hvilket tingene manifesterer sig: det er vort nærvær i verden, som mangfoldiggør forbindelserne med tingene, det er os, som sætter dette træ i sammenhæng med dette hjørne af himlen« (»Situations« II, s. 89, dansk ovs. s. 89). Det vil sige, at mennesket er særdeles væsentligt i forhold til verden, og et vigtigt motiv for den kunstneriske skaben, fortsætter Sartre, er just trangen til at føle sig således væsentlig i forhold til verden. Dertil kommer, at man aldrig skriver kun for sig selv, man skriver altid for andre, og skribentvirksom-

heden implicerer nødvendigvis læservirksomheden, thi »kunsten eksisterer kun for og gennem andre« (smst. s. 93, dansk ovs. s. 62).

At skrive er derfor egentlig at kalde på læseren, at opfordre ham til, med mig, at afsløre den virkelighed, eller at give den virkelighed eksistens, som jeg gennem sproget og min skabende virksomhed giver mulighed for at komme til verden. Derfor er det altid læserens frihed, skribenten kalder på, for kun denne frihed kan hjælpe ham med frembringelsen af hans værk, uden den forbliver værket kun en ting mellem andre ting, med en egeneksistens, som ikke har noget forhold til menneskelig eksistens, en væren-sig-selv uden menneskelig betydning: læsningen er »en styret skaberakt« (smst. s. 95, dansk ovs. s. 63 ). Skribentvirksomheden er en tillidserklæring, et håb om en læsers medskabende indsats, som på sin side kun kan komme i stand hvis skribenten anerkender læserens frihed: »Bogen er således ikke, som redskabet, et middel til et eller andet mål, den tilbyder sig som mål for læserens frihed«, skriver Sartre (smst. s. 97, dansk ovs. s. 65) uden at observere modsigelsen med den tidligere erklæring om, at prosaen altid kun er det privilegerede instrument for et bestemt forehavende, og han fortsætter et stykke længere nede: »Det er altså en fuldstændig gen-tagelse af verden, skaberakten stræber imod, gennem de objekter, den frembringer eller reproducerer. Hvert maleri, hver bog er en generhvervelse af det værendes totalitet; enhver af dem lægger denne totalitet frem for tilskuerens frihed. For det er dette, der er kunstens mål: at generhverve denne verden ved at vise den som den er, men som om den havde sit udspring i den menneskelige frihed« (smst. s. 106, dansk ovs. s. 72 f).

Kunstværket er med andre ord selve prototypen på den menneskeliggørelse af universet, der er målet for enhver menneskelig eksistens (eller dens vilkår, om man vil). Det viser mig verden som en opgave for min skabende virksomhed - eller altså, i følge Sartre, *som om* den var min opgave, en tilføjelse, der er nok så afslørende både for Sartres tænkning



og for hans æstetik - det viser verden som en værdi, som en sum af muligheder for den menneskelige frihed. Derfor er kunstværket »en tillidserklæring til menneskenes frihed« (smst. s. 111, dansk ovs. s. 77), og det gode kunstværk er altid kendetegnet ved, at det udelukkende henvender sig til denne menneskelige frihed: »Derfor er der kun gode og dårlige romaner. Og den dårlige roman er den, hvis mål er at behage ved at berolige, mens den gode er en fordring og en tillidserklæring« (smst. s. 112, dansk ovs. smst.). Hvori den gode roman på dette punkt adskiller sig fundamentalt fra den gode poesi, er et spørgsmål, Sartre skylder at svare på. Men dette svar vil afhænge af en fornyet refleksion over symbolfunktionen og sprogets karakter og en revision af den opdeling af sprogkunsten i »poesi« og »prosa«, som Sartre endnu støtter sig på, men som den moderne eksperimenterende digtning er i færd med at ophæve eller i hvert fald at relativisere kraftigt - til Sartres utilfredshed, eftersom han stadig ønsker at bevare skellet og oven i købet betragter prosaen som en overvindelse af poesien og dens narcissisme (sml. interview i »Revue d'Esthétique«, Tome XVIII, no. 3-4, 1965, s. 319). Han er altså ikke kommet ét skridt videre siden 1946, og hvad mere er: han synes at ignorere resultaterne af de sidste 50 års sprogvidenskab, og iøvrigt at være endt i en positivisme, der svarer til den, hans egen filosofi oprindeligt var et opgør med.

Det er imidlertid en positivisme, man allerede kan spore i »Qu'est-ce que la littérature?«, ikke mindst i de to afsluttende essays: »For hvem skriver man?« og »Skribentens situation i 1947«. Her forklarer han, hvordan litteraturens engagement skal forme sig på den i de to foregående essays opridsede baggrund. De refleksioner, han gør sig herover, fører ham i realiteten til at propagandere for en tendens-litteratur, som om nødvendigt rent journalistisk skal tage de dagsaktuelle problemer op til debat i den hensigt at hidføre en politisk og social omdannelse af det franske samfund. Disse refleksioner er for så vidt konsekvente nok fra det givne udgangs-

punkt: at man altid lever i sin samtid og derfor også bør skrive om og for den - eller de er i hvert fald en af flere mulige konsekvenser af denne rigtige konstatering. Men det er en konsekvens, som nemt kan lokke skribenten ud i alt for nemme og overfladiske parti-politiske eller moralske løsninger. Sartres egen litterære praksis efter dette manifest, følgerne af det omtalte »som om«, der er hans specielle udformning af fænomenologiens frihedsproblem, er en illustration heraf.

Det centrale tema i Sartres romaner og skuespil siden 1940 er kampen mellem erkendelsen af menneskets frihed og denne friheds konsekvenser på den ene side, og undvigelsen af ansvaret på den anden side. Den romanserie, han påbegyndte i 1945, men aldrig har fået afsluttet, har som overtitel »Frihedens veje«. Hensigten med romanserien var at vise, hvilke veje den menneskelige frihed kan tage, hvordan de ofte fører til tilintetgørelsen af friheden, fordi mennesket undlader at vælge, flygter fra ansvaret ud i uredelighed, men også hvordan de kan føre frem til en virkeliggørelse af friheden i det eksistentielle valg og den ansvarlige handling. Det er imidlertid bemærkelsesværdigt, at de tre bind, Sartre nåede at få udsendt, før han endeligt opgav at gøre arbejdet færdigt, næsten udelukkende handler om eksistenser, der ikke kan eller ikke ønsker at vælge ansvarligheden, fordi de føler sig trykkelige i uredeligheden, hvor de kun leger med tanken om, hvad de kunne benytte deres frihed til, eller blot benytter den til hurtigst muligt at flygte ind i ufrihed, i uværdige forhold eller afhængighed af andres luner og forgodtbefindende.

Handlingen, der iøvrigt samler sig om en kreds af intellektuelle bohemer i Paris, har som hovedperson en yngre gymnasielærer, Mathieu Delarue, der er klarsynet nok til at erkende sin uværdige tilværelse og ønske den anderledes, men ikke i den sidste ende har evne eller mod til at forandre den. Handlingens tidspunkt er fredens sidste år og den anden verdenskrigs begyndelse, og det er tydeligt at fjerde bind skulle have foregået under besættelsen og skildre det endelige moralske

valg, modstandsbevægelsen og kampen mod nazismen. Dette fjerde bind har Sartre aldrig fået skrevet, efter eget udsagn fordi problemstillingen efterhånden forekom ham for enkel og for overfladisk. Og med disse ord har han i realiteten selv bedre end nogen anden afsagt dommen over den form for litterært engagement han propagerede for i »Qu'est-ce que la littérature?«

Sagen er, at det kortlægningsarbejde, som litteraturen efter Sartres ønske skulle være i hans egen praxis først og fremmest er blevet til en illustration af filosofiske teser eller af fastslåede sandheder, litterære iscenesættelser af de resultater og den erkendelse, han allerede havde nået i sine filosofiske undersøgelser i »L'être et le néant«, ikke en fri skaben på grundlag af en umiddelbar erfaring om omverdenen. Altså en rigtig konsekvens af den opfattelse, han gav udtryk for i »Qu'est-ce que la littérature?« med ordene: »prosaen er tankens gebet«, men en konsekvens, der, i hvert fald for hans vedkommende, har vist sig dræbende for den litterære skaben, og som derfor hos ham selv burde have rejst tvivl om påstandens rigtighed. Det er ganske vist gået ham adskilligt bedre som dramatiker, ikke mindst med skuespillene »Fluerne«, »Lukkede døre« og »Urene hænder«, mens de senere arbejder, som »Le diable et le bon Dieu« og »Fangerne i Altona« allerede virker som skeletagtige konstruktioner over tanker, der er gjort én gang for alle og andetsteds, og ikke kan gøres om.

Den frihed, der i følge Sartre er kunstens egentlige væsen, og det krav den stiller til kunstner og læser, har han altså ikke selv som skabende kunstner kunnet realisere. Hvert eneste af hans litterære værker efter 1944 er en parafrase over en idé i hans filosofi, der i stedet for at virke som igangsætter blot har skudt sig ind som et filter mellem ham og virkeligheden. Derfor har han heller ikke som digter formået at leve op til sit eget krav om, at kunstværket skal være en tillids erklæring til læseren. Eller rettere: han synes at være strandet netop på det »som om«, han indfører i sin definition af kunstens mål:

at den skal generhverve verden ved at vise den frem, som den er, men *som om* den havde sit udspring i den menneskelige frihed. For hvad er egentlig dette »som om«, hvis ikke dybest set en form for uredelighed, for »mauvaise foi«? Og var det ikke de såkaldt »borgerlige« skribenters »mauvaise foi«, han hudflettede i sit litterære manifest, og som i hans opfattelse forhindrede dem i at skabe autentisk kunst?

Dette forringer ikke nødvendigvis hans indsats som filosof eller kulturkritiker, selv om det nok vækker mistanke om manglende konsekvens i denne filosofi og kulturkritik. Det fordunkler heller ikke den inspiration, der er udgået netop fra hans refleksioner over kunst og digtning, dog især fra hans essays fra før 1940, bl.a. om William Faulkner og François Mauriac, selv om man nu er tilbøjelig til at se disse tidlige essays i lyset af hans senere udvikling siden »Qu'est-ce que la littérature?« og således måske få øje på indre svagheder i deres argumentation, som man tidligere har overset. Det kan endelig ikke skjule, at han med sin første roman »La Nausée« (Kvalme) fra 1938, sandsynligvis har været en af igangsætterne for den modernistiske romankunst, selvom det måske først og fremmest er i negativ forstand: ved de muligheder han *ikke* fik realiseret i den, fordi han allerede dér synes at have forladt sig mere på sin filosofi end på sin skabende bevidsthed og derfor kun har frembragt en illustration af en på forhånd gjort erfaring og skabt en romanperson, der er lige så ufri som de romanpersoner, han med så stor skarp-sindighed påviste hos Mauriac.

At man nu må sætte spørgsmålstegn ved Sartres filosofi, skyldes ikke, at den ikke er en humanisme. Det skyldes snarere, at selve grundlaget under denne humanisme ikke mere forekommer solidt nok, og at den, på grund af den manglende radikalitet i tanken, løber ud i selvmodsigelser, ja, i en sentimentalitet, som Sartres imponerende åndelige energi og vitalitet ikke længer formår at skjule.

## SARTRES FILOSOFISKE DILEMMA

»L'être et le néant«, Sartres første filosofiske hovedværk, udkom i 1943. Dets titel er ofte blevet misforstået: den intethed, den omtaler, er ikke hverken en metafysisk eller en religiøs intethed. Med »intet« betegner Sartre blot den menneskelige bevidsthed, der, fordi den i følge den fænomenologiske opfattelse, som Sartre fandt den udtrykt hos Edmund Husserl, altid er bevidsthed *om* noget, i hans fortolkning derfor ikke kan være noget i sig selv: den er ikke andet end en stadig bevægelse ud mod tingene, en stadig projektion ud mod omverdenen, som den aldrig kan optage i sig. At kalde denne bevidsthed for et »intet« er derfor også i og for sig ganske præcist. Desværre har Sartres tænkning ikke hele vejen igennem den samme præcision, og da slet ikke, når det drejer sig om anvendelsen af dette intetheds-begreb, hvilket har affødt adskillige terminologiske og definatoriske vanskeligheder. En god del af de mange misforståelser og forsøg på latterliggørelse, Sartres eksistentialisme har været udsat for, ikke mindst blandt angelsaksiske eller angelsaksisk orienterede filosoffer, må skrives på denne regning, skønt de nok så meget skyldes svigtende vilje til overhovedet at tage den tankeretning alvorligt, som Sartre knytter sig til - og måske har bragt på vildspor. I stedet for at tage kritisk stilling til Sartres forsøg på en redegørelse for selve forudsætningerne for menneskelig erkendelse, har man på forhånd forkastet enhver sådan redegørelse som værende »metafysik« eller »idealisme« for så meget mere realistisk og empirisk at beskrive, hvad der kan måles og vejes og iagttages, og ladet uvidende om, at målingerne, vejningerne og iagttagelserne altid i den sidste ende, selv i vor elektronhjerneepoke, foretages af den menneskelige bevidsthed, og at en beskrivelse af denne bevidsthed og dens funktion er en forudsætning for en rigtig forståelse af det målte, vejede, iagttagne. Denne empirismens manglende vilje til at tage sine egne forudsætninger op til kritisk betragtning, dens afvisning af enhver a priorisk tænk-

ning - dens »mauvaise foi« egentlig - har ofte resulteret i en naiv positivisme hos empirismens disciple, på hvis grundlag disse har ment sig berettiget til at forkaste, ikke blot Sartres udformning af fænomenologien, men fænomenologien i det hele taget som en særlig afart af »tysk idealisme«. Denne opfattelse var i høj grad bestemmende for modtagelsen af eksistentialismen i Danmark, og det er ganske symptomatisk, at nogle af de mest indsigtfulde danske introduktioner til både tysk og fransk fænomenologi er forfattet af teologer, som har bevaret forbindelsen med den europæiske filosofiske tradition, der synes at være gået tabt for vore fagfilosoffer og deres disciple eller meningsfæller blandt danske kulturdebattører.

Sartre har taget sit filosofiske udgangspunkt i Husserls opfattelse af den menneskelige bevidsthed som »intentionalitet«, den kendsgerning, at bevidstheden altid er rettet mod noget uden for sig selv, aldrig hvilende i sig selv, altid uden indhold, uden substans. I Sartres fortolkning, der bærer hele hans tænkning, kan bevidsthedens intentionalitet udtømmende beskrives som ikke-væren og bevidstheden selv som principielt forudsætningsløs: »At være, det er at springe ind i verden, det er at gå ud fra en verdens og en bevidsthedens ikke-væren for med ét at bryde-frem-som-bevidsthed-i-verden«, skriver han i sit essay om Husserl fra 1939 (»Situations« I, s. 33, dansk ovs. s. 17); intet andet end bevidsthed kan frembringe bevidsthed, hedder det gentagne gange i »L'être et le néant«. Over for denne bevidsthed står tingsverdenen, der er massiv, passiv og uigennemtrængelig: den kan modtage menneskelig betydning og værdi i kraft af bevidsthedens projektion, men den kan aldrig optages i bevidstheden, for bevidstheden og tingsverdenen er, med Sartres egne ord »to regioner af væren, som er fuldstændigt adskilte . . . to regioner, som ikke kan kommunikere med hinanden« (L'être et le néant, s. 31). Det er omkring denne absolutte modsætning mellem tingseksistensen og den menneskelige bevidsthed, hele Sartres filosofi er bygget op, det er på denne modsætning, han grunder sit para-

doksale frihedsbegreb, og det er på den, denne filosofi hidtil har lidt skibbrud, fordi en sådan modsætning for en tænkning, der identificerer bevidstheden med den menneskelige eksistens i det hele taget, uvægerligt vil få fatale følger og tvinge filosofien ud i selvmodsigelser.

I følge Sartre er bevidstheden identisk med den menneskelige subjektivitet, og den menneskelige subjektivitet er intet andet end bevidsthed, alt hvad der ligger uden for denne bevidsthed, lige til menneskets egen krop, tilhører den massive væren, »væren-i-sig-selv«. Gennem bevidstheden orienterer mennesket sig i omverdenen og orienterer omverdenen i forhold til sig selv. I kraft af bevidsthedens ustandselige projektion ud i omverdenen bestemmer den denne omverden, giver væren-i-sig-selv menneskelig mening og betydning, gør den til væren-for-sig. Gennem denne projektion forholder bevidstheden sig samtidig til sig selv, fordi den er selve projektionen og kun til som den. Den bliver på denne måde også centrum for den menneskelige frihed, fordi mennesket suverænt afgør sin egen holdning til en fjendtlig og principielt uigennemtrængelig omverden, uigennemtrængelig fordi verdens karakter af væren-i-sig-selv ikke berøres af, at bevidstheden gør den til en væren for sig. I følge bevidsthedens definition som udelukkende projektion kan denne væren-i-sig-selv jo nemlig ikke komme ind i bevidstheden, som i så fald straks ville blive forsynet med et indhold, ophøre med at være »intet«: friheden udspringer netop deraf, at alt for bevidstheden er uden for den selv.

Imidlertid medfører dette, at der ikke kan blive tale om nogen egentlig vekselvirkning mellem min bevidsthed som negativitet og verden som positivitet, jeg forbliver en fremmed over for tingsverdenen, der består en uoverstigelig afgrund mellem mig og tingsverdenen, mellem mig og min omverden: vi kan nok træde i forbindelse med hinanden på bevidsthedens initiativ, men vi kan aldrig optages i hinanden og derfor heller ikke i realiteten virke ind på hinanden. Sartre forhindres derfor også i at give en tilfredsstillende forklaring på, hvordan

den menneskelige opfattelse af omverdenen da i det hele kan komme i stand, eller han lader i hvert fald dette problem ude af betragtning, skønt det vel ellers måtte stå i selve centret for hans undersøgelser og refleksioner. I stedet fortaber han sig gang på gang i veltalende kasuistik eller halvt litterære beskrivelser af iagttagne situationer, som kan være udmærket for åndfuld essayistik men utilstrækkelig for en tænkning, hvis mål er afdækning af erfaringens forudsætninger i den menneskelige perception. Måske skyldes det, at han kvier sig ved at gribe til et lignende fænomen som Descartes' berømte *glandula pinealis*, og dermed én gang for alle indrømme over for sig selv, at hans tænkning er endt i nøjagtigt den samme dualisme som Descartes' filosofi: dualismen mellem verden som tænkning og verden som udstrækning, mellem *res cogitans* og *res extensa*. Det bliver ham heller ikke muligt at løse spørgsmålet om medmenneskets eksistens, dets væren-for-sig i forhold til min væren-for-mig. Han kan kun beskrive forholdet som en stadig krig mellem bevidstheder, der gensidigt ønsker at tilintetgøre hinanden ved at gøre den anden til en ting blandt andre ting, som de hver især har bevidsthed om. Hermed er han endt i en solipsisme, der forekommer grusomere end nogen anden, fordi han ikke med sin erklærede ateisme kan tage sin tilflugt til nogen form for højere væren, som igen kan ophæve denne den enkelte subjektivitets absolute isolation, og han har lige siden været ude af stand til at formulere den »befrielsens og frelsens moral«, som han stiller i udsigt i en fodnote i »L'être et le néant« (s. 484).

Men muligvis skyldes det kun, at Sartres tænkning ikke har været radikal nok? Ligger der ikke i selve ordvalget i den citerede fodnote et fingerpeg om, at denne tænkning måske blot maskerer en religiøs konflikt, at Sartres ateisme måske endda, når alt kommer til alt, kun er en krampagtig protestholdning og dens skjulte problematik den modsætning mellem ånd og materie, mellem kød og ånd, der også er et grundelement i kristendommen? Den ironiske selvudlevering i »Ordene« - som ironisk nok bragte sin forfatter Nobelprisen,



den traditionelle europæiske humanismes højeste udmærkelse - synes at vise, at Sartre selv er blevet klar over det, skønt han øjensynligt ikke magter at revidere sine filosofiske udgangspunkter, eller rettere: sin fejlagtige fortolkning af dem.

Dualismen forekommer at være den uundgåelige konsekvens af en filosofi, der gør bevidstheden til den menneskelige subjektivitets, ja overhovedet til det menneskeliges centrum, i stedet for at søge mod det, der bærer denne bevidsthed, som, selvom den muligvis kan karakteriseres som et »intet«, ikke desto mindre er et i højeste grad placeret intet. Eller, for at yde Sartres egen terminologi retfærdighed: som projektion må bevidstheden have noget at projicere fra og som følge deraf også omgivelser at projicere ud i, og forudsætningen for, at dette kan ske, må være, at disse omgivelser ikke, som Sartre postulerer, er absolut væsensfremmede for bevidstheden, hvis ikke bevidstheden da blot skal være en gold lyskegle, der fejer hen over et uddødt månelandskab. Det »noget«, bevidstheden projicerer fra, er menneskekroppen, der som følge deraf ikke kan tilhøre en orden, der er absolut forskellig fra bevidsthedens orden, og omgivelserne er menneskekroppens omgivelser, naturen, Væren, som ikke kan være denne krop fremmed, da den selv er en del deraf. Eller som Maurice Merleau-Ponty udtrykker det: »Vort liv som mennesker på det mest naturlige niveau peger mod en ontologisk omverden, der ikke er verden-i-sig-selv, og som derfor heller ikke kan udledes som konstitueret af den« (»Signes«, s. 206) - en udtalelse, som, fremsat i en helt anden anledning, også indeholder en alvorlig kritik af Sartres ontologi og viser dens modsætningsforhold til hans egen, som bl.a. kan illustreres med følgende Sartre-citat: »... det seksuelle begær er en neddykning i hjertet af eksistensen i dens mest tilfældige og absurde aspekt« (»L'imaginaire«, s. 246). Som dette citat fra Sartres første større selvstændigt filosofiske afhandling viser, var dualismen fra begyndelsen den sten, han som tænker snub-

lede over. Det viser også, at han egentlig er et stort stykke af en puritaner.

Sartres filosofiske udgangspunkt er som nævnt Edmund Husserls refleksioner over den menneskelige erkendelses forudsætninger i selve bevidsthedens karakter og funktion. Man har i denne forbindelse endog talt om en »radikalisering« af Husserls ideer, skønt der for en nærmere betragtning måske snarere er tale om en tilsløring af det mål, denne den moderne fænomenologis grundlægger stræbte henimod: konstitueringen af filosofien som »streng videnskab« - og en manglende forståelse for intentionerne i denne refleksion, som muligvis løb ind i blindgyder, Husserl selv ikke fik lejlighed til at vende tilbage fra. Herved kom Sartre snarere til at lukke perspektiverne i Husserls tænkning ved sit filosofiske hastværk og - i hvert fald efter 1947 - sin utilitarisme. Det er i denne forbindelse interessant at bemærke, at det udelukkende er Husserls første skrifter - »Logische Untersuchungen« og »Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie« 1. del - der har optaget Sartre og haft indflydelse på hans egen tænkning, mens han, i modsætning til Merleau-Ponty, ganske er gået forbi de efterladte skrifter - bl.a. 2. og 3. del af »Ideen . . .« - skønt de ikke har været mindre tilgængelige for ham end for Merleau-Ponty i Husserl-arkiverne i Louvain. I disse sidste skrifter tager Husserl hele sin filosofi op til fornyet kritisk betragtning, og i virkeligheden kan man slet ikke forstå den første periodes Husserl på anden måde end i lyset af den sidste og alt afgørende periode.

Dette gælder også det så omstridte »transcendentale Ego«, om hvilket Sartre skrev en af sine første filosofiske artikler, hvori han blankt forkaster Husserls teori og lægger grunden til sin egen bevidsthedsfilosofi, som han stadig holder fast ved. Det transcendentale Ego er Husserls betegnelse for den subjektivitetens og erfaringens enhed, han mener at finde efter at have »sat parentes« både om verdens eksistens og den iagttagende eksistens i den hensigt, ikke at ophæve dem, men at afsløre begges fælles kilde - »den indre transcendentale

og fænomenologiske erfarings område«, som det hedder i den franske original-udgave af »Kartesiansche Meditation« (s. 22) - og således komme bagom det empiriske jeg, som Descartes' metodiske tvivl i sin tid standsede ved.

Det synes at fremgå af Husserls redegørelse for dette transcendentale Ego, både i »Ideen . . . I« og i »Méditations cartésiennes«, at det står uden for verden og derfor kan være det absolutte udspring for enhver erfaring om verden, at det altså også står uden for bevidstheden som bevidsthed om verden og derfor kan være den uinteresserede tilskuer til bevidsthedens funktion som intentionalitet. Egentlig er det en slags overjeg, som opfattes som centret for alle menneskeåndens muligheder. Men hermed synes Husserl også at være endt i transcendental idealisme, og skønt han gang på gang i de efterladte skrifter vendte tilbage til problemet, øjensynligt utilfreds med det idealistiske resultat, lykkedes det ham ikke endeligt at løse det. Til gengæld er den stadige tilbagevenden en mere og mere snæver indkredsning af problemets kerne, som kunne være lige så mange udgangspunkter for videre refleksion og for en forståelse af, hvad han egentlig var på sporet af med sit transcendentale Ego. Men ikke for Sartre.

I sin artikel »La transcendance de l'ego« (»Recherches philosophiques VI«, 1936/1937) hævder Sartre, at Husserls teori slet ikke er nødvendig som forklaring på bevidsthedens funktion som bevidsthed om noget forskelligt fra den selv: bevidstheden er tilstrækkeligt struktureret ved at være en blot og bar bevægelse ud mod tingene, den har ingen brug for et bagvedliggende jeg, som skal være denne bevægelses udspring, og hvad mere er: et sådant jeg destruerer straks den frugtbare definition af bevidstheden som intentionalitet, som spontanitet, og gør den til en substans eller i hvert fald til udtryk for en substans. I stedet indfører Sartre teorien om den »ureflekterede bevidsthed«, der ikke adskiller sig fra bevidstheden som spontanitet, men kun er denne bevidstheds ikke-reflekterede bevidsthed om sig selv som bevidsthed

(bevidsthed (om) ... som Sartre senere skal formulere det i »L'Être et le néant«). Hvad opnår han nu ved det? I hvert fald undgår han den idealistiske fælde, Husserl faldt i. Men kun for at falde i en ny fælde, som han ikke siden er kommet ud af. For hvorfra kommer da den ureflekterede bevidsthed? Fra bevidstheden, svarer Sartre, eftersom kun bevidsthed kan frembringe bevidsthed. Og bevidstheden? Fra den ureflekterede bevidsthed. Og hvad er da den ureflekterede og den reflekterede bevidsthed? Jamen ikke andet end to forskellige niveauer af samme fænomen. I denne bevidsthedens partogenese løber Sartres tænkning ud, og han har end ikke længer det transcendentale ego at ty til for at komme ud af sit cirkelbevis! Da han heller ikke vender sig mod den intention, der lå bag Husserls teori, for eventuelt at forsøge at erstatte den med noget andet og videnskabeligt og filosofisk bedre funderet, men tværtimod f.eks. på forhånd forkaster enhver idé om »det ubevidste« eller det »før-bevidste« og hævder, at mennesket helt igennem er bevidsthed - til den grad at selv sindsbevægelser altid er bevidsthedens iscenesættelser for at undvige truende situationer (sml. »Esquisse d'une théorie des émotions«) - og endog, i hvert fald siden »L'imaginaire« (1940), henregner den menneskelige kropseksistens til den fra bevidstheden absolut adskilte uigennemtrængelige væren-i-sig-selv, ender han i et uløseligt dilemma, som hans senere lapperier, hans i realiteten filosofisk umotiverede krav om engagement, hans tilnærmelse til marxismen, hans umådelige prestige som *maître à penser* for flere generationer, har kunnet tilsløre, men ikke ophæve.

Ikke mindst afhandlingen »L'imaginaire« er i denne forbindelse interessant, både fordi den er en første egentlig præsentation af de temaer, Sartre få år senere skulle gentage i den 2 1/2 gang så store »L'Être et le néant« uden egentlig at udvikle dem synderligt, og fordi den viser det dilemma, som Sartre selv først delvis skulle afsløre med selvbiografien »Ordene«, men som altså har været til stede fra begyndelsen. Bogens hensigt er, med dens første ord, »at beskrive

bevidsthedens 'uvirkeliggørende' funktion« og etablere, hvad man kunne kalde en billedets eller en forestillingernes fænomenologi ud fra den grundbetragtning, at det imaginære objekt, billedet, er en særlig type bevidsthed, som er absolut uafhængig af den perceptive bevidsthed.

Man ser allerede her Sartres lidet omtænksomme absolutisme i fuld funktion: den imaginære bevidsthed er *absolut forskellig* fra den perceptive bevidsthed, det er to bevidsthedsholdninger, der gensidigt udelukker hinanden. Sidder jeg f.

eks. og ser på et bord kan jeg ikke i fantasien forme et billede af min fraværende ven Pierre; på den anden side forsvinder bordet, forlader det scenen, i samme øjeblik den fraværende Pierre dukker op for min imaginære bevidsthed, hævder Sartre (s. 156). Men han overser, at bordet nok forlader den diskursive bevidstheds scene, men ikke desto mindre forbliver i perceptionen, der har det særlige, at den netop *ikke* er diskursiv bevidsthed, ejheller ureflekeret bevidsthed i Sartres fortolkning af dette fænomen, eftersom denne fortolkning binder også den ureflekerede bevidsthed til det diskursive, gør den til tænkning og dens objekt til et begreb: »... der er to måder for begrebet at komme til syne på: som ren tanke på det reflekterede plan og som billede på det ureflekerede plan« (s. 148).

Af den absolutte forskellighed følger imidlertid netop det Sartre postulerer og ønsker at bevise: at bevidstheden er fri. Fantasilivet hviler på en holdning over for billedet, som er væsensforskellig fra vor holdning til tingene, i forestillingslivet bliver tingene til »quasi-ting«, de bliver uvirkelige og lever herefter i en »quasi-verden«, fantasiverdenen, der er »fuldstændig isoleret« (s. 170). Derfor kan de imaginære objekter også tilbyde os en flugt fra verden, de bliver »en fornægtelse af betingelserne for vor væren-i-verden, en anti-verden« (s. 175). Dette er bl.a. forudsætningen for at forstå den rolle, melodien »Some of these days« spiller i romanen »Kvalme«. Men det medfører visse konsekvenser for den æstetik, som bygger på denne opfattelse, iøvrigt uden smålig

hensyntagen til, at man ikke uden videre kan overføre erfaringerne fra fantasilivet til kunsten: et kunstværk er et ordnet, struktureret stykke fantasiliv, som binder fantasiens imaginære objekter i et yderst reelt og påtageligt objekt, kunstværket nemlig, hvilket gør hele forskellen. Man lægger desuden mærke til, at Sartre i sit bevis for bevidsthedens frihed i realiteten går ud fra det, han skulle bevise, nemlig at fantasilivet er umuligt uden en sådan frihed, hvilket forbliver et ubevist postulat.

Sartre går et skridt videre og hævder, at forestillingsevnen, fantasien, ikke er en tilfældig egenskab ved bevidstheden, men selve bevidsthedens væsen for så vidt den realiserer sin frihed (s. 236). Dette bringer ham ganske vist i flagrant modsigelse med, hvad han små hundrede sider tidligere har sagt om de *to* forskellige bevidsthedsholdninger, den imaginære og den perceptive bevidsthed, der gensidigt udelukker hinanden, hvorfor de hver for sig må være to sider af bevidsthedens væsen. Men det er ikke den eneste gang, man kan fange ham i selvmodsigelser, og postulatet skal tjene den grundidé, han bygger hele sit værk på: ideen om menneskets frihed. Han skriver: »Hvis det skulle være muligt et øjeblik at forestille sig en bevidsthed, der ikke fantaserede, måtte man forestille sig den som fuldstændigt oplugt af det eksisterende og uden mulighed for at gribe andet end det eksisterende« (s. 237 - man genkender Roquentins situation i »Kvalme«). Men dette er ikke muligt, hævder Sartre, og når mennesket af og til, som f.eks. Roquentin, føler sig nærmest tingeksistensen, er det kun fordi dets bevidstheds imaginationsevne og dermed dets frihed endnu ikke er gået op for det. Først når det forstår situationen som situation og handler bevidst i den, er det i stand til at overvinde den, overskride den. Men hvorfra kommer denne forståelse? Fra intet? Hvorpå hviler denne bevidsthed? Svæver den frit i luften? Hvordan formår mennesket at dukke op fra eksistensens absurde dyb og med ét blive bevidsthed om sig selv og sin situation? Sartre søger

ikke at svare herpå, og dette turde dog ellers være det mest interessante ved det hele.

Hvad mere er: Hvis bevidstheden virkelig både er en tænkende bevidsthed og en fantasierende bevidsthed, og dens væsen selve forestillingsevnen, bliver det ikke længer muligt at skelne mellem sandt og falsk, virkeligt og uvirkeligt. Det er da også lige akkurat dette, der er det egentlige hovedmotiv i Sartres digtning fra den første periode, f.eks. i novellerne i »Muren«, som alle på en eller anden måde handler om mennesker, der lever i en drømt eller tænkt verden og trækker sig skræmt tilbage, så snart de konfronteres med virkeligheden. Måske skal man heri se baggrunden for Sartres krav, efter 1947, om litteraturens engagement, og det nederlag, han selvironisk indrømmer i »Ordene«? Det er iøvrigt et bemærkelsesværdigt træk ved Sartres filosofiske hovedværk »L'Être et le néant«, at han begynder med en række skarpe, om ikke ganske utvetydige definitioner - af »fænomen«, »væren-for-sig« (bevidsthed) og »væren-i-sig-selv« (fænomenets væren, tingseksistensen) og forholdet mellem bevidstheden som et »intet« og tingsverdenens tætte uigennemtrængelighed - men at han derefter, når han i det følgende kommer i vanskeligheder med disse definitioner, i realiteten løber fra dem og i stedet på det nærmeste drukner læseren i ordrige bortforklaringer eller i empiriske »eksempler«, som lægger et røgslør over de immanente svagheder i hans tænkning og bevirker, at terminologien hele tiden skrider umærkeligt. Dette kan af og til føre ham ud i rene sofismer, som kun understreger det dilemma, hans tænkning bringer ham i ved hans alt for hårdhændede omgang med dens kategorier. Heri skal man nok også se en væsentlig grund til de bevidste eller ubevidste misforståelser, eksistentialismen har været ude for. Hvordan kan f.eks. det såkaldt »præ-refleksive cogito«, eller bevidstheden (om) bevidstheden på én gang være ét med bevidstheden og dog på afstand af den? Hvordan kan »et fuldstændigt tomrum« som bevidstheden på én gang være ét med sig selv og samtidig på afstand af sig selv? Hvordan

kan bevidstheden indtage en spørgende holdning til tingsverdenen, når bevidsthedens væren og tingsverdenens væren er to absolut adskilte regioner, der ikke kan kommunikere med hinanden, og hvordan kan bevidsthedens fornægtelse af tingsverdenen forårsage en »total omvæltning« i denne tingsverden («L'Être et le néant», s. 711), når tingsverdenen iøvrigt, som i værkets introduktion, på forhånd er nægtet enhver mulighed for at være andet end hvad den er og derfor også må modsætte sig enhver form for »omvæltning«? For at hjælpe sig indfører Sartre pludselig en ny hypotese om, at der i hjertet af væren må være et intet, altså dog en mulighed for at være noget, selvom det ikke kan være frembragt af væren selv. »... dette intet er ikke givet hverken før eller efter væren, ej heller i almindelighed uden for væren, men i selve værens hjerte, som en orm« skriver han (s. 57) selvom det på forhånd er blevet udelukket af hans egen definition af væren som »indeholdt i sig selv uden den mindste afstand«, som »ugennemsigtig« og »massiv« (s. 33).

Sartres sofisme består nu i en manipulation med ordet og begrebet *intet* som betegnelse for bevidsthedens væren-for-sig (pour-soi), hvorved det alligevel lykkes ham at få indført en slags afstand i væren-i-sig-selvs forhold til sig selv (en-soi), en afstand, der netop er »intet«, altså lig med nul, men et nul der lige akkurat er - bevidstheden. Men han lader ude af betragtning, at han derved samtidig totalt ruinerer sin definition af bevidstheden som konstitutiv, for hvordan kan nul være konstitutivt for noget som helst, hvordan kan nul være bevidsthed om noget uden for sig selv, oven i købet midt i hjertet af noget, der er massivt og ugenomsigtigt, og hvordan kan dette nul være bevidsthed om sin egen nulbevidsthed? Hans definition af bevidstheden som på én gang reflekteret, positionel bevidsthed om noget uden for den selv og ikke-reflekteret, ikke-positionel bevidsthed (om) sig selv fører ham endvidere til den absurde konklusion, at »for at være tom, må en intention være bevidst om sig selv som tom og netop tom for den bestemte materie, den retter sig imod«



(s. 63). Thi for at sigte mod en materie, for overhovedet at være intention, er det ikke muligt at være totalt tom eller totalt intet: allerede intentionen er »noget«, og dette noget må stå i en vis kommunikation med det, det er intention imod, altså allerede være en mulighed for opfyldelse, og denne bestemte opfyldelse. Men en sådan mulighed opstår ikke *ex nihilo*, og selvom det er rigtigt, at »en-soi«, i Sartres definition af dette begreb, ikke kan have *frembragt* den - skønt den altså alligevel er givet »i hjertet af en-soi« - må den under alle omstændigheder stå i kommunikationsforhold til »en-soi«, og dette kommunikationsforhold kan ikke være kommet i stand udelukkende på »pour-soi«s initiativ. Det må udspringe af det, Sartre kalder »en samhørighed før spørgsmålene« (s. 39), men konsekvent nægter at undersøge nærmere, hvilket for så vidt er ganske legalt, hvis ikke han samtidig påstod, at det netop er »pour-soi«, den diskursive bevidsthed altså, der bringer kommunikationen i stand, hvad han er ganske ude af stand til at føre metafysisk, ontologisk, logisk eller empirisk bevis for. Først i konklusionen nærmer han sig den opfattelse, at kommunikationen kan have sit udspring i en dybere væren, hvoraf både bevidstheden og tingsverdenen er opstået som to aspekter. Men han forkaster den straks, fordi denne oprindelige samhørighed efter hans mening ville være identisk med den »ens causa sui«, som han betragter som en selvmodsigelse og en umulighed, en ideal syntese, der aldrig kan nås. Herved glemmer han, at der jo netop ikke er tale om at nå den, men tværtimod om at betragte den som de to abstraktioners mere oprindelige udspring, ja, som deres nødvendighed, eftersom en abstraktion kun kan eksistere på baggrund af og med rod i noget konkret, dette ord taget i dets egentlige betydning som »sammenvokset«, uden at man af den grund behøver at betragte dette konkrete som Gud, sådan som Sartre gør det. Man kunne jo f.eks. betragte det som den levende natur, som også mennesket er en del af, bl.a. ved sin kropseksistens, den »vertikale væren«, som Merleau-Ponty taler om i sit efterladte værk »Le visible et l'invisible«.

Det er nok så afslørende, at denne levende natur overhovedet ikke eksisterer i Sartres filosofiske univers, hvor omverdenen er reduceret til tingseksistens, eller en klistret, klæbrig væren, som bevidstheden søger at frigøre sig fra, og som kun indgyder kvalme. Dette bringer gang på gang Sartre i vanskeligheder, ikke mindst i hans refleksioner over kropseksistensen og over den individuelle bevidstheds forhold til andre bevidstheder eller det, der i fænomenologiens sprogbrug kaldes »intersubjektiviteten«.

Merleau-Ponty, der vier et helt kapitel i »Le visible et l'invisible« til en diskussion af »L'être et le néant« og til en påvisning af den manglende radikalitet i Sartres tænkning, bemærker, at analytikeren i Sartres værk er en seer, der glemmer, at han har en krop (»Le visible et l'invisible«, s. 108), og han spørger, om forholdet mellem jeg'et og væren på alle områder, lige til det symbolske, sprogets, område, ikke snarere er »et kødeligt forhold, et forhold til verdens kød« (smst. s. 116). I denne bemærkning ligger hele forskellen mellem Sartres og Merleau-Pontys tænkning gemt, men med den sætter Merleau-Ponty også fingeren på ét af de mest ømtålelige punkter i eksistentialismen i Sartres udformning. Refleksionerne over kropseksistensen, der med nødvendighed må indgå i en eksistentialistisk filosofi, tvinger nemlig i realiteten Sartre til, på trods af, hvad han tidligere har postuleret, at indrømme, at der faktisk eksisterer fornemmelser, der ikke samtidig er bevidsthed (om) sig selv som fornemmelser (i en parentes i introduktionen (»L'être et le néant«, s. 18) omtaler han et fænomen, han kalder »de affektive bevidstheder«; men parentesens bærer præg af at være indføjjet under revisionen af manuskriptet, i den grad kontrasterer den mod den definition af bevidstheden, Sartre på dette sted er i færd med at foretage).

I kapitlet om kropseksistensen omtaler Sartre en sådan »affektiv bevidsthed«, nemlig en øjensmerte, der kan være til stede, samtidig med at man er optaget af at læse og er bevidsthed (om), at man læser, fordi man skal have gjort et stykke

arbejde færdigt. Om denne smerte hedder det nu, at den ikke er bevidst, altså heller ikke før-reflekteret bevidst, men *levet*: »smerten er totalt blottet for intentionalitet... smerten er lige akkurat øjnene, sådan som bevidstheden 'eksisterer dem'« (s. 308). Men denne sætning vælter hele Sartres værk over ende! For min krop er jo ikke ren og skær væren-i-sig-selv - dette nødes Sartre til at indrømme - men hvis dette er tilfældet betyder det, at der altså må findes en art bevidstheds-tilstand midt mellem »en-soi« og »pour-soi«, der ikke nødvendigvis er bevidsthed (om) sig selv, men først og fremmest en levet bevidsthed, en eksistens, og en *menneskelig eksistens* vel at mærke, uden bevidsthedens afstand til sig selv. Eksistens uden afstand var ellers hidtil forbeholdt tingseksistensens »en-soi«. Nu er den også en egenskab ved min krops-eksistens som en slags kropsbevidsthed, og denne iagttagelse bringer oven i købet Sartre til, om end med tydelig modvilje, at indrømme teorierne om det ubevidste »en vis berettigelse« (s. 404). Men han indser ikke, at dette ganske ruinerer hans tidligere sarkasmer om »den ubevidste bevidsthed« (s. 18), og han gør ikke opmærksom på, at han hermed også, i hvert fald midlertidigt, trækker et af sine grundpostulater tilbage, i følge hvilket »ingen intention, ingen lystfølelse, *ingen smerte* kan eksistere uden at være umiddelbar bevidsthed (om) sig selv« (s. 20 - jeg understreger). I stedet søger han at redde sig ved en påstand om, at min krop først og fremmest er mit redskab, men et redskab, der hele tiden er til stede for min bevidsthed som en kvalme, hvorved han så langt fra at have overvundet dualismen tværtimod er kommet til at stikke lige til næsen i dens mest puritanske aspekt: modsætningen mellem ånd og kød.

Hans problem er ikke i og for sig, at han går ud fra den individuelle bevidsthed — dette kan være et lige så legalt udgangspunkt som ethvert andet - men at han forbliver på denne individuelle bevidstheds niveau, når han skal beskrive krops-eksistensen og intersubjektiviteten og på intet tidspunkt søger mod det levede grundlag - »die Lebenswelt«, som Husserl

kaldte det - som den individuelle bevidsthed kun er et aspekt af, hvad han iøvrigt flere gange selv antyder uden derfor at ville, eller kunne, beskæftige sig med det. Han tvinges, som påvist, til at indrømme, at den menneskelige virkelighed ikke kun er bevidsthedens virkelighed, ikke kun »pour-soi«, og pludselig går han endnu et skridt videre og postulerer, at »pour-soi« skam samtidig er en væren for min næste (»pour-autrui«) (s. 405). Men i realiteten kommer han ikke derved ud over »pour-soi«, for det viser sig, at min væren for næsten er noget, som udelukkende kommer i stand på »pour-soi«s initiativ. Og desuden er »pour-soi-pour-autrui« en selvmodsigelse ud fra Sartres egen definition af bevidstheden. Det er da også dette, der er baggrunden for Sartres skildring af forholdet til næsten som en stadig konflikt mellem bevidstheder, som gensidigt vil tilintetgøre hinanden. Hvad han end hævder, han forbliver i solipsismen: min næste er kun og aldrig andet end en reference til *min* verden, der kan derfor heller aldrig blive tale om et »medvær« (Heideggers »Mitsein«), fordi dette måtte være en oprindelig samhørighed, hvoraf min verden og min næstes verden har deres fælles udspring. For Sartre er »Mitsein« kun et aspekt af »pour-soi«, og må være det, eftersom der ikke i den verden, jeg som bevidsthed konstituerer, er plads for andre bevidstheder, men kun for de andre som redskaber for min bevidsthed.

Dette er Sartres filosofiske dilemma, som han endnu ikke - heller ikke i sine forsøg på en tilnærmelse mellem eksistentialismen og den dialektiske materialisme - er kommet fri af. Mest af alt ligner det en selvskabt plage. I hvert fald synes han ved flere lejligheder - f.eks. ved sin mageløse opdagelse af de »affektive bevidstheder« eller hentydningen til »en samhørighed før spørgsmålene« - at være meget nær ved at formulere den dialektik, han måske hele tiden har været på sporet af, men som han forhindres i at finde, fordi han forbliver på den individuelle og diskursive bevidstheds niveau

og ikke graver det spadestik dybere, der muligvis kunne afsløre det, denne bevidsthed hviler på.

I »L'imaginaire« skriver han, at »hvis bevidstheden er fri, må frihedens noematiske korrelativ være *verden*, som i sig hvert øjeblik og fra ethvert synspunkt bærer muligheden for negation i kraft af et billede, selvom billedet på sin side må konstitueres af en bestemt intention fra bevidstheden. Men modsætningsvis kan et billede som negation af verden fra et bestemt synspunkt kun komme til syne *mod en baggrund af verden* og i tilknytning til denne baggrund« (»L'imaginaire«, s. 235). Men han tager ikke tilstrækkeligt hensyn til, at jeg med min bevidsthed og min krop er en integrerende del af selve denne verden, som bevidstheden negerer, hvorfor den ikke blot og bart kan være en død tingseksistens på baggrund af hvilken bevidstheden viser sig, ja at den kendsgerning, at verden i sig selv bærer muligheden for negationen, forhindrer at den kan blive en fuldstændig massiv og ugenomsigtig væren, sådan som det rent faktisk sker i hans egen tænkning. Han overser, at bevidsthedens *noesis* og dens *noematiske* korrelativ egentlig er filosofiske abstraktioner af et oprindeligt, konkret møde mellem en menneskelig sansning og omverdenen. Og han anerkender ikke, som f.eks. Merleau-Ponty, at også kroppen har en slags bevidsthed, at allerede sansningen er en art bevidsthed, men en bevidsthed, der endnu ikke har foretaget den fordobling, den negation om man vil, der er den diskursive bevidstheds værk, eller endnu ikke har fjernet sig længere fra fordoblings-øjeblikket end at den har en erindring om, hvad der gik forud for fordoblingen: den oprindelige samhörighed med verden, som muligvis ikke kan indfanges i filosofiens begreber, men som kunsten og digtningen kan give udtryk, og som enhver kan erfare i sin daglige omgang med ting og mennesker.

## EKSISTENTIALISME OG DIALEKTISK MATERIALISME

»Critique de la raison dialectique« (1960) er Jean-Paul Sartres seneste og endnu uafsluttede filosofiske værk. Det repræsenterer i manges øjne et vist fremskridt, sammenlignet med »L'être et le néant«, både med hensyn til den anvendte metode og med hensyn til det mindre subjektivistiske sigte. På den anden side har Sartre selv understreget kontinuiteten mellem de to bøger. I en note (s. 30) fremhæver han, her i opposition til Georg Lukacs, sin egen bevidsthedsteori som et middel mod de stivnede marxistiske doktriner om mennesket; i en anden note (s. 285 f.) knytter han »Critique de la raison dialectique« direkte til »L'être et le néant«, ganske vist ikke uden at underkaste sig en vis selvkritik, som dog ikke forhindrer ham i at lægge vægten netop på kontinuiteten i sin egen tænkning.

Der kunne altså være grund til at underkaste de to værker en sammenligning med henblik på at påvise eventuelle overensstemmelser og forskelle. En sådan sammenligning kan imidlertid ikke blive udtømmende, så længe »Critique de la raison dialectique« i realiteten er uafsluttet. Man kunne dog gøre en begyndelse ved at sammenligne de to metoder, der anvendes i henholdsvis det ene og det andet værk, så meget mere som Sartre selv har brugt en del af hvert af dem netop til en fremstilling af metoden. På denne måde kunne man nå til en foreløbig konklusion med hensyn til den vej, Sartre måtte have tilbagelagt - eller ikke tilbagelagt - siden »L'être et le néant«, eftersom en metode naturligvis altid på forhånd afgrænser de resultater, der kan opnås ved hjælp af den.

Det følgende er derfor ikke en redegørelse for de to nævnte værkers indhold. Der er tale om først en fremstilling af »den eksistentielle psykoanalyse«, sådan som den præsenteres i »L'être et le néant«, som den eksistentialistiske metode par excellence omkring 1943, dernæst for de principielle træk i »den progressive-regressive metode«, som Sartre anvender i

»Critique de la raison dialectique«. Målet er at belyse de eventuelle modifikationer denne metode har bibragt den eksistentielle psykoanalyse. Som konklusion vil jeg søge at skitserer en vurdering af udviklingen fra den ene metode til den anden, mindre fra et marxistisk end fra et fænomenologisk synspunkt.

Redegørelsen for den eksistentielle psykoanalyser metode finder man i 4. del af »L'être et le néant«, der som hovedtitel hedder »Avoir, Faire et Être« (Have, Gøre, Være). Det er værd at lægge mærke til, at den umiddelbart foregående del hedder »Le Pour-Autruï«, at dens emne altså er subjektivitetens forhold til andre subjektiviteter, til medmennesket, og at dens ubarmhjertige konklusion er, at enten er jeg et objekt for den anden, eller også er det mig, der ved mit blik gør den anden til et objekt, at medmenneskeligheden altså er et dilemma, som den menneskelige realitet ikke kan løsrive sig fra: essensen af forholdet mellem bevidstheder er en konflikt, fordi hver enkelt bevidsthed søger at reducere enhver anden til en ting blandt andre ting; det er en forstening af »den anden« under mit blik, hvilket i følge Sartre, er den dybeste betydning af myten om Medusa (»L'être et le néant«, s. 502). For Sartre i perioden omkring »L'être et le néant« er menneske og bevidsthed iøvrigt, som påvist, identiske: bevidstheden er »*pour-soi*« og uden for den er der kun »*en-soi*« eller eksistensen i dens mest tilfældige og absurde aspekt (sml. »L'imaginaire«, s. 246). Heraf følger logisk, at krops-eksistensen reduceres til denne eksistens »*en-soi*«, men en eksistens, der hvert øjeblik ustandseligt overvindes af bevidsthedens »*pour-soi*«, der til forskel fra »*en-soi*« - som »er, hvad den er« - »er, hvad den ikke er, og ikke er, hvad den er«, som det gentagne gange hedder i »L'être et le néant«. Menneskets særlige form for eksistens er med andre ord, i følge Sartre, altid dets bevidsthed om at eksistere, eller altså: dets ikke-positionelle bevidsthed (om) at eksistere, som det formuleres med et typografisk trick, og før denne ikke-posi-

tionelle bevidsthed er der helt enkelt ikke noget menneske eller noget menneskeligt.

Men dette implicerer, at bevidsthedens »pour-soi« i egentlig forstand dukker op *ex nihilo* i hjertet af »en-soi«, midt i tingsverdenen, som et spørgsmål til og om denne tingsverden og en overvindelse af den, men ikke - og Sartre understreger det omhyggeligt - *forårsaget* af tingsverdenen, der, sådan som den defineres, ikke kan forårsage noget som helst: bevidstheden kan i følge Sartre ikke have sin oprindelse i »en-soi« (der altså omfatter alt uden for den menneskelige bevidsthed, inclusive den omgivende natur og resultaterne af den menneskelige bevidstheds bearbejdelse af denne natur), eftersom intet andet end bevidsthed kan frembringe bevidsthed. Dette, der som vist, fra tid til anden fører Sartre ud i åbenlyse selvmodsigelser alene i kraft af hans argumentation, er fundamentet under *den eksistentielle psykoanalyse*, idet bevidstheden, hvis væsentligste karakter er at være et spørgsmål »har ret til at vende sig mod sit eget udspring« (s. 714): i denne bevidsthedens vendte sig mod sit eget udspring består netop den eksistentielle psykoanalyse. Men det vil sige, at dens karakter er dybt subjektivistisk, individualistisk, ja, solipsistisk. Bevidstheden defineres ved sin frie projektion ud i omverdenen, det vil sige ved den kraft, hvormed den retter sig mod *sine* egne mål. Og den eksistentielle psykoanalyses hensigt er at stille spørgsmål til selve denne projektion og dens mål, thi »dette mål er en del af den absolutte subjektivitet, dens transcendent og objektive grænse« (s. 643).

Fra dette synspunkt forkaster Sartre den positivistiske psykoanalyse, fordi den proklamerer, at mennesket er bestemt af sine ønsker og sit begær, eller rettere fordi den har en fejlagtig opfattelse af, hvad »ønsker« og »begær« egentlig vil sige. I følge Sartre er begæret ikke i mennesket som dets bevidstheds indhold - bevidstheden er et tomrum, et intet uden indhold - begæret er tværtimod bevidstheden om visse objekter som ønskværdige. Løvrigt kan et menneske ikke reduceres til dets ønsker og begær, eftersom mennesket er projek-



tion af sig selv, frit valg af sig selv i en given situation, som altid kan overvindes, ja, som altid allerede er overvundet, just i kraft af projektionen, ved den frihed, hvortil vi, med et berømt udtryk af Sartre, er »fordømte«. Men dette indebærer, at den positivistiske psykoanalyse, ved at afdække det fundamentale begær og blive stående herved, ikke er i stand til at forklare det, der egentlig skulle forklares, nemlig »individualiteten i den betragtede projektion« (s. 644), »den rene individualitet« (645). Hvad Sartre bebrejder den positivistiske psykoanalyse er med andre ord, at den får mennesket til at forsvinde og forflygtiger det frie valg, den fundamentale projektion, altså: individet eller subjektiviteten, denne kraft, »som ikke kan være andet end rent individuel og enestående« (s. 650).

Det er for at kunne beskrive denne kraft, at Sartre foreslår en anden metode, som »i enhver stræben, enhver af individets handlinger ville kunne opdage en betydning som går ud over dem« (»transcenderer dem«, s. 650), og, dette må bemærkes, en betydning som ikke kan være »bevidst, da individet jo er defineret just ved dets bevidsthed, om den nu er positionel eller ikke-positionel, og da en »ubevidst bevidsthed«, som Sartre ironisk skriver, vil være en ren og skær absurditet (s. 18). Betydningen ligger gemt i bevidsthedens, i »pour-soi«s projektion mod hvad Sartre kalder et »pour-soi-en-soi«, altså mod en totalitet af den menneskelige bevidsthed og tingsverdenen, og i menneskets lidenskabelige trang til at være selve grundlaget for denne totalitet og på denne måde undslippe den tilfældighed, det er underkastet, i dets ønske om at være en bevidsthed »som skulle være grundlaget for sin egen væren-i-sig-selv i kraft af den rene bevidsthed den ville have om sig selv«. Med andre ord: mennesket ønsker at være Gud, hvilket naturligvis er »en nytteløs passion« (s. 708), men en passion, der manifesterer sig konkret i bevidsthedens frie projektion af sig selv i enhver given situation, dens overvindelse af denne situation mod nye muligheder, en overvindelse, der er selve kilden til betydningerne og værdierne. Den eksistentielle psy-

koanalysens mål er herefter en beskrivelse af denne overvindelse, dette opbrud fra det givne mod det mulige.

De vigtigste træk i denne psykoanalyse er følgende: Den kender intet *før* den menneskelige friheds oprindelige opdukken, det vil sige, intet *før* »pour-soi«, *før* den ikke-positionelle bevidsthed (om) sig selv. Den forkaster altså blankt det ubevidste. Den søger at bestemme det oprindelige valg, der, som komplekset, er *før*-logisk, men ikke derfor *før* bevidstheden, som man ikke må sammenblende med erkendelsen, hvad Sartre stærkt understreger, uden iøvrigt selv at kunne følge sin egen påmindelse. Der er tale om den *før*-reflekterede bevidsthed, som er identisk med den ikke-positionelle bevidsthed (om) sig selv og allerede friheden, som gør refleksionen og erkendelsen mulig, men som samtidig udelukker eksistensen af et begær, der ikke er bevidsthed (om) begær. Under denne synsvinkel er f.eks. komplekset, der er den positivistiske psykoanalysens slutpunkt, intet andet end »et valg af *væren*« (s. 660). Med andre ord: mennesket *vælger sig selv* dette eller hint kompleks, det er ikke komplekset, der bestemmer mennesket, og det yderste punkt for den eksistentielle undersøgelse er altid det frie valg, individet *gør af sig selv*.

Hvilken betydning Sartre tillægger den eksistentielle psykoanalyse, fremgår af konklusionen på »L'être et le néant«, hvor han kort skitserer de moralske perspektiver af de foregående ontologiske refleksioner. Han skriver, at »den eksistentielle psykoanalyse er en moralsk beskrivelse, thi den viser os de forskellige menneskelige projektioners etiske betydning« (s. 720) og giver os muligheden for at nå til autentisk eksistens, hinsides »la mauvaise foi« og »l'esprit de sérieux« - disse to uoversættelige begreber i Sartres terminologi, som henholdsvis beskriver den erkendte og den uerkendte uærlighed og uredelighed - fordi den lader os erfare, at »mennesket er det væsen, gennem hvilket værdierne eksisterer« (s. 722). Men, det må gentages, det er altid det enkelte individ alene, som i angsten erfarer sig selv som værdiernes eneste kilde. Perspektivet i »L'être et le néant« er da rent individualistisk,

og det er dette individualistiske perspektiv, der karakteriserer den eksistentielle psykoanalyse som metode.

På en vis måde er *den progressive-regressive metode* denne metode i ny skikkelse. At der ikke blot er simpel kontinuitet mellem »L'être et le néant« og »Critique de la raison dialectique« viser sig — uanset Sartres bestræbelse for just at understrege kontinuiteten - i et afsnit af den allerede citerede note (s. 30): »Vi anser ikke bevidstgørelsen for at være handlingens udspring, men vi betragter den som et nødvendigt moment i selve handlingen: handlingen belyser sig selv, mens den fuldendes. Det forhindrer ikke, at denne belysning sker i og ved de handlendes bevidstgørelse, hvilket nødvendigvis implicerer, at man skaber en teori om bevidstheden«. Man spørger, om denne teori om bevidstheden virkelig - som Sartre øjensynligt mener - kan være den, han har fremsat i »L'être et le néant«. Hvad indeholder den citerede passage egentlig, når man tager den efter bogstaven? At Sartre, fra nu af, identificerer »bevidsthed« og »erkendelse«, som han tidligere - forgæves - har gjort sig så stor møje med at adskille? At han indrømmer, at der før bevidstheden allerede er en slags *forståelse*, som er selve udspringet for praxis, og som det er opgaven for en ny bevidsthedsteori at indkredse? Betyder det, at Sartre nu accepterer tilstedeværelsen af en *menneskelig virkelighed før bevidstheden*, en før-personlig, intersubjektiv virkelighed, som ligger dybere end det præ-refleksive cogito, men hvis eksistens han benægter i »L'être et le néant« ved helt enkelt at sparke den ud i tingsverdenen? Indrømmer han altså eksistensen af en slags ubevidsthed, eller før-bevidsthed, og fornægter han som følge heraf erklæringerne i »L'être et le néant«, som simpelthen forkastede postulatet om det ubevidste? Det følgende vil vise, at Sartres fundamentale opfattelse af mennesket og bevidstheden, bortset fra nogle få temmelig overfladiske modifikationer, er forblevet den samme, hvilket ikke vil undlade at skabe nye selvmodsigelser. Man kunne her minde om sociologen Claude Lévi-Strauss' kritik af »Cri-

tique de la raison dialectique«, hvor det bl.a. hedder: »Sartre er i virkeligheden blevet en fange af sit Cogito. Descartes' Cogito tillod ham at nå det universelle, men på betingelse af, at det forblev psykologisk og individuelt. Ved at sociologisere Cogito'et, går Sartre blot fra det ene fængsel til det næste. Herefter er det hvert enkelt individs gruppe og epoke, der træder i stedet for den ikke-tidsmæssige bevidsthed« (»La pensée sauvage«, s. 329f.).

Man kunne også i denne forbindelse gøre opmærksom på, at Sartre som nævnt allerede i »L'être et le néant«, i selvmodsigelse med sine egne teser, var blevet tvunget til i forbindelse med beskrivelsen af kropseksistensen »på en vis måde« at indrømme berettigelsen af teorien om det ubevidste (»L'être et le néant«, s. 404). Denne opdagelse af det ubevidste blev her ledsaget af en kvalme, på grund af tingene, de andre og, især, ens egen krop, et ubehag, han så overbevisende har skildret i romanen »Kvalme«, men iøvrigt uden at overbevise om den almindeligt filosofiske berettigelse af hans opfattelse af kropseksistensen. Den psykologiske beskrivelse af Roquentins tilstand forbliver beskrivelsen af et enkeltindivid, som Sartre utvivlsomt ønsker at betragte som eksemplarisk, men som ikke desto mindre har den nøjeste forbindelse med den romansituation, Sartre har *konstrueret*, og som ikke uden videre kan generaliseres med henblik på en omfattende teori om bevidstheden og det ubevidste.

Men i »Critique de la raison dialectique« vil Sartre altså indføre psykoanalysen i den marxistiske metode, og han tror at kunne gøre det, fordi den, i det eksistentialistiske perspektiv, afslører »det punkt, hvor mennesket forbinder sig med sin klasse« (»Critique de la raison dialectique«, s. 47). Der er ingen tvivl om, at det ikke uden videre drejer sig om den eksistentielle psykoanalyse, som den var blevet defineret i »L'être et le néant«. På den anden side drejer det sig naturligvis heller ikke om den positivistiske psykoanalyse, der reducerer menneskelivet til det seksuelle, skønt, som Sartre bemærker i den forbindelse, »seksualiteten kun er en måde at

leve totaliteten af vor lod på, på et bestemt niveau og i perspektivet af en bestemt individuel udfoldelse« (smst).

I denne erklæring fornemmer man en tydelig forskubbelse af tyngdepunktet i Sartres tænkning siden »L'imaginaire« og »L'être et le néant«, formentlig bl.a. under indflydelse af Maurice Merleau-Ponty, som netop i første del af sit filosofiske hovedværk »Phénoménologie de la perception« - i klar opposition til Sartres »L'être et le néant« - behandler kropseksistensen og seksualiteten under denne synsvinkel. Bl.a. kan følgende passage hos Merleau-Ponty have inspireret Sartre til hans erklæring: ». . . psykoanalysens betydning er ikke så meget at gøre psykologien biologisk som i selve de funktioner, man tidligere troede var »rent kropslige« at opdage en dialektisk bevægelse og at reintegrere seksualiteten i den menneskelige væren . . . Når et menneskes seksuelle historie kan være en nøgle til dets liv, skyldes det, at menneskets måde at forholde sig til verden på, det vil sige til tiden og til andre mennesker, projiceres ud i dets seksualitet . . . det genitale liv er indkoblet i individets totale væren« (»Phénoménologie de la perception«, s. 185). Hvis man vil måle den afstand, der skiller Sartre fra hans første periode, kan man blot tænke på slutningen af »L'imaginaire«, hvor han som tidligere citeret rent ud skriver at »det seksuelle begær er en neddykning i hjertet af eksistensen i dens mest tilfældige og absurde aspekt« (s. 246). Måske burde man ved lejlighed gøre rede for den uafbrudte dialog, der foregik mellem de to filosoffer, indtil Merleau-Pontys pludselige død i 1961, på trods af den ydre uenighed, der tilsyneladende skilte dem. Man kunne her tage et udgangspunkt i den kendsgerning, at »Phénoménologie de la perception« blev offentliggjort to år efter Sartres »L'être et le néant« for en stor del som en replik til Sartres værk og, fra tid til anden uden at Sartre direkte nævnes ved navn men på grundlag af skjulte citater fra centrale afsnit i »L'être et le néant«, som en gendrivelse af Sartres teser og teorier i denne bog, først og fremmest hans absolutte forkastelse af det ubevidste og hans opfattelse af den menneskelige frihed. Det er

end ikke ganske udelukket, at hele »Critique de la raison dialectique« kan være, om ikke udgået fra, så inspireret af en temmelig lang fodnote i »Phénoménologie de la perception«, hvor Merleau-Ponty antyder nøjagtigt den samme tilnærmelse mellem fænomenologien, psykoanalysen og den historiske materialisme som Sartre, og med argumenter, som man senere finder næsten uforandrede i »Critique de la raison dialectique« (sml. »Phénoménologie de la perception«, s. 199 ff.).

Fra og med »Critique de la raison dialectique« er seksualiteten altså også for Sartre en måde for mennesket at leve totaliteten af sin lod på, og problemet bliver herefter at forstå denne totalitet. Det er med denne hensigt, han nu udvikler sin progressive-régressive metode for at overvinde den næsten solipsistiske individualismes forhindring, der er konsekvensen af hans teser i »L'être et le néant« (konsekvenser, som, det må retfærdigvis siges, Sartre selv aldrig har accepteret - man behøver blot at tænke på hans politiske engagement efter krigen). Set under denne synsvinkel forekommer hans nye metode at betegne et vist fremskridt. Den går ud fra den konstatering, at »det er i sine forbindelser med det kollektive, på det sociale område, betragtet i dets mest umiddelbare aspekt, at mennesket lærer sin lod at kende« (»Critique de la raison dialectique«, s. 56). Individualismen er da ikke længer absolut, nye perspektiver er blevet indført: »væren-for-andre« er blevet »et socialt område«, hvor mennesket lærer sin lod at kende; den er ikke længer en konflikt, men nu snarere den heideggerske »Mitsein«, der i »L'être et le néant« blev defineret som »den stumme fælleseksistens« (s. 303), men ikke dér betragtet som en væsentlig forbindelse mellem mennesker (sml. »L'être et le néant«, s. 502).

Når Sartre tager sit udgangspunkt i Marx' tredje »Tese om Feuerbach«: »Den materialistiske doktrin, i følge hvilken mennesket er et produkt af omstændighederne og opdragelsen . . . tager ikke hensyn til den kendsgerning, at omstændighederne netop forandres af menneskene, og at opdrageren

selv må opdrages«, er det naturligvis for at lægge hele vægten på den del af denne berømte sentens, der understreger, at det er menneskene, der forandrer omstændighederne, og ikke omstændighederne, der forandrer menneskene. Han taler om *praxis* som en bevægelse, der overvinder de reelle betingelser, men samtidig indoptager dem - som overvundne - og han fortsætter: » . . . ganske vist kan menneskene ikke måle betydningen af det, de gør. . . men hvis historiens mening undslipper dem, skyldes det ikke, at det ikke er dem, der skaber den: det skyldes at medmennesket også er med til at skabe den.« (s. 61).

Det synes som om man her er temmelig langt borte fra synspunktet i »L'être et le néant«, i følge hvilken forholdet mellem mennesker først og fremmest skulle være konflikten mellem bevidstheder. Eller rettere : Sartre har tilføjet et nyt perspektiv, nemlig det sociale og det historiske, som ganske manglede i hans første filosofiske hovedværk, hvilket også mærkbart må forandre opfattelsen af konflikten. Den er ikke mere udsprunget af den ene bevidstheds forsøg på at tingsliggøre den anden og reducere den til en væren »en-soi«. Den er nu menneskets fremmedgørelse gennem dets objektivisering af sig selv i historiske handlinger, hvis nøjagtige mål og mening det ikke kender, fordi de er resultatet af alle menneskers hele aktivitet. Tilbage bliver imidlertid, at det altså er mennesket, individet, der fremmedgør *sig*, objektiviserer *sig selv* på baggrund af en dobbelt forståelse: både af de virkelige og nærværende faktorer, der betinger dets optræden, og af en fremtid, som denne optræden stræber mod at skabe gennem en projektion, der overvinder den nærværende situation og afslører den som overvundet.

»L'être et le néant«s subjektivistiske individualisme er da, om ikke helt fornægtet, så i hvert fald suppleret med en anerkendelse af kollektiviteten som reel kraft og af historien, som hvert individ skaber sammen med de andre uden altid at kende dens virkelighed og betydning. Projektionen er ikke længer kun en handling af et ensomt og enestående »pour-

soi«, som ønsker at være Gud, den er menneskets projektion i et samfund og i et givet historisk øjeblik, der for hver enkelt af dem viser sig som et fremtidsperspektiv, der »gennemtrænger hver enkelt som den reelle motivering for hans optræden« (»Critique de la raison dialectique«, s. 66). Og Sartre kan konkludere sin metodefremstilling således:

» . . . den menneskelige virkelighed undslipper den direkte erkendelse i den udstrækning hvor den er en virkelighed i færd med at blive til. Den enkelte er bestemt af at leve i et samfund, der uophørligt bygges op . . . Men denne bestemmelse bliver selv båret, indoptaget og levet (i accept eller forkastelse) af den enkeltes personlige projektion, som har to fundamentale karaktertræk: den kan under ingen omstændigheder defineres begrebsmæssigt, men som menneskelig projektion er den altid *forståelig* (teoretisk set om ikke faktisk) . . . Denne forståelse, som ikke adskiller sig fra *praxis* er på én gang den umiddelbare eksistens (eftersom den viser sig som handlingens bevægelse) og grundlaget for en indirekte erkendelse af eksistensen (fordi den omfatter medmenneskets eksistens)« (»Critique de la raison dialectique«, s. 105).

I denne passage - som her er lidt forkortet gengivet - bør man især lægge mærke til de to udtryk »den umiddelbare eksistens« og forståelsen af »medmenneskets eksistens« (det vil sige: medmenneskets projektion af sig selv - Sartre anvender det samme typografiske trick som Heidegger for at vise den etymologiske betydning af »eksistens« som »at stå ud fra«). Den umiddelbare eksistens, som altså er en del af forståelsen, var ellers i »L'être et le néant«s terminologi, ikke den ikke-positionelle bevidsthed (om) eksistens, men *krops-eksistensen som levet*, der, som Sartre nødtes til at indrømme, i nogen grad retfærdiggjorde teorierne om det ubevidste. Nu er den selve *praxis'* bevægelse *før* bevidstgørelsen og den er ovenikøbet en del af den intersubjektive, medmenneskelige forståelse, idet den også omfatter »medmenneskets eksistens«. Det er let at måle den afstand, som synes at skille denne opfattelse



af forståelsen fra den, der rådede i »L'être et le néant«, når man husker, at det fundamentale postulat i dette værk var, at ingen kendsgerning i den menneskelige virkelighed, og da slet ikke forståelsen, kunne fattes uden at være ledsaget af bevidstheden om denne kendsgerning, og at den konflikt, der dér blev beskrevet som det væsentlige forhold mellem mennesker, udsprang af, at det ikke var muligt for den enkelte isolerede bevidsthed at forstå medmennesket som bevidsthed og som projektion.

Denne nye opfattelse - hvis den da virkelig er ny, hvad der står tilbage at undersøge - er altså grundlaget under den progressive-regressive metode, som på én gang vil redegøre for de objektive resultater af praxis og for deres betingelser i et stadigt frem-og-tilbage mellem det individuelle og det kollektive, som lidt efter lidt skulle kunne udskille de virkelige, såvel individuelle som kollektive, betydninger af praxis ved at genfinde individet og individets valg i gruppen og i den sociale sfære.

Der er da både tale om udvikling og kontinuitet fra »L'être et le néant« til »Critique de la raison dialectique«. Kontinuiteten består i fastholdelsen, trods alt, af det individualistiske synspunkt, men dette synspunkt er blevet suppleret med indrømmelsen af sociale og historiske perspektiver, hvilket betyder en vis modificering af teserne i »L'être et le néant«. Om det er en modificering, der vil tilfredsstillende marxismen, må marxister afgøre. Set under en fænomenologisk synsvinkel forekommer det, at visse centrale temaer, på samme måde som i »L'être e le néant«, er forblevet i et mere eller mindre villet halvmørke, som ikke nødvendigvis er identisk med den tvetydighed, f.eks. Merleau-Ponty nåede frem til ved slutningen af sine refleksioner over det, han selv kaldte »vor uopløselige forbindelse med tiden og verden« (»Phénoménologie de la perception«, s. 397). Og man spørger, om Sartre virkelig - sådan som han synes at ville det - kan opretholde sin bevidsthedsteori, altså teorien om bevidsthedens

opdukket så at sige *ex nihilo* i hjertet af tingseksistensens »en-soi« (eller, som han kalder det i »Critique de la raison dialectique«: det praktisk-ubevægelige - »le pratico-inerte«) uden at løbe ud i uløselige selvmodsigelser. Først værkets afslutning vil bringe svar herpå.

Lad mig til slut, som et eksempel på det omtalte og tilsyneladende vilde halv mørke over visse centrale temaer, henviser til den allerede to gange citerede note side 30, i hvilken Sartre skriver, at han ikke anser bevidstgørelsen for at være handlingens udspring.

Hvad vil »bevidstgørelse« egentlig sige? Dette spørgsmål, som skulle synes så simpelt, kompliceres straks, når det sættes ind i en sartresk kontekst. Man husker, at praxis i følge »Critique de la raison dialectique« er identisk med forståelsen, som, på sin side, er identisk med den umiddelbare eksistens. Altså måtte man vel logisk søge handlingens udspring i denne umiddelbare eksistens, og bevidstgørelsen måtte, set i dette perspektiv, følge denne forståelse, som resultatet følger sin årsag, og være »den indirekte erkendelse af eksistensen« (»Critique de la raison dialectique«, s. 105). Men hvorfor skriver Sartre så ikke »erkendelse« i stedet for »bevidstgørelse«.

Der er i det mindste to mulige svar, som iøvrigt på det nøjeste hænger sammen. Det første er, at Sartre på det citerede sted polemiserer mod Lukacs, som havde bebrejdet eksistentialismen, at den benægter eksistensens førsteplads i forhold til bevidstheden (se »Existentialisme et marxisme«). Det andet er, at Sartre altid med megen omhu, men ikke ganske overbevisende, har forsikret om, at han skelner skarpt mellem *bevidsthed* og *erkendelse*. Imidlertid er det åbenlyst, at han i den citerede note med »bevidstgørelse« rent faktisk mener »erkendelse«, hvilket kun understreges yderligere af den kendsgerning, at han umiddelbart efter at have omtalt nødvendigheden af en *bevidsthedsteori* kaster sig ud i en kritik af marxismens *erkendelsesteori*. På den anden side har udtrykket »bevidstgørelse« en temmelig præcis konnotation i Sartres

filosofi, eftersom bevidstheden - positionel eller ikke-positionel - jo helt enkelt for ham er identisk med selve »den menneskelige virkelighed«, og det til den grad, at han i »L'Être et le néant« kan skrive, at »ingen intention, ingen lystfølelse, ingen smerte kan eksistere uden at være umiddelbar bevidsthed (om) sig selv« (s. 20). Ved på dette sted at anvende udtrykket »bevidstgørelse« søger Sartre at få os til at tro, at også han indrømmer tilstedeværelsen af en *menneskelig* eksistens før bevidstheden - manifesteret f.eks. i »Mitsein« eller i praxis - og at denne eksistens på en eller anden måde bestemmer den bevidste eksistens. Det er dog en indrømmelse, han senere trækker tilbage igen, f.eks. i en note (s. 286), hvori han skriver, at praxis altid er ikke-positionel bevidsthed (om) sig selv. Den franske logiker Aimé Patri har kaldt dette for »den transcendentale idealismes superegoisme«, et fænomen, som består i at foretage følgende deduktion: ». . . eftersom det hver gang jeg konstaterer, at jeg gør et eller andet, er nødvendigt for mig at være til stede for at konstatere det, slutter jeg fejlagtigt, at min åndsnærværelse eller min refleksion altid kræves« (Revue Métaphysique et Morale, 1965, no. 3, s. 285). Sartres præ-refleksive cogito er præcist en sådan åndsnærværelse, også selvom Sartre insisterer nok så meget på, at bevidstheden ikke er en modus af erkendelsen men en modus af eksistensen.

For øvrigt er den omtalte tilbagekaldelse nødvendig og uundgåelig i hele perspektivet af Sartres filosofi, som netop hviler på det postulat, at intet andet end bevidsthed kan frembringe bevidsthed og at der før bevidstheden ikke findes noget menneskeligt, at mennesket helt igennem er bevidsthed, og på den opfattelse, at mennesket, hvor bestemt det end kan være af sin fortid, sin klasse og sin historiske og økonomiske situation, ikke desto mindre er fuldstændig frit til at vælge *sig selv* som den eller den.

Set fra et fænomenologisk synspunkt forekommer Sartres vej fra »L'Être et le néant« til »Critique de la raison dialectique« da at være temmelig kort. Og man må spørge, om

han virkelig er kommet fri af den dualisme mellem »en-soi« og »pour-soi«, der var, og stadig er, den sten, hans eksistentialisme snubler over.

## JEAN-PAUL SARTRE-NOBELPRISVINDER

Da Jean-Paul Sartre i 1964 fik tildelt Nobel-prisen, nægtede han at modtage den. Hans begrundelse var, at han principielt er imod institutioners hædersgaver til skribenter, som står midt i en politisk og kulturel debat, fordi sådanne hædersgaver efter hans opfattelse kun kan kompromittere skribentens indsats eller tvinge ham ind i et afhængighedsforhold til én bestemt opfattelse: »Det er ikke lige meget, om jeg underskriver mig som Jean-Paul Sartre, eller som Jean-Paul Sartre, Nobelprisvinder«.

Imidlertid har dette afslag - der vakte nok så megen opstandelse, som selve pristildelingen - ikke kunnet skjule den kendsgerning, at Sartre selv, med eller mod sin vilje, hvilket i denne forbindelse er ligegyldigt, har været en institution siden han i 1943 udgav sit filosofiske hovedværk »L'être et le néant« og debuterede som dramatiker med skuespillet »Fluerne«, og herefter gennem en mangfoldig indsats som romanforfatter, dramatiker, polemiker, filosof og kritiker i mere end 20 år var stærkt medvirkende til at bestemme det åndelige klima, hvori der i dag skrives og digtes i Frankrig. Om det har været på godt eller ondt, eller på en blanding af begge dele, vil det blive en senere tids historikers opgave at fastslå - hvis der da til den tid i det hele taget vil være brug for historikere. En kendsgerning er det, at Sartre siden den anden verdenskrigs afslutning har været en slags læremester, en *maître à penser* for den ene generation af fransk ungdom efter den anden, måske mindre som egentlig filosof end på grund af sin publicistvirksomhed: sine essays og sine

indlæg i den kulturelle og politiske debat, samlet i det stadig voksende antal bind af »Situations«. Han har stået som en slags garant for en progressiv og realistisk, usentimental og autentisk tænkning, baseret på et, i hvert fald tilsyneladende, solidt filosofisk grundlag: den europæiske fænomenologi, hvis vigtigste repræsentant i Frankrig han er blevet regnet for, og en ny-marxisme, som hans eksistentiale og fænomenologiske tænkning skulle bidrage afgørende til, ikke mindst gennem den kritik af den ortodokse marxisme, han efter manges mening har påbegyndt med den endnu uafsluttede »Critique de la raison dialectique«. Hans erklæringer og redegørelser, i artikler og interviews, er blevet studeret og kommenteret, og hans stillingtagen i enhver given politisk eller social situation har været om ikke et mønster til efterfølgelse for alle så dog en form for målestok for den enkelte, i godtagelse eller forkastelse. Der er derfor nok en hel del sandhed i den selvironiske udtalelse, han fremkom med allerede før tildelingen af Nobelprisen, i den bog, der blev dens direkte foranledning: »Jeg ser klart, jeg er nøgtern, jeg kender mine sande opgaver, jeg fortjener sikkert en præmie for borgerdyd« (»Les mots«, s. 211, dansk ovs. s. 182). Han fik sin præmie for borgerdyd. At han nægtede at modtage den gør hverken fra eller til, og under hans signatur har der siden med usynligt blæk stået »Nobelprisvinder«.

Man kan gerne sige at Sartre, på samme måde som Molières Georges Dandin, har villet det selv, skønt det kun er sandheden med modifikation. For egentlig ligner det lidt af en tilfældighed, at han kom til at stå som et midtpunkt i efterkrigstidens politiske og kulturelle debat i Frankrig og siden også blev en central skikkelse i den europæiske debat mellem højre og venstre. I hvert fald var det ikke en nødvendig konsekvens af hans indsats før og under den første del af verdenskrigen.

I begyndelsen af sin karriere som skribent interesserede Sartre sig overhovedet ikke for praktisk-politiske, endsige for

moralske problemer. Han var optaget af sin filosofiske forskning og sin lærergerning og fik ind imellem også tid til at forsøge sig i litteraturen. Det sidste blev til et refuseret manuskript med titlen »La défaite«, romanen »La nausée« (1938) og novellesamlingen »Le mur« (1939), allesammen fortællinger, som med en enkelt undtagelse først og fremmest behandler filosofiske problemer: det de skildrer er menneskets ensomhed over for et uigennemtrængeligt og fremmed univers, hvad enten det er tingsuniverset eller medmennesket, og det er karakteristisk, at hans personers udveje, om de overhovedet finder nogen, er den anarkistiske handling eller den kunstneriske skaben, der begge er uden praktisk betydning, men udelukkende individets momentane sejr over fremmedheden, som straks igen lukker sig omkring det. Iøvrigt beskæftigede han sig først og fremmest med tysk filosofi, bl.a. et år som student ved universitetet i Berlin, skrev artikler om litteratur til »Nouvelle revue française« og offentliggjorde sine to første filosofiske afhandlinger, »La transcendance de l'égo« og »L'imagination«, i 1936, fulgt op af »Esquisse d'une théorie des émotions« (1939) og »L'imaginaire« (1949). Endelig offentliggjorde han i 1943, midt under krigen, »L'être et le néant«, hvori han samler de ideer, han havde skitseret i de foregående mindre afhandlinger til et filosofisk system, eller rettere til en stort anlagt filosofisk diskussion af den levede erfaring, altså af de ontologiske perspektiver i menneskets dagligdag. Det var dette, der gav navnet til Sartres filosofi: eksistentialisme.

Indtil dette punkt var der næsten intet, der prædestinerede Sartre til den position som offentlig personlighed, han umiddelbart efter skulle få. Hans afhandlinger havde ganske vist været båret af en ungdommelig ildhu og var for nogles vedkommende skrevet med en vis aggressivitet over for fastslåede opfattelser og dogmer. Men da det, i hvert fald i det ydre, var rent fag-filosofiske problemer, han tog op til drøftelse, havde de henvendt sig til en forholdsvis begrænset kreds. Imidlertid skete der netop på dette tidspunkt to ting, som

skulle vise sig at få afgørende betydning for hans senere skribent- og publicistvirksomhed: Hans skuespil »Les mouches« (dansk: »Fluerne«), der var et rent filosofisk drama, men som på grund af omstændighederne — den tyske besættelse - fik en politisk betydning, blev opført og fik stor succes, bl.a. fordi man i konflikten mellem Orestes og Zeus så en analogi til kampen mellem den franske modstandsbevægelse og besættelsesmagten (som karakteristisk nok ikke i første omgang havde observeret denne mulige analogi og derfor havde ladet skuespillet slippe igennem censuren). Og den terminologisk vanskeligt tilgængelige afhandling »L'être et le néant« fik, muligvis som følge af skuespillets succes, pludselig en prestige, der gennem vulgariserende artikler - f.eks. Sartres egen »L'existentialisme est un humanisme« (1946; dansk: »Eksistentialisme er humanisme«) - og diskussioner og polemiker spredtes til kredse, som vist aldrig for alvor fik læst værket. Resultatet var, at Sartre med ét kom til at befinde sig midt i det offentlige liv. Dertil kom, at han, bl.a. gennem sit venskab med filosofen Maurice Merleau-Ponty, blev opmærksom på de politiske aspekter af sin filosofiske tænkning, og sammen med ham og en gruppe venner besluttede han at begynde udgivelsen af det politisk-kulturelle månedsskrift »Les temps modernes«.

Herved skete et afgørende brud i Sartres udvikling. I virkeligheden forkastede han de resultater, han gennem sin hidtidige produktion var nået til, uden alligevel at acceptere forkastelsen, og hvad han siden har skrevet, synes at være lige så mange forsøg på at forlige disse resultater med de perspektiver, hans nyindvundne politiske indsigt havde åbnet for ham. Deraf sikkert de mange selvmodsigelser og uklarheder i hans senere tænkning. Det er imidlertid også på denne baggrund man skal forstå hans optræden siden 1945: Hans politiske virksomhed, der bl.a. førte ham til fredskonferencen i Wien samtidig med at hans tidsskrift angreb Stalin-terroren i Tjecoslovakiet; hans tilnærmelse til kommunismen, samtidig med at han kritiserede de franske kommunister for

deres pragmatiske holdning til slavelejrene, Rajk-processen og opstandene i Poznan og i Budapest; hans stillingtagen i den algeriske frihedskamp, hvor han bl.a. var en af ophavsmændene til de 121's protest mod den franske terror, og hvor han offentligt erklærede sig villig til at transportere våben og ammunition for den algeriske frihedsbevægelse; i det hele taget hans interesse og sympati for enhver venstreorienteret revolutionsbevægelse. Mod samme baggrund må man betragte hans politiske artikler og hans forsøg på at kombinere eksistentialismen med en marxistisk metafysik, hans politisk-filosofiske skuespil, der tager aktuelle problemer under debat og søger at løse dem, men samtidig er hans egen problematik projiceret ud på scenen, og hans filosofiske essayistik, hvori han forsøger at inddrage de erfaringer, som først og fremmest Merleau-Pontys tænkning havde vist ham, og indpasse dem i sin personlige tænkning.

At han således, for øvrigt i overensstemmelse med grundkravet i sin filosofi, har sat sin person ind på løsningen af de problemer, der har været hans og hans samtids, at han, i den situation han stod i og som var hans påtvungne begrænsning, personligt og historisk, har valgt sin holdning og siden taget konsekvenserne af dette valg, det mod og den altid vågne ilterhed, hvormed han har engageret sig, er det, der har skabt hans betydning og grundlaget for den indflydelse, han i over tyve år har haft. Det har gjort ham til et yndet offer for polemik, ikke mindst fra dem, der ikke har været bange for at skifte standpunkt eller fornægte gjorte valg, hvis det passer med øjeblikkets begivenheder, men også fra mere lødige politiske og filosofiske modstandere, der dog ikke altid valgte den mest lødige form at gå til angreb på, eller tolkede ham på hans egne præmisser og dømte ham på dem. Men den stædighed, hvormed han har forsvaret sine positioner, har også været hans svaghed, fordi den af og til forhindrede ham i at indse, at situationen havde forandret sig og dermed også havde sat den oprindelige valgsituation i et nyt lys og krævede et nyt valg. Derfor disse brud med venner og medar-



bejdere, Raymond Aron og Merleau-Ponty f.eks., der uden at være opportuniste var i stand til at gennemskue de nye situationer, måske fordi de, når alt kommer til alt, var bedre tænkere end han selv. For dette er måske det mest paradoksale i Sartres personlighed: han, der har fået ry som en af den moderne eksistentiales største tænkere, og som med sine første filosofiske arbejder var med til at foretage den revision, både af positivismen, rationalismen og det idealistiske aspekt i den tyske fænomenologi, der kan føre til en moderne fænomenologi, lige fjernt fra positivisme og idealisme, er egentlig af temperament og åndsform slet ikke filosof. Han er snarere et sammensurium af en moralist af Montaignes skole, en rousseauistisk romantiker og et stykke af en digter, der aldrig rigtigt har fået lov til at udfolde sig, skønt han altså har en lang række romaner, noveller og skuespil bag sig. Det er dette paradoks, der nu synes at være ved at gå op for mange - muligvis tilskyndet just af Nobelpris-tildelingen - og det har bevirket, at man i ringere grad end tidligere kan acceptere ham som *maître à penser* og ikke lytter til ham med helt den samme opmærksomhed som før, skønt han naturligvis stadig afgiver erklæringer, og skønt man bliver ved med at interviewe ham.

For efterhånden som kilderne til hans filosofi bliver bedre kendt i Frankrig gennem oversættelser af og stadigt flere kommentarer til de tyske fænomenologiske filosoffer Edmund Husserls og Martin Heideggers hovedværker, synes det at vise sig, at Sartres personlige udformning af denne fænomenologi på flere områder er en banalisering eller vulgarisering, om ikke ligefrem en forfalskning. Efterhånden som den moderne sprogvidenskab vinder stadigt større indpas og gehør uden for de universitetskredse, hvor man naturligvis hele tiden har dyrket den (men universitetsforskning var i gamle dage noget en renlivet eksistentialet ikke kunne beskæftige sig med) og efterhånden som den får indflydelse også på litteraturopfattelsen og litteraturkritikken, ja, på selve den litterære skaben, bliver man klar over, at Sartres sprog- og

litteraturopfattelse, som den f.eks. kommer til udtryk i »Qu'est-ce que la littérature?« ret beset er temmelig primitiv. Og efterhånden som flere og flere får tygget sig gennem de klæge ordmasser i »Critique de la raison dialectique«, må hans forsøg på en ny udformning af den dialektiske materialisme stå for en kritik, som, samtidig med at den iøvrigt er Sartre venligsindet, kan konstatere, at der sandsynligvis ikke er tale om andet end en gentagelse af den subjektivistiske og dualistiske eksistentialisme fra »L'être et le néant«, udstyret med en ny men ikke derfor mere fordøjelig terminologi, og at Sartres ny-marxisme måske ikke er så ny endda, men egentlig stemmer smukt med den doktrinære marxisme, som den derfor heller ikke kan tilføre nogen fornyelse. Dette sidste er bl.a. blevet bemærket af marxisten Henri Lefevre (»Métaphilosophie«, s. 88), og den polske autoriserede marxistiske filosof Adam Schaffs velvillige modtagelse af kritikken og hans erklæring om, at Sartre ikke fortæller marxister noget, de ikke vidste i forvejen (»Les temps modernes«, 173-174, 1960) synes kun at give Lefevre ret. Og hvad mere er: mange ting tyder egentlig på, at Sartre filosofisk set ikke har kunnet finde sine egne ben, siden den filosof døde, der i følge hans egen tilståelse i det på mange måder gribende essay »Merleau-Ponty vivant« (optrykt i »Situations« IV; dansk ovs. i »Kunstneren og hans samvittighed«) var hans tænkemester. I hvert fald må man igen og igen konstatere, at han er i modsigelse med sig selv. Som når han f.eks. i et i sin tid omstridt interview i dagbladet »Le Monde« på én gang, inden for samme punktum, angriber den moderne eksperimenterende litteratur (den »nye« roman) for dens manglende sociale sindelag og i stedet henviser til en af de mest hermetiske og sprogligt eksperimenterende romaner i fransk litteratur siden krigen, Alain Badiou's »Almagestes«, som et eksempel på en moderne »engageret« litteratur. Eller når han i novembernummeret 1965 af »Les temps modernes« totalt afviser François Mitterrands præsidentkandidatur og i det efterfølgende decembernummer anbefaler alle rettænkende venstreorienterede

franskmænd at stemme på samme Miterrand. Eller når han i en bombastisk erklæring nægter at rejse på en foredragsrejse til USA, indbudt af amerikanske venstreintellektuelle og notoriske modstandere af krigen i Vietnam, med den begrundelse, at en sådan foredragsrejse kun kan være en støtte til det officielle Amerika og dets krig i Vietnam.

Men iøvrigt bliver han selvfølgelig ved med at skrive, måske fordi han, som han tilstår i sin selvbiografi, ikke kan andet.

Denne selvbiografi, der som nævnt vel sagtens var den direkte foranledning til, at han fik Nobelprisen, er ikke mindst interessant ved den ironiske selvudlevering, Sartre her foretager, hvorved han kaster et skarpt sidelys ind over hele sin skribentvirksomhed, over den institution, han er blevet, og hvis eksistens kun blev bekræftet af pristildelingen, som Sartre altså, ikke mindre ironisk, men nok mindre erkendt som sådant, nægtede at acceptere. Selvbiografiens filosofiske grundsyn er, at et menneskes liv er udtryk for en stil, som dette menneske, gennem et frit valg af sig selv, har omskabt sit liv til, og dette fundamentale valg bestemmer herefter dette menneskes hele holdning til alle dets livs foreteelser og kan mere eller mindre direkte aflæses af denne holdning. I den forstand er ethvert menneskeliv et digt, en skaben, og ethvert menneske finder så at sige på sig selv: det er kun, hvad det selv gør sig til, som det hedder i en berømt Sartre-passage (i skuespillet »Fluerne«). Sartre har gjort sig selv til skribent, og i sin bog fortæller han om hvorfor, hvordan og med hvilke konsekvenser: skribentvirksomheden bliver på én gang et komediespil - sådan som vi alle i vort forhold til omverdenen på den ene eller den anden måde spiller vore roller, mere eller mindre godt - og en forpligtelse, han ikke længer kan undvige, fra det øjeblik han har påtaget sig den. Selvbiografien er altså egentlig samtidig et selvopgør og et stykke selvpinen, der, hvor elegant og vittigt og tilsyneladende selvironisk, det er foretaget, alligevel afslører et af de dybeste træk i Sartres forfatter- og tænkerpersonlighed: hans purita-

nisme, der også præger hans refleksioner over kropseksistensen og dens forhold til bevidstheden og synes at vise, at hans ateisme - på trods af, hvad han i selvbiografien siger om sin manglende evne til at tro - i grunden ikke er andet end en camoufleret religiøsitet, at han aldrig har kunnet sætte sig ud over kristendommens adskillelse mellem kød og ånd, og at hans ord om familien Schweitzer, som han på mødrene side nedstammer fra, egentlig passer fuldt så godt på ham selv: »Familien Schweitzer var sanselige og puritanske - denne forbindelse er ikke så sjælden, som man tror - og holdt af utilslørede ord, der på én gang meget kristeligt fornødrede legemet og åbenbarede deres fulde samtykke i dets naturlige funktioner« (»Les mots«, s. 5, dansk ovs. s. 9). Kun må det tilføjes, at denne form for puritansk sanselighed, der fornædtrer legemet samtidig med at den dog må samtykke i legemets og »de naturlige funktioner« tilstedeværelse, ikke er det bedste grundlag for en filosofi, hvis mål er en fænomenologisk beskrivelse af den menneskelige eksistens i dens uopløselige sammensathed af kød og ånd, hvor det ene ikke på forhånd kan betragtes som »lavere« eller »højere« end det andet, men hvor det er selve sammensatheden, og den tvetydighed, den indfører for vor tanke, der må stå i centrum af refleksionerne.

Måske vil det vise sig, at det er denne puritanisme, Sartres eksistentiale filosofi er strandet på. Og måske hele selvbiografien, når den er skrevet færdig vil være en slags indrømmelse heraf: et studie i en idealistisk, engageret skribents puritanisme, forstået som det, Sartre selv har kaldt »mauvaise foi«, men den særligt paradoksale art af »mauvaise foi«, der udspringer af en oprigtighed, som ikke har forstået sig selv til bunds og derfor i stedet får karakter af en stadig flugt fra sine egne vilkår. Det egentligt ironiske består i, at denne tilstand bliver til en cirkel, man ikke kan bryde ud af blot ved at blive ved - som f.eks. i en selvbiografi - at opstille inventarielister over sig selv og sit liv, sine fornemmelser og sine tanker, for dermed flygter man blot endnu mere fra sig

selv i et forgæves forsøg på at gøre sig til sin egen frie og uafhængige tilskuer, hvilket er en umulighed. Man er altså uhjælpeligt fanget i sit eget spind. Man må blive ved med at være den, man er, og alligevel søge at blive en anden, hvilket kun endnu mere understreger, at man er den, man er og ikke, som Sartre påstår, den man gør sig til: bevidstheden er ikke fri, men bundet til kropseksistensen og, gennem den, til den væren, alle andre eksistenser også er knyttet til. Fri bliver bevidstheden først ved at indse og indrømme denne bundethed. Ved at fornægte den mister bevidstheden den sidste mulighed for befrielse, fordi den mister forbindelsen til den betydning, der allerede er implicit til stede i kropseksistensens omgang med verden, dens forankring i en væren, der er større end den og omfatter den, hvorved den samtidig mister muligheden for ud af denne implicite betydning at skabe en personlig betydning, som ikke gør personen til en anden, men forlener den med en mening, giver den en *stil*.

Det må holdes Sartre til gode, at han betragter sin halvt indrømmede puritanisme med en blanding af alvor og ironi og udleverer sig selv som en skribent, for hvem det at »fabrikere bøger« er en handling af samme art som at træde ind i den gejstlige stand, og samtidig bekender, at han ikke kan andet, selvom han må tilstå, at hans skribentvirksomhed nok så meget er et komediespil, men et komediespil, der har kostet ham anstrengelse: Han er en forfattermartyr, men han bærer sit martyrium med en blanding af selvforagt, selvironi og selvfølelse, og han citerer i denne forbindelse Swanns ord i Prousts »På sporet efter den tabte tid«: »At tænke sig, at jeg har spildt mit liv for en kvinde, som slet ikke var min type.« Hvad kan han da gøre andet end at fortsætte - »Nulla dies sine linea«, ingen dag uden en linje (s. 211, da. ovs. s. 182) - og fortsætte på den eneste måde, der i hans situation er mulig: at erkende, hvem han var og med denne erkendelse, og det nederlag, den har tilføjet ham, søge at engagere sig med en lidt klarere bevidsthed om det umulige i sin stræben, i et paradoksalt forsøg på at fuldføre det hverv, der på én gang er

blevet ham påtvunget og som han har påtaget sig - fortsætte som »et helt menneske, dannet af alle mennesker og som kan måle sig med dem alle og som enhver kan måle sig med,« som bogens slutord lyder.

Gennem mere end to decennier har Sartre været sådan en målestok - og med god grund, fordi hans personlige lidenskab, hans intellektuelle vovemod og konsekvensen i hans personlighed har kunnet tjene som et eksempel på »et helt menneske«. Ingen kan være i tvivl om, at han har gjort epoke i kraft af de nævnte egenskaber og i kraft af sin imponerende åndelige energi og sin evne til at vulgarisere en vigtig filosofisk strømning på et tidspunkt, da der var brug for en sådan vulgarisering (dette ord taget i alle dets betydninger). En anden ting er, at denne epoke nu synes at være gået på hæld, og at mere end tyve års åndeligt lederskab har tæret, at Sartre altså må beslutte sig på sine egne selvbevidste ord i programartiklen til det første nummer af »Les temps modernes«: »Det er ikke ved at løbe efter udødeligheden, vi bliver evige: vi bliver ikke absolutte ved i vore værker at have genspejlet nogle udmærkede principper, så temmeligt tomme og uden værdi efter at være gået i arv fra århundrede til århundrede, men fordi vi har kæmpet lidenskabeligt i vor egen tid, fordi vi har elsket den lidenskabeligt, og fordi vi har indvilliget i at gå helt til grunde med den« (»Situations« II, s. 16, da. ovs. s. 24).

## MAURICE MERLEAU-PONTY

Langt op i 60'erne kunne man slå efter i de større officielle filosofiske leksika fra Tyskland, England og USA uden at finde Maurice Merleau-Pontys navn, mens de samme leksika indeholdt fyldige artikler, både om fænomenologi og eksistentia-

lisme i almindelighed og om Jean-Paul Sartre i særdeleshed. I en engelsk encyclopædi over vestlige filosoffer fra omkring midten af 60'erne nævnes han dog - men i forbifarten i forbindelse med en omtale af Sartres forhold til marxismen og kommunismen. I de få bøger om eksistentialisme, der indtil dette tidspunkt er kommet i Skandinavien, omtales han næsten altid, hvis han da overhovedet omtales, som elev af Sartre. Der er undtagelser fra denne regel, men de er ikke talrige, og de bekræfter kun det indtryk, at Merleau-Pontys filosofiske indsats har været så godt som ukendt i Skandinavien og så temmelig overset i den angelsaksiske del af verden. Måske er der en vis forbindelse mellem disse to fænomener.

Men hvem var Merleau-Ponty? Og hvorfor blev han i så lang tid betragtet som Sartres discipel snarere end som en selvstændig og original tænker? Grunden er muligvis, at han aldrig, som Sartre, trådte frem for en større offentlighed, men i det skjulte havde nok så stor indflydelse på Sartres tænkning - hvad Sartres mindeartikel vidner om - og iøvrigt passede sin filosofi, hvilket af mange yngre eksistentialister blev betragtet som upassende. Han og Sartre var oprindeligt ungdomsvenner siden deres fælles tid på École Normale Supérieure i rue d'Ulm - i en lille artikel, »Un auteur scandaleux«, optrykt i essaysamlingen »Sens et Non-sens«, fortæller Merleau-Ponty lidt om, hvordan dette venskab kom i stand. Som Sartre underviste han i en årrække efter sin afgangseksamen fra École Normale i gymnasieskolen, men i modsætning til Sartre, der afbrød denne karriere til fordel for publicistvirksomhed, fortsatte Merleau-Ponty som lærer, fra 1945 til 1949 ved det humanistiske fakultet i Lyon, fra 1949 til 1952 som professor i psykologi ved Sorbonne, en virksomhed som bl.a. kan aflæses i en række elevs notater fra hans forelæsninger, samlet og trykt i »Maurice Merleau-Ponty à la Sorbonne« (»Bulletin de psychologie«, nov. 1964). Fra 1952 til sin pludselige død i foråret 1961 beklædte han lærestolen i filosofi ved Collège de France, den højeste officielle udmærkelse, der kan blive en fransk filosof til del - blandt hans forgængere

var Henri Bergson - hvilket kun yderligere nedsatte hans anseelse hos de mere militante eksistentialister, som netop ønskede et opgør med den officielle universitetsfilosofi og fejlagtigt identificerede Merleau-Ponty med den. I 1944 stiftede han sammen med Sartre tidsskriftet »Les Temps modernes«. Men han ønskede ikke at optræde på titelbladet som medredaktør ved siden af Sartre, skønt denne flere gange bad ham om det, og skønt han i de år, hans medarbejderskab varede, havde mindst lige så stor indflydelse på tidsskriftets linje, ikke mindst dets politiske linje, som Sartre. I stedet figurerede han i redaktionskomiteen sammen med bl.a. Raymond Aron, Simone de Beauvoir og Jean Paulhan. Man kan gisne om grunden til denne tilbageholdenhed, men den nærmere forklaring er vel, at han ville stå helt frit over for tidsskriftet og over for Sartre. For selvom han i de første år stillede sig solidarisk med Sartre i kritikken af det franske samfund og i forsøget på at give det en ny retning og forandre dets politiske struktur, bl.a. gennem en pro-marxistisk holdning, og selvom han konsekvent forsvarede Sartres filosofi over for de angreb, der blev rettet mod den både fra katolsk og kommunistisk side, var der dog afgørende divergenser mellem hans egen og Sartres tænkning. Disse divergenser førte til et brud i 1953 - officielt på et politisk spørgsmål, hvilket endnu engang belastede ham i eksistentialisternes øjne, fordi han nægtede at kontrasignere Sartres tilnærmelse til det franske kommunistparti. Forklaringen på denne holdning, der måtte forekomme selvmodsigende i betragtning af den pro-marxisme, han indtil da havde givet udtryk for, bl.a. i »Humanisme et terreur« (1947), gav han med bogen »Les aventures de la dialectique« (1955). Det var en forklaring, der pegede mod et dybere modsætningsforhold, og nu, bagefter, forekommer det besynderligt, at dette modsætningsforhold ikke før var blevet observeret. Det var nemlig til stede fra den første begyndelse og kan læses ud af hele Merleau-Pontys filosofiske forfatterskab, der startede endnu før Sartre havde udgivet sit hovedværk »L'être et le néant«.



At karakterisere den menneskelige bevidsthed som et »intet«, sådan som det sker i »L'être et le néant«, er i og for sig som tidligere nævnt ganske præcist ud fra en fænomenologisk opfattelse, men på betingelse af, at man drager de yderste konsekvenser af denne definition, fører det, som Merleau-Ponty i sit efterladte værk »Le visible et l'invisible« kalder »negintuitionen«, helt til bunds. Thi gør man denne bevidsthed til den menneskelige eksistens' egentlige midtpunkt og hævder, at der uden for den slet ikke eksisterer noget menneskeligt, medfører det visse resultater, der har vist sig fatale for Sartres fænomenologiske tænkning, hvis udtalte mål er en ophævelse af den antinomi, de to stridende filosofiske opfattelser, materialismen (positivismen) og intellektualismen (rationalismen, idealismen) er udtryk for. Det er på disse resultater, Sartres filosofi hidtil er strandet. Og det er dem, hele Merleau-Pontys tænkning er et forsøg på at styre uden om ved, i modsætning til Sartre, at søge mod det, der bærer bevidstheden, selvom det muligvis slet ikke lader sig udtrykke i filosofiens begreber og kategorier. »Vort liv som mennesker på det mest naturlige niveau peger direkte mod en ontologisk omverden, der ikke er verden »en-soi«, og som derfor heller ikke kan udledes som konstitueret af den«, skriver han i en allerede citeret passage, som findes i et essay om Husserl, »Le philosophe et son ombre« (»Signes«, s. 206). I dette essay vedgår Merleau-Ponty arv og gæld og giver et resumé af sin egen tænkning, som et forsøg på at bane en vej midt mellem positivismen og idealismen ved at hente de gyldige argumenter fra begge og forkaste dem, der afslører sig som ugyldige, og på denne måde tænke mere radikalt. Han vedkender sig traditionen fra Husserl i dette tankeforsøg - især den senere Husserl fra »Formale und transzendente Logik« og frem til de efterladte papirer, der nu er under udgivelse, men som han allerede i slutningen af 30'erne eller begyndelsen af 40'erne havde lejlighed til at studere i Husserlarkivet i Louvain. Det er altså den del af Husserls filosofi, der med stigende konsekvens kredser omkring den levede erfaring, »die Lebenswelt«,

som bærer vor objektive tænkning og er bestemmende for den, der først og fremmest optager Merleau-Ponty i modsætning til Sartre, der, selvom han et enkelt sted i »L'être et le néant« henviser til »Formale und transzendente Logik«, egentlig aldrig synes at være nået længere end til Husserls »Logische Untersuchungen«. Men Merleau-Ponty ønsker at føre denne tradition videre gennem fornyet refleksion, gennem et radikalt forsøg på »en direkte beskrivelse af vore erfaringer om omverdenen«, som det hedder i forordet til »Phénoménologie de la perception«, og ved at tænke de endnu utænkte muligheder i Husserls filosofi og konfrontere denne refleksion med den objektive videnskabs resultater i et forsøg på at omfortolke disse resultater. Først og fremmest måtte den konfronteres med psykologien, som Husserl foragtede, fordi han identificerede den med den positivistiske psykologi - »psykologismen«, som han kaldte den - men som Merleau-Ponty gennem en kritisk stillingtagen til Gestaltpsykologien og en ny fortolkning af dens resultater gør til en filosofisk metode, der i den sidste ende gør psykologien til en ontologi (sml. arbejdsnoter til »Le visible et l'invisible«: » . . . jeg må vise, at det man kunne betragte som »psykologi« (Ph. de la perception) i virkeligheden er ontologi« (s. 230)).

Merleau-Pontys udgangspunkt er det samme som Sartres: mennesket er i verden, og det er i verden, det lærer sig selv at kende. Men i modsætning til Sartre drager han derpå entydigt den foreløbige konklusion, at mennesket og verden altså er til før vor refleksion over dem, og at det derfor må være filosofiens bestræbelse at genoprette eller muliggøre den oprindelige umiddelbare kontakt med verden i stedet for at fjerne sig fra den. Filosofien må med Husserls ord »vende tilbage til tingene selv«, til den levede erfaring, »til den verden før erkendelsen, som erkendelsen taler om« (»Phénoménologie de la perception«, s. III). For verden er ikke det, jeg tænker, men det jeg lever med hele min eksistens, hvoraf tanken kun er en del. Merleau-Ponty hævder altså, mod Sartre, at det ikke er bevidstheden, der er den menneskelige subjek-

tivitets centrum, at det ikke er den menneskelige bevidsthed, der giver betydning til omverdenen. Bevidstheden møder tværtimod en omverden, der allerede har betydning, og betydning for mig, og det udtryk den giver den, er som følge heraf bundet af den betydning, som allerede var til stede før bevidstheden, selvom denne bundethed ikke på forhånd udelukker, at bevidstheden kan have flere - omend ikke et uudtømmeligt - antal af *fortolkningsmuligheder* overfor denne implicite betydning. Eller sagt med andre ord: den meningsgivende aktivitet foregår allerede på det før-objektive stadium, altså på det kropslige stadium. Det er ikke bevidstheden, der orienterer omverdenen, rummet og tiden, bestemmer dets op og ned, dets nærhed og fjernhed, dets højre og venstre, dets før, nu og efter, rummet og tiden er allerede rum-og-tid-for-mig og ikke absolut rum og tid, når bevidsthedens virksomhed begynder, rums- og tidsoplevelsen er på forhånd bestemt af kropsbevidstheden, og bevidstheden kan ikke undslippe denne oprindelige oplevelse. Det bevidste, og i Sartres opfattelse frie, subjekt finder denne mening og må acceptere den, for der foregår allerede på det kropslige før-bevidste stadium en stadig dialog mellem mig og omverdenen, kroppen placerer sig selv i forhold til omverdenen og orienterer omverdenen i forhold til sig selv, giver den allerede her menneskelig mening og betydning, gør omverdenen til en omverden-for-mig. Man kan derfor sige, at det allerede er på det kropslige stadium, at jeg »forstår« verden, og denne min forståelse er medbestemmende for mit bevidste forhold til den. Af samme grund består der heller ikke i Merleau-Pontys tænkning, som i Sartres, noget dualistisk forhold mellem menneske og omverden, mellem »pour-soi« og »en-soi«, der er ikke nogen absolut afgrund imellem dem, eller rettere: *en-soi er en ren abstraktion, indført af bevidstheden*, som derved kommer til at tilsløre det levende dialektiske forhold, der har sit udspring deri, at omverdenen ikke, sådan som det ser ud for bevidstheden, og som Sartres bevidsthedsfilosofi tvinges til at postulere det, er en tingseksistens, uigennemtrængelig for menne-

sket, men et felt for den menneskelige meningsgivende virksomhed, et felt, hvis struktur har den nøjeste forbindelse med kroppens struktur, fordi kroppen selv er en del deraf. Det er det, Merleau-Ponty udtrykker med ordene: »Jeg kender kun mig selv i min uopløselige forbindelse med tiden og verden, det vil sige tvetydigheden« (»Phénoménologie de la perception«, s. 397).

Det, det gælder om for Merleau-Pontys tænkning, er derfor at afdække det præteoretiske lag, hvor både materialismen, idealismen og bevidsthedsfilosofien har deres udspring, og som Husserls tænkning kun nåede at antyde som »de betydningskerner, omkring hvilke verden og mennesket kredser«, som det hedder i det omtalte essay (»Signes«, s. 208) med tydelig allusion til den objektive videnskab, der synes at være trængt længst ud i retning af objektivitetens yderste grænse: kernefysikken. Den stadigt fornyede refleksion over disse betydningskerner, som kendes i den levede erfaring, men som tænkningen kun kan omkredse og give indirekte udtryk, er selve ryggraden i Merleau-Pontys filosofi, fra hans første bog »Structure du comportement« (1942) og hovedværket »Phénoménologie de la perception« (1945) til den ufuldendte »Le visible et l'invisible« (1964), der var tænkt som en »fænomenologiens fænomenologi«, et forsøg på at udtrykke den »Urdoxa«, det dybeste, tavse betydningslag, hvori det menneskelige har sit udspring, og som også Husserls tænkning er på sporet af.

Som Husserl forkaster han den objektivistiske filosofi, fordi den overser, eller med vilje ignorerer, at den »absolutte iagttagelse«, der er dens forudsætning samtidig er en illusion, at den subjekt-uafhængighed, som den ikke blot opstiller som et ideal, men som den i praksis allerede betragter som en kendsgerning, ikke eksisterer for iagttageren og den tænkende, og aldrig vil kunne eksistere for ham, som andet end en tilnærmelsesværdi: tingene, omverdenen, den såkaldt »objektive« verden kan aldrig effektivt adskilles fra den, der iagttagere den, det vil sige, at den aldrig kan blive en objektiv Verden,

en verden »en-soi«. Derfor er enhver beskrivelse af denne verdens forskellige aspekter i de forskellige videnskaber, og frem for alt i den filosofi, der forklarer disse videnskabers resultater, allerede en fortolkning. Og først og sidst gælder det de forskellige videnskaber om mennesket, antropologien, sociologien og psykologien. Dette er videnskabens og filosofiens vilkår, og det tjener hverken videnskab eller filosofi at ignorere disse vilkår og foregive at beskrive vor erfaring om verden og os selv ved, som Merleau-Ponty udtrykker det, at sige »hvad Gud ville kunne tænke om den« (»Phénoménologie de la perception«, s. 296). En sådan »fugleperspektivtænkning«, som den kaldes i »Le visible et l'invisible«, vanskeliggør kun sand erkendelse, fordi den hviler på fordomme og forudsætninger, som den objektivistiske filosofi nægter at belyse eller helt enkelt ikke kender eksistensen af, skønt netop udviklingen i den moderne videnskab, både i naturvidenskabene og i antropologien, psykologien og psykoanalysen har afsløret dem.

Merleau-Pontys styrke ligger deri, at han ikke, som Husserl, samtidig med at forkaste den objektivistiske filosofi også vender ryggen til videnskaben for alene ad refleksionens vej at finde frem til et modsigelsesfrit grundlag for en logisk beskrivelse af verden. Han var selv en udmærket psykolog, og hans filosofiske metode hviler på et solidt psykologisk grundlag, som han undervejs supplerer med refleksioner over de resultater, der er opnået både i antropologien, sociologien og i naturvidenskaberne. Fremgangsmåden er i alle hans bøger den samme: han bygger sin fremstilling på alment, eller i hvert fald af fagfolk, kendte forskningsresultater, der loyalt refereres med forskernes egne fortolkninger - hvilket har bevirket, at overfladiske læsere har kunnet tro, han blot skriver af og gentager - hvorefter han foretager en ny vurdering af resultaterne og omfortolker dem. Hans kritik rammer herved ikke videnskaben, men netop den fejlagtige filosofi, der tror at hvile på den, og som han ønsker at erstatte med en mere radikal tænkning: »Man gendriver ikke finalismen ved at

ignorere de kendsgerninger, hvorfra den henter sine argumenter, men ved at forstå disse kendsgerninger bedre end den« (»Structure du comportement«, s. 26). I denne passage ligger egentlig hele Merleau-Pontys filosofi gemt.

Det er Merleau-Ponty om at gøre at påvise, at kroppen er i besiddelse af en form for bevidsthed, der allerede foregriber den egentlige bevidsthed, den diskursive bevidsthed *om* . . . , som Sartre standser op ved. Ved at bevise dette ville han have ophævet den dualisme mellem »en-soi« og »pour-soi«, der opstår på den diskursive bevidstheds plan, ved at vise, at denne dualisme er resultatet af en abstraktion, eller en fordobling, der som forudsætning må have en oprindelig enhed, som det herefter er filosofiens opgave at give udtryk, selvom det måske kun kan blive til indirekte udtryk, eftersom denne oprindelige enhed sandsynligvis er uudtrykkelig i sproget, der i følge hele sit væsen, sin karakter af symbolfunktion, allerede er en fordobling og en afstand til det, det taler om. Man kunne i denne forbindelse minde om et berømt sted hos Søren Kierkegaard, der siger: »Og dog, dersom Eensheden ikke ligger til Grund for Forskjelligheden, Ligheden for Uligheden, saa har Alt opløst sig« (»Opbyggelige taler«). Merleau-Pontys tanke er den samme som Kierkegaards, dog uden dennes religiøse undertone: for ham er det ikke et trosspørgsmål, noget der *må* være, *hvis* ikke alt skal opløses; den oprindelige enhed er for ham hele vor videnskabs og vor tænkningens kilde, uden hvilken der simpelthen ikke kunne være nogen videnskab eller nogen tænkning, og da nu både videnskaben og tænkningen altså eksisterer som uomgængelige kendsgerninger, må det være en radikal filosofers opgave at søge at afdække denne kilde. Derfor gælder det om at »komme til tingene selv« . . . »til den verden før erkendelsen, som erkendelsen altid taler om og med hensyn til hvilken enhver videnskabelig bestemmelse er abstrakt, tegnæssig og afhængig, på samme måde som geografien med hensyn til det landskab, hvor vi først lærte at forstå hvad en skov, en slette eller en

flod var«, som det hedder i forordet til »Phénoménologie de la perception« med vendinger, der peger mod det sensuelle grundlag for hele Merleau-Pontys tænkning, en sensualitet, som gang på gang kommer til udtryk i hans filosofiske afhandlinger og understreger afstanden til Sartres puritanske abstraktioner.

Sit bevis for kropsbevidstheden fører Merleau-Ponty i sin første bog »Structure du comportement«. Bogen er en kritik af behaviorismen, ikke af dens objektive resultater, men af dens udlægninger af disse resultater og af den adfærdspsykologi, der har udviklet sig af den. Refleksteorien forkastes, fordi den er en mekanisk teori, som ikke tager hensyn til den kendsgerning, der ellers træder åbenlyst frem af de videnskabelige forsøg: at organismen ikke blot er en maskine, der reagerer på ydre stimuli - som f.eks. et klaver, der spilles på - men *svarer på* og *omformer* disse stimuli i overensstemmelse med organismens og forsøgs miljøets globale situation. Denne opfattelse er senere blevet kraftigt underbygget f.eks. af de mikrobiologiske forsøg, der er blevet foretaget af de tre franske nobelprisvindere, Lwoff, Monod og Jacob, som har kunnet påvise, at der i den enkleste mikroskopiske celle er indbygget en svarmekanisme, der bevirker at cellen ikke reagerer mekanisk på ydre påvirkninger, men gør det i overensstemmelse med hele den situation, hvori disse påvirkninger viser sig, og med sine egne »behov«, at der altså er mere »kultur« i den biologiske natur, end man hidtil har været tilbøjelig til at tro. Allerede på dette niveau tør man derfor tale om en »betydning«, som ikke kommer hverken fra de ydre stimuli eller fra organismen, men fra deres møde. Omverdenen *er* ikke bare i sig selv, den er allerede *for* organismen i den forstand, at den har betydning, og organismen ligger ikke bare under for en påvirkning, den konstituerer en orden, hvilket bl.a. afsløres i de gentagne iagttagelser af forskellige svar på analoge stimuli, en forskel der har vist sig at have nøje sammenhæng med den fælles situation som organismen og de pågældende stimuli tilsammen frembringer. Man må

derfor konkludere, at nervesystemet er et kraftfelt, som på én gang udtrykker den indre organiske tilstand og de ydre påvirkningers indflydelse, at der er tale om »dynamiske og cirkulære processer« (»Structure du comportement«, s. 48), hvorfor man også må give afkald på den kausale tænkning. Bedre går det ikke med teorierne om de betingede reflekser og associationerne, der hviler på en psykologisk og fysiologisk atomisme og derfor må afskrives, fordi det stadig ikke er de ydre stimuli, der bestemmer perceptionens indhold eller nervesystemets reaktioner: de omformes, eftersom den perciperede verden ikke er den objektive verden, men en »fænomenal« verden, en verden for perceptionen, en verden, der allerede har en mening og en struktur: » . . . det er aldrig som individuel psykisk realitet, en stimulus bliver refleksen, det er altid som struktur« (s. 113).

Adfærden er da organismens projektion af muligheder, som den selv besidder, det er en bestemt måde at forholde sig til verden på, at være i verden, at eksistere før bevidsthed om at eksistere. Den menneskelige adfærd på det mest naturlige niveau er ikke »bevidst« på den diskursive bevidstheds plan, den har sine rødder dybere end det, man i almindelighed forstår ved det menneskelige, og den specielt menneskelige adfærd - den symbolske adfærd - hviler på kroppens strukturering - og symbolisering - af omverdens indtryk, der allerede har givet verden en mening. Adfærden er en *form*.

Dette formbegreb, der som påvist er udvundet af refleksionen over den objektive videnskabs resultater, anvender Merleau-Ponty herefter på henholdsvis det fysiske, det vitale og det menneskelige, og han viser, hvordan der fra det ene lag til det næste foregår en stadigt mere omfattende strukturering, således at hvert enkelt lag ganske vist er en selvstændig og autonom enhed, med sin egen struktur, men at de underste lag altid er betingelsen for, at de øvre lag kan komme til udfoldelse, uden at de øvre lag iøvrigt kan reduceres til summen af de underste. Det er dette, der frembringer systemet -



strukturen - i den menneskelige adfærd og rodfæster denne adfærd, og dermed det specielt menneskelige i det hele taget, i det ikke-menneskelige, eller rettere: det endnu-ikke-menneskelige - det fysiske og det vitale, som den menneskelige væren også er en del af - uden at det er muligt at reducere det til dette: der er ikke tale om kausalitet, men om et dialektisk forhold, hvori hvert enkelt lag er en gentagelse og en restrukturering af det foregående på et højere plan. Dette tillader os også at se forholdet mellem sjæl og legeme i en ny belysning med forventning om at kunne løse det gamle cartesianske - og kristne - problem omkring ånd og materie, fordi den dialektiske betragtningsmåde (som her først og fremmest hviler på Hegel) åbner for et blik på den oprindelige meningsgivning, som den diskursive bevidsthed - »sjælen« - gør eksplicit, denne præ-objektive erfaring af verden, som Merleau-Ponty kalder det, der oplever tingene, organismen, medmenneskets adfærd og min egen adfærd som eksisterende just i kraft af deres betydning »uden at denne betydning endnu er et objekt i kantiansk betydning og uden at den intentionalt, der konstituerer dem, endnu er en forestilling, og den forståelse, der giver adgang til den, en forstandshandling« (s. 241). Hermed havde Merleau-Ponty skabt grundlaget for de undersøgelser i og refleksioner over perceptionens fænomologi, han udgav tre år senere.

»Phénoménologie de la perception« indledes med en kritisk stillingtagen til »de klassiske fordomme«, der præger empirismen, intellektualismen (rationalismen) og den positivistiske psykologi (»psykologi på biologisk grundlag«), og en opfordring til at vende sig til de oprindelige erfaringer, som disse discipliner er mere eller mindre udtalte forfalskninger af, til »bevidstheden i færd med at blive til« (s. 36), til den levede erfaring - denne »erfaring om verden, denne kontakt med verden, som går forud for enhver tænkning om verden«, som Merleau-Ponty har kaldt den andetsteds (»Sens et non-sens«, s. 48). Kun en sådan tilbagevenden, kun »forklaringen

eller belysningen af bevidsthedens før-videnskabelige liv« kan give videnskabens operationer deres fuldstændige betydning, ikke mindst da det jo er dette før-videnskabelige, den selv hele tiden henviser til (s. 71). Dette bevidsthedens før-videnskabelige liv er perceptionen, der åbner sig mod tingene og endnu ikke tænker eller taler om dem, og som er forankret i vor kropseksistens (s. 66 ff).

Derfor begynder Merleau-Ponty sin fremstilling med en fornyet refleksion over kropsbevidstheden, en uddybelse og videreførelse af resultaterne fra »Structure du comportement«, der beskriver kroppen som en dybere og mere oprindelig intentionalitet end bevidstheden, en indre kommunikation med verden, som ligger før den fordobling, der indtræder med bevidstheden, og er dennes forudsætning. Merleau-Ponty taler i denne forbindelse om en »intentional bue« (»arc intentionnel«, s. 169), en inderlig samhørighed mellem krop og omverden, som nok er skjult for bevidstheden, fordi den altså er dens forudsætning, men som viser sig, negativt og indirekte, når den er delvis brudt sammen eller sluppet ved sygdom eller læsioner i centralnervesystemet. Han baserer derfor sin argumentation på beskrivelserne af et sådant tilfælde af læsion i centralnervesystemet - tilfældet Sch., der har optaget Gestaltpsykologer meget - og næsten hele bogen bygger på en omfortolkning af disse beskrivelser, som fører til en ny opfattelse af intentionaliteten, der betragtes som »en før-bevidst-viden« (s. 96), en »før-personlig vision« (s. 251), en »mere oprindelig pagt, sluttet mellem X og verden i almindelighed«, hvorved den personlige eksistens bliver gentagelsen af en før-personlig tradition (s. 293). Som følge heraf må erkendelsesteorien tænkes om, og det må ske derved, at vi forsøger at genfinde den før-reflekterede erfaring om verden, hvoraf sansningen er den enkleste form. Hermed skulle også dualismen mellem »en-soi« og »pour-soi« være overvundet, for den er den diskursive bevidstheds værk, når denne glemmer sine egne forudsætninger: at den selv dybest set er en integrerende del af den verden, den er bevidsthed om.

At den altså ikke er et »intet«, men en stadig genskabt åbning i værens fylde, ikke et »hul«, men en lakune, en hulhed, »en fold, der har dannet sig, og som igen kan forsvinde« (s. 249) - eller vel rettere: som hele tiden bliver til og forsvinder, eftersom »enhver perceptionsakt kommer til syne på baggrund af en fuldstændig samhørighed med verden« (s. 297), og eftersom perceptionen foregår i et erfaringsystem, hvor min krop og fænomenerne er tæt sammenslyngede, og det perciperende jeg er en uløselig del af dette system (sml. s. 350).

Man vil se, at der heri ligger en kritisk stillingtagen, både til Heidegger og til Freud, eller i hvert fald til freudianismen. Det oprindelige »Man«, som den dimension, hvori perceptionen foregår, er ikke, som i »Sein und Zeit«, en moralsk kategori, men netop en fundamental erfaringskategori, en anonymitet, hvorfra personligheden springer, som bærer personligheden som dennes forudsætning, og som den står i stadig korrespondance med. Det er altså ikke en inautentisk eksistens, »ein Verfall«, men netop en neutral oprindelighed, hvor autenticiteten har sit udspring, en før-objektiv erfaring, der nærer både den objektive tænkning og dermed også det moralske valg, fordi den allerede har markeret min plads i verden og givet den en implicit betydning. Dette er Merleau-Pontys fortolkning af Freuds ubevidste, som en dialog mellem mig og naturen, der også ophæver solipsismen, fordi denne før-bevidste perception åbner for erfaringen om en intersubjektiv verden, der bærer bevidstheden om de andre, idet den »forstår« de andre, ikke som fjendtlige bevidstheder, men heller ikke i kraft af det Husserl kaldte indføling, og som ret beset er en bevidsthedsakt: *ego* og *alter ego* står i oprindelig indre kommunikation med hinanden, fordi de er dele af et og samme univers, som først bevidstheden indfører en grænse i, en grænse-udtækning, som forudsætter den oprindelige samhørighed. (sml. s. 403). I denne sammenhæng - og på baggrund af den lagdeling af den menneskelige adfærd, som blev beskrevet i »Structure du comportement« - er det meningsløst at betragte

det »ubevidste« som en ikke-viden, eller reducere den til noget biologisk, f.eks. til seksualiteten opfattet som et biologisk fænomen, sådan som adskillige af Freuds elever har gjort det, formentlig forledt af Freuds positivistiske terminologi, der jo først og fremmest var hans tids terminologi. Det er langt snarere »en ikke anerkendt, uformuleret viden, som vi ikke vil antage os ... en tvetydig perception« (»Signes«, s. 291). Merleau-Ponty finder derfor også psykoanalysens store betydning ikke deri, at den gjorde psykologien biologisk orienteret, men at den tværtimod i de funktioner, som man hidtil havde troet var rent kropslige, biologiske og fysiologiske funktioner, opdagede en implicit dialektik, hvorved den reintegrerede seksualiteten i den menneskelige væren og derved ophævede skellet mellem legeme og sjæl, fordi denne væren hidtil udelukkende havde været betragtet som den diskursive bevidstheds væren. (sml. »Phénoménologie de la perception«, s. 184). Og han tilføjer, at psykoanalysen, uden at dens praktikanter øjensynligt selv er klar over det, har bidraget til at udvikle den fænomenologiske metode ved at fastslå, at enhver menneskelig handling har en betydning, og ved overalt at søge at forstå det, der skete, frem for blot at sætte det ind i en mekanisk sammenhæng (sml. s. 184f.) - hvilket gerne kan læses som en tilståelse af, hvor stor en betydning Freuds tænkning har haft for Merleau-Ponty selv ved udformningen af den teori om kropsbevidstheden, der er hovedtemaet for hans filosofi. Det er i denne forbindelse interessant at bemærke, at en vigtig del af den franske psykoanalyse, under påvirkning af analytikeren og filosofen Jacques Lacan, arbejder i retning af en revision af freudianismen, baseret på en genlæsning og en genfortolkning af Freud, der har tydelige paralleller med Merleau-Pontys refleksioner.

Hinsides subjektiviteten er vi altså ifølge Merleau-Ponty i kraft af vor kropsbevidsthed forankret i en verden, der ligger før enhver tænkning eller diskursiv bevidsthed om verden, før dette »pour-soi«, som Sartre standser op ved som den yderste grænse for det menneskelige. Derfor kræves der også

en fornyet refleksion over Cogito, om muligt en ny formulering af Cogito, mere radikal end både Descartes', Husserls og Sartres, en formulering, som tilnærmelsesvis og banaliseret kunne lyde: »jeg er, derfor tænker jeg«. Eller med Merleau-Pontys ord: ». . . det er ikke 'jeg tænker', der indeholder 'jeg er', det er ikke min eksistens, der kan henføres til min bevidsthed om at eksistere, det er omvendt 'jeg tænker', der reintegreres i 'jeg er's transcendentale bevægelse, og bevidstheden, der reintegreres i eksistensen« (s. 439), hvilket er den egentlige betydning af det eksistentialistiske slagord: »eksistensen går forud for essensen«, som i Sartres filosofi ikke er tilstrækkeligt begrundet, og som han derfor heller ikke forholder sig konsekvent til. Det viser også sidste kapitel af »Phénoménologie de la perception«. Det handler om friheden, og uden at Sartre direkte inddrages, er det en fuldstændig gendrivelse af dennes frihedsbegreb, som det var blevet formuleret i »L'être et le néant«, og et forsøg på en mere autentisk formulering. For en filosofi, der bygger på erfaringen om en oprindelig samhørighed mellem menneske og omverden, er Sartres frihedsbegreb, som finder sin begrundelse i den absolutte afstand mellem verden som »en-soi« og subjektet som »pour-soi«, et uholdbart postulat. Friheden kan ikke være en absolut frihed til at vælge mig selv i den situation, jeg er i, den er altid en betinget frihed, betinget af den før-bevidste tilstand, der gør, at den situation, mennesket befinder sig i og vælger ud fra, allerede har en betydning, og en betydning for mig, før ethvert valg, jeg måtte gøre. Og Merleau-Ponty fortsætter: »Alle forklaringer på min adfærd ved hjælp af min fortid, mit temperament og mit miljø er altså rigtige, på betingelse af, at man ikke betragter dem som udskillelige tilskud til min eksistens, men som momenter i min totale væren, hvis betydning i forskellige retninger jeg har frihed til at gøre eksplicit, uden at det er muligt at afgøre, om det er mig, der giver dem deres betydning, eller jeg tværtimod modtager den fra dem. Jeg er en psykologisk og historisk struktur. Jeg har sammen med eksistensen fået en måde

at eksistere på, en *stil* . . . Og dog er jeg fri, ikke på trods af disse motiveringer, men i kraft af dem. Thi dette meningsfyldte liv, denne naturens og historiens mening, som jeg er, begrænser ikke min kontakt med væren, den er tværtimod et middel for mig til at kommunikere med den« (s. 519). Også friheden er et dialektisk forhold mellem mig og min omverden, at afgøre, hvad der betinger hvad, er ikke længer muligt, for der er tale om en struktur af gensidige virkninger og forbindelser, som ikke kan udtømmes i filosofiens begreber, men som manifesterer sig i den levede erfaring og i den *praxis*, som den filosofiske tænkning er en stadig omkredsning af. Derfor kan han slutte sin bog med en parafrase over Karl Marx' tese om filosofiens overvindelse: »Om det drejer sig om tingene eller de historiske situationer, har filosofien ingen anden funktion end at lære os at se dem klart, og det er rigtigt at hævde, at filosofien realiserer sig selv ved at ophæve sig selv som særskilt filosofi« (s. 520).

Karl Marx' indflydelse på Merleau-Pontys tænkning er iøjnefaldende. Adskillige steder har han beskæftiget sig med ham, og i en større artikel i essaysamlingen »Sens et non-sens« søger han at lægge afstand mellem Marx' filosofi og den senere marxisme, især den stalinistiske ortodoksi, og den vulgærmarxisme, der behersker så mange såkaldte marxister. Men som det var tilfældet med Husserl og Freud, har indflydelsen fra Marx først og fremmest været en opfordring til kritisk videreførelse og til en tænkning af de endnu ikke tænkte muligheder i hans filosofi, hvilket var så meget mere nærliggende, som hans egen tænkning fra første færd var en dialektisk tænkning, oprindeligt inspireret af Hegel, som han i et andet essay i den omtalte samling betragter som en forløber for eksistentialismen. Marx' betydning for Merleau-Ponty fremgår også af det efterladte manuskript til »Le visible et l'invisible«, der bl.a. indeholder en kritik af den hidtidige dialektik, som ikke har levet op til egne fordringer, især ikke fordi den gang på gang har konstitueret sig som filosofisk

doktrin, som en ideologi, og derved er blevet til dårlig dialektik, stivnet og ubevægelig og derfor et bedrageri mod den stadige bevægelse, der er dialektikens egentlige væsen. Den gode dialektik er en tænkning, der hvert øjeblik er sig bevidst, at enhver *tese* er en idealisering, en abstraktion, og at være ikke er gjort af abstraktioner (sml. »Le visible et l'invisible«, s. 129). Merleau-Ponty indrømmer derfor, at den dialektik, han gennem hele sin tænkning har søgt at formulere, egentlig slet ikke lader sig formulere, fordi formuleringen gør den til en abstraktion og til dårlig dialektik, men at han med det foreliggende værk søger en dialektisk definition af være, som hverken kan være »en-soi« eller »pour-soi«, en definition »som skal genfinde være før den reflekterede kløvning, omkring denne kløvning, i horisonten af den, ikke uden for os selv og ikke i os, men dér hvor de to bevægelser krydser hinanden, der hvor »der er noget« (s. 130). Den sidste arbejdsnote, skrevet umiddelbart før Merleau-Pontys pludselige død, bærer overskriften »min plan«, og den viser, at det færdige værk bl.a. skulle være udgået af en fornyet refleksion over den dårlige - altså egentlig: den hidtidige - dialektiks løsninger, men at den historieopfattelse, han stræbte henimod ikke ville blive en etisk opfattelse som Sartres, men ligge meget nærmere Marx' opfattelse (s. 328).

løvrigt var det hans hensigt med denne bog at tage hele sin forudgående filosofi op til fornyet refleksion ved endnu engang at begynde helt forfra med det sokratiske standpunkt - lade som om man intet ved - for påny at lære at se verden og erfare om sig selv i verden, stille sig ansigt til ansigt med dette »der er noget«: »der er verden«, »der er mig«, og på denne måde genfinde den oprindelige kontakt med verden, som er forudsætningen for hele vor tænkning og videnskab, men som de straks får til at forsvinde. Han ville formulere denne kontakt i en filosofisk refleksion, der ikke som den hidtidige filosofi, Merleau-Pontys egen medregnet, er en »fugleperspektivs-tænkning«, men en kritisk filosofi, som aldrig glemmer at stille stadige spørgsmål til sig selv og sit eget

grundlag. Altså endnu engang, og denne gang mere radikalt, afdække de dybe rødder, der forbinder os med alt værende, »den vertikale væren«, som den nu kaldes (f.eks. s. 257), vise verden som kød, hvoraf jeg er kød, og som kød af mit kød (sml. f.eks. s. 189): vise den inderlige kontakt med væren, der ikke som i tænkningen er *foran mig*, men tværtimod *omgiver mig*, fordi jeg selv er en uløselig del af den, fordi den og jeg er tæt sammenslyngede: vise, at omverdenen, tingene, medmenneskene og jeg selv er rodfæstet i en og samme væren, og at adskillelsen ikke er en virkelig adskillelse, men en »chiasme«, en spejling, resultatet af en fordobling i et forsøg på at beskrive samhørigheden, det som i Merleau-Pontys terminologi betegnes med ordet »l'entrelac« (s. 172 ff). Den menneskelige tanke, det menneskelige sprog, som er denne fordoblings og denne spejlings udtryk er kun forståelige ud fra, kan kun opstå af, denne oprindelige samhørighed: hvis ikke der var samhørighed, kunne der heller ikke blive tale om spejling, og det spejlingen søger at afspejle er just samhørigheden. Uden denne samhørighed kunne bevidstheden ikke, som i fænomenologiens definition, være bevidsthed *om . . .*, den måtte være slet og ret bevidsthed, hvilket er en absurditet: bevidsthed kan ikke være bevidsthed om noget, der er den fremmed, og den kan ikke være bevidsthed uden at være bevidsthed om noget - begge dele ligger i bevidsthedens definition.

»Le visible et l'invisible« forblev en torso. Måske kunne den aldrig være blevet skrevet færdig, fordi det, den vil give udtryk, endnu ikke taler og derfor i udtrykket allerede ville være blevet noget andet. Måske ville den være endt i en ny-mystik, som kun Merleau-Pontys skarpe og subtile ånd ville have kunnet håndtere og dermed forhindre den i at blive til mysticisme. Men det er lige så sandsynligt, at den »fænomenologiens fænomenologi«, som allerede Husserl talte om, og som Merleau-Ponty har søgt at praktisere, ville kunne føre til den nye dialektik, byggende på menneskets skabende praksis, som Sartre hidtil forgæves har søgt at formulere, som



han i »Critique de la raison dialectique« snarere synes at være på vej bort fra, men som Merleau-Ponty allerede før ham arbejdede henimod og endnu i arbejdsnoterne skintede. Hermed ville fænomenologiens fænomenologi også føre over i en ny æstetik, som betragter kunsten og digtningen som en integrerende del af den omtalte skabende praksis i videre forstand, men som endnu står tilbage at formulere. Hertil vil kræves fornyede refleksioner over sproget, symbolfunktionen, i lyset af den moderne sprogvidenskabs teorier og resultater, refleksioner, der vil kunne hente megen inspiration i Merleau-Pontys betragtninger over det samme fænomen, spredt ud over hans forfatterskab, både hans filosofiske hovedværker og hans essayistik. Foreløbig kan en sådan æstetik kun skitseres. Men det synes indlysende, at dens endelige udformning må tage hensyn til Merleau-Pontys tænkning, som, uanset om man vil antage den eller forkaste den som helt eller delvis ugyldig, ved den radikalitet og konsekvens, hvormed den søger at indkredse den skabende praksis i dens udspring, er et uomgåeligt gennemgangsled til en forståelse af, hvad det er, der er på færde i kunsten og digtningen.

Man kunne her minde om Merleau-Pontys egen opfattelse af, at litteraturens og filosofiens opgaver dybest set ikke kan adskilles, idet de begge i deres væsen er forsøg på at formulere en oplevelse af verden, en erfaring om verden, som går forud for enhver tænkning om verden. I de bedste passager, især i de sidste sider, han nåede at få skrevet færdig, og som handler om Prousts digtning, nærmer Merleau-Pontys egen filosofi sig poesien. Og hvor Sartre ret beset tænker som en forhammer, dér svarer Merleau-Pontys tænkning mere til Nietzsches idé om, hvad tænkning skulle være: »Unser Denken soll kräftig duften wie ein Kornfeld am Sommerabend«.

## FILOSOFIENS FORVANDLING

Et hovedpunkt i marxismen som filosofi er som bekendt doktrinen om selve filosofiens overvindelse. Det er ikke mindre bekendt, at denne doktrin endnu ikke er blevet bekræftet, mindst af alt af marxismen selv, der tværtimod har udviklet sig til en statsfilosofi, i kraft af hvilken man har kunnet retfærdiggøre den mest brutale pragmatisme. Ikke desto mindre repræsenterer marxismen og dialektikken den hidtil mest frugtbare mulighed for, om ikke at overvinde filosofien, så dog at forvandle den. Det har bevirket, at mange tænkere, der bekender sig til marxismen, i de senere år har påbegyndt en kritik af den hidtidige udformning af den dialektiske materialisme, bl.a. ved en tilbagevenden til Marx selv i et forsøg på at forstå ham i lyset af, hvad vi nu er. Det har også bevirket den tilnærmelse mellem fænomenologien, eller eksistentialismen, og marxismen, Merleau-Ponty som omtalt allerede på et tidligt tidspunkt efter verdenskrigen indledte, men af forskellige grunde lod vente på halvvejen, og som Sartre efter ham, og sandsynligvis inspireret af ham, har fortsat. For både marxister og fænomenologer har der egentlig været tale om en slags opgør, tydeligst for marxisterne, der virkelig har haft noget at gøre op med, men mærkbart også hos franske fænomenologer, for hvem det idealistiske resultat af Husserls refleksioner har været utilfredsstillende og en opfordring til fornyet fordybelse i den fænomenologiske problematik omkring forholdet mellem den menneskelige subjektivitet og dens omverden.

Et udmærket eksempel på et sådant opgør hos en fænomenolog var den indokinesiske filosof Tran-Duc-Thao's »Phénoménologie et matérialisme dialectique« (1951), fordi den viste de brudflader, som en første konfrontation mellem fænomenologi og marxisme måtte afsløre, men som bl.a. Merleau-Pontys tænkning har været et forsøg på at nærme til hinanden igen. Tran-Duc-Thao's bog blev begyndt som en redegørelse for den fænomenologiske metode, trofast over for

Husserls intentioner. Men det viste sig, at denne redegørelse i sin konsekvens løb ud i en række selvmodsigelser, der tvang forfatteren til at standse op for at tage kritisk stilling til selve metoden, som han hidtil havde betragtet som fuldstændig gyldig. Resultatet blev, at han forkastede metoden, eller rettere: han anerkendte dens effektivitet til et vist punkt, nemlig så langt som den menneskelige tanke rækker, og betragtede fortsat fænomenologien som den filosofi, der hidtil skarpest og mest konsekvent havde stillet problemet om den menneskelige bevidstheds opfattelse af omverdenen, tingene og medmenneskene. Til gengæld erkendte han, at fænomenologien ikke selv kan give svar på de spørgsmål den stiller så skarpt, men at kun den dialektiske materialisme med dens teori om menneskets skabende og omformende praksis er i stand til at besvare dem. At Tran-Duc-Thaos redegørelse for denne dialektiske materialisme så i den sidste ende bliver en anerkendelse af den doktrinære marxisme, der i realiteten - med god støtte i den ældre Marx iøvrigt - afslører sig som en ny inkarnation af den mekanistiske materialisme, som Marx oprindeligt bekæmpede i sine »Tesar om Feuerbach«, er en ironisk kendsgerning, som muligvis må tilskrives neophytens lidenskab, men nok også har historiske årsager: begyndelsen af 50'erne oplevede jo på det nærmeste denne mekanistiske materialismes apoteose i stalinismen. Efter stalinismens afskaffelse, og i forbindelse med den selvbesindelse dette satte i gang hos mange marxister, tog en anden fransk marxist, Jean Desanti, Tran-Duc-Thaos analyser op påny i sin bog »Phénoménologie et praxis«. Heri fastslår han på grundlag af en grundig gennemgang af Husserls »Méditations cartésiennes«, at denne bog er et symptom på »den spekulative filosofis krise« (s. 135), og han hævder, at kun den *praxis*, som er den dialektiske materialismes centrum, er i stand til at kaste lys over de problemer, som fænomenologiens spekulation har måttet lade ligge, netop fordi den kun kunne være, og kun ønskede at være, ren tænkning. At dette er en sandhed med modifikation, ville afsløres af Husserls efterladte skrifter,

som imidlertid ikke har interesseret Desanti, hvis formål har været at vise, »at enhver bevidsthedsfilosofi kræver at blive overvundet i retning af en praxisfilosofi« (s. 9), simpelthen fordi bevidstheden ikke, hvis den ikke skal ende i cirkelslutninger, kan tænke sin egen væren i verden som på en gang bestemt af denne verden og som bestemmende for den. Vejen mod en udtømmende beskrivelse af den levede erfaring, »die Lebenswelt«, som de franske fænomenologer Sartre og Merleau-Ponty har gjort til området for deres tænkning, går ifølge Desanti kun gennem en opgivelse af tænkningens traditionelle miljø, bevidsthedens altså, til fordel for en meditation over selve denne bevidstheds miljø, nemlig »de økonomiske og sociale forbindelser, levet af menneskene i deres dagligdag« (s. 11). Og videre: »Man må vise hvordan marxismen med nødvendighed udfolder sit indhold på ruinerne af den spekulative filosofi ved at rodfæste sin egen sandhed dybere nede, i det område, som disse filosoffer i kraft af deres fundamentale mål, bevæger sig henimod og hvortil de hævder at nå frem, men hvortil de aldrig når, på grund af alt det, det stiltiende forudsætter« (s. 14).

Måske den dialektiske materialisme virkelig har et svar på fænomenologiens ubesvarede spørgsmål - både Sartres og Merleau-Pontys optagethed af marxismen kunne tyde på det - men i så fald en dialektisk materialisme, der vender sig kritisk mod det, den på sin side forudsætter som givet, f.eks. at økonomien er den afgørende faktor i verdensudviklingen. Som bekendt betragter Marx og efter ham marxisterne økonomien som det bestemmende element i menneskets historie: for en marxist er dette simpelthen noget der siger sig selv. Som når Engels i »Utopisk socialisme og videnskabelig socialisme« uden videre sammenstiller det religiøse fænomen, prædestinationen, med et helt forskelligt fænomen, den økonomiske konkurrence, og hævder, at det kalvinistiske dogme svarede til behovet hos epokens mest avancerede borgerskab. Eller når Roger Garaudy i »L'église, le communisme et les chrétiens« betragter St. Thomas' »Summa theologica« som

en refleks eller en direkte oversættelse af det feudale samfunds struktur, uden at han iøvrigt foretager nogen dyberegående strukturel analyse af disse to elementer, der skulle hænge så nøje sammen.

Det er den unge afdøde antropolog Lucien Sebag, der i sin »Marxisme et structuralisme« (1964) fremdrager disse to eksempler i en kritik af den doktrinære marxisme og dens metode. Sebag hævder, at teorien om økonomiens afgørende betydning er alt for forhastet opstillet, fordi man i realiteten ikke har gjort sig den ulejlighed at give en adækvat og udtømmende beskrivelse af de fænomener, som økonomien altså hævdes at være bestemmende for - eller rettere: de humanistiske videnskaber er endnu ikke nået så vidt med hensyn til en sådan beskrivelse, at ideologer og filosoffer har et tilstrækkeligt grundlag at opstille deres teorier på-hvorfor det slet ikke er muligt at afgøre, hvad der egentlig virker på hvad. Forsøger man alligevel herpå, ender man i dårlig dialektik, thi muligheden for at forstå en forandring må være, at man har forstået essensen af det, der forandres: beskrivelsen af de mange forskellige systemer - økonomien, religionen, filosofien, sproget f.eks. - der tilsammen udgør vor nutid og vor historie må være den nødvendige betingelse for at vurdere disse systemers indbyrdes sammenhæng og som følge deraf afgøre, hvilke der er vigtigere, og hvilke der eventuelt er underordnede. En sådan beskrivelse er man knapt nok begyndt på, bl.a. fordi man først for nylig for alvor har gjort sig klart, at alle de omtalte systemer - også økonomien og den sociale virkelighed - er *symbolsystemer*, der ikke uden videre kan identificeres med *virkeligheden*, altså den såkaldte objektive virkelighed, som alle videnskaber er på sporet af, men som hele tiden undslipper dem, fordi også videnskaberne jo, når det kommer til stykket, er symbolsystemer. Disse symbolsystemer er ikke blot afspejlinger af den omgivende virkelighed, det være sig denne virkeligheds socio-økonomiske aspekt, hvorfor man da heller ikke kan tillægge en bestemt type sociale fænomener absolut værdi i forhold til andre

typer. Der består tværtimod et dialektisk forhold mellem virkeligheden og de symbolsystemer, hvormed vi opfatter, beskriver og forstår virkeligheden, til den grad, at den symbolske tænkning, som Sebag hævder, »griber ind i det virkelige som frembringer af begivenheder« (»Marxisme et structuralisme«, s. 158). Og da mennesket ikke er i stand til at erkende virkeligheden uden for eller uafhængigt af symbolsystemerne, er det heller aldrig til at fastslå den absolutte oprindelse eller det grundlæggende element i det dialektiske forhold. Af samme grund kan intet symbolsystem udtømmende beskrive virkeligheden.

Bag Sebags bog mærker man tydeligt indflydelsen fra Claude Lévi-Strauss, hvis antropologiske og etnologiske forskning, og hans anvendelse af en metode udvundet af den moderne sprogvidenskab i denne forskning, synes at være en stadig inspiration i fransk kulturdebat. Men man fornemmer også et slægtskab med fænomenologien, ikke mindst i den udformning den har fået netop hos Merleau-Ponty, samtidig med, at hans marxistiske skoling klart skinner igennem. Nu fik han ikke lov at føre sit arbejde videre. Men sammenligningen mellem »Marxisme et structuralisme« på den ene side og »Phénoménologie et matérialisme dialectique« og »Phénoménologie et praxis« på den anden giver et indtryk af den dialog mellem fænomenologi og marxisme, der er i gang, og som måske kan bidrage til at forvandle filosofien. Hvori denne forvandling vil komme til at bestå, kan det være vanskeligt at dømme om. Men meget tyder på, at en vigtig bevæggrund i den vil være en »samentænkning« af tre af de betydeligste strømninger i moderne europæisk åndsvidenskab: den dialektiske materialisme, dybdepsykologien og fænomenologien, just den syntese, Merleau-Ponty stræbte henimod. Men det forstår sig: det må være en *syntese*, og ikke blot en eklektisk udvælgelse af, hvad man i øjeblikket tilfældigvis kan bruge fra de tre åndsvidenskaber, som den der f.eks. praktiseres af sociologen Edgar Morin i »Introduction à une politique de l'homme« (1965).

Her forsøger Morin en omdefinering af den dialektiske filosofi og en kritik af den venstre - orienterede politik, der mere eller mindre konsekvent bygger på den. Hans udgangspunkt er konstateringen af, at selve det sakrosankte venstreorienterede begreb »fremskridt« trækker til fornyet overvejelse. Det gælder om, hævder han, at frembringe en »antropolitik«, altså en teori om mennesket i færd med at blive til i verden, og den eneste, der efter hans mening, fortjener navn af radikal politik. Denne indebærer, at man påny tager forholdet mellem teori og praksis op til diskussion. Men den indebærer først og fremmest, at man retter fornyet kritik mod den politik og filosofi, der hidtil har troet at inkarnere radikaliteten: marxismen altså, og marxismens menneskeopfattelse, som har vist sin begrænsning, hvorved marxismen hidtil har været nødsaget til at bygge på »et amputeret, skematiseret og ideologiseret menneske« (s. 17). Derfor er marxismen i dens øjeblikkelige udformning og hidtidige historie en snæver antropologi, som det nu gælder om at generalisere.

Hertil har man kunnet følge Morin. Men spørgsmålet bliver herefter, hvordan denne generalisering skal komme i stand. Det er på dette punkt, Morins principløse eklekticisme begynder at vise sig. Han ønsker at kombinere marxismen med freudianismen, der på sin side er en lige så snæver antropologi, blot snæver på den anden led. Sammen med marxismen vil den kunne sprænge både sine egne og marxismens rammer og dermed åbne muligheden for skabelsen af en mere omfattende antropologi, hvorpå en ny politisk tænkning og praksis kunne bygge, bl.a. ud fra en erkendelse af at »den marxistiske revolution er død« (s. 29), en kendsgerning, der på den anden side ikke ophæver selve det revolutionære problem. Det gælder i følge Morin ikke om at overvinde eller revidere marxismen. Den må simpelthen fuldstændig tænkes om, renses for al den skolastik og fetichisme, der klæber ved den, for kun sådan kan man realisere den eneste form for selvkritik, der kan redde marxismen. Imid-

lertid er hans endelige definition af den nye antrop-politik et sammensurium af ideer, hentet alle mulige steder fra. Dens princip er »fra hvert af de systemer, der nu er i krise, at udtrække den rene saft og forene disse safter: . . . den revolutionære antropologiske energi hos Marx, viljen til radikal indsigt i det dybest menneskelige hos Freud, kristendommens umådelige elan i dens bekendelse til kærligheden som en universel magt, videnskabens alt omformende forskning og efter-surrealismens poetiske og ekstatiske spænding« (s. 102). Om der virkelig her er tale om andet end eklekticisme afhænger ganske af et eventuelt samlende filosofisk synspunkt som Morin endnu skylder en redegørelse for. Meget tyder på, at at han ikke er i besiddelse af det, og at hans antrop-politik derfor kun ville blive til en ny positivistisk pragmatisme, en velfærds politik, i mere raffineret udførelse måske, men i realiteten med den mangel på egentlig målsætning, der hidtil har præget enhver velfærds-filosofering.

Så synes der at være mere konsekvens i marxisten Henri Lefebvres forsøg på en gentænkning af alt det, der efterhånden er blevet vort århundredes vanetænkning. Det sker i »Méta-philosophie« (1965), der er en kritisk stillingtagen til både den positivistiske, den idealistiske og den doktrinært marxistiske filosofi og en formulering af en ny dialektik, som først og fremmest skulle bygge på »praxis« og »poiesis«, altså på den sociale aktivitet og på det skabende, disse to fænomener betragtet - i den sidste ende - som to sider af samme sag. Denne nye dialektik måtte være kritisk over for enhver systemdannelse, fordi systematiseringen altid efterlader en rest, der ikke lader sig optage i systemet - skønt den måske var den egentlige faktor bag systemdannelsen - og, som set fra det levendes side, er det vigtigste, fordi det er den, der bidrager til, at systemet ikke ganske stivner, men har mulighed for at forandre sig. Den doktrinære marxismes svaghed har været, at den ikke tog hensyn til denne rest eller tilintetgjorde den i terror. Men det er, ifølge Lefebvre, en svaghed, som ikke er speciel for marxismen, men gælder ethvert system, hvad-



enten det er positivismen, den matematiske pragmatisme og dens udløbere i strukturalismen, kybernetikken og informationsteorien, eller eksistentialismen, der alle får læst og påskrevet af forfatteren.

Interessantest i denne forbindelse er egentlig kritikken af eksistentialismen, netop på baggrund af Sartres forsøg på at forny marxismen gennem en eksistentialistisk kritik. Lefebvre påpeger, at hovedfejlen ved Sartres udformning af eksistentialismen og ved hans kritik af marxismen til stadighed har været, at han tog sit udgangspunkt i og lagde vægten på den menneskelige bevidsthed, hvilket har ført til det overraskende resultat, at der slet ikke er plads for den levende natur i hans system. Sartres væren »en-soi« er ikke naturen, men kun et uddødt materiale, som mennesket ikke kan få noget egentligt forhold til, hvorved han indfører den dualisme, som i realiteten gør hans tænkning til en tør og livsforladt skrivebordsidealisme, der ikke på nogen måde kan bringe marxismen ud af dens doktrinarisme. At Lefebvre retter samme kritik mod Merleau-Ponty forekommer mindre vel betænkt, men rokker ikke ved væsentligheden i hans kritik af Sartre. Sin metafilosofi - der altså på sæt og vis er hans definition af »filosofiens overvindelse« - kalder han selv for »en ny romantik med revolutionær tendens« (s. 310), hvor både »romantik« og »revolution« skal forstås i deres oprindelige betydning som et brud med den klassicistiske tænkningens stive og doktrinære menneske- og samfundsopfattelse, og en åbning mod de muligheder, den rest altså, som systematiseringen ikke kunne optage i sig. Og som systematisering kan den officielle marxisme godt nok tage sig ud som en form for klassicisme, hvilket forresten kun understreges af denne marxismes litteratur- og kunstopfattelse.

Imidlertid er et af de interessanteste bidrag til filosofiens forvandling kommet fra en - i hvert fald overfladisk set - helt anden kant. Det er skrevet af filosofen Michel Foucault, der ynder at præsentere sig selv som repræsentant for en helt ny

filosofisk generation i opgør med generationen fra 1945, altså Sartres og Merleau-Pontys generation, der nok i hans tidligste ungdom var en model, men som med ét forekom ham fjern og uvirkelig (sml. interview i »La Quinzaine littérature«, 16. 5. 1966). Hans bog hedder »Les mots et les choses« (1966) med undertitlen »Une archéologie des sciences humaines«.

Denne undertitel resumerer hele bogen, som en analyse af, hvad der i det hele taget gjorde de moderne videnskaber om mennesket muligt - de eksisterede overhovedet ikke før det 19. århundrede, ja, hævder Foucault, mennesket eksisterede overhovedet ikke for videnskaben før dette tidspunkt - og en redegørelse for hvorfor de måske igen vil forsvinde for at give plads for en ny tænkning, der ikke som moderniteten har mennesket og den menneskelige bevidsthed som centrum, men søger mod kilderne for dette menneskelige: i det før-individuele, intersubjektive, den »tænkning« før tænkningen, som danner det system på baggrund af hvilket mennesket viser sig og taler. Under den orden, eller de forskellige former for orden, som tænkningen påfører (eller påtvinger) os og tingene, finder han selve tingene, som på deres side hører ind under en tavs, stum orden, der bestemmer de mønstre, vi tænker i, og hvis erkendelse derfor bør være udgangspunkt for en kritik af disse mønstre: sprogets, praktikkens og perceptionens orden, der er vor menneskeskabte orden, men ikke nødvendigvis, eller næppe, identisk med tingenes kategorier: »... tanken afslører, at mennesket ikke er samtidigt med det, der får det til at være, eller med det, på grundlag af hvilket det er« (s. 345). Bogen former sig iøvrigt som en analyse af tænkningens grundlag fra renaissance til vor tid, og forfatteren kan bl.a. konstatere, at der er sket to vigtige brud i dette grundlag. Første gang med overgangen til klassicismen i begyndelsen af det 17. århundrede, anden gang ved slutningen af det 18. århundrede.

Grundlaget for renaissanceens tænkning var opfattelsen af sprogets og tingenes nære sammenknytning. Med klassicismen ophører denne inderlige forbindelse, ordene ligner ikke længer

tingene, men repræsenterer tingene, men på en sådan måde, at sprogets orden alligevel afspejler tingenes orden. Eller endnu mere: sprogets orden bestemmer tingenes orden. Men ved slutningen af det 18. århundrede bryder denne orden og disse systemdannelser sammen, og sprog og ting kommer til at befinde sig på to uforenelige niveauer, udtrykt bl.a. i Kants kriticisme og dens radikale adskillelse mellem »an sich« og »für sich«. Sproget får sin egen virkelighed, dets system bliver et selvgyldigt system, hvormed den moderne sprogvidenskab kan tage sin begyndelse, men hvormed sproget samtidig fjerner sig stadigt mere fra det, tingene selv vil sige. Hermed begynder også muligheden for en videnskab om mennesket som bæreren af dette sprog, som den, der taler. Men det er en videnskab, som aldrig har opnået egentlig videnskabelig status, fordi den fra første færd var fanget i en selvmodsigelse, idet mennesket på én gang er dens objekt og dens subjekt, og fordi sproget, hvor selvgyldigt et system det også er, bliver ved med at tale *om* noget, tingene nemlig, men noget, der ikke mere er at finde *i* sproget.

Foucault gennemfører sin analyse - som ikke blot retter sig mod sproget, men også mod naturvidenskaben og den økonomiske videnskab, der, som symbolsystemer, undergår de samme forandringer som sproget, - med en omfattende argumentation, der ikke skal refereres her. Vigtigere i vor forbindelse er målet for denne analyse, der - på samme måde som Morins og Lefebvres - er en kritik af humanismen i dens nuværende udformning. Men han sigter dybere end de to andre. For hans kritik er egentlig en påvisning af selve humanismens umulighed (han taler om åndsvidenskabernes »antropologiske slummer« (s. 351)), og den ender i det kun tilsyneladende paradoks: om mennesket i det hele taget eksisterer - altså eksisterer på den måde, som videnskaberne om mennesket går ud fra - og om ikke den moderne tænkning burde gøre op med de gamle myter om mennesket og den menneskelige bevidsthed som verdens centrum. Han ser endvidere i psykoanalysen, først og fremmest som den er ved at blive

omdefineret af Jacques Lacan, og i etnologien i Lévi-Strauss' udformning, to nøglevidenskaber, fordi de begge søger mod den kerne af ikke-tænkt, endnu-ikke-tænkt, ikke-tænkeligt, som de andre åndsvidenskaber i deres positivisme vender ryggen, men som er det aldrig opnåelige punkt, hvorfra de suger næring. Interessant nok nærmer han sig samtidig hermed i hvert fald én af repræsentanterne for den generation, der efter hans eget udsagn forekommer ham fjern og uvirkelig, Merleau-Ponty altså, der uanset at Foucaults direkte filosofiske læremestre er andre - og endnu fjernere - næppe har været helt uden indflydelse på hans tænkning.

Men dette er kun endnu et bevis for, at traditionen fortsætter sit skjulte forløb under de konventioner, der er dens ydre udtryk, og at det måske i første række er den, der opponerer mod konventionen, der er i stand til at føre traditionen videre. At filosofien er under forvandling, og at denne forvandling har dyb forbindelse med det sidste århundredes kontinentale tænkning, er både Merleau-Ponty og Michel Foucault eksempler på. At forvandlingen også har forbindelse med det, der foregår i den modernistiske digtning er begges optagethed just af denne digtnings problematik udtryk for. Ligesom denne optagethed er en slags påmindelse om, at også denne digtning, og den nye kritik, der er blevet til i nær kontakt med den, står nærmere traditionens kilder, end mange er tilbøjelige til at tro eller villige til at indrømme.

## II

# Æstetisk



For Merleau-Ponty var filosofien en *praxis*, et forsøg på at belyse den menneskelige eksistens i dens dialektiske forhold til omverdenen, at vise den meningsskabende dialog mellem mennesket og verden og dermed bidrage til en forandring af verden. Filosofien var i hans opfattelse ikke blot en refleks af en forud fastlagt sandhed, »men som kunsten virkeliggørelsen af en sandhed; den sande filosofi består i, at man påny lærer at se verden, og i den henseende kan en fortælling vidne med lige så stor dybde som en filosofisk afhandling« (»Phénoménologie de la perception«, s. XIV).

Dette syn på forholdet mellem filosofi og digtning - og dermed på digtningens erkendelsesmæssige opgave og betydning - vil kunne danne udgangspunkt for den fænomenologiske æstetik, der endnu ikke er blevet etableret, mindst af alt i Sartres litteraturteori, fremsat i »Qu'est-ce que littérature?« Den forskel i Sartres opfattelse af litteraturen og den opfattelse, man kan finde udtrykt rundt omkring i Merleau-Pontys forfatterskab, svarer til forskellen mellem de to filosofers opfattelse af forholdet mellem menneske og omverden. Den hænger sammen med deres afvigende meninger om, hvad der er det mest fundamentale træk i menneskets levede erfaring: om det er bevidstheden, der er den menneskelige subjektivitets centrum, eller om det skal søges dybere nede, før bevidstheden, i en før-personlig oplevelse af verden, som bevidstheden blot kan tale om. Det er sandsynligvis disse afvigende meninger, der har bestemt Sartres tvetydige holdning til den modernistiske digtning, mens Merleau-Ponty tværtimod viste stor forståelse for den, fordi den syntes at bekræfte visse træk i hans egen tænkning. På den måde blev Merleau-

Ponty også en af dem, der fastholdt kontinuiteten i fransk åndsliv, fra eksistentialismen til den franske modernisme og den nye kritik, der er opstået omkring den, tværs over det brud mellem den engagerede og den påstået degagerede litteratur, som så mange - og blandt dem Sartre - har villet se i den nye roman og dens fortsættelse i den helt unge generation af franske forfattere. Merleau-Ponty kan vise, at det ikke så meget er et spørgsmål om engagement eller ikke-engagement i Sartre'sk forstand, som om en fundamental holdning til sansningens og erkendelsens problematik, som de modernistiske romanforfattere har fælles med fænomenologiens tænkere, fordi det er en problematik, der møder både den skabende kunstner og den filosof, der ønsker at beskrive selve dette at eksistere i menneskelig forstand.

Merleau-Pontys syn på kunst og digtning, som han har givet det udtryk dels i nogle af sine essays i samlingerne »Sens et non-sens« og »Signes«, dels i »L'œuil et l'esprit«, spredt i sit hovedværk »Phénoménologie de la perception« og underforstået flere steder i den posthumt udgivne »Le visible et l'invisible«, hænger sammen med hans opfattelse af den menneskelige eksistens som en stadig bevægelse, i kraft af hvilken mennesket påtager sig sin faktiske situation. For ham er digtning og kunst først og fremmest en måde at forholde sig til virkeligheden på, en måde at eksistere på og en erkendelse af det levede, der er meningsgivende, når den påtager sig det som *mit* liv. Derfor skriver han i »Phénoménologie de la perception«: »Kunstnerens og filosofens handling er fri, men ikke uden motiv. Deres frihed består i, at de påtager sig en faktisk situation ved at give den en billedlig betydning, hinsides dens egen betydning . . . I denne frivillige gen-tagelse, denne overgang fra det objektive til det subjektive, er det ikke muligt at sige, hvor historiens kræfter holder op og vore begynder« (s. 201). Det kunstneren og digteren søger, er den naive og umiddelbare forbindelse med virkeligheden, de ønsker at genoprette den oprindelige kontakt med verden. Derfor er deres opfattelse af verden altid - eller



altid i deres bedste værker - en opfattelse, der ligger før tanken. Om Cézanne hedder det f.eks. i »Sens et non-sens«, at han ønskede at »konfrontere videnskaberne med den natur, de er udgået fra« (s. 23). Og om romanforfatterens funktion, at den ikke består i at tematisere ideerne, men »at få dem til at eksistere for os på samme måde som tingene« (smst. s. 45). Afstanden til Sartres opfattelse af prosakunsten som tankens gebet er iøjnefaldende: digtningen er ikke længer blot en illustration til tankens opdagelser, men en autonom virksomhed side om side med og med samme gyldighed som en filosofi, der som den søger bag om tanken for at beskrive de bevægelser, der bliver til tanker, begreber eller billeder, den verden før erkendelsen, som erkendelsen taler om. Det er på disse betingelser, og kun på dem, at filosofien og digtningen kan arbejde sammen i en fælles bestræbelse på at beskrive den tvetydige virkelighed, der er menneskets vilkår. På denne måde kan digtningen, som filosofien, bidrage, ikke blot til en moderne antropologi, men til en moderne ontologi, en forståelse af det værende. Det er også dette, der kommer til udtryk i en kendt udtalelse af Merleau-Ponty, hvori det hedder:

»Alt forandrer sig, når en fænomenologisk eller eksistentiel filosofi gør det til sin opgave, ikke at forklare verden eller at afsløre betingelserne for, at den er mulig, men at formulere en erfaring om verden, en kontakt med verden, som går forud for enhver tænkning om verden . . . Herefter kan litteraturens og filosofiens opgave ikke længer adskilles . . . Det filosofiske udtryk antager den samme tvetydighed som det litterære udtryk, når verden er gjort på en sådan måde, at den kun kan udtrykkes i »fortællinger« og som en maske, man peger på« (Sens et non-sens s. 49).

Den sidste sætning minder slående om den opfattelse, man også kan finde udtrykt hos Roland Barthes, der sammen med Maurice Blanchot vel er den af de nye franske kritikere, som tydeligst fortsætter traditionen fra eksistentialismen og fæno-

menologien, samtidig med at han i kraft af en stadig tilnærmelse til sprogvidenskaben, der heller ikke var Merleau-Ponty fremmed, søger at styrke det åndsvidenskabelige grundlag under den fænomenologisk inspirerede æstetik, han sammen med andre er i færd med at udarbejde.

I det følgende vil Roland Barthes og Maurice Blanchot blive betragtet som typiske repræsentanter for den refleksion, der vil kunne føre til en fænomenologisk æstetik. Samtidig vil der blive givet et par konkrete eksempler på, hvordan en kritik bygget på en sådan æstetik - eller på en teori om, hvordan en fænomenologisk æstetik kunne formuleres - kan søge at løse sine opgaver i praksis.

## DEN FRANSKE NY-KRITIK

Når man taler om den »nye« kritik, tænker man i første række på den amerikanske kritikerkole, der havde sin storhedstid i 30'erne og 40'erne, men først for alvor nåede Europa efter krigen. Imidlertid er der også i Frankrig i løbet af 50'erne og 60'erne opstået en ny kritik, selvom den ikke i så høj grad som den amerikanske ny-kritik har karakter af en skole eller en entydig metode. Et interessant træk ved denne franske ny-kritik er imidlertid, at den på én gang viderefører flere af den amerikanske ny-kritiks principper (som den dog nok er kommet frem til uafhængigt af amerikanerne) og i realiteten repræsenterer en revision af ny-kritikken, først og fremmest fordi dens filosofiske udgangspunkter er andre end dem, den amerikanske ny-kritik startede fra.

Den nye amerikanske kritiks væsentligste bidrag til litteraturforskningen var dens krav om, at det litterære værk skulle betragtes som en autonom værdi, at det skulle forstås ved sig selv og beskrives som en selvgyldig enhed, der ikke kunne forklares hverken ved forfatterpersonligheden eller ved den

tid og det samfund, hvori det blev til. Værket blev anbragt i forskningens centrum, hvor det tidligere næsten havde været betragtet som noget inferiørt og accessorisk, som et gennemgangsled til forståelse af epoken, eller som udtryk for en biografisk person, hvis liv og psyke - oftest unormale psyke - det mentes at illustrere. Denne form for litteraturforskning drives stadig, og med psykoanalysen har den oven i købet fået et ekstra alibi, selvom forskernes anvendelse af denne kliniske disciplin oftest synes at bero på en misforståelse af den psykoanalytiske videnskabs dybeste problematik. Men ny-kritikken har dog bidraget til, at den slags litteraturforskning« efterhånden står i et mistænkeligt lys, og at den ikke længer tages helt alvorligt.

Imidlertid forekommer det, som om den amerikanske ny-kritik bøjede grenen for meget til den modsatte side. At betragte værket helt uafhængigt af noget som helst uden for det selv og beskrive dets indre struktur uden at sætte denne i relation til de mere omfattende strukturer, det indgår i som en integrerende og omformende del, medfører i virkeligheden, at litteraturforskeren og kritikeren nødes til at stoppe op i samme øjeblik, digtningen begynder at blive interessant. Når ny-kritikerne gennem deres immanente analyser har beskrevet værket i alle dets enkeltheder og genindsat disse enkeltheder i værkets struktur, hvorfra de oprindeligt hentede dem, sidder man tilbage med en række ubesvarede spørgsmål. *Er* et digterværk kun et system, der restløst kan udtømmes i en analyse af dette systems enkelte dele og i en beskrivelse af, hvordan de fungerer? *Betyder* dette system ikke noget, og er det ikke just denne betydning, man som kritiker og læser er på sporet af? Er det i det hele taget muligt for en kritiker og en læser objektivt at beskrive det digteriske system, indgår ikke også læsersituationen i beskrivelsen, og er enhver beskrivelse ikke i samme øjeblik også en fortolkning? Sådanne spørgsmål, der automatisk melder sig efter ny-kritikerens vellykkede analyse, hans triumferende »vi er ved vejs ende« (sml. Billeskov Jan-

sen, Nordisk sommeruniversitet, 1951, s. 214), tyder på, at vejens ende måske endnu ikke er halvt nået, ja, at der slet ikke er nogen ende på vejen. Og de antyder, at ny-kritikken og dens forskellige aflæggere i Skandinavien måske selv er blevet stikkende i den positivisme, som bærer den af ny-kritikken så hårdt angrebne psykologiske og sociologiske litteraturforskning - at man altså egentlig slet ikke er kommet ud af stedet. Det er på dette punkt, vandene skilles mellem den amerikanske ny-kritik og den nye kritik i Frankrig.

Også den franske ny-kritik går ud fra en immanent analyse af det foreliggende værk, der betragtes som en struktur, hvis enkelte elementer nærmere må beskrives og forstås inden for den givne strukturs rammer. Men den bliver ikke stående herved. For det første er den franske ny-kritiker ganske på det rene med, at han som læser er en integrerende del af denne struktur, og at han som kritiker muligvis et øjeblik kan »sætte parentes« om denne integration, men aldrig fuldstændigt ophæve den. For det andet betragter han den givne struktur som en del af en endnu mere omfattende struktur. Denne kan, som for den eksistentialistisk orienterede kritik, være den skabende personligheds frie valg af sig selv og sin holdning i enhver situation, eller, som for den fænomenologisk inspirerede kritik, udtryk for mødet mellem en menneskelig sansning og den omverden, den selv er uløseligt forbundet med, eller endelig, som for den ny-marxistiske kritik, udtryk for en gruppes eller en klasses verdensanskuelse, som forfatterpersonligheden gennem sit skabende arbejde giver mæle i symbolets form, og i kraft netop af det skabende, er med til at forandre, fordi alt skabende arbejde er en *praxis*, og fordi den egentligt kunstneriske skaben, *poiesis*, er en vigtig del af denne *praxis*. Fælles for de nævnte retninger inden for fransk ny-kritik er, dels at de betragter kunstværket som eksistentielt udtryk for en erfaring, den skabende kunstner deler med sin omverden, dels at de åbent vedgår deres

ideologiske grundsynspunkter. For også for kritikeren gælder det, at litteraturen med Roland Barthes' ord, er denne »samling af objekter og regler, af teknikker og værker, hvis funktion i vort samfunds almindelige økonomi er at gøre subjektiviteten til en institution«. (»Sur Racine«, s. 166). Dette fører ikke nødvendigvis til anarkistisk subjektivism. For ganske vist er litteraturen subjektivitetens indstiftelse, men indstiftet antager den en betydning, der rækker ud over den enkelte subjektivitet, får det, vi kalder objektiv betydning, men som vi måske for præcisionens skyld hellere skulle kalde intersubjektiv betydning. Det er forståelsen af denne intersubjektive betydning og af den skabende kunst som et af intersubjektivitetens fornemste og mest magtfulde udtryk, der forbinder de højst forskellige kritikertemperamenter, og som er grundlaget for den metodediskussion, der foregår i Frankrig i disse år.

Det, der tværs over divergenserne i det filosofiske eller ideologiske udgangspunkt forener så forskellige kritikere som Roland Barthes, Maurice Blanchot, Lucien Goldmann, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset og Jean Starobinski, er den opfattelse, som bl.a. er Marcel Prousts i essaysamlingen »Contre Sainte-Beuve«: at en bog, et digterværk, er et produkt af et andet »jeg« end det biografiske jeg, der manifesterer sig i de daglige vaner, i samfundet. Eller rettere: det er en stil, som også kommer til udtryk i de daglige vaner, men som ikke udtømmes med en beskrivelse af den biografiske person eller det samfund, han færdes i, lige så lidt som ved en udelukkende immanent analyse af denne stils enkelte elementer. Dette andet »jeg« er, med Maurice Blanchots ord, som i flere variationer genfindes hos alle de nævnte kritikere, »udleveret en erfaring, der er større end det selv« (»Le livre à venir«, s. 199). Det er denne større erfaring, de franske ny-kritikere søger at indkredse for måske på denne måde at kunne besvare det spørgsmål, der med tiden er blevet stadigt mere intrikat, måske fordi man hidtil har troet det godt og vel besvaret: hvad er litteratur?

Et af de fælles udgangspunkter for metodediskussionen er de fornyede refleksioner over symbolfunktionen, udtryksadfærden, og den inspiration fra lingvistikken, der bærer disse refleksioner. Det er f.eks. bemærkelsesværdigt, hvor ofte Louis Hjelmslevs og Københavnerskolens resultater inddrages i diskussionerne, side om side med den mest avancerede del af den amerikanske lingvistik, bl.a. repræsenteret ved Noam Chomsky, og med stadige henvisninger til den moderne lingvistik's egentlige grundlæggende værk: Ferdinand de Saussures »Cours de linguistique générale«.

Saussure var den første, der definerede den semiologi, de forskellige kritiske retninger mere eller mindre udtalt søger at bidrage til, som »videnskaben om tegnenes liv midt i samfundslivet« (»Cours de linguistique générale«, s. 33), hvorved han ikke blot definerede den moderne lingvistik i snævrere forstand, men samtidig skitserede de principper, der gælder for moderne åndsvidenskab i det hele taget. Hans opfattelse af sproget som et system af tegn - et socialt fænomen - der til stadighed modificeres ved den personlige brug og derigennem efterhånden kan skifte betydning inden for systemets egne grænser, har haft indflydelse både på sociologien, antropologien og æstetikken. Diskussionen inden for disse discipliner står om, i hvilket omfang man kan overføre den strukturelle lingvistik's metode og anvende dens teorier, og i hvilket omfang de må revideres eller suppleres. Og interessen samler sig stadigt mere omkring en problematik, der hidtil kun sporadisk er blevet behandlet i den strukturelle lingvistik, formentlig fordi den når det kommer til stykket vil kræve en udvidelse af denne lingvistik, som muligvis endog vil sprænge den eller i hvert fald tvinge den til at tage sit filosofiske grundlag op til ny betragtning. Denne problematik drejer sig om den konnotative brug af sproget, altså i egentlig forstand den skabende brug af sproget, som i og gennem dagligsproget, det denotative sprog, ligesom får et nyt sprog til at tale, og til hvis beskrivelse man ikke længer, som det hidtil

er sket i den strukturelle lingvistik, kan adskille system og brug, men må beskrive deres dialektiske forhold til hinanden og inddrage den intention, der udgår fra brugeren og muligvis modificerer systemet. En sådan beskrivelse er faktisk umulig inden for den strukturelle lingvistik's objektivistiske rammer. Derfor kan man også iagttage, hvordan den fænomenologiske sprogfilosofi, især i Heideggers og Merleau-Pontys udformning, har fået betydning, ikke mindst for Maurice Blanchot og til en vis grad for Roland Barthes. Den sidste er den af de yngre forskere og kritikere, der nu arbejder mest systematisk med denne problematik, for øvrigt ikke helt uden indflydelse også fra Blanchot, hvis kritik på den anden side er en helt personlig litteratur- og eksistensfilosofi.

For de andre kritikere synes den fænomenologiske inspiration i første række at være udgået fra Gaston Bachelard, der nok er en af de mest farverige skikkelser i dette århundredes franske filosofi. Han, der på det nærmeste må betragtes som autodidakt, begyndte som lærer i fysik og kemi, blev siden professor i videnskabsfilosofi ved Sorbonne, men bevægede sig herefter, gennem en række studier over fantasilivets forhold til de fire fysiske elementer, ild, vand, jord, luft, over i æstetikken og nærmede sig i sine sidste emeritus-år stærkt en fænomenologisk farvet æstetik. Det, der især har haft betydning for en del af den nye kritik, er hans forsøg på at opstille en fantasilivets fænomenologi, der tager sit udgangspunkt i det poetiske billede, som man finder det i digtningen, og leder sig tilbage til dette billedes udspring i den poetiske fantasi, den politiske bevidstheds første møde med den verden, der omgiver den, og som den selv er forbundet med, et møde, der samtidig er en ny betydnings, en ny menings tilblivelse: altså et fænomen, der ganske svarer til det, der kan iagttages, når den personlige brug af sproget modificerer et givet sprog-system, men som lingvistikken hidtil næsten helt har undladt at beskrive, fordi den har koncentreret sig om beskrivelsen af systemet.

I den nye kritikergeneration kan man - i hvert fald i fugleperspektiv - udskille mindst to vigtige hovedstrømninger: en sociologisk-marxistisk kritik, først og fremmest repræsenteret ved den rumænsk-franske Lucien Goldmann, og en fænomenologisk-eksistentialistisk inspireret kritik. Midt imellem disse to retninger, der ikke nødvendigvis er så klart adskilte, står Roland Barthes, der synes at være under indflydelse både af marxismen, eksistentialismen og fænomenologien, og hvis semiologiske forskning har udtalte sociologiske implikationer. Måske vil han derfor vise sig også på anden måde at være en midterfigur.

Det synspunkt, der ligger til grund for Lucien Goldmanns metode - som han selv kalder »genetisk strukturalistisk« - er, at den litterære skaben, eller den kulturelle skaben i videste forstand, er en privilegeret del af den menneskelige adfærd, hvis mål er at give betydning og sammenhæng til den verden, der er menneskets og som det lever og handler i, et forsøg på at give en fuldstændig og sammenhængende vision af mennesket og dets samfund. Som sådan er denne skaben ikke udelukkende en individuel affære. Den står i dialektisk forbindelse med samfundets eller gruppens liv og adfærd i almindelighed, og den vision, den giver udtryk, er i sidste ende gruppens vision. Dette betyder imidlertid ikke, at det litterære værk er en blot og bar refleks af det omgivende samfund eller af den kollektive bevidsthed om dette samfund. Det bliver tværtimod en integrerende og konstituerende del af denne bevidsthed, idet det på én gang udtrykker den på dens højest mulige niveau og dermed allerede forandrer den situation, den er bevidsthed om, eftersom mennesket, i Goldmanns marxistiske opfattelse, er kendetegnet ved sine muligheder, ved sin evne til at gå ud over den givne situation, ved at erkende den, mod en mulig fremtid, som det selv er med til at skabe. Det er, som tidligere omtalt, under denne synsvinkel han bl.a. beskriver den nye roman, idet han betragter dens struktur som en bevidstgørelse af den moderne



verdens struktur, og dermed som en etape på vejen frem mod forandringen af denne struktur.

Som typiske repræsentanter for en eksistentielistisk inspireret kritik kan man betragte Georges Poulet og Jean-Pierre Richard.

Georges Poulets hovedværk er de tre bind »Études sur le temps humain«, hvori han undersøger opfattelsen af tidsdimensionen og dens indflydelse på den litterære skaberakt, eksemplificeret i en række forfatterskaber af både filosofisk og digterisk art fra det 17. århundrede og frem til vor tid. At han netop vælger det 17. århundrede som udgangspunkt finder sin forklaring deri, at med dette århundredes begyndelse manifesterer sammenbruddet af det middelalderlige kosmos sig i en række forsøg på ad tankens og fantasiens vej at skabe et nyt kosmos, der ikke længer skulle have Gud men mennesket og den menneskelige tænkning og skaberkraft som centrum. Med det 17. århundrede begynder i Poulets opfattelse den moderne epoke, og den begynder med individets opdagelse af, at det er isoleret og alene, en opdagelse, der bl.a. kommer til orde hos Pascal og i Descartes' forsøg på at grunde en ny viden på den konstatering, at »jeg tænker, altså er jeg«. I det sidste bind, som kun tilsyneladende paradoksalt hedder »Le point de départ«, beskæftiger Poulet sig udelukkende med forfattere fra det 20. århundrede, og han efterviser i disse forfatterskaber - bl.a. hos René Char, Eluard, Saint-John Perse og Sartre - den samme opfattelse af det litterære kunstværk som et forsøg på at møde det omgivende kaos med en menneskeskabt orden, som han havde fundet i de analyserede forfatterskaber fra de tre foregående århundreder. Kun er denne opfattelse af kunstens opgave blevet yderligere skærpet hos det 20. århundredes digtere og filosoffer, bl.a. som følge af, at de endeligt har måttet forlade de pseudo-religiøse verdensforklaringer, som fortidens digtere når alt kom til alt har kunnet støtte sig til. De står tilbage med oplevelsen af, at ingen tidsmæssig varen på forhånd er givet, at det eneste, der er givet, er øjeblikket, fra hvilket

mennesket må skabe en varen - med Sartres ord: mennesket er ikke, hvad det er, det er, hvad det bliver, hvad det gør sig selv til. Med det afsluttende essay om Sartre - der knytter forbindelsen til værkets begyndelse i Descartes' Cogito-vedgår Poulet det eksistentiale grundlag for sin kritik og retfærdiggør den paradoksale titel på værkets sidste bind. Men det kan ses, at skridtet fra denne eksistentiale metode til Goldmanns marxistisk-sociologiske metode i virkeligheden ikke er så langt, som man skulle tro. På en vis måde kan man endog betragte Goldmanns sociologi som et ikke uvæsentligt supplement til den, eftersom den jo udvider problematikken fra det rent individualistiske - der er den stadige anstødssten for Sartres eksistentiale - til også at gælde den samling individer, vi kalder det moderne samfund.

Hvad Poulet, og efter ham Jean-Pierre Richard med hans studier i den moderne poesi, yder til debatten om kritisk metode, er først og fremmest nærgående analyser af enkelte forfatterskabers tematiske og strukturelle opbygning, forsøg på at afsløre skaberakten i selve dens tilblivelse gennem en menneskelig bevidstheds møde med tingene og verden - med Richards ord: »det øjeblik, hvor værket fødes ud af en menneskelig erfaring« (»Poésie et profondeur«, s. 9). Men ingen af dem interesserer sig for at beskrive digterens biografi gennem værket eller værket gennem biografien. For dem begge er både værk og biografi udtryk for en mere oprindelig skabende bevidsthed, hvorfor det ene ikke kan forklare det andet: begge viser en stil, eller med andre ord et forsøg på at skabe en orden i begivenheder, virkelige eller fantasibårne, som uden dette forsøg ville forblive kaotiske.

For både den marxistisk-sociologiske og den eksistentiale inspirerede kritik er kunstværket altså et tegnsystem, som det er kritikerens opgave at tyde og tolke. Tilsyneladende kan der være store divergencer imellem dem. Men ser man nøjere efter, viser det sig snarere, at de supplerer hinanden, så sandt som ingen sociologisk undersøgelse af et kunstværks betydel-

ning kan ignorere værkets enkelte detaljer og dets forbindelse med den skabende bevidsthed, der frembragte det, og ingen strukturel detailundersøgelse finde sin berettigelse, med mindre dens resultater sættes ind i en større og mere omfattende sammenhæng, til sidst i den store sammenhæng, som hedder væren.

Hos de to betydeligste kritikerpersoneheder i den franske ny-kritik, Maurice Blanchot og Roland Barthes, får denne tematik en konsekvens, der peger mod en ny filosofisk og åndsvidenskabeligt velunderbygget æstetik.

## MAURICE BLANCHOTS ÆSTETIK

Blandt repræsentanterne for den nye franske litteraturkritik hører Maurice Blanchot til de hermetiske. Som fortolker har han fortrinsvis valgt sig de vanskeligst tilgængelige forfattere - Mallarmé, Rilke, Kafka, Beckett - og hans fortolkninger er ofte lige så vanskelige som de tolkede forfattere. Hans sprog lukker sig om sig selv i en terminologi, hvis væsentligste karaktertræk er paradokset, og hvis definition mere end sædvanligt kræver en indføling eller en indlevelse i den eksistens- og litteraturfilosofi, den er det synlige udtryk for. Hans bestræbelser retter sig mod en indkredsning af selve den litterære skaberakts væsen, mod hvad man kunne kalde en skrivekunstens ontologi. Og hans udgangspunkt er det intrikate spørgsmål: Hvordan går det til, at en eksistens helt og holdent kan binde sig til ønsket om at anbringe et vist antal ord i en bestemt orden - hvordan kan et menneske til den grad gå op i arbejdet med at sætte ord sammen, at han bruger hele sit liv dertil, sådan som Mallarmé, Rilke, Kafka gjorde det, sådan som Blanchot selv gør det, sådan som enhver skribent efter hans mening gør, hvis han vel at mærke er en ægte skribent? Ikke af æstetiske grunde, men af eksi-

stentielle, som et forsøg på at retfærdiggøre eksistensen og give udtryk for det budskab, som skribentens eksistens er eller rettere: af både æstetiske og eksistentielle grunde, eftersom etik og æstetik i Blanchots opfattelse er ét og det samme. Man kan betragte Maurice Blanchots forfatterskab, hans romaner og essaysamlinger, som et stadigt gentaget forsøg på at besvare dette spørgsmål.

En første sammenhængende redegørelse for sin litteraturfilosofi har Maurice Blanchot givet i et essay med den betegnende titel *La littérature et le droit à la mort*, som afslutter samlingen *La Part du feu* (1949), og hvori ordets, sprogets, det litterære værks mulighed hævdes at hænge nøje sammen med bevidstheden om døden: sproget er for en nøjere betragtning selve denne bevidsthed om døden, bundet i det litterære værk, som dermed bliver en manifestation af sin egen tomhed og irrealitet - men en irrealitet, som det er digterens opgave at udforske, thi først hinsides denne udforskning vil det være muligt at fastslå litteraturens forhold til eksistensen, til virkeligheden.

Hvori består nu denne litteraturens irrealitet? I den enkle, men ofte oversete eller glemte kendsgerning, at vi med sproget - som jo er den menneskelige bevidstheds vigtigste udtryk - altid befinder os på det symbolske plan, med Blanchots formulering: sproget er virkelighedens ikke-eksistens, virkelighedens fravær, hvorfor dette at benævne en ting straks fornægter denne ting som ting og gør den til et tegn: »Ordet giver mig væren, men berøvet væren. Det er denne værens intet, det som bliver tilbage, når den har mistet sin væren, det vil sige det enkle faktum, at den ikke er« (»La part du feu«, s. 325). Dette kalder Blanchot sprogets og litteraturens patos, og det er den, der er forudsætningen for den litterære skaben, som altså er en skaben ansigt til ansigt med døden, den symbolske, og gennem den med den rigtige død, der heller ikke hører virkeligheden til, men er hinsides den som det, der bestemmer hele den menneskelige virkelighed.

Dette er på én gang eksistensens og litteraturens skandale, og gennemlevet med konsekvens, af digteren og siden af hans læser, bliver denne litteraturens skandale et billede af eksistensens skandale, som kun kan fattes gennem denne billedlige fremstilling, der *viser* den, mere end den *taler* om den. For litteraturens og sprogets skandale er samtidig deres paradoks: at de ikke kan tale om virkeligheden eller eksistensen, eller deres undergang i døden, uden at gøre det til noget andet, at de ikke kan udtrykke den tavshed, der er selve virkelighedens, eksistensens, tingenes kerne, uden at gøre den til noget andet, nemlig til ikke-tavshed, til tale.

Men paradokset er ikke udtømt hermed. Blanchot viser, hvordan det litterære sprog er selvmodsigende: ved at benævne en kat »kat« gør man den ganske vist straks til en »ikke-kat«, men ikke blot er ordet »kat« kattens ikke-eksistens, det er denne ikke-eksistens blevet til ord, det vil sige til en veldefineret og objektiv virkelighed; kattens irrealitet er blevet ført over i sprogets realitet, som vel er en symbolsk realitet, men ligefuldt en realitet, en del af menneskets virkelighed. Paradokset er altså det dialektiske forhold mellem den tingsvirkelighed, der eksisterer uden for den menneskelige bevidsthed, men som mennesket kun kender uløseligt forbundet med sin bevidsthed, eller i hvert fald kun kan udtrykke gennem denne forbundethed, samtidig med at det véd, at det selv også er en del af denne tingsvirkelighed, fordi det ikke *kun* er bevidsthed, men også det, som bærer denne bevidsthed, uden at kunne omfattes af den, og som også døden er en del af.

Da ordet, sproget, er bevidsthedens udtryk, kan Blanchot derfor sige, at i ordet dør det, der giver liv til ordet, og han kan hævde, at det må være det digteriske sprogs opgave at søge efter denne livskilde og at forsøge at udtrykke den, sige den, *selvom han ved, at den er uudsigelig*, fordi den er eksistensen selv, uberørt af ordet. For kun gennem denne paradoksale stræben, der indebærer, at digteren underkaster sig ordet og lader det tale gennem sig i stedet for selv at tale gennem det, kan digtningen blive det, som Heidegger - der

har haft stor indflydelse på Blanchots tænkning - kalder »sandhedens iværksættelse« (»Holzwege«, s. 64), kun denne stræben kan give litteraturen dens eksistentielle betydning.

Automatskriften, sådan som surrealistene praktiserede den, er én måde at underkaste sig ordet på, og Blanchot vender ved flere lejligheder tilbage til de erfaringer, der er blevet gjort i og gennem den. Ved at ophæve den tvang, som refleksionen og den rationelle tænkning pålægger den skrivende, åbnes muligheden for, at den umiddelbare bevidsthed, sansningen i dens oprindelighed kan komme til syne i sproget, hvorved digteren skulle kunne komme tættest muligt på det øjeblik, hvor tingsverdenen ophører med blot at være for at antage mening, uden dog nogensinde at komme hinsides dette øjeblik og udtrykke det, der går forud for det: den oprindelige tavse eksistens - den vil altid kun i bedste fald være til stede som et tågebillede, som på et fotografisk negativ. Men det er ikke blot automatskriftens stræben mod det formløse, det af den menneskelige bevidsthed endnu uberørte, der er en mulig vej. Også den ekstreme, byzantinske formdyrkelse hos digtere som Mallarmé og Rilke, der står Blanchot selv nærmere end surrealistene, er en måde at underkaste sig ordet på og lade sig føre til dets grænse, det punkt, hvor det ikke længere udsiger, men kun viser hen mod den virkelighed, der ligger hinsides sproget.

Modsætningerne berører hinanden i det punkt, hvor menneskeåndens begrænsning afslører sig: at den menneskeliggør alt, hvad den blot strejfer, at den finder mennesket overalt, fordi den på forhånd har lagt mennesket ind deri, dette yderste punkt, hvor den strengeste matematiske dyrkelse af formen og den mest tøjlesløse formløshed, der aldrig kan blive til total formløshed, mødes i den stadige vekselstrøm, som løber mellem eksistensen og den menneskelige bevidsthed.

*L'Espace littéraire* (1955) er Blanchots forsøg på at indkredse dette punkt og udtrykke det i en myte: myten om Orpheus.

Hans udgangspunkt er her den opfattelse, som han deler med de franske modernistiske digtere af sin generation: at det færdige værk er et bedrag, fordi det kun er en samling af døde ord, lukket omkring sin egen virkelighed og dermed et forræderi mod digterens intention, der var at give udtryk for det åbne, det mulige, virkelighedens stadige bevægelse, dens stadige begynden forfra i en aldrig standset strøm. Det var denne bevægelse, han ville gøre sig til ekko for, og han står nu tilbage med noget afsluttet, noget der ikke længer tilhører ham eller hans søgen, »en smule ordmateriale«, som det er blevet kaldt af Merleau-Ponty (»Signes«, s. 111).

Denne opfattelse er forresten ikke så ny og modernistisk endda. Den hører endog til den arv, den europæiske sprogfilosofi har overtaget fra græsk filosofi og gennem tiderne forvaltet på forskellig vis. Man finder den i Platons »Kratylos«, hvor Sokrates diskuterer forholdet mellem virkeligheden og de ord, vi bruger for at udtrykke virkeligheden. Han ender med at konstatere, at virkeligheden og udtrykket står i modstrid med hinanden, at ordene ikke udtrykker tingenes væsen, fordi tingene er i stadig bevægelse, mens ordene udtrykker ro og forbliven, hvorfor han fastslår, »at man skal studere og undersøge tingene - ikke ud fra deres navne, men langt snarere ud fra tingene selv«, hvilket han dog straks efter indrømmer umuligheden af, for det, der aldrig er i samme tilstand kan slet ikke erkendes, thi »i det øjeblik iagttageren nærmer sig, bliver det noget andet og anderledes beskaffent, så at dets natur og art ikke længer kan erkendes« (Platon: »Skrifter«, bd. III, s. 78).

Man vil se, at Sokrates hermed ikke blot udtrykker en opfattelse, der nu er den modernistiske digtnings og litteraturfilosofis opfattelse, men også peger på et dilemma, der med atomvidenskabens erfaringer er blevet den moderne tænkning og videnskabs dilemma: hvordan skal vi iagttage og beskrive den ydre virkelighed, og hvorledes er forholdet mellem denne ydre virkelighed og den iagttagende, oplevende og beskrivende menneskelige bevidsthed egentlig beskaffent?

At Blanchot for sit vedkommende søger at fæstne dette dilemma i en myte fra den græske sagnverden er i denne forbindelse ganske betegnende.

For øvrigt foretager Blanchot her en terminologisk ændring, der i første omgang kan virke forvirrende på hans læser, men som nuancerer hans tankegang og lader en ny dimension skimte frem. Hidtil har han defineret virkelighedens uudsigelige kerne, væren, som »tavshed«. Fra og med *L'Espace littéraire* kalder han den »det aldrig standsende neutrale sprog« (la parole neutre incessante), det oprindelige sprog, som ikke har nogen begyndelse eller nogen ende, men som *er*, og som digteren må søge at gøre sig til ekko for, paradoksalt ved at påtvinge det tavshed og binde det i sine egne ord. Et paradoks som tvinger ham til at begynde forfra igen og igen, fordi det oprindelige sprog aldrig kan tale gennem digterens ord, når de er fæstnet, for de er kun en uendelig nærmen sig dette umulige punkt, hvor de skulle falde sammen med det oprindelige sprog: »det punkt hvor *her* falder sammen med *ingen steder*« (»L'Espace littéraire«, s. 41), det nulpunkt, hvor væren mødes med viljen til at udtrykke væren, og hvor denne vilje åbner en begyndelse i det, som ikke selv har nogen begyndelse, skaber det tomrum, den afstand - det litterære rum - den tavshed, som giver digterens ord mulighed for at blive hørt, blive til bevidsthed om væren.

Dette punkt er altså værkets udspring og begyndelse. Det er dette punkt, hvor digteren gør sig til en anonym, et ekko, hvor han så at sige begår selvmord, Blanchot bruger sammenligningen med selvmordet i en omtale af Mallarmé, hvis digteriske tænkning har haft stor indflydelse på ham: han hævder, at digteren er bundet til værket på samme måde som det menneske, der vil begå selvmord, er bundet til sin død - selvmordskandidaten vil gøre døden til *sin* død, til en begivenhed i *sit* liv, men i det øjeblik han fuldfører det, er det ikke længer *hans* død, det er ikke ham, der dør, men et »man«, hvorfor han ikke i realiteten kan begå selvmord, da døden ikke er en begivenhed i livet: selvmordet er en umu-



lighed, og det er digterens værk, som forsøger på at udtrykke den oprindelige væren, også. Det er her Blanchot griber til myten om Orpheus.

Orpheus er ved sin kunsts hjælp trængt gennem natten ned i underverdenen og har befriet Eurydike. Han fører hende nu med sig op mod lyset og dagen. Men han må ikke se hende, for gør han det, vil hun forsvinde for hans øjne. Med sin kunst kan han alt undtagen én ting: se det, han skal *give* virkelighed; hans venden sig bort fra det er hans eneste mulighed for at nærme sig det. Men han vender sig om og ser Eurydike i ansigtet, hvorved han ruinerer sit værk, Eurydike vender tilbage til natten. Orpheus har altså forrådt sit værk. Men i Blanchots tolkning af myten ville han ligeledes have forrådt det ved ikke at vende sig, for det værket ville, var ikke Eurydike i hendes dagssandhed - fæstnet i værkets ord og dermed ikke længer Eurydike - men netop i hendes natlige mørke, i hendes fjernhed, hendes usynlighed, fordi hun kun sådan er den virkelige Eurydike; Orpheus ville »ikke lade hende leve, men have hele hendes døds fylde levende i hende« (smst. s. 180) - en umulighed, der er den skabende kunsts paradoks, men som den skabende må tage risikoen for at hengive sig til, hvis han ønsker, at hans skaben skal være autentisk.

Derfor begynder digtningen ifølge Blanchot med Orpheus' blik. Egentlig ender den også der: »Digtet er svarets fravær. Digteren er den, som ved sit offer, i sit værk holder spørgsmålet åbent« (smst. s. 260). Derfor er digtningen en stadig erfaring om sin egen begyndelse, og digteren må gøre sig til den anonyme bærer af denne erfaring.

For nærmere at redegøre for denne æstetik må man sætte den ind i en større filosofisk sammenhæng. Den sammenhæng, der bedst forklarer den, viser sig at være den fænomenologiske filosofi: man kan med andre ord betragte Blanchots litteraturfilosofi som et forsøg på at skabe en fænomenologisk æstetik. En sammenligning mellem Blanchot og de to

betydeligste fænomenologiske tænkere i Frankrig, Jean-Paul Sartre og Maurice Merleau-Ponty vil godtgøre det.

I Sartres filosofi er den menneskelige bevidsthed som nævnt karakteriseret ved altid at være bevidsthed om noget andet end sig selv. I sig selv er den et intet, et tomrum, og den reducerer omverdenen, tingene, til objekter, hvorom den er bevidsthed, men som ustandseligt undslipper den. Den udsondrer intethed og smitter tingene med intethed. Dette svarer til Blanchots opfattelse af sproget - der jo er en af denne bevidstheds manifestationer - og dets vilkår: at det får tingene til at forsvinde, gør dem til noget andet, end de er, nemlig til deres fravær.

Denne bevidsthedens karakter af intethed forhindrer eksistensen i at identificere sig med sig selv, at blive nærvær med sig selv - i hvert fald for mennesket! På den anden side - og det er dette, Merleau-Ponty bygger sin filosofi på - er der før bevidstheden dette nærvær, nemlig i det Merleau-Ponty kalder »den oprindelige eksistens«, hvor intetheden endnu ikke er kommet ind i eksistensen gennem bevidstheden uden at eksistensen derfor er identisk med den passive, massive væren, som Sartre samler i begrebet »væren-i-sig-selv« (*en-soi*). Og hvad mere er: oplevelsen af denne oprindelige eksistens, hinsides bevidsthedens tilintetgørende virksomhed, den »før-reflekterede erfaring af verden«, er den poetiske handlings prærogativ, med Merleau-Pontys ord: »Denne stadigt genskabte åbning i værens fylde er det som betinger både barnets første ord og digterens ord« (»Phénoménologie de la perception«, s. 229). Hvori består denne poetiske handling, der er fælles for barnet og digteren?

Digterens tænkning er en før-logisk tænkning, i kraft af hvilken han lever i et nærvær så tæt med verden, at han ikke længer kan afgøre, om det er ham, der tænker verden, eller om verden tænker gennem ham. Merleau-Ponty kalder denne tænkning for »det tavse cogito«, som går forud for enhver filosofi, men som kun kan kendes ved at blive udtrykt, ved at den som lever det giver sig til at tale om det. Derfor karak-

teriserer han også digtningens opgave som den at formulere en erfaring af verden, en oprindelig kontakt med verden, som går forud for enhver tænkning om verden - egentlig forud for enhver talen om verden, fordi talen om verden just er talen *om* . . . på samme måde som bevidsthed er bevidsthed *om* . . . og altså allerede en afstand: en opgave, litteraturen ifølge hele sit væsen ikke kan løse. Ikke desto mindre kan digterværket indirekte pege mod denne oprindelige oplevelse af verden i kraft af selve sprogets indirekte og allusive karakter, som netop har sit udspring i den kendsgerning, at vi med sproget altid befinder os på det symbolske plan: sproget er et billede af virkeligheden og som alle billeder flertydigt, en flertydighed den poetiske brug af sproget er i stand til at udnytte, således at en ny mening ligesom siver ind mellem alle de brugte og slidte ord, og sproget påny bliver talende og dermed slår hul på de hårde skaller, ordene havde omgivet sig med.

Det, dette *talende* sprog, som Merleau-Ponty kalder det i modsætning til vort daglige *talte* sprog, dermed kommer til at give indirekte udtryk, er denne oprindelige erfaring af verden, denne stadige begyndelse som det sted, hvor væren kommer til syne som det, der hele tiden er i færd med at blive til, og digteren som den, der er udleveret en erfaring, der er større end ham selv: den væren-i-verden, som bærer bevidstheden, og som bevidstheden derfor ikke kan omfatte og tale direkte om, selvom det er den, der giver alle vore ord deres mening: »Sproget er i sig selv indirekte og autonomt, og når det sker, at det direkte betegner en tanke eller en ting, er det kun en sekundær evne, afledt af dets indre liv. Som væveren arbejder digteren altså på vrangen: han har kun med sproget at gøre og således befinder han sig med ét omgivet af betydning«, hedder det i Merleau-Pontys essay *Le langage et les voix du silence* (»Signes«, s. 56).

Set i lyset af denne fænomenologiske opfattelse af sproget og digtningen - en opfattelse, man ikke blot finder hos Merleau-Ponty, men også hos Martin Heidegger - synes visse

dunkle punkter i Blanchots litteraturfilosofi at blive klarere.

At han f.eks. i *L'Espace littéraire* erstatter udtrykket den oprindelige tavshed med »det aldrig standsende neutrale sprog« kan finde sin forklaring deri, at det må være identisk med fænomenologiens »oprindelige væren«, som digteren lytter sig ind til og forsøger at gøre sig til ekko for, hvilket indebærer, at det ikke kan være en absolut tavshed, men netop en mulighed for ord: digterens ord. Derfor kalder han også sproget for »neutralt«. For neutraliteten er dette hverken-eller, den virtualitet, der er muligheden for digterens ord, og den forekommer at være identisk med det, Merleau-Ponty i forbindelse med en omtale af Cézannes malemåde kalder »den ikke-menneskelige baggrund, som mennesket viser sig imod« (»Sens et non-sens«, s. 28) - en ikke-menneskelig, eller rettere: det endnu-ikke-menneskelige, som digtningen til stadighed må stå i fortrolighedsforhold til, hvis den vil bevare sin autenticitet, fordi det repræsenterer menneskelighedens muligheder.

Det er også dette, Blanchot i det tidligere omtalte essay kalder »retten til døden«, en ret, som altså samtidig er en forpligtelse for digteren fordi »kunsten er forbindelse med døden«, og fordi døden er det ekstreme: »Den, der behersker den, behersker sig selv, han er forbundet med alt, hvad han formår, han er uindskrænket evne. Kunsten er beherskelse af det højeste øjeblik, den højeste beherskelse«, som det hedder i forbindelse med Kafka (»L'Espace littéraire«, s. 89). Dette er Orpheus' erfaring, og det er på denne baggrund, man skal forstå Blanchots fortolkning af Orpheus-myten, som for øvrigt på sin side bygger på Rilkes tolkning.

Eurydike er det yderste, kunsten kan nå, døden, det sted, hvor alt begynder og hvor alt ender. Det er Orpheus' opgave at bringe det frem i dagen, give det form og virkelighed, men dette kan ikke lade sig gøre, for det hører ikke dagen til, har ingen form, ingen menneskelig i hvert fald, hvorfor enhver menneskelig form, der ville afbilde det, ville være noget andet, skjule det i stedet for at vise det. Derfor må

Orpheus også forråde sit værk, thi »det yderste krav til ham er ikke, at han skal skabe et værk, men at nogen stiller sig ansigt til ansigt med dette 'punkt', griber dets essens, dér hvor denne essens viser sig: i nattens midte« (»L'Espace littéraire«, s. 179 ff).

Digtningen kræver altså, at digteren hele tiden søger ud over dens og sine egne grænser, for at udtrykke det, der ikke kan udtrykkes. Han må søge ud over disse grænser, fordi det er det eneste, der giver digtningen dens autenticitet, og fordi en del af det uudsigelige alligevel vil være til stede i det sagte, som et skyggebillede, som det, der ikke kunne siges. Og Blanchot citerer Rilkes ord i et brev til Clara Rilke: »Kunstværker er altid resultater af en risiko, man har løbet, en erfaring ført til ende, helt ud til det punkt, hvor mennesket ikke længere kan fortsætte« (smst. s. 247).

Man kan gerne sige, at Maurice Blanchots litteraturfilosofi, på samme måde som den fænomenologiske tænkning, den er en del af, er en afvisning af de teorier, som på forhånd vil sætte grænser for sprogets muligheder. Den er en gen-drivelse af kravet: »Det, hvorom man ikke kan tale, om det må man tie« (L. Wittgenstein: »Tractatus logico philosophicus«, s. 188) - og det skønt der er slående lighedspunkter mellem Blanchots tænkning og Wittgensteins »Tractatus« - for ifølge denne litteraturfilosofi er det al digtnings væsen igen og igen at forsøge at sige det uudsigelige, trænge dets grænser tilbage, om nødvendigt tvinge det til udtryk omend til negativt udtryk ved at lade det fremtræde på baggrund af, hvad det ikke er.

Hermed er denne litteraturfilosofi i overensstemmelse med den moderne digtning, der er Sprunget af de samme kilder som den. Det gælder f.eks. en stor del af den moderne franske romankunst, og først og fremmest Samuel Becketts digtning, der på samme måde som Blanchots forfatterskab er et eventyr i det menneskelige sprog og derigennem et eksistensens eventyr. Men i det hele taget er den et fuldgyldigt udtryk for det

åndelige klima, der har frembragt en filosofi som Merleau-Pontys, et fænomen som den nye roman og unge digtere som Philippe Sollers og Le Clézio.

## ROLAND BARTHES OG SEMIOLOGIEN

### I

Roland Barthes tilhører den generation af franske kritikere, som trådte frem i begyndelsen af 50'erne, efter at den første bølge af begejstring for eksistentialismen var ved at trække sig tilbage for at blive afløst af en litteratur, der åbent proklamerede sin nytteløshed i opposition til eksistentialismens krav om socialt og politisk engagement. Øjensynligt under indflydelse netop af Sartre blev Barthes en af dem, der førte den eksistentialistiske tænkning videre og bl.a. drog de konsekvenser af eksistentialismens æstetik, som Sartre selv blev bortledt fra gennem sin mere eller mindre åbenlyse tilslutning til en næsten social-realistisk litteratur- og kunstopfattelse, der nok stemte med hans øjeblikkelige krav om engagement, men i realiteten stred mod eksistentialismens psykologi og erkendelsesteori. Derved blev Barthes et betydningsfuldt overgangsled mellem eksistentialismen og den modernistiske roman, der fik sit gennembrud i midten af 50'erne med Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute og Samuel Beckett. For Robbe-Grillet blev han næsten en fødselshjælper. I hvert fald var det ham, der lancerede Robbe-Grillet, og dennes teoretiske betragtninger over romankunsten - »Une voie pour le roman futur« og »Nature, humanisme, tragédie« (se »På vej mod en ny roman«) - der vakte så voldsom diskussion, også uden for Frankrig, er begge til den grad inspireret af Barthes, at de af og til næsten kunne synes at være skrevet af fra ham. For forståelsen af Brecht

har Barthes haft stor betydning gennem sin virksomhed som teaterkritiker. Som sociolog har han, med sine små essays, samlet under titlen »Mythologies« og med sin analyse af modens system i »Le système de la mode« (1967) bidraget væsentligt til en klarere forståelse af de skjulte kræfter, der virker ind på det moderne masse menneske i dets dagligdag og bestemmer dets opfattelse af virkeligheden. Og i de seneste år har han endelig gennem sine bidrag til metode-diskussionen i fransk kritik været en central skikkelse og en betydningsfuld inspirator i den franske kulturdebat.

Alt dette afspejles tydeligt i den samling essays, han har udgivet med den fordringsløse titel »Essais critiques« (1964), hvor han i simpel kronologisk række offentliggør sine indlæg i debatten og dermed fører bevis for betydningen af sin indsats: hvert eneste af de offentliggjorte essays griber om et væsentligt og centralt problem og efterlader det om ikke løst så dog klarere belyst, som et endnu skarpere stillet spørgsmål. At stille spørgsmål er i det hele taget i Roland Barthes' opfattelse enhver skribents egentlige opgave, og føre spørgsmålet helt frem til svarets grænse, men uden at besvare det, fordi ethvert svar nærmere beset er et bedrageri mod spørgsmålet, en udelukkelse af alle de mulige andre svar, som lå latent i det, en aflukning af problematikken på et stadium, hvor man måske ikke endnu var kommet helt rundt om den. Svaret må hver enkelt selv give, i overensstemmelse med sin egen personlighed, sit eget liv.

Det er denne opfattelse, der ligger til grund for Roland Barthes' syn både på litteraturen og på kritikken i alle dens aspekter. Litteraturen er for ham en stadigt fornyet stillen spørgsmål, et stadigt opbrud fra det, der allerede har fået form, mod det, som endnu ikke har nogen form, men hjem-søger det formede som endnu ikke realiserede muligheder. Kritikken er et spørgsmål til digterværket om den måde, hvorpå det giver betydning til omverdenen, ikke en endelig afgørelse af, hvori denne betydning består, hvilket er en umulighed, da betydningen af et kunstværk aldrig er givet én gang for alle.

Barthes har selv engang i et interview karakteriseret sin kritik således: »Jeg søger at afsløre, hvordan menneskene giver mening til det, der omgiver dem, og på et højere plan til litteraturen«.

Han prøver altså ikke at løsrive litteraturen fra al anden menneskelig virksomhed. Tværtimod betragter han den som et sprog blandt andre sprog, et system af tegn blandt andre tegnsystemer, hvormed vi møder, beskriver og forstår omverdenen og vort eget forhold til og i den. Disse tegnsystemer kan og bør underkastes en strukturel analyse, for at man kan konstatere, hvordan de fungerer, for kun derved kan man gøre sig håb om at få indkredset deres egentlige betydning. Derfor er hans interesse heller ikke kun begrænset til at omfatte litteraturen, den udstrækker sig til undersøgelser af de tegn og symboler i videre forstand, som vi omgiver os med, hvadenten det er den føde, vi foretrækker, den beklædning, vi går i, filmen og moden. Han påstår ikke, at alle disse tegnsystemer hver for sig har den samme struktur eller den samme betydning, men samlet, og sammen med mange andre tegnsystemer, indgår de i den omfattende struktur, vi kan kalde den moderne massekultur, og som det er vor opgave at forstå og indpasse os i, da vi jo allerede er dele deraf.

Det er klart, at han tillægger litteraturen en ganske særlig rolle i denne sammenhæng, fordi den er et tegnsystem på et meget højt plan, en struktur, der har direkte forbindelse med *tegnsystemet* par excellence: vort sprog. Derfor har han også fra første færd interesseret sig specielt for dette tegnsystems forhold til den virkelighed, det beskriver, og derfor er hans virksomhed kommet til at falde nøje sammen med den litterære modernisme i Frankrig, ikke blot den nye roman, men også den unge generation af romanforfattere, der både fortsætter og tager kritisk stilling til den nye roman. For denne modernisme har netop forholdet mellem sprog og litteratur og virkelighed været et påtrængende problem, måske så meget mere, som det fejlagtigt blev forflygtiget af eksistentialisterne, der iøvrigt må regnes blandt modernismens forløbere.



Roland Barthes' første bog udkom i 1953 med den karakteristiske titel »Le degré zéro de l'écriture« (billigbogsudgave, sammen med »Éléments de sémiologie«, 1965). Titlen-skrivekunstens nulpunkt - går både på den krise i forholdet mellem litteraturens beskrivelse og den virkelighed, den ønsker at beskrive, som modernismen er udtryk for, og på den bestræbelse for at overvinde Litteraturen og dermed komme ud af krisen, der er så karakteristisk for modernismens forfattere.

I en forfatters sprog skelner Barthes mellem tre lag. Der er for det første *la langue*, epokens sprog, det etablerede sprog-system, som skribenten overtager og må indpasse sig i, og som er den yderste grænse for hans bestræbelser, fordi det kun er gennem det, han kan gøre sig forståelig for andre. Der er for det andet forfatterens *stil*, som ligger før kunstværket i forfatterens personlige og skjulte mytologi - den kan næsten betragtes som et biologisk fænomen, eller nærmest det biologiske uden nødvendigvis at være identisk med det: som sproget noget, der er forfatteren medgivet, uden at han selv har haft mulighed for at vælge det. Disse to lag svarer, med modifikation, på sin vis til dem, den positivistiske kritiker kan indfange med sin analyse, og som er de eneste, der interesserer ham, fordi han i grunden ikke anerkender flere: Har han fundet de historiske og biologiske årsager til et digterværk, er han stillet tilfreds, eftersom han i realiteten med Taine mener, at sjælelivet er lige så årsagsbestemt som alt andet i universet, og dyder og laster naturprodukter som vitriol og sukker, hvorfor man da også helt selvfølgelig kan underkaste ethvert kunstværk en reagensglas-analyse, der vil reducere det til dets mindste enkeltdele for slutteligt at henføre disse enkeltdele til biologiske, privatpersonlige og historiske årsager. Men ud over de to nævnte lag i forfatterens sprog finder Barthes endnu et tredje: forfatterens *écriture*, hans skrivekunst eller hans *skrivemåde*. Det er den, der er hans personlige valg, hans bevidste engagement i sproget, med Barthes' ord, der viser hans eksistentiale inspiration: »hans valg af en menneskelig adfærd«. Og Barthes fortsætter: »Sprog

og stil er blinde kræfter, skrivemåden er en handling af historisk solidaritet, sprog og stil er objekter, skrivemåden er en funktion. Skrivemåderne er produkter af skribentens refleksion over den sociale brug af hans form og det valg, han foretager heraf« (s. 17). Man kunne også sige, at sproget og stilen er forfatterens *situation*, skrivemåden hans valg af sig selv i denne situation. Hermed ville man have understreget den betydning, Sartres tænkning har haft for Barthes' refleksioner over litteraturens væsen. Men det kan ikke skjules, at der allerede her er tale om en uddybning af eksistentialismens æstetik, sandsynligvis under indtryk både af Merleau-Ponty og af den moderne sprogvidenskab, først og fremmest Københavnerskolen og især Viggo Brøndal, hvis »Ordklasserne« (1928) og »Essais de linguistique générale« (1943) har haft stor indflydelse på udformningen af Barthes' litteraturteori.

Krisen i den moderne litteratur er efter Barthes' opfattelse opstået, fordi man er blevet opmærksom på den afgrund, der er mellem litteraturens sprog, dens konventioner, om man vil, og den virkelighed, disse konventioner forholder sig til. Derfor vil man iagttage, hvordan skribenterne ved hjælp af det eneste middel, der står til deres frie rådighed, skrivemåden altså, søger at sprænge disse konventioner og ødelægge Litteraturen for at finde tilbage til den virkelighed, som litteraturens sprog og konventioner tilslører. Men det er forsøg, der på forhånd er dømt til at mislykkes, fordi sproget nu engang ikke er virkeligheden, men kun tegn på virkeligheden, og fordi litteraturen er skribentens skæbne - hvis han da ikke vil dømmes sig selv til tavshed og dermed holde op med at være skribent, hvorved han ganske vist springer ud af problemet og sin pinlige situation, men samtidig udelukker sig selv fra de opdagelser, som kun en fastholdelse af problematikken kan bibringe ham, og hans læser med ham. Derfor søger den modernistiske skribent så længe som muligt at holde sig i valgsituationen, så længe som muligt at tilbageholde det øjeblik, hvor beskrivelsen stivner i den orden af tegn, man kalder en roman, et litterært kunstværk. Eller rettere: værket

selv bliver udtryk for denne kritiske holdning, fordi det kun får lov til at fremtræde som en maske, der bevidst og uden bedrag fremlægges som en maske, efter at digteren har forladt værket - som man forlader et nederlag - på vej mod det, som endnu ikke er blevet formet, endnu ikke stivnet, det nye, umulige, værk, han søger. Som Barthes udtrykker det i forordet til sine kritiske essays: skribentvirksomheden er en utroskab over for det, der allerede har fået form, og en stadig troskab over for den form, der er ved at blive til, og det, der optager skribenten, er aldrig det han *har* skrevet, men hans stædige beslutning *om at skrive*. Og han citerer ved flere lejligheder Descartes' udtalelse »larvatus prodeo«: jeg går med maske, men jeg peger på min maske, som et billede på den moderne skribents vilkår og den modernistiske litteraturs problematik. Eller han sammenligner, på samme måde som Maurice Blanchot, digteren med Orpheus på vej op fra underverdenen, fulgt af sin elskede, som han ikke må se og alligevel skal vende sig mod - selvom hun så straks forsvinder for hans blik - hvis han vil skabe sit værk, skønt dette værk aldrig vil være andet end et tegn på det, det ville *give* liv, et stykke litteratur.

Skrivekunstens nulpunkt er da det grænsepunkt, hvor digteren bekæmper Litteraturen ved det, Barthes kalder »en skrivekunstens etik«, ved at sprænge litteraturens konventioner og søge virkeligheden bag dem, men kun for at finde en ny konvention. Dette er skrivekunstens tragedie - eller dens skandale - fordi litteraturen stadig bevarer sin magt over skribenten, fordi litteraturen til stadighed skyder sig ind mellem ham og virkeligheden, som et ritual, i stedet for at blive hans endelige forsoning med virkeligheden. Ritualets forsoning er kun en billedlig forsoning, men dette billede er dog en slags forbindelse med virkeligheden: den eneste mennesket, som symbolskabende dyr, formår at etablere. I denne dobbelttydighed ligger hele den moderne litteraturs problematik. Det er en problematik, som nøje svarer til den bevidsthedens problematik, Merleau-Ponty beskrev i »Phénoménologie de la

perception« med ordene: »Jeg kender kun mig selv i min uløselige forbindelse med tiden og verden, det vil sige i tvetydigheden« (s. 397), men en forbindelse, som samtidig er en afstand, fordi selve erkendelsen forudsætter et blik på denne uløselige forbindelse og derfor ikke længer kan identificere sig med den, optage den i sig, selv om den, som i kunstværket, har bevaret en erindring om den. Barthes har dog endnu ikke draget de fuldstændige konsekvenser af sin litteraturfilosofi, hvad hans udkast til en ny litteraturvidenskab tyder på. Men hans foreløbige resultater peger mod en mere omfattende æstetik, end disse udkast giver udtryk for.

En side af den nævnte problematik finder Barthes i Robbe-Grilletts to første romaner - »Les gommés« og »Le voyeur« (dansk: »Øjnene«). Robbe-Grilletts neutrale stil, hans teknik, som er en ren beskrivelse af, hvad der møder en menneskelig bevidsthed, af omverdenen registreret med øjnene hos mennesker, der f.eks. går i en by og kun ser, opfatter virkeligheden - som tegn, forfatteren ikke fortolker, men hvis fortolkning holdes åben - bliver et direkte udtryk for den grænsesituation, hvor litteraturen prøver at ødelægge sig selv, sprænge sig vej gennem billedet, men uden at kunne det. Det samme gælder for Kafka, hvis teknik ikke, som det ofte fejlagtigt er blevet hævdet, er allegorisk, men arbejder med allusioner og antydninger, som holder fortolkningerne åbne og derfor usikre, aldrig lukker dem omkring én og kun én betydning. Eller som Barthes udtrykker det: Kafkas teknik er altid et »ja - men« (»Essais critiques«, s. 141). Også Brechts teater, den afstand mellem personer og deres replikker, hans teknik hviler på, og det spørgsmål, henvendt direkte til publikum, som alle hans skuespil ender med, er en måde at vise masken på, at holde problemerne, også teaterformens problemer - og altså litteraturen - åbne. Brechts moralske betydning er at han indfører et spørgsmål midt i det, som forekommer mest indlysende (s. 51 f.). Og dette er vigtigt - det er i kraft af sin teknik, han gør det. Hermed har Barthes gjort Brecht fri af den dogmatik, social-realismen har villet binde ham til,

men han har samtidig vist den virkelige dialektik i hans teater.

En anden side af problematikken repræsenteres af forfattere som Louis-Ferdinand Céline og Raymond Queneau. Især den sidste, som f.eks. i romanen »Zazie dans le métro« sprænger det litterære skriftsprog lige til ortografien, og indfører et talt fransk, som kaster et ironisk lys over det franske litteratursprog med dets faste vendinger og fraser ved at være en slags anti-sprog, der på én gang maskerer og demaskerer sig selv gennem den lille romans hele teknik. Ironien er, at Queneau jo rent faktisk har skabt et litterært kunstværk, som hele tiden forholder sig kritisk over for sig selv og over for litteraturen i det hele taget. På denne måde bliver litteraturen også hos Queneau, hvad Barthes - her i overensstemmelse med både Sartre og Blanchot, men især med den sidstes konklusioner af en erkendelse, de deler - kalder »selve bevidstheden om sprogets irrealitet« (s. 164). Derved får det litterære værk en betydning, som på én gang er fastlagt betydning og en betydning, der i den sidste ende alligevel svigtes, eller forkastes af forfatteren: »sens posé et sens déçu« (cf. s. 265). Det er på denne litteraturopfattelse, denne ideologi, om man vil, Roland Barthes bygger sin kritiske metode. Det er en strukturalistisk metode, fordi den opfatter værket som et system af tegn og betegnet (lingvistikkens »signifiant« og »signifié«), hvor det først og fremmest er kritikkens opgave at beskrive tegnsystemets måde at fungere på, for på den måde at bane vejen for en rigtig oplevelse af værket ved på forhånd at eliminere de fejlagtige fortolkningsmuligheder. Hans analyser af Robbe-Grillet's romaner er eksempler på anvendelsen af denne metode, og de har haft stor betydning for forståelsen af Robbe-Grillet's romankunst i Frankrig, netop fordi de viste en relevant læsemåde, der ikke just var den almindeligt anvendte ved romanlæsning. Men når han foretager sine strukturelle analyser, er det også med det formål at afsløre, hvordan værkets meningsgivende funktion egentlig kommer i stand, og med den yderste hensigt at søge at beskrive litteraturens væren, dens ontologi, og denne ontologis historie i dens sammenhæng

med andre tegnsystemers funktion og historie: som modeller, gennem hvilke vi står i forbindelse med og kan forstå den virkelighed, der omgiver os, og som vi selv er dele af. I sidste instans er strukturalisme for ham ikke blot en videnskabelig metode. Også den modernistiske kunstner og digter, ja, enhver ægte kunstner og digter, er en strukturalist, for så vidt som både den skabende og analytikeren frembringer en verden, der *ligner* den virkelige verden, ikke for at kopiere den, men for at gøre den forståelig. Begge kaster, hver på sin måde, lys over den udelukkende menneskelige proces, i kraft af hvilken menneskene giver mening til tingene. Eller som romanforfatteren Claude Simon har udtrykt det: »Enhver, som udtrykker sig, gør ikke andet end at give form til det uformulerede, kaste en smule lys ind i den tåge uden sprog, uden ord, uden udtryk, hvoraf han giver en oversættelse, et synligt og meddeleligt billede« (»La corde raide«, s. 70).

Gennem kritikerens møde med værket opstår der en dialog imellem dem, hvor det ikke er kritikerens opgave at give mening til det gådefulde værk, men at eliminere de meninger, hvormed det straks belemres, som det hedder i forordet til »Essais critiques« (s. 10). Hvor det altså er kritikerens opgave at vise, hvordan værket fungerer, for på den måde at holde det åbent for alle hine enkelte, det henvender sig til, og som hver især møder det med sin egen personlighed og dermed fortolker det.

Kritikeren er den første læser, og som læser er også han en subjektivitet. Derfor må han stå inde for sin opfattelse og åbent vedgå sit kritiske system og indrømme, at det ikke er objektivt i den konventionelle betydning af objektivitet. For Roland Barthes er denne objektivitet en kimære, og han viser dermed det eksistentiale fundament under sin metode. Om denne metode er sand eller falsk er ikke spørgsmålet - de fleste metoder har været sande i deres øjeblikke, alle metoder afslører sig i den sidste ende som falske. Alene metodens *gyldighed*, det vil sige de resultater, der er opnået ved hjælp af den, har betydning.

## II

I en debat omkring Claude Lévi-Strauss' »La Pensée sauvage« (»Esprit« 1963, no. 11) søgte lingvisten Nicolas Ruwet at besvare spørgsmålet, til hvilken grad lingvistikens metode kan overføres til de andre åndsvidenskaber.

Svaret rejste straks et nyt spørgsmål: hvor langt kan sociologer, psykologer, litteraturforskere og andre åndsvidenskabers repræsentanter følge lingvisterne, eller mere præcist, hvor langt kan lingvisterne hjælpe dem på vej. Besvarelsen af dette spørgsmål må tage hensyn til, at lingvistikens område i realiteten er afgrænset og klart og egentlig meget enkelt i sammenligning med områderne for de videnskaber, der ønsker at tage ved lære af lingvistikens metodik, og at denne metodiks generelle karakter er vundet i kraft af, at den moderne lingvistik hidtil næsten udelukkende har beskæftiget sig med sprogets formelle side uafhængigt af sprogets substans, hvilket kort vil sige: dets forhold til den virkelighed, det beskriver. Heri består strukturalismens problematik. Louis Hjelmslev, hvis glossematiske forskning er en stadig inspiration bag debatterne om strukturalismen, udtrykker enkelt denne problematik i sin sidste bog »Sproget« (1963), når han skriver, at sprogets indhold er selve den verden, der omgiver os, selve tingene i verden, og at disse ting naturligvis ordner sig i kategorier af mange arter, men at man på den anden side knap nok véd, hvad det er for en videnskab, der beskæftiger sig med opstillingen af disse kategorier: »Man kan med en vis ret sige, at det er samtlige videnskaber; samtlige andre videnskaber end lingvistikken er egentlig teorier om det sproglige indhold studeret uafhængigt af sprogbygningen« (s. 116).

Det afgørende punkt i strukturalismen inden for alle åndsvidenskabens områder er jo nemlig, at dens mål er en udtømmende beskrivelse af denne verden, der omgiver os, ved en analyse af systemerne under de processer, der er givet for erfaringen, men at den ikke kan foretage denne analyse uafhængigt af sprogbygningen, eller rettere: uafhængigt af spro-

get i det hele taget, eftersom - endnu engang med Hjelmslevs ord - »selve vor tilværelse er sprogligt opbygget« (Sprog og Kultur V, s. 33). De omtalte systemer er altså bestemt af sproget, eller i hvert fald er vore analyser og vor erkendelse af dem bestemt deraf: de mangeartede kategorier, tingene ordner sig i, er vore kategorier, og de er ikke nødvendigvis identiske med tingenes kategorier. At den strukturalistiske metode tager konsekvensen heraf ved at bygge på lingvistikken er kun naturligt. Men det kaster strukturalismen ud i et dilemma, som lingvistikken selv hidtil har undgået ved at koncentrere sig om sprogets formelle side, det allerede etablerede system, i stedet for det, der set fra de øvrige åndsvidenskabers synspunkt er det væsentligste: etableringen af systemerne, den stadige struktureringsproces, hvormed den menneskelige bevidsthed giver mening til omverdenen ved at menneskeliggøre den, brugen af de allerede etablerede systemer, som til stadighed modificerer dem, det som Saussure samlede under kategorien »la parole«, og som han udtrykkeligt stillede uden for den egentlige sprogvidenskab, fordi det, med hans eget udtryk, er »accessorisk og mere eller mindre tilfældigt« (Cours de linguistique générale, s. 20).

Det er et dilemma, der tydeligt afspejler sig i debatterne omkring semiologien, som allerede Saussure gav udkast til og som i sin metodologi er strukturalistisk, vel egentlig strukturalismen par excellence, da dens udgangspunkt just er konstateringen af, at systemerne under de processer, der er givet for erfaringen, er tegnsystemer. Saussure ønskede at betragte semiologien som den overordnede videnskab og lingvistikken som en del af den, og de love, semiologien måtte opdage, skulle kunne anvendes på lingvistikken. Senere lingvister og semiologer er kun halvt enige med Saussure i denne formulering: ganske vist hævder f.eks. Roman Jakobson, at sproget er »et særligt tilfælde af den underafdeling af tegn, vi kalder symboler«, men umiddelbart efter skriver han, at sproget er basis for alle de andre tegnsystemer, »i forhold til sproget er alle de andre symbolsystemer accessoriske og afledte«. (»Essais



de lingvistique générale«, s. 27 f.). Selvmodsigelsen er åbenbar, men den er semiologien medfødt, og den er udtryk for den tvetydighed, der er hele den menneskelige erkendelses grænse: at vi kun kender virkeligheden i dens forbindelse med vor bevidstheds opfattelse af den, og at vi kun kender denne opfattelse, når den har fundet sprogligt udtryk. Det afgørende er her, hvad man forstår ved sprog. Dette synes at være semiologiens egentlige problematik, og det er bl.a. omkring den, debatten foregår.

I denne debat indtager Roland Barthes en central plads, fordi han med sin forskning og de teorier, der bærer den, bevæger sig på det vigtige område, hvor den strengt formale videnskabelighed - glossematikens videnskabelighed f.eks. - møder kravet om en redegørelse for de værdier: personlige, sociale og - hvorfor ikke? - metafysiske, de beskrevne former kun er fremtrædelsesformer for, og som en rent formal videnskab hverken kan eller ønsker at gøre rede for, selv om også den, hvor oprørende det end måtte lyde i videnskabsmændenes øren, fundamentalt er bestemt af sådanne værdier. Barthes' forskning bliver på denne måde et direkte udtryk for semiologiens dilemma, dens tvetydige stilling mellem videnskab og filosofi (egentlig videnskabens tvetydighed, når den ikke vil indrømme, at den også er filosofi, eftersom forklaring og vurdering ikke, trods videnskabsmænds påståelige hævde af det modsatte, lader sig adskille). Så meget mere som Barthes vist egentlig betragter strukturalismen som en askese, et disciplineret og nødvendigt gennemgangsled til en gyldig hermeneutik, der skal forhindre denne hermeneutik i at blive til spiritualisme og subjektivism. Sådan skal man sikkert også forstå hans udtalelse, at semiologien er en videnskab, der langsomt søger sig selv.

Udtalelsen står at læse i et særnummer af tidsskriftet »Communications« (no. 4), redigeret af Roland Barthes med titlen »Recherches sémiologique« og med to vigtige bidrag af Barthes selv: et essay om reklamens sprog, »Rhétorique de

l'image« og en afhandling om grundelementerne i en mulig semiologi »Éléments de sémiologie«, (optrykt sammen med »Le degré Zéro de l'écriture«, 1965), der begge her skal gøres til genstand for diskussion.

Allerede i sit forord tager Barthes afstand fra Saussures opfattelse af lingvistikken som en del af en mere omfattende videnskab, der burde hedde semiologi. Han mener, at det er en alt for beskednen plads at anvise lingvistikken, thi »det er aldeles ikke sikkert, at der i vore dages sociale liv findes andre tegnsystemer af større omfang end det menneskelige sprog«, hvorved han jo unægtelig synes i nogen grad at foruddiskontere den videnskab, som endnu er i sin vorden! Med mindre han da ved »sprog« vil forstå noget videre og mere omfattende end det, man kunne kalde »det lingvistiske sprog«, altså det talte og det skrevne sprog, og således udvide det til at gælde alle andre menneskelige kommunikationsmidler og -måder. Imidlertid tyder konteksten på, at Barthes ikke på dette sted har i sinde at tilføje begrebet sprog en sådan udvidelse, hvorved han kommer til at begrænse rækkevidden af sine semiologiske undersøgelser, en begrænsning, der også rammer hans analyse af reklamens sprog.

Det er nemlig et spørgsmål, om ikke netop traditioner, eller rettere: konventioner inden for alle områder af det moderne samfundsliv, politik, kunst, litteratur, dagligliv, hviler på et »sprog«, der ikke er artikuleret som et sprog i strengt lingvistisk forstand, og som netop derfor udøver en så meget mere magisk og vanskeligt overvindelig magt og derfor også kan udnyttes og bliver udnyttet i reklameøjemed - dette begreb taget i videste betydning som propaganda for bestemte opfattelser, som overtalelse og meningstvang. Udspringer f.eks. ikke modernismens problematik, eller i hvert fald en vigtig del af den, heraf? For disse konventioner udgør vel trods noget et »system« og et »tegnssystem«, der rækker fra det mest artikulerede f.eks. i de konventionelle litterære værker ned til det mindst eller slet ikke artikulerede f.eks. i modtagelsen af disse værker og forkastelsen af dem, der ikke svarer til

systemet. Og dette system breder sig i øvrigt til alle områder af massekulturen, som tenderer imod at blive mindre og mindre sprogligt artikuleret, hvilende mere og mere på en kodificeret ikonografi (reklamen, filmen, fjernsynet), hvor sproget i snævrere forstand spiller en stadig mindre rolle, og hvor andre tegnsystemer vinder frem på sprogets bekostning. At systemet har kunnet brede sig, og at det har kunnet gøre det på denne vulgariserende måde, skyldes måske oven i købet, at vor videnskab og filosofi i alt for lang tid har været for uopmærksom over for den ikke-sproglige eller førsproglige erfaring, formalisering og strukturering af virkeligheden. Og burde det ikke netop være en af semiologiens opgaver at rette dette forhold op?

Imidlertid hævder Barthes, at man overalt ved virkeligt dybtgående sociologiske studier møder sproget: objekter, billeder, menneskelig adfærd er også tegn, men, ifølge Barthes, aldrig autonome tegn, »ethvert semiologisk system blander sig med sproget« (Recherches sémiologique, s. 80). En besynderlig påstand på baggrund af den kendsgerning, at vor kultur ikke udelukkende er en sproglig kultur, men lige så meget en billedlig eller en musikalsk kultur, byggende på tegnsystemer, der ikke har brug for sproget, ja hvor sprogets indblanding snarere er til skade, både for tegnsystemet selv og for vor forståelse af det. Læst i sammenhæng med det, der på dette sted er Barthes' ærinde - en beskrivelse af en bestemt og knapt så opmuntrende side af den moderne massekultur: reklamens magt - får denne påstand dog mening, for den rejser et vigtigt filosofisk problem: sprogets gradvise forfald til fordel for billedet, tingen, først og fremmest billedet af tingene som forbrugsgoder, og den deraf følgende forfladigelse af kulturen i det hele taget, eftersom det, sproget taber, ikke genvindes i massekulturens ikonografi. Men på forhånd at begrænse sig til en teori om, at sproget, det lingvistiske tegnsystem, overalt er grundlaget for alle de andre tegnsystemer, eller det man finder, når man graver dybt nok, synes at indebære farlige konsekvenser for de resultater, man kan opnå med en sådan

teori. Spørgsmålet er snarere, i hvilken tilstand man finder sproget, når man graver dybt nok i massekulturens ikonografi, og hvad dette kan fortælle om denne massekulturs forhold både til billedet og til sproget.

Det kan gerne være, at reklamer, film, valgplakater og andre ikoniske meddelelser, som Barthes hævder, blandes op med sproglige meddelelser og står i et »strukturelt redundansforhold« til sproget (smst). Men er det ikke netop redundansen, overflødheden, der her er foruroligende, eftersom den tendens til at eliminere den, man kan iagttage i den moderne massekultur, ikke går i sproglig, men i billedlig retning? Barthes analyserer f.eks. en reklame for det italienske firma Panzani produkter: et indkøbsnet bugnende med ting, som alle »siger«: Italien, og en summarisk sproglig beskrivelse, der siger det samme med ord. Men det væsentlige ved denne reklame synes egentlig at være, at det efter så og så mange præsentationer af indkøbsnettet ikke længer er den sproglige tekst, der betyder noget, selv navnet Panzani mister sin karakter af sproglig formulering og bliver til et ikon. Og det samme gælder de reklamer, der møder øjet på hvert gadehjørne, i hvert ugeblad, man slår op: så og så mange gange præsenteret den formidable brystholder Marguerite, er det ikke længer ordene formidable og Marguerite, der har betydning, men billedet af brystholderen, som ganske vist stadig hedder Marguerite (til vejledning for den, der går ind i en forretning for at købe en brystholder), men hvis »formidabilitet« ses direkte på billedet, der ikke længer har brug for den sproglige redundans. Derfor er det ikke ganske sikkert, at Barthes har ret, når han hævder, at vi »mere end nogen sinde og på trods af billedets invasion er det skrevne ords civilisation« (smst.). Eller rettere: det er en vurdering, der her snarere ligner en ønskedrøm!

Tilbage bliver vurderingen af sproget uden for massekulturen: den intellektuelle kultur i videste forstand, til hvis udforskning semiologien sikkert vil kunne bidrage med frugtbare resultater. Dette gælder ikke mindst litteraturforskningen

og litteraturkritikken, som den vil kunne forsyne med et instrument, der, anvendt med finesse, vil kunne løse adskillige af de problemer, kritikken i øjeblikket støder imod, ved helt enkelt at afsløre dem som skinproblemer (f. eks. problemerne omkring tradition og konvention, modernisme og traditionel kunst etc. etc.). I denne forbindelse - og vist kun i den - tør man give Barthes delvis ret i, at lingvistikken ikke blot er en privilegeret del af den almindelige videnskab om tegnsystemerne, men at det er semiologien, der er en del af lingvistikken.

Men problemet for en mulig semiologi i begrebets udvidede betydning (den som Barthes selv anvender i sit essay om billedets retorik) er, om ikke dette at gøre det artikulerede sprog i lingvistisk forstand (det talte og skrevne sprog) og den videnskabelige beskrivelse af det, ikke blot til en model (hvilket er ganske legalt, lingvistikens høje udvikling taget i betragtning), men til en kategori, der omfatter hele semiologien og dermed gøre semiologien til en underafdeling af lingvistikken, på forhånd udelukker frugtbare muligheder, som til sin tid vil kunne belyse just det lingvistiske sprog, den lingvistiske kommunikation. Er det ikke at knytte semiologien alt for tæt til den artikulerede bevidstheds plan og derved undslippe et vigtigt filosofisk problem: selve sprogets tilblivelse, dets indstiftelse? Er det ikke på forhånd at binde semiologien til dualismen mellem »langue« og »parole«, mellem sproget som system og brugen af sproget, der til stadighed modificerer systemet, den dualisme, som den moderne lingvistik, i hvert fald den del af den, der har forbindelse med fænomenologien, synes at være på vej til at overvinde?

At dette ikke er Barthes' hensigt er tydeligt nok. Det kan bl.a. læses ud af en passage som denne; » . . . den semiologiske viden kan i *øjeblikket* kun være en kopi af den lingvistiske« (Éléments de sémiologie«, s. 81 - det er mig, der fremhæver). Det kan ses af hans gentagne henvisning til fænomenologen Merleau-Pontys sprogopfattelse, der bygger på den gensidige afhængighed mellem sprogsystem og sprogbrug, af Merleau-

Ponty bl.a. benævnt som »det talte sprog« (la parole parlée) og »det talende sprog« (la parole parlante). Det kan endelig iagttages i hans litterære kritik, samlet i bogen »Essais critiques«, der viser stærk indflydelse fra Maurice Blanchot, som måske er den mest fremtrædende repræsentant for en fænomenologisk inspireret hermeneutik i Frankrig.

Barthes' virksomhed som kritiker og litteraturfilosof er karakteriseret ved hans stadige forsøg på at indkredse den handling, hvormed den skabende giver betydning til tingene, den teknik, der i det daglige sprog kan få et nyt sprog til at tale og dermed give udtryk for en virkelighedsoplevelse - lad os f.eks. kalde det »den æstetiske perception«, en betegnelse, Barthes ganske vist ikke bruger, men hvis betydning og fænomenologiske undertone synes at svare til hans opfattelse - en erfaring, det daglige sprog tilslører, men som digterens brug af dette dagligsprog kan få til ligesom at sive ind mellem alle de slidte ord. I den skabende brug af sproget undergår de sprogtegn, der er glossematikkens materiale, en forandring, og det nye tegnsystem, der hermed frembringes i og gennem dagligsproget, er hidtil faldet uden for glossematikkens undersøgelser, selv om der i Hjeltslevs system er afsat plads til det. Af Hjeltslevs danske elever har Svend Johansen i et interessant og betydningsfuldt lille essay i festskriftet til Louis Hjeltslev (»Recherches structurales«, 1949) med titlen »La notion de 'signe' dans la glossematique et dans l'esthétique« givet et første udkast til en beskrivelse af dette tegnsystem, det konnotative system. Det er disse bestræbelser, Roland Barthes nu fortsætter, øjensynligt i et forsøg på at skabe en ny æstetisk videnskab, hvilket giver hans optagethed af lingvistikken en ny dimension.

Det turde nemlig uden videre være klart, at det ikke er muligt at beskrive det konnotative system, eller rettere: de konnotative systemer, uden at indregne den intention, der frembringer dem, og den metodologiske adskillelse mellem system og brug, mellem »langue« og »parole«, der altså har kunnet praktiseres i den hidtidige glossematik, ikke lader sig

overføre på det konnotative sprog, hvor man er nødt til at tage hensyn til det dialektiske forhold mellem »systemet« (det almindelige sprog, den litterære tradition, den kulturelle tradition i videre forstand) og de nye værdier, sproglige og erkendelsesmæssige, som den skabende kunstner tilføjer systemet, hvorved han forandrer det. Og hvad mere er: selve kritikerens beskrivelse og læserens oplevelse af disse konnotative systemer indfører en ny dialektik, der modificerer dem: oplevelse og beskrivelse er allerede tolkning og vurdering. Derfor kan Barthes også skrive at sprogets paradoks er, at det er »subjektivitetens indstiftelse« (»Essais critiques«, s. 154). Men det er også af den grund, at han påfører sig selv som kritiker strukturalismens disciplin, for ikke at henfalde til subjektivismen. På denne smalle grænse, som ikke er nogen grænse, men snarere et kraftfelt mellem det subjektive og det objektive, bevæger Barthes' hermeneutik sig.

At denne hermeneutik hidtil fortrinsvis har beskæftiget sig med den litterære kunst, og at den, når den har bevæget sig uden for den, har vist sin begrænsning, er ikke nødvendigvis uheldsvangert for den, endsiige for semiologien i almindelighed. Det drejer sig stadig om en videnskab under udformning. Og de debatter mellem lingvister, sociologer, antropologer og filosoffer, den giver anledning til, og som også Barthes deltager i, har blandt andet det formål at trænge grænserne længere tilbage.

### III

»Critique et vérité« (1966) er Roland Barthes' indlæg i den ubehagelige fejde, der blev skabt omkring ham og den nye kritik med universitetsprofessor Raymond Picards pamflet »Nouvelle critique ou nouvelle imposture« - en titel, der udmærket karakteriserer pamflettens niveau. Barthes' bog et en principiel tilbagevisning af de myter, den gamle kritik,

og også Picards litteraturopfattelse, hviler på, og dels en redegørelse for de vigtigste træk i Barthes' egen kritiske metode, dels et første udkast til den nye litteraturvidenskab, eller den nye retorik, som Barthes er i færd med at formulere, og som skal være en del af semiologien. Udover et kapitel i bogen om Racine, »Sur Racine« (1963), med titlen »Histoire et littérature«, og et par essays i »Essais critiques« er dette den første officielle præsentation af hans seneste forskning og de foreløbige resultater, han er kommet til, og som her skal drøftes.

Bogens første del er polemisk rettet mod den gamle kritik og den officielle universitetskritik i Frankrig. Blandt dens myter, som den først og fremmest har overtaget fra klassicismen og positivismen, nævner Barthes tre: objektiviteten, smagen og klarheden, just de tre fænomener, Picard havde fremhævet mod den nye kritiks påståede subjektivismen og tungetalen. Barthes påviser, at kritikens objektivitet er et uholdbart postulat, og at dens kriterier, som Picard opremser: de sproglige tolkninger, den psykologiske sammenhæng og genrestrukturens krav, i realiteten er i højeste grad ambivalente. Som om man kan udtømme en digters sprog og dets betydninger ved at henføre det til samtidens fastslåede ord-bogsbetydninger. Som om vurderingen af den psykologiske sammenhæng ikke forudsætter en stillingtagen til, hvilken psykologi eller psykologisk retning, man vil anvende som nøgle. Som om begreber som »struktur« og »strukkturalisme« var entydige og ikke tværtimod begreber, der til stadighed giver anledning til nye fortolkninger og dermed til nye metoder, og som om ikke genre-begrebet er både omdiskuteret og diskutabelt. Enhver objektivitet hænger derfor på det nøjeste sammen med, ikke valget af regler og metoder, men vedgåelsen af, at der *er* tale om et valg, og strengheden og konsekvensen i dette valg. Hvad angår smagen - ofte insinuant betegnet som »den gode smag« - er den blot et påskud til at negligere f.eks. den psykoanalytiske videnskabs opdagelser af ubevidste og før-bevidste impulsers skjulte tilstede-



værelse i en digters sprog og billeder og den kendsgerning, at digtekunsten også er udtryk for kropseksistensen og kropsbevidstheden. Klarheden endelig-denne tilsyneladende uovervindelige myte i fransk kultur - hvad er den andet end en kodificeret jargon, en »lingvistisk narcissisme« (s. 31), der stadig får selv højt oplyste franskmænd til at tro, at det franske sprog er mere logisk end alle andre (en myte, som også ligger bag franskmændenes tyrkertro på, at de er det mest intelligente folk i verden)? At anvende dette smagsbegreb, og de to andre nævnte myter, som kriterium for at fælde dom over et nyt kritisk sprog, der er ved at konstituere sig, er helt enkelt uredeligt, hvis det ikke blot er tåbeligt. At anvende dem over for den nye litteratur, der som al ny litteratur også er en kritik af det fastslåede sprog og overleverede konventioner, er en ren og skær absurditet, som man imidlertid ser daglige eksempler på i den almindeligt udbredte anmelderpraksis. Den nye kritik kan også betragtes som en kritik af denne praksis, der ikke kun er begrænset til dagbladsjournalistikken, men gælder næsten generelt for modtagelsen af enhver ny litteratur. For som bekendt er Barthes' kritiske virksomhed kommet i gang i nær tilknytning til den franske modernisme, bl.a. som et forsøg på at fortolke den rigtigt, det vil sige: i overensstemmelse med dens egne kriterier.

I redegørelsen for principperne i sin forskning og kritik, som udgør anden del af »Critique et vérité«, skelner Barthes mellem tre forskellige discipliner: »litteraturvidenskaben«, »kritikken« og »læsningen«, idet han giver de to første begreber et nyt indhold og med støtte bl.a. hos psykoanalytikeren Jacques Lacan og antropologen Claude Lévi-Strauss placerer den litterære debat i forhold til den logiske strukturalisme, som har sit udspring i de fornyede refleksioner over sprogets symbolkarakter og dennes konsekvenser for alt, hvad der har berøring med sproget: filosofien, åndsvidenskaberne og litteraturen. I denne sammenhæng bliver litteraturvidenskaben ikke længer litteraturhistorie, men en videnskab om den litterære fremstillings karakter og betydning, som må

have den tætteste forbindelse med lingvistikken. Kritiken bliver derimod, hvad Barthes et andet sted har kaldt en betydningsgivende funktion i den forstand, at den ikke blot viser, hvordan værket fungerer, men gennem kritikerens læsning, der allerede er en tolkning, et møde mellem to sprog, giver denne funktion en mening og skaber nye symboler, nye betydninger, som kritikeren - som skrivende - må stå inde for. På denne måde bliver kritikeren skabende, men på værkets betingelser. Litteraturvidenskaben bliver en ny retorik i dette begrebs oprindelige betydning som den disciplin, der behandler, hvad man med et udtryk af Roman Jakobson kan kalde litteraturens »litteraritet« (cf. »Théorie de la littérature«, s. 37).

Denne opfattelse af kritikens og litteraturvidenskabens funktion er dybt inspireret af den moderne sprogvidenskab fra Saussure over den russiske formalisme, Pragerskolen, Københavnerskolen til den nye lingvistik, der er under udformning i USA omkring Roman Jakobson og hans elev Noam Chomsky. Gennem denne sidste har den iøvrigt forbindelse tilbage til det 17. århundredes refleksioner over »den rene grammatik«, der også var en af inspirationskilderne for fænomenologiens grundlægger Edmund Husserl, et interessant sammentræf, der muligvis vil kunne få konsekvenser både for fænomenologien og for lingvistikken. »Den rene grammatik« eller »den rene morfologi« var målet for den søgen efter den dybest liggende logiske struktur under det menneskelige sprog eller symbolfunktionen i videste forstand, som nu med den moderne lingvistik, fænomenologi, psykoanalyse og antropologi har fået fornyet aktualitet og kan belægges med anderledes sikre argumenter end i det 17. århundrede, bl.a. på grundlag af natur- og åndsvidenskabernes senere resultater. Roland Barthes' optagethed ikke mindst af Chomsky har derfor perspektiver, som han ikke selv, at dømme efter »Critique et vérité«, er helt opmærksom på. I hvert fald er der i hans redegørelse for sine principper et par inkonsekvenser og uklarheder, der kunne tyde på det, ligesom hans definition af litte-

raturvidenskaben nærmere beset synes at hvile på et utilstrækkeligt radikalt grundlag eller en manglende konsekvens i anvendelsen af egne præmisser. Der er derfor grund til en nøjere analyse af disse præmisser og definitioner.

Barthes' udgangspunkt er konstateringen af, at litteraturen med Mallarmé har undergået en forandring, og at skrivekunstens dobbelte funktion - den poetiske og den kritiske, der hidtil har været fordelt på to skribenter: digteren og kritikeren - nu er ved at blive en og samme funktion. Det er ikke mere muligt at skelne skarpt mellem digtere, romanforfattere eller kritikere, for der er kun tale om én skrivekunst og kritikeren er på sin side blevet skribent, hvor han før kun var »skrivende« (et vigtigt essay i »Essais critiques« behandler netop denne modsætning mellem en skribent og en skrivende, se: »Écrivains et écrivants«, s. 147 ff.). Men hvad er da en skribent? Barthes svarer: »Den er skribent, for hvem sproget er et problem i sig selv, og som erfarer om dets dybde og ikke kun tænker på dets anvendelighed eller dets skønhed«. Det er derfor »skribenten og kritikeren forenes under de samme vanskelige betingelser, ansigt til ansigt med det samme objekt, sproget nemlig« (»Critique et vérité«, s. 46 f.). Det er denne problematik, som ikke alene vedrører kritikeren, men »hele den intellektuelle skribentvirksomhed« (»Le discours intellectuel tout entier«, s. 47).

Det er i denne sammenhæng, man ifølge Barthes må placere den litterære kritik. Men det er også her begrænsningen i Barthes' tænkning, i hvert fald på dens aktuelle stadi, viser sig og afslører sin mangel på radikalitet og konsekvens. Han fortsætter nemlig sin udredning af den almindelige krise i skrivekunsten og i den intellektuelle skribentvirksomhed ved at sige, at krisen har sin oprindelse i »genopdagelsen af sprogets symbolkarakter, eller, om man vil, af *symbolets lingvistiske* natur (s. 48 - det er mig der understreger). Den understregede del af citatet er en fuldstændig uholdbar deduktion fra første del: man kan ikke uden videre slutte fra

sprogets symbolkarakter til symbolets lingvistiske natur. Og Barthes' påberåbelse af Claude Lévi-Strauss på netop dette sted er kun medvirkende til yderligere at afsløre uholdbarheden af den citerede passage, eftersom Lévi-Strauss udtrykkeligt i en polemik med sociologen G. Gurvitch omkring sin anvendelse af en lingvistisk metode i sin antropologiske forskning har afvist beskyldningen for at identificere symbolfunktionen med den del af den, der er lingvistikens objekt, det menneskelige sprog altså: »I sproget at søge en model, som fordi den er mere fuldstændig og bedre kendt - kan hjælpe os til at forstå strukturen af andre kommunikationsformer, er på ingen måde det samme som at betragte sproget som oprindelsen til disse andre kommunikationsformer« (»Anthropologie structurale«, s. 96). Den omtalte deduktion viser, at Barthes i realiteten er standset op ved det, man kunne kalde »det lingvistiske moment«, i stedet for - som Jacques Lacan og Lévi-Strauss - at søge hinsides dette moment, ved hjælp af en metode udvundet af lingvistikken, mod den før-lingvistiske syntaks, mod den før-lingvistiske artikulation, som allerede er en symbolfunktion, rodfæstet i den menneskelige erfaring og perception - eller rettere: som er selve denne perception, da det, som f.eks. Lévi-Strauss har påvist flere steder i sit forfatterskab, er menneskeåndens særlige karakter at give form til et indhold, og vi med denne funktion allerede befinder os på det symbolske plan. Det talte og skrevne sprog, lingvisternes materiale, er kun en del af denne symbolske aktivitet. At tale om »symbolets lingvistiske natur« er derfor et bevis på manglende radikalitet i tanken. På den anden side kan en sådan radikalitet næppe opnås på anden måde end ved en orientering af semiologien - denne videnskab, som søger sig selv - mod fænomenologien i Husserls udformning og dens fortsættelse hos Heidegger og Merleau-Ponty. Så meget mere, som denne fænomenologi, når alt kommer til alt, først og fremmest er en lidenskabelig og stadig refleksion over symbolfunktionen og dens oprindelse. På sæt og vis har Roland Barthes erkendt dette i nogle udtalelser om Sartres eksisten-

tialisme («Arts», 1966, nr. 26), hvor han hævder, at øjeblikket må være kommet til en konfrontation mellem eksistentialismen, strukturalismen, lingvistikken og den nye litteratur. Kun må det hertil bemærkes, at det næppe er Sartres tænkning, som stædigt fornægter både strukturalismen, den nye litteratur og de sidste 50 års lingvistik, der kan hjælpe de nævnte discipliner mod den ønskede fordybelse.

Symbolet defineres videre i »Critique et vérité« som »betydningernes mangfoldighed« (s. 50), symbolsproget, hvortil de litterære værker hører, er som følge heraf, i kraft af selve sin struktur, et flertydigt, polyvalent sprog (s. 53). Derfor kan man heller ikke, som den gamle kritik påstår, *forklare* værket, det må *udforskes*, man må gå på opdagelse i det: » . . . for den, der skriver eller læser det, bliver det et spørgsmål, stillet til sproget, hvis grundlag man fornemmer og hvis grænser, man berører. Værket bliver på den måde udgangspunkt for en ustandselig omfattende undersøgelse af ordene . . . Symbolet har også en kritisk funktion, og objektet for dets kritik er selve sproget« (s. 55). Dette fører til de tre nævnte discipliner: litteraturvidenskaben, kritikken og læsningen, hvoraf den første som objekt har værkets mangfoldighed af betydninger, eller, hvilket i følge Barthes er det samme, den tomme betydning, der bærer alle betydningerne, den anden har funktion som betydningsgiver og den tredje er den tavse meningsgiver, der går forud for Kritikkkens nedskrivning og bærer den. Af disse tre discipliner, som Barthes altså betragter som forskellige fra hinanden, er det litteraturvidenskaben, der skal være en ny retorik, hvis model skal være lingvistisk, og som skal være »en videnskab om indholdets *betingelser*« (s. 57).

Hvorfor nu *betingelser*? Fører de forudgående definitioner af symbolet og symbolsproget ikke snarere til en videnskab om indholdets *muligheder*? Ved første øjekast kan dette se ud til at være en ubetydelig nuance. Men den kan føre vidt, faktisk hinsides den rene morfologi, den rene grammatik, som Barthes' henvisning til Noam Chomskys transformationelle

grammatik på dette sted opstiller som model for litteraturvidenskaben. Det må ikke glemmes, at denne transformationelle grammatik er udformet på grundlag af sprogsystemet, »la langue« med udtrykkelig udelukkelse af sprogbrugen, »la parole« (sml. Noam Chomsky: »Current issues in linguistic theory«), og at en litteraturvidenskab, der ønsker at tage ved lære af lingvistikken ikke kan udelukke dialektikken mellem system og brug, eftersom det litterære værk er selve denne dialektik, eller som Barthes altså foretrækker at formulere det: et spørgsmål stillet til sproget. Det må heller ikke glemmes, at Chomskys lingvistiske forskning imødekommer en filosofisk og psykologisk forskning, der, som Chomsky kræver det (s. 112 f.) »indeholder en adækvat beskrivende grammatik«, nemlig fænomenologien siden Husserls »Logische Untersuchungen«, og at Chomsky selv erkender grænserne for sin transformationelle grammatik ved at henvise spørgsmålet om dens grundlag til den generelle psykologi (smst).

Hvad Barthes' opfattelse af litteraturvidenskaben som videnskab om betingelserne for litteraturværket kan føre til, især hvis denne videnskab kommer til at hvile på et snævert positivistisk grundlag, har man et eksempel på i Jean Cohens »Structure du langage poétique« (1966). Cohen, der aktivt deltager i den semiologiske forskning på École pratique des Hautes Études i Paris, bekender sig åbent til positivismen. Han citerer Carnap med akklamation og henviser ved flere lejligheder til angelsaksiske litteraturteoretikere som Ogden, Richards og Ullmann. Og selv om han erklærer, at en moderne litteraturteori bør være deskriptiv, bulner hans bog med indiskutable afgørelser om, at digteren *bør* gøre sådan og sådan, at poesien kommer til syne *når* og *først når* sådan og sådan, med det resultat, at læseren straks kommer i tanke om mindst en halv snes digtere, der har handlet mod disse forskrifter og dog har skabt stor og varig poesi. Endvidere hviler hele bogen på to grundopfattelser, som positivismen har knæsat, men som for længst er blevet forladt af adskillige moderne litteraturteoretikere, og som digterne, måske

bortset fra klassicismens periode, vist aldrig har anerkendt: *at* der er absolut modsætning mellem poesi (forstået som versdigtning) og prosa, til den grad, at poesien er intet mindre end anti-prosa, og *at* poesien hører til emotionernes og følelsernes gebet, hvorfor det er »en dødelig fejltagelse« (s. 38), når poesien ikke vil nøjes med blot at være en form for sprog, en bestemt måde at tale på, men også udtryk for nye sandheder, opdagelser af nye og hidtil ukendte sider af virkeligheden.

Cohens metode er udvundet af Hjelmsevs sprogteori. Men den synes egentlig at bedrage denne teori, bl.a. ved forfatterens hævde af den absolutte modsætning mellem denotation og konnotation, altså mellem sprogets rent beskrivende og dets symbolske karakter. Ligesom den forresten her er i modsætning til Barthes' opfattelse, som også står i gæld til Hjelmsevs, men i følge hvilken det måske er forkert i det hele taget at tale om denotation, da vi jo med sproget altid befinder os på det symbolske plan. Og da konnotationen under alle omstændigheder kommer i stand i og *gennem* det beskrivende sprog, kan der som følge deraf ikke være nogen *absolut* modsætning mellem de to planer. Man kan ikke være uenig med Cohen, når han hævder, at poesien (blot) er en form for sprog. Det spørgsmål, man gerne så ham besvare, før han gik videre: hvad »sprog« da er, ignorerer han ganske og aldeles, sandsynligvis fordi han i sin positivistiske slummer slet ikke betragter det som noget problem.

Det er lidet sandsynligt, at Barthes vil kunne skrive under på Jean Cohens teser. Ikke desto mindre stemmer Cohens opfattelse af litteraturvidenskaben udmærket med den, Barthes giver udtryk for i »Critique et vérité«, hvilket kun understreger inkonsekvensen i Barthes' refleksioner over dette punkt i sin litteraturteori. Det er denne inkonsekvens, der også kommer til udtryk i følgende udtalelse, som desuden rummer en fare for, at Barthes' tænkning kan komme på uheldige afveje, fordi han for naivt slutter direkte fra lingvistikken til litte-

raturvidenskaben, uden at være opmærksom på, at lingvistikens metode bygger på en udelukkelse af den brug af systemet, uden hvilken litteraturen i Barthes' egen opfattelse slet ikke ville blive til: »Man genfinder her (i litteraturvidenskaben) . . . den nyeste lingvistikens opgave, som er at beskrive sætningernes *grammatikalitet*, ikke deres mening. På samme måde må man bestræbe sig på at beskrive værkernes acceptabilitet, ikke deres betydning« (s. 58). Men er denne skelnen mellem »grammatikalitet« og »betydning« overhovedet mulig på anden måde end som en *metodologisk skelnen*? Og er den kendsgerning, at Chomsky, hvorfra Barthes henter sit argument, i den sidste ende må henvise til en mere omfattende videnskab, nemlig videnskaben om den menneskelige perception, ikke et bevis på umuligheden af en virkelig skelnen? Husserls refleksioner over den selvsamme problematik i »Formale und transzendente Logik« og i de efterladte skrifter var iøvrigt allerede et bevis herpå, og de tvang ham til en kritisk genoptagelse af temaerne fra »Logische Untersuchungen«, hvori han på samme måde som Chomsky havde søgt at formulere en ren grammatik uafhængigt af betydningen, som han havde sat parentes om.

Spørgsmålet er, om ikke forskere, som undlader at gøre sig klart, at en sådan skelnen kun kan være en foreløbig reduktion, en parentes, og som derfor tror at kunne finde *betingelserne* for betydningerne i stedet for at prøve at indkredse deres *muligheder*, i realiteten er på vej mod en ny dogmatik, som ikke kan eller ikke vil belyse sine egne forudsætninger, og således lukker sig af fra den totalitet, deres egen forskning er en del af: vor erfaring om verden, denne kontakt med verden, som går forud for enhver tænkning og enhver talen om verden. Det var her, en konfrontation, ikke med Sartre men med fænomenologien hos en Husserl, en Heidegger og en Merleau-Ponty måske ville vise sig frugtbar - og ikke blot for lingvistikken og strukturalismen, men også for fænomenologien. Så vil man muligvis blive klar over, at den »symbolske logik«, som Barthes taler om (s. 62), udelukkende kan være *en åben*



*serie*, en serie af muligheder og ikke af betingelser som skal opfyldes for at symbolets betydning kan accepteres. Og det vil måske vise sig, at de tre discipliner, som Barthes skiller ad, i virkeligheden er en og samme disciplin. Eller at der i hvert fald er så tætte bånd mellem dem, at den ene ikke kan realiseres uden de to andre.

Måske er det dette, Roland Barthes har villet sige i »*Critique et vérité*«. Han har kun sagt det delvist. Men bogen er en skitse, og som sådan har den først og fremmest værdi ved de muligheder, den bærer i sig.

## KRITIKKENS FUNKTION OG DENS VILKÅR

Ved et af de sammentræf, man har vanskeligt ved at acceptere som tilfældigheder, ytrede to tidsskriftredaktører, der samtidig begge er dagbladsanmeldere, sig på samme tid i deres respektive tidsskrifters ledere om kritikken og Kritikkkens funktion. Anders Bodelsen beklagede sig i *Perspektiv* (1964, nr. 3) over debatten mellem modernisme og traditionalisme, der efter hans opfattelse havde en tendens til at reducere de kritiserede kunstværker til den rene ammunition, og han påstod at »har kritikeren først fået kunstværket placeret som modernistisk eller ikke-modernistisk, så giver resten mere eller mindre sig selv«. Han efterlyste i denne forbindelse, hvad han kaldte »definitoriske overvejelser«, skønt han dog i samme åndedræt afviste de »subtile distinktioner trukket mellem tradition og konvention« der vel ellers kunne betragtes som i hvert fald tilløb til sådanne definitoriske overvejelser. Senere i sin artikel bringer han iøvrigt selv et udmærket eksempel til belysning af den forskel mellem konvention og tradition, som han påstod ikke at kunne forstå, eller rettere af, hvordan modernisme til enhver tid har været et opgør med herskende konventioner og en videreudvikling af hidtil oversete, eller kun af skabende

kunstnere iagttagne træk i en given tradition. Altså just et eksempel på de »subtile distinktioner«, hans artikel harcellerer over: Han omtaler, hvordan komponisten Schönberg hos den af traditionalisterne fejrede Brahms fandt de formeksperimenter, der er forudsætningen for tolvtonemusikken (på samme måde som f.eks. de nye franske romanforfattere hos Flaubert, der i traditionalistisk opfattelse anses for at være en naturalistisk forfatter, har fundet vigtige forudsætninger for deres egne eksperimenter med romanformen). Niels Barfoed gik i Vindrosen (1964, nr. 6) til angreb på dagbladskritikken, »der ikke bekymrer sig om at klargøre sig det grundlag, teoretisk og (ikke mindst) personligt, hvorudfra den arbejder. Kritikeren gør sit job som digteren og professoren uden udfordring udefra. Og vi står — tildels i konsekvens heraf — uden et publikum, der er i stand til det meget vigtige: at gennemskue anmelderen, ja, så at sige anvende ham«. Denne situation befordrer efter Barfoeds mening klikevæsenet, den underlødige individualitet og den intellektuelle kyskhed. Han efterlyser i stedet et nærmere samarbejde mellem skabende, kritikere og forskere, som kan nedbryde skellet mellem litteraturen, den litterære kritik og litteraturvidenskaben.

Så vidt vore to tidsskriftredaktører. Begge lederartikler kan læses som mere eller mindre klart formulerede opfordringer til en principdebat omkring kritikken og dens forhold til den litteratur, den er kritik af. En sådan kunne nok være tiltrængt. Og det kan godt være, at Anders Bodelsen og Niels Barfoed hver for sig har ret, den første, når han hævder, at kritikeren må gå ud fra en oplevelse af kunstværket og først derefter analysere sig frem til en teori, den anden, når han kræver, at kritikeren må gøre sig og sin læser det teoretiske grundlag for kritikken klart, for at man kan gennemskue ham, og det vil jo sige: hans måde at opleve på. I hvert fald bør opfordringen tages op. Og da kritik i Danmark iøvrigt, på grund af flere omstændigheder, som ikke skal berøres her, mere end f.eks. i England og Frankrig på det nærmeste er identisk med *dagbladskritik* (der f.eks. i Frankrig affærdiges med

betegnelsen »lancerings-kritikken«, som ingen kritiker rigtigt tager alvorligt), må det i første række blive en diskussion af dagbladskritikkens funktion. Lad os derfor til en begyndelse betragte denne kritiks vilkår, fordi de i mangfoldige tilfælde kan virke afgørende ind på funktionen, og derfor også er den baggrund mod hvilken en debat om funktionen må foregå.

Det understreges gang på gang, at dagbladskritik er journalistik. Det er oftest ment som en hædersbetegnelse, hvad det også kan være. Men det indebærer visse konsekvenser, dels på grund af vore forlags udgivelsespolitik, dels på grund af det stadigt mere udbredte dogme, at avislæsning ikke må stille krav til læseren, som helst skal have mulighed for at indtage den sammen med morgenkaffen og krydderen og under ingen omstændigheder må tvinges til at tygge en ekstra gang: han kunne jo få krydderen galt i halsen og i arrigskab opsiges abonnementet. Om dette kunne der spindes adskillige ender; men de ville sandsynligvis være nytteløse i en tid, hvor man tror at kunne hindre bladdøden ved til stadighed at mindske kravene til læserne, og hvor læserbrevs-reaktioner studeres med samme iver, som politiske partier studerer gallup-tallene. Dette kalder man demokrati.

At dagbladskritikken er journalistik betyder i bedste fald, at den skal være både *nyhedsformidlende* og *ayhedsvurderende*. Det betyder også, at den helst skal nå ud til så mange læsere som muligt, hvilket på sin side indebærer, at anmelderen-kritikeren må bestræbe sig på at være underholdende, kortfattet og ikke for vanskeligt tilgængelig, heller ikke når han skriver om en helt ny og vanskeligt tilgængelig litteratur, der ifølge sagens natur er et hanefjed foran den alment accepterede og almindeligt forståede og forståelige konvention. Dette sidste medfører ofte, at det egentligt vurderende og fortolkende må vige for det formidlende og af de strenge redaktører henvises til vore litterære tidsskrifter, hvoraf vi sammenlignet med andre lande har forsvindende få, som først og fremmest må hellige sig præsentationen af ny poesi og

prosa og mere omfattende oversigter over den litterære situation hjemme og ude, hvorfor de regulære boganmeldelser også her reduceres til det mindst mulige, det vil sige til de allervigtigste og helt uomgængelige bøger. Den vurdering, der eventuelt kan blive plads til i en dagbladsanmeldelse, er derfor enten overfladisk og impressionistisk eller mere eller mindre postuleret, fordi der kun i ringe grad er mulighed for en argumentation og eksemplificering, der ville tynde anmeldelsen, gøre den »tidsskriftpræget«, og efter redaktørernes mening skræmme læserne væk. Dette forhold skærpes kun yderligere af den omtalte forlagspolitik, der koncentrerer en stor del af udgivelserne omkring 2 1/2 til 3 efterårsmåneder. Da strømmer det ind med bogsække til landets redaktioner. Og da forlagene gerne vil have deres bøger omtalt på selve udgivelsesdagen, og redaktionerne gerne vil anmelde dem så hurtigt som muligt, fordi bøger har vist sig at være godt nyhedsstof, konkurrerer de forskellige dagblade ligefrem om at bringe så mange anmeldelser, så snart det er gørligt. Anmelderen befinder sig som følge heraf i den situation, at han i de nævnte efterårsmåneder kan være nødt til at læse en bog og skrive en anmeldelse om dagen. Blandt disse bøger er der adskillige, som kræver både to og tre gennemlæsninger og en god del refleksion, før det overhovedet er muligt at vurdere dem retfærdigt. Er anmelderen samvittighedsfuld, foretager han nu og da disse gennemlæsninger, men med stadig skelen til den voksende bunke af uopskårne bøger, der hober sig op på hans arbejdsbord som en tavs bebrejdelse. Er han tillige karakterstærk, river han proppen til sin telefon ud og forhindrer dermed, i hvert fald i første omgang, redaktørens bebrejdelser for, at han ikke kan få gjort sig færdig: men der findes som bekendt både redaktionsbude og telegrafstationer. Dertil kommer at også han, som god journalist, gerne vil være på pletten.

Alt dette er måske velkendt. Det er ikke mindre velkendt, at det af og til tjener som en undskyldning for anmelderens dårlige samvittighed. Når alt kommer til alt, kunne han jo

godt vise så megen selvfølelse, at han blæste på kulturredaktører og forlagspolitik og gav sig til at tjene den sag, han må betragte som sin, siden han nu har gjort sig til kritiker: litteraturen altså. Men det må ikke glemmes, at det er dagbladskritikerens vilkår at arbejde under et sådant pres. At disse vilkår, som vilkår i det hele taget, så altid kun kan være et udgangspunkt og en udfordring, er en anden ting. Det er her Kritikken egentlige problematik begynder.

Hvad er nemlig en kritiker? Dommer eller medskaber? Vurderingsmand eller fortolker? Måske begge dele på én gang. Men i så fald på hvilke kriterier? Det er i denne forbindelse Anders Bodelsens og Niels Barfoeds tilsyneladende modstridende krav til kritikken begynder at blive interessante, fordi de peger mod det, man kunne kalde Kritikken paradoks, om man vil: dens skandale. En skandale, den har til fælles med den litteratur, den skal tjene, og som henter en del af sin dramatik just i de omtalte vilkår for dagbladskritik.

Det er rigtigt, at kritikken altid må gå ud fra en oplevelse af kunstværkerne og derfra analysere sig frem til en teori om dem. Men det er ikke mindre rigtigt, at en kritik, der ikke går ud fra visse teorier, både om sit eget væsen og om litteraturens funktion og væsen, og anvender disse teorier i sine vurderinger, bliver til impressionistisk pludren om private erfaringer med kunstværker og forsikringer om, at »det mener nu jeg, men selvfølgelig . . .«, eller »detteher forstår jeg ikke, og jeg har vigtigere ting at tage mig til end at spille min tid med at finde ud af det«, eller endog: »det her forstår jeg ikke, *altså* er det noget bras«. Kort sagt den »underlødige individualitet«, som Barfoed omtaler, og som netop imødekommer Bodelsens opfattelse af kritikken, en underlødighed, der desværre er mere udbredt end som så i dansk kritik og har kunnet finde veltalende forsvarere: en anmasselse og en selvovervurdering, der gør mangelen på kriterier til et positivt træk og bevirker, at de pågældende kritikere ikke viger tilbage for at karakterisere kolleger med en anden opfattelse

som enøjede dogmatikere. Men sagen er i al korthed, at visse kunstoplevelser er mere kvalificerede end andre, og at det er de kunstoplevelser, der hviler på en personligt tilegnet og filosofisk-æstetisk funderet opfattelse, altså en teori om, hvad litteratur er, og hvilken funktion den har, der er de mest kvalificerede. Og hermed står vi midt i skandalen. For hvorfra har de pågældende kritikere egentlig hentet deres opfattelse, deres teorier fra? Fra deres læsning naturligvis. Men også fra deres temperament, der har bestemt denne læsning og, ikke mindst, deres filosofiske baggrund for den. Men hvem garanterer kritikeren, at dette temperament og denne filosofi har almen gyldighed? Ingen. Ligesom ingen garanterer den impressionistiske kritiker for, at hans mangel på kriterier har almen gyldighed, skønt han ofte er den første til at karakterisere sin teoretiserende kollega som »selvbestaltet« - dette begreb, der er blevet til et formeligt skældsord i det danske sprog.

Med hensyn til gyldigheden af sine kriterier står kritikeren på lige fod med den skabende kunstner: der er heller ingen, der garanterer kunstneren, at den virkelighedsoplevelse, han giver udtryk for i sit værk, har almen gyldighed, alligevel må han udtrykke sig. Det er også på det grundlag kritiker og kunstner kan arbejde sammen, iøvrigt uanset temperamentsforskelle i livs- og virkelighedsopfattelse, fordi de begge tjener én og samme sag: erkendelsen, der altid til en begyndelse er en helt personlig sag, bestemt af den erkendendes vilje og mod til at forstå sin situation og give den udtryk, og af hans klarsyn og konsekvens med hensyn til det udgangspunkt, han har valgt som sit, og de konklusioner, han drager herfra. Det er dette Roland Barthes har sagt med den før citerede udtalelse: »Litteraturens funktion i vort samfunds almindelige økonomi er at gøre subjektiviteten til en institution« - en udtalelse, der gælder både den skabende og hans læser, og også kritikeren, som hans første læser. Men altså ikke enhver subjektivitet. Eller rettere: kun den subjektivitet, der har valgt sig selv som sådan og dermed klargjort sig det grundlag, hvor-

udfra den arbejder, for at parafrasere Niels Barfoeds citerede krav til kritikeren.

Dette er Kritikrens funktion. Kritikeren bliver - på samme måde som enhver anden læser - med hvert nyt værk, han stilles overfor, konfronteret med en subjektivitet, en »selvbestaltet« menneskelig bevidsthed, som han skal kommunikere med. Forudsætningen for en kommunikation er, at man forstår det, der kommunikeres, og først og fremmest at der virkelig kommunikeres. Det vil sige, at kritikeren første opgave er at forstå, hvad værket vil fortælle ham, og at acceptere, at grunden til hans eventuelle manglende forståelse kunne ligge hos ham selv. Han må anbringe sig i selve værket, lære det at kende indefra, han må, som kritikeren Jean Rousset har sagt, gøre sig til lutter antenner, der kan opfatte, ikke så meget forfatterens intentioner som værkets intentioner - disse to sæt intentioner falder ofte først sammen for en dybere analyse, bl.a. fordi forfatteren tit bruger sit værk som en vej til at erkende sig selv og lære, hvad det egentlig er han vil sige. Kritikeren er derfor, før noget andet, en medskabende fortolker, jo mere jo tilsyneladende dunklere og vanskeligere tilgængeligt kunstværket er, thi et værk må altid forstås på sine egne betingelser, og disse betingelser er sjældent i ægte kunstværker fuldstændigt de samme som dem, man kan ud- drage af andre værker.

Man kan gerne sige, at kritikeren må fortabe sig i værket, så meget det nu er muligt for en menneskelig sansning og bevidsthed at fortabe sig i en anden sansning og dens bevidste udtryk. Men paradoksalt nok må han gøre det uden at miste sig selv, for derved vil den kommunikation ophøre, der altid er værkets egentlige mål. Så taler værket ikke længer til ham, men gennem ham, i en banaliseret og svækket udgave, da ingen fortolkning nogensinde kan erstatte det fortolkede - hvilket forresten også er kunstens og digtningens dilemma og endnu engang understreger solidariteten mellem kunst og kritik. Kritikeren må - som den skabende kunstner - fortabe sig, men for at komme ud på den anden side som mere sig

selv. Dette indebærer, at han har et selv at vende tilbage til. Og dette selv er det sæt af kriterier, han har valgt som normgivende for sin egen virkelighedsforståelse og dermed også for sin forståelse af kunst og litteratur; det er kriterier, han må være villig til at prøve på det nye værk og eventuelt omvurdere ved mødet med det, hvilket igen indebærer, at han med hvert nyt værk sætter sig selv under diskussion. Så meget og intet mindre kræver litteraturoplevelsen, og dette må være det uomgængelige udgangspunkt for en kvalificeret vurdering af et givet værk: foretager kritikeren ikke en sådan selvudlevering til værket, er hans eventuelle godkendelse eller forkastelse intet værd, hverken for digteren eller for hans læser. Det er også dette, der adskiller den impressionistiske kritikeres underlødige individualitet fra den principielle kritikeres åbent vedgæede subjektivitet.

Men tilbage er stadig spørgsmålet om betydningen af de kriterier, kritikeren selv har valgt sig, og om hans evne til at benytte dem over for det enkelte kunstværk. Om kriteriernes betydning kan man sige, at den er ligefrem proportional med den lidenskab og personlige konsekvens, hvormed de er til-egnet og gøres gældende: man får mere ud af at læse en dogmatikers udlægning af et værk, der er ham personligt imod, end af en udogmatisk impressionists løse snak om noget, han i realiteten ikke har det fjerneste forhold til. Det er vel også det, Niels Barfoed mener, når han efterlyser anmeldere, læseren kan *anvende*. Kritikeren evne til at benytte sine kriterier er i første række afhængig af hans evne til at læse indenad - denne evne er ikke ganske udbredt blandt udøvende af faget - og hans bevidsthed om, at den mest frugtbare kommunikation altid kommer i stand på grundlag af en forståelse, eller et redeligt forsøg på forståelse af, hvad den, man kommunikerer med, egentlig mener og vil fortælle, en lytten sig ind til, hvad han siger.

Det er på nøjagtigt det samme grundlag, man bliver i stand til at vurdere om et kunstværk er nyskabende - hvilket vil



sige, at det skaber en *ny konvention* - eller om det blot uforandret viderefører, hvad andre kunstnere har skabt, om det altså er *traditionalistisk* og retorisk: man skal helt enkelt kunne læse indenad, og det kan man bl.a. lære ved at iagttage, hvordan skabende kunstnere læser og lytter til deres forgængere. Hermed er vi tilbage ved debatten omkring modernismen, som Bodelsen hentyder til i sin artikel, og som nu har stået på i en årrække, uden at man synes at være kommet ud af stedet. Det må imidlertid endnu engang understreges, at denne debat ikke så meget drejer sig om modernisme kontra tradition - hvor meget modernismens modstandere så forsøger at overbevise sig selv og andre herom - som om forholdet mellem modernismen, traditionalismen, der er den uforandrede videreførelse af tidligere tiders kunstneriske værdier, og ny-traditionalismen, der er nyere værkers uforandrede videreførelse af modernismens kunstneriske værdier: i dette forhold er det modernismen, der står traditionen nærmest, fordi den, i modsætning til de forskellige former for traditionalisme, er opbrud og bevægelse, og fordi traditionen lever af bevægelse og går til grunde i stilstand. Og det ser ud, som om en stillingtagen i denne debat må hvile på en oplevelse af de implicerede værker, der nøje svarer til Schönbergs oplevelse og vurdering af Brahms, som Anders Bodelsen omtaler som model for *sin opfattelse* af Kritikkers væsen. Vi er også tilbage ved Niels Barfoeds krav om, at kritikeren må gøre klart for sig selv og sin læser, hvilket personligt og teoretisk grundlag, han fremsætter sine vurderinger på. Problemet bliver herefter, hvilken *objektiv* gyldighed, man kan tillægge dette grundlag, hvor omfattende og radikal en erkendelse, det er udtryk for. Det er bl.a. herom en kulturdebat, værdig at bære dette navn, skulle dreje sig. Det er på høje tid, man begynder en saglig drøftelse af principer og anskuelser bag godkendelsen eller forkastelsen af vor tids kunst og litteratur. Det er ikke mindre påkrævet at gøre sig klart, at denne drøftelse både har filosofiske, sociologiske og antropologiske aspekter, og at den vil indebære en kritisk

stillingtagen til hele det filosofiske grundlag vor hidtidige menneske- og samfundsopfattelse har bygget på.

## JEG SKRIVER-ALTSÅ ER JEG

Der er to slags klassikere. Eller der er i hvert fald to forskellige måder at forholde sig til sine klassikere på. Man kan have dem stående på sin reol, smukt indbundet og forgyldte, og omgås dem i respektfuldhed, betragte dem som mønstre for litterær adfærd, man ikke fraviger. Men man kan også betragte dem som sine samtidige og behandle dem som sådan: diskutere med dem, kritisere dem, omvurdere dem, alt imens man lærer af dem, uden dog på forhånd at gå ud fra, at de én gang for alle med deres afsluttede værk har afsagt den inappellable dom om, hvordan romanen bør være, lyrikken bør være, teatret bør være. Ja, endog uden at mene, at den standard, de har sat, nødvendigvis skulle være den højeste og derfor uopnåelig og urørlig.

Den første holdning til klassikerne indtages af mange kultiverede læsere. Det er en agtværdig holdning, absolut respektabel, men lidet produktiv. Den indtages også ofte af halvdannelsen, alle de blufærdige, som muligvis ikke selv har noget særligt forhold til deres klassikere, men måske netop derfor betragter dem som urørlige og føler sig kaldede til at forsvare den gode smag, de formentlig repræsenterer, mod utugtige tilnærmelser og forsøg på deflorering. I modsætning til de kultiverede læsere er de blufærdige ikke blot uproductive, de har i givne situationer vist sig aggressivt destruerende (skønt de muligvis selv troede at bygge op).

Den anden holdning er den, der oftest indtages af skabende kunstnere. Derfor kan det være udbytterigt at iagttage, hvordan disse egentlig ser på eller læser deres klassikere, for herigennem kan den kultiverede læser af og til lære noget om

klassikerne, som han sandsynligvis ikke før havde vidst. Han kan endog lære noget om sin samtids litteratur, som han ikke troede at vide, eller som han måske hidtil ikke havde ønsket at vide. At den blufærdige halvdannelse ikke vil kunne lære noget som helst, er en af de triste sandheder, man bliver nødt til at leve med.

I alt dette er der jo intet nyt. Det er tværtimod en erfaring, så at sige hver ny generation af både skabende kunstnere og kultiverede læsere gør for egen regning, med vekslende resultat. T. S. Eliot har i det ofte citerede essay »Tradition and the individual talent« formuleret den således, at det der sker, når et nyt værk bliver skabt, samtidig sker for alle de værker, der gik forud: ethvert nyt værk forandrer altså traditionen og kræver dermed også et nyt syn på og en ny oplevelse af traditionens største værker. Der er derfor god grund til at repetere sine klassikere med jævne mellemrum, ikke så meget for at genopleve tidligere glæder som for at opleve dem på en ny måde i lyset af det, der senere er sket, og som bl.a. har været bestemt af disse klassikere. Kun sådan holder man en tradition i live. Kun sådan har man overhovedet adkomst til at tale om tradition.

Et eksempel på en klassiker-læsning af denne art er den moderne Proust-forskning. Det ser ud, som om Marcel Proust er en fortsat udfordring for hver ny generation af forfattere, kritikere og forskere, og deres omgang med denne udfordring bringer stadigt nye sider af Proust' poetiske univers frem og gør ham til en evig samtidig. Det er herigennem denne læsning har fået betydning for den opfattelse af digtningen og skrivekunsten, der ligger til grund både for den modernistiske digtning og for den nye kritik i Frankrig: Skrivekunsten som en stadig tilnærmelse til det punkt, hvor intet mere kan siges eller skrives, men hvorfra den selv springer som en ustandselig indkredsning af sit eget inderste væsen, som en søgen efter det udtryk for virkeligheden, der skulle udtømme denne virkelighed, men som hele tiden undslipper den, fordi ordet

stivner, men virkeligheden bevæger sig - en søgen, der hos de største digtere bliver identisk med vor eksistens, indespærrede som vi er i ordene.

Det er en form for læsning, som også danske romanlæsere har lejlighed til at efterprøve på den oversættelse af Marcel Prousts »På sporet efter den tabte tid«, som nu foreligger i en komplet andenudgave. Den, der interesserer sig for den moderne romankunst, f.eks. eksperimenterne i den nye franske roman og i den yngste generation af franske romanforfattere, eller for det fænomen, der i daglig tale går under den efterhånden noget upræcise betegnelse »modernisme«, kan benytte lejligheden til at læse Prousts værk sideløbende med de eksperimenterende romaner. Den, der ikke har synderlig agtelse for disse romaner og eksperimenter, og bl.a. mod dem fremhæver netop Prousts romankunst, kunne passende gøre det samme. Resultatet ville efter al sandsynlighed blive det i hvert fald nok for den sidste kategori forbløffende, at der vil afsløre sig skjulte sammenhænge mellem det store romanværk, der ofte betragtes som den psykologiske romankunsts hidtidige højdepunkt, og den modernisme, der af nogle anses for at være det stærkest tænkelige brud med traditionen. Sagen er, at de yngre romanforfattere har læst deres Proust på en måde, som den kultiverede læser gerne kunne tage ved lære af. Og meget tyder på, at det er disse skabende kunstneres nye læsemåde, der har fået en række af yngre kritikere og forskere til at anlægge et nyt syn på hans romankunst og revidere den herskende opfattelse af hans værks betydning. Der synes i nyere fransk kritik at være en generel omvurdering af Marcel Proust undervejs, og den vil mere end noget andet kunne gøre den afdøde klassiker til vor foruroligende samtidige.

Som titlen på romanværket viser, er der tale om et erindringsværk, eller, hvis dette lyder for meget af memoirer, en roman om, hvordan et menneske forsøger at genfinde og fastholde sin tabte fortid, genoplive den i al dens fylde for på den måde, i et menneskeskabt kunstværk, at besejre den skæbne, der nu engang er menneskets: at det er bundet til

ubarmhjertigt og uomvendeligt tidsforløb, som fører det mod døden og udslettelsen. Hele værket er bygget over den grundanskuelse, at evigt ejes kun det tabte, eller, som det hedder hos Proust: » . . . det sande paradys er altid det tabte paradys«. Hovedpersonen, Marcel, søger hele tiden at skue tilbage mod det tabte paradys og ved hjælp af hukommelsen og den intuitive erindring at sætte sig tilbage i det. Værket er simpelthen konstrueret som en sådan gen-tagelse af fortiden. På første binds første sider mindes Marcel ved lyden af en klokke sin barndoms aftener, mens han lå og ventede på, at moderen skulle komme og kysse ham godnat. Dette minde starter erindringen om det forgangne, som de 15 bind handler om, indtil vi på sidste binds sidste sider atter er tilbage ved klokkelysten med illusionen om, at disse 15 binds erindringer er foregået i de sekunder, da klokken ringede. Eller sagt på en anden måde: de femten bind er den omstændelige sproglige strukturering af det overvældende erindringsstof, der kom til Marcel i én sammenhængende bølge i det sekund, han hørte klokken ringe, og som han allerede gennem et par tilsvarende erindringsoplevelser har været konfronteret med: da han ved en lejlighed dypede et stykke sandkage i en kop te, eller hørte en skes klirren mod en underkop, eller satte foden på en brosten, der lå lavere end de andre - alle disse oplevelser, som svarede til oplevelser, han havde haft i fortiden, og som tværs gennem de mange år stiller ham direkte og uformidlet ansigt til ansigt med denne fortid, der nok i virkelighedens ydre verden er tabt, men som altså lever i hans sansning og hans bevidsthed, hvorfra den ikke kan fremkaldes ved en viljesakt, men ligesom ved en nådesakt i uventede øjeblikke selv vender tilbage og lader sig genfinde.

»På sporet efter den tabte tid« er beskrivelsen af disse tilbagevendte lykkelige øjeblikke, fastholdt i digterens ord. Det er beskrivelsen af hele det miljø, den unge Marcel har færdes i, de mennesker, han har lært at kende, de saloner, han har besøgt, og først og sidst den tragiske kærlighedshistorie, han har gennemlevet. Det er en beskrivelse, der be-

tegner en faldende kurve, idet hele dette miljø og alle disse mennesker, som først for Marcel står i al deres stråleglans, efterhånden som han trænger mere og mere ind i det, fylder ham med væmmelse og lede ved hele den ydre virkelighed med dens tant og gøgl. Marcel gør Prædikerens erfaring: at alt er lutter forfængelighed. Han føler sig stadigt mere fremmed i denne ydre verden og bliver stadigt mere opmærksom på den fremmedhed, der hersker mellem mennesker, og mere og mere vender han sig indad mod sin egen erindrede virkelighed, der bliver hans egentlige virkelighed, en slags kompensation for hans nederlag i den ydre verden. Som det hedder i »Sodoma og Gomorra«: » . . . resultatet af en lille viljesanspændelse, for at jeg kunne nå den virkelige verden, nå derind med et spring gennem min sorg som gennem et tøndebånd af papir, man sprænger og så ikke bryder sig mere om«. Og portene ind til denne indre virkelighed, tøndebåndet, han springer igennem, er disse uvillede erindringer, disse lejligheder, som det siges i »Den genfundne tid«, »hvor fortid faldt sammen med nutid«, og hvor mennesket »kunne befinde sig i det eneste miljø, hvor det var i stand til at leve, at nyde tingenes egentlige natur, det vil sige *uden for tiden*.«

Men dette er kun en af romanværkets dimensioner. Det er den, man hidtil har lagt størst vægt på, samtidig med at man har hæftet sig ved de indgående psykologiske studier og de generelle psykologiske love, Proust så øjensynligt er på sporet af. Det er endvidere først og fremmest denne dimension, de mange Proust-epigoner blandt såkaldt »psykologiske« romanforfattere har følt sig tiltrukket af, måske også på grund af den længe almindeligt udbredte opfattelse, at romanen egentlig kun er et stykke selvbiografi.

Der har været en tilbøjelighed til at sætte Prousts æstetik i forbindelse med Bergsons tidsfilosofi, skønt dette for en nøjere betragtning må forekomme en smule hasarderet. Ifølge Bergson består menneskelivet af et indre tidsforløb, en varen, der er en mere fundamental tid end den ydre tid, som den

empiriske videnskab kan gribe, og som de historiske og de daglige begivenheder udfolder sig i: urets tid. Det er i den omtalte varen, og kun i den, at livet virkeliggøres. Den er som en snebold, der vokser, efterhånden som den ruller frem, den er en stadig skabelse, som ikke kan gribes og forstås gennem analyse, men kun leves: den er uudsigelig, unævnelig, og kan kun fattes af intuitionen, at fastholde den er umuligt, for det, man fastholder, f.eks. i et kunstværk, vil allerede være noget andet end det, man søgte. Derfor eksisterer der heller ikke i Bergsons filosofi nogen egentlig natur uden for tiden, at tale om en sådan tidløs natur, som Prousts hovedperson gør, og endog påstå, at man har givet den udtryk i en roman, må i Bergsons opfattelse være det rene nonsens. Man kan derfor nok hævde, at Proust i sin opfattelse af den intuitive tidsoplevelse er i overensstemmelse med Bergson, i hvert fald indtil et vist punkt. Men med hensyn til troen på, at det er muligt i et kunstværk at *fastholde* denne intuitive tidsoplevelse, er han i klar modstrid med Bergson, hvad de for øvrigt begge har gjort opmærksom på. Og hermed viser den anden og måske væsentligste dimension i Prousts romanværk sig.

»På sporet efter den tabte tid« er ikke en selvbiografisk roman, og Proust er ikke, som den traditionalistiske opfattelse af ham vil vide, subjektivitetens digter, hvilket Proust da også selv har hævdet i sin kendte udtalelse i »Contre Sainte-Beuve«: at et kunstværk skabes af en anden person end den biografiske. Liv og værk står langt snarere i omvendt forhold til hinanden: det er måske ikke nær så meget livet, der bestemmer værket, som det er værket, som digteren bruger hele sin levetid til at skrive sammen, der bestemmer livet. Derfor er »På sporet af den tabte tid« heller ikke blot et værk om en persons tilbageskuende genoplevelse af sin fortid og de mennesker, han har mødt. Det er også, og først og fremmest, en roman om en romans tilblivelse og om romankunstens forhold til den virkelighed, den vil beskrive. Dens sidste ord lyder: »Når der blot blev levnet mig tid nok til at fuldføre mit værk,

ville jeg ikke undlade at mærke det med *tidens* segl . . . og jeg ville deri skildre menneskene. . . som optagende i tiden en uendelig større plads end den så indskrænkede, der er forbeholdt dem i rummet, en plads der tværtimod er forlænget uden mål, eftersom de jo som kæmper, neddykkede i årene - på én gang rører ved vidt adskilte år og fjerne perioder, de har gennemlevet - hvorimellem så mange dage havde indordnet sig - i *tiden*«. Disse ord peger mod en opfattelse af digtekunsten som en søgen efter en før-personlig, intersubjektiv sandhed, som værket kan bære vidnesbyrd om uden nogensinde at kunne give den fuldstændigt udtryk, fordi den ligger før ordene, før sproget - i en dimension »uden mål«, fordi målet først kommer til gennem den ordnende bevidsthed, hvis egentlige udtryk er sproget. Herved opstår den dialektik, der er sprogkunstens essens: dette forsøg med sproget og i sproget at udtrykke en ordløs sandhed, der ikke er sproget fremmed - var det tilfældet, ville digtekunsten være en absurditet og hele Prousts værk en meningsløshed - men en sandhed, som sproget, som ethvert andet tegnsystem, på sin egen måde kan give indirekte udtryk. Det må også være det, Proust mener med at digteren skal oversætte en bog, som allerede eksisterer i enhver af os. Og i den henseende er musikken ikke bedre stillet end sproget. Også den kan kun indirekte give denne sandhed udtryk, f.eks. i »den lille frase« i Vinteuils sonate, der optager fortælleren så meget, men som, når man ser efter og analyserer den, ikke er andet end en samling toner, på samme måde som en bog, et digt ikke er andet end en samling ord, men som alligevel *i* og *gennem* disse toner, og disse ord, lader denne sandhed komme til syne. Men hermed rører vi ved en vigtig side af modernismens problematik, ikke dens eneste side, men den som vender ud mod selve skabelsesprocessen: den kunstneriske skaben som en virkelighedserkendelse, der får mere eller mindre autentisk form i det færdige værk, og værket som den arkitektur, det tegnsystem, hvori virkeligheden er søgt fastholdt, som i



en hieroglyf, på én gang udtrykt deri og allerede på den anden side, på én gang nærværende og fraværende.

For Marcel Proust indgår erindringen, som påvist af kritikeren Gilles Deleuze i »Marcel Proust et les signes«, kun som et led i en mere omfattende struktur, og bogen er *ikke* vendt mod fortiden, men tværtimod mod fremtiden, mod det kommende værk, som Marcel så at sige lærer sig frem til gennem erindringen og gennem forståelsen af, hvad erindringen *betyder*, altså gennem en tydning af de tegn, erindringen bringer i hans besiddelse. Det er kun i kunsten, han kan forstå og tyde disse tegn, og dermed kan kunsten fuldføre, hvad livet kun har givet udkast til. Dette er i Marcel Prousts opfattelse kunstens magt og mission. Kritikeren Georges Poulet har været inde på en lignende tanke i sin bog »L'espace proustien«, hvori han hævder, at det egentlig slet ikke er tiden, men stederne, Proust er på sporet efter. Han påviser, at romanen nok så meget er en sidestilling af steder og miljøer, som ikke umiddelbart står i forbindelse med hinanden, ikke danner noget forløb, nogen varen. Hver skikkelse og hvert miljø, der i kraft af fortællerens erindring dukker op i fortællingen, står isoleret fra de andre, omgivet af sit eget rum: Lige som fotografierne i et album, hvor den eneste kontinuitet er de forskellige optagelser som stillestående momenter i et tidsforløb, der ikke længer lader sig faktisk genopvække som forløb, men netop derved får deres egentlige værdi som holdepunkter for den formende bevidsthed og fantasi, der søger at række bagom eller ned under det stillestående og udtrykke den egentlige kontinuitet. Eller som folderne i en kirkerude eller i et alter, der nok for det blik, som løber henover dem, kan give en illusion om et tidsforløb, men i så fald et stivnet forløb, der kun kendes gennem udvalgte og isolerede episoder. Først i værkets sproglige kontinuum, dets hele komposition og arkitektur, kan det rum blive til, hvori de isolerede momenter vil opnå den enhed, de ikke kunne få i den ydre verden.

Kunsten bliver på denne måde for Proust en befrielse, om-

end nok så momentan, eftersom tiden jo løber videre, ikke lader sig standse og derfor kun rent foreløbigt kan fastholdes i et værk, som samtidig indeholder bevidstheden om sit eget paradoks og tvinger den skrivende til at fortsætte: »Hvor lykkelig ville ikke den mand blive, der kunne skrive den bog! Hvilket arbejde havde han ikke for sig!« udbryder Marcel og fortsætter: ». . . han måtte . . . bære det som en anstrengelse, antage det som et mål for sit liv, opbygge det som en kirke, følge det som en diæt, besejre det som en hindring, erobre det som et venskab, nære det som et barn, skabe det som en verden uden at forbigå de mysterier, der sandsynligvis først får deres forklaring i andre verdener, mens forudfølelsen af dem er det, der bevæger os mest i livet og i kunsten. Og i de store bøger er der partier, man kun har fået tid til at skitsere, og som sikkert aldrig vil blive færdige netop på grund af arkitektens omfangsrige plan. Hvor mange store katedraler bliver ikke stående ufuldendte?»

Det er rigtigt, at Proust øjensynligt i sit værk - som faktisk forblev ufuldendt, idet han til sin dødsstund sad i sin seng, indemuret i sit værelse med de korkbeklædte vægge, og blev ved med at skrive på det - troede at kunne løse paradokset. Kunsten var for ham en virkeligere verden end den ydre verden, som kun var og blev en skinverden, sådan at det ville være muligt at skyde kunsten ind over virkeligheden og dække den fuldstændigt, ikke blot som en belysning eller en forklaring, men som en rigere erstatning. Men i sin kunstneriske praksis undslap han ikke paradokset, og han efterlod sit værk som en hieroglyf, på én gang et udtryk for kunstens nederlag over for virkeligheden, der aldrig lader sig indfange, og som et tegnsystem, der trods alt midt i nederlaget kaster lys ind over denne virkelighed - og måske gør den forståelig.

Det er denne dimension i værket, der - selvom den måske er forblevet skjult for Proust selv - har haft betydning for de nye romanforfattere, der hver på sin måde står i gæld til Proust

og dermed bekræfter traditionen og kontinuiteten, mod alle Proust-epigoner.

Det gælder Nathalie Sarraute, hvis tropisme-univers bl.a. kan betragtes som en uddybning af Prousts psykologiske metode, den røntgenfotografering af menneskene, han foretager for at finde de generelle psykologiske love, som efter hans mening bestemmer deres adfærd. Men hvor Proust i almindelighed bliver stående ved typepsykologien og forklarer de psykologiske love, dér viser Nathalie Sarraute dem frem i konkrete handlingsforløb og i et væld af billeder hentet fra omgivelserne, til hvilken mennesket, efter hendes opfattelse, har forbindelse med den biologiske side af sit væsen - den side, som i den sidste ende undslipper benævnelsen, fordi den ikke er menneskelig, eller endnu ikke menneskelig, og som derfor kun midlertidigt kan fastholdes i billederne.

Det gælder Michel Butor, hvis romaner »Tidens labyrint« og »Valget« begge handler om deres egen tilblivelse i hovedpersonens bevidsthed som muligheder for at erkende og forstå, hvad der er sket med dem. Men Butor indfører en dimension, som kun skjult var til stede i Prousts roman: den tid, der forløber, mens bogen bliver til, og kræver at blive optaget i denne selvom den ustandseligt forandrer betydningen af det, der beskrives. Det er den problematik, Butor i romanen »Degrés« fører frem til et punkt, hvor den sprænger romanen og dermed kunstens mulighed for at være virkelighedserkendelse, fordi man, som Roquentin hævder i »Kvalme«, må vælge enten at leve eller at fortælle: det paradoks, Proust troede at løse ved at fortælle, men som alligevel hjemsøger hans roman; det paradoks, som nye romanforfattere ønsker at fastholde, fordi det er så væsentlig en del både af menneskets forhold til virkeligheden og af erkendelsens vilkår.

Det gælder Claude Simon, hvis hovedtema er tiden som en evig gentagelse af fødsel, vækst, død og forfald og livets stadige genopståen i ny fødsel og vækst, der blot er nyt påbegyndt forfald: denne tidens langsomme forbifart, som han forgæves - og med en viden om det forgæves deri - søger

at fastholde og beskrive, give struktur og form i et sprogligt kunstværk, der på én gang bliver en fornægtelse af dette ustandselige forløb og dog indgår i det som udtryk for menneskets plads og funktion, der har sin forklaring deri, at tiden, sådan som vi mennesker kan opfatte den: historien, den psykologiske og den fysiske tid, egentlig først bliver til gennem menneskets erkendelse af kredsløbet, når mennesket med sin sansning og bevidsthed oplever og strukturerer det i menneskelig forstand absurde kredsløb, *gør* det til tid. Også han indfører altså en dimension, der kun skjult var til stede i »På sporet efter den tabte tid«.

Men først og sidst gælder det den forfatter, som måske er den, der har ført paradokset i Prousts værk frem til dets yderste spids, Samuel Beckett. Becketts optagethed af Proust fik sit første udtryk i det essay om ham, han udgav i 1931, og hvori han tilslutter sig Prousts bestræbelse for at frelse jeg'et fra tidens tilintetgørende strøm og dermed finde dets identitet. Men i modsætning til hvad Proust siger i sit værk - eller lader sin hovedperson sige - mener Beckett at denne bestræbelse er dømt til nederlag, hvilket jo imidlertid ikke afholder digteren fra at forsøge igen og igen. Centrum i Becketts første romaner er en mand, der sidder i en seng i et indelukket rum og skriver, fortæller den ene historie efter den anden, til sidst en mand, der blot iagttager, at han skriver, ser pennen bevæge sig fra venstre mod højre og springe tilbage igen, mens de ord, den skriver, og som skulle være hans bekendelse og hans erkendelse, bliver ved med at være forgæves: erkendelsen kan ikke fastholdes i ordene, hele tiden undslipper den dem, fordi den er uudsigelig, men måske alligevel til sidst, når hånden ikke længer kan føre pennen, vil kunne skimtes et sted bag alle disse ord og alle disse historier: » . . . jeg må sige ord, så længe der er nogen; jeg må sige dem, indtil de finder mig, indtil de taler til mig. . . jeg må fortsætte, det er måske allerede gjort, de har måske allerede talt til mig om det, de har måske allerede båret mig frem til tærsklen af min historie, hen foran døren, der åbner sig ind i min historie, det ville

undre mig, hvis den åbnede sig, der ville være mig, der ville være stilheden, dér hvor jeg er, jeg ved det ikke, jeg får det aldrig at vide, stilhed er ikke noget man ved, jeg må fortsætte, jeg vil fortsætte . . . «

Denne Malone, der sidder og skriver og skriver, er det ikke også Proust i sit korkværelse, i sengen med pen og papir, på sporet efter den tabte tid og den identitet, som han aldrig kan nå med pen og papir, men som pennen og papiret måske alligevel er en vej henimod?

Jeg skriver, altså er jeg.

Samuel Becketts værk er altså som Prousts historien om sin egen tilblivelse, om den fortsatte skriven, der er pålagt digteren som en forpligtelse, ikke af højere magter, men fordi han gennem selve sin digtervirksomhed konfronteres med det, vi andre oftest glemmer: at vi lever i ord, omgivet af ord, fængslet i sproget, at hele vor tilværelse er sprogligt opbygget, og at vi aldrig nogensinde kan få tingsvirkeligheden og vor egen kropsvirkelighed lukket ind i disse ord, skønt alle vore bestræbelser, når vi taler og skriver, meddeler os til hinanden, netop er at sprænge dette fængsel, og skønt tingene er det ordene taler om, og kroppen det der bærer ordene. For digteren bliver det en forpligtelse at leve denne erkendelse til ende, i et forgæves håb om at komme hinsides sproget og udtrykke det, der ligger før sproget, og med den sikre forvisning, at håbet er forgæves.

Man kan sige, at Beckett har ført den cartesianske modsætning mellem ånd og materie til dens ironiske konsekvens, hvor kropsvirkeligheden er reduceret til det mest elementære, at spise og tømme sig, og hvor ånden tilsyneladende skulle være næsten fuldstændigt fri. Men vel at mærke i en frihed, der har vendt sig mod den selv, fordi den har erfaret, at den som bevidsthed altid er bevidsthed om noget uden for sig selv, og at den ved at tilintetgøre dette noget uden for sig selv, materien altså, også tilintetgør sig selv. Den »usselige Jord-Klump« er hos Beckett ikke mindre usselig. Men hos

ham er den samtidig bærer af ånden, af stemmen og ordene, af pennen, der bevæger sig hen over papiret og tegner bugter og streger, som bliver til det sprog, der er vor mulighed for at indkredse den tavse væren, som måske er vor dybeste virkelighed og »dømmer kroppens liv på jorden som en tung opgave og åbenbarer meningen med ordet 'defunctus'« (d.v.s. »jeg har betalt min gæld«), som det hedder i bogen om Proust (s. 91). Denne bog, der nok så meget kan betragtes som en introduktion til Becketts eget forfatterskab, viser da, at Proust er en af dets vigtigste inspiratorer, først og fremmest ved hans opfattelse af digtningen som en mulighed for en fastholdelse og dermed en tilintetgørelse af den fysiske tid, af skrivekunsten som på én gang en revolte mod tidens ødelæggende virksomhed og et forsøg på at udtrykke den immaterielle virkelighed, der skulle ligge bag denne virksomhed, uberørt af den. Skrivekunsten som en slags frelse altså. Men Beckett betragter denne frelse gennem skrivekunsten ironisk. Det betyder, at han godt nok anerkender den stræben, der ligger bag den, men at han samtidig erkender dens umulighed, fordi den er forbundet med et uendeligt kedsommeligt arbejde i tiden, om kap med tiden, druknet i den: »Kunstneren har erobret teksten, håndværkeren må oversætte den« (smst. s. 82). Det ironiske er just, at det er håndværkerens oversættelse, der er skrivekunsten, og at det er en oversættelse, som kun kan være en stadig tilnærmelse til »teksten«, og som i de lykkeligste øjeblikke kan blive et tegn, der peger mod den, men derudover er, hvad Beckett et andet sted i bogen kalder »den linjebetalte vulgaritet, en optegnelseslitteratur kan drive det til« (smst. s. 74).

Hvad er hele Becketts forfatterskab om ikke en tragikomisk udlevering af denne optegnelseslitteratur, der på én gang afslører sprogets og skrivekunstens umulighed og alligevel, paradoksalt, løfter sig til genial skrivekunst, en bevisførelse *ad absurdum* for, at denne skrivekunst kan bryde frem igen hinsides ødelæggelsen? »At have en krop er den store trussel for ånden«, sagde fortælleren Marcel i »På sporet efter den

tabte tid«. Egentlig kan man betragte Becketts forfatterskab som en tilbagevisning af denne påstand, og de rester af menneskekroppe, der slæber sig rundt i hans romaner eller sidder begravet til halsen i store krukker eller allerede næsten er blevet til jord igen, som de sidste bærere af den ånd, som uden dem heller ikke ville være, selvom den med dem måske kun er en mumlen i mudderet. For gennem denne mumlen i mudderet manifesterer ånden sig. Og hvem ved, om ikke alt det åndsliv, menneskeheden er så stolt af, for en nærmere betragtning kun er en sådan mumlen i mudderet, og om ikke Johannesevangeliets første sætninger bør omskrives til at lyde: i begyndelsen var ordet, og ordet var kød?

#### »KUN SKRIFTEN ER TILBAGE«

Det er en ret udbredt opfattelse, at hver ny generation foretager et opbrud fra den foregående generations værdier og normer. Ikke mindst skulle dette gælde inden for kunst og litteratur. Ofte viser det sig dog for en nærmere betragtning, at ganske vist er der tale om et opbrud fra gældende *konventioner*, men at dette opbrud snarere er en bekræftelse og en videreførelse af den tradition, som konventionen kun er det ydre udtryk for. Sådan forekommer det også at være med den unge generation af franske romanforfattere, der hovedsageligt samler sig omkring tidsskriftet »Tel Quel«.

Dette hænger nok sammen med, at de unge digtere har konfronteret sig med en side af den sproglige skaben, som længe havde været glemt, men som var blevet genopdaget af den nye romans forfattere. De bedste af disse forfattere har derfor mindre været egentlige forbilleder end vejvisere mod et punkt, som har vist sig stadigt vanskeligere at indkredse. Hvad der hos de nye romanforfattere har betydet mest for den yngre generation af efterfølgere, er deres mere eller

mindre åbent vedgåede opfattelse af sproget, ikke som et tjenligt instrument for beskrivelsen af en tilsyneladende håndgribelig virkelighed uden for sproget - den definition Sartre giver prosaen i essayet »Qu'est-ce que la littérature?« - men som en integrerende og afgørende del af denne virkelighed. Denne opfattelse har vist sig at føre vidt. Så vidt, at den har krævet fornyede refleksioner ikke blot over romankunsten, men over skrivekunsten i det hele taget og dens sammenhæng med selve den menneskelige eksistens.

Det kommet til orde i J. M. G. Le Clézios forord til novellesamlingen »La fièvre«, når han skriver: »Poesien, romanerne, novellerne er blot antikviteter, som ikke længer, eller næsten ikke længer kan bedrage nogen. Hvorfor lave digte eller fortællinger? Kun skriften er tilbage, skriften alene, som famler med sine ord, som søger og beskriver, minutiøst og dybtborende, som hager sig fast, som uafladeligt bearbejder virkeligheden«.

Tilbage bliver rigtignok spørgsmålet, hvad skriften da er for noget. Det er dette spørgsmål, den unge digtning søger at besvare i praksis. Og ikke blot den, men hele den moderne åndsvidenskabelige forskning i Frankrig, som denne digtning har mere eller mindre nær tilknytning til, bl.a. gennem Roland Barthes, der sidder i redaktionskomiteen for »Tel Quel«. Det er søgt besvaret af den unge fænomenologiske filosof Jacques Derrida i en dobbeltartikel i tidsskriftet »Critique« (décembre 1965/janvier 1966). Artiklen hedder »Om grammatologien«, og dens hovedtese er, at det menneskelige sprog ikke, som det hidtil har været almindeligt at opfatte det, mest oprindeligt er *tale*, men *skrift*, forstået helt reelt som *indskrift* eller *indridsning*, altså egentlig som en ujævnhed i en ellers ganske jævn flade, en første ujævnhed som iøvrigt alene giver fænomenet jævnhed mening, samtidig med at ujævnheden på sin side er betinget af jævnheden: hvis ikke ujævnheden fandtes, ville vi overhovedet ikke vide, hvad jævnhed er, men jævnheden er forudsætningen for, at en ujævnhed kan opstå. En sådan »skrift« er det menneskelige sprogs opdukken i



Væren, den menneskelige sansnings første artikulering og strukturering af den glatte og forskelsløse flade af Væren, som den oprindeligt og fortsat er en uopløselig del af. Denne opfattelse medfører et nyt syn på, eller i hvert fald en fornyet opmærksomhed over for den litterære skaben og dens forhold til det, vi normalt kalder virkeligheden. Det er ikke længer skrivekunstens opgave at oversætte denne virkelighed i et andet medium, eller at være en beskrivelse af en oplevelse af verden, som er sproget fremmed. Skrivekunsten, eller skriften, er den dybeste menneskelige virkelighed, ikke nødvendigvis identisk med den menneskelige bevidsthed, men snarere en af dennes betingelser, nært forbundet med det, der endnu ikke har fået menneskelig form, og som derfor heller ikke kan fattes af mennesket. Det medfører, at man ikke længer kan skelne mellem vor sansning af verden og verden selv, mellem sproget som sansningens bevidste udtryk og den virkelighed, dette sprog beskriver og derigennem giver betydning, eller hvis betydning det viser: *der* er virkelighed, og *der er* betydning, og skriften i oprindelig forstand er denne virkeligheds og denne betydnings tilsynskomst. Det medfører også - og i en mere radikal forstand end Sartre synes at have opfattet det - at skrivekunsten, forstået som den skrivendes søgen mod denne oprindelige skrift, er et udtryk om ikke for menneskets frihed så i hvert fald for dets befrielse, og at fantasien, der er en af denne skrivekunsts fremtrædelsesformer, ikke blot som hos Sartre optræder som en af bevidsthedens forvandlinger og dermed tingsvirkelighedens fornægtelse, men er en stræben bag om, ned under bevidstheden mod det, der bærer den og dermed eksistensen i menneskelig forstand, det bevidstheden og den daglige tilværelse tilslører - eller fornægter.

Sammenlignet med det energiske opbrud i romankunsten, som den nye roman betegnede, har det kunnet se ud, som om der herskede en næsten total stilstand i den følgende generation af romanforfattere. Men kun tilsyneladende, for

under den overfladiske stilstand er der hele tiden foregået et intenst refleksionsarbejde. Det er for så vidt rigtigt, at den største aktivitet har udfoldet sig i filosofien, antropologien, sociologien, i kritikken og de teoretiske overvejelser, der har kunnet trænge helt ind i selve den skabende kunst, som f.eks. hos Philippe Sollers. Men det er forkert at betragte dette som et symptom på udmattelse, det har tværtimod været et bevis for et meget bevidst arbejde med kritisk at videreføre de to foregående generationers indsats.

Dette kom bl.a. tydeligt frem netop i en teoretisk diskussion, der er blevet offentliggjort med titlen »Que peut la littérature?« (1965). Diskussionen var arrangeret af kommunistiske studenter, og foruden den kommunistiske skribent Jorge Semprun omfattede den de vigtigste strømninger i moderne fransk åndsliv: eksistentialismen ved Sartre og Simone de Beauvoir, den nye roman og dens fortsættelse i gruppen »Tel Quel« ved Jean-Pierre Faye og Jean Ricardou, og det man kunne kalde den »konfessionsløse« unge romankunst ved Yves Berger. Ganske vist formede den sig som en konfrontation mellem tre generationer og som en demonstration af de kommunikationsvanskeligheder, den ene generation gør sit bedste for at benægte, mens de to andre bevidst tager den med ind i overvejelserne uden at gøre den til et princip i sig selv. Men den understregede, at den afstand der er mellem en eksistentialistisk forfatter som Simone de Beauvoir og en modernist som Ricardou kun er tilsyneladende - skønt det næppe er gået op for Madame de Beauvoir! - og at de ideer, der ligger bag modernismen i realiteten har nær forbindelse med de refleksioner over sprog- og symbolfunktionen, der også er gjort i eksistentialismen og, især, i fænomenologien, selvom terminologien paradoksalt nok er den, der forhindrer den sproglige udveksling mellem generationerne og tilslører overensstemmelsen.

Ricardou kritiserer f.eks. Sartres essay »Qu'est-ce que la littérature?«, men uden at gøre opmærksom på, at dets egentlige fejl er, at det ikke drager de rette konklusioner af sine

præmisser, fordi Sartre absolut vil retfærdiggøre sin tese om den »engagerede« litteratur. Og hans fremhævelse af, at digteren bruger skrivekunsten til at få at vide, hvad det egentlig er, han vil sige, at han ikke har noget at sige *før* sin bog, men at dette ikke betyder, at bogen, når den én gang er skrevet færdig, ikke siger noget, ligger ikke langt fra den fænomenologiske opfattelse af, hvad det er at skrive. Det samme gælder Jean-Pierre Fayes udtalelse, at litteraturen er evnen til at fortælle, gennem hvilke tegn virkeligheden kommer til os: hvad andet siger en Sartre og en Merleau-Ponty, hvad andet hævder hele den nye kritik, der er inspireret af fænomenologien?

Det virker derfor også nærmest komisk, når Simone de Beauvoir, efter i en skolemesteragtig tone at have erklæret, at hun næppe behøver at gøre opmærksom på, at hun naturligvis er helt uenig med Ricardou, bruger resten af sit indlæg til, med en anden terminologi, at give udtryk for nøjagtigt det samme som Ricardou og Faye, blot ikke så konsekvent gennemtænkt og så skarpt formuleret: at det at skrive ikke er at sidde inde med en sandhed, man vil kommunikere, men en søgen efter en sandhed, som den skrivende og hans læser måske kan finde i det færdige værk. Og i sit indlæg hverken kan eller vil Sartre bestride Ricardous påstand, at litteraturen er en måde at stille spørgsmål til virkeligheden på ved at underkaste den sprogets prøvelse. At bestride dette ville for ham betyde at bestride 30 års skribentvirksomhed.

Den nye generation har altså fortsat de to forudgående generationers kunstneriske forskningsarbejde. Dens tilholdssted er fortrinsvis »Tel Quel«, som i hele sin linje iøvrigt knytter sig nært til tendenser, man også kan finde hos en Maurice Blanchot, og til den semiologiske forskning, der foregår under ledelse af bl.a. Roland Barthes, psykoanalytikeren Jacques Lacan og antropologen Claude Lévi-Strauss, som alle på den ene eller den anden måde koncentrerer deres bestræbelser om belysningen af sprog- og symbolfunktionens problematik.

Denne problematik, og dermed kommunikationens problem, har trængt sig stadigt mere på i moderne tid. Hvad vil det sige at meddele sig, at kommunikere? Kan man i det hele taget meddele sig gennem sproget til sit medmenneske? Hvad sker der, når ens meddelelsestrang omsættes i det talte og skrevne sprog? Udtrykker sproget alt det, man vil meddele, eller bliver der en rest tilbage, som, netop fordi den bliver tilbage, får så meget større betydning? Eller er det måske ligefrem sådan, at sproget svigter det, man vil meddele, gør det til noget andet? Sådanne spørgsmål, der straks kan ligne sofismer, kan ved nærmere eftertanke antage vital karakter, ikke mindst fordi massesamfundets enten skødesløst eller, modsat, velberegnet tvetydige brug af sproget, f.eks. i den daglige omgang eller i politiske taler og proklamationer, er ved at nedbryde sproget som ægte meddelelsesmiddel. Som sjældent før må skribenten, der jo mere bittert end de fleste andre føler denne problematik, derfor rette sin opmærksomhed mod denne nedbrydning, forstå den og søge at bremse den, og gøre det på det for ham selv vigtigste område: i hans egen brug af sproget.

Forfatteren kan ikke blot fortælle løs, for det han vil fortælle forsvinder måske mellem hænderne på ham eller bliver til noget andet, mens han fortæller. Selve den poetiske funktion har sin dramatik, som digteren ikke kan tillade sig at overse - om han iøvrigt nogensinde virkelig har overset den - og som han må gøre sin læser delagtig i, netop for at sikre en redelig kommunikation. Man ser i dette tydeligt fortsættelsen af både fænomenologiens og den nye romans problematik, og der er næppe tvivl om, at det er forfattere som Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon og Samuel Beckett, der her har været igangsættere. Der er blot sket det, at det spørgsmål, der for de foregående generationer først og fremmest var et metafysisk eller et ontologisk problem, for den nye generation i højere grad er blevet et lingvistisk, socialt og et antropologisk problem. Eller, om man vil, de metafysiske og ontologiske spørgsmål anskues nu mere under

en lingvistisk, social og en antropologisk synsvinkel. Netop dette er blevet understreget af Philippe Sollers og Le Clézio, af den sidste, når han i et interview siger: »Vejen til de andre går gennem mig selv. Og jeg har ustandselig brug for de andre, for hvis jeg ikke meddeler mig, eksisterer jeg ikke«.

Et eksempel på digterens holdning til hele denne problematik er Philippe Sollers' bog med den særegne titel »Drame. Un roman«. Det er en titel, der nøje dækker både forfatterens hensigter og bogens form og indhold. Det drama, der udspiller sig, er sprogets drama, når det skal beskrive og meddele et menneskes virkelighed til et andet menneske. Bogen har ikke nogen handling i egentlig forstand, fordi det, der skal fortælles, aldrig når at blive fortalt: det forbliver hele tiden på ordenes grænse, fordi ordene ikke kan udtrykke det, selvom ordene paradoksalt er vor eneste mulighed for at udtrykke det, eller i hvert fald antyde det. Det vi overværer er en skrivende, der beskriver sig selv i færd med at beskrive noget, som ikke kan beskrives.

Heri er der hverken noget nyt eller noget usædvanligt. Adskillige malere har f.eks. i århundredernes forløb malet sig selv i færd med at male. Alle Becketts romaner handler om et menneske, der skriver uden nogensinde at nå til andet end en indkredsning eller en om-skrivning - i ordets egentligste forstand - af den virkelighed, han selv er en del af, og som netop kun kan omskrives, aldrig udtømmende beskrives, fordi det ikke ligger udbredt foran den skrivende, men omgiver ham. Egentlig handler »På sporet efter den tabte tid« om det samme.

At »Drame« er blevet til en interessant og til tider poetisk bevægende bog, skyldes forfatterens evne til at fastholde det paradoks, som Sartre springer ud af i »Kvalme«, der som nævnt iøvrigt i mangt og meget kan betragtes som en forløber for alt det, der senere er foregået i moderne fransk roman-kunst: at man må vælge, enten at leve eller at fortælle. Eller som den skrivende i »Drame« udtrykker det: »Jeg synes, jeg står på grænsen til ordene, lige før de bliver synlige og hør-

lige, over for en bog, der med uendelig tålmodighed drømmer sig selv, som viser tilbage til sig selv gennem en passiv og alt omfattende refleksion«. Men altså en bog, som alligevel har fået paradoksalt eksistens ved den kendsgerning, at dens forfatter har ønsket på én gang at leve og fortælle og derfor har måttet overskride grænsen til ordene, men har gjort det på en sådan måde, at denne grænse og selve grænseoverskridelsen hele tiden er nærværende for ham selv og hans læser. Det han har villet beskrive er den poetiske funktion, eller i videre forstand symbolfunktionen i dens udspring: dette ubeskrivelige punkt, hvor tingene med ét begynder at antage mening i stedet for blot at være ting, ved mødet med en menneskelig sansning og et menneskeligt sprog - dette spring fra »ingenting« til »noget«, som er springet til menneske. Denne funktion kræver, at mennesket så at sige fordobler sig selv, forbliver en del af naturen, samtidig med at det med sit sprog beskriver denne natur, skiller sig ud fra den og stiller sig over for den for at se på den og dermed også sig selv som knyttet til den. I bogens bedste passager - hvor Sollers ikke blot citerer sine notater fra de filosofiske forelæsninger, han så flittigt følger - har han formået at omkredse dette udsigelige punkt med en sprogkunst, der forplanter sig til læseren med den svimlende harme over det ufattelige og den uendelige gentagelse og fordobling, som Claude Simon taler om i romanen »Græs«.

Denne svimlende harme oplever man endnu oftere hos Le Clézio. Også han kredser om det mystiske punkt, hvor mennesket fordobler sig selv. Men han gør det med en plastisk sprogkunst, der gør harmen nærværende for læseren, så at man ikke blot rationelt kan efterføle den, men tvinges til at leve den. Fra debutbogen »Le procès-verbal« (Proces om Adam) har han beskæftiget sig med sprogets, talens indførelse af en grænse mellem mennesket og dets omverden, og søgt mod et mere oprindeligt sprog, hvori denne grænse endnu ikke er draget, eller hvor den endnu har den tætteste

forbindelse med det, den afgrænser. Det overvældende indtryk af debutromanen stammede fra den paradoksale oplevelse af på én gang samhørigheden med ting, dyr, mineraler, elementer, og den absolutte adskillelse, udelukkelsen fra en fuldstændig optagelse i dette univers, som hovedpersonen Adam oplever - om en uddrivelse af paradiset - og som bl.a. kommer til udtryk i bogens centrale scene, hvor Adam forfølger og dræber en rotte, og hvor det ikke længer er muligt at afgøre, hvem der er offer og hvem bøddel, til den grad identificerer Adam sig med rotten, fordi de begge er dele af et større univers, en mere omfattende orden. Den samme paradoksale oplevelse af samhørighed og absolut fremmedhed bærer novellerne i samlingen »La fièvre«: et paradoks, som netop har sit udspring i den kendsgerning, at mennesket i kraft af sproget er *et symbolskabende dyr*, og at det, fordi det så at sige er fordømt til sproget, ikke kan være andet end symbolskabende, det vil sige: på afstand af naturen. Le Clézios til tider næsten frenetiske brug af sproget, der på det nærmeste eksploderer i billeder, som først og fremmest udtrykker sammensansninger, altså på én gang alle fem sansers oplevelse af tingene, dyrene, menneskene, og hans egen uopløselige tilknytning til denne omverden, har det formål at sprænge dette fængsel og få det oprindelige sprog til at tale gennem de ord, der straks skjuler det.

Gang på gang skildrer han i sine noveller menneskers identificering med tingene, med omverdenen - med dyr, insekter, reklameskilte, biler. Hovedpersonerne er altid mennesker, der går i byens gader og *ser* og bogstaveligt bliver absorberet af det, de ser. Men det er altid en identificering, som alligevel afslører sig som falsk og illusorisk, for mennesket er som menneske altid udenfor, over for det, det ser: dette er helt enkelt betingelsen for at det kan se. Deraf også dramaet mellem menneske og omverden, som for en stund bliver neutraliseret i søvnen, når vi forlader vor personlighed og begynder at leve i det før-personlige, men som vi vågner op til, så snart vi slår øjnene op. Dette drama finder først sin endelige og

ubeskriverlige afslutning med døden: samlingens sidste novelle fortæller om en ung mands oplevelse af en gammel kones hensoven i døden og hans forgæves forsøg på at få hende til at tale om hvad hun oplever under denne hensoven, fordi han så måske ville kunne få noget at vide om det punkt, hvor den fordoblingsproces har sit udspring, der med ét gør mennesket til menneske, det punkt hvor mennesket stiller sig over for virkeligheden for at *sige* den.

Det er det samme, man genfinder i romanen »Le déluge«, især i indlednings- og slutningskapitlet, der forekom mange franske anmeldere unødigt vanskelige og unødvendige for bogens handling, men som nærmere beset forrykker tyngdepunktet i denne handling. For romanen har en handling, hvad man triumferende har fremhævet over for andre unge prosaforfattere af Le Clézios generation, idet man - bl.a. altså ved at se bort fra indledning og slutning - overså, at denne ydre handlingsgang ikke er den egentlige, eller at der kastes et ironisk sidelys ind over den, og at Le Clézio med denne bog snarere har vist, at hans bestræbelser går i samme retning som de andre romanforfatteres, på hvis bekostning man fremhævede ham.

Den ydre handling i »Le déluge« er en variation over debutbogens tema. Et ungt menneske strejfer om i en by, sanser omverdenen mere end han forstår den, møder andre mennesker, taler med dem, forlader dem igen, trækker sig til sidst helt bort fra verden og menneskene, skuffet over aldrig at have kunnet overvinde den afstand, der er mellem ham og dem. Men hvor debutbogens Adam ender på et sindsygehospital, der for ham blot er vrængbilledet af den verden udenfor, han har forladt, giver skuffelsen hos François Besson i »Le déluge« sig et endnu mere desperat udtryk: han beslutter at blinde sig selv ved at se op i solen og på den måde lukke sig ude fra menneskene, eller tværtimod, komme dem og tingene så meget nærmere, fordi han ikke længere kan se dem, men må røre ved dem og således egentlig optage dem i sin egen krop i stedet for at have dem på blikkets afstand. Men



bogens konstruktion viser, at denne handling er tegn på noget andet, den udleveres som *romanhandling*, og forfatteren forholder sig ironisk til sin fiktion, samtidig med at han delvis identificerer sig med sin hovedperson. Det er dette indlednings- og slutkapitlerne viser. De peger samtidig på bogens egentlige tema, som er et forsøg på at gribe bag om bevidstheden, der stivner alt ved sit nærvær, at nå selve »livets sødme«, denne forbindelse med verden, der svides bort »under bevidsthedens sol«, går til grunde i de ord, der er denne bevidstheds udtryk, denne nære forbindelse som digteren har en erindring om, som derfor må have eksisteret engang, måske stadig eksisterer og som opfylder ham med den materielle ekstase, der har givet titlen til hans essaysamling »L'extase matérielle« (1967).

Man kan sige, at »Le déluge« er en slags anti-»Kvalme«. For Sartres hovedperson var det berøringen med tingene, der var modbydelig og kvalmende, fordi den mindede ham om hans kropseksistens og anfægtede bevidsthedens overherredømme. For Le Clézios hovedperson derimod er selve denne berøring en mulig vej til frelse fra dette overherredømme, der i hans opfattelse er en magttilrænselse. Sammenligningen med Sartre er ikke tilfældig, i et par afsnit synes Le Clézio selv at opfordre til den.

I det før citerede interview siger Le Clézio, at romanens funktion er en bevidstgørelse af sprogets betydning, men en bevidstgørelse, der samtidig gør sig sprogets grænser bevidst, uden dog at acceptere disse grænser som endelige, som andet end lige så mange udfordringer til sprogbrugeren, fordi sproget nu engang er vort egentligste kommunikationsmiddel. Og han slutter med at udtale, at fremtidens litteratur efter hans mening vil blive en total litteratur: ikke roman, ikke lyrik, ikke essay, men alt dette på én gang som et middel for mennesket, »der oversætter sig selv, udtrykker sig«.

Som man forstår, viser den unge franske romankunst - mere konsekvent egentlig end den nye roman - bort fra den

litteraturopfattelse, der blev knæsat af Sartre og eksistentia-  
lismen, samtidig med at den synes at bekræfte, at denne litte-  
raturopfattelse skyldtes en misfortolkning af de kilder, eksis-  
tentialismen selv øste af, og at en æstetik bygget på en rigtig  
forståelse af fænomenologien - en forståelse som muligvis i  
overensstemmelse med fænomenologiens eget inderste væsen,  
vil føre til dens revision og en ny begyndelse - vil have bedre  
muligheder for ikke blot at beskrive, hvad der i disse år fore-  
går i fransk digtning, men at nærme sig en rigtigere forståelse  
af selve digtningens væsen.

## CARL TH. DREYERS FILMSTIL OG VIRKELIGHEDSOPFATTELSE

— *en fænomenologisk analyse*

Skønt Carl Th. Dreyer i de år, der er gået siden 1928, hvor  
»Jeanne d'Arcs Lidelse og Død« blev til, har skabt en lang  
række kortfilm og spillefilm, hvoraf i hvert fald to - »Vre-  
dens Dag« og »Ordet« - regnes blandt filmkunstens hoved-  
værker, er hans navn først og fremmest knyttet til passions-  
filmen om Jeanne d'Arc. Det skyldes flere ting - i omvendt  
rækkefølge, set fra Dreyers synspunkt: Den betegner ved hele  
sin struktur, ved sin konsekvente udnyttelse af stumfilmens  
yderste muligheder, ved den suverænitæt, hvormed den gør  
det stumme billede talende ved at bygge udelukkende på det  
visuelle og indarbejde de få nødvendige tekster i billedfølgens  
naturlige rytme, stumfilmens højdepunkt, der samtidig var  
dens grænse - filmen er blevet kaldt den sidste stumfilm og  
og den første talefilm. Med sin koncentration om og påtræn-  
gende brug af nærbilledet brød den med tidligere film-  
æstetisk opfattelse af nærbilledets funktion og indførte en  
helt ny dimension i filmkunsten, der indtil da næsten ude-

lukkende var blevet betragtet som realismens, eller rettere naturalismens specifikke kunstart, fordi den angiveligt, i modsætning til litteraturen, skulle vise virkeligheden direkte, hvor litteraturen kun skulle være mere eller mindre tilfældige tegn på virkeligheden. For Dreyer som filmkunstner endelig var den det første vidnesbyrd om, at han var nået til fuld kunstnerisk modning, samtidig med, at den var det første helt gyldige udtryk for den virkeligheds- og menneskeopfattelse, som hans senere store film skulle blive ved med at vende tilbage til med en stædighed, der er den kompromisløse skabende personligheds monomani og styrke. Med »Jeanne d'Arcs Lidelse og Død« havde Dreyer fundet sin stil eller rettere: sin »écriture«. En analyse af filmens strukturelle opbygning kan nærmere belyse dette og godtgøre filmens centrale placering i Dreyers produktion.

Jeg har kaldt »Jeanne d'Arcs Lidelse og Død« for en *passions-film*. Den har det middelalderlige passionsspils enkelthed, dets simple primitivitet, som for en nøjere betragtning er et raffinement, fordi den er fremkommet ved en abstraktion, ved en bortskæring af alt uvedkommende, der kunne bortlede opmærksomheden fra det væsentlige: spillet om lidelse og død og den medleven, som hidfører den katharsis hos tilskueren, der er dets dybeste hensigt. I en strengt stileret billedstil beretter filmen om den katolske kirkes krig mod den simple bondepige, der hævder at hun er sendt af Gud for at frelse Frankrig, om præsteskabets subtile listighed og skriftkloge forsvar for deres magt over sjælene - og for deres valg af parti i kampen mellem den franske konge og de engelske erobrere - over for Jeannes naivt stædige tro på sin mission og på sin retfærdighed, som i afgørende øjeblikke lægger hende de rette svar i munden og bringer de gejstlige dommere til foreløbig tavshed. Dekorationernes hvide flader, de enkelte billeders lineært monumentale opbygning, personernes gruppering i forhold til hinanden, den dvælende glidende kameraføring, der på én gang fremhæver det næsten tableau-

agtige i hvert billede og dog gør disse statuer levende og bevægelige, understreger denne stilisering og bidrager til det indtryk af anspændt forenkling, der er billedfølgens resultat. Så at sige hver eneste detalje er historisk korrekt. Manuskriptet bygger på forhørsprotokollen, kun er processens 1 1/2 års varighed trukket sammen til ét forhør, der varer i 2 timer, eller lidt længere end filmens spilletid, hvorved Dreyer har opnået en koncentration, der kun yderligere samler opmærksomheden omkring det egentlige passionsspil: Jeannes pinefulde gennemlevelse af sine prøvelser, hendes tvivl og tro, martyrdød og helgenophøjelse i dramatisk forkortning. Det er iøvrigt bemærkelsesværdigt, hvor tidløst dette spil virker: der er ikke gjort forsøg på en realistisk fremstilling af tidskolorit, hverken i dekorationer eller kostumer, der er intet antikvarisk, alt er forenklet og af universel gyldighed, trods selve konfliktenes stærke tidsbundethed. Lidelsen er ikke tidsbundet, kun dens ydre årsager og fremtoning.

Dreyer har ført sin forenklingsproces helt ned i det dybeste lag af sin films struktur, i det man kunne kalde dens »udtrykslag«; han har draget den endelige konsekvens af stumfilmens ydre begrænsning, dens manglende lydside, og har dermed paradoksalt som en af de første givet billedet selv mæle. I de fleste tidligere stumfilm føles fraværet af lyden som en ufuldstændighed. Man *ser* personerne tale med hinanden, de bevæger munden, men i stedet for at *høre*, hvad de siger, præsenteres man med jævne mellemrum for en ekstrakt af deres udsagn i form af indskudte tekster, der bryder billedrytmen og virker som et fremmedelement. Resten af tiden er man henvist til mundaflæsning og føler sig som følge heraf momentant hensat til de døvstummes lukkede verden. I »Jeanne d'Arc« går Dreyer den modsatte vej: han begrænser replikkerne til det mest nødvendige og lader i stedet menneskenes gestus og minespil være bærere af udtrykket, og hvor en talt replik er påkrævet, interpolerer han den korte tekst på en sådan måde, at også dette billede indgår i hele billedfølgens rytme, løfter og understreger den. Man ser gan-

ske vist personerne tale, men mundbevægelserne opfordrer ikke til mundaflæsning, fordi de indgår i minespillet og hele kropsadfærdens struktur på en sådan måde, at de mister deres selvgyldighed og kun opfattes som et led i en større sammenhæng. Hermed har Dreyer udnyttet et vigtigt element af den menneskelige bevidstheds opfattelse af omverdenen, men netop et element, vi ikke til daglig er opmærksomme på, fordi det går op i perceptionens struktur og har en naturlig og begrænset funktion i denne struktur. For ganske vist er sproget aldeles afgørende i menneskeligt samkvem og menneskelig kommunikation. Men vi står allerede *før* sproget i inderlig forbindelse med omverdenen og medmenneskene, og vi meddeler os til hinanden gennem selve vor adfærd, vore gestus og minespil, længe før det talte sprog træder til og udbygger denne meddelelse, binder den i ordene og sætningerne, i sprogkonventionens faste betydninger. Vor adfærd er allerede et sprog og vort sprog er før noget andet gestus, adfærd. Således lærer vi vore egne tanker at kende ved at udtrykke dem i sproget og meddele dem til andre, sproget er en forlængelse af vor krop. Og som kroppen gennem sin adfærd kan vise ud over sig selv og udtrykke mere, end man bevidst lægger i den, således kan også sproget udtrykke mere, end den talende bevidst lægger i det og dermed vise ud over de faste, konventionelle vendinger og meninger. Det er på denne måde nye tanker tænkes og ny digtning bliver til. Denne kropsadfærdens udtryksfuldhed er noget, barnet fornemmer stærkere end andre: i dets første levetid er det jo i bogstavelig forstand uden for sproget, men det forstår ikke desto mindre sin omverden, og gør det måske mere omfattende og dybtgribende, end når det siden skal forstå den gennem det talte og skrevne sprog - senere kan det atter lære sig den forståelse af det før-sproglige udtryk, der er i fare for at atrofiere, hvis udtrykket bindes for stærkt til ordbetydningerne, som i en sprogkonvention altid er mager og banal. Det er kropsadfærdens udtryksfuldhed filmen i højere grad end nogen anden kunstart - bortset fra balletten - kan udnytte, og - til forskel

fra balletten - kan den ved lydåndets hjælp samtidig udtrykke den dialektiske sammenhæng mellem adfærd og sprog, der danner strukturen i menneskets forbindelse med omverdenen. Ved at drive kropsudtrykket til dets yderste grænse, og - tvunget af omstændighederne - at fastholde det dér på overgangen til sproget, tvang Dreyer med »Jeanne d'Arc« også stumfilmen til den grænse, hvorfra vejen først kunne føre videre med talefilmens opfindelse. Derfor er det sandt, at »Jeanne d'Arc« er den sidste stumfilm og den første talefilm.

Det er i denne sammenhæng, man skal forstå Dreyers usædvanlige brug af nærbilledet. For med nærbilledet kunne kameraet komme helt ind på livet af personerne, aflæse den mindste trækning i ansigtets minespil, følge lysets skiften i øjets pupil, mundens og pandens vekslende udtryk for de tanker og følelser der opstår, gribe disse tanker og følelser så at sige i tilblivelsesøjeblikket, endnu før de er blevet til bevidst udtryk, og dermed nå om bag ved det talte sprog til de impulser, der bærer dette sprog, men som det ofte forfalsker, når de bindes i ordbetydningerne. Med nærbilledet gøres tilskueren medskabende, værket bliver til i et geometrisk punkt midt mellem lærredet og den enkelte tilskuers øje og bevidsthed, en stum samtale kommer i gang, af samme art som den vi fører med vor levende omverden uden for biografen, når vi f.eks. færdes mellem vore nærmeste og intuitivt forstår de meddelelser, de sender til os gennem deres gestus og minespil. Nærbilledet støtter altså realismen, virkelighedsillusionen, og understreger filmkunstens virkelighedsnærhed. Men i »Jeanne d'Arc« gør det mere end det, og det er dette mere, der er det egentlige og fornyende ved denne film, selvom det måske ikke er overraskende, at det ikke blev observeret af samtidens tilskuere og kritikere, der tværtimod irriteredes en del over den påtrængende brug af nærbilledet og mente, at den var en kunstnerisk fejl, fordi den ikke stemte med den da almindelige opfattelse af filmens æstetik. Den første kompetente analyse af filmen blev foretaget af den danske

kritiker Ebbe Neergaard i en artikel i Politiken, den 4. maj 1928. Da denne analyse i vor sammenhæng er ganske interessant, vil jeg opholde mig lidt ved den.

Ebbe Neergaards artikel er som sagt i højeste grad kompetent. Den viser en forstående indlevelse i filmens handling og en indtrængende fortolkning af dens formsprog. Men den har en - måske uundgåelig - fejl: den bedømmer dette formsprog med den herskende konventions alen, i stedet for helt at åbne sig for den nye konvention, Dreyers film, som ethvert betydningsfuldt kunstværk, bringer til verden, hvorved analysen går forbi det væsentligste, nemlig dette særlige formsprogs *betydning*. Den bliver på denne måde, trods dens åbenlyse hensigt, formalistisk i dette ords nedsættende mening. Det er nemt nok nu at være bagklog, og Ebbe Neergaard har senere ved flere lejligheder revideret sin dom. Men den fejltagelse, han gjorde sig skyldig i, råder stadig hos mange filmkritikere, den er overhovedet et eksempel på de misforståelser, der så ofte hæmmer tilegnelsen af ny og banebrydende kunst, og den skyldes dybest set en mangelfuld indsigt i selve den skabende bevidstheds funktion.

I sin artikel analyserer Neergaard meget indgående Dreyers kamerateknik, hans monomane brug af nærbilledet og de usminkede ansigter. Udgangspunktet for analysen er den opfattelse, at Dreyer udelukkende har brugt denne teknik for at forøge den realistiske detailvirkning, og fra dette udgangspunkt bebrejder han instruktøren, at han ikke en gang imellem lader nærbilledet afløse af blot et enkelt kort oversigtsmæssigt situationsbillede. Han anfører, at man ude i det virkelige liv, i en retssal f.eks. har en underbevidst, men betydningsfuld, psykologisk real grundfornemmelse af, hvad der er gået forud, hvordan retsbygningen ser ud, hvordan retssalen er placeret i bygningen osv., og han fremhæver, at man over for Dreyers fremstilling »har den samme hjemløse følelse som den, man kan have i drømme - *en følelse, der er stik modsat det nuanceret realistiske indtryk, Dreyer har til hensigt at fremkalde*«

(skriver Neergaard). Heri ser han en fundamental brist i den maniske brug af nærbilleder. Han påviser videre, at der af og til er en modstrid mellem ansigtets udtryk i nærbilledet, retningen af skuespillerens blik og det umiddelbart efterfølgende billede, og han kalder denne modstrid uheldig, fordi den angiveligt er en mangel på kontinuitet mellem de to billeder. Som eksempel nævner han, at Jeanne d'Arcs ekstatiske stirrende, *ubevidste* øjne umuligt kan have opfattet det ansigt, der ses i det næste billede. Endelig roser han Dreyer for, at han ikke anvender de alt for nemme filmtricks, f.eks. ved at indfotograferer »syner« som urealistiske billeder i den reale billedfølge, og han nævner som eksempel scenen, hvor Jeanne i sin celle sidder og ser på den korsdannende skygge, solen tegner på gulvet foran hende gennem vinduet: han hævder, at han var helt angst for, at Dreyer skulle lade hende se Kristus på korset gradvist vokse frem på skyggen, men blev beroliget, da det viste sig, at Dreyer nøjedes med det associationsbillede, der frembringes hos tilskueren.

Sammenholder man nu denne bedømmelse med filmen selv, melder det spørgsmål sig straks, *hvorfor* Dreyer, på trods af virkelighedsillusionens svækkelse derved, så monomant har holdt sig til nærbilled-teknikken. Kan det ikke tænkes, at han har haft en ganske bestemt hensigt dermed, og at denne hensigt ikke, sådan som Neergaard troede, var at fremkalde et nuanceret realistisk indtryk hos tilskueren? Hvad *betyder* kort sagt dette formsprog? Hvad er det egentlig vi ser og hvilket indtryk efterlader det, vi ser? Hvad er »et nuanceret realistisk indtryk«?

Filmen skildrer den ulige nærkamp mellem bondepigen Jeanne og hendes snedige dommere, der anvender al deres skriftkloghed og list for at fælde hende. Den giver et overvældende indtryk af en ensom og forfulgt menneskeskikkelse over for et kobbel gøende hunde, der omgiver hende til alle sider og spærrer vejen for hendes flugt. Og dette indtryk forplanter sig til tilskueren, bl.a. fordi vi direkte og konkret stilles ansigt til ansigt med den samme forfølgelse, som Jeanne



er ude for. Dette sker just i kraft af de stadige nærbilleder, der forstørrer dommerens ansigter op til det grotesk-uhygge- lige, eller koncentrerer sig om afslørende enkeltheder i deres fysiognomier - en hadefuldt råbende mund, et par listigt lurende øjne, et begyndende triumferende smil, der hurtigt erstattes af en grusom trækning ved øjnene - og de lange dvælende næroptagelser, der viser svingningerne i Jeannes sind, hendes vaklen mellem tro og tvivl, rådvildhed og overbevisning, og den lidelse, der langsomt breder sig i hendes ansigt med en uafvendelighed, der også fornemmes af tilskueren, som tvinges til at leve med i hendes fortvivlelse og indre ophøjelse. På denne måde forlener nærbilledet eller rettere: sammenhængen af nærbilleder, en mystik, man havde nær sagt en kommunion mellem filmens hovedperson og tilskueren, som ligger langt fra, hvad det såkaldt realistiske filmbillede tidligere havde været i stand til, og som øjen- synligt efter Dreyers opfattelse - at dømme efter den konsekvens hvormed han i sine senere film søger at udtrykke den - er en uløselig del af menneskets virkelighed, men som den naturalistiske kunst ikke kan give udtryk for, ja end ikke anerkender. Taget hver for sig er de enkelte nærbilleder - som sprogets enkelte ord - mere eller mindre tilfældige tegn på virkeligheden, gengivelser, der muligvis giver en fuld- stændig illusion om den håndgribelige virkelighed, men i så fald en flad og banal illusion. I sammenhæng viser billederne ud over sig selv mod en dybere virkelighed, der med ét bliver håndgribelig og fremtræder som den egentlige, fordi den er menneskets virkelighed: denne nære forbindelse mellem menneske og omverden, hvor det ikke længer er muligt at sige, hvor det menneskelige hører op og det ikke-menne- skelige begynder.

Det er dette, Dreyer selv i en kort artikel om »Jeanne d'Arc« har betegnet som »realiseret mystik«. I samme artikel fortæller Dreyer, at han med sin film har villet »tyde en hymne til sjælens triumf over livet«, og i en note til Neergaards kapitel om filmen i bogen om ham skriver han:

»Jeg erkender, at denne brug af nærbilleder var i åben strid med de teoretiske principper, der dengang lå til grund for al filmskaben, men for mig var nærbillederne tvingende nødvendige. Jeg ved slet ikke hvordan jeg skulle have kunnet fortælle historien om Jeannes domfældelse og død, hvis jeg ikke ved hjælp af nærbillederne havde kunnet føre tilskuerne helt ind i Jeannes og dommernes hjerter og nyrer« (»Om filmen«, side 54).

Dreyer har altså ikke tilstræbt nogen form for dokumentarisk realisme. Til gengæld viser hans film en klar forståelse af, at den mystik, han ønsker at udtrykke, netop fordi det er en mystik han finder i selve vor daglige virkelighed, som en uløselig del af den, kun kan udtrykkes gennem en trofast *genskabelse* af denne virkelighed. Men en genskabelse, der i kraft af kunstnerens stil bliver til en omskabelse, ikke en imitation, men en vision, der gør selv det utrolige troværdigt, fordi det hører virkeligheden til. Derfor behøver han heller ikke i den omtalte scene i Jeannes celle at indfotografere den døende Kristus på det soldannede kors på cellens gulv, for han er ikke til stede i den objektive virkelighed. At han er til stede i Jeannes bevidsthed om denne virkelighed i det givne øjeblik, kan vi direkte aflæse i hendes ansigt, i den pludselige ro og fortrøstning, det formidler til tilskueren, ikke som en association men som en subjektiv, men ikke derfor mindre virkelig virkelighed vi umiddelbart opfatter og forstår. Gennem Dreyers stil i denne film kommer hans virkeligheds- og menneskehedsopfattelse konkret til syne. »Jeanne d'Arc« bærer helt sin instruktørs stempel og er på denne måde en af filmhistoriens første såkaldte »forfatterfilm«. For Dreyer selv blev den det første fuldgyldige værk i en produktion, der med film som »Vampyr«, »Vredens Dag«, »Ordet« og »Gertrud« med voksende styrke og konsekvens skulle uddybe og videreføre den vision, der havde fundet udtryk med den.

Denne analyse af Dreyers første hovedværk, og de filosofisk-æstetiske betragtninger, den har givet lejlighed til, mulig

en kort karakteristik af de vigtigste værker i Dreyers produktion, en kort fremstilling af hans ideer, som de er kommet til udtryk i bogen »Om filmen«, og mere generelle betragtninger over Dreyers placering i den moderne filmkunst.

Den første film, Dreyer lavede efter »Jeanne d'Arc«, var samtidig hans første lydfilm: »Vampyr«. Som allerede titlen angiver, er det en film om det overnaturlige, eller rettere om menneskets forestillinger om det overnaturlige, om en overspændt mands dagdrømme, hans sammenblanding af virkelighed, drøm og digt. Hovedpersonens manglende evne til at skille drøm fra virkelighed fremstilles konkret i filmens billeder på en sådan måde, at det heller ikke for tilskueren er muligt længere at skelne. Det, Dreyer har villet vise, er med hans egne ord - »at uhyggen ikke ligger i tingene omkring os, men i vor egen underbevidsthed«, at menneskets fantasi altså kan føre det afsted på en sådan måde, at de mest dagligdags hændelser med ét bliver varsler om en overnaturlig virkelighed eller elementer i den. Disse forestillinger og fantasier projiceres ud på filmlærredet, så at det, der møder tilskueren ikke - på trods af de næsten påtagelige naturalistiske dekorationer - er den objektive virkelighed, men virkeligheden oplevet gennem hovedpersonens bevidsthed, helt bestemt af denne bevidstheds tilstand: det er ikke virkeligheden, der er anderledes, men hovedpersonens og dermed vor opfattelse af den, og Dreyers realisme er ikke en tingsrealisme, men en psykologisk realisme. Filmens lydside er endnu ikke blevet samarbejdet med billedsiden, den virker derfor som et fremmedelement, kun hist og her - f.eks. ved filmens begyndelse - fornemmer man, hvad Dreyer i sine senere film skal bruge lyden til: ikke refererende eller dokumenterende, ikke blot, som i et stykke filmet teater, handlingsfremmende replikker, men som et led i en tæt struktur af lyd og billede, der gensidigt støtter og belyser hinanden.

I »Vredens Dag« og »Ordet« har Dreyer skabt denne tætte struktur af ord og billede, og dermed i dramatisk stilisering genskabt den dialektiske sammenhæng mellem adfærd og

sprog, mellem kropsudtryk, gestus og tale, der på én gang er menneskets forbindelse med omverdenen og dets mulighed for at vise ud over den øjeblikkeligt givne objektive virkelighed mod en ontologisk virkelighed, der er de sjælelige oplevelsers univers, ud over sproget mod en verden, der ligger før sproget, men bærer det og giver det dets betydning, men ligesom flyder ud over ordenes ramme eller sprænger den. I tematisk henseende ligger disse to film i direkte forlængelse af »Jeanne d'Arc«, begge er på sæt og vis passionsspil, de handler om menneskelig lidelse, men også det Dreyer i den før citerede artikel om »Jeanne d'Arc« kaldte »sjælens triumf over livet«: det stadigt tilbagevendende motiv i Dreyers filmkunst.

Men her vil det være på sin plads at give ordet til Dreyer selv. Han er ikke blot en stor skabende personlighed. I de refleksioner over sin kunst, han har udgivet under den beskedne titel »Om filmen« - en tynd bog på lidt over 100 sider, men i stofmæssig henseende velnæret - har han bedre end nogen anden gjort rede for sine ideer, og - ikke mindst - for sin opfattelse af filmens forhold til virkeligheden, altså det gamle problem, om kunsten skal være efterligning af virkeligheden eller omskabelse af virkeligheden, eller begge dele i tæt forening. Det er et problem der - at dømme efter de hidsige diskussioner f.eks. omkring den moderne kunst og digtning - stadig trænger sig på, og som også i større filosofisk perspektiv er af en ikke ringe interesse, fordi det berører den menneskelige bevidstheds forhold til den objektive virkelighed i det hele taget og dermed spørgsmålet om virkelighedsagttagelse og virkelighedsforståelse: et spørgsmål, der ligger bag megen moderne eksperimenterende kunst.

I en artikel fra 1933 anstiller Dreyer en sammenligning mellem teatret og filmen og hævder, at filmen i modsætning til teatret repræsenterer selve virkeligheden i en streng sort-hvid stilisering. Men 10 år senere hedder det i et essay om filmstil, at realismen i sig selv ikke er kunst, at det kun er den psykologiske realisme, der er det. Det, der har værd, siger

Dreyer, er den *kunstneriske* sandhed, sandheden grebet ud af det virkelige liv, men befriet for alle unødvendige enkelt-heder, »sandheden filtreret gennem en kunstners sind« (s. 76). I en artikel fra 1955 hedder det, at vi er blevet hængende i fotografiet og står over for nødvendigheden af at gøre os fri af det (man forstår, at Dreyer har en særlig opfattelse af, hvad »psykologisk realisme« er for noget). - Lad mig citere et uddrag fra denne afgørende artikel, der oprindeligt var et foredrag holdt under filmfestivalen og senere trykt i film-tidsskriftet »Sight and Sound« under den betegnende titel »Thoughts on my craft«:

»Vi må bruge kameraet til at fortrænge kameraet. Vi må arbejde os henimod ikke længer at være slaver af fotografiet, men gøre os til herrer over det. Fotografiet må fra at være rent refererende forvandles til at være et redskab for kunstnerisk inspiration, og den direkte iagttagelse må overlades til filmjournalens sight-seeing. . . Først når filmen kapper sin jordforbindelse, har den mulighed for at løfte sig op i fantasiens luftlag . . . Vi må slå fast over for os selv, at det bare er spild af tid at kopiere virkeligheden. Vi må med kameraets hjælp give filmen ny kunstnerisk form og skabe et nyt stilsprog . . . Hvor ligger muligheden for en kunstnerisk fornyelse af filmen? Jeg for mit vedkommende ser kun én vej : abstraktionen . . . som udtryk for den kunstneriske opfattelse, der kræver, at kunstneren skal abstrahere fra virkeligheden for at forstærke dens åndelige indhold, hvad enten dette er af psykologisk eller ren æstetisk art. Eller endnu kortere sagt: Kunsten skal fremstille det indre og ikke det ydre liv. Vi må derfor bort fra naturalismen og finde udveje for at indføre abstraktionen i vore billeder . . . Filmen må arbejde sig bort fra at være en rent imitativ kunst . . . (instruktørens) billeder skal ikke blot være en visuel men også en sjælelig oplevelse. Det er enhver skabende kunstners opgave at lade sig inspirere af virkeligheden og derefter fjerne sig fra den for at give værket den form, inspirationen har givet ham ideen til. . . Kunst er nemlig ikke efterligning, men subjektiv

udvælgelse . . . Det er ikke tingene i virkeligheden, instruktøren skal interessere sig for, men snarere ånden i og bag tingene . . . Realiteten må tvinges ind i en form af forenkling og forkortning og i lutret skikkelse genopstå i en art tidløs psykologisk realisme«. («Om filmen«, s. 100 ff.).

Som dette lange citat i sammenhæng med de tidligere anførte citater viser, bliver Carl Th. Dreyer gennem sin karriere som skabende kunstner ved med at vende tilbage til refleksioner over sin kunsts forhold til den objektive virkelighed. Det viser også, at disse refleksioner ikke så meget repræsenterer en udvikling, men snarere en uddybning og et forsøg på stadig mere præcist at formulere et grundsyn, der hat været til stede fra den første begyndelse, og hvis vigtigste aspekt er, at filmen er en kunstart blandt andre kunstarter og med alle kunstens rettigheder og forpligtelser: at også filmen, som enhver anden kunst, er en måde at forholde sig til virkeligheden på, en *stil*. Dette fører os midt ind i den noksom berømte - eller berygtede - modernisme-diskussion, eller i hvert fald i én afdeling af den: diskussionen om forholdet mellem film og litteratur.

Det er ikke sjældent man træffer den opfattelse, at filmen som billedkunst i modsætning til f.eks. romanen som ordkunst gengiver tingene og virkeligheden, for ordet er kun det tilfældige *tegn* på tingene, mens billedet repræsenterer selve tingene. Denne opfattelse overser imidlertid at også billedet, det enkelte isolerede billede, på samme måde som ordet kan kaldes et tilfældigt tegn, mens det derimod er sammenhængen af billeder i en film, der skaber betydningen, ligesom det er sammenhængen af ord i en roman eller i et lyrisk digt, der giver romanen og digtet mening. Den overser, at også filmens billeder er at betragte som et *sprog* med alt, hvad dette indebærer. Bl.a. indebærer det, at filmen står over for nøjagtigt det samme problem i sit forhold til den virkelighed, den beskriver, som ethvert andet sprog.

Det er just dette, der kommer til udtryk i Dreyers refleksioner, og det er kommet til udtryk i mange yngre filmin-

struktørers refleksioner, ikke mindst hos franske filminstruktører, der for øvrigt indrømmer deres gæld til Dreyer. Men problemet om kunstens forhold til virkeligheden er lige så gammelt som spekulationerne over, hvad kunst i det hele taget er, og filmens problematik adskiller sig på dette punkt ikke fra alle andre kunstarters problematik. Det kommer til udtryk allerede hos Aristoteles, når han i sin æstetik siger, at kunsten i alle dens former og arter er efterligning af naturen, og derefter får travlt med at indprente, at det ikke nødvendigvis er naturen, som den umiddelbart viser sig for os, kunstneren skal efterligne, og sluttelig hævder, at efterligningen skal være mere fuldstændig end det, den efterligner. Forholdet mellem virkelighed og beskrivelse, hvad enten denne beskrivelse er af filosofisk, videnskabelig eller kunstnerisk art, er et problem, der især i nyere tid har trængt sig på med stadig større stædighed og i realiteten kræver en drøftelse på tværs af de grænser, der normalt adskiller de forskellige former for menneskenes åndelige aktivitet. Dette kom f.eks. tydeligt frem gennem de drøftelser mellem repræsentanter for de forskellige humanistiske videnskaber på Nordisk Sommeruniversitet for nogle år tilbage, som samledes omkring hovedtemaet »virkelighed og beskrivelse« (1954). Et af de interessanteste resultater af disse drøftelser var erkendelsen af, at ingen beskrivelse af virkeligheden, den være sig af videnskabelig, filosofisk, psykologisk eller kunstnerisk art, nogensinde kan gribe den objektive virkelighed, at den er, hvad en af deltagerne i debatten kaldte »en aldrig opnåelig grænse« for vor beskrivelse. Eller som en anden påviste: at vi i realiteten aldrig nogensinde oplever den såkaldt objektive allerede givne verden, fordi den overhovedet ikke eksisterer for os, fordi subjektet og omverdenen er faktorer i et og samme møde, nemlig perceptionen. Dette vil med andre ord sige, at den absolutte, objektive verden kun er - en *videnskabelig abstraktion*. Resultatet af drøftelserne på Nordisk Sommeruniversitet blev da også et opgør med den naive rea-

lisme, der alt for ofte kommer til udtryk i vor opfattelse af videnskab, filosofi og kunst.

Som man forstår, ligger Carl Th. Dreyer med sine refleksioner over filmens forhold til virkeligheden ganske på linje med moderne videnskab og filosofi. Det samme gælder de instruktører, der delvis under påvirkning netop af Dreyer, og i bevidst eller ubevidst overensstemmelse med den moderne fænomenologiske psykologis resultater, er i færd med at bringe filmkunsten ind i et nyt spor. At disse instruktører fra visse sider, på samme måde som Dreyer iøvrigt, bliver beskyldt for at være »litterære« er for så vidt afslørende, ikke så meget for dem selv som for dem, der bebrejder dem deres »litteraritet«. Det er nemlig udtryk for en udbredt fordom, som går ud på, at det er litteraturens opgave alene at beskrive det, man kalder menneskets »indre virkelighed«, mens filmen i kraft af sit såkaldt »konkrete billede« kun kan gengive den ydre påtagelige virkelighed, altså den objektive, fysiske virkelighed. Men man glemmer, at allerede instruktørens udvælgelse af den del af virkeligheden, han ønsker at gengive, bl.a. udtrykker sin egen »indre« virkelighed, at dette, at der står en menneskelig subjektivitet bag kameraet, allerede forhindrer dette i at beskrive den objektive virkelighed. Og man glemmer også, at filmen, når den er optaget, klippet og organiseret som sprog, og derefter forevises, opfattes af tilskueren, bliver en del af *hans* subjektive virkelighed, indgår i nye sammenhænge, med det resultat, at den ydre objektive virkelighed fortøner sig, hvis den nogensinde har eksisteret på filmstrimlen.

Man kunne her minde om et berømt forsøg, som den russiske instruktør Pudovkin engang foretog. Han optog et nærbillede af en fuldstændig ubevægelig skuespiller. Derefter viste han det på et lærred i tre forskellige sammenhænge: først i forbindelse med en tallerken suppe, dernæst med billedet af en ung død kvinde i en kiste og endelig med billedet af et barn, som leger med en tøjbjørn. For tilskueren så det



nu ud, som om skuespilleren betragtede tallerkenen, den døde kvinde og det legende barn, skønt han ved optagelsen altså ikke havde set på noget bestemt. Men mere end det: det så ud, som om han betragtede suppetallerkenen eftertænksomt, den døde sørgmodigt og barnet med et smil. Den objektive virkelighed var i dette tilfælde den ubevægelige skuespiller med det passive og neutrale udtryk i ansigtet. Men det viste sig, at den i de sammenhænge, hvori den indgik, forandrede karakter, bestemt ikke blot af sammenhængen, men også af tilskuerens opfattelse af den, der altså sammen med den indgik i en mere omfattende struktur,

Som dette forsøg viser, afhænger et billedes mening af den sammenhæng, hvori det optræder, af de billeder, der kommer før og følger efter, af den struktur, det er en del af. Og denne struktur skaber en ny virkelighed, som ikke blot er summen af de enkelte dele, der indgår i den. Men det interessanteste ved forsøget er den kendsgerning, at også tilskuerens opfattelse viser sig at være et led i strukturen, fordi det først er i denne opfattelse, i dette møde mellem et iagttagende subjekt og et iagttaget objekt, at strukturen bliver til, at filmen får »virkelighed« - og vel at mærke en virkelighed, der på ingen måde kan karakteriseres som objektiv, da den netop er konstitueret i kraft af en subjekt-objekt relation. Eller med andre ord: filmens virkelighed er, på samme måde som en romans, et lyrisk digts eller et maleris virkelighed, på én gang en udtrykt og en oplevet virkelighed: oplevet og udtrykt af kunstneren, og genoplevet af tilskueren og genudtrykt i hans oplevelse. Intet kan være mindre objektivt. Og dog er det dette, vi kalder objektivitet, og som den dårlige empirisme tager for absolut, men som for en radikal refleksion afslører sig som sammenhængen mellem omverdenen og den menneskelige sansning og bevidsthed: »l'entre-lac«, som Merleau-Ponty kaldte den.

Denne excurs viser, at der er god mening i Carl Th. Dreyers udtalelse om, at filminstruktørens billeder ikke blot skal være en visuel, men også en sjælelig oplevelse, eller rettere: at

den visuelle og den sjælelige oplevelse ikke kan adskilles, da de egentlig er identiske. Det er da også en sådan sjælelig oplevelse alle Dreyers store film formidler til tilskueren. De er nøje gennemarbejdede strukturer, hvor det ikke er den ydre objektive virkelighed, der søges gengivet, men en mere radikal virkelighedsoplevelse, hvori det ikke længer er muligt at udskille, hvad der kommer fra objektet og hvad fra subjektet, fordi objekt og subjekt er dele af en og samme omfattende struktur, som ikke kan udskilles uden at strukturen bryder sammen eller forandrer karakter. Man kan gerne sige, at Dreyers billeder er *konkrete*. Men kun hvis man forstår dette ord i dets etymologiske betydning som *sammenvokset*, som den oplevende menneskelige sansnings sammenvoksethed med det, den oplever: omverdenen er også i Dreyers film altid en omverden-for-subjektet. Dette er det realistiske i hans filmkunst.

I stedet for  
en konklusion . . .



På et spørgsmål om, hvad han mente om det gaullistiske regimes kulturpolitik, svarede Claude Simon i et interview (Information, 29. 3. 1965): »Frankrig er ikke noget diktatur, og teknokraterne er ikke engang så intelligente som f.eks. de sovjetiske teknokrater. Dér vogter man sig skam for den eksperimenterende litteratur, fordi man er klar over, at det ikke så meget er pornografi, der er farligt for regimet, som selve den frie kunstneriske skaben, den eksperimenterende kunst og litteratur, fordi det er den, der er udtryk for frihedstrangen og for trangen til at forstå og udtrykke virkeligheden på tværs af alle dogmer og konventioner. Og iøvrigt tror jeg, at kunsten er stærkere end alt andet«.

Det er næppe usandsynligt at også vesteuropæiske teknokrater og kulturkommissærer efterhånden vil lære at vogte sig for den eksperimenterende kunst, på samme måde som deres sovjetiske kolleger, ja, på samme måde som det brede publikum altid har gjort det, næppe fordi det, som det ofte er blevet påstået, ikke har forstået denne kunst, men fordi det har forstået den alt for godt: som et angreb på de sikre og fastslåede normer, eller de normer, man helst vil tro sikrede og fastslåede. Den danske kunstner Robert Jacobsen udtaler sig derfor på linje med sin franske kollega, når han i et senere interview (Information, 10.4. 1965) siger: »Kunsten er altid destruktiv, men destruktiv på den måde, at den altid bryder bestående konventioner ned for at åbne nye muligheder for fri skaben - det er jo også i naturens orden. Og når kunstneren bryder ned, så er det fordi det, han bryder ned, efter hans opfattelse er dødt og spærrer vejen for oplevelsen af virkeligheden. Enhver kunstner vil fæstne sin egen

tid, og det kan han kun gøre ved at rydde det til side, der forhindrer ham i det«.

I disse udtalelser er der for så vidt intet nyt, det er noget skabende kunstnere til alle tider har vidst og praktiseret. Ny, eller i hvert fald genopdaget, er kun den klare antydning af det *politiske* aspekt i den kunstneriske skaben, og her uddyber Robert Jacobsen Claude Simons betragtninger - men på en måde, denne sikkert ville være rede til at acceptere som sin opfattelse - når han belært af sine egne erfaringer fortsætter: »Det er også derfor, så mange hader ham (kunstneren) som de gør. Når man er bange for sin egen tid, er det altid nemmest og mest omkostningsfrit at rette sine aggressioner mod den skabende kunstner, fordi han i følge hele sin holdning og det han laver, er den mest udsatte. Og det er måske også forståeligt, at man gør det. For hvad er kunst egentlig dybest set andet end en stadig provokation, der skal få os selv og andre til at tænke sig om?«

Måske er det nødvendigt netop nu, under den accelererende afpolitisering, hvor selv såkaldt venstreorienterede kritikere og litteraturvidenskabsmænd er villige til at sløjfe forskellen mellem venstre- og højreorienteret kunst for rent positivistisk at tale om kunst i bred almindelighed, at understrege dette politiske aspekt i den kunstneriske skaben, samtidig med at man søger mod en ny definition af begrebet og fænomenet »venstreorientering«, sådan som det er forsøgt på de foregående sider. Det drejer sig naturligvis ikke om at placere kunsten i forhold til de eksisterende partier eller politiske »familier«. Det drejer sig om at forstå og vurdere den og den skabende virksomhed i det hele taget ud fra den konsekvens, hvormed den søger mod vor menneskelige virkeligheds rødder, eller den mangel på konsekvens, der får den til at standse op ved denne virkeligheds ydre tilsynskomster, de konventioner og normer - personlige som sociale-vi netop nu lever og skaber på, men som kun *er* tilsynskomster af oprindelige valg, der aldrig er gjort én gang for alle og derfor stadig bør tages op til kritisk vurdering. Charles Péguy skriver i »Notre jeunesse«, at vi

alle har en åbenlys eller skjult metafysik, eller også eksisterer vi slet ikke. I essayet «Le roman et la métaphysique» kommenterer Merleau-Ponty denne betragtning med ordene: »Sådan har det altid været i menneskeåndens frembringelser, men fra nu af gælder det at finde frem til den bestemte holdning over for verden, hvoraf litteraturen, filosofien og politikken kun er forskellige udtryk . . . det metafysiske i mennesket kan ikke længer henføres til noget, der ligger uden for dets empiriske væren - til Gud eller til Bevidstheden - det er i selve sin væren, i sin måde at elske eller hade på, i sin individuelle eller kollektive historie, mennesket er metafysisk« (»Sens et non-sens«, s. 47 f.).

For denne indsigt - der nok er resultat af et valg, men i så fald et valg, hvis konsekvens er en stadig konfrontation med sine kilder - gælder det om hele tiden at vende tilbage »til tingene selv« for på den måde at opnå en klarere forståelse af os selv og vort forhold til virkeligheden. Og dens dybeste impuls er opfattelsen af denne virkelighed som en opgave for den skabende virksomhed, der er menneskets fornemste egenskab, og som ikke blot kommer til udtryk i kunsten men i enhver form for menneskeligt samkvem - og kunsten er også en form for samkvem - i enhver menneskelig eksistens, der tager sit liv på sig. Det er en indsigt, der i dag synes mere påkrævet end nogensinde under den massekultur, der fra nu af er vort uomgængelige vilkår: kun den vil sætte os i stand til at forstå, hvad der er nødvendigt i denne massekultur, og - især - hvad der er muligt. At den ofte kan findes i sin rene form i det autentiske kunstværk, betyder ikke, at den er blot og bart æstetisk. Eller rettere: også begrebet »det æstetiske« trænger til en omdefinering, og her kunne man gerne henholde sig til de skabende kunstneres egne erfaringer, thi for dem lader det æstetiske sig ikke længer adskille fra det etiske, lige så lidt som »det religiøse« lader sig skille ud som en særlig overordnet kategori, eller et højere »stadium«: alle tre stadier har deres udspring i og vender tilbage til den skabende bevidsthed, hvormed mennesket møder og

former sin verden. Det er en tilsvarende indsigt, der ligger til grund for det værk, som skulle få så stor betydning for den danske efterkrigs-modernisme i dens første fase, og hvis vigtigste ideer synes at være blevet fællesgods for den modernistiske danske digtning, også hos dem, der har måttet vende sig mod værket for at blive sig selv. Jeg tænker på Paul la Cours »Fragmenter af en Dagbog«.

Som litterært manifest indvarsler »Fragmenter af en Dagbog« ikke blot det, de skulle få mere eller mindre direkte indflydelse på, den danske modernisme altså, de foregriber væsentlige ideer i det, som iøvrigt delvis har de samme forudsætninger som dem: den franske modernisme i den nye roman og hos de unge forfattere og kritikere omkring »Tel Quel«. Og den tilskyndelse, hvoraf »Fragmenter« blev til, genfinder man hos disse unge forfattere, som man overhovedet genfinder den overalt i den eksperimenterende modernistiske litteratur og poesi, hvilket i sig selv er et udtryk for den kontinuitet, som modernismen iøvrigt hævdes at være et brud med, og en kontinuitet, der ikke kender landegrænser og kulturforskelle, fordi den først og fremmest er europæisk. La Cour, der i højere grad end sine danske efterfølgere var sig denne europæiske kontinuitet bevidst, udtrykker den allerede i sin bogs forord, når han skriver: »Digterne har i disse formørkede Aar Brug for at dokumentere for sig selv, at det at beskæftige sig med Poesi saa langt fra at være en Flugt, tvært imod er høj og uundværlig Gerning i Tingenes Hjerte, og at det egentlige Forræderi ville have været at lade dette tilsyneladende saa skrøbelige, men mægtige Værn mod Menneskenaturens Forvanskning forfalde. Under Indtrykket af den massive Larm, der kun kan besejres med Stilhed, føler de sig samtidig drevet til at undersøge den lyriske Digtningens Midler, dens skiftende Former og deres Muligheder for at meddele den Livsopfattelse, som befrier«. (»Fragmenter af en Dagbog«, s. 7 f.).

»Fragmenter«s retorik, deres stedvise tilløb til sentimentalitet, kan virke fremmed på en læser i dag. Men det kan ikke



fordunkle væsentligheden i Paul la Cours refleksioner og deres nære forbindelse med det, der siden deres udgivelse er sket ikke blot i dansk, men i europæisk digtning. Den radikale kritik af den traditionelle psykologiske roman, som hos en Nathalie Sarraute og en Claude Simon har fået sit praktiske udtryk og hos forfattere som Samuel Beckett, Philippe Sollers og Le Clézio sin hidtil yderste konsekvens, er allerede foregribet hos la Cour. Hos ham finder man også allerede udtrykt den erfaring, som har ført til denne konsekvens, og som man genfinder hos kritikere som Maurice Blanchot og Roland Barthes: at digtet, eller skrivekunsten i det hele taget, er et forsøg på at nå det, der muligvis slet ikke kan formuleres i ord, »at trænge det ulæselige tilbage«, som Sollers engang har udtrykt det i en diskussionsindledning - med la Cours ord: »Er det nødvendigt, at Digtet, som vi kender det, maa ofres for at frigøre Poesien, saa maa det ske. For at Digtet kan gribe bagom dem, Menneskene blev til og tale til dem de var, da Livet endnu var ungt i dem«, (s. 10).

Det er dette, der er fælles for den modernistiske digtning, hvor forskellig den så iverigt kan tage sig ud: denne søgen mod det før-sproglige, det før-personlige og intersubjektive, som kun kan komme tilhyllet til udtryk i sproget, denne stræben efter igen at forbinde ånd og kød i en digtning og et sprog, som er kød og dog udtryk for ånd, og som kun momentvis kan lykkes, som f.eks. i denne »lille frase« på fire ord i et kærlighedsdigt af Morten Nielsen: » . . . din skuldere skær af ånd«. Denne søgen gav la Cour som en af de første i efterkrigstidens Danmark reflekteret udtryk for, og derved fik han betydning for den moderne danske digtning og knyttede igen forbindelsen til en europæisk tradition. Det kan gerne være, at flere digtere senere vendte ryggen til denne tradition for så meget mere intenst at besinde sig på den folkelige danske egenart. Det kan gerne være, at den åbne, spørgende holdning atter lukkede sig i en mere eller mindre snæver religiøsitet. Det kan være, at en yngre generation af danske lyrikere enten glemte eller forkastede »Frag-

menter« på grund af deres retorik eller fordi den ydmyghed over for poesien, la Cour prædikede - netop prædikede - forekom dem sentimental. Det kan ikke skjule den kendsgerning, at der ved den modernistiske danske poesis begyndelse står en bog, som åbner ud mod en radikal tradition, der nu hævdes at være os fremmed.

Den poesiopfattelse, den æstetik, Paul la Cour skitserer i »Fragmenter af en Dagbog«, og som i 1948 virkede som et formeligt nedslag i dansk åndsliv, svarer på væsentlige punkter til den, der kan uddrages af den europæiske fænomenologiske refleksioner over den menneskelige bevidsthed og sansning og deres forhold til den omverden, de selv er en del af. Og der er slående overensstemmelser mellem la Cours ideer om poesis funktion og en Merleau-Pontys stadige forsøg på at inddrage kunsten og digtningen i sin tænkning for på den måde at indkredse poesis væsen og placere den filosofiske tænkning i forhold hertil.

For Merleau-Ponty er poesien »en modulation af eksistensen« (»Phénoménologie de la perception«, s. 176) på samme måde som den er det for la Cour (sml: »At være Digter er ikke at gøre Digte, men at skabe en ny måde at leve på« - Fragmenter, s. 195) og han betragter den som et analogon til kropseksistensen, eller kropsbevidstheden, altså den - allerede symbolske - sansning, der går forud for den diskursive bevidsthed og bærer den, selvom bevidstheden aldrig kan udtrykke den fuldstændigt: Kropseksistensen er »en forbindelse med verden, som er ældre end tanken« (»Phénoménologie de la perception«, s. 294), perceptionen, der er identisk med kropsbevidstheden, er »et nærvær med verden ældre end forståelsen« (»Sens et non-sens«, s. 93), og kroppen kan ikke sammenlignes med det fysiske objekt, men langt snarere med et kunstværk (»Phénoménologie de la perception«, s. 176). Derfor kan kunstværket, der er fæsteisen af denne kropsbevidsthed i et materiale og en form, gengive os den kontakt med den oprindelige erfaring, som går tabt i den objektive, begrebsmæssige tænkning, også selvom den inkar-

nation af dialektikken mellem menneskelig eksistens og omverdenens eksistens, som kunstværket stræber mod, altid ender i nederlag, fordi den fuldstændige gengivelse af den oprindelige samhørighed mellem ånd og materie ikke er mulig for mennesket, der kan leve den, men ikke udtrykke den: på trods af nederlaget, eller midt i nederlaget, taler kunstværket alligevel indirekte om denne udsigelige samhørighed, den lever i digtet som en åbning, som de muligheder, der ikke blev realiseret i det, ikke kunne realiseres. Den samme opfattelse kommer til orde hos Paul la Cour, når han skriver: »Vi lever bagude for os selv. Kun Digtet ved om det« (»Fragmenter«, s. 140).

I Merleau-Pontys æstetik er poesien en adfærd, og digteren vækker i sin brug af sproget »den oprindelige erfaring, hinsides alle traditioner« (»Phénoménologie de la perception«, s. 208), og denne oprindelige erfaring er allerede artikuleret, eller den har artikulationen som en åben mulighed i sig, den har allerede en betydning og en mening. Poesien og kunsten har del i denne før-bevidste erfaring om verden. Derfor finder Merleau-Ponty også i kropsadfærden ordets og poesiers dybeste udspring, et *Logos*, som oprindeligt er kød, »en virksom intentionalitet som allerede er på færde før ethvert udsagn og enhver dom« (smst. s. 490), men som kun kendes på sine resultater, når den er blevet til udsagn. I poesiers brug af sproget på én gang som »sprog-ting« og som det Merleau-Ponty i de efterladte arbejdsnoter til »Le visible et l'invisible« kalder »Værens indskrift« (s. 251) har vi mulighed for at komme nærmest denne virksomme intentionalitet og erfare, at den er kød af verdens kød, og at ordet ikke er kommet ovenned for at blive til kød: at det »fald«, der opereres med, ikke blot i kristendommen, men i en stor del af den europæiske kunst- og kulturopfattelse, altså ikke er noget fald, men en hypostasiering af den erfaring, at den menneskelige bevidsthed ikke er samtidig med det, på hvilket den hviler, og en forglemmelse af at bevidstheden, ånden om man vil, ikke kan være væsensfremmed for det, den er bevidsthed om,

materien nemlig, men at der - som påvist i mikrobiologien og udtrykt af antropologen Claude Lévi-Strauss - »er mere kultur i naturen, end vi hidtil har troet« (»Encounter«, 1966, nr. 4). Er det ikke det, samme la Cour siger, når han skriver, at han »drømmer om en anden Poesi, en der kan forlade alle Former og gaa nøgen og forsvarsløs ud i Verden, en barnlig Poesi, der ikke ærgerrigt fabler om at nedbryde de frygtelige tankevaner, hvori vi opløses, fordi den er født før dem, født før Angsten. Det stærkeste vi kan vende imod den« (»Frag-  
menter«, s. 9).

Paul la Cours »Fragmenter af en Dagbog« var først og frem-  
mest en digters refleksioner over sine egne problemer som  
skabende kunstner. Med Villy Sørensens »Digtene og dæmo-  
ner« (1959) forsøgtes en formulering af en fænomenologisk-  
eksistentialistisk æstetik med rod i psykoanalysen - især C.  
G. Jung - og med eksplicit og implicit tilknytning til Søren  
Kierkegaard og Martin Heidegger, mens den franske udform-  
ning af fænomenologien lades ude af betragtning (de få hen-  
visninger til Jean-Paul Sartre, man kan finde i Villy Sørensens  
forfatterskab, synes mere at bero på en almindelig tidsfor-  
nemmelse end på en egentlig forståelse af, hvori den franske  
fænomenologis originalitet består). Dette skal ikke bebrejdes  
Villy Sørensen - enhver vælger sig sine »helte« efter tem-  
perament og indstilling - men man kan mene, at en lidt mere  
udførlig beskæftigelse med fransk fænomenologi og antro-  
pologi sandsynligvis ville have nuanceret hans iøvrigt helt  
personlige udformning af jungianismen og åbne perspektiver,  
som han i kraft af sin centrale placering i dansk kulturdebat  
siden 1959 måske var den nærmeste til at pege på - eller  
den mindst »selvbestaltede« og mest autoriserede, for nu at  
blive inden for en forestillingskreds, der er os danske så kær.

Villy Sørensens udgangspunkt er ægte eksistentialistisk: at  
der ikke gives absolutte værdier, men kun menneskelige vur-  
deringer og fortolkninger, hvorfor en hovedsag for filosofien  
må blive »at finde kriterier for vurderingernes rigtighed eller

- da de jo ikke kan være absolut rigtige - for deres »saglighed«, og en passende genstand for hans vurderende blik bliver digterværket, hvori en menneskelig fortolkning er bragt til udtryk« (»Digtere og dæmoner«, s. 8). Imidlertid sker der straks et næsten umærkeligt skred i tankegangen, når det allerede få sider længere fremme om H. C. Andersen hedder, at han i »Skyggen« »udlægger virkeligheden i symboler, han fortolker førend han vurderer« (smst. s. 18), mens det lidt senere, i forbindelse med Harald Kiddes forfatterskab, siges at »ethvert følelseskompleks er omgivet af et system af vurderinger (og den organiske sammenhæng mellem følelse og vurdering er netop *fortolkningen*) og vurderingerne overlever gerne følelsen« (smst. s. 47). Eller rettere: om tanken skal skride eller ej afhænger ganske af håndteringen af de to begreber »fortolkning« og »vurdering«, ligesom også gyldigheden af Villy Sørensens litteraturfilosofi og den kritiske metode, han udleder af den, afhænger heraf. Spørgsmålet er, om det er muligt således at skelne mellem fortolkning og vurdering, om ikke fortolkningen, »udlægningen i symboler« allerede er en vurdering og vurderingen først og fremmest en fortolkning, der kommer til udtryk i en dom eller et udsagn. Sætningen, at digteren »udlægger virkeligheden i symboler« tyder endvidere på, at Villy Sørensen mener, der skulle eksistere en *menneskelig* virkelighed *før* symboliseringen og symbolfunktionen, med mindre han med »symboler« her udelukkende tænker på *udsagnet* i digtet, eventyret, novellen, romanen, og underforstår, at dette udsagn bæres af en mere oprindelig symbolisering, udsprunget af det umiddelbare møde mellem verden og en menneskelig sansning. Villy Sørensens definitioner er ikke utvetydige på dette punkt, skønt han hen mod slutningen af bogen - dog med et tilsyneladende ironisk forbehold - indrømmer, at enhver menneskelig virksomhed, også selve dette at eksistere, er en fortolkning af virkeligheden og dermed en symbolfunktion (»Den fortolkningsproces, som meget godt kan kaldes eksistensen . . .«, s. 180).

Dette fører over i Villy Sørensens anvendelse af jungianis-

men i opgøret med positivismen, og i spørgsmålet om, hvorvidt han rent faktisk har fjernet sig så meget fra positivismen, som han øjensynligt selv mener. Det er også i lyset heraf man må vurdere den hovedkategori i hans litteraturfilosofi, som han selv kalder »forlovelsessituationen«, og ud fra hvilken han på så afgørende en måde nyfortolker vore folkeviser og en række danske og udenlandske forfatterskaber - en vurdering, der ikke nødvendigvis fører til en forkastelse af denne kategori, men måske til en uddybning af den.

I denne henseende er en længere fodnote i indledningen til kapitlet »Æstetisk og etisk kritik« interessant (s. 39 f.). Denne fodnote er en kritik af positivismens forhold til det ontologiske - som den rentud ikke vil kendes ved - og indførelsen af en betragtningsmåde, der ikke skelner mellem det psykologiske og det ontologiske. En sådan betragtningsmåde er genuint fænomenologisk, og den svarer f.eks. ganske til Merleau-Pontys bestræbelser i »Le visible et l'invisible« (» . . . jeg må vise, hvordan det, man kunne betragte som »psykologi« . . . i realiteten er ontologi« - s. 230; »det gælder om at . . . skabe, ikke en eksistentiel psykoanalyse, men en *ontologisk* psykoanalyse« - s. 323). Imidlertid er der en mærkelig inkonsekvens i Villy Sørensens argumentation for denne nye betragtningsmåde. For det første modsiger han sig selv, idet han indleder med at skrive, at »de psykologiske love er udledt af erfaringen, de ontologiske går forud for den, kan altså ikke udledes empirisk, kun udlægges«, men slutter med at konstatere at »ret beset er der ingen modsætning mellem det psykologiske og det ontologiske, det ontologiske er den del af psykologien som de empiriske psykologer intet ved om og derfor foragter. For en empirisk betragtning er det, der »determinerer erfaringens karakter« det biologiske, og *inderst inde er det ontologiske og det biologiske naturligvis ét og det samme*« (jeg understreger). Hvis der havde været sat gåseøjne omkring ordene »erfaringen« og »empirisk« i den først citerede sætning, ville der ikke have været tale om en selvmodsigelse, men om en ironisk kommentar til positivis-

mens opfattelse af spørgsmålet om, hvori erfaring og empirisme egentlig består. Til gengæld ville den understregede del af den sidste sætning så have været ganske meningsløs. I denne sætning gør Villy Sørensen nemlig positivismens fejltagelse til sin egen, og han opnår kun at gøre den fæle ontologi salonfähig: at sætte lighedstegn mellem det ontologiske og det biologiske er udtryk for en mangelfuld indsigt i selve *det ontologiskes symbolkarakter* og en tilnærmelse til positivismens opfattelse af, hvad erfaring er, nemlig objektiv beskrivelse af menneskeligt uafhængige årsagsforhold. Men en af psykoanalysens vigtigste landvindinger var netop, som Merleau-Ponty har påpeget i »Phénoménologie de la perception«, at den i de funktioner, som man indtil da havde betragtet som rent biologiske, opdagede en implicit betydning, der reintegrerede seksualiteten i den menneskelige væren, hvor den tidligere havde været opfattet som en blot fysiologisk foreteelse (s. 184). Det er rigtigt, at den positivistiske empirisme ikke kender, eller ikke vil kendes ved, en sådan implicit betydning, fordi den ikke kan objektivt iagttages, måles og vejes; gør man den derimod identisk med det biologiske, som det sker, er vi atter tilbage ved det objektivt målelige, men dermed har man også straks forladt det ontologiske og erfaringen om, hvad det vil sige at eksistere i menneskelig forstand. Endvidere tyder den indledende påstand - at det ontologiske går forud for erfaringen - på, at erfaringen her gøres identisk med begrebmæssig erfaring, hvorved Villy Sørensen kommer for skade at invalidere sin egen frugtbare grundhypotese: at digtningen er udlægning, fortolkning og vurdering. For hvad er det, der udlægges, tolkes og vurderes i digtningen om ikke netop - en erfaring, der ganske vist ligger dybere end den positivistiske psykologi kan eller ønsker at nå, men ligefuldt er en erfaring, en kontakt med verden, der går forud for enhver begrebmæssig tænkning om verden, og som omfatter den erfarende selv, sådan som Villy Sørensen iøvrigt hævder det i hele det midterste stykke af den citerede fodnote? At der ikke er tale om en forbigående

uklarhed, men snarere om en manglende radikalitet i Villy Sørensens litteraturfilosofi, tyder et senere afsnit på, hvori han, såvidt det kan ses med tilslutning, omtaler Karl Jaspers' opfattelse af en »biologisk faktors« indflydelse på den inspiration, der formeligt hjemsøgte Nietzsche fra 80'ernes begyndelse: altså den syfilitiske infektions betydning for Nietzsches skaben indtil han drev ind i sindssygen (s. 91). Det havde her været på sin plads at gøre opmærksom på, at ganske vist er den biologiske faktors tilstedeværelse utvivlsom, men at den ikke derfor gør inspirationen biologisk: der er tale om en omformning af det biologiske, en intentionalitet, der bestemte Nietzsches måde at leve med sin syfilis på, hans valg af sig selv som syfilitiker, for nu at tale eksistentielistisk. Ved at lade omtalen af den biologiske faktor stå ukommenteret nærmer Villy Sørensen sig her atter positivismen, der »forklarer« Nietzsches produktivitet og produktion fra 1880 som et resultat af den syfilitiske infektion, skønt dette næppe er Sørensens mening, og skønt det over for de positivistiske og de »respektable« psykiateres udlægninger turde være nok at bemærke, at det ikke er enhver syfilitiker, der bliver skabende som Nietzsche. Det skal indrømmes, at det pågældende afsnit her er revet ud af sin sammenhæng - en analyse af Thomas Manns »Dr. Faustus«-at henvisningen til »respektable psykiatere« sandsynligvis er ironisk, og at Villy Sørensen umiddelbart efter omtaler Manns idé om »sygdommen som vejen til og forudsætningen for en højere åndelig indsigt« (s. 90). Men ironien virker her snarere som et skalkeskjul, og der tages ikke kritisk stilling til Manns idé, som i det efterfølgende udlægges i Jungs ånd.

Villy Sørensen overtager Jungs teorier om det arketypiske, om fantasiens bundethed til »visse centralsymboler« (s. 120), som udtrykker det kollektivt ubevidste, »psykiske realiteter, i betydningen energikilder, ikke blot . . . individuelle symptomer« (s. 52, fodnote). En af disse arketyper er den Villy Sørensen kalder »forlovelsessituationen«, overgangen fra barn til voksen, hvor det biologiske melder sig med en sådan vold-



somhed, at det - måske for altid - slår mennesket omkuld. Om denne forlovelsessituation, som er identisk med et »fald«, måske »syndefaldet« og »arvesynden« par excellence, handler efter Villy Sørensens mening megen stor digtning, og hans analyser belægger denne mening med solide argumenter. Hvad man kan kritisere ved disse analyser er ikke i og for sig den hypotese om arketyperne, de hviler på - den har vist sig frugtbart fornyende for dansk litteraturforskning - men den, som det synes, mangelfulde radikalitet, hvormed han overtager og viderefører Jungs teorier. Han påviser klart nok, hvordan digtningen i lyset af disse teorier bliver tilværelsesfortolkning, som formulerer »de evige traumer« og dermed vel ikke overvinder dem, men lærer os at leve med dem, og hvordan biografisk-psykologiske eller social-realistiske forklaringer af kunstværkerne derfor er utilstrækkelige, eller direkte forfalskende, fordi de ikke tager hensyn til, at kunsten ikke udtrykker en personlig eller samfundsmæssig virkelighed, men en dybere liggende intersubjektiv og før-bevidst virkelighed, som det privatpersonlige og det sociale ofte kun er ufuldstændige udspaltninger af. Men dels har han gang på gang en tendens til at identificere arketyperne med det biologiske, eller i hvert fald til at søge mod det han kalder »det biologiske grundlag for vore handlinger« (»Hverken-eller« s. 77), hvilket indfører en uklarhed, som netop udspringer af den ovenfor omtalte fejltagte identificering af det ontologiske og det biologiske: det biologiske er overalt i vore handlinger, i hele vor eksistens, omfortolket, eller så indvævet i vore fortolkninger, at det ikke lader sig restløst udskille igen, hvorfor det heller ikke er muligt at afgøre, hvorvidt det er disse handlingers grundlag. Dels overser han, sandsynligvis endnu en gang på grund af identificeringen af det ontologiske og det biologiske, at det ikke nær så meget er det arketypiske *indhold* - forlovelsessituationen f.eks. - der har interesse, som de forskellige *kombinationer* af de arketypiske elementer, man kan iagttage, altså de mange forskellige strukturer, de indgår i, hvorved de stadig forandrer betydning i overensstemmelse

med den nye sammenhæng. På den anden side praktiserer han, f.eks. i sine folkevisefortolkninger, alligevel en slags halvt medvidende »kombinatorisk kritik«. Herved kommer han ud i en besynderlig selvmodsigelse, der kan være til skade for dem, som eventuelt vil lære kritisk metode af ham.

Selvmodsigelsen træder bl.a. tydeligt frem i et afsnit af Thomas Manns-kapitlet i »Digtere og dæmoner«. Det hedder her (s. 97): »Kunsten som er blevet sig selv problematisk kan, gennem problematisk selvbetragtning, føres til at erkende sin egen virkelighed. De pudsige sammentræf mister, når de gøres bevidst, deres pudsighed og får i stedet en uhyggelig karakter - thi hvilken fantasifuld digter opdager med glæde at hans fantasi ikke er fri, men *bundet til visse evige skemaer . . . så at han ikke kan skrive frit, men egentlig kun citere, hvad der allerede er foreskrevet. De uhyggelige pudsige sammentræf ophøjes til kunstnerisk princip . . . og romanen bliver en ny mosaik af gamle elementer, af 'citerer'* (jeg understreger). I denne passage brydes det Jung'ske arketypeskema med forståelsen af, at ethvert kunstværk, selv om det muligvis udtrykker arketyperiske erfaringer, dog udtrykker det på sin egen måde, og at det er denne egne måde at udtrykke på, der er det væsentlige. Romanen bliver hos Thomas Mann altså en *ny* mosaik, med andre ord en *ny kombination* af de gamle arketyperiske elementer, af »citererne«, og derfor også i realiteten til - *et nyt skema!* Det bliver herefter mindre interessant at afsløre de arketyperiske elementer i deres nøgenhed, eller rettere: det bliver hartad umuligt, for disse elementer har forandret betydning i det nye skema, den nye kombination, som digteren har skabt. For at tale lingvistisk: arketyperne er systemet, (»la langue«) inden for hvilket der er mulighed for en - ubegrænset? - kombineret af de enkelte elementer, kunstværket er brugen af systemet, (»la parole«) som kombinerer dets elementer i overensstemmelse med brugerens dybeste behov, temperament og det, han har at meddele, og som modificerer systemet.

Det er ikke tilfældigt, at lingvistikken her er blevet draget

ind. Ingen er i tvivl om, at Villy Sørensens litteraturfilosofi kan føre vidt. Men den kritiske metode, han har udtaget af den er ikke helt tilfredsstillende, måske fordi hans tænkning ikke har været tilstrækkelig radikal, men også fordi en kritisk metode må være et instrumentarium, der er udgået af refleksioner over sproget og symbolfunktionen - de mest fundamentale udtryk for den menneskelige eksistens - og som giver os begreber og kategorier i hænde, der kan anvendes i tilegnelsen af og praktisk arbejde med digteriske tekster.

Problemet om kritisk metode hænger derfor nøje sammen med en orientering mod sprogvidenskaben. Spørgsmålet bliver herefter, hvordan sprogvidenskabens metode kan hjælpe litteraturforskeren. Dette spørgsmål står stadig åbent. Men meget tyder på, at en konfrontation med den forskning, der i øjeblikket foregår i fransk semiologi, lingvistik, antropologi, psykoanalyse og filosofi, vil kunne vise sig frugtbar. Så meget mere, som hele denne forskning, og den kulturtradition, den hviler på, ikke er vor egen nær så fremmed, som mange er tilbøjelige til at tro, eller søger at bilde andre ind. Måske kunne vi ved samme lejlighed få revideret de dybfrosne meninger om, hvad radikalitet og radikalisme er for noget . . .

## BIBLIOGRAFI

*over omtalte bøger og tidsskriftartikler*

Matthew Arnold: The popular education of France with notice of that of Holland and Switzerland (1861)

Niels Barfoed: Gruppen (Vindrosen, 1964 nr. 6)

Roland Barthes: Critique et vérité (1966)

- : Le degré zéro de l'écriture, suivi de Éléments de sémiologie (1965)
- : Essais critiques (1964)
- : Sur Racine (1963)
- : Système de la mode (1967)

- Samuel Beckett: Proust (da.ovs. 1965)
- Maurice Blanchot: L'espace littéraire (1955)
- - : Le livre à venir (1959)
- - : La part du feu (1949)
- Anders Bodelsen: Modernisme (Perspektiv, 1964 nr. 3)
- Noam Chomsky: Current issues in linguistic theory (1964)
- Jean Cohen: Structure du langage poétique (1966)
- Gilles Deleuze: Marcel Proust et les signes (1964)
- Jacques Derrida: De la grammatologie (Critique dec. 1965/janv. 1966)
- Jean Désanti: Phénoménologie et praxis (1963)
- Carl Th. Dreyer: Om filmen (1964)
- Michel Foucault: Les mots et les choses (1966)
- Lucien Goldmann: Le dieu caché (1955)
- - : Pour une sociologie du roman (1964)
- - : Recherches dialectiques (1959)
- Verner Goldschmidt: Kultur og menneske (Louisiana Revy, nov. 1963)
- Martin Heidegger: Holzwege (4. Aufl. 1963)
- Louis Hjelmslev: Sprog og Tanke (Sprog og Kultur V)
- - : Sproget (1963)
- Edmund Husserl: Formale und transzendente Logik (Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, 1929)
- - : Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie 1-3 (Neue, auf Grund der handschriftlichen Zusätze des Verfassers erweiterte Auflage. 1950-1952)
- - : Logische Untersuchungen (1900-1901)
- - : Méditations cartésiennes (1931)
- Roman Jakobson: Essais de linguistique générale (1963)
- Paul la Cour: Fragmenter af en Dagbog (1948)
- J. M. G. Le Clézio: Le déluge (1966)
- - : L'extase matérielle (1967)
- - : La fièvre (1965)
- - : Le procès-verbal (1963). Da.ovs.: Proces om Adam (1965)
- Henri Lefebvre: Métaphilosophie (1965)
- Claude Lévi-Strauss: Anthropologie structurale (1958)
- - : La pensée sauvage (1962)
- - : Interview with Claude Lévi-Strauss (Encounter, 1966 nr. 4)
- Georg Lukacs: Existentialisme ou marxisme (1948)
- Karl Marx: Økonomi og filosofi. Ungdomsskrifter (1962)
- Maurice Merleau-Ponty: Les aventures de la dialectique (1955)
- - : L'œil et l'esprit (1964)

- Maurice Merleau-Ponty: Phénoménologie de la perception (1945)  
 - - : Sens et non-sens (4. édition 1963)  
 - - : Signes (1960)  
 - - : La structure du comportement (5. éd. 1963)  
 - - : Le visible et l'invisible (1964)
- Edgar Morin: Introduction à une politique de l'homme (1965)  
 Nordisk sommeruniversitet 1954: Virkelighed og beskrivelse
- Aimé Patri: Analyse de la conscience (Revue métaphysique et morale, 1965 nr. 3)
- Raymond Picard: Nouvelle critique ou nouvelle imposture (1955)
- Platon: Skrifter, udg. ved Carsten Høeg og Hans Ræder. III (1954)
- Georges Poulet: Études sur le temps humain (1949-1964)  
 - - : L'espace proustien (1963)
- Marcel Proust: På sporet efter den tabte tid. (Ny gen.set udg. 1963-64)  
 Que peut la littérature? (1965)
- Recherches structurales (Travaux du Cercle linguistique de Copenhague. V. 1949)
- J.-P. Richard: Poésie et profondeur (1955)
- Jean-Paul Sartre: Les chemins de la liberté 1949-59; da.ovs.: Frihedens veje. Ny udg. (1963-66).  
 - - : Critique de la raison dialectique (1960)  
 - - : L'écrivain et sa langue (Revue d'Esthétique. Tome XVIII, 3-4, 1965)  
 - - : Esquisse d'une théorie des émotions (1939)  
 - - : L'être et le néant (1943)  
 - - : L'existentialisme et un humanisme (1946; da. ovs. s.å., ny udg. 1964)  
 - - : L'imaginaire (1940)  
 - - : Les mots (1964; da.ovs.: Ordene 1964)  
 - - : Le mur (1939; da.ovs.: Muren 1946)  
 - - : La nausée (1934; da.ovs.: Kvalme 1963)  
 - - : Situations I, II og IV (1947-64; da.ovs.: Situationer. Udvalgte essays 1964, Kunstneren og hans samvittighed 1967)  
 - - : La transcendance de l'égo (Recherches philosophiques VI, 1936/37)
- Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale (3. éd. 1962)
- Adam Schaff: Sur le marxisme et l'existentialisme (Les temps modernes 173-174, 1960)
- Lucien Sebag: Marxisme et structuralisme (1964)
- Philippe Sollers: Drame. Un roman (1965)
- Villy Sørensen: Digtere og dæmoner (1959)  
 : Hverken-eller (1961)

Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes (1965)  
Tran-Duc-Thao: Phénoménologie et matérialisme dialectique (1951)  
Jerzy J. Wiatr: Mass or démocratie culture (Polish perspectives, jan.  
1964)  
Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus (6. impr. 1955-  
tysk og engelsk tekst)

# Indskrifter

NIELS EGEBAK er velkendt for de læsere, der søger orientering om den nye litteratur, de nye strømninger i filosofien, litteraturkritikken og sprogvidenskaben. Allerede med *Eumeniderne* fra 1960 slog han sit navn fast, og det blev yderligere befæstet med *Den skabende bevidsthed* fra 1963.

I disse *essays om fænomenologi og æstetik* uddyber han de emner, han har behandlet i de to foregående bind og udvider sit felt i lyset af de sidste resultater inden for litteratur- og sprogforskning, især med baggrund i fransk videnskab.

INDSKRIFTER, er opdelt i to hovedafsnit, et »filosofisk«, der blandt andet behandler filosofen Merleau-Ponty, *Sartres humanisme, Eksistentialisme og dialektisk materialisme* og *Filosofiens forvandling*, og et »æstetisk«, der omhandler *Den franske ny-kritik, Kritikens funktion og dens vilkår*, kritikere og forskere som Roland Barthes og Maurice Blanchot og *Carl Th. Dreyers filmstil og virkelighedsopfattelse* ud fra en fænomenologisk analyse. I »introduktion« behandles kulturdebatten og *Det passive og det skabende*.

»Han er en virkelig kapacitet inden for sit felt . . . den såkaldte »nye roman«.

- Carl Johan Elmquist i *Politiken*

ARENA



ABONNEMENT