

INTER-LEKTUALITET

Læsningens semiotik og etik



John Thobo-Carlsen

Inter-lektualitet

Til
Charles Mingus
Bassist og komponist
(1922-1979)

John Thobo-Carlsen

Inter-lektualitet

Læsningens semiotik og etik

Syddansk Universitetsforlag 2009

University of Southern Denmark Studies in Literature vol. 53

© John Thobo-Carlsen og Syddansk Universitetsforlag 2009

Omslag og sats: Donald Jensen, UniSats

Tryk: Narayana Press, Gylling

ISBN 978-87-7674-364-2

Udgivet med støtte fra

Det Humanistiske Fakultet, Syddansk Universitet

Mekanisk, fotografisk, elektronisk eller
anden mangfoldiggørelse af denne bog
er kun tilladt med forlagets tilladelse eller
ifølge overenskomst med Copy-Dan

Syddansk Universitetsforlag

Campusvej 55

5230 Odense M

www.universitypress.dk

Indhold

Forord	11
Indledning	13
Inter-lektualitet	13
At læse er at skrive	13
Inter-lektuel semiotik	15

I

Litteraturlæsningens semiotik

Roland Barthes og inter-lektuel semiotik	21
Roland Barthes og teatralitet	28
Teaterkritiske skrifter	28
Teateræstetisk vidnesbyrd	29
Teaterkritik og teaterpolitik	33
Mellem Brecht og semiotikken	35
Teatralitet	39
To umage eksempler på teatralitet:	
Charles Baudelaire og Samuel Beckett	43
Barthes' aktualitet	47
Performativ litteraturlæsning	
En læsning af Virginia Woolfs <i>The Waves</i>	48
'Moments of becoming': Mødet mellem skrivningen og læsningen i <i>The Waves</i>	50
Karakterernes intra-lektuelle relationer	52
Arkitektonik og betydningsdannelse	56
Perception og genreoverskridelse	62
Konklusion	65

Betydende former

hos Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, James Joyce og

Samuel Beckett	66
Modernismens retorik.	66
Formen som betydningsskabende	69
Form hos Charles Baudelaire og Stéphane Mallarmé	71
Kreativ sprogbrug som betydende form	73
Form hos James Joyce og Samuel Beckett.	76
Dialogisk synergi	82

II

Litteraturlæsningens etik

Læsningens ansvarlighed	83
--------------------------------------	----

Dialogisk de-sign

En læsning af Samuel Becketts <i>Company</i> og <i>Worstward Ho</i>	86
Selvrefleksive former hos Samuel Beckett.	87
Stemmer og dialogiske transformationer i <i>Company</i>	94
Sprogets og fiktionens uafklarede roller i erfaringsdannelsen. En læsning af <i>Worstward Ho</i>	98
Slutningens poetik	101

Sproget som hodologisk rum

En læsning af Samuel Becketts *Molloy*, *Malone Dies* og

<i>The Unnamable</i>	105
På sporet af fortællingen som identitetskabende. En læsning af <i>Molloy</i>	107
”My story ended I’ll be living yet”. Refleksioner over det fortællende jeg’s autenticitet i <i>Malone Dies</i>	112
Sproget som rum og til-bliven i dialog med læserrollen. En læsning af <i>The Unnamable</i>	114
Forholdet mellem det narrative og fortællingens rettedhed mod læserrollen	119

Humor uden forsoning

En læsning af Samuel Becketts *Endgame* med fokus på

samspillet mellem intra- og inter-lektualitet	123
Om at udspille eller spille hinanden ud i <i>Endgame</i>	123
Tableauet	124

Begyndelsen	125
Udviklingen	125
Formen: det lineære, det cykliske og det dialogisk karnevaleske	126
Magtesløshed og performativt nærvær i spillet mellem	
Hamm og Clov	131
Hamm og Clov mellem tragedien og grotesken	133
Etiske og æstetiske aspekter af formproblemet	
hos Mikhail Bakhtin	138
Kunsten og livet	
Om jeg'et og den anden hos Mikhail Bakhtin og	
Samuel Beckett	143
Læsningsetisk konklusion	146

III

Kropslæsningens semiotik

Krops-semiotik	151
Kropsforståelse og semiotik	153
Betydende verdener	154
Krops-læsning	156
Kropskommunikation	157
Kroppen kausalt læst	160
Kroppen semiotisk læst	162
Kroppen dialogisk læst	164
Sammenfatning	165
Krop og fortælling	166
Kroppen i duften. En spejlfortælling med duft	168
Kroppen i spil. Et spil om kroppen i litteraturen	
og litteraturen i kroppen.	169
Kroppen i musikken. En allegori om støvsugeren	
der sugede sig selv op	172
Kroppen læst og fortalt	174

IV

Konklusion

Skitse til en inter-lektuel fortælleterapi..... 177

Noter..... 185

Bibliografi..... 213

Tekstkommentarer..... 223

I invented it all, in the hope it would console me, help me to go on, allow me to think of myself as somewhere on a road, moving, between a beginning and an end, gaining ground, losing ground, getting lost, but somehow in the long run making headway. All lies. I have nothing to do, that is to say nothing in particular. I have to speak, whatever that means. Having nothing to say, no words but the words of others, I have to speak. [...] Labyrinthine torment that can't be grasped, or limited, or felt, or suffered [...] (Beckett 1979: 288)

But in order to make you understand, to give you my life, I must tell you a story – and there are so many, and so many – stories of childhood, stories of school, love, marriage, death, ad so on; and none of them are true. (Woolf 1998: 199)

Every novel is an equal collaboration between the writer and the reader and it is the only place in the world where two strangers can meet on terms of absolute intimacy. (Auster 2006)

Forord

En stor del af stoffet i denne bog har sit udspring i min deltagelse i forskningsrådsprojektet *Modernismens Retorik, Betydende former*, som forløb i perioden 1998-2002, hvis formål var at bidrage til en om- og nytolkning af dansk modernistisk digtning med hovedvægt på de seneste årtier. Projektet inddrog alle genrer, men med særligt fokus på prosaen, og med udblik til de betydeligste internationale inspirationskilder. Vigtige mål var også at udvikle en 'nyformalistisk' tekstanalytisk metode, baseret på analyser af modernistiske tekster og en hertil svarende litteraturteoretisk konception. Projektet var som udgangspunkt et samarbejde mellem to seniorforskere og otte yngre forskere, der omfattede dansk litteratur, litteraturvidenskab og sprogvidenskab.

Arbejdet i projektet resulterede undervejs og i årene derefter i en lang række udgivelser, hvori udkast til flere af denne bogs afsnit første gang så dagens lys. Projektet havde hjemsted ved Aalborg Universitet ligesom et flertal af deltagerne, men i øvrigt var de fleste af landets universiteter repræsenteret. Gruppen bestod af Anker Gemzøe, som var projektets leder, Nina Møller Andersen, Ove Christensen, Per Krogh Hansen, Britta Timm Knudsen, Gorm Larsen, Claus Krogholm Sand, Peter Stein Larsen og undertegnede. Undervejs sluttede Claus Falkenstjerne, Janne Tornvig Bak og Kristian Bank Møller sig til gruppen. Jeg vil med denne udgivelse først og fremmest takke gruppen omkring projektet for en uvurderlig inspiration og en altid solidarisk, men også konstruktivt kritisk opbakning i arbejdet med min del af projektet, som var af dialogisk poetologisk art med fokus på Samuel Becketts og Virginia Woolfs forfatterskaber. Særligt vil jeg takke Anker Gemzøe og Gorm Larsen for et forbilledligt akademisk samarbejde, sidstnævnte i forbindelse med udgivelsen af bogen *Modernismens betydende former* (2003b), hvis indledning, som vi skrev sammen, jeg flittigt trækker på forskellige steder. Tak også til ham og min datter Mette for gode råd og konstruktive kommentarer til manuskriptet.

Endvidere vil jeg takke Olav Wraae, der som overlæge i psykiatri ved Odense Universitetshospital helt tilbage i 1992 inviterede mig indenfor i interessegruppen for kvalitativ forskning, som var nedsat med henblik på nytænkning inden for området psykoterapi. Gruppen bestod desuden af læger, psykologer, sygeplejersker og en filosof, der alle havde erfaring med behandling af psykisk belastede patienter og klienter som følge af alvorli-

ge sygdomme, diagnoser eller sociale traumer. Diskussionerne i gruppen kvalificerede og konkretiserede for alvor min interesse for kropsemiotik, så jeg blev i stand til at forbinde den med mit arbejde med de litterære læsningsteorier på en måde, der kunne føre frem til skitseringen af en inter-lektuel fortælleterapi.

Endelig vil jeg takke kolleger og ledelse ved Institut for Litteratur, Kultur og Medier og Det humanistiske Fakultet ved Syddansk Universitet, Ludvig Preetzmann-Aggerholm og Hustrus Stiftelse i Udenrigsministeriet og Foreningen San Cataldos Venner for økonomisk støtte til studierejser, studieophold og udgivelser i forbindelse med udarbejdelse af stoffet til denne bog.

John Thobo-Carlsen
(2006-2008)

Indledning

Inter-lektualitet

At læse er at skrive

Det var paradoksalt nok min gamle matematiklærer, der lærte mig vigtigheden af at kunne læse. For han overbeviste mig om, at når jeg blev ved med at regne forkert eller ikke kunne finde ud af at løse mine matematikopgaver, så var det fordi, jeg ikke havde læst tilstrækkeligt grundigt på opgavens ordlyd, og han afsluttede med ordene, der stadig runger i mit hoved: ”at regne er at læse.” Og det måtte jeg så gang på gang give ham ret i. Nu mange ord efter er jeg nået et skridt videre, synes jeg. For når jeg læser litteratur, der forekommer mig vanskelig eller uforståelig og derfor opgiver at læse, så har jeg fundet ud af, at det skyldes, at jeg læser den pågældende tekst på en forkert måde. Banalt sagt læser jeg den, som om den skal sige mig noget, give mig et svar på et problem eller bringe mig et budskab fra en eller anden fjern instans bag teksten. Med andre ord: jeg gør mig til modtager eller objekt for en instans, som, jeg instinktivt formoder, sidder inde med en indsigt, det gælder om at få del i. Og det irriterer mig selvfølgelig, når jeg hverken kan finde hoved eller hale i hvad, der står, eller ’hvor forfatteren vil hen’, som man siger. Disse oplevelser har jeg haft med tekster af fx Samuel Beckett – sikkert som mange andre – men også med flere af Shakespeares tekster, senest hans sonetter. Men nu har jeg endelig lært at læse dem på en måde, så jeg ikke holder op i irritation, men nærmest ikke kan holde op af ren nydelse. Ikke fordi jeg efter lang tids granskning endelig har fundet den nøgle, der løser teksten op, som var det en gåde, der skulle løses (sådan som mange i øvrigt har læst sonetterne), men fordi jeg har ændret min egen attitude i forhold til teksten. Jeg har banalt sagt taget ansvaret for mit eget forhold til teksten, for min egen læsning, gjort mig til læsesubjekt og ikke til objekt for en instans, som, det gik op for mig, ikke fandtes. Derved oplever jeg teksten i meget højere grad på dens egne præmisser som det verbale værksted, den er, hvor der kan eksperimenteres, og hvor noget måske bliver til for første gang, vel at mærke hvis jeg som læser tager udfordringen op og bogstavelig talt skriver med på projektet. Eller med andre ord: jeg er kommet det skridt videre fra matematikundervisningens: at regne er at læse, til litteraturundervisningens: at læse er at skrive.

Et af mine udgangspunkter i arbejdet med fænomenet *inter-lektualitet* har været den antagelse, at der er litterære tekster eller dele deraf, hvor

betydningen slet og ret er udfoldet i og med det, som teksten fortæller. Læseren kan (af)læse historien, fortællingen, beskrivelsen eller plottet, hilse den velkommen eller lade være. Og der er tekster eller felter og rum i tekster, hvor en betydning først viser sig i og med læseren kombinerer skribentens bidrag til betydningens fødsel med sit eget bidrag, i hvilken form det end måtte udfolde sig. Det er det, man kunne kalde det fantasmagoriske møde eller kunstens evige flirt. En skelnen man også kan møde hos filosofen *Emmanuel Levinas*' skelnen mellem det *sagte* ("le dit") og selve *sigen* ("le dire"), fordi der i *sigen* ligger en orientering mod den anden, som ikke på samme måde ligger i det *sagte*.¹ En opfattelse, der endvidere ligger tæt på den franske litteraturforsker og semiotiker *Roland Barthes*' skelnen mellem 'læselige' og 'skrivelige' tekster, som typologiserer (eller vurderer) litteratur ud fra et læserperspektiv ved at sætte læsningen af den litterære tekst i forhold til en *skrivepraksis*.² I kort form er 'læselige tekster' ("*textes lisibles*") for Barthes tekster (værker), der vækker '*glæde*' ("*plaisir*") hos læseren (og ved genlæsning: genkendelsens glæde), som de færdige eller helstøbte værker, de opleves som. 'Læselige tekster' er tekster, man kan forholde sig til, tage til sig eller forkaste og er således tæt forbundne med det umiddelbart fortalte. Hvorimod benævnelsen 'skrivelig tekst' ("*texte scriptible*"), betegner en interaktiv læse-/skriveproces, *ikke et produkt eller værket som sådan*. Udtrykket 'skrivelig tekst' dækker ret præcist det fænomen, man kender fra musikkens verden, hvor man taler om, at en solist, en dirigent eller et orkester '*tolker*' en given komponists partitur. "Tolkning" skal her forstås som en dynamisk læsning, og netop ikke som et hermeneutisk forsøg på at udgrunde værkets mulige meningssammenhænge eller bagvedliggende intentionelle tiltag, men som en selvstændig og ny udfoldelse af den (musik-)poetiske *bestræbelse og disponibilitet*, man læser i teksten eller partituret. "(En) skrivelig tekst er *os i færd med at skrive*", som Barthes udtrykker det.³ Eller med andre ord, en skrivelig tekst er os som læsere, fulde af lyst og '*nydelse*' ("*jouissance*" i modsætning til "*plaisir*") i færd med at blive tændt og stimuleret til at gøre noget til(-)svarende, dvs. til at skrive oven i, fabulere videre, supplere med og replicere i *vores eget udtryk*. Det er derfor, det er så vanskeligt at tale dækkende om 'skrivelig tekst' eller nydelsesbetonet tekst, hvorfor litteraturkritikken naturligt nok oftest retter sig mod de 'læselige tekster'.⁴ Man kunne også med den russiske litteraturforsker *Mikhail Bakhtin* kalde de 'læselige' tekster for tendentielt monologiske og de(n) 'skrivelige' for tendentielt dialogisk(e). På almindeligt dansk: henholdsvis *underholdende* og *udfordrende*. Det skal understreges, at dialog hos Bakhtin overordnet er bestemt som en dialog mellem forskellige sproglige bevidstheder i teksten og altså kun i formidlet form kan opfattes som en dialog mellem en skribent- og en

læserinstans, hvilket jo gør hans betragtninger særligt anvendelige i litterære sammenhænge.

En skribent læser eller oplever sin omverdens verbale og ikke-verbale (fx kropslige, fysiske, natur- eller følelsesmæssige) udfoldelser, og hans eller hendes skriven er en udfoldelse af sådanne (og mange andre) oplevelser og tilskyndelser. Således udfoldede eller fremstillede oplevelser og tilskyndelser kan initiere erfaringer. En tese-antitese-syntese-struktur viser sig. Oplevelsen, bestormningen, sanseligheden, begæringen sættes og viser sit ansigt. Udfoldningen, fremstillingen, skridningen ud i det imaginære tager eventuelt form af et konkret modbillede, som igen 'stiller sig til skue'. Herigennem omgås tabuet (censuren, forbudet, umuligheden) – og passagen til erfaringen er åbnet. Anti-tesen er dynamikken i foretagendet, det er det semiotiske moment i det inter-lektuelle møde mellem skribent og læser. Det er i læserens semio-tropiske (tegnfølsomme) forhold til anti-tesen som tegn, at denne læserrolle adskiller sig fra de recipienter, vi møder i receptionsteorier som fx Hans Robert Jauss', Wolfgang Iser's, Umberto Eco's, Michaël Riffaterres, Noam Chomskys, Stanley Fish's og selvfølgelig de læsersociologiske.⁵

Men hvad sker der egentlig, når man som læser, betragter eller lytter indtager en sådan positur i forhold til en litterær tekst, et teaterstykke, musik eller anden form for kunstnerisk udfoldelse? Hvordan læser og oplever jeg, og hvordan opfatter jeg de bestræbelser, jeg har konfronteret mig selv med? Eller med andre ord: hvad vil det sige at forholde sig aktivt og ansvarligt til det, man oplever? For Barthes, og det er jeg enig med ham i, *er det formodentligt noget meget konkret, noget meget interaktivt, kropsligt og ikke kun intellektuelt ('forståelsesmæssigt'), idet han både oplever henholdsvis teksten, sproget, den litterære diskurs og teatret, det der forgår på scenen, personerne, bevægelserne, scenografien, lys og lyd og det talte sprog meget materielt i al sin performative udfoldelse.* 'Læser' og 'skribent' skal altså i det følgende forstås i deres generelle, men aktive og kreative betydning forsøgsvis betegnet som 'lector' og 'scriptor'. Disse spørgsmål skal jeg straks nærme mig et mere udbygget svar på i afsnittet om "Roland Barthes og teatralitet", men inden da lidt mere overordnet om inter-lektuel semiotik og måden at læse på med afsæt i Barthes' (famøse) syn på forholdet mellem forfatter og læser.

Inter-lektuel semiotik

Ved *inter-lektuel semiotik*⁶ vil jeg forstå en semiotisk tekstualitetsoptik, der hviler på den opfattelse, at der ved læsningen af kreative udfoldelser i bred almindelighed, som netop beskrevet, etableres et komplekst rum af dialogisk reversible forbindelser mellem en lectorinstans og scriptorinstans, som gør dem i stand til at kommunikere, i betydningen: 'meddele

hinanden, som Walter Benjamin udtrykker det.⁷ Selvfølgelig altid i et synkront/diakront perspektiv og indirekte som en form for negativ dialektik. 'Negativ' hentyder til, at der i den tegnoplfattelse eller semiotik, der ligger til grund for denne måde at læse på, er en vægring mod at lade tegnet blive forbundet med en såkaldt naturlig, ahistorisk og akropslig tegnfunktion og således med en positiv idealitet eller essentialitet. Den er derfor snarere "en *semiotropi*: dvs. den retter sig mod tegnet og indfanges af det og modtager det og behandler det og mimer det *om fornødent* som et imaginært skuespil"⁸ ud fra det synspunkt, at det er sådan, man i almindelighed læser. Man læser, hævder Barthes, som man fx gør, når man fortsætter med at læse, når man ser op fra bogen. Eller som forfatteren José Saramago udtrykker det:

Når man læser, har man bogen slået op, men ganske uventet løfter læseren blikket og ser frem for sig. Læseren stopper, der er sket noget, noget magisk: det er, som om læsningen har flyttet læseren til et andet univers. Og når læseren kigger op, er det sig selv, han ser. Det er det begunstigelsesøjeblik ved læsningen, der opstår, når man fastholdes i lidenskab, kærligheden, hengivelsen.⁹

Selv den professionelle analytiker af litteratur kan vanskeligt negligere, at det er den *skrevne* og *læste* tekst, man analyserer, og kan derved heller ikke negligere sin egen rolle som kreativ medspiller i den samlede tekstualitet. For Barthes er læsningen (*la lecture*) af eksempelvis en litterær tekst simpelthen ensbetydende med at indgå i en sådan relation til teksten ("un rapport transférentiel d'auto-analyse"¹⁰). Deraf kommer angiveligt opfattelsen af, at al litterær udfoldelse må være en form for kreativ 'missaying'¹¹ og 'misreading'¹² med reference til litteraturens konstitutionelle pluralitet og (almindeligvis) sproglige inkommensurable relation til sit indhold. En hvilken som helst forflygtigelse af dette er ensbetydende med, at man holder sig uden for læsningen og på den måde er bundet til 'nøgternt' at gentage værket fx som historisk dokument, som traditionelt semiologisk dokument eller ved at beskrive dets formelle narrative og syntaktiske strukturer. For hvis man ikke 'spiller sig selv ud' i en aktiv, *semiotisk/semiotropisk* tilgang til teksten, vil man heller aldrig få kontakt med den skribent(rolle), der på sin side 'spiller sig selv ud' i skrivningen, og man vil så være dømt til at opfatte den, der har skrevet teksten som forfatter i den traditionelle opfattelse af ordet, som en personlighed, der udtrykker sig selv i værket,¹³ hvorved værkets genstandskarakter træder i forgrunden frem for dets proceskarakter.

Inter-lektuel semiotik indebærer derimod en *lektuel etik*, i betydningen ansvarlighed, over for skrivningen (igen i den generelle betydning) som

til-bliven.¹⁴ Men hvordan viser en sådan læsningens ansvarlighed sig så i praksis? Ja, den udfolder sig som en gentagelse, men ikke en 'nøgen' gentagelse af det oplevede ud fra et mimetisk perspektiv, men en iklædt eller kreeret gentagelse, stimuleret af en eller flere tilblivener. Enhver læsen er en *inter-lektualitet* (som pendant til *inter-tekstualitet*), en forklædt gentagelse af primært den tekstualitet, som er i fokus, men også sekundært af andre tekstualiteter uden for fokus, men stadig inden for læserrollens domæne.¹⁵ Tekstualitet i sig selv forstået som komplekset af en oplevelse af en andens oplevelse og kreative udfoldelse. Tekstualiteten er altså denne tilblivende proces som på overfladen ligner et afrundet og færdigt fænomen, in casu: en tekst eller et værk.

Det betyder, at læsningen af eksempelvis litteratur nu kan opfattes som en aktiv og kreativ, sproglig metonymisk forholden sig til skrivningen som et udspil. Den litterære tekst rummer altså en sproglig *benævnelsesbestræbelse*, man som læser må rette antennerne mod, dvs. *indtage en tilsvarende aktiv sproglig og særlig tegnfølsom (semiotropisk) positur overfor*, og heri ligger essensen af, hvad der i denne sammenhæng forstås ved det tætte og gensidige forhold mellem læsningens *semiotik* og læsningens *etik*.

Heri ligger også essensen af sammenhængen imellem denne bogs tre hovedafsnit. Af fremstillingsmæssige grunde er der dog i første afsnit lagt hovedvægten på læsesubjektets semiotropiske tilgang til litterære teksters arkitektoniske, performative og teatraliserede former, hvortil bl.a. knytter sig kommentarerne til hovedlinjerne i modernismens retorik og læsningen af Virginia Woolfs *The Waves*. Mens der i andet afsnit er lagt hovedvægt på den læsningsetiske tilgang til det subjektkonstituerende (eller måske snarere mangel på samme) i sprogets og litteraturens stædige og kreative forsøg at overvinde de smerteligt erkendte svælg mellem sprogets og tilværelsens ureducerbare, interne og gensidige dobbeltheder. Det sker gennem en læsning af et udvalg af tekster fra Samuel Becketts forfatterskab, der sammenholdes med Mikhail Bakhtins ambitiøse projekt om at sammentænke æstetisk aktivitet og den ansvarlige handlens arkitektonik. I tredje afsnit har jeg forsøgt at fastholde generaliteten i den inter-lektuelle semiotik og etiske læsningsteori. Det gøres ved med udgangspunkt i inspirationen og erfaringen fra litteratur- og kunslæsningens særligt veludviklede semiotropi at lade perspektivet være dækkende for et bredere felt af kommunikative og forståelsesmæssige relationer mellem 'levende systemer'. Udtrykket 'levende systemer' refererer til von Uexküll (1984a), hvormed der menes alt fra de simpleste encellede til de mest udviklede og komplekst fungerende humane systemer. I nærværende bogs sammenhæng vil begrebet inter-lektuel semiotik/semiotropi dog være betegnelsen for det levende, komplekse systems funktionsmåde, der ikke blot reagerer instinktivt og kausalt på ude- og indefrakommende stimuli, men som i sin læsning og forståelse af sådan-

ne stimuli indskrives en dialogisk imødekommenhed over for bestræbelsen i det oplevede kombineret med andre egne tidligere og samtidige læsninger resulterende i en ny betydende formning.

Med en etisk læsning refereres der således generelt her alene til læsningens ansvarlighed over for et andet levende systems bestræbelse på at udfolde *sin* læsning af hvad, der måtte have stimuleret og udfordret den. Hvilket dog ikke betyder, at man som læsesubjekt vis a vis et levende systems udfoldelse ikke forholder sig til det specifikt fortalte i fænomenet. Tværtimod. I fx den litterære verden er den sproglige, æstetiske bestræbelse, som altså både skribent og læser udøver, netop at opfatte som konciperingen af en *formen*, der mere gyldigt end den rent imiterende rummer det oplevede. At læse og at skrive litteratur er som at bevæge sig ind i et territorium, et felt, et rum, der udfolder sig efterhånden, som man skrider frem. Et rum, hvor de første og de efterfølgende verbale skridt tages i forsøget på *også* over for sig selv at virkeliggøre eller bringe frem i forgrunden den vision, der har meldt sig. Som når de første (og de først sete) strøg på en malers lærred på én gang *udpeger* visionens territorium og udgør det første indtog i det.

Eller set fra en lidt anden synsvinkel: til den dobbelthed, der altid må være forbundet med det at skrive litteratur (som vi skal se eksempler på i form af Virginia Woolfs og Samuel Becketts *writings*), nemlig det at spørge *under dække af* at påstå, svarer den dobbelthed, der er forbundet med det at læse eller analysere litteratur, nemlig det at svare *under dække af* at spørge. – Det er som et sådant gensvar, an-svar eller 'answer', at jeg vil forstå karakteren af den kreative, dialogiske og *etiske* læsning af litteratur. Eller som Bakhtin siger det: "With meaning I give *answers* to questions."¹⁶

Med en *inter-lektuel semiotik* er læseren, igen generelt set, atter ført ind på scenen og trådt i karakter, således at spillet mellem autor (at opfatte som en *scriptor*) og helt får sin pendant i spillet mellem helt og læser (at opfatte som en *lector*). Bakhtin betegnede forholdet mellem autor og helt som "æstetisk kærlighed."¹⁷ Det kan nu ekstrapoleres til forholdet mellem læser og helt. Først derefter synes det særlige, fortrolige forhold mellem autor og læser at kunne forklares.

Med begrebet (og neologismen) *inter-lektualitet* ønsker jeg endvidere at trække forbindelsen tilbage til den franske litteraturforsker og forfatter Julia Kristevas begreb *inter-tekstualitet* og til begrebet *transposition*, som hun senere foreslog intertekstualitet erstattet med.¹⁸ Med disse begreber peger hun som bekendt på teksters dynamiske interferens med andre tekster i en teoriudvikling, som netop tog udgangspunkt i Bakhtins teorier om det translingvistiske, den polyfone roman og dialogismen. Så også den vej rundt trækkes forbindelsen til Bakhtin. Med begrebet *inter-lektualitet* sætter jeg fokus på læsningsaspektet af hele tekstualitetskomplekset (skribent-tekst-læser) i dets dialogiske rums synkrone såvel som diakrone pla-

ner i forlængelse af min tidligere behandling af inter-tekstualitetsbegrebet og af Barthes' læsningsteori.¹⁹

Med udviklingen af en *inter-lektuel semiotik* vil jeg kombinere Bakhtins dialogismeteorier med Barthes' dynamiske læsningsteorier, der netop samler sig om nogle formbegreber og et syn på det litterære fænomen, der dels medgiver litteraturen dens principielle og konstitutionelle pluralitet, men som også er i stand til at opfange den konkrete teksts specifikke æstetiske artikulation og kommunikationsmetodik gennem hver enkelt læsnings aktualisering og artikulering af tekstens interne og eksterne funktioner.

Konkret med denne bog vil jeg således dels forsøge at give et mere konsistent billede af sammenhængskraften i Barthes' litteratur- og kunstsyn, som synes at kombinere sådanne inter-lektualitetsfunderede læsningsteorier med en overordnet teatralitets- og performativitetsbetonet tilgang til området, hvilket fremgår tydeligere efter udgivelsen af hans (så godt som) samlede skrifter om teatret i 2002. Dels vil jeg forsøge at udbygge den barthesske læsningsteori med Bakhtins dialogismeteorier og blik for kombinationen af de æstetiske og etiske momenter ved vores aktive omgang med kunstnerisk form i bredere forstand. Dette sidste sker gennem en række læsningsbaserede analyser af litterære tekster af forfatterne Virginia Woolf og Samuel Beckett og gennem analyser af andre tegntætte, kulturelle performativiteter fra vores kropslige hverdag samt til slut gennem en skitsering af en egentlig krops-semiotik og en litteraturinspireret fortælleterapi på baggrund af det overordnede inter-lektualitetsbegreb.

I

Litteraturlæsningens semiotik

Roland Barthes og inter-lektuel semiotik

Roland Barthes, der er født i 1915, var i arenaen i ca. 30 år fra begyndelsen af 50'erne til 1980, hvor han dør kun 64 år gammel efter en færdselsulykke. I årene efter hans død er en lang række af hans artikler og interviews blevet samlet og udgivet og oversat til alverdens sprog, således i 1995 hvor hans samlede værker blev færdigudgivet på forlaget Seuil i en trebindsudgave,²⁰ og i 2004 blev der på det engelske forlag *Sage* udgivet et stort internationalt trebindsværk om ham og igen i 2007 en dansk antologi.²¹ Men opfattelsen af hans betydning og værdi for litteraturforskningen har nu altid været debatteret – også da han levede – en debat han selv deltog aktivt i. Ved flere lejligheder undsagde han således den måde, litteraturen blev forvaltet på inden for den franske universitetsverden, og ved andre lejligheder betvivlede han værdien af statussen og rækkevidden af de fremherskende videnskabelige tilgange til fænomenet litteratur, fordi de efter hans mening ikke synes i stand til at gribe litteraturens faktiske funktionsmåde, dens principielle pluralitet og de dertil knyttede læse- og oplevelseskvaliteter. Her var og er han i samme båd som andre franskmænd, fx Gilles Deleuze og til dels Michel Foucault og Maurice Blanchot. I stedet udviklede han en lang række læse- og analyseteorier og -metoder, hvis primære kendetegn er sensitivitet og lydhørhed over for samspillet mellem tekst og læser. Interessant er det dog, at lige netop dette forhold mellem tekst og læser skal give anledning til så ophedede positioneringer på det videnskabelige parnas, som tilfældet har været. Det skyldes angiveligt, at det hermeneutiske kompleks, tolkningsproblematikken, vurderingsforholdet, 'kampen om smagen', som den også er blevet kaldt, befinder sig her, og at det altid har været farligt at bevæge sig ind på et felt, hvor mange har sat deres aftryk i bestræbelserne for at afgøre, hvad der er sandt, og hvad der er falsk, og hvad der er godt, og hvad der er dårligt, og med hvilke midler man afgør det. Se hvordan Barthes tilbage i 1970 så dels på systemets påståede overvågning af betydningsdannelsen i al almindelighed og dels på universitets overvågning af den litterære betydningsdannelse i særdeleshed; det skete i artiklen "Un problématique du sens":

[...] man må sige, at institutionerne eller selve *systemet*, samfundssystemet, altid tildeler sig selv den opgave at overvåge betydningsdannelsen, fx bliver den voldsomme udbredelse af matematisk formalisering af sproget i de humane videnskaber brugt som et middel til at bekæmpe de risici, man ser i fænomenet flertydighed (polysémie); på et andet område, når det drejer sig fortolkning af litterære tekster, udøves der også en slags overvågning fra systemets side, i denne sammenhæng fra Universitetet som institution, en overvågning af friheden til at tolke tekster, dvs. af en litterær teksts karakter af at besidde en slags uendelig flertydighed; ret beset skulle filologien så være den videnskab, som skulle have til opgave at overvåge de polysemiske excesser, som ligger i selve betydningsdannelsens natur. Og vurderer man betydningsdannelsen på den baggrund, dvs. ud fra dens forbindelser til samfundssystemet eller institutionerne, så vil man opdage, at det i sandhed er et brændende problem: næsten alle menneskehedens ideologiske stridigheder, i hvert fald den vestlige verdens, har i århundreder været stridigheder om betydningsdannelsen; polemikkerne og de endog meget heftige stridigheder drejer sig altid enten om en teologisk, sociologisk eller netop filologisk tolkning.²²

I 1967 i artiklen "La mort de l'auteur" (dansk udg.: "Forfatterens død," 2004) forholder han sig ligeledes kritisk til opfattelsen af 'forfatteren' som tekstens oprindelse par excellence, hvilket som bekendt var og for en stor del stadig er holdningen inden for megen beskæftigelse med litteratur i forsknings-, undervisnings- og formidlingssammenhæng. Men forfatteren, forstået som egenmægtig ophavsmand, er ikke desto mindre, hævder han, en temmelig moderne myte, uden tvivl et produkt af den individualisering, der fulgte i kølvandet på reformationens individuelle trosforhold, siden den engelske empirisme og senere den franske rationalisme ledende frem til romantikkens opfattelse af visse individers nærmest overmenneskelige seerevne eller guddommelige indsigt i tilværelsens sammenhænge. Det kan næppe heller undre, at en sådan oprindelsesmyte har kunnet stabilisere sig i et moderne samfund, hvor den logiske positivisme med dens fokus på kausal-relationer igennem naturvidenskaben og den kapitalistiske ideologi råder og kulminerer. Selvom kunsten, filosofien og psykologien i moderne tid, dvs. stort set fra 1850 og fremefter, har gjort op med denne mytiske ophøjelse af forfattergeniussen som det kar, hvorfra en ustyrlig strøm af indsigt flyder, så er den opfattelse tilsyneladende ikke sådan lige til at ryste af sig. Forfatteren optræder som myte stadig overalt i litteraturhistorien, i opslagsværker, forfatterbiografier, tidsskriftsinterviews og i litteraturmagernes egen bevidsthed, som Barthes siger, påpasselige som de er med at forene person og værk i private dagbøger²³ eller på anden måde holde liv i myten om forfatteren som selvforståelse, for

man skal jo ikke tro, at forfatterpersonerne er bedre end deres rygte. Men hans ærinde er ikke, som mange har set det, at gøre det af med forfatteren som person eller som kreativ konstruktør af en tekst eller et værk. Hans ærinde i denne artikel som i stort set resten af sit forfatterskab er at påpege nødvendigheden af få sat fokus på den kreative rolle, som læseren spiller, i forståelsen af, hvordan en litterær tekst fungerer og hvilke forståelses- og fortolkningsinteresser, der spiller ind, når litteratur og anden kunst nydes og opleves og ikke mindst vurderes.

Roland Barthes' opsigtsvækkende betragtninger over læserens 'fødsel' på bekostning af forfatterens 'død' udkom første gang på engelsk i USA i tidsskriftet *Aspen Magazine* 5-6, 1967 midt i en hed debat om kløften mellem finkultur og massekultur og mulighederne for at bygge bro over den eller lukke den. I den debat deltog også folk som Marcel Duchamp, John Cage, Alain Robbe-Grillet og Merce Cunningham. I øvrigt var det også i den sammenhæng, at Lesley Fiedler offentliggjorde sit berømte postmodernisme-manifest, "Cross the Border – Close the Gab: Postmodernism", i *Playboy*, december 1969. Hvis man læser uden om den polemiske situation, teksten er skrevet ind i, vil man her opdage det væsentlige forhold (som en del kritikere angiveligt vælger at negligere eller simpelthen misforstår²⁴), nemlig at Barthes skelner mellem forfatter (auteur) og skribent (scripteur) og taler om, at "den moderne skribent fødes på samme tid som sin tekst."²⁵ Tilsvarende skelner han mellem aflæser (liseur) og læser (lecteur), og bestemmer læseren som "selve *det rum*, hvori indskrives sig alle de citationer, som en skriveproces indbefatter"²⁶ og videre som "denne *kapacitet*, som på et og samme område samler alle de spor, som det skrevne består af."²⁷ Der er altså ikke tale om at gøre det af med en skribentinstans, men kun med en oprindelsesmyte! – Alt sammen bemærkelsesværdigt på linje med Bakhtins betragtninger over forfatteren/autor-creator'en og læseren/betragteren som *co-experiencing* og som *co-creator*.²⁸ I et opgør med den ekspressive æstetiks sympatetiske og empatiske indlevelsesteorier pointerer Bakhtin nødvendigheden af at forstå de roller skribenten og læseren spiller for hinanden i relation til teksten. Barthes' erkendelse af den tætte sammenhæng mellem skribent-funktionen (autors originalitet) og læser-funktionen (læsers originalitet), svarer således nøje til Bakhtins forståelse for det enkelte menneskes singularitet, i hvilken nødvendigheden af den anden er født, hvilket jeg senere vender tilbage til.

Barthes havde allerede lige fra sin første udgivelse i 1953 med titlen, *Le degré zéro de l'écriture* (dansk udg. *Litteraturens nulpunkt*) over til artiklerne "De l'oeuvre au texte" (dansk udg. "Fra værk til tekst") og "Pour une théorie de la lecture" begge fra 1971 til artiklen "Sur la lecture" og bogen *Le plaisir du texte* (dansk udg. *Lysten ved teksten*) begge fra 1973 pointeret nødvendigheden af at forstå skribentrollen og læserrollen som *integrerede*

momenter af det samlede litterære fænomen og den litterære og artistiske kreativitet og ikke som udenværker. Den skribent, læseren orienterer sig mod, er ikke uden for tekstualiteten, men i og med den, dvs. i læsningen, hverken før eller siden, ligesom det omvendte er tilfældet. Den læser, skribenten orienterer sig mod er ikke uden for tekstualiteten, men i og med den, dvs. i skrivningen, hverken før eller siden: ”i teksten *begærer jeg* på en vis måde forfatteren: Jeg har brug for hans figur (som hverken er en fremstilling eller en projicering af ham), ligesom han har brug for min (undtagen når han ’sludrer’).”²⁹

I forlængelse heraf så han mulighederne for og vel også nødvendigheden af at udvikle en egentlig videnskab om læsningen eller en *Læsningens semiologi*,³⁰ som han kaldte den, men som han dog ikke nåede at give et samlet bud på, vel også pga. hans velbegrundede utryghed ved, at en sådan videnskab om læsningen skulle blive annekteret af en positivistisk videnskabsforståelse, hvilket han gav udtryk for i adskillige sammenhænge.³¹ Det er inspirationen herfra, der ligger bag min bog *Litteraturen. Kroppen. Masken. Til en Læsningens semiotik* (1999), hvor jeg behandler Barthes’ tanker og forestillinger om disse forhold indgående. Der pointerer jeg bl.a.

vigtigheden af at betragte læseren i læsersubjektets og læserrollernes perspektiv. Det læserperspektiv, man savner hos den hermeneutisk orienterede og strukturelle litteraturvidenskab, er ikke den subjektive læsers perspektiv, ikke indlevelsen, men læsersubjektets perspektiv, medskabelsen, medspillet, fordi kun dét kan forøge finheden og gyldigheden af den litterære analyse og bringe dens udsagn nærmere almindelige læsers oplevelser og erfaringer.³²

I nærværende bog vil jeg gennem sammentænkningen af Barthes’ læsnings-teorier med Bakhtins dialogismeteorier og etiske tilgang til tekstualitetskomplekset (i hans udgave: autor-helt-læser, i min udgave: skribent(rolle)-tekst-læser(rolle)) og gennem analyser dels vise, hvorledes en *inter-lektuel læsningssemiotik og -etik* i højeste grad er aktiv i moderne litteratur og dels, hvorledes den kan bringes i anvendelse i forhold til en bredere krops- eller sociosemiotisk læsnings- og forståelsespraksis, øjensynlig netop fordi kropserfaringen er et så afgørende moment i den litterære aktivitet.

Som udgangspunkt for dette, og opsummerende på det hidtil anførte, vil jeg her blot konstatere, at Barthes’ forhold til sproget er ret så konkret, og yderst pragmatisk selverkendende, således siger han bl.a. et sted i sin imaginære selvbiografi *Roland Barthes par Roland Barthes* (dansk udg. *Af mig selv*) lettere ironisk fornemmer man: ”Jeg lider af en sygdom, jeg ser sproget. Min lytten bliver til skopi.”³³ Dermed mener han ikke blot, at han visuelt ser det skrevne sprogs materialitet som sorte dimser på det

hvide papir eller på anden måde er forfalden til klummestørrelser og layoutlækkerier, men at han i særlige sensitive tilfælde ser det sprog for sig, som han hører talt. Begæringen tager ligesom fejl af objektet og bevirker, at det fremstår for én som en vision i stedet for som et lydbillede. Dvs. han i specielle situationer kommer til at betragte det talte sprog som en skreven materialitet. Og omvendt: han kan komme til at betragte sit eget talte sprog som betragtet på lignende måde af en anden. Han kommer til at visualisere, det han hører. Altså ikke det, det refererer til, men materialiteten i det, det fysiske, lyden, sproget. Han ser i disse situationer den skrevne udgave af den hørte talen, (jf. i øvrigt talemåderne: 'jeg ser det for mig' og 'jeg ser skriften på væggen'). Hvorimod den omvendte situation: jeg hører skriften, karakteristisk nok næppe ville blive betragtet som en perversion eller sygdom, måske snarere tværtimod. Dvs. at man ud over at betragte den skrevne tekst, som det man visuelt ser, dvs. det skrevne sprogs materialitet og i øvrigt synes at forstå, hvad der står, i tilgift 'hører' eller opfatter den kunstneriske udfoldelse som kroppens imaginære talen.³⁴ Det synes således at være sproget som en performativ og teatralitetsbetonet handling, han her hentyder til. Nærmest som en betydende handling i sig selv, i kraft af alle de regler og love, der er forbundet med det at udøve sprog, og knyttet, som sprogudøvelsen altid er, til selve udsigelsessituationen. Men det er også en alludering til sprogudøvelsens forbundethed med mulighederne for at omgå udsigelsessituationens umiddelbare tynghed af en allerede etableret meningsfuldhed ved hjælp af *sprogets egen indbyggede tøven eller dobbelthed*, som er grundlaget for dets semiotiske disponibilitet over for en læser.

Det er således ved hjælp af sproget, vi prøver at forstå og at forklare, hvad det, som vi erfarer i en given litterær tekst, betyder. Dvs. det er med sproget, vi læser og skaber betydning ved at registrere den betydningsmæssige mangfoldighed i den foreliggende tekst og ved at kombinere betydende elementer fra dennes disponibilitet af betydninger med vore øvrige mere eller mindre bevidste betydningsarsenaler og derudaf danne de mest lyst- eller fornuftsbetonede imaginære eller verbaliserede scenarier alt efter karakteren af orienteringen mod det læste. Eller som Klaus Rifbjerg udtrykte det i fjernsynsprogrammet, Bestseller, for nogle år siden, det er med sproget, at vi "som læsere er lige så geniale som skribenten". Vi oplever med sproget, og vi reflekterer i og med sproget og kun der. Kun i sproget forstår vi os selv som forrykket i forhold til en eller anden oprindelighed eller begyndelse, som individ og som art, dvs. som noget historisk unikt. Men det er også i sproget, i litteraturen fx, at vi forsøger at overvinde dette skisma ud fra den oplevelse, at en anden side af os stræber mod et umiddelbart tilhørsforhold til en virkelig (fysisk) verden og således en samhørighed med noget eller nogen ('det andet' eller 'den anden')

og med den forhåbning (og illusion), at bestræbelsen skal kunne lykkes den vej rundt, altså i litteraturen, i fortællingen.

Således forstår Émile Benveniste, den franske lingvist og sprogfilosof, sproget som *selve det sociale*, hvilket Barthes knytter an til, når han siger ”jeg er overbevist med Benveniste om, at al *kultur* udelukkende er sprog.”³⁵ Og således for den russiske lingvist og litteraturforsker, Roman Jakobson, som Barthes også er tæt forbundet med, er sproget centrum for alle menneskelige, semiotiske systemer og det vigtigste blandt dem.³⁶

Der er to overordnede perspektiver i Barthes’ litteratursyn, det diakrone og det synkrone perspektiv. Eller sagt på en anden måde: litteraturen forekommer på én gang at være et oprindelsens og et utopiens sted, samtidig med dens helt fundamentale forhold til sproget. Barthes hævdede, at det stimulerende, men også frustrerende ved litteraturen, hænger sammen med den vanskelighed *kroppen* har med at forlige sig med det generelle i sproget, sprogsystemet, det, der gør, at vi overhovedet kan kommunikere verbalt. Han siger således om det at skrive litteratur: ”at skrive er, gennem en forudgående upersonlighed [...], at nå det punkt, hvor sproget handler, ’performerer’, og ikke ’mig’.”³⁷ Og videre om det at læse: ”at læse er en benævnelsesbestræbelse, der består i at lade tekstens sætninger undergå en semantisk [og syntaktisk]³⁸ transformationsproces. Denne transformation er vaklende, fordi læsningen foregår tøvende, da den hele tiden må vælge mellem adskillelige mulige benævnelser.”³⁹ Så der er for Barthes ingen vej uden om sproget. Men ikke nok med det, han synes også at være optaget af den væsentlige kvalitet ved sproget, som man kunne kalde dets umiddelbare meddelbarhedsevne og dets nærhedsrelation til det, som det fremstiller, hvilket på flere måder bringer os tilbage til indledningens omtale af litteraturens performative kraft og funktionsmåde i læsningssammenhæng.

Ved *inter-lektuel semiotik* vil jeg i forlængelse heraf overordnet og generelt, altså ikke kun i en litterær sammenhæng, forstå den særlige rolle, læseren som særlig mediekyndig spiller for etableringen af samtidigheden af oprindelsen og utopien. For selv om det, vi her primært fokuserer på, er litteratur og læsningen af litteratur, bruger man jo i dag termen læsning om alle mulige andre sammenhænge, så som læsning af billeder, ansigter, gestik, scener, byen, eller spillet, fodboldspillet fx, så tillad mig en lille allegorisk ekskurs, som jeg senere vil udfolde i en mere selvstændig form.

En aktiv fodboldspiller (eller håndboldspiller for den sags skyld) kan være mere eller mindre god til ’at læse spillet’: dvs. forudse hvad der sker, fx ud fra en erfaring om, hvilke muligheder, der er, for at det ene eller andet vil ske. Men også *tilskueren* kan læse spillet mere eller mindre aktivt. Det er denne dobbeltlæsning, der er noget af det spændende ved fodboldspillet og i øvrigt mange andre spil, altså det forhold, at man som tilskuer

læser spillet fra sin egen position samtidig med, at man læser en figur, der befinder sig i spillet, og som altså dér læser spillet fra en anden position.⁴⁰ Som spillets læser kan man blive overrasket såvel 'positivt' som 'negativt', forstået bogstaveligt. Spillet kan udvikle sig i andre retninger, end man havde forventet, og det er paradoksalt nok en anden fascinerende side ved at være en læsende tilskuer: Pludselig viser der sig andre muligheder end dem, man havde regnet med, selv om man ellers betragtede sig som en temmelig habil læser af spillet.

Men hvad er det for roller, man i realiteten påtager sig, når man læser spillet? Jeg vil rubricere dem i tre kategorier.

- Man kan påtage sig rollen som tilskuer for at blive overrasket, forrykket for ikke at sige henrykket, opleve nye kombinationer, nye variationer, stimuleret til at effektuere de ryk, man selv går og pønser på.
- Man kan påtage sig rollen som tilskuer for at blive bekræftet. Det er der mange, der gør. De vil opleve de goe gamle finter, mønstre og strukturer i spillet, genkende dem og glæde sig over det, og forhåbentlig opleve at ens hjemmehold spiller godt, solidt og stabilt og så selvfølgelig: vinder. De *skal* vinde, det er bekræftelsen på, at det er den rigtige måde at spille på og den rigtige måde at læse spillet på, og på den måde prikken over 'i'et, bekræftelsen på selvbekræftelsens legitimitet.
- Man kan som tilskuer primært læse spillet i sammenhæng med nogle forhold uden for spillet. Man kan læse sådan for at finde anvendelse for en viden, man møder op med og for at få den udbygget og kvalificeret, så man bliver bedre i stand til at forklare, hvorfor spillet udvikler sig, som det gør, og hvorfor det nødvendigvis må ende, som det gør. Det udmønter sig fx i replikker som: "Hvordan kunne det gå anderledes, når nu de ikke har råd til at betale deres spiller ordentligt". Eller "med den træner og de forhold i klubben så skal det gå ned af bakke", eller "med den indstilling til spillet blandt spillerne, så kan man ikke vente mere af en kamp som den her".

Det er min påstand, at også litteratur læses på disse tre måder, og at de principielt ikke udelukker hinanden, men supplerer (eller evt. forstyrrer) hinanden. Opsummerende er de tre læsemåder:

- **den tekstuelle læsemåde** eller den kreative og ualmindeligt underholdende læsemåde
- **den strukturelle læsemåde** eller den selvbekræftende og almindeligt underholdende læsemåde
- **den hermeneutiske læsemåde** eller den historiske, vidensbaserede og tolkende læsemåde.

Inter-lektuel semiotik er tættest beslægtet med den første læsemåde. Over for litteraturen er den forbundet med en bevægelse mod en stadig fyldigere forståelse af, hvad det vil sige at læse og opleve en litterær tekst, kald det værk eller tekst, det er ikke i første omgang så afgørende, selvom der selvfølgelig er forskel på et litterært fænomens tekstlighed og dets værk-karakter. Det kan vi vende tilbage til. Men den læsemåde skal som sagt på ingen måde erstatte eller negligere de andre læsemåder, tværtimod lever den på en måde af dem, fordi mange af de træk i teksten, der giver anledning til denne produktive eller kreative læsemåde netop træder i karakter ved den særlige måde, hvorpå de er en del af grundlaget for de andre læsemåder.

Roland Barthes og teatralitet

”Vi tænder først på *et tableau*”⁴¹
Roland Barthes 1977b

Det er som sagt med udsigten til dels at kunne få belyst den indre konsistens i Roland Barthes’ forfatterskab og dels til at kunne få svar på spørgsmålet om, hvad vil det sige at forholde sig aktivt og ansvarligt til det, man læser, at jeg nu vil opholde mig ved teatralitetstemaet. Roland Barthes’ interesse for teatret var nemlig ikke specielt knyttet til teaterstykket som sådan, det litterære værk, dramaet i klassisk genremæssig forstand, men mere generelt til *teatraliteten*.⁴² Det kan vi tydeligere se med udgivelsen af hans *Ecrits sur le théâtre* (Skrifter om teatret) i 2002.⁴³ Det skulle samtidig vise sig at være det, der bandt hans livsværk sammen, ”I skæringspunktet for hele værket, *måske* Teatret.”⁴⁴ Det følgende tager udgangspunkt i hans ambivalente forhold til teatret, hans personlige og passionerede engagement i teatret, i øvrigt også som udøvende, og i hans professionelle viden om og uddannelse i den klassiske tragedie. Men fokus bliver den betydning, Bertolt Brechts dramaturgi fik ikke blot for hans forhold til teatret, men for konsolideringen af den teatralitets- eller performativitetsetik, som blev kernen i hans teoretiske og analytiske forfatterskab.

Teaterkritiske skrifter

Barthes skrev 94 tekster med relation til teatret, de fleste skrevet og udgivet i årene 1953-1960, med enkelte opsamlinger i perioden op til 1975, hvoraf 62 er samlet i *Écrits sur le théâtre*. Dertil skal lægges hans berømte og berygtede *Sur Racine* (Om Racine)(1963), som samler tre essays om den franske dramatiker, Jean Racine, skrevet i årene 1958-1960.

Offentliggørelsen af essayene gav anledning til en af de mest omtalte fejder i nyere fransk universitetshistorie, nemlig fejden med litteraturprofessoren ved Sorbonne, Raymond Picard, om den såkaldte *Nouvelle Critique* (Ny Kritik) i almindelighed og den franske litterære institutions forhold til det nationale klenodie, tragedieforfatteren Jean Racine, i særdeleshed.⁴⁵

Men hvorfor bliver de øvrige tekster om teatret ikke udgivet samlet før end i 2002? Barthes hævdede i et interview i 1971, hvor han bliver spurgt om, hvorfor de aldrig var blevet skrevet sammen til en udgivelse, at det simpelthen skyldtes, at ingen havde spurgt ham. På det tidspunkt lød det som en højst plausibel grund, for Barthes skrev næsten altid kun på opfordring (eller måske var det snarere opmuntring). Men senere kort før hans død i 1980, da det endelig kom på tale at udgive en samling af hans teatertekster, strandede projektet på hans egen utryghed ved at udgive noget, som efter hans mening var for tids- og situationsbundet, skrevet, som disse tekster var, ind i en både samfunds- og teaterpolitisk stridbar og polemisk tid. De savnede også, mente han, en personlig og passioneret indgangsvinkel, hvilket i hans øjne gjorde hele projektet usympatisk og vel også, når man kender til Barthes' holdning til metasprogets status, uvederhæftigt, "Det er ikke sympatisk, det er der, problemet ligger."⁴⁶ Det skal dertil siges, at da udgivelsen i sin tid var på tale, var Barthes ved at afslutte et andet stort og centralt projekt, nemlig bogen *La chambre claire* (dansk udg. *Det lyse kammer*). I den forsøger han at udvikle en billedanalytisk metodik, der med sit *punctum*-begreb netop understøtter vigtigheden af at såvel *operator*- som *spectator*-perspektivet betragtes som en integreret del af analyseobjektet.⁴⁷ Så når han havde den opfattelse, at teaterteksterne ikke levede op til det krav, var det for ham ensbetydende med, at der var en indre uforenelighed mellem de to værker, der gjorde det vanskeligt for ham at udgive dem, i hvert fald samtidigt. Barthes døde kort tid efter, men hans holdning blev altså respekteret – indtil 2002.

Argumentet for nu alligevel at samle teaterteksterne i én udgivelse skal efter min mening dels søges i det samlede tekstkorpuses overraskende indre konsistens dels i dets bidrag til belysningen af konsistensen i hele forfatterskabet. En konsistens som Barthes tilsyneladende enten ikke kunne se eller ville vedgå i 1980, selvom han altså i 1975 var på sporet af den med udtalelsen om, at det "måske" alligevel var teatret, der havde været skæringspunktet i alt, hvad han havde arbejdet med og skrevet om.

Teateræstetisk vidnesbyrd

På den baggrund kunne man med rimelighed undre sig over, hvad der skjuler sig bag dette noget ambivalente forhold til teatret og til hans egne skrifter om teatret. Det viser sig at komme til udtryk mange steder i artiklerne, ikke mindst i dem, der indregner hans eget forhold til teatret, som

bl.a. i den måske mest kendte, "Témoignage sur le théâtre" (Vidnesbyrd om teatret), der efter hans egen anvisning skulle indlede en udgivelse, når og hvis det kom på tale.⁴⁸ Heri skriver han i 1965, godt på afstand af sin mest aktive tid som teaterskribent, der som sagt faldt i årene 1953 til 1960:

Jeg har altid elsket teatret meget, og alligevel kommer jeg der næsten ikke mere. Det er en udvikling, som jeg selv er forundret over. Hvad er der sket? Hvornår er det sket? Er det mig, der har forandret sig? Eller er det teatret? Elsker jeg ikke teatret mere, eller elsker jeg det for meget?⁴⁹

Men hvad er det egentligt, han forsøger at sige her? Hvordan kan man elske noget 'for meget'? 'For meget' i forhold til hvad? I forhold til en 'pas-sende' måde at elske på, når man skal anmelde eller forholde sig kritisk analytisk til emnet? Eller i forhold til teatrets og det konkrete teaterstykkets egen indstilling på at gengælde en sådan engageret tilnærmelse? At elske noget 'for meget' svinger tit mellem det patetiske og det hudløst sensitive. Det gjorde det til dels også hos Barthes, men det interessante er, at han formåede at bringe det sensitivt registrerende i analytisk anvendelse (jf. hans *amator-* og *saveur-*begreber⁵⁰). Det, nogle mener, er 'for meget', hænger tit sammen med det, de selv overser eller vælger at forbigå, måske af angst for den sårbarhed og forpligtelse, der ligger i nærheden.

Barthes var hudløst optaget af det umiddelbare, det prægnante, det pålydende. Fx mener han, at det første, vi ser i et billede, i litteraturen, i en (teater)scene, eller i en hvilken som helst *arrangeret* "dioptrisk" indretning⁵¹, er det *kompositoriske*, tableauet. Med et citat fra Diderots artikel om komposition⁵² siger han i "Diderot, Brecht, Eisenstein" fra 1973: "Et velkomponeret tableau er et hele lukket om et enkelt *synspunkt*, hvor delene peger i samme retning og ved deres gensidige overensstemmelse skaber et hele, der er *lige så virkeligt som* det hele, en dyrekrops lemmer udgør;"⁵³ Vi *aflæser* ikke blot 'scenen' på konnotativt niveau (som et skjult eller indirekte budskab), men vi *læser* dét i 'scenen', der får den til at konnotere. Det er dér repræsentationen eller det mimetiske ligger, ikke i den umiddelbare efterligning. Vi ser *orienteringen* (dvs. "synspunktet", beskæringen, gestussen, fingeren i det øjeblik den trykker på udløseren, skribentens (eller iscenesætterens) originalitet, aftrykket af 'pottemage-rens hånd' ville Walter Benjamin sige⁵⁴) i relationerne mellem enkeltdele-ne, forstået som en bestræbende praksis, og feticherer den som *meningen*. (Beslægtet som den er med Barthes' "tredje mening", "le sens obtus", "den stumpe mening", der opstår på "*betydningstilblivelsens* niveau"⁵⁵). Det er altså på orienteringsniveauet, at *den* mening findes, som vi feticherer, ikke på det kompositoriske niveau. Barthes beskriver det således: "Er tableauet

(eftersom det opstår af en beskæring) en fetich-genstand? På den ideelle menings niveau [...] ja, men ikke på det kompositoriske niveau. Eller mere præcist, der er selve kompositionen, der tillader at forflytte det fetichistiske mål og udskyde beskæringens forelskede effekt.”⁵⁶

For at gøre det helt klart: Vi indfanges og fascineres først af hele tableauet (set-upet). Det er også det, vi husker og mindes. (Barthes giver nogle gode eksempler på det i forbindelse med forelskelsen i opslaget ”Le ravissement” (Henrykkelsen) i bogen *Fragments d'un discours amoureux* (dansk udg. *Kærlighedens forrykte tale*, 1977). Men det, vi ved nærmere eftertanke eller analyse kan indse, er, at dette ’blot’ er iscenesættelsen af en iboende og investeret tendens, energi eller begær – alt afhængig af, hvordan man nu er indstillet mod det, man betragter. Det er den indre orientering i tableauet, der besidder den disponibilitet eller dialogicitet, som inddrager den anden, der så på sin side må spille *sit* spil, etablere *sit* tableau, hvorved fascinationen gentager sig med modsat fortegn, og så fremdeles. Deri ligger den gensidige fascination – når og hvis.

Sammenfattende må det ses som udtryk for en dialogisk, metonymisk tankegang (i betydningen: i særlige motiverede situationer læser vi hinanden og hinandens udfoldelser emblematiske), hvilket også synes at være udgangspunktet for flere af hans bøger, som sagt bl.a. for *Kærlighedens forrykte tale*, hvor kærligheden læses i den *iscenesatte* diskurs, altså i tekstens eller talens dynamiske specificitet, og for *S/Z* (1970), hvor han straks i de første linjer lægger afstand til det klassisk strukturalistiske dogme om, at alverdens fortællinger skulle kunne rummes i eller udledes af en enkelt struktur, med en alludering til, hvordan visse buddhister hævder at kunne opøve en evne til at se et helt landskab i en bønne. En sådan opfattelse af, hvordan fortællinger fungerer og fascinerer, ville have en homogeniserende og statisk effekt på oplevelsen af den samlede tekstmasse, hvor den enkelte tekst i læsningen snarere ville blive betragtet som en verificering af strukturen end som en udfoldelse af sin egen dynamiske forskellighed. Det er en sådan opfattelse, der ligger til grund for hans skelnen mellem det (gen)skrivelige og det blot (af)læselige, her udviklet specielt i relation til litteraturen, men som det fremgår af ovenstående og vil fremgå af det følgende er det samme tankegang, der ligger til grund for hans syn på, hvordan også teaterstykket, den bildende kunst og selv musikken kan fungere – i hvert fald nogen tilgang til den.⁵⁷

Men også hans særlige sensitive forholden sig til sprogets (eller for teatrets vedkommende selve opsætningens) materialitet herunder hans stadige rekurs til ordenes etymologiske mening i en konkret analytisk sammenhæng er legendarisk og som regel altid en produktiv problemknuser. I *sit* forhold til sproget oplever han sig nærmest som ”visionær og voyeur.”⁵⁸ Han var i det hele taget ikke tilbageholdende med at bringe

sensualiteten og nærheden i anvendelse i analytiske sammenhænge, det var tværtimod nærmest en metodisk drivkraft i hans tilgang til de fænomener, han betragtede, læste og skrev om. Derfor lykkedes det ham ofte at afæske disse fænomener investeringer og energier, som andre ikke tillod sig adgang til, og som man derfor havde – og vel stadig har – vanskeligt ved at anerkende eller opfatte som 'passende'.

Barthes' egen granskning af udviklingen i sit forhold til teatret i "Témoignage sur le théâtre" og andre artikler fokuserer i særlig grad på den betydning, som Bertolt Brechts teater og dramaturgi har haft for ham. Det skal vi straks vende tilbage til, men hvis vi vil forstå, hvorfra interessen for teatraliteten stammer, og hvordan det eventuelt kan hænge sammen med det at elske noget *for meget*, må vi begynde med begyndelsen.

Som ung kom Barthes nemlig meget i teatret, og som 20-årig var han i 1935 medstifter af *Groupe de théâtre antique* ved Sorbonne og deltog selv aktivt i gruppens opførelser. Han og hans kammerater i gruppen opførte således ved flere lejligheder Aischylos' tragedie *Perserne*, hvilket nu ikke var nogen ubetinget succesrig oplevelse for ham.⁵⁹ Han følte sig kropsligt utilpas i rollen som Darios, hvilket han vender tilbage til så sent som i *Roland Barthes par Roland Barthes*, hvor han skriver:

Darios, som jeg altid spillede med den allerstørste lampefeber, havde to lange tirader, som jeg uophørligt risikerede at løbe sur i: jeg var fascineret af fristelsen til at *tænke på noget andet*. Gennem små huller i masken kunne jeg ingenting se, undtagen noget meget fjernt, meget højt oppe; medens jeg fremsagde den døde konges profetier, hvilede mit blik på ubevægelige og frie genstande, et vindue, en gesims, en stump himmel: de var i det mindste ikke bange. Jeg var vred på mig selv over at have ladet mig indfange i denne ubehagelige fælde – alt imens min stemme fortsatte i sin monotone fremsigelse, genstridigt over for de *udtryksfuldheder*, som jeg skulle have givet den.⁶⁰

Barthes' mangeårige medarbejder i redaktionen af tidsskriftet *Théâtre Populaire*, hvori det fleste af artiklerne udkom, teaterteoretikeren Bernard Dort, tillægger denne egne kropserfaring fra gruppens opførelser stor betydning for hans senere kritik af det ekspressive, også kropsligt ekspressive, borgerlige teater i almindelighed og dets forvaltning af den klassiske græske tragedie i særdeleshed.⁶¹ Det var i følge Dort nemlig et gennemgående træk i Barthes' teaterkritik, at han følte sig brydsomt distraheret på en ambivalent måde af skuespillernes reelle fysiske kropslighed. På den ene side fascineret af intimiteten mellem skuespiller og tilskuer, på den anden side stod det kropslige nærvær i vejen for etableringen af den teatralitetens distancering, som han kom til at opfatte som forudsætningen,

for at en kreativ dialog med publikum som betragter og læser overhovedet kunne finde sted.⁶²

Barthes udtrådte af teatergruppen ved Sorbonne i 1939.⁶³ Men hans optagethed af den græske tragedie var ikke svækket. I 1941 tog han således sin *diplôme d'études supérieures* (svarer til hovedfaget i universitetskandidateksamen) i den græske tragedie⁶⁴ og afsluttede 1943 den sidste del af sin *licence* i bl.a. klassisk filologi og fransk litteratur, der gav ham adgang til at undervise. Hans mange artikler og bøger om græsk teater i almindelighed og tragedien i særdeleshed i de følgende år, gjorde ham til en kapacitet på området, hvilket også resulterede i, at han blev tilbudt at skrive artiklen om græsk teater til det prestigefyldte bind om *Histoire des spectacles* i *Encyclopédie de la Pléiade*.⁶⁵

Teaterkritik og teaterpolitik

Barthes skrev og udgav så tidligt som i 1942 sin første artikel, "Culture et tragédie".⁶⁶ Her rammer han essensen af forbindelsen mellem tragedie og kultur med en paradoksal formulering, som er umiskendeligt Barthes', og som viser, hvilken central plads det formdannende for ikke at sige teatralitetsbetonede allerede dengang havde i hans epistemologi, idet han hævder at "[tragedien] ikke er afhængig af livet; det er livets tragiske følelse, som er afhængig af tragedien,"⁶⁷ underforstået: kun i tragedien kan mennesket nærme sig dets tragiske livsvilkår. Artiklen om kultur og tragedie blev i 1944 efterfulgt af artiklen "Plaisir aux classiques" (At nyde klassikerne),⁶⁸ der, som Carsten Meiner skriver:

gentager mange af elementerne fra tragediebestemmelserne, men modificerer deres indbyrdes afhængighed. Den *glæde*, der kommer af erkendelsen af *det uindløselige, men stiliserbare* ved menneskets tragiske vilkår, og som berøres kort i "Kultur og tragedie", bliver her indkredset. *Nydelsen* ved klassikerne fra Corneille til Rousseau, stammer fra disse værkers *måde at tale på*. Det er ikke så meget, fordi de har fundet 'Sandheden', men fordi de siger den *godt, det vil sige ufuldstændigt*.⁶⁹

Det var da også tragedien, som blev forbindelsen til hans debut som teaterkritiker, der i sig selv kunne siges at komme til at stå i tragediens tegn. Barthes anmeldte i 1953 Jean Vilars opsætning af Kleists *Le Prince de Homburg* i det første nummer af Maurice Nadeaus *Les Lettres nouvelles*. Og det blev en på mange måder engageret, skelsættende, polemisk og som sådan fremragende anmeldelse.⁷⁰ Jean Vilar havde i 1947 været initiativtageren til den årlige teaterfestival i Avignon og havde i det hele taget stået for et brud med det borgerlige publikums dannelsesbegreb og for mere æstetisk fornemmelse i teaterkonceptionen. Han var i 1951 ble-

vet udnævnt til direktør for Théâtre National Populaire, og Barthes' anmeldelse var i høj grad en lovprisning af Vilars iscenesættelse og dermed en promovning af TNP og et frontalangreb på det klassiske borgerlige kukkaseteater. Anmeldelsen formede sig nemlig mere som en teaterteoretisk programartikel end som en traditionel anmeldelse af en forestilling. Barthes lancerer her flere af de teaterkritiske temaer, som han i de kommende år producerer mere eller mindre semiotiske specialstudier i. Ud over hovedtemaerne, tragedien og det tragiske, er det emner som alle vedrører det, han kalder "la plastique d'un spectacle," det, der former et skue-spil (i bogstavelig forstand), det tableau-dannende kunne man også kalde det: "det formdannende ved et skuespil er vigtigere end selve stykket."⁷¹ Man kunne fristes til at koble dette synspunkt sammen med det evige spørgsmål om, hvor og hvordan det væsentlige i menneskelivet opstår – som berørt af en lang række tænkere igennem tiderne, ingen nævnt ingen glemmt. Kommer dette 'væsentlige' 'inde fra' det enkelte menneske (dets psykologi, psyken, sjælen), og finder det sin mest naturlige udtryksform i det talte sprog (det levende ord), eller er det noget, der primært opstår som funktion af menneskelig handling og ageren (herunder verbal- og kropslig ageren af enhver art), som derefter kan bearbejdes inden for en række forskellige registre som fx det intellektuelle, det følelsesmæssige og det magtmæssige? Barthes mener i hvert fald det sidste, når han siger, at *som skuespil betragtet* er Vilars iscenesættelse af *Le Prince de Homburg* vigtigere end Kleists stykke. Og det er det efter hans mening, fordi et skuespil eller en tragedie som denne

ikke blot er en samling hændelser med tilbehør omkring en tekst som er guddommeliggjort i overensstemmelse med den borgerlige Litteraturkultur (det er vel næppe nødvendigt at minde om at ordet Litteratur lige netop stammer fra vores Revolution?), men er snarere den fintmærkende fornemmelse for, hvordan en bestemt historisk handling påtvinger alle befolkningens sanser sin dannelsesevne [sa plastique], og ligeledes udbreder den til teksten, til rummet, til skik og brug, til bevægelserne etc.⁷²

Barthes' kommentarer koncentrerer sig derfor om selve elasticiteten i det materiale, stykket er gjort af, det vil fx sige Vilars evne til på en let, men dog bestemt måde at tilpasse stykket til scene, skuespiller og publikum på en ny menneskelig og naturlig måde, som ikke er set før i fransk teater. Det drejer sig mere specifikt om forhold, der vedrører selve scenerummet, det vil i særlig grad sige den åbne over for den lukkede scene, hvor han lægger an til en egentlig semiotisk rumanalyse, som han senere gjorde det med sin analyse af byens rum i artiklen "Sémiologie et urbanisme" (1967). Han hæfter sig endvidere ved opførelsens scenografi og scenetæp-

pets funktion, som han i 1956 leverer en lille, fin, generel studie af i "La querelle du rideau" (Striden om scenetæppet).⁷³ Han understreger tillige – ikke overraskende, hvis man kender lidt til Barthes' arbejde med tøjmodens sprog⁷⁴ – betydningen af aktørernes kostumer. Teaterdragten må ikke være afvigende i forhold til den orientering eller originalitet, som iscenesættelsen i øvrigt udfolder, og som er den *disponibilitet*, tilskueren aktivt forholder sig til: "den skal være som en smuk hud, som man altid kan føle sig fortrolig med."⁷⁵ Det, der kommunikerer og appellerer til medtænkning, er klædedragtens *dynamiske* funktion i situationen og ikke dens blotte *statiske* skønhed, som man ifølge Barthes alt for ofte ser det i det traditionelle teater. Også her leverer Barthes senere en meget interessant detailstudie i teaterkostumets funktion i artiklen, "Les maladies du costume de théâtre" (1955) (Teaterkostumets sygdomme),⁷⁶ som der desværre ikke er plads til at kommer nærmere ind på her. Men en teaterteoretisk interessant anekdote om dramatikerens Eugène Ionescos indirekte satiriske kommentar til Barthes og Brecht som teaterideologer i disse år skal dog nævnes. Den er viderebragt af Andy Stafford,⁷⁷ som ser Ionescos stykke *L'Impromptu de l'Alma* (1956) som en humoristisk kritik ikke kun af Brechts teater, men i særdeleshed også af Barthes. Stafford beskriver hvorledes, "de tre karakterer Bartholoméus I, II og III, som alle er 'docteurs' (spillende på ordet 'docte'), bruger det meste af stykket på at anvise karakteren 'Ionesco', som er skuespilforfatter, hvordan man skal skrive et stykke, som er 'videnskabeligt', og som henvender sig til et 'folkeligt publikum' og tillige insisterende på, at 'der er en kostumepolitik'.⁷⁸ Uden tvivl en latterliggørelse af Barthes' artikel om teaterkostumernes patologiske tilstand, men – som også Stafford gør opmærksom på i en note – samtidig udstillende Ionescos stykkes egen klare anti-intellektualisme.

Mellem Brecht og semiotikken

Det er vigtigt for at forstå Barthes' teaterkritiske artikler i disse år at være opmærksom på, at de forvalter to interesser, som umiddelbart ikke har noget med hinanden at gøre, men som altså mere eller mindre tilfældigt mødes i den samme person og dér bringes til at befrugte hinanden ved at give afkald på deres mest idealistiske sider.

Den ene, kunne man sige, er beslægtet med de kunst- og teaterpolitiske ideer, man møder i Rusland omkring revolutionen 1917 hos de avantgardistiske og kunstidealister futurister og kunstneriske venstrefløj, der gik under betegnelsen LEF, og som havde forfatteren Sergej Tretjakov som en teoretisk hovedfigur. I øvrigt samme Tretjakov, som Brecht i sit digt "Ist das Volk unfühlbar?" (skrevet ved Tretjakovs henrettelse under stalinregimet i 1939) betegnede som "Mein Lehrer."⁷⁹ Som sådan kan man sige, at Barthes i et borgerligt kunst- og kulturpolitisk Frankrig her i 50'erne –

på trods af kulturminister under de Gaulle, André Malrauxs brede og vel også populære teaterreform i 1959 – var på forkant med og direkte forud-så de kunst- og kulturpolitiske omvæltninger, vi oplevede i Europa i 1968 og fremefter. Han siger således i essayet, “Tragédie et hauteur (Tragedie og højde) i 1959 om Malrauxs teaterpolitik:

Man må spille *højt* og *stort*. Men når det kommer til stykket, hvad er så et værks højde? Hos Racine er alle følelser på en vis måde dybt trivielle. [...] Og hvad bliver så tilbage? *Formen*. Højden er en skrift-dyd, en drapering af sjælen, det ene øjeblik ved hjælp af aleksandrineren, det andet øjeblik ved at lade følelserne brænde igennem. Kort sagt, ikke alene påtvinger man os Tragedien som den form, der nødvendigvis må være hævet højt over kulturen, men ydermere definerer man denne Tragedie som en stemning, en dekorativ måde at artikulere følelser på, følelser hvis plathed og uvirkelighed er underordnet. [...] Dette høje teater vil man skænke et publikum af Unge. Men hvad er en Ung? En slags *mana*, en amorf kategori i hvilken man bekvemt nedsænker de mest varierede betydninger [...] rensat for enhver oprindelse og begrænsning, en slags socialklasse nul, [...] Men disse Unge, som man vil *forme*, i det omfang de er skabt ud af den virkelige verden, vil måske vise sig at være mere listige, end man skulle tro.⁸⁰

Den anden interesse, som indtog en stadig mere fremtrædende plads både i Barthes' teaterkritik og i hans øvrige forfatterskab var *semiotikken og den indirekte betydningsdannelse*. Den interesse har angiveligt sit udspring i hans tætte forhold til og viden om græsk teater og mytologi og dets publikums brug af det, og gav ham efterhånden oplevelsen af, at den måde, hvorpå mennesker dybest set kommunikerer og meninger skabes i det private som i det offentlige rum, kunne karakteriseres som et udvendighedens teater, der, som han siger i ”Les tâches de la critiques brechtienne” (Den brechtske kritiks opgaver), bestræber sig ”mindre på at *udtrykke* det virkelige end at *betegne* det.”⁸¹ Det græske teaters afstandtagen til enhver patos og følelsekseponering – og for Aischyloses, og Sofokleses vedkommende generelt set til den individuelle psykologi – modsvares af Barthes' argumentation for et ’kollektivitetens’ teater, forstået som et teater, hvor digtningen foregår på scenen, og tragedien hører til i salen, og ikke omvendt. ”Scenen fortæller og salen dømmer”, som Barthes refererer Brecht i artiklen ”Mère Courage aveugle” (Mutter Courage blind).⁸² Alt i alt et teater ”uden hysteri”, men ”intelligent, politisk og med en asketisk overdådighed, [...] på en gang revolutionært, betydende og vellystigt”, som han lidt nostalgisk betegnede det i en tilbageskuende artikel i *Le Monde* i 1971. Artiklen med titlen, ”Léblouissement” (Forblindelsen/ Betagelsen), slut-

ter: ”Jeg ved ikke, hvad der er blevet af *Berliner Ensemble* efter Brechts død, men jeg ved, at *Berliner Ensemble* af 1954 har lært mig mange ting – *langt ud over, hvad der har med teatret at gøre.*”⁸³ Igen et hint om, at Barthes i teatret, og i særdeleshed i Brechts teater, angiveligt blot har set en perfektionering af den kombination af nærhed og distance i forholdet mellem *operator* og *spectator*, som man i forskellige grader og udgaver ser i alle former for kunstnerisk udfoldelse, der vil mere end blot at blive forstået eller blot underholde. Barthes taler om ”la perfection brechtienne”⁸⁴ og indrømmer, at det kan virke urimeligt over for mange skuespillere og teatergrupper at kræve en sådan perfektion, men ikke desto mindre har mødet med Brechts teater været så inspirerende og afklarende med hensyn til teatrets funktionsmåde og muligheder, at det har været praktisk talt umuligt for ham at vende tilbage til det, han opfatter som et mangelfuldt teater, der ustandseligt må gå på kompromis med hensyn til både indhold og form for at overleve: ”Denne inspiration har haft forklarelsens lys over sig: der er i mine øjne ikke mere at komme efter i fransk teater. [...] Brecht har frataget mig lysten til al ufuldkomment teater (”tout théâtre imparfait”), og det er, tror jeg, fra det øjeblik, at jeg er holdt op med at gå i teatret.”⁸⁵ Men det er også herefter, at Barthes’ teateranmeldelser stort set ophører, og hans artikler om teatret og om Brecht i særdeleshed kommer til at dreje sig mere generelt om teaterteori, avantgardeteatrets plads i det samlede teaterbillede, teatrets sprog og teatralitet i mere bred kunstnerisk forstand. Det er artikler som ”Le théâtre français d’avant-garde” (1961), ”Léblouissement” (1971), ”Diderot, Brecht, Eisenstein” (1973), og ”Brecht et le discours: contribution à l’étude de la discursivité” (1975).

På *den ene side* er det mødet med Brechts dramaturgi gennem *Berliner Ensembles* entré i Paris i 1954 med stykket *Mutter Courage og hendes børn*, der åbnede hans øjne for teatrets muligheder gennem dets særlige formsprog og dets særlige repræsentationsform. Dette møde og gensynet i 1957, da *Berliner Ensemble* for anden gang gæstede Paris med dette stykke, resulterede i en lang række begejstrede artikler om dette stykkes ”perfekte” dramaturgi og bevidste måde at etablere en kreativ dialog med publikum på.⁸⁶ Men det gav ham også anledning til at sætte Brechts teater over for det franske teaters to indre modsætninger på denne tid, det ”retrograde” teater og det ”progressistiske” teater, som han gør det i artiklen ”Théâtre capital.”⁸⁷ Det førstnævnte leverer midlerne til undertrykkelsens nødvendige blændværk, nemlig det smukke sprog, det pikante psykologiske spil sat temmeligt svulstigt i scene. Det andet teater fører sig frem med en rimelig forudsigelig dialog, der i sin karakter undsiger teatrets specifikke natur til fordel for sit taktiske indhold. Det vil kort sagt sige plathedens teater på den ene side og kedsomhedens teater på den anden. Over for al den følgagtige elendighed ser han Brechts teater som et på

en gang moralsk og totalt dramatisk teater, der hverken forsøger sig med overtalelsens retorik eller den bedrevidende intimiderende stil, men som tværtimod i sin fremstillende, semiotisk funderede dramaturgi ("Brechts teater er et Tegnets teater"⁸⁸) byder sig til for tilskueren på en måde, der giver mulighed for, at han kan sætte sin egen eksistentielle og bevidsthedsmæssige situation i relation til andres og til historien. Det er det, han mener med, at Brechts teater fungerer som handling, før det fungerer som tekst. Brechts teater er derfor også et sensualitetens teater, der sætter glæden i centrum, glæden ved 'det goë liv' ("le 'bon-vivre'" mere end "le 'bien-vivre'"⁸⁹).⁹⁰ Glæden ved at erfare, 'på sin egen krop' så at sige, at sensualitet og intellekt supplerer hinanden på den mest komplekse måde. Dette synes helt i overensstemmelse med Brechts anvisninger i *Lille organisation for teatret* afsnit 63 til, hvorledes figuren Galilei i stykket *Lebens des Galilæi* skal spilles, idet han der pointerer og spørger: "Er hans nydelse ved drikken og vasken ikke ét med hans nydelse ved de nye tanker? Glem ikke: han tænker, fordi det er ham en vellyst!"⁹¹

Men på *den anden side* blotlagde dette møde med Brecht for Barthes også det samtidige franske teaters dybe forbundethed med en eftergivenhedsæstetik og med det borgerlige samfunds privatøkonomiske tankesæt. Det får ham således til i *Le Monde* i 1971 at konkludere om det brechtske teater, at "dette teater, som på en gang er folkeligt og raffineret, ikke kan eksistere i et privatøkonomisk samfund, hvor det hverken understøttes af et borgerligt publikum, som sidder på pengene eller af et småborgerligt publikum som sidder på tilskuerpladserne"⁹²

Så paradoksalt nok blev mødet med Brechts teater måske det, der i sidste ende også fjernede ham fra teatret. Han indså nemlig, at det, der adskilte det brechtske, kritiske teater fra det mere føjelige og indforståede borgerlige teater, ikke kunne henføres til en gradsforskel på en smagsskala, men snarere beroede på en grundlæggende forskellig holdning til på den ene side formens eller udtrykkets betydningsskabende funktion gennem forskel og distinktion og på den anden side holdningen til fænomenet det folkelige, eller vulgariteten, som han kalder det, efter lat. vulgus, menigmand, publikum. For Barthes (og for Brecht) var det folkelige og det underholdende forbundet med løsrivelse, frisættelse og forskellighed. I artiklen "Pour une définition du théâtre populaire" (Til en definition af det folkelige teater) (1954) definerer Barthes det folkelige teater som et teater med et repertoire, der har et ambitiøst klassisk og modernitetspræget kulturelt indhold, og som på én gang orienterer sig mod et bredt publikum og lanceres i en nybrydende og også gerne avantgardistisk opsætning. Alt sammen i overensstemmelse med hans grundlæggende etiske holdning til al kunst, eller som han udtrykte det i de idealistiske og ideologikritiske dage i 50'erne: "Det folkelige teater er det teater, der viser

tillid til mennesket”⁹³ i modsætning til det, han samme sted kaldte ”pen-
genes teater”, kendetegnet ved en *teatralisk* formalisme, udtænkt primært
med det formål at flattere folks småborgerlige følsomhed. Senere kunne
han godt se, at den vision, han havde om, at den brechtske dramaturgi
skulle kunne slå de traditionelle, borgerlige, franske teatertraditioner af
pinden, tilhørte en ”fantasmatisk orden” eller var ”simpelthen utopisk”,
som han sagde.⁹⁴ Men på den anden side var han overbevist om, at Brecht
med sit episke teater havde fundet løsningen på det paradoks, der kunne
siges at være indbygget i den ideale fordring til det folkelige teater, om at
det ”på én gang skulle være lige til at gå til og svært,”⁹⁵ og det ville han godt
stå ved ti år efter.

Men hans forhåbninger på længere sigt til det realisable i teatret som
folkeligt projekt, sådan som han selv havde defineret det, var dog svin-
dende, selvom han anerkendte og priste de forsøg, der blev gjort med
dannelsen af forskellige ’dramatiske centre’ rundt om i verden, i Frankrig
var det fx Avignon-festivalen med start i 1947, Théâtre National Populaire
i 1951 og en lang række teatergrupper i Italien. Alt i alt var det dog ud-
tryk for en tvivl og en skepsis, som var kendetegnende for megen samti-
dig bestræbelse på at forbinde værdier med samfundsmæssige og andre
fællesskabsbetonede tiltag af såvel ideal som aktuel art. En tendens der
blev et karakteristisk træk ved den senere post-modernisme, som Michael
Moorarty bemærker det i sin væsentlige artikel om Barthes’ teatralistiske
æstetik.⁹⁶

Teatralitet

I takt med at troen på gennemslagskraften for det folkelige teater a la
Brecht forsvandt, steg erkendelsen af vigtigheden og omfanget af tea-
tralitetsbegrebet i forbindelse med kunstnerisk udfoldelse generelt set.
Begrebet *teatralitet* (i stærk kontrast til begrebet om *det teatraliske*) er for
Barthes knyttet til denne særlige kombination af nærhed og distance, som
i teatret *ideelt set* råder mellem de iscenesatte skuespillere og tilskuerne,
og som i visse dele og aspekter af litteraturen råder i forholdet mellem
skribent- og læserrollerne. For Barthes tilhører også den indholdsmæssi-
ge repræsentation, det assertive, dvs. de skabte universer og figurer, til sta-
dighed alibiet, alibiet for det at skrive, som han hævder, det gjorde for en
Proust, en Stendhal, en Rousseau, en Balzac og en Flaubert. Autorrollen
eller autorinstansen eksisterer kun i de stunder, den er skrivende (eller
opleves som skrivende), dvs. der hvor noget *bliver-til* i sprog, og når det *er
blevet til* i sproget, eksisterer autor ikke mere, i hvert fald ikke den autor.
Det interessante her er, at det er *den skrivende autor*, læseren fascineres
af og i bedste fald er i dialog med i form af denne særlige kombination
af nærhed og distance. Det vil sige, at *autor* ved på én gang at være mo-

mentan og forgængelig skaber plads til og grobund for at *lector* (lad os nu kalde læserrollen det, dvs. den læserrolle, der praktiserer 'la lecture') kan opstå og i en 'pardans' med den genopstandne autor i al gensidighed *signerer* den pågældende aktualisering af teksten eller, som Barthes så rammende siger det, "tværer læsningen ud på teksten." Men hvad er det mere specifikt, som teksten eller stykket skal besidde, hvis denne særlige kombination af nærhed og distance i relationen mellem tekst og læser eller mellem teaterstykke og tilskuer skal opstå?

"Originalitet", som Barthes pointerer i det meget centrale forord til *Essais Critiques* (Kritiske essays) fra 1964, er det, den kunstneriske bestræbelse skal besidde, hvis den skal trænge igennem til (d)en anden. Hermed menes, at bestræbelsen ikke bare går ud på at blive forstået af et andet menneske, men på at blive 'læst' og sprogligt eller kropsligt 'imødekommet' eller 'gengældt': "Originaliteten er altså det, det koster, for at kunne gøre sig håb om at blive modtaget (og ikke bare forstået) af den som læser en."⁹⁷ Først derved bringes den dialogicitet (groft sagt: 'sproget i sproget') i funktion.⁹⁸ 'Originalitet' forstået som en omgåelse af det banale, doxa, eller generelle i udfoldelsesmediet ud fra den mening, at det gængse aldrig vil kunne dække det individuelle endsige det affektive. 'Originalitet' skal ikke forstås som en særlig nådegave, der funderer udfoldelsens sandhedskvalitet i en eller anden transcendental oprindelighed, som ordet måske kunne antyde, men må snarere sammenholdes med begreber som Walter Benjamins *Ursprungs*-begreb og Gilles Deleuzes *devenir*-begreb, altså det at noget opstår og lader sig meddele her og nu i en kunstnerisk, dialogisk udfoldelse og eksperimentering.⁹⁹ Med *direktheden* tabueret af ovennævnte grunde må bestræbelsen samle sig om at eksperimentere med formens betydende funktion i håb om at nå frem til en mere gyldig (mindre "falsk"), på én gang *indirekte* og *præciserende* kommunikation, eller som Barthes formulerer det, dog med særligt henblik på litteraturen, samtidig med at formuleringen indeholder essensen af hans læsningsteori og dennes tilknytning til teatralitetsperspektivet (derfor det temmeligt lange citatuddrag fra forordet til *Essais Critiques*):

Den, som vil skrive *med akkuratesse*, må [...] gå ud til sprogets grænser, og det er *ved at gøre det*, at man virkelig skriver *for andre* [...]. Skribenten og privatmennesket (når det skriver) er dømt til straks at variere sit oprindelige budskab, da enhver ejendomsret til sproget er umulig, og da det er afgørende at vælge den bedste konnotation, den som indirekte og ofte ad mange omveje deformerer mindst muligt, ikke det, som den vil sige, men det, som den vil lade forstå; [...] *Skrivningen er i virkeligheden, på alle niveauer, den andens tale*, og det er i denne paradoksale evne til at slå om, at man kan tale om skribentens 'nådegave'; det er tilmed nød-

vendigt at kunne se, at det forholder sig sådan, fordi denne talens forudanelse er det eneste (meget skrøbelige) øjeblik, hvor skribenten kan lade forstå, at han er orienteret mod den anden; [...] kun formen gør det muligt at undslippe følelsernes karikeren, fordi den er selve den teknik, der gør det muligt at forstå og beherske sprogets teater.¹⁰⁰

Synspunktet er her altså, at det, der er på spil i en kunstnerisk (litterær eller teatermæssig) kommunikation mellem en skribent ('écrivain' og ikke 'auteur') eller iscenesætter og en læser ('lector' og ikke 'liseur') eller tilskuer ('spectator'), er ikke det skrevne ('écrit') eller stykket som sådan, men skrivningen ('l'écriture') eller iscenesættelsen (som jo på sin side kan opfattes som en udfoldet læsning af drama-skribentens 'écriture'). Eller, som Brecht siger det i en tale til skuespilleren om iagttagelsens kunst: "Man vil iagttage dig for at skønne, hvor godt du iagttog først."¹⁰¹ Det vil kort sagt sige, at i kunsten (ja, også tit uden for kunsten, fx i kærlighedsformlen: 'jeg-elsker-dig') udfoldes orienteringen mod (d)en anden kun i en original betydende form. Konnotationen som et *præciserende* middel til betydningsdannelsen er et overordnet synspunkt på litteratur, kunst og teater, som vi møder overalt hos Barthes. I teatersammenhæng ser vi det – udover selvfølgelig i hans Brecht-kritik – også i hans fascination af det japanske Bunraku-teater, som netop opererer på baggrund af en skarp skelnen mellem tre gestus, "den udøvede gestus, den udøvende gestus og den stemmemæssige."¹⁰² Kroppen er her erstattet af dukker, Bunraku-dukker, som bevæges af synlige mænd, der ledsager dukkerne overalt på scenen. Musikken og stemmerne kommer fra sidegemakkerne og "deres rolle er at *udtrykke* teksten (som man udpresser saften af en frugt)."¹⁰³ Forbindelsen til Brechts Verfremdungs-teknik skulle være åbenlys, hvad den i øvrigt også var for Brecht selv.¹⁰⁴ Men også i fx hans Punctum- og Studium-begreber i *La chambre claire* skinner dette krav til kodning, orientering, originalitet, en særlighed ved scenen, teksten, tableauet igennem. For at der skal kunne etableres en forbindelse til spectator, der rækker ud over den banale information eller genkendelse, må scenen, teksten eller billedet videregive en investering, en særlighed: "det er den satsning i billedet, som pikerer mig"¹⁰⁵ (i betydningen: udpeger mig og rammer mig), hvilket er en af hans spectator-perspektiverede beskrivelser af punctum-effekten ved et billede, men som sagtens kan bredes ud til også at dække teater- og litteraturområdet. For Barthes er dette nemlig i bred forstand retorikkens gebet. Retorikken forstået som den amourøse dimension ved enhver affektiv, modtagerorienteret udfoldelse: "retorikken er ikke kun forbundet med litteraturen, men desuden med al kommunikation, så snart den vil have den anden til at forstå, at vi genkender vedkommende: retorikken er den amorøse dimension ved det at skrive."¹⁰⁶

Barthes er gennem det dobbelte videnskabelige arbejde dels med borgerskabets myteiscenesættelse dels med semiotikken og konnotations-sproget med udgangspunkt i den danske lingvist Louis Hjelmslevs glossematik inde på, at denne janushovedagtige brug af sprog som middel til at frigøre sig fra det assertive ved det selv samme sprog, som måske særligt den moderne litteratur praktiserer, er ensbetydende med performativitet eller teatralitet. Han siger fx i sin tiltrædelsesforelæsning som professor ved Collège de France i 1977:

[man] må ikke undre sig, hvis man i det sproglige anarkis umulige horisont – der hvor sproget forsøger at unddrage sig sin egen magt, sin egen underdanighed – finder noget der har med *teater* at gøre. [...] [Litteraturens kraft], dens egentlige semiotiske kraft, er at *spille* tegnene, snarere end at nedbryde dem.¹⁰⁷

Men det fremgår allerede i 1963 i første del af det i denne sammenhæng meget centrale interview, ”Littérature et signification” (dansk udg. ”Litteratur og betydning”), som bringes i tidsskriftet *Tel Quel*, hvor Barthes bliver bedt om at forklare det skred *i fokus* fra teater til teatralitet, som han angiveligt foretager i disse år. Hertil svarer han, at der i realiteten ikke er sket noget skred, men snarere en fastholdelse af et synspunkt med henvisning til, at hans interesse for teatret, i hvert fald fra og med Berliner Ensemblets og dermed Brechts indtog i Paris i 1954, hele tiden har været knyttet til *teatraliteten*, det *polyfont* informationelle ved det, der foregår på scenen; det, hvorved *betydning* (”signification”) skabes med større akkuratess og dialogistisk effekt end ved dagligsprogets mere monologiske og meningsorienterede (”sens”) kommunikationsformer.¹⁰⁸ (Bemærk i citatet, at talen (”parole”) optræder på lige fod med sceneriets andre materielle forhold):

Det gælder i særlig grad for skuespillet, hvor man *på samme tid* modtager seks eller syv informationer (fra sceneriet, fra kostumerne, lyssætningen, skuespillernes placering, deres adfærd, deres mimik, deres tale) [...] man har altså at gøre med en sand polyfoni af informationer, og det er teatraliteten: *en tæthed af tegn*. [...] i litteraturen, som er en konnotativ formation, er der ingen uskyldige [pure] spørgsmål: et spørgsmål er aldrig andet end sit eget spredtliggende svar, splittet op i fragmenter imellem hvilke meningen [sens] siver og undviger helt samtidigt.¹⁰⁹

Parallelt med teatret har hans interesse for litteraturen, som det fremgår, primært været knyttet til *litterariteten*, det gamle Roman Jakobsonske begreb fra den russiske formalisme,¹¹⁰ hvor også Brecht som sagt hentedede inspiration, dog i den mere æstetisk operative udgave, som Sergej

Tretjakov stod for. Men formalisten Viktor Sklovskijs samtidige tanker¹¹¹ om at afkræve kunstens behandling af virkeligheden en fremmedgørende effekt, hvorved læseren eller betragteren skulle have mulighed for at opleve livet og tingene på en ny måde, adskiller sig ikke synderligt fra kernen i Brechts teaterteorier. Så på den måde er cirklerne sluttet, både den, der forbinder de litteratur-, teater- og kunstteoretiske positioner og den, der forbinder den mere personorienterede side af sagen. Og det gælder endda også, hvis man som omtalt udvider personkredsen med Mikhail Bakhtin, og teorikredsen med hans tanker om polyfoni og litterær dialogicitet.¹¹²

To umage eksempler på teatralitet: Baudelaire og Beckett

To artikler, der på hver deres umage måde eksemplificerer dette begreb, teatralitet, skal omtales. Den første er artiklen ”Le théâtre de Baudelaire” (1954),¹¹³ som er en af de mest interessante af Barthes’ teaterartikler og bemærkelsesværdig af flere grunde. Dels fordi den behandler noget så relativt kuriøst som tre teaterstykker eller skitser til teaterstykker af Baudelaire.¹¹⁴ Endvidere fordi disse teaterstykker var totalt mislykkede som teater og vist nok aldrig opført. Og endelig fordi den på sin særlige indirekte måde gennem beskrivelsen af Baudelaires mislykkede forehavende påpeger vigtigheden og omfanget af *teatralitetsbegrebet* i forbindelse med kunstnerisk udfoldelse, hvoraf Baudelaires egen digtcyklus *Les Fleurs du mal* fremhæves som et af de smukkeste eksempler, endda endnu smukkere på baggrund af denne nye indirekte indsigt i kreativitetens lidelseshistorie. Barthes’ pointe er nemlig, at grunden til, at Baudelaires stykker ikke fungerer som teater, skal søges i deres mangel på vilje til teatralitet. Baudelaire prioriterer anderledes her end i de sammenhænge, hvor han er alene over for sit stof så at sige, i digtene, i sine essays og i *Les Salons* (Salonerne). I teatret søgte han populariteten, men tabte derved paradoksalt nok det publikum, der skulle give ham den, fordi han gennem sin menende og ’debatskabende’ metodik tog brødet ud af munden på publikum, inden de havde nået at få smagt på det:

Med et teater, der var lagt sådan an, kunne Baudelaire ikke andet end at beskytte teatraliteten mod teatret; han skjulte den langt fra scenen, som om han følte det suveræne kunstgreb truet af karakterens kollektive udskjelser, og gav den et tilflugtssted i sin separate litteratur, i sine digte, sine essays, sine Saloner; og tilbage i dette (for)tænkte teater er der ikke andet end prostituerings af skuespilleren, publikums antagede vellyst over en svulstig iscenesættelses løgnagtigheder (og ikke kunstgreb).¹¹⁵

Barthes spidsdefinerer teatralitet som alt det ved teatret, der ikke er tekst.

Ved teatralitet forstår han således en universel perception af alt, hvad der gennem tegn og synsindtryk foregår på scenen med udgangspunkt i de skrevne betragtninger: "Hvad er teatralitet? Det er teatret minus teksten, det er en tæthed af tegn og sansninger som bygger sig op omkring scenen med udgangspunkt i den skrevne tekst."¹¹⁶ Al stor dramatik, fx Aischylos', Shakespeares og Brechts, hævder Barthes, forudsætter denne dominerende teatralitet, hvor den skrevne tekst på forhånd er indoptaget i krop-penes, tingenes og selve situationens ydre gestaltning, og hvor selve talen som sådan også får substantiel karakter. Al dette synes Baudelaire i sin meget bevidste tilgang til det konkrete dramatiske projekt, fx ved arbejdet med stykket *L'Ivrogne* (Drukkenbolten) konsekvent at vælge fra, angiveligt fordi han ikke tænker dramaturgisk, men indholdskritisk. Han begår altså den fejl efter Barthes' mening, at han kommer salen i forkøbet med sine meninger om dette og hint og blokerer derved for dialogen, der netop kun kan komme i stand på baggrund af en disponibilitet i det, der foregår på scenen. Barthes ville kunne sige, at han som dramatiker tænker for meget med hovedet og for lidt med kroppen. En balance som Baudelaire i det øvrige forfatterskab ellers viser, at han behersker til fulde.

Den anden tekst, jeg vil fremhæve, hedder "*Godot adulte*" (*Godot voksent*),¹¹⁷ og den er øjenfaldende af flere interessante grunde. Den er skrevet i anledningen af Samuel Becketts stykke *En attendant Godot's* (dansk udg. *Vi venter på Godot/Mens vi venter på Godot*, 1952) bemærkelsesværdige succes i Paris i 1953 og fremefter. Barthes hæfter sig her ved ansvarlighedsproblematikken, som synes tæt forbundet med det dialogiske, der indbyder publikum til at deltage på det performative niveau, på diskursens niveau og ikke på *tolkningens niveau*, som Barthes og andre på den tid konsekvent kaldte på *borgerligt niveau*. Det hænger øjensynligt sammen med, at den interpretative, kritiske analyseform var en af de to mest etablerede og anerkendte analyseformer på den tid i Frankrig. Den anden var den Lanson'ske biografisk funderede metode.¹¹⁸

"*Godot adulte*" er Barthes' eneste selvstændige artikel om et Beckett-stykke, publiceret første gang i 1954. Pointen i den artikel er, at *Godot* har fundet sit publikum gennem en dialogisk udviklingsproces med tilskuerne. Fra, siden sin førsteopførelse i Paris, at være stemplet som avantgardeteater og som sådan repressivt tolereret af den borgerlige kritik og presse med, hvad dertil hører af et udsøgt, intellektuelt og begrænset publikum, har det fulgt en social udviklingsbane, ulig andre såkaldt avantgardestykker af fx Jean Anouilh og Marcel Aymé, og er blevet *voksent* ("adulte") med et helt uhørt stort antal opførelser og publikummer til følge (400 opførelser og set af over 100.000 mennesker). 'Voksent' teater vil for Barthes sige, at teksten gennem skuespillernes sammenspil med publikum åbner sin intellektuelle strengthed og virtua-

litet til en *disponibilitet*, en stillen sig til rådighed for publikums aktive sproglige og performative opfølgning gennem tekstens umiddelbare tilgængelighed. Barthes præciserer, hvordan denne dynamiske udvikling er kommet i stand i forbindelse med den konkrete opførelse af Becketts *Godot* i Paris:

Godot når nu dette stadium af umiddelbar begribelighed, hvor det er nødvendigt for teatret at befinde sig i hvert fald i sin selvforståelse, ved at være blevet kastet for publikum som et forbundet sprog (som ikke på nogen måde udelukker genkendeligheden). Se fx slutningen: det er en frygtløs filosofisk slutning, som engagerer uden på bedragerisk vis at hensætte tilskueren i en indre erkendelsessmerte: 'Hvornår? Hvornår? En dag, er det ikke nok, en dag som alle andre, en dag blev han stum, en dag blev jeg blind, en dag bliver vi døve, en dag bliver vi født, en dag dør vi, den samme dag, det samme øjeblik, er det ikke tilstrækkeligt...? Man fødes over en grav, dagen lyser op et øjeblik og det er nat på ny.' Det er indbegrebet af tonen fra den shakespeareske monolog, og skuespillerne ved det: de har følt at publikum fra opførelse til opførelse kræver en større og større meditatív åbenhed. *Godot* har foldet sig ud, bestyrket, *Godot* er blevet voksent.¹¹⁹

Disponibilitet, som en funktion af denne åbenhed, er et helt centralt begreb i Barthes' overordnede *théorie du lecture*, som igen må betragtes i tæt sammenhæng med hans tanker om såvel skrivningens som læsningens ansvarlighed, begge dele begreber som desværre kun sparsomt er kommenteret af Barthes-kritikken.¹²⁰ Med en reference til Mikhail Bakhtins begrebsapparat kan man forklare det som, at tekstens dialogiske momenter i læsningen bliver performativt udfoldet og bestyrket. Det er således vigtigt at slå fast, at den umiddelbare begribelighed, rettet mod den anden, som bestræbes med den eksperimenterende sproglige akkuratess, ikke udelukker åbenhed, snarere tværtimod. Forbindelsen mellem fasthed eller indre konsistens og disponibilitet er, hævder Barthes videre, således en af teatrets store hemmeligheder og muligheder, der netop har rødder i sprogets ordrette meddelbarhed: "[denne forbindelse] er en stor hemmelighed ved teatret: et bogstaveligt sprog uden fordobling og uden indforståethed."¹²¹ I tilfældet *En attendant Godot* er al den sædvanlige hermeneutik sat for (teater)døren, den der fx blændes af at have fået øje på en gud i *Godot* og en kapitalisme i den despotiske Pozzo. Hos Barthes får sproget i stedet lov til at virke i al sin umiddelbare forståelighed og semiotiske tæthed (jf. citaterne fra forordet til *Essais critiques* ovf.). Med det sagte hos Beckett, konstaterer han, er alt sagt om det, der skal siges, der er sådan set ikke mere

at komme efter. Helt i overensstemmelse i øvrigt med tankegangen hos en af den unge Becketts helte, filosofen og Descartes-eleven, Arnold Geulincx, som bl.a. hævdede, at "ubi nihil vales, ibi nihil velis" (om det du intet ved, bør du intet ville). Og Barthes konkluderer: "Filosofien i Godot fremstår i stykket præcist i det øjeblik, hvor Beckett ønsker det, den udfoldes af virkelige ord, den har ikke brug for kritikernes kløgt eller tilskuerens vidtløftigheder for at kunne blive forstået."¹²² Det var netop styrken ved den opførelsesmæssige udvikling, som Barthes hævder at stykket gennemgik på Théâtre Babylone i Roger Blins mise en scène fra januar 1953 og frem. Intet blev ændret ved selve stykket, men lydhørheden mellem skuespillere og publikum bevirkede, at skuespillerne gradvist kunne spille på flere af de strenge, som teksten og sproget lagde op til, i dette tilfælde *det komiske*. Et bevis på det afsøgende sprogs præciserende evne. Becketts tekst vandt i validitet og intensitet ved at blive udfoldet i al sin polyfoniske dialogicitet, og publikum og skuespillerne "fandt sig forenet i en kollektiv akt: latteren."¹²³ En latter, der på den ene side på god Brechts vis forener sanselighed (over for sprogets dialogicitet) og bevidsthed (indsigt – i dette tilfælde – i tilværelsens endelighed), og på den anden side på god beckettsk vis en latter, der forløser og foruroliger.

Barthes fandt dog ikke anledning til at kommentere andre af Becketts berømte stykker, som havde premiere i de år, ligesom der blandt hans 94 teaterartikler kun findes denne ene om Beckett. Forklaringen på dette skal sandsynligvis søges i hans udbredte skepsis over for avantgardeteatret generelt set, en skepsis som dog med tiden ændrede sig til et mere nuanceret syn. På den ene side forekom det ham, at avantgarden stod i fare for at blive omklamret og passiviseret af det progressive borgerskab og dets udslidte former, men på den anden side indså han, at teatret ikke kunne leve uden en form for bevidsthed og eksperimentering på teatralitetens område, og det kunne avantgarden bidrage med, som han er inde på i artiklen "À l'avant-garde de quel théâtre?" (Avantgarden i spidsen for hvilket teater?) fra 1956:

Det er fatalt, at avantgarden som borgerskabets snylter og ejendom, følger dets udvikling: det virker som om, vi i dag ser den dø lidt efter lidt; både det at borgerskabet sætter sig fuldstændigt på den og slut er det med de glade aftner med Beckett og Audiberti (i morgen er det så Ionescos aften, Ionesco, der allerede er faldet godt til i følge den humanistiske kritik), og det at den avantgardistiske kunstner tilslutter sig en teaterpolitisk bevidsthed og lidt efter lidt forlader den rene etiske protest (det er uden tvivl tilfældet hvad angår Adamov) for at følge i en ny realismes spor. [...] det er selve teatrets håndgribelighed,

og ikke bare ideologien, der skal genovervejes. Her kan avantgarden hjælpe.¹²⁴

Barthes' aktualitet

Megen tidligere Barthes-kritik synes at have været præget af en vis interesse i dels at *deaktualisere* hans skrivelser ved at fæstne hans analyser af og meninger om teatret, litteraturen og andre betydende kulturformer til hans såkaldt tidsbundne politiske optagethed i 1950'erne og 1960'erne,¹²⁵ og i dels at *reducere* hans uomtvisteligt originale sammenskrivning af teoretisk indsigt og sproglig kreativitet, som den fremtræder i teksterne fra 70'erne, til et mere eller mindre mislykket roman-forfatterskab. Det skulle gerne af ovenstående fremgå, at den interesse deler jeg ikke, og jeg mener tilmed, at sådanne betragtninger er uvederhæftige. Det skulle omvendt gerne fremgå, at der er en tydelig forbindelse mellem på den ene side den Roland Barthes, der hudflettede borgerskabets og småborgerskabets anti-intellektualisme i de teaterteoretiske og -analytiske artikler i 1950'erne og 1960'erne, og på den anden side den Roland Barthes, der i 1970'erne fokuserede sin teori og sine analyser på performativitetens etik, en teatralitets-etik, eller en "signaletik", som han kaldte det i sin autografi i 1975.

I skæringspunktet for hele værket, *måske Teatret*: der er faktisk ikke én af hans tekster, som ikke handler om *et vist teater*, og forestillingen er dén universelle kategori, som former hans syn på verden. *Teatret hænger sammen med alle de tilsyneladende specielle temaer, som kommer og går i det, han skriver*: konnotationen, hysteriet, fiktionen, det imaginære, scenen, ynden, tableauet, Orienten, volden, ideologien (som Bacon kaldte et 'teaterspøgelse'). Det, som har tiltrukket ham, er ikke så meget tegnet som signalet, skiltningen: den videnskab, han ønskede, var ikke en semiologi, det var en *signaletik*.¹²⁶

Der synes altså hos Roland Barthes at være tale om en indre konsistens i et forfatterskab, som ved mængden af genudgivelser, oversættelser og kritiske antologier, ikke blot har bevist sin *aktualitet*. Ved sin insisteren på det etisk nødvendige i at pege på integrationen af og gensidigheden imellem 'skrivningen' såvel som 'læsningens' ansvarlighed, når vi skal forstå betydningen af teatrets, litteraturens, kunstens og musikkens virke i vores liv, har det tillige vist sin *tidløshed*.

Performativ litteraturlæsning¹²⁷

En læsning af Virginia Woolfs *The Waves*

Historisk er der ikke noget nyt i at sætte fokus på det performative¹²⁸ i kulturelle sammenhænge, som Roland Barthes gør det her. Det har man gjort siden antikken, vekslede med fokus på det kulturelle fænomen som en strukturel enhed af betydende enkeltdele. Det karakteristiske for modernismens performativitet er den vægt, der bliver lagt på det subjektkonstituerende ved det performative, dvs. på selvet som en formningsproces og en stiliseringsproces. Selvets performative bliven-til ses som en stræben efter et selv-nærvær i fx den litterært verbale og oscillerende dialogicitets her-og-nu, der netop sætter sig igennem på baggrund af det historisk betingede tab af forestillingen om eksistensen af et stabilt, helstøbt selv.

En bestræbelse eller udfoldelsesform, som vi møder overalt i Virginia Woolfs forfatterskab. I fx *To the Lighthouse* (1927) og i *The Waves* (1931) oplever vi, på forskellige måde i de to tekster, fortællerstemmer, der ikke blot fører ordet som fortæller, men – bogstaveligt talt – også for plottets personer hele vejen igennem. Men fortællerstemmerne i de to romaner er på en mærkelig måde indirekte, men dog styrende tilstede både i plottet og uden for plottet, altså såvel homo- som heterodiegetisk. I *To the Lighthouse* i et mixture (med midterafsnittet ”Time Passes” som en beskrivende undtagelse) og i *The Waves* i en changerende bølgebevægelse fra kapitel til kapitel, fra *episode* til *mellemspil*. På den ene side er fortælleren – som jo her ikke er nogen jeg-fortæller, men en 3. personsfortæller, der på denne særlige indirekte måde nærmest svæver usynlig rundt midt i tableauerne – endnu mere deltagende i hændelserne, end hvad man normalt ser hos jeg-fortællere, nemlig ved at fortællerstemmen enten opløser sig i de deltagende figurer eller diffunderer ud i de tilstedeværende figurer som *fokaliseringer* eller forbliver fortæller-*synsvinkler*, hvorigennem hændelserne bliver oplevet og berettet. På den anden side synes den overordnede ’stemme’ sig sin rolle så bevidst som skribentrolle og kommunikerende, at den sætter sig igennem som eksplicit skabende antagelig ud fra en oplevelse af, at ved at skrive denne tekst deltager den i en dialog eller et møde med en læserrolle, hvor dialogpartnerne er om ikke urørlige så usårlige, hvilket synes at udgøre et særligt fascinerende aspekt ved det litterære møde iflg. Woolf. – Det er den stemme, der siger:

It is only by putting it into words that I make it whole; this wholeness means that it has lost its power to hurt me; it gives me, perhaps because by doing so I take away the pain, a great delight to put the severed parts together. Perhaps this is the strongest pleasure known to me. It is the

rapture I get when in writing I seem to be discovering what belongs to what; making a scene come right; making a character come together. From this I reach what I might call a philosophy.¹²⁹

At kommunikere på sådanne vilkår kræver en kamæleonagtig indsats af en læser, eller som Neville, en af de mest lyrisk og poetologisk orienterede af personerne i *The Waves*, udtrykker sig:

*To read this poem one must have myriad eyes, like one of those lamps that turn on slabs of racing water at midnight in the Atlantic, when perhaps only a spray of seaweed pricks the surface, or suddenly the waves gape and up shoulders a monster. One must put aside antipathies and jealousies and not interrupt. One must have patience and infinite care and let the light sound, whether of spiders' delicate feet on a leaf or the chuckle of water in some irrelevant drain-pipe, unfold too. Nothing is to be rejected in fear or horror. The poet who has written this page [...] has withdrawn.*¹³⁰

Her udfolder der sig en dialog af nærmest poetisk-erotisk karakter mellem skribent- og læserrolle, udmøntet i deres gensidige særlige fornemmelse for bølgernes musik og musikkens bølger ("the sea should be heard all the way through" som Woolf skriver i sin dagbog, da hun arbejdede med den anden store roman *To the Lighthouse*), en fornemmelse, som hun udspreder til mange figurer, og som således ikke er noget specifikt for den enkelte, men et overordnet træk, som tilhører selve skrive- og læsemåden. Et andet gennemgående træk er den musiske rytmi og rytmesans, som sprogligt og strukturelt gennemstrømmer teksten, og som på denne måde inviterer til dialogisk pardans af den kropslige og rytmiske slags mellem skribent og læser.

Det, litteratur af denne art kommunikerer, er således ikke information fra én, der ser et eller andet og derefter informerer om, hvad han eller hun ser, til en anden, der ikke kan *se* det. Litterær kommunikation er ikke *information*,¹³¹ men snarere en impersonal, verbal overførsel af verbal-performative udgaver af det oplevede og sansede og den effekt, det har på os. Litteratur er sprog i sprog¹³² så at sige, at ligne med det at følge ruterne på et landkort og ikke med en skattejagt hverken fra autors eller fra læsers side. Det litterære værk besidder som verbal-performativ en række stilistiske (narrative, udsigelsesmæssige, billedsprogmæssige) metoder for en skribent (og for en læser) til at skabe nye rum og perceptioner, hvis betydninger ikke (skal) måles på repræsentationens vægtskål, men som snarere (skal) opfattes som en stadig bliven-til af noget, der netop ikke *er*.

'Moments of becoming':

Mødet mellem skrivningen og læsningen i *The Waves*

I *The Waves* lever vi som læsere et nærmest symbiotisk liv med en gruppe mennesker, venner må man vel kalde dem, der først mødes som små børn, legende børn, og siden følges ad i skolen, på universitetet, i voksenlivet, hvor nogle får børn og andre dør, og hvor deres veje skilles. Endelig er vi med dem i alderdommen, hvor de mødes igen til en melankolsk middag i Hampton Court. Bogen slutter i et langt, opsummerende tilbageblik, hvor Bernard, der er mediatoren, men også initiativtageren blandt dem, sætter en fjern bekendt stævnemøde på en restaurant. Her henvender han sig til denne ukendte lytter med disse ord, som bliver indledningen til en lang enetale: "Now to sum up [...] Now to explain to you the meaning of my life. [...] If it were possible, I would hand it to you entire. I would say, "Take it. This is my life," og fortsætter:

'But unfortunately, what I see (this globe, full of figures) you do not see. You see me, sitting at a table opposite you, a rather heavy, elderly man, grey at the temples. You see me take the napkin and unfold it. You see me pour myself out a glass of wine. And you see behind me the door opening, and people passing. But *in order to make you understand, to give you my life, I must tell you a story* –[...]'¹³³

Bernard synes at sige, at meget ved man om hinanden, meget kan man se ved den anden, som den anden ikke kan se ved sig selv. Med ens synsoverskud kan man endda se det, der sker bagved den anden og omkring den anden (og det skal nok ikke udelukkende forstås konkret), men hvis man vil tættere på, indrette sig seriøst mod den anden, involvere sig, forstå den anden, må man udnytte hinandens verbale overskud, så at sige. Jeg giver dig mit liv, og du giver mig dit. Jeg fortæller dig min historie, eller en af mine mange historier, og *du læser mig din historie*, eller en af dine mange historier, eller som Bakhtin siger det: "jeg er bevidst om mig selv og bliver kun mig selv ved at afsløre mig selv for en anden, gennem en anden, og ved hjælp af en anden."¹³⁴ Bernard formulerer sig et andet sted i dette møde med den fjerne bekendte, som man kunne mistænke for at være læserrollen i forklædning, på en måde, som – hvis denne mistanke har noget på sig – synes at udfolde lige netop den intime forbindelse mellem skribentrollen og læserrollen, som det ellers kan være svært at finde evidens for:

'Oh, but there is your face. I catch your eye. I, who had been thinking myself so vast, a temple, a church, a whole universe, unconfined and capable of being everywhere on the verge of things and here too, *am now nothing but what you see* – an elderly man, rather heavy, grey above the

ears, who (I see myself in the glass) leans one elbow on the table, and holds in this left hand a glass of old brandy. That is the blow you have dealt me.[...]

Strange that the face of a person whom I scarcely know [...] – a mere adumbration of eyes, cheeks, nostrils – should have power to inflict this insult. You look, eat, smile, are bored, pleased, annoyed – that is all I know. Yet this shadow which has sat by me for an hour or two, *this mask from which peep two eyes, has power to drive me back to pinion me down among all those other faces, to shut me in a hot room, to send me dashing like a moth from candle to candle.*¹³⁵

Altså igen: 'jeg bliver kun mig selv ved at afsløre mig selv for en anden, gennem en anden, og ved hjælp af en anden,' så 'genvinder jeg sansen for sammensathed og virkeligheden og kampen,' som Bakhtin formulerer det,¹³⁶ eller som Bernard tørt konstaterer efter at have registreret, at det er dette liv, at han tilhører: "To be myself (I note) I need the illumination of other people's eyes."¹³⁷

Når jeg begynder læsningen af *The Waves* sådan, så er det, fordi disse refleksioner fra Bernards side meget præcist dækker kreativiteten og dynamikken i de paradokser, som på mange forskellige planer bølger igennem denne tekst. Lige fra kompleksiteten i tekstens ydre genrekarakter over fluktuationen i dens udsigelsesmæssige og tematiske opbygning til dobbeltheden imellem karakterernes individualitet, idet de både søger ensomheden og hinanden. Og endelig gør jeg det for at bringe i forgrunden, det måske vigtigste aspekt af *The Waves* af dem alle, nemlig Wolfs eksperimenterende bestræbelse på at finde en form, hvori hendes refleksioner over skribentens og læserens rolle i konciperingen og oplevelsen af et literært værk kunne komme til udfoldelse på en for begge parter æstetisk integreret og acceptabel måde. Hun skriver således i sin dagbog d. 25. sept. 1929 under udarbejdelsen af det, der skulle blive til *The Waves*: "[...] several problems cry out at once to be solved. Who thinks it? And am I outside the thinker? One wants some device which is not a trick."¹³⁸ Som vi straks skal se, bliver det ønskede middel indførelsen af en skrivende kvinde, "the lady writing," som vennerne i barndommen får øje på i deres rejse til fantasilandet, Elvedon. Som Gillian Beer også gør opmærksom på i introduktionen, får Woolf indført den problematik, som hendes overvejelser under skrivningen med bogen gik ud på, uden at det sker i en udenforståendes optik, men integreret fuldstændigt i fortællingens egen tematik og i karakterernes egen optik. Hun formulerer det på denne måde:

The lady is thinking and *inscribing, not outwardly observing*. The children watch, the lady writes, the gardeners sweep: the work turns its eyes upon

itself, but *entirely through the eyes of the actors*. There is no outside place for the observer. *The reader, too, must immerse in this submarine, eyeless, (I-less) medium.*¹³⁹

Karakterernes intra-lektuelle relationer

Allerede på første side af bogens første episode møder vi seks af historiens syv hovedpersoner, og allerede på denne første side har alle seks haft to replikker! Og sådan fortsætter det. Bortset fra inkvit findes der i bogens episodiske afsnit kun disse seks personers direkte tale. Vi møder dem altså første gang i deres tidlige barndom, hvor de som sagt går i skole og sammen oplever og verbalt registrerer alt, hvad de ser og gør i deres leg og færden. De udvikler et naturligt venskab og bliver endda periodisk forelskede i hinanden (både inden for og på tværs af kønnene i øvrigt). En syvende person med det middelalderlige og mystiske navn, Percival, udvikler en særlig tiltrækning på de andre seks. Percival, som er navnet på den person, der ifølge King Arthur-legenden finder den hellige gral i The Chapel Perilous, er her beskrevet som tavs og umælende, hvilket får den effekt, at han kommer til at personificere det fuldkomne sammenfald af krop og sjæl, uden behov for et formidlingsskabende sprog. Han er enkel, nærmest simpel og konventionel selvbevidst og som sådan altså ingen ord nødvendig, heller ikke ved afskedsmiddagen for ham inden hans afrejse til Indien. Percival dør siden i det fjerne Indien (ved fald fra en hest), hvilket blot forøger mystificeringen og idealiseringen af ham i de andres øjne. Han bliver således det poetiske sigtepunkt for de øvrige seks og således i tavs indirekte kommunikation med ”the lady writing” (skribentrollen), hvilket fremgår af følgende citatpluk:

’Look now, how everybody follows Percival. He is heavy. He walks clumsy down the field, through the long grass, to where the great elm trees stand. *His magnificence is that of some mediaeval commander*. A wake of light seems to lie on the grass before him. Look at us trooping after him, his faithful servants, [...]’¹⁴⁰

[...] ’Yet it is Percival I need; for it is Percival who inspires poetry.’¹⁴¹

’But here and now we are together,’ said Bernard. ’We have come together, at a particular time, to this particular spot. We are drawn into this communion by some deep, some common emotion. Shall we call it, conveniently, ’love’? Shall we say ’love of Percival’ because Percival is going to India?’¹⁴²

’He is dead,’ said Neville. ’He fell. His horse tripped. He was thrown. The

sails of the world have swung round and caught me on the head. All is over. The lights of the world have gone out.¹⁴³

Som man kan se, er den enkelte karakters udtryksform på den ene side meget selvrefleksiv, men peger på den anden side også på en overordnet skribentinstans, *der styrer bestræbelsen på at udfolde en generel livserfaring*, hvilket igen bliver understreget af Bernards afsluttende opsummerende beretning, som jeg omtalte ovenfor.

Ved *intra-lektualitet* vil jeg forstå alle tekst-interne og gensidige læsninger, der måtte finde sted mellem karaktererne indbyrdes og mellem dem og skribent- og læserrollen. Hvorimod jeg betragter relationerne mellem skribent- og læserrollen indbyrdes og deres læsningsmæssige relationer med deres respektive omverden som *inter-lektuelle*. Sammenfattende ville det i dette tilfælde kunne afbildes på følgende måde, hvor sammenhængskraften mellem de seks karakterer på den ene side repræsenteres af Percival og den tavse kærlighedsfølelse, som han personificerer, og på den anden side af den ligeledes tavse "the lady writing" personificerende den kreative skribentinstans, som udvirker transformationen mellem autorfunktionen og de øvrige karakterer, en relation, som Bakhtin har behandlet indgående, og som jeg senere vil vende tilbage til.

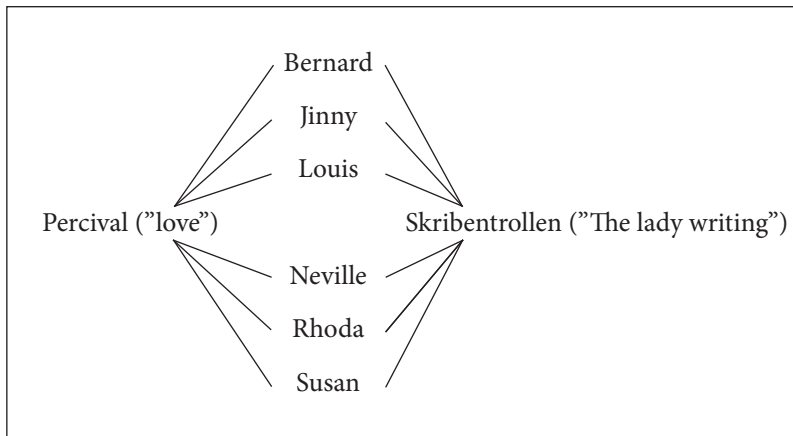


Fig. 1 Intra-lektuelle relationer i *The Waves*

Gennem indskrivningen af skribentrollen ("the lady writing") og læserrollen (den tavse lytter "you", som Bernard åbner sig for i sidste afsnit), udfolder *The Waves* således på eksemplarisk vis den tekstualitetsoptik og den inter-(og intra-)lektuelle læsningsforståelse, som på en gang er grundlaget for og argumentet i denne afhandling. Men hvilke karakterer

tegnes så med disse seks højlydte stemmer og deres intra-lektuelle læsning af hinanden?

Bernard er som nævnt historiefortælleren. Prosaforfatteren in spe. Han fiktioniserer alt, laver sætninger. Det er ham, der opfinder fantasilandet Elvedon, og det er dér, de som børn går på opdagelse i en ukendt underverden, hvor der kan ske uhyggelige og mystiske ting. Det er således i fantasilandet, at de i vinduet i et stort hvidt hus får øje på en kvinde, der sidder og skriver. ”The lady writing”, bliver hun som sagt kaldt og omtalt og henvist til ved flere lejligheder¹⁴⁴ og som sådan et af bogens centrale steder, hvor selve narrationens performance bringer hele tekstualitetskomplekset (skribentrolle-tekst-læserrolle) i spil på en sjælden eksplicit måde. Bernard formulerer sig med et billedsprog og en direktehed, der stimulerer læseren til at påtage sig den læserrolle, der uden besvær interagerer med diskursens figurers handlen, og som derved åbner for effektueringen (tilblivningen) af den sprøde, men begærsfyldte kontakt mellem skribentrolle og læserrolle, jf. kursivering:

‘Now,’ said Bernard, ‘let us explore. There is the white house lying among trees. It lies down there ever so far beneath us. We shall sink like swimmers just touching the ground with the tip of their toes. We shall sink through the green air of leaves [...] Look over the wall. That is Elvedon. The lady sits between the two long windows, writing. The gardeners sweep the lawn with giant brooms. We are the first to come here. We are discoverers of an unknown land.’¹⁴⁵

Bernard er initiativtageren og handlingens mand blandt dem og karakteristisk nok den eneste, der ikke søger alenheden. Tværtimod, han frygter ensomheden og har ikke ret høje tanker om sig selv som forfatter. Måske også derfor påtager han sig de mange forskellige identiteter og imiterer ved forskellige lejligheder ligefrem konkrete personer som fx den romantiske digter og heltefigur, Byron.¹⁴⁶ Han er den samlende figur i foretagedet eller den karakter i romanen, der ligger nærmest funktionen som fortæller i mere traditionel udsigelsesmæssig forstand uden at være det. I det afsluttende kapitel får han således tildelt en funktion, der sætter ham i stand til at overskue og kommentere de øvriges liv og forløb og derved nærmest giver ham karakter af at svæve et eller sted mellem ekstra- og intra-diegetisk fortællenniveau: ”I am not one person; I am many people; I do not altogether know who I am – Jinny, Susan, Neville, Rhoda, or Louis; or how to distinguish my life from theirs.”¹⁴⁷

Jinny er derimod impulsiv og kropsmenneske. Hun hader natten og mørket og det at sove. Hun hører til i dagen og svæver som en flagrende sommerfugl. Hun er den sensuelle og kropslige stemme i den samlede

symfoni af verbal diskurs, hvis karakter i øvrigt forbliver intakt romanen igennem. Hun elsker at danse og er den ene part i en af de mest erotiske scener i bogen, hvor hun selv beskriver, hvordan hun danser meget tæt med en anonym beundrer. Jinny er smuk, og hun ved det godt: Læs fx denne beskrivelse af tilnærmelsen og derefter dansen mellem de to ved et tilfældigt party og bemærk, hvordan selve diskursens performative fremtoning, såsom sætningslængde, ordvalg, intonation, gentagelser og rytme udfolder denne særlige erotiske oplevelseskvalitet:

'He approaches. He makes towards me. This is the most exciting moment I have ever known. I flutter. I ripple. I stream like a plant in the river, flowing this way, flowing that way, but rooted, so that he may come to me. "Come," I say, "come." Pale, with dark hair, the one who is coming is melancholy, romantic. And I am arch and fluent and capricious; for he is melancholy, he is romantic. He is here; he stands at my side.

'Now with a little jerk, like a limpet broken from a rock, I am broken off: I fall with him; I am carried off. We yield to this slow flood. We go in and out of this hesitating music. Rocks break the current of the dance; it jars, it shivers. In and out, we are swept now into this large figure; it holds us together; we cannot step outside its sinuous, its hesitating, its abrupt, its perfectly encircling walls. Our bodies, his hard, mine flowing, are pressed together within its body; it holds us together; and then lengthening out, in smooth, in sinuous folds, rolls us between it, on and on. Suddenly the music breaks. My blood runs on but my body stands still. The room reels past my eyes. It stops.'¹⁴⁸

I sproget og i dansen er hun som en fisk i vandet.

Rhoda er noget nær hendes modsætning. Hun distancerer sig i forhold til andre, har ingen venner, men erstatter dem med ansigter, forestillinger om ansigter, samler på dem og gemmer dem som små amuletter under kjolen til at beskytte sig med. Hun har heller ikke selv noget ansigt, er ingen, synes hun, men vil alligevel være en anden. Hun fantaserer, at hun er en kejserinde, frygtløs og grusom, men hun er selv klar over skrøbeligheden i fantasien. Selv er hun angst, angst for døre, der åbner, og at det uventede sker: "the tiger leaps," som hun ofte formulerer det, så derfor er det godt at have et skræmmende ansigt under kjolen! Hun er vist det, man kalder introvert, underkastet andre større kræfter, som når hun sammenligner sig med skummet fra havets brænding, der farer henover stranden, skubbet og båret af vinden og ophvirvlet papir i endeløse korridorer. Rhoda er forbundet med elementet vind, fordi hun er et offer for den. Men ikke desto mindre har hun en uhyggelig fantasi, der er forbundet med vand, idet hun et sted forestiller sig at glide gen-

nem vand, mens hun synker og synker uden nogen til at redde hende.¹⁴⁹ Dobbelt uhyggeligt, når man tænker på, hvordan Woolf selv døde i det virkelige liv. Rhoda dør siden, uden at vi får at vide hvordan.¹⁵⁰

Louis blev som nævnt kysset af Jinny under legen, da de var børn. Men det var nok alligevel for meget for Louis, han fik nærmest et chok, som han aldrig kom sig over. Louis er heller ikke rigtig til andre mennesker, han trækker sig ind i sig selv, søger aleneheden, isolationen, men også evigheden og gerne i form af forbindelse med den antikke verden, historien, de kosmiske sammenhænge og natten. Derfor misunder han også Percival. Og så digter han, måske er han en kommende lyriker. Som sådan søger han tilværelsens naturlige rytmer og sammenhænge.

Neville er ligesom Louis poeten i gruppen, men han er mere social, søger selskabet, venskabet. Han er den favnende, er hemmelig forelsket i Percival, forguder ham nærmest. Han er den romantiske type, kærlighedsmennesket, men er nok mest optaget af digtningen og dens muligheder for at udfolde det sublime. Som sådan præsenterer han tydeligt den side af selve det projek, som *The Waves* udfolder.

Susan er den jordbundne type, som ser skoletiden som spild af tid. Hun oplever sig selv i skolen som en flakkende natsværmer, der har fået beskadiget sine vinger, og som derfor ikke kan komme nogen steder. Hun længes efter sommerferien og friheden. Hun ser sig selv som moderen med mange børn og som husmoderen med forklæde og hjemlig hygge, tæt forbundet med naturen, i stilhed og uden de store falbelader. Hun søger den tilbagetrukne tilværelse uden de store sensuelle udfordringer. Hun repræsenterer kontinuitet og sammenhæng i tilværelsen.

Arkitektonik og betydningsdannelse

For Bakhtin er det, der adskiller kunst fra den øvrige virkelighed, først og fremmest karakteren af den aktivitet, der investeres i den; i modsætning til de teoretikere, han omtaler som 'æstetiske materialister', der banalt sagt ikke kan 'se skoven for bare træer', skulpturen for det marmor den er formet i eller digtet for det sprog, som det bearbejder. For dem er, ifølge Bakhtin, æstetisk aktivitet alene rettet mod at give form til materialet.¹⁵¹ Kunstnerisk form for Bakhtin er derimod indbegrebet af et aktivt "subiectums"¹⁵² intense følelses-, viljes- og kropsbetonede investering i bearbejdningen af et givet materiale, hvilket altså gør form til en proces, en kunstnerisk formning ved hjælp af et givet materiale. Det er denne faktiske, virkelige proces, som Bakhtin forstår som et kunstværks arkitektoniske indholdsform(ning), og som således indgår som det måske væsentligste moment i det samlede æstetiske fænomen.¹⁵³

Arkitektoniske former er det æstetisk indrettede menneskes følelsesmæssige og kropslige trans-formationer af dets ydre vilkår, såvel de

naturlige, de sociale, de historiske som de individuelt-eksperimentelle. I modsætning til *kompositoriske former*, der vedrører den kunstneriske udfoldelses mere materielt specifikke og tekniske forhold, og som endvidere står i et afhængighedsforhold til de arkitektoniske former.¹⁵⁴ Det er den dimension af en given kunstnerisk udfoldelse, som en læser, lytter, betragter eller analytiker må indgå i et aktivt forhold til i en given oplevelses- eller evalueringssammenhæng. For Bakhtin ligger der her et *etisk* moment i at kunne skelne mellem kunstværket som en 'indre' æstetisk kreativ proces og kunstværket som et 'ydre' kompositorisk værk.

Bakhtin nævner eksempelvis *rytme* som en æstetisk form, der både kan betragtes som arkitektonisk form og som kompositorisk form. Hvis *rytme* optræder som en form, der konkret sanseligt eller videnskabsmæssigt organiserer et materiale, så må man betragte fænomenet som en kompositorisk form. Hvis *rytme* som gentagelsesfænomen relaterer sig til et *subiectums* følelsesmæssige og kropslige registreringer og spændinger, som det forsøger at 'performe' eller 'teatralisere' (for at tale barthesk; Bakhtin bruger i engelsk oversættelse ordet *consummate*), så er der tale om en arkitektonisk form(ning) i bakhtinsk forstand.¹⁵⁵ Netop fordi rytme kan siges at være en central æstetisk form i *The Waves*, vil vi se nærmere på hvilke perceptioner og arkitektoniske former, der kan siges at have betinget *The Waves'* særegne kompositoriske form og formbrud, ikke mindst genremæssigt.

The Waves skulle længe have heddet *The Moths*, natsværmerne, men blev altså til sidst ændret til *The Waves*, bølgerne. Dilemmaet for Woolf var forståeligt, fordi henholdsvis natsværmerne og bølgerne repræsenterer to væsentlige stiltræk ved teksten.

På den ene side, natsværmeren, som metafor for det flakkende, det fragmentariske, det abrupte, det dirrende i øjeblikket, livet på natsiden, der drages mod lyset, det visuelle, det sanseligt tørre og måske også sproget, som Susan siger et sted "I sit among you abrading your softness with my hardness, quenching the silver-grey flickering moth-wing quiver of words."¹⁵⁶

På den anden side, bølgerne, som metafor for det cykliske, gentagelsen, forskellen i gentagelsen, rytmen, det tilblivende og det evige og sanseligt hørlige, med en metonymisk forbindelse til vandet, livet og døden. Vandet, som vi også mødte det på en så gennemgående måde i hendes *To the Lighthouse*, som hun jo skrev umiddelbart før *The Waves*. I sin dagbog skrev hun, som jeg nævnte, om planerne med *To the Lighthouse*, at "havet skulle kunne høres hele vejen igennem", en fornemmelse for havet og for vand, som man overalt møder hos hende og altså også her i *The Waves*. De to titlers metaforer er måske ikke mindst anvendelige over for udsigelsesniveauerne i *The Waves*, såvel det makro-diskursive som det mikro-diskursive niveau.

Makro-diskursivt er *The Waves* skruet sådan sammen, at det består af

en række episoder, 9 i alt og en række mellemspill, hvoraf der er paradoksalt nok er 10. Det skyldes, at teksten begynder og slutter med et 'mellemspill', selvom det sidste kun er på en halv linje og ikke adskilt fra den foregående episode med sideskift som de øvrige. Det flakkende natsværmeragtige på *makroniveau*, fremkommer ved, at mellemspilsafsnitene skyder sig ind imellem episoderne og kommenterer dem indirekte. Det kan afbildes som hos Klitgård:¹⁵⁷

1. <i>mellemspill</i> : Solopgang	1. <i>episode</i> : Barndommen
2. <i>mellemspill</i> : Tidlig morgen	2. <i>episode</i> : Tidlig ungdom
3. <i>mellemspill</i> : Sen morgen	3. <i>episode</i> : Ungdom
4. <i>mellemspill</i> : Formiddag	4. <i>episode</i> : Voksentid
5. <i>mellemspill</i> : Middag	5. <i>episode</i> : Krisetid: Percivals død
6. <i>mellemspill</i> : Tidlig eftermiddag	6. <i>episode</i> : Voksentid
7. <i>mellemspill</i> : Sen eftermiddag	7. <i>episode</i> : Den modne alder
8. <i>mellemspill</i> : Aften	8. <i>episode</i> : Alderdom
9. <i>mellemspill</i> : Nat	9. <i>episode</i> : Døden
10. <i>mellemspill</i> : Lyden af bølgerne: gentagelsen	

Fig. 2 *Strukturen på makro-niveau i The Waves*

Opstillingen her giver forhåbentlig både associationer til det flagrende natsværmeragtige og til det cykliske og bølgende, med ét ord det fluktuierende.

De to vidt forskellige cykliske forløb kan betragtes som en dialogisk sammenvævning af to verbale udgaver af en skrivendes perceptioner eller læsninger, dels af solens og dagslysets kommen og forsvinden som i mellemspillene, dels af livets kronologi og det sociale dagliglivs psykiske implikationer og forviklinger som i karakterernes respektive livsafsnit i episoderne. Værket fremtræder således som et dialogisk væv af stemmer, som læseren må i kontakt med for at yde den bestræbelse, der ligger heri, det nødvendige tilsvarende.

Det ene forløb, *mellemspillene* – som i teksten typografisk er sat med kursiv – er fortalt i 3. person, men fremstår som meget sanseligt fortalte, næsten som fordækte 1. persons beskrivelser af solens daglige gang over him-

len og dennes effekt på naturen og på udvalgte menneskeskabte foreteelser i landskabet. Fortælleniveauet er klart intra-diegetisk, fortælleren er til stede, endda meget sanseligt nærværende, men som betragter og ikke mindst *beskriver* scenariet udefra, endda med meget malende verbale penselstrøg. Fortællerforholdet er derfor klart hetero-diegetisk. Agenterne er solen og dens stråler, hvis virkninger på natur, bygninger, interiør og alt, hvad de møder på deres vej, beskrives med varierende fokalisering, som et kamera-øje og -øre, der sansende alt *følger* solens gang fra havet ind over land, idet det oplevede *beskrives* udefra af en instans, som nærmest må karakteriseres som en sammensmeltning af en fortæller og en skribent. En konstruktion som har sin pendant i episoderne i form af ”the lady writing”.

Det enkelte mellemspill forløber således, at solen først beskrives, som den udfolder sig for en betragter, når den rammer bølgerne på havet, dernæst når den rammer klipperne, siden haven og træerne med blomsterne og fuglene, siden kommer den op til huset og kaster sine stråler ind ad vinduerne, stråler, der rammer gardiner, borde og stole med de besynderligste virkninger af farver og former og derved skabende de mest overraskende affekter og fantasibilleder, som oplevet af en yderst sensitiv perceptionsinstans, der sidder der inde i billedet et eller andet sted. Billedet, der skabes i mellemspillene, har ofte en alluderende eller allegorisk kommentar til det, der skal ske i den følgende episode eller til det, der netop er sket i den foregående episode, men det kræver en åben og sensitiv læsemåde at registrere det. Næsten som en billedlig udgave af korets rolle i de græske tragedier, eller som Gillian Beer formulerer det i introduktionen til den her anvendte udgave:

Certainly, the reader of *The Waves* needs to swim, to trust to the buoyancy of the eye and the suppleness of the understanding. It is no good panicking when sequence seems lost or persons are hard to pick out. The rhythms of the work will sustain us comfortably as long as we do not flounder about trying to catch hold of events. The events are there, sure enough, but they are not sundered from the flow. This is to say that the form of the waves is acted out in the actual reading experience, and the reader must trust the medium. The rhythmic patterns of the book, this ‘play-poem’, provide the clues for performance.¹⁵⁸

Det andet forløb, *episoderne*, består hver især af korte 1. personsfortællinger, hvor de seks karakterer, Bernard, Jinny, Louis, Neville, Rhoda og Susan på skift fortæller og giver udtryk for deres perceptioner og affekter i hver livsfase på en stærkt stiliseret måde, der leder tanken hen på det lyriske og det deklamatoriske i en rækkefølge, der på den ene side er til-

fældig, men som på den anden side er styret af deres respektive forhold til hinanden og deres individualitet.

På *mikroniveau* viser det flakkende natsværmeragtige sig bl.a. ved at talen i de episodiske afsnit skifter fra figur til figur i uforudsigelige og uformidlede større eller mindre enetaler på en mærkelig udramatisk måde, men alligevel meget nærværende og gribende, bl.a. fordi disse enetaler udfoldes i præsens, med undtagelse af Bernards afsluttende opsummerende og selvhenførende envejskommunikation vis-a-vis den før omtalte gamle bekendte under en middag på en restaurant et eller andet sted i London.

Et eksempel på denne fluktuerende stil i episoderne kunne være den før omtalte indledning til første episode, hvor vi møder bogens seks figurer som børn legende, sansende og fantaserende i haven og i naturen:

'I see a ring,' said Bernard, 'hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.'

'I see a slab of pale yellow,' said Susan, 'spreading away until it meets in a purple stripe.'

'I hear a sound,' said Rhoda, 'cheep, chirp; cheep chirp; going up and down.'

'I see a globe,' said Neville, 'hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill.'

'I see a crimson tassel,' said Jinny, 'twisted with gold threads.'

'I hear something stamping,' said Louis. 'A great beast's foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps.'¹⁵⁹

Efter disse konkrete sanseregistreringer på eget initiativ, går de nu på Bernards initiativ over til mere metaforiske omskrivninger af deres iagttagelser, men stadig i et hektisk stikomytisk replikskifte:

'Look at the spider's web on the corner of the balcony,' said Bernard.

'It has beads of water on it, drops of white light.'

'The leaves are gathered round the window like pointed ears,' said Susan.

'A shadow falls on the path,' said Louis, 'like an elbow bent.'

'Islands of light are swimming on the grass,' said Rhoda. 'They have fallen through trees.'

'The birds' eyes are bright in the tunnels between the leaves,' said Neville.

'The stalks are covered with harsh, short hairs,' said Jinny, 'and drops of water have stuck to them.'

'A caterpillar is curled in a green ring,' said Susan, 'notched with blunt feet.'¹⁶⁰

Efterhånden når de til mere eftertænksomme funderinger og højlydte registreringer af alt, hvad de ser og oplever i naturen og iblandt dem selv. Meget realistisk i øvrigt oplever vi også situationer, hvor pigerne sådan mere eller mindre impulsivt kysser drengene. Godt i tråd med Woolfs intentioner om at give ord til tilværelsens sublimе øjeblikke eller 'moments of being', som hun kalder dem, men som i virkeligheden snarere skulle kaldes 'moments of becoming', fordi det netop er karakteristisk for teksten, at dens dramatiske spændinger samler sig omkring episoder, som er bygget op som *blokke af tilblivelse*. Det drejer sig om episoder, hvori noget opstår, indbyrdes mellem personerne, men også i den enkelte figur på baggrund af og i forbindelse med konkrete hændelser, såsom ankomst, afsked, gensyn, venten eller i særlige tilfælde blot på baggrund af den reflektoriske dynamik, der udgår fra Bernards figur, som her i den svangre stund op til Elvedon-fantasi'en:

'[...] when we sit together, close,' said Bernard, 'we melt into each other with phrases. We are edged with mist. We make *an unsubstantial territory*.' [...] 'I am tied down with single words,' [said Susan]. 'But you wander off; you slip away; you rise up higher, with words and words in phrases.'¹⁶¹

Nydannelserne har en tilbøjelighed til at opstå i de frie oplevelsesrum, der skabes på figur- såvel som på læseniveau, når normalitetens forventeligheder af en eller anden uforudsigelig grund udebliver, som Neville kan sige det i et af *forventningens skæbnesvangre øjeblikke* op til afskedsmiddagen for Percival:

'I have come early. I have taken my place at the table ten minutes before time in order *to taste every moment of anticipation*; to see the door open and to say, "Is it Percival? No; it is not Percival." There is a *morbid pleasure* in saying: "No, it is not Percival". I have seen the door open and shut twenty times already; each time *the suspense sharpens*.'¹⁶²

Kompositorisk består værket altså af to selvstændige og udsigelses- og diskursmæssigt meget forskellige, cykliske forløb, som er stillet over for hinanden på en fragmenteret, montageagtig måde, hvor en mulig forbindelse mellem de to forløb arkitektonisk må (gen)skabes i og med læsningen, såfremt læseren er i stand til at påtage sig rollen som lydhør og aktiv medskaber og ikke blokerer og reagerer ved at opfatte konstruktionen som en kompositorisk "failure", hvilket Woolf frygtede. Woolf skriver i sin dagbog, at hun aldrig har været så bevidst om og omhyggelig med sin skrivning, som hun var under arbejdet med *The Waves*, men at hen-

des ihærdighed på den anden side kunne gå hen at blive opfattet som en fejl disposition fra læsernes side: "never have I screwed my brain so tight over a book [...] I imagine that the hookedness may be so great that it will be a failure from a reader's point of view."¹⁶³ En refleksion som dels viser, hvor opmærksom og orienteret hun er mod læserrollerne i skriveprocessen, og hvor god en fornemmelse hun har for sin potentielle læser, og dels giver en ekstra dimension til det omtalte møjsommelige arbejde med at slippe fri af knæsatte normer for, hvordan perceptioner omsættes til æstetisk valide kompositioner. For selvfølgelig mente hun med "failure from a reader's point of view," at bogen ikke var blevet en bog, man sådan 'gik i med træsko på'. Man måtte, forekommer det, derimod anlægge en til skriveprocessen svarende læsning, hvis man på nogen måde skulle yde den værdigt tilsvarende. Hun berører her det læsningsetiske perspektiv på litteratur, som jeg vil tage op i næste kapitel, og som har rødder i Barthes' refleksioner over forholdet mellem læselige og skrivelige tekster, som behandlet ovenfor og ikke mindst i det teatralitetskoncept, som blev fællesnævneren for hans litteratur- og kunstsyn. Det synes også at svare nøje til Bakhtins skelnen mellem kompositorisk og arkitektonisk æstetisk form.

Perception og genreoverskridelse

Hvad angår spørgsmålet om *The Waves'* genreoverskridende karakter, så helliger Woolf som så ofte før en særlig reflekteret stund til sådanne sager, inden hun går i gang med det konkrete projekt. I dette tilfælde sker det i essayet "Narrow Bridge of Art"¹⁶⁴ fra 1927, altså nogle få år før hun skrev *The Waves*. Her samler hun sine tanker om genre specielt i relation til epoke.

Alt for mange forfattere, siger hun, forsøger at tvinge et indhold ind i en form, som er fremmed for det. De har ikke set, at en ny generation og en ny tid kræver en ny form, såvel som et nyt sprog kunne man tilføje med tanke på Barthes' tilsvarende overvejelser i artiklen "Fra værk til tekst."¹⁶⁵ Og hun fortsætter tanken ved at hævde, at for de kommende generationer er det meget personlige og intense lyriske udtryk for fortvivelse og ekstase, som tidligere tider har brugt, ikke nok. Sindet er så fuldt af komplekse og uregerlige følelser, at de fine lyriske konstruktioner ikke mere er bevendte til at rumme moderne tiders emotionelle fluktuationer end et rosenblads evne til at omslutte et klippestykkets forrevne uoverskuelighed. Videre hævder hun, at hvis man ser på, hvilke kunstneriske former, der tidligere blev brugt til at formidle sammenstød af modstridende livssyn og konflikter mellem karakterers individualiteter og samtidig behovet for en samlende skabende kraft, så må det blive det elizabethanske poetiske drama, så som Shakespeare, Marlowe osv., hvilket dog næppe har nogen muligheder for at genopstå som form i det 20. årh. Det samme, pointerer

hun, gælder stort set alle senere former for poetisk drama inkl. romantikkens. Hun reflekterer over de tre klassiske storgenerers muligheder for at formidle det moderne menneskes vilkår og sind og med fare for at blive latterliggjort, gætter hun på, at om ti til femten år vil prosaen blive brugt til formål, som den aldrig har været brugt til før. Hun nævner dog løsslupenheden og friheden i Lawrence Sternes *Tristram Shandy* (1760) som et eksempel på, hvordan prosa og poesi kan blandes på en let og naturlig måde. Meget af fremtidens litteratur vil blive skrevet i prosa, men med karaktertræk, som på mange områder ligner lyrikkens. Den vil have meget af den opstemte karakter, som lyrikken har, men også mange af prosaens jævne træk, og så vil den være dramatisk i sine indre spændinger uden at være drama. Den fremtidige prosa, som hun ser for sig, vil med andre ord indeholde meget af det poetiske, som lyrikken indeholder, men vil på den anden side være fremmed for fx prosa-dramaet, som vi kender det fra de samtidige stykker af Shaw og Ibsen. De kan ligesom ikke rigtig i deres replikker rumme den perceptive og affektbetonede kompleksitet, som det moderne liv byder på og lancerer som vilkår. Shaws og Ibsens interesse for det psykologiske, hævder hun, kvæler ligesom mulighederne for at disse blokke af perceptioner og affekter kan finde en dramatisk diskursiv form at udvikle sig i, blive til i. ”Ethvert øjeblik er centrum og mødested for en utrolig mængde af perceptioner, som endnu ikke har fundet en udtryksform.”¹⁶⁶ Med en form for profetisk fremsynethed nævner hun nogle af de perceptionsområder, som kunne komme på tale, og som hun udfolder i sit kommende værk *The Waves*, som så netop kan karakteriseres som den blandinggenre mellem det lyriske, det dramatiske og prosaen. Disse perceptionsområder kunne fx være musik, visuelle fænomener som former og farver i naturen, menneskemængder, rumoplevelser og vinens beruselse:

the power of music, the stimulus of sight, the effect on us of the shape of trees or the play of colour, the emotions bred in us by crowds, the obscure terrors and hatreds which come so irrationally in certain places or from certain people, the daylight of movement, the intoxication of wine.¹⁶⁷

Livet er angiveligt altid og uundgåeligt meget rigere end os, der prøver at give det en betydende form. Derfor er det, der tæller og varer ved i den kommende litteratur, siger hun, ikke så meget dens mulige brillans og skønhed, som *dens møjsommelige arbejde med at slippe fri af de kedsomme bindinger, som dens forfattere har været spundet ind i*. Det er bl.a. på den baggrund, at man skal se hendes bestræbelser i *The Waves*. (Svarende i øvrigt til det arbejde, som Samuel Beckett senere vil komme til at karakterisere som ”Ever failed, no matter, try again, fail again, fail better”¹⁶⁸).

Hermione Lee hævder,¹⁶⁹ at den *poetiske rytme* i *The Waves* er så konsistent, at teksten flere steder kunne konverteres til digte, som hun så viser hvordan. Tania Ørum anlægger den samme synsvinkel.¹⁷⁰ Ida Klitgård fremhæver i sin afhandling den *dramatiske* komponent, som den dimension i værket, der forbinder begge de andre genreaspekter til et komplet hele.¹⁷¹ Hun opstiller de oppositionelle ingredienser i henholdsvis lyrik- og prosa-dimensionerne på følgende måde:¹⁷²

Prosa	Lyrik
det almindelige	det eksalterede
det frie	det koncentrerede
det excessive, udsvævelserne	det mættede, det tætte
det lineære, progressionen	det vertikale, det simultane
	følelse, ideer
	sindet i forhold til
	fremherskende ideer
	musik, visioner, sanseindtryk
	'moments of being'

Fig. 3 *Genrespecifikke modsætninger i The Waves*

Over for disse dialektiske modsætninger sætter hun så de dramatiske komponenter, der udgør en slags horisont, der forbinder begge genrer til et komplet hele, og som således fungerer som den skrivende instances ordnende princip i konstruktionen af *The Waves*.¹⁷³

Drama
generalitet
disposition
impersonalitet
streng logisk fremstilling
formede (diskursive) blokke a la skulptur
'moments of becoming' [min tilf.]

Fig. 4 *Drama-specifikke komponenter i The Waves*

The Waves er et poetisk drama – og dog en roman.¹⁷⁴ *The Waves* fastholder romanen som en inklusiv genre. Alt kan trækkes ind, stort og småt, non-

sens, det forvrøvede, det meningsløse, det faktuelle og det nøjagtige. På den ene side er den fascineret af digtets strenghed og tæthed, dets reducerende evne og på den anden side af romanens mulighed for at have alt med i en særlig form for transparens eller gennemsigtighed. *The Waves* står også for afmontering af det narrative i *klassisk forstand*, til fordel for en koncentration af det enkelte øjeblik eller de enkelte øjeblikke sat i scene som rytmiske bevægelser – bølgebevægelser helt ud i overgangen fra stemme til stemme.

Det lyriske og det romaneske genretræk krydses altså med dramaets monologer og dialoger, selvom det dialogiske her må siges at ligge på fortælle-planet og ikke på figur-planet. Personerne taler nemlig praktisk talt ikke sammen, men i monologer, dog med enkelte undtagelser, fx inden Elvedon nedstigningen.¹⁷⁵

Mens det dialogiske hos en teoretiker udi de sproglige idiolekter som Mikhail Bakhtin går på en vekslen mellem to eller flere bevidstheder (i sproglige udgaver), så synes Woolfs bestræbelser at gå i retning af at lade de forskellige stemmer fremtræde nærmest som facetter af den samme stemmeføring, som (re)præsenterende en instans, der ikke taler, men som altså udfolder sig i disse stemmer på denne indirekte og alligevel heteroglose måde. De seks stemmer, der taler, taler umiddelbart i samme stil, samme diktion, de er altså ikke stilmæssigt individualiserede, de har ikke noget særligt udtalt stilistisk særpræg. Så vejen ind til det idiolektale er forskellig fra den, Bakhtin foreskriver. De taler ens, selv om der indholdsmæssigt, på det karaktermæssige og psykologiske plan, er store forskelle mellem dem, som vi straks skal se ”for we are all so different,”¹⁷⁶ som Louis, den lidt tilbagetrukne og naturtilknyttede af dem, udtrykker det, samtidig med at de på det handlingsmæssige og interpersonelle plan er dybt forbundne.

Konklusion

Gilles Deleuze karakteriserer i bogen *Milles plateaux* (dansk udg. *Tusinde plateauer*) Woolfs æstetiske og (kan jeg så med Bakhtin tilføje) etiske måde at skrive på i *The Waves* som en *detritorialisation*,¹⁷⁷ som et forsøg på at frigøre følelser og affekt fra de talende og dømmende subjekters og betydningers normale *territorier*; som her fortsat oplevet gennem Neville under hans venten på Percival: ”Every moment he seems to pump into this room his prickly light, this intensity of being, so that things have lost their normal use – this knife-blade is only a flash of light, not a thing to cut with. The normal is abolished.”¹⁷⁸ Hvor det ’normale’ er, at sanselige oplevelser har en allerede givet betydning for os her og nu, en betydning, som normalt ikke betvivles, men som tages for konsensuelt givet og således blot venter på at blive tildelt nogle ord – hvis de endda gør *det*. I *The Waves* vil Woolf noget andet. Hun vil åbne for potentialerne i sproget og

ikke affinde sig med de faste, knæsatte former for sproglige udtryk for det, man oplever, de indtryk, man modtager eller kommer i tanker om. Hun vil ikke blot konstatere, at det og det kan hun godt kan lide, eller dette eller hint gør mig bange, er smukt, er dejligt, etc. her udtrykt først af Bernard derefter af Neville:

‘There is no stability in this world. Who is to say what meaning there is in everything? Who is to foretell *the flight of the word*?’

[...] This table, these chairs, this metal vase with its three red flowers are about to undergo an extraordinary transformation. Already the room, with its swing-doors, its tables heaped with fruit, with cold joints, wears wavering, unreal appearance of a place where one waits expecting something to happen. *Things quiver as if not yet in being.*¹⁷⁹

Hun vil frigøre affekterne fra perceptionerne, frigøre betydningerne fra det sansede og fra de personer eller subjekter, der sanser. Hun vil lade ordene tale for sig selv, lade dem spille sammen med de midler, de har som sprog, uden at lade dem være alt for fasttømrede til forudfattede betydninger og karakterer. Først derved, giver Deleuze hende ret i, åbnes der for, at noget nyt kan blive til i sproget, i teksten og i mødet mellem ’the lady writing’ og ’the person reading.’

Betydende former¹⁸⁰

hos Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé,
James Joyce og Samuel Beckett

Modernismens retorik

I det følgende vil jeg trække et par historiske linjer i det modernistiske landskab, som Woolf var en integreret del af, og hvoraf den ene leder os frem mod den særlige position, som Beckett kom til at indtage i litteraturens egen retorisk-etiske problematisering af dens og sprogets mimetiske forklaringssevne. Termen *modernisme* betegner i almindelighed den kunst og litteratur, der bygger på en moderne erfaringshorisont og som sin base har det heterogene subjekt, fremmedgørelsen og Guds død. Ved siden af dette tematiske rum er modernismen i særlig grad knyttet til et bestemt fremstillingskoncept, som vi netop har set det hos Virginia Woolf, nemlig opgøret med de traditionelle kunstneriske og litterære formsprog, især de konventionelle transparente fremstillingsteknikker.

I modernismen er formen ikke blot et medium for en mening, men er i sig selv betydningsgenererende. Når det kan være tilfældet på en anden måde end tidligere, fx i realismen og naturalismen – for selvfølgelig er enhver æstetisk praksis udtryk for en sammenhæng mellem form og indhold – så skyldes det to forhold: Dels er det formmæssige, lidt firkan- tet sagt, med modernismen selvstændiggjort og ikke blot et akkompagne- ment til tekstens mening. Det betyder, at formen i det litterære værk (komposition, isomorfier, syntaks, ordvalg, billedsprog osv.) ikke blot re- præsentere et indhold (forløb, beskrivelser og refleksioner) i én-til-én gengivelse, men tillige genererer en betydning. Det kan være det frag- menterede, tingsliggjorte, kausalløse, maniske osv., der får sin egentlige betydning i den tekstuelle sammenhæng, det indgår i. Dels er sproget nok et fælles socialt medium, men i dagligdagen dog kun som et meddelel- sesmiddel; det rummer ikke i sig selv den omverden, der omgiver det. Sprogets mulige repræsentationsværdi må derfor bygge på konvention og konsensus, som i modernismesammenhæng netop er det, der bliver proble- matiseret. En modernistisk forståelse af virkeligheden kræver, at man forholder sig tæt til den og udveksler erfaring med den, afsøger den, i lit- terær sammenhæng med sproget som det æstetiske materiale, hvori den æstetiske aktivitet foregår.

Derfor må modernismen skifte det tidligere såkaldt 'objektive' per- spektiv på forholdet mellem litteratur og omverden og det klassiske mi- mesis-paradigme, der hviler på tillid til konventionelle, æstetiske nor- mers forklaringsevne, ud med en litteraturforståelse, der bygger på en dynamisk mangfoldighed af perspektiver og udviklingsretninger, som kommunikerer ved hjælp af nærvær, forfølgning af korrespondancer og eksperimenteren, og hvor efterligning og parallelitet ikke primært er struktureret efter ydre, men indre parametre. Blandt mange eksem- pler på en sådan tale møder vi Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Fjodor Dostojevskij, James Joyce, Virginia Woolf, Samuel Beckett, Per Højholt, som alle mere eller mindre er blevet eller vil blive inddraget i det følgende.

Med modernismen i litteraturen og kunsten forskydes fokus således i betydningsdannelsen – tendentielt og lidt populært sagt – fra det, der peges på, til selve den pegende handling. Modernismen forsøger ikke at leve op til en norm, ud-trykke noget givet, men at sætte et af-tryk af en bevægelse. Det betyder fx ikke, at autorinstansens rolle i betydningsdan- nelsen negligeres, men blot at betydning i højere grad bliver en integreret del af selve den kreative *performativitet*. Ved at løsne for repræsentatio- nens greb om meningsdannelsen åbnes for en læsningspraksis og en be- tydningdannelselse, som ikke nødvendigvis mister i karakter af realisme (i betydningen: virkelighedsnærhed) eller sandsynlighed, men som blot

udvider oplevelsen af, ad hvilke veje og i hvilken form meningsfuldhed i kunsten kan *opstå*.

Netop dette spørgsmål om, hvordan betydning *opstår* i og med et givet kunstværk, har været en væsentlig del af en stor gruppe moderne teoretikers hovedtemaer. Her kan fx nævnes Walter Benjamins overvejelser over kunstens karakter og værkets relative autonomi, hans forestilling om fremstillingen som den dramatiske bevægelse, hvori kunstens 'mysterium' ene og alene kan komme til udfoldelse, og endelig hans forestillinger om litteraturen som på én gang et oprindelsens og et utopiens sted.¹⁸¹ Der kan nævnes Mikhail Bakhtins strenge skelnen mellem kunstnerisk form og kognitiv form, hvor han pointerer, at autor- og læserinstansen må erfare *form* som sit eget, aktive værdimæssige forhold til *indhold* for at kunne erfare form æstetisk, dvs. på en måde der overskrider den subjektive erfaringsverden. De vidensbaserede former har derimod ikke et sådan produktivt, aktivt, erfaringsbaseret forhold til objektet.¹⁸² Der kan nævnes Maurice Blanchot og hans omvendning af Descartes' *cogito fra* "jeg tænker, altså er jeg" til et "jeg tænker, altså er jeg ikke" som udtryk for en anti-essentialistisk og anti-eksistentialistisk subjektforståelse. Her nævner han fx Mallarmé og specielt Kafka, som eksempler på en litterær erfaringsdannelse, der åbner for en gåen fra "jeg" over til "han" og dermed videre til hidtil uoplyste begivenheder og indsigter.¹⁸³ Eller man kunne nævne Roland Barthes, som så tidligt som i 1953 i *Le degré zéro de l'écriture* hævder, at det moderne historisk begynder der, hvor noget ikke længere kan siges, kombineret "med en stræben mod en umulig litteratur;"¹⁸⁴ "en écriturens [skrivningens] tragik", som han også kalder den situation, den bevidste forfatter befinder sig i.¹⁸⁵ I den franske, historisk, samfundsmæssigt specifikke tærskelsituation nævner han blandt andre folk som Gustav Flaubert og Marcel Proust, der installerer en ny litterær ansvarsbevidsthed, som har sprogbrugen, altså "formen som både første og sidste instans," fordi det er til "litteraturen [som] sprogbragens utopi,"¹⁸⁶ at man må sætte sin lid. En umiskendelig genlyd kan høres hos samtidens og *The Unnamables* forfatter, Samuel Beckett, der hævdede: "It's the shape that matters."¹⁸⁷ Endelig kunne nævnes Gilles Deleuze, som den måske mest radikale modernitetstænkner og empirist, der i al sin tænkning, også den om litteraturen og kunsten i øvrigt, udgår fra enkeltdelene, det partielle vej mod det sammensatte, det kompositionelle. Betydning opstår ikke ved at noget forklares ved hjælp af noget andet, noget allerede givet, men det er orienteringen mod eller investeringen i sprogets og andre fænomeners affektive muligheder, der gør dem betydende. At litteraturens former er *betydende* peger her på den bestræbelse, der lægges i at få sproget til at åbne sig mod og forbinde sig med en levet verden af tilblivelser.¹⁸⁸ Det er

ud fra en sådan opfattelse, at værdien af litteraturen synes at ligge i såvel skrivningen som læsningen af den og ikke i, hvad den kunne tænkes at mene eller afsløre om dette eller hint. Og det er bl.a. på det punkt, at Deleuze mener, at litteraturen adskiller sig fra videnskaben og filosofien. Litteraturen har sin egen *tendens*.

I opposition mod de præmodernistiske mere deterministiske og værk-transcenderende opfattelser af forholdet mellem betydningsfundering og sand(synlig)hed knytter disse folk i højere grad deres opfattelse af betydning i kunsten og kunstens betydning til den værk- og tekststimmanente formningsaktivitet og dynamik, som synes at karakterisere modernitetens æstetiske aktiviteter særlige udfoldelsesvilkår og -muligheder.

I modernismens kunstneriske udfoldelser ligger der sjældent en blot og bar gentagelse af etablerede former, men derimod en praksis, der er stimuleret af energien, indsatsen og indstillingen i det oplevede, som den så viderebearbejder på sin måde som forskelskaben. Formorienteringen i modernismens brede spektrum af litteratur og kunst skal altså opfattes som dens stadige skaben af nye former, *initieret af forskel*, af det anderledes.

Formen som betydningsskabende

Modernismens særlige relation til formen som betydningsskabende viser sig gennem en række forskellige, indbyrdes relaterede forhold, som måske ikke er et resultat af en decideret formfokusering, men som henleder opmærksomheden på formen. Sprogbevidstheden, repræsentationsforståelsen og de fragmenterede og dialogiserede fremstillingsformer ryster og forskyder de etablerede genreformer. Det æstetiske værks karakter og status som autonomt værk bliver igen og igen problematiseret til fordel for en åben (inter)tekstforståelse, hvorved spørgsmålet om den modernistiske teksts betydningsdannende karakter bliver påtrængende. Det kan være spørgsmål som, hvorvidt der i det konkrete tilfælde er tale om en (selv)henvisning til den skabende akt og den skabte diskurs, eller om der er tale om en egentlig henvisningsfunktion af mimetisk karakter, hvorved modernismen kunne siges også at rumme et (ny)realistisk paradigme. Da begge dele synes at være tilfældet, er det åbenlyst, at modernismen er en pluralistisk og inhomogen praksis, men også at netop formaspektet kan indfange væsentlige sider af denne mangfoldighed og sætte den på begreb.

Lige siden opgøret med de klassiske fortælleformer har det 20. århundredes litteratur, par excellence modernisme (og postmodernisme), haft den sproglige og formmæssige betydning i centrum. Den litterære betydningsproces er ikke usynlig og transparent, men træder frem som en synlig del af teksten. Eller anderledes sagt modernismen undersøger

og stiller spørgsmål til udtrykkets (sprogets) måder at gestalte betydning på. Allerede symbolisterne reagerede på den etablerede, referentielle tegn-funktion og frisatte fænomenerne som symboler i forsøget på at konstituere en højere virkelighed og en selvstændig symbolverden. Omvendt ville futuristerne og de tidlige avantgardister – for så vidt i opgøret med den samme sprogform, som nu blev karakteriseret gennem sin automatisering – rense udtrykket og tilbageføre livsførelsen i udtrykket, ”for at vi igen skal føle tingene, for igen å gjøre stenen til sten”, som Viktor Sklovskij formulerede det,¹⁸⁹ og som jeg også var inde på i forbindelse med Barthes og teatralitet ovenfor. Hermed blev fundamentet lagt for en diskussion af den æstetiske sprogfunktion – og dens relation til normalsproget – som i modernismens forskellige afskygninger har været tilbagevendende.

Peger den intertekstuelle litteratur på en pluralistisk og centrifugal henvisningsform, så er den litterære modernisme også samtidig forbundet med en indadrettet og centripetal reference. Er muligheden for en fast og stabil synsvinkel på virkeligheden blevet problematiseret og har virkeligheden mistet sine for så genkendelige konturer, så er denne fremmedhed og ’forrykkethed’ også udtryk for, at der ikke gives nogen unik position, hvorfra verden kan betragtes.

Anderledes udtrykt kan vi hævde, at når modernismen er kendetegnet ved sprængthed og formeksperimenten, så skyldes det, at den står i relation til det psykiske register, til den menneskelige oplevelse af virkeligheden. Når fremstillingen ikke er velordnet og perspektivisk organiseret, er det ikke blot udtryk for et udvendigt ideologisk koncept, men også udtryk for at bevidsthedens afsmittende virkning slår igennem. Woolf opsummerer alt det ovenfor sagte i dette ofte citerede pluk fra hendes essay ”Modern Fiction”:

Betragt et øjeblik et almindeligt sind en almindelig dag. Sindet modtager en myriade af indtryk – trivielle, fantastiske, flygtige eller indgraveret med en skarphed som stål. Fra alle sider kommer de, en uophørlig byge af utallige atomer; og idet de falder, idet de former sig til mandagens eller tirsdagens liv, falder eftertrykket anderledes end førhen; det betydningsfulde øjeblik kom ikke her men der; så at hvis forfatteren var en fri mand og ikke en slave, hvis han kunne skrive som han ville, og ikke som han skulle, hvis han kunne basere sin bog på sine egne følelser og ikke på konventionerne, ville der ikke være noget plot, ingen komedie, ingen tragedie, ingen kærlighedshistorie eller katastrofe i den vedtagne stil, og måske ikke en eneste knap syet i som skrædderne i Bond Street vil have det. Livet er ikke en serie af symmetrisk opstillede vognlygter; livet er en lysende glorie, et halvtgennemskinneligt hylster, der omgiver os fra bevidsthedens begyndelse til dens slutning. (...) Lad os ikke tage det for

givet at livet eksisterer mere fuldstændigt i det, der almindeligvis regnes for stort, end i det, der almindeligvis regnes for småt.¹⁹⁰

Form hos Charles Baudelaire og Stéphane Mallarmé

Med *modernisme* i denne sammenhæng refereres til den forskydning af kunstopfattelsen fra *Realisme* over *Naturalisme* til *Modernisme*, som indledtes i midten af det 19. årh. og fortsattes op i det 20. årh. At der måske også har været andre tidligere ”modernismer”, vil jeg lade ude af betragtning i denne omgang. De fleste er enige om, at det, der kendetegner denne modernisme, er en mistillid til de gængse repræsentationsformer, som i kunsten og her specielt i litteraturen har været grundlaget for den måde, hvorpå betydning etableredes. I litteraturen viste det sig bl.a. ved en stigende interesse for at udforske selve det sproglige materiale, som kunsten betjener sig af, og som man havde haft en tilbøjelighed til sådan uden videre at tage for gode varer. Ja, ikke blot helt bogstaveligt, men også moralsk. Sproget *var* det, det gav sig ud for at være, det indfriede de forventninger, man havde til, hvad der var ’inden i’, det som det stod for. Ja, ofte endda mere til¹⁹¹: *Honoré de Balzac* sagde fx i forordet til sit livsværk *La Comédie Humaine*, at ”Historien adskiller sig fra romanen derved, at i romanen finder de dadelværdige, falske og kriminelle handlinger altid deres menneskelige eller gudelige straf.”¹⁹² Men også i det 19. årh. var der to meninger om den sag, og *Charles Baudelaire* formulerede den anden holdning skarpest, da han sagde, at ”poesien ikke under nogen omstændigheder kan sammenlignes med videnskaben eller med moralen, den har ikke Sandheden som sit objekt, den har kun sig selv.”¹⁹³ *Victor Hugo* indtog en mellemposition ved at sige, at ”L’art pour l’art’ kan være smukt. [...] Men selvom det ikke er kunstens opgave at proklamere noget eller reklamere for eller over noget, så er alligevel *kunst for fremskridtet* endnu smukkere.”¹⁹⁴

Baudelaire reflekterede over fylden, analogierne i tilværelsen vis-a-vis sproget. Mallarmé sætter poesiers oprindelse på dagsordenen, altså hvordan opstår digtet som *form*? Men Baudelaire var ikke så meget interesseret i digtets opståen og tilblivelse, han var mere interesseret i at forfølge det, der lå forud for dets rent menneskelige anledning: ”Poesiens princip er enkelt og ligetil, det er den menneskelige higen efter en højere skønhed,”¹⁹⁵ sagde han, og om skønheden findes eller ikke findes er for ham et mindre tåbeligt diskussionsemne end moral og sandhed. Under alle omstændigheder hører skønheden hjemme i hjertet af ”den forrykte leg det er at skrive”. Men i virkeligheden kunne Baudelaire slet ikke distancere sig nok til at opleve denne leg som forrykt, fordi hans poesi var knyttet så stærkt til et sprog, som han opfattede som reflekterende det særlige formoment, som han kaldte ”la prosodie universelle”. Ved de prosodiske

træk forstår vi i lyrikken og i den klassiske verslære som bekendt alt, hvad der har med de primært lydige, formelle forhold ved digtet at gøre. Men forestillingen om en *universel* prosodi var så stærk hos ham, at han var af den opfattelse, at selv brud på den almindelige, gode moral kunne ses som en slags fejltrin over for den universelle rytme og balance, der eksisterer i relationerne mellem tilværelsens former og bestanddele.

For Baudelaire bliver tingene ikke til, blot i og med de bliver fremkaldt eller nævnt. Tingene er der, og det har de været, ”siden den dag Gud skabte verden som et komplekst og udeleligt hele”. Men det specielle er, at de er der i form af ”reciprokke analogier”, som han kalder dem, tegn og troper af forskellig art, hvoraf det er *allegorien*, der mest præcist svarer til denne betegnelse. En Walter Benjamin vil opfatte dette som et ’skabersprog’, som mennesket også fik del i, da det i tidernes morgen ’fik’ evnen til at benævne via et skabersprog og via en særlig receptivitet eller sanselighed over for det meddelelige eller kommunikerbare i tingenes sprog, som han formulerer det.¹⁹⁶ Digteren er for Baudelaire (og for Benjamin for den sags skyld) det menneske, der er særlig god til at dechiffrere disse korrespondancer ved hjælp af sammenligninger og metaforer, der er hentet fra de uudtømmelige fonde af universelle analogier, og ikke noget andet steds fra. Det vil så faktisk sige, at hvis man opfatter sproget funderet på den der måde, så tillader det jo mennesket at overskride sin egen endelighed ud i et univers fuld af betydelige tegn.

Men moderniteten har også andre stemmer. Mallarmés for eksempel. Den ligner Baudelairens relation til digterens evne til at dechiffrere de ting, der eksisterer og relationerne, korrespondancerne imellem dem i sit særlige sprog. Men mens Baudelaire gør det ud fra en fyldeoplevelse, en oplevelse af universel sammenhæng og fylde, så gør Mallarmé det ud fra en tomhedsoplevelse, en oplevelse af mangel på universel stabilitet. Det at skrive har hos Mallarmé en anden produktiv karakter end hos Baudelaire. Intet er bare i sig selv, intet kan vedblive at være uden at blive udfoldet, fx i en særlig sprogform. Spørgsmålet melder sig, om noget overhovedet kan være uden at være i form af en form, en selv nok så ubetydelig form. – Men altså ikke nok med det. Intet *er* bare, heller ikke i en form. Alting er kun i *gentagelsen*, i en *formende gentagelse*. I en *ny* formende gentagelse. Den kunstneriske kreativitet består jo netop ikke i at gentage blot og bart, men at gentage som stimuleret udfoldelse, forstået som en ’vilje til form’, som igen er beslægtet med udtrykket ’at gøre en forskel’. Blot skal det ikke forstås som at *udgøre* en forskel, altså at man som individ udgør en forskel, dvs. noget enestående og individuelt, manifesterende et transcendentalt subjekt. Trykket skal lægges på *at gøre*, at udvirke, som noget der bliver til i og med forskellen, den evige tilbagevenden af viljen til form opfattet som energien bag det ’at gøre’ en forskel. Og det gik så hen og blev

et af modernismens kendemærker og slogans, jf. fx Ezra Pounds berømte *Make it new!*, som man så nok må omdøbe til eller supplere med *Make it anew*, eller som Woolf udtrykker det: "Get that and start afresh; get that and start afresh."¹⁹⁷ Dette forekommer karakteristisk ikke mindst for den engelsksprogede verden i begyndelsen af det 20. årh., hvor der i stor stil eksperimenteres med den litterære sprogform af fx *James Joyce*, *Virginia Woolf*, *Ezra Pound*, *T. S. Eliot*, og *Samuel Beckett* og af de unge mere social-politisk bevidste, der kom frem i 30'erne, eksempelvis *W. H. Auden* og *Cecil Day Lewis* for at nævne nogle af de utilpassede mere lyriske af dem. Men inden jeg trækker et par stykker frem for at sammenholde dem med Baudelaires og Mallarmés positioner, må jeg opholde mig lidt ved det sproglige. Materialet for litteraturens betydningsbestræbelser er jo sprog og sprogformer.

Kreativ sprogbrug som betydende form

Som det er bekendt, er det, der adskiller verbalsproget fra andre tegnsystemer, at det selv som sprog er en betydende form, før det kastes i grams til mere eller mindre fri betydende afbenyttelse, såvel i litteraturen som i hverdagens talesprog. Dette forhold er vigtigt for forståelsen af, hvad det er, en forfatter som fx Samuel Beckett åbenlyst brydes med, og ligeledes for forståelsen af, hvorfor mange andre modernistiske forfattere vrider og vender formerne for at få dem til at kaste de gamle, forstenede betydninger af sig og i et forsøg på at få dem til at forme det helt nye, epokalt nye, unikke og ellers unævnelige. Beckett og mange andre forfattere fra første halvdel af det 20. årh. tager i en sådan grad sprog-virkelighedsforholdet på sig, at det bliver en substantiel del af deres skriverier, hvilket bl.a. kunne henføres det forhold, at sproget synes at være *dobbeltartikuleret* på to fronter. Dels på den rent sprogligt betydningsmæssige front, dels på den kommunikative eller dialogiske front.

På den rent sproglige front forholder det sig sådan – i hvert fald ud fra en relativ klassisk semiotisk synsvinkel – at ord eller morfemer (sprogets mindste betydningsbærende enheder) får tildelt deres grundindhold gennem fonemernes distinktive træk, altså sproglyds betydnings*adskilende* funktion. Det vil i realiteten sige processuelt gennem sprogbrugen. Sprogets tegn får altså deres denotative indhold på baggrund af formelle sprogbrugsprocesser. Men dog ikke mere formelt, end at de amorfe meningsuniverser, som disse distinktive træk strukturerer på en betydnings-differentierende måde, må formodes at være tæt forbundet med vores umiddelbare fysiske og intellektuelle dagligliv, hvorfor de nok slet ikke er så amorfe, når det kommer til stykket, men altid allerede formet: "det 'sete' viser sig [...] altid kun i en bestemt form for 'sigte' – ikke forud for eller uden for dette."¹⁹⁸ På den ene side er det disse til forskellige tider og

steder knæsatte, sproglige indhold, som vi bærer rundt på, forstår og manipulerer hinanden med, jf. fx Michel Foucaults magt- og diskursteorier og Roland Barthes' mytologier.¹⁹⁹ Men det er på den anden side også disse sproglige konventioner, som visse forfattere og andre sensitive sprogarbejdere oplever som retorisk hule eller belastede af alverdens fordomsfuldheder, som er blokerende for en kreativ tankevirksomhed. De stimuleres så i bedste fald til sprogligt formelt at forsøge at skrive sig frem til eventuelle nye, mere neutrale sprogformer, der måske mere gyldigt ville kunne formidle de kompleksiteter og paradokser, som livet byder på, og som den konventionelle sprogbrug ofte forskanser sig mod eller aktivt fører én bort fra i misforstået hensynsfuldhed. Et sted i Becketts *Malone Dies* (1952), hedder det fx om en konkret, suggestiv sammenligning, jeg'et har foretaget tidligere i teksten:

I know those little phrases that seem so innocuous [harmløse] and, once you let them in, pollute the whole of speech. *Nothing is more real than nothing*. They rise up out of the pit and know no rest until they drag you down into its dark. But I am on my guard now.²⁰⁰

Således den dobbelte *sproglige* artikulation.

Med den kommunikativt eller *dialogisk* dobbelte artikulation tænkes på de særlige sprogbrugssituationer (fx visse litterære situationer, men også visse dagligsprogssituationer), hvor referencen ikke kun er betydningsreferencen, dvs. det sproget henviser til uden for sig selv, men også de skribent- og læserpositioner eller formningssteder, hvorimellem teksten som udsigelse oscillerer på dialogisk vis. Teksten og i særdeleshed det litterære værk er i stand til at tale med flere stemmer, der både er orienteret mod hinanden og udad, væk fra værket selv, hvilket gør det muligt for flere læserroller at træde i karakter i det samlede tekstuelle rum, altså såvel *intra-* som *inter-lektuelt*. Derved kan der opstå en særlig dynamik mellem to eller flere sproglige bevidstheder på selve ytringens territorium, som indbefatter og 'highlighter' tekstens skribent- og læserinstansers immanente deltagelse i begivenhederne på en stimulerende og engagerende måde. Her går jeg ud fra de synspunkter på sproget og sprogbrugen som Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin og Roland Barthes hver på deres måde har bidraget med.

Meget forkortet siger Benjamin, at, da sprogets væsen er *meddelbarhed* eller kommunikerbarhed, meddeler det kun det, der lader sig meddele, altså det ved en ting eller et fænomen, der er indrettet mod at blive benævnt.²⁰¹ Bakhtins *dialogbegreb* peger netop på det forhold, at stemmeinterferensen (heteroglossia) i en given litterær helts eller karakters sprogbrug kan have både diakronisk, intertekstuel karakter (ofte af socio-

ideologisk karakter) og synkronisk, udsigelsesmæssig karakter (knyttet til det dialogisk æstetiske kompleks skribent-/helt-/læserrøller). Barthes' begreb *disponibilitet* henviser til en teksts hudløse stillen sig til rådighed og viser sig bl.a. ved det residuum af betydning, som den kunstneriske formningsproces kaster af sig, og som læsningen opfanger (med fryd og bæven). Begrebet disponibilitet hører til i samme kategori som Benjamins meddelbarhedsbegreb og Bakhtins dialogbegreb, altså det ved (et litterært) sprogligt fænomen, der indretter sig mod at blive benævnt (i skrivningen såvel som i læsningen). Eller med andre ord: teksten/sproget er svanger/t med intention, dvs. er inter-essebetonet. Hvis man skulle blive i metaforikken, kunne man sige at betydningen først fødes ved en særlig tiltrækning mellem skribent- og læserinstanser, en art inter-cursus eller oscillation mellem de to instanser. En Benjamin ville kunne udtrykke det på den måde, at kun den elskende kan bevidne, at sandheden ikke træder frem gennem en afsløring (af en intenderet indsigt), men viser sig gennem en fremgangsmåde, som udfoldes i selve den attitude, som de to instanser her indtager over for sproget. Nøgleordene her er 'viser sig'.

Et eksempel, der er beslægtet med disse forhold, kunne være Roman Jakobsons berømte definition af en meddelelses *poetiske* funktion: "*The set (Einstellung) toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language,*"²⁰² som jo betyder 'Indretningen mod meddelelsen som sådan...etc.' Udsagnet er interessant, fordi man umiddelbart savner et logisk subjekt. Hvem eller hvad er det nemlig, der indretter sig mod meddelelsen? Er det den sproglige autorinstans, eller er det den sproglige lectorinstans? Det kommer der dog senere indirekte en afklaring på, fordi Roman Jakobson i samme artikel bringer et eksempel på, hvori en meddelelses poetiske funktion består, et eksempel som senere er blevet mønstereksemplet på, hvori en meddelelses poetiske funktion består.

Det er sloganet, I LIKE IKE, det drejer sig om.²⁰³ Det blev brugt i 1950'erne som reklameslogan i den senere præsident Dwight D. Eisenhowers (også kaldet Ike) valgkampagne. Her blev det simpelthen lanceret som nogle *badges*, man bar på tøjet, så alle kunne se, hvem man var tilhænger af. I det eksempel er der jo ikke så meget tvivl om, at den mediebevindte tekstforfatter selv har været temmelig *indrettet* ("set toward") mod meddelelsen, og nok også har fået en del læsere af sloganet til at være det. Selvom man jo ellers kan sige, at det er reklamesloganets fornemste opgave at få læseren til at 'købe varen' og ikke til at blive hængende i teksten, så er det i dette tilfælde alligevel igennem den audiovisuelle tilgang til teksten, "for dens egen skyld", at den ønskede effekt opnås. Som Roman Jakobson siger, så virker dette slogan ved en kombination af anvendelse af (i) *ækvivalensprincippet*, dvs. det lighedsprincip, der råder i udvælgelsen af ord på de respektive

pladser i en sætning, fx 'I, you, he.' er alle personlige pronominer, der kan stå på samme plads i en sætning, har smittet af på valget af ord successivt i sætningen: (L((I)KE)) og (ii) den retoriske figur *paranomasien*, som jo betyder, at ligheder i lyd, /laik/=/aik/, sammenstilles med ligheder i indhold, 'Ike er en, man kan lide'. Dette ses udført samtidigt på tre planer: nemlig et auditivt, et visuelt og et referentielt (eller skulle man sige psykologisk) plan. Ordet LIKE er blevet valgt, fordi det indeholder "I" både lydligt og visuelt, og ordet IKE er blevet valgt, fordi "I" er indeholdt i det, og fordi IKE i sig selv er indeholdt i LIKE, igen både auditivt og visuelt, hvad det engelske sprog i det her tilfælde giver mulighed for. Og så ydermere fordi det psykologisk former en situation, hvor subjekt og objekt omslutes af den samme følelse.

Man kan altså konstatere ud fra dette eksempel, at der ikke rigtig kommer nogen poetisk funktion ud af en meddelelse, hvis ikke *begge sproglige subjekter* i en kommunikationssituation er indrettet mod den, og det vil sige *er audiovisuelle sproglige subjekter*, der både hører sproget, når de ser det og ser det, når de hører det.

Tingen eller fænomenet som sådant, *an sich*, kan vi som bekendt – efter Syndefaldet – ikke nå, ligegyldigt hvor intenst vi indretter os mod det, men den del af tingen, som lader sig meddele, dens sproglige væsen, som Benjamin kalder det, det kan vi nå. Og det kan vi, bl.a. fordi vi også fik evnen til læse eller forstå sprog, da vi – billedlig talt – fik sprogevnens, evnen til at benævne. Faktisk på samme måde som Baudelaire formulerer det i forbindelse med digterens evne til at læse korrespondancerne og de reciprokke analogier, som jeg nævnte før. Dobbeltigheden ligger således i, at det sprog, som vi bruger til at kommunikere vores oplevelser med, selv er en del af vores oplevelse. Eller sagt på en anden måde, vi gentager eller genskriver vores (sproglige) oplevelser, når vi indretter os sprogligt mod andre. Vi perifraserer. Fordi det, der ved et fænomen lader sig meddele andre, dvs. *dele med* andre, er dets sproglige væsen. Og så er vi tilbage ved Mallarmé: Alting *betyder* kun i *gentagelsen*, i *en formende gentagelse*. I en *ny betydende form*. Eller lidt paradoksalt udtrykt: i en *ny formende gentagelse*.

Form hos James Joyce og Samuel Beckett

For Samuel Beckett var dette dog ikke nemt, end ikke 'nemmere sagt end gjort'. Tingene er ikke helt så *sorte/hvide*, som de kunne synes i den allertidligste modernisme, for en Baudelaire for eksempel. De er faktisk temmelig *grå* hos Beckett, i betydningen: midt imellem sorte og hvide. Gennemsyrede, som de er, af de evige dilemmaer om sprogets evne til at repræsentere virkeligheden og i særdeleshed om dets evne til at repræsentere det talende subjekt, fx når det siger "jeg". Han funderer fx over, hvilke positurer eller

betydende former et skabende subjekts forskellige roller kan indtage? Kan man som sprogligt subjekt hive sig selv op ved håret? Forpuppe sig til flere forskellige sproglige subjekter på flere forskellige niveauer? Man *kan* måske gengive de stemmer, man hører, men kan man overhovedet reflektere over noget, som man selv er en så integreret del af?²⁰⁴

Det er der som bekendt mange lingvister, sprogfilosoffer, andre filosoffer og litteraturforskere, der har reflekteret over, og endnu flere der netop ikke har. Men hos Beckett bliver disse overvejelser gennemprøvet i praksis, ja, det er måske også for meget sagt: snarere *forsøgt* gennemprøvet i praksis. Og 'i praksis' vil netop sige: som form. Men hvilken *form*?

Et eksempel: i den såkaldte prosatekst *Company* (1979), som i næste afsnit bliver underkastet en nøjere analyse, beretter fortælleren om, hvorledes figuren "one in the dark" stiller sig selv det spørgsmål, om han overhovedet kan *forestille* sig noget eller *skabe* noget, når han oplever sig som knoklende rundt i det samme fiktive mørke rum, som han selv har skabt? Kan man reflektere over det, man *gør*, mens man *gør* det, når nu man oplever sig som en del af det.²⁰⁵ Han svarer selv lidt senere, at det kan han ikke og *gør* det jo så 'i praksis' alligevel. Meget synlig og hørlig *form* må man sige, og i dette tilfælde måske også næsten som en parodi på en form. Netop i og med parodien skriver der sig endnu et sprogligt subjekt ind i teksten, som således fremtræder dialogisk eller flerstemmig, og som vi som læser derfor kan og må tage del i, hvis vi vil udfordres af dens ambivalenser og således leve op til en tilsvarende karakteristisk, som Bakhtin giver den *sande* Dostojevskij-læser:

Every *true* reader of Dostoevsky, who perceives his novels not in the monologic mode and who is capable of rising to Dostoevsky's new authorial position, can sense this peculiar *active broadening* of his consciousness, not solely in the sense of an assimilation of new objects (human types, character, natural and social phenomena), but primarily in the sense of a *special dialogic mode of communication with the autonomous consciousnesses of others, something never before experienced*, an active dialogic penetration into the *unfinalizable* depths of man.²⁰⁶

Andre steder – som fx lige efter det omtalte sted i *Company* – taler stemmen så lyrisk i al sin koncentrerede forkortethed til "one in the dark", øjensynlig for at få ham til at erindre, at man som medlæsende straks oplever formen som ikke blot betydende, men endog kreativt eller æstetisk stimulerende. Det kunne bl.a. hænge sammen med, at stedet her fungerer som et dialogisk kontrapunktisk modspil eller en paradoksalitet vis à vis den "fornuftsbe-fængte fantasi"²⁰⁷ logiske konklusion: "[...] he could not," som han altså tilsyneladende fejlagtigt nåede frem til før. Prøv selv og hør (dvs. læs højt):

A strand. Evening. Light dying. Soon none left to die. No. No such thing then as no light. Died on to dawn and never died. You stand with your back to the wash. No sound but its. Ever fainter as it slowly ebbs. Till it slowly flows again. You lean on a long staff. Your hands rest on the knob and on them your head. Were your eyes to open they would first see far below in the last rays the skirt of your greatcoat and the uppers of your boots emerging from the sand. Then and it alone till it vanishes the shadow of the staff on the sand. Vanishes from your sight. Moonless starless night. Were your eyes to open dark would lighten.²⁰⁸

Beckett udtalte engang, at han interesserede sig for ideers form, også selv om han ikke troede på selve ideen. Han gav et eksempel fra Augustins bekendelser, som han syntes var meget smukt: "That sentence has a wonderful shape. It is the shape that matters."²⁰⁹ Sætningen lyder sådan her: 'Do not despair; one of the thieves was saved. Do not presume; one of the thieves was damned.' Endnu smukkere på latin, mente han, men den sætning kunne han ikke huske.

Men man skal ikke tro, at formbevidstheden som sådan skaber større afklarethed hos Becketts figurer. For den formbevidsthed – som Beckett som person her giver udtryk for eller den *vilje til form* til en indrettethed eller fokusering, som en sådan formbevidsthed kan siges at være udtryk for – viser sig på et andet plan end figurplanet. Den viser sig på det mest indirekte plan, nemlig det faktiske skrivnings- og læsningsplan. På figurplanet i tekstens fiktive univers tales der derimod om *magtesløshed* ("impotence") over for de nedarvede former med stigende grad af uafklarethed til følge. En uafklarethed som tilmed giver figurerne dårlig samvittighed, fordi der hele tiden er en stemme i deres ører, der tilskynder dem til – meget modstræbende og uden nogen som helst tro på, at det vil lykkes – at forsøge at opnå større afklarethed igennem overtagelsen af diverse mere eller mindre betydelige former. Der synes således også at være en grad af moralsk tilskyndelse bag magtesløsheden på figurplanet. Denne tilskyndelse resulterer ofte i fortællerens forsøg på at skabe en sprogform, der – gennem sin særlige betydende struktur og autonomi, fx i form af en historie eller fortælling – på aristotelisk vis skulle kunne repræsentere en eller anden form for sandhed om virkeligheden eller det skrivende subjekt, til glæde for såvel læser som skribent. Men også selve spørgsmålet om re-præsentationens karakter, om forholdet mellem original og kopi, er et tilbagevendende centralt spørgsmål hos Beckett, ofte gennemspillet i dramatiske dialoger mellem to beslægtede figurer.

Becketts prosatrilogi *Molloy*, *Malone Dies* and *The Unnamable*, som også bliver genstand for en nøjere granskning i næste afsnit, udfolder således forskellige grader af denne magtesløshed i form af gentagne, mis-

lykkede forsøg på at leve op til stadigt tilbagevendende, uransagelige forventninger og tilskyndelser på det mimetiske område. Romanen *Molloy* består af to tilsyneladende selvstændige tekster med hver deres fortæller og forløb i forlængelse af hinanden. Men senere viser de sig alligevel at være vævet ind i hinanden på en måde, som ophæver den førstoplevede, rimeligt kendte, fortællende form og successive sammenhæng mellem dem. Man kan derfor betragte den og i øvrigt mange andre af Becketts tekster som praksisorienteret afprøvninger af den mimetiske og epistemologiske værdi af den aristoteliske forestilling om, hvordan en god historie og et godt plot bygges op, med bl.a. begyndelse, midte og slutning i den rækkefølge. Når slutningen er i begyndelsen, som den er for Clov i dramateksten *Endgame* (1958), der indledes med hans replik: "Finished. It's finished [...]" og som den var for det lyriske jeg i T. S. Eliots *East Coker* ("In my beginning is my end"), så kan man vist roligt sige, at der i det 20. årh. er et eller andet, som ikke stemmer helt overens med, hvordan verden så ud for Aristoteles i oldtiden, selvom man må sige, at synspunktet har holdt sig godt op igennem tiderne.

Romanen *Malone Dies* indledes med nogle overvejelser, der leder tanken hen på mine indledende bemærkninger om Baudelaires dechifrerings og på hans overordnede afklarede helhedssyn, for straks derefter at skride i retningen af Mallarmés tomhedsoplevelse og formende gentagelse:

I shall soon be quite dead at last in spite of all. Perhaps next month. Then it will be the month of April or of May. *For the year is still young, a thousand little signs tell me so.* [...] Something must have changed. *I will not weigh upon the balance any more, one way or the other. I shall be neutral and inert.* [...] *While waiting I shall tell myself stories, if I can. They will not be the same kind of stories as hitherto, that is all.* They will be neither beautiful nor ugly, they will be calm, there will be no ugliness or beauty or fever in them any more, they will be almost lifeless, like the teller. What was that I said? It does not matter. [...] This time I know where I am going [...] Now it is a game, I am going to play. [...] *But perhaps I shall not succeed any better than hitherto. Perhaps as hitherto I shall find myself abandoned, in the dark, without anything to play with.*²¹⁰

Malone forsøger at holde sig til sin plan med at fortælle sine historier, men de går alle i opløsning, på samme måde som når en figur i en fiktionfilm kommer til at kigge ind i kameraet. Alle illusioner nedbrydes: den mellem fortæller og fortalt, den mellem fortæller og den skrivende, og den mellem det fortalte og det virkelige eller vores forestilling om det virkelige. Jeg'et blander sig i for meget. Helt klart bliver det dog ikke, om Malone dør, "My story ended I'll be living yet" siger han et sted. En ny fi-

gur er nemlig dukket op, Lemuel, som giver associationer både til Samuel, 'le muet', den stumme, som siger, at han er in charge. Er det skribenten, som aldrig kan dø, men som må "fortsætte" – af gode grunde? Måske antydede han allerede i begyndelsen af *Malone Dies* svaret, som det ses af citatet ovenfor. Skribentrepræsentanten og fortælleren Malone lever og fungerer, dvs. finder stadig på noget på trods af fiaskoer og nederlag:

After the fiasco, the solace, the repose, I began again, to try and live, cause to live, *be another, in myself, in another*. How false all this is. No time now to explain. I began again, But little by little with a different aim, no longer in order to succeed, but in order to fail.²¹¹

Midt i den gradvise forsvinden af enhver betydende form hos Beckett, midt i skrivningen af den måske mest u-formelige og mest u-tydelige af sine bøger – men måske samtidig en af de mest be-tydelige, nemlig *The Unnamable* – dukker der nogle former frem fra mørket, som han straks begynder at dyrke mere intenst, startende med dramaet *Waiting for Godot* (1955), (som han tilsyneladende ikke kunne vente med at skrive, så han skrev den midt i arbejdet med *The Unnamable*). Disse nye former, som egentlig slet ikke er nye, faktisk heller ikke for Beckett, er, vil jeg hævde, forskellige udgaver af et stort *nyformalistisk* kompleks, som Becketts skrivelser tydeligere og tydeligere indretter sig mod: nemlig *det dialogiske*. Det dialogiske, som Bakhtin, som bekendt, nåede frem til at erkende som den formende proces, der mest gyldigt fremstiller *det unævnelige*, som skribent-jeg'et forsøger at fremstille, bl.a. ved at 'spille' dvs. fortælle historier for en 'anden'. Hos Beckett møder vi både den dramatiske af slagsen som i de tidligere stykker, mellem to figurer, to beslægtede figurer, (*Waiting for Godot*, *Endgame*, *Happy Days* (1961)) og i de senere stykker i mere indredialogiske udgaver (*Rockaby* (1980), *Not I* (1972), *Ohio Impromptu* (1981), m.fl.). Men også i romanerne eller prosastykkerne viser denne tendens sig (fx i *Company* og *Worstward Ho* (1983)).²¹²

For James Joyce forholdt det sig angiveligt noget anderledes. Joyce var måske slet ikke så belastet af krisen i det klassiske litterære formsprog, som mange ellers synes at mene. De relativt få tekster han skrev, synes han at have ret godt styr på, og de var i øvrigt også relativt genrefaste. Ja, Wolfgang Iser mener ligefrem, at han bevidst spredte nogle af de berømte *Leerstelle* (tomme pladser) rundt i teksterne for at stimulere og udfordre sine læsere.²¹³ *Dubliners* (1914) fremtræder som noveller i klassisk stil, godt nok kædet sammen i en romanlignende form og anvendende en indre suspenseteknik, som med sine sublim epifanier sætter fokus på det epokale og på, at vi befinder os på overgangen fra naturalisme til modernisme. *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) er måske, når det

kommer til stykket, endda mindre modernistisk end *Dubliners*, og den er måske tættere på at være en regulær selvbiografi – spundet sammen med regulære litteraturteoretiske betragtninger – snarere end en egentlig roman. *Exiles* (1918) bliver af mange betragtet som et temmeligt ordinært drama i Ibsen-stil. *Ulysses* (1922) er uden tvivl et af det 20. århundredes store romaner, for en roman er det, men umiskendelig modernistisk i sin episodiske, kontrapunktiske og nærmest filmiske fortælleform med indtil flere historier flettet ind i hinanden. *Finnegans Wake* (1939) er nok sprogligt eksperimenterende, selvreferentiel og bygget op på forskellige lingvistiske permutations- og kombinationsprincipper, men hvad angår plot og karaktertegnning sigter den mod en eller anden forestilling om endelig sandhed og humanitetens natur.²¹⁴

Beckett selv betragtede Joyce²¹⁵ og også Proust²¹⁶ som afgørende fornyere af romanformen, fordi de omgrupperede elementer i den, men inden for et gammelt paradigme. De gjorde på den ene side både op med realismens scientistiske mimesisopfattelse hovedsageligt funderet i sociologien (Balzac og Zola fx), men også med en transcendentalisme, der kan hævdes at have sine rødder i Descartes' *cogito* og dens dualistiske epistemologi, Joyce, arbejdende i det mytiske og antropologiske register, og Proust, i det bevidsthedsmæssige register. På den anden side brød ingen af dem for alvor med et perspektivisk syn på litteraturen, der med toppunkt i fortællerens eller skribentens teknikker besad sikre forhåbninger og forventninger om at kunne trænge ind til forestillingerne om en ideel kerne af essentialitet i det enkelte individ. Som det kommer frem i *A Portrait of the Artist as a Young Man* rumler Joyce faktisk med en teori om en form for episk enhedsroman, der skulle fungere som moduleringer af alle sindets bevægelser i en ny form, der inkluderede både det lyriske, det episke og det dramatiske.²¹⁷ Joyce synes at have fundet den magtfuldhed, som han som skribent udviser i sine komplekse, eksperimenterende, men også stilsikre (og måske endda selvsikre) værker. Han synes i hvert fald kun at have rystet lidt på hånden, da *Ulysses* skulle udgives, dog lige nok til at fjerne de overskrifter på de enkelte kapitler, der refererede eksplicit til Homers *Odyseen*. Men det forhindrede ikke T.S. Eliot, som var betaget af *Ulysses*, i at udråbe Joyces' "mytiske metode" i udarbejdelsen af *Ulysses* til den fremtidige litteraturs betydende formsprog eller metode par excellence, hvilket han selv i *The Waste Land*, der udkom samme år som *Ulysses*, 1922, i øvrigt med profetisk forudseenhed skulle blive den første til at bekræfte.²¹⁸

Joyces universalitetsperspektiv eller omnipotens kan siges at knytte an til det modernismespor som Baudelaire og hans universelle prosodi indledte. Hvorimod Beckett slægtede Mallarmé på, hvad angår den verbale udfoldning af tilværelsens tomhed og mangel på universel stabilitet. Et

slægtskab som har rødder i deres kredsen om den sprogligt litterære selv-refleksivitet og repræsentationsformåen. Eller som Beckett sagde allerede som 31-årig, idet han på sin særlige måde holder døren åben for, at et eller andet alligevel kan lade sig gøre med sproget og litteraturen:

As we cannot eliminate language all at once, we should at least leave nothing undone that might contribute to its falling into disrepute. To bore one hole after another in it, until what lurks behind it – be it something or nothing – begins to seep through; I cannot imagine a higher goal for a writer today.²¹⁹

Dialogisk synergi

For det er som om, der alligevel er mere mellem himmel og jord end al den negative erkendelse, al den følelse af magtesløshed, som et sproglig subjekt oplever, når det prøver at gribe om ikke *dagen* så *virkeligheden*, for slet ikke at tale om *sandheden*. Selv om Beckett fjernede sig fra den bedrevidendes position i erkendelse af, at man verbalt ikke kan komme andetheden nærmere end blot at 'pege' på den – som på en tomhed – i form af en gentagende udsigelse i ordets bogstaveligste forstand:

The dim. The void. Gone too? Back too? No. Say no. Never gone. Never back. Till yes. Till say yes. Gone too. Back too. The dim. The void. Now the one. Now the other. Now both. Sudden gone. Sudden back. Unchanged? Sudden back unchanged? Yes. Say yes. Each time unchanged. Somehow unchanged. Till no. Till say no. Sudden back changed. Somehow changed. Each time somehow changed.²²⁰

så er det, som om 'han' i sine tekster på allegorisk vis siger ét og gør noget andet. *Meningen* af de ord, 'han' udsiger, beretter på modernistisk vis om det håbløse i den epistemologiske søgen efter en højere sandhed, som angiveligt skulle være 'derude på den anden side' (som fx i *Endgame*) et eller andet sted, mens *betydningen* af det 'han' uafsladeligt gør – med sproget – på konnotativ vis opleves som en instinktiv, magtfuld bestræbelse efter en fylde eller blot 'noget', "the dim", som modsætning til 'the void', tomhed, kald det sandhed, skønhed, kærlighed *whatever*. Alt i alt en bestræbelse, som altså på samme tid befinder sig 'uden for' sproget og inden for *'samtalen'* ("inter-locution"). 'Samtalen' svarende til hans "company."²²¹

Beckett må have forsøgt sig med metaforen "company" i mangel af bedre. Jeg ville i al beskedenhed have mindet ham om begrebet 'inter-lectuality' og ordet 'synergy', *den dialogiske synergi*.

II

Litteraturlæsningens etik

Læsningens ansvarlighed

I 1969 udkom Per Højholts bog *6512*, som er en samling stærkt selvrefleksive prosastykker, nærmest skrevet i dagbogsform. I øvrigt meget Beckett-inspireret forekommer det mig. På omslagets bagside står der, at forfatteren fralægger sig ansvaret for bogen, og nu overlader det til læseren selv at bestemme det hele.

Jeg læste bogen og tog pligtskyldigt ansvaret på mig. Og jeg har haft det lige siden. Jeg føler mig af en eller anden grund dybt ansvarlig for den bog. Men jeg forstod ikke rigtig dengang, hvad det vil sige at have ansvaret for en bog. Da jeg så læste den unge, idealistiske Mikhail Bakhtins udsagn om, at ”kunsten og livet er ikke ét, men skal i mig blive forenet, skal forbindes i min ansvarlighed,”²²² og da jeg længe havde gået og luret på forbindelsen mellem termerne *ansvar* og *svar*, så tænkte jeg, at nu skulle det være. Nu vil jeg prøve at finde ud af det.

Straks meldte der sig dog en masse, umiddelbart banale spørgsmål. Som fx det forhold, at når man nu som forfatter har påtaget sig ansvaret, hvordan kan man så bare sådan uden videre fralægge sig det? Kan man overhovedet fralægge sig ansvaret for noget, man selv har fundet på eller skabt? Hvordan kan man i det hele taget fralægge sig ansvaret for noget som helst blot ved at sige, at nu fralægger jeg mig ansvaret? Et ansvar stikker da dybere end som så, skulle man mene. Kan man blot formulere det i ord og så sende det af sted til en anden, og pist så er det forsvundet helt fra én selv? (Nogen synes at afprøve en sådan nærmest selvterapeutisk praksis, som vel svarer til at skrive sig ud af en smerte frem mod en lindrende verbal tomhed, jf fx Sophie Calle i sin *Douleur exquise*²²³ og Samuel Beckett overalt, men særligt tydeligt i *Ohio Impromptu*.)

Men tilbage til spørgsmålet om hvad det egentlig vil sige at overlade til læseren selv at bestemme? Er bogen da ikke færdig, når den er skrevet og udkommet? Det skulle man vel nok mene, eller hvad? Kunne man som forfatter have indset, at man, når det kommer til stykket, ikke kun skriver for sig selv, men at man skriver for at blive læst, og derfor i realiteten på godt og ondt er mindst to instanser om det her bogprojekt? Og hvis det sidste er tilfældet, bliver det, vi kalder bogen, det afsluttede værk, så ikke

pludselig til et helt andet fænomen, et andet projekt end blot det at skrive en bog? Eller vil det omvendt sige, at hele det bogprojekt, vi kalder litteratur eller fiktion eller konkret en roman, bliver til én stor omgang ansvarsløshed både fra forfatterens side og fra læserens side? Kan man tænke sig en litterær tekst, som ingen har ansvaret for? Og hvad vil det i det hele taget sige at have et ansvar og her at have ansvar for en litterær tekst?

I begyndelsen, må jeg indrømme, syntes jeg, det var helt fint, at læserne begyndte at få noget ansvar. De havde længe nok kørt på frihjul og bare skummet fløden, mente jeg. De kunne jo gøre, hvad de ville, lukke bogen, når de kedede sig eller hellere ville lave noget andet. De kunne springe rundt i teksten, som de havde lyst, læse slutningen først, springe alle naturbeskrivelserne over eller smægte i alle de gode eller vovede steder uden at føle sig ansvarlig for, om tingene nu udviklede sig i den rigtige rækkefølge, eller om det overhovedet kunne lade sig gøre, eller om der var logik i det, de læste, eller om det var meningen, at de skulle læse det på den måde. Alt det som forfatteren møjsommeligt og ansvarsbevidst havde siddet og strikket sammen på en ganske bestemt måde med henblik på at blive læst i samme ånd, som det var blevet til i. Det kunne læseren blot springe op og falde ned på, hvis altså det var det, man havde lyst til.

Men der tog jeg måske fejl. For nogen siger, det slet ikke er på den måde, man er ansvarsløs, når man læser litteratur. For efter manges mening – både litteraturforskeres og almindelige læseseres mening – er det nemlig slet ikke det, der er det fascinerende ved det at læse fiktion, altså at der er frit valg på alle hylder til i læsningen at kombinere, som man har lyst. Det er slet ikke det, man går efter, men snarere det modsatte, nemlig det at man lader sig *forføre*, når man læser, dvs. 'spiller med på' en andens ansvar så at sige, men netop uden – i følge forførelsesæstetikken – at der følger nogen forpligtelse eller skyldsfølelse med. For fidusen er jo, at det blot er fiktion og ikke virkelighed, som det siges. Det er det, der efter sigende skulle være det fascinerende, forførelsen, den ansvarsbevidste forførelse over for den ansvarsløse laden sig forføre.

Det forholder sig uden tvivl sådan for mange. For de fleste måske. I øvrigt er det tæt på det, Barthes kalder *glæden* ved at læse som modsætning til *nydelsen* ved at læse. Men nu er der bare det ved det, at hvis man faktisk køber den der med Højholts ansvar og træder ind i et ansvarlighedsforhold til den litteratur, man læser, hvad er det så, der sker, når man tager *ansvar for egen læsning*, så at sige?

Med et billede fra forfatteren Henry James, sammenligner J. Hillis Miller, *det at skrive* med det at bevæge sig ind over en uberørt sneflade.²²⁴ Så man kunne spørge sig selv, om det at læse og at læse ansvarligt så kunne bestå i at gå i de nedtrådte fodspor der i sneen, idet man bestræbte sig på at ramme så præcist som muligt ned i de spor i sneen, som

skrivningen har afsat? Både ja og nej. Barthes siger et sted, at det at skrive og at læse vil sige, ”at vandre den vej betydningen har vandret”²²⁵ dvs. at indrette sig mod betydningsdannelsen. Men er det det samme som at gå i de fodspor, som andre har afsat? Ikke nødvendigvis. Ansvarligheden må som udgangspunkt bestå i at være tro mod det betydende arbejde, der er lagt i teksten. Eller banalt sagt: at svare på det, der bliver spurgt om. Mens der er forskel på i læsningen at være tro mod teksten og så at være tro mod den bestræbelse, som teksten fremstiller, så er der kun én vej til denne bestræbelse, og det er igennem teksten, den vej betydningen har vandret i skrivningen. Men det er ikke det samme som at bestræbe sig på at finde frem til en *sandhed* eller en *original oprindelse*. Det er ikke sådan en forestilling om trykthed, hverken den skrivende eller den læsende er på sporet af. Men snarere en fortsat bestræbelse i sproget mod nye oprindelser, nye unikke og oftest epokalt specifikke måder at blive til på, at blive til for en anden, og gennem en anden, for en selv. Det ville være en litterær etik, som samlede brokker fra såvel Bakhtins uddragning af Dostojevskijs poetik som Benjamins opfattelse af oversætterens opgave²²⁶ som Barthes’ *écriture* og *lecture*-teorier,²²⁷ og sidst men ikke mindst som Becketts dialogiske ’fail better’-poetik.²²⁸

Lige så krop umuligt det er at gå nøjagtigt i en andens fodspor i længere tid (alle har uden tvivl prøvet det) lige så uansvarligt, i betydningen *ørkesløst*, ville det være, hvis man med sin læsning blot indtager en beundrings- eller forførelsesæstetisk positur over for den tekst, man læser. (*Ørkesløst* forstået i den egentlige betydning af ordet som yrkesløst, noget der ikke kræver noget arbejde, noget til-svar). Læsningens ansvarlighed er tværtimod forbundet med ordet ansvars oprindelige betydning: gensvar eller mod-tale. An- opr. and- eller ant- som mødes i anti- og i det tyske *antworde*. Eller i ordsproget: ”Som talen er til så fanger man ansvar.”²²⁹ Barthes formulerer det et sted således:

*kunstneren, analytikeren vandreren den vej betydningen har vandret, og det er ikke hans opgave at udpege den; [...] ligesom antikkens tegntydere udsiger han stedet for betydningen uden at nævne den. Litteraturen er en spådomskunst, og derfor er den på én gang forståelig og spørgende, den taler og tier, er engageret i verden ved at vandre den vej betydningen har vandret, men dog løsgjort fra alle de tilfældige betydninger som fabrikeres af verden: [litteraturen] er svar som stiller spørgsmål og spørgsmål som giver svar.*²³⁰

Det er som et sådant gensvar, an-svar eller answer, at jeg vil forstå karakteren af den kreative, dialogiske læsningen af litteratur. Men jeg har tillige en forestilling om at fænomenet *læsningens ansvarlighed* må

kunne udstrækkes til også at karakterisere en visuel betragters og en auditiv lytters orientering mod visuelt og auditivt, æstetisk formede territorier.

Og måske ikke nok med det. Måske ligger der i en udforskning af, hvori læsningens ansvarlighed består, når vi taler om litterære og andre æstetiske formdannelser, en nøgle til en supplerende og dermed gyldigere forståelse af den såkaldt reelle verdens former, og ikke blot omvendt: altså det at en epokes samfundsmæssige og historiske forhold alene skulle sætte dagsordenen for menneskers kommunikative handlen. For hvad skal vi med litteraturen og kunsten, og den med os, hvis vi ved læsningen og betragtningen af den og lytten til den ikke tilføres anden visdom, end den vi kan få fra fordybelsen i de historiske og samfundsmæssige forhold? – Det mener jeg, det følgende vil give et svar på.

Dialogisk de-sign

En læsning af Samuel Becketts *Company* og *Worstward Ho*

Når man én gang har fået ind under huden, at det stimulerende ved det at skrive og læse fiktion ligger i arbejdet med at finde ord og blive tilskyndet til at finde ord, der udfolder og giver form – og derved måske betydning – til det ubestemmelige og uvirkelige i det, man oplever, ja så kan det ikke undre, at denne søgende og udfordrende proces selv kommer til at spille en så fremtrædende rolle i det, man som læser eller skribent er i færd med. Og hvis man så samtidig er blevet bibragt den erfaring, at sproget er indbegrebet af det sociale, fx af en Émile Benveniste,²³¹ eller at et fænomens meddelbarhed er lig med dets sproglige væsen, fx af en Walter Benjamin,²³² eller at man i den litterære kommunikation indgår i en dialog på sprogets eller den mangestemmige sprogbrugs præmisser, fx af en Mikhail Bakhtin,²³³ ja så er det ikke så mærkeligt, hvis man et eller andet sted føler sig på bølgelængde med et forfatterskab som Samuel Becketts.

Jeg har valgt to prosatekster af Beckett til at belyse dette, hans *Company* fra 1979 og *Worstward Ho* fra 1983. Prosatekster bliver de kaldt, selv om det netop er den episke fortællings vidensformidlende evne og identitets-skabende karakter, som hos Beckett i stigende grad bliver udfordret og lagt i ruiner. Så af de klassiske genrer er der ikke meget tilbage. Men at de er der, synes at være et af flere markante træk ved den litterære sprogbrug, som Beckett forholder sig respektfuldt til, selv om han i praksis netop oplever dem som restriktioner.²³⁴ Mange af hans såkaldte monologiske prosatekster er så dialogiserede i bakhtinsk betydning, at man ustandseligt føler sig tilskyndet til at dramatisere dem (hvilket de i stor udstrækning

også er blevet), og omvendt: i mange af hans såkaldte dramaer er der i realiteten kun én person på scenen, så de i virkeligheden vanskeligt lader sig dramatisere. Det skal dog tilføjes, at da man som regel oplever hans tekster som meget verbaliseringssensitive, grænsende til det poetiske og musikalske i ordflowet og sætningsopbygningen, vindes der meget ved at opføre dem eller blot læse dem højt.

Selvrefleksive former hos Samuel Beckett

Beckett levede fra 1906 til 1989, og fra slutningen af 30'erne fast i Paris. Han startede sin karriere omkring 1930 i Dublin, hvor han er født, med en afhandling om Proust²³⁵ og en lærestol i fransk på Trinity College. Inden da havde han skrevet og udgivet et langt, vanskeligt og vittigt digt med titlen "Whoroscope" (1930), hvor filosofen René Descartes er hovedpersonen, som han på en indirekte måde vedblev at være i hele Becketts forfatterskab. Men han opgav af forskellige personlige grunde universitetskarrieren, ragede uklar med sin moder og forlod hjemmet og Dublin med megen skyldfølelse, ikke mindst over for faderen, som han holdt meget af, men tilsyneladende på en meget tavs måde.

Derefter turede han en del rundt i selvvalgt afsondrethed, ensomhed og uforløst kærlighed, henholdsvis i Dublin, Kassel, Wien, London og Paris og afsluttede i foråret 1932 i Paris en tour de force af en roman med titlen *Dream of Fair to Middling Women*, som han dog aldrig fik udgivet, mens han levede, trods ihærdige forsøg i den første tid. Den blev ikke udgivet før efter hans død i 1992. Bogen er komponeret i en metafiktiv og noget manieret stil i eksplicit opposition til den realistiske roman à la Balzac med dens kontrol over plot og karakterer og derfor også over læseren. Beckett skriver således om det forhold i romanen:

To read Balzac is to receive the impression of a chloroformed world. He is absolute master of his material, he can do what he likes with it, he can foresee and calculate its least vicissitude, he can write the end of his book before he has finished the first paragraph, because he has turned all his creatures into clockwork cabbages and can rely on their staying put wherever needed or staying going at whatever speed in whatever direction he chooses. The whole thing, from beginning to end, takes place in a spellbound backwash. We all love to lick up Balzac, we lap it up and say it is wonderful, but why call a distillation of Euclid and Perrault *Scenes from Life? Why human comedy?*²³⁶

Beckett udgav dog dele af *Dream of Fair to Middling Women* i novellesamlingen *More Pricks Than Kicks* i 1934, men havde allerede i 1932 udgivet et tekstuddrag fra bogen med den for Beckett-protagonister så sigende

titel *Sedendo et Quiescendo*.²³⁷ Protagonisten i *Dream of Fair to Middling Women* er en person ved navn Belacqua – med klare autobiografiske træk – hentet fra Dantes *Den guddommelige komedie*. Belacqua sidder i Antepurgatoriet og venter på at komme ind i Paradiset og er dømt til at *sidde* og *vente* lige så længe, som han i livet har fornægtet Gud. En topografi og en positur, som skal vise sig karakteristisk for det beckettiske univers og de beckettiske protagonister.

Becketts første, udgivne roman *Murphy* er skrevet i 1935 og udgivet i 1938, men dengang ikke læst af mange, selvom den måske er hans eneste umiddelbart konventionelle roman, dog skrevet i en mættet og tæt stil, fuld af metasproglige og -fiktionelle kommentarer, ironi, parodi og humor. Således selvironiserer han i stykket med titlen *Krapp's Last Tape* (1958) i dækket metalitterær stil angiveligt over, at der på et givet relativt sent tidspunkt efter udgivelsen af *Murphy* kun er solgt syv eksemplarer af bogen. I *Murphy* møder vi igen referencer til denne Belacqua-fantasi, idet Murphys mest eftertragtede beskæftigelse er at sidde fastspændt vuggende i sin gyngestol, mens han forsvinder væk i den absolutte viljesløshed. At sidde eller at hvile over for det at gå eller at vandre rundt er to grundliggende impulser hos Becketts personer, som peger på et fundamentalt skisma eller problem, nemlig forholdet mellem tanke og udstrækning, sind og krop, jeg og anden, det at være forrykket eller afsondret i forhold til de andre, til fællesskabet, selvforskyldt eller ej.

Hos *Murphy* ser vi, hvordan dette problem fremtræder eksistentielt i form af hans vanskeligheder med at kombinere det at leve i tanken og refleksionen og det at leve sammen med andre i den fysiske, materielle verden, der hvor kroppen giver og tager. Men vi ser også, hvorledes den eksistentielle krakelering forplanter sig ind i sproget. Det sprog, som for de fleste netop har den funktion at formidle forbindelsen eller kommunikationen mellem disse to verdener. Der synes således at ske en dialogisering af sproget svarende til de oplevelsesmæssige ubestemmeligheder og uforklarligheder, som Becketts personer i øvrigt i stigende grad står over for. I *Murphy* ses det stadig som en ironisk distance til sproget i form af sprogspil, vittigheder og metafiktive kommentarer til udfoldelsen af det imaginære univers, dets narrative struktur, figurerne og deres relationer til hinanden og direkte henvendelser til bogtrykkeren og læseren og den slags. Alt sammen som begyndelsen til et livslangt og vel egentlig meget tidstypisk, retorisk opgør med en narrativitetsforståelse, som vi kender den helt tilbage fra Aristoteles og op til realismen (som netop kommenteret af Beckett) og videre over den begyndende opløsning i visse dele af den naturalistiske roman (Flaubert fx) til den moderne roman.

Det skal dog pointeres, at hvis brud på de auktoriale eller sågar efter nogles mening patriarkalske narrativitets- og narrationsforhold er en væ-

sentlig bestanddel af det, man forstår ved 'modernisme', så må man nok erkende, at der har eksisteret modernisme lige siden oldtiden; må jeg blot minde om Augustins bekendelser og hans besvær med at give Faderen, hvad Faderens er og sig selv, hvad hans er.²³⁸ Så der skal mere til at udpinde den specifikke (og unikke?) modernisme, der begynder at træde i karakter fra midten af 1800-tallet. Kunne specificiteten i denne modernisme ligge i, at mistilliden til alvidenhed og omnipotens i almindelighed denne gang blev koblet med en udbredt krise i det enkelte individs oplevelse af såvel den sproglige referentialitets som de symbolske og semiotiske koders modsigelsesfrihed? Når denne mistillid tilmed bredte sig i en tid, hvor det enkelte individ historisk set blev forlenet med større integritet og indsigt i egne og andres psykiske og sociale forhold, steg behovet for en kvalitativ anderledes form for kommunikation, hvor den enkelte i højere grad fik stimuleret den nyehvervede indsigt i andre sammenhænge, korrespondancer og logikker og sans for 'det andet'.

Den traditionelle opfattelse af forholdet mellem forfatter og læser som en envejskommunikation mellem en instans med overskud af indsigt og en instans med underskud af indsigt måtte igennem det 20. årh. se sig udfordret af en opfattelse af forfatter/læser-forholdet som en dialogisk proces mellem to eller flere sproglige bevidstheder, hvor forfatter- og læserinstanserne efterhånden opleves som opløst i et kompleks af skribent-, fortæller- og læserroller og imaginære figurer og karakterer i stadig dialog med hinanden. En problematik, som vi ovenfor så, at Barthes tog op i 1967 i artiklen "La mort de l'auteur".²³⁹

Den uforudseelige og uforudsigelige læser er født. Den olympiske skribent- og fortællerrolle har fået konkurrence af en mindre skråsikker og mere søgende og dialogisk, men måske også mere melankolsk skribentrolle, ofte positioneret helt ude på ydersiden af det skabte imaginære univers med en metafiktionel og metakommunikativ effekt til følge. Forestillingerne om udenforstående forfatter- og læserinstanser lokaliserbare i deres respektive historiske og sociale kontekster og forholdende sig til disse, hinanden og livet i almindelighed igennem det litterære værk afløses af en mere dynamisk opfattelse af skribent- og læserinstansernes forhold til den litterære tekst.

Denne nye positionering af forfatter- og læserinstanserne negligerer dog hverken den imaginære fortælling med dens betydningspotentialer eller de intertekst- og kontekstparadigmer, som den tekstuelle scene altid gennemkrydses af. Det er karakteristisk for modernismen i det 20. årh., at den tværtimod opfatter sin involvering i tekstens pluralitet som noget konstitutionelt og principielt og som noget, der uopholdeligt rekurrerer til den oplevede *andethed*. En *andethed*, som på *den ene side* overhovedet muliggør sproget, betydningsdannelsen og dialogen, og som på *den anden side* uafsladeligt udfordrer subjekternes søgen mod *enhed* og *identitet*.

Med den dialogiske positionering af forfatter- og læserinstanserne skabes der mulighed for at lokalisere et hvilket som helst fortællerniveau i en tekst, som en slags kinesiske æsker indeholdt i hinanden. Samtidig bliver det muligt at forfølge de således indgående skribent- og læserinstansers subjektroller *fra* sporene efter subjektets bestræbelser på at gå i dialog med de kulturbestemte normer, koder o. lign. (eller måske snarere disses tendentielt monologiske disciplinering af subjektet) *til* de tekstuelle og imaginære dialogiske bestræbelser på at overvinde denne disciplinering, som udtrykt her i *The Unnamable*:

I knew it, on a rock, lashed to a rock, in the midst of silence, its great swell rears towards me, I'm streaming with it, it's an image, those are words, it's a body, it's not I, I knew it wouldn't be I, I'm not outside, I'm inside, I'm in something, I'm shut up, the silence is outside, outside, inside, there is nothing but here, and the silence outside, nothing but this voice and the silence all round, *no need of walls, yes, we must have walls, I need walls, good and thick, I need a prison*, I was right, for me alone, I'll go there now, I'll put me in it, I'm there already, I'll start looking for me now, I'm there somewhere, it won't be I, no matter, I'll say it's I, perhaps it will be I, perhaps that's all they're waiting for, there they are again, to give me quittance, waiting for me to say I'm someone, to say I'm somewhere, to put me out, into the silence, [...]²⁴⁰

Som en konkret dialogisk sproglig bestræbelse foregår dette *principielt* uden at rekurere til transcendent eller andre overtektstlige forfatter-, læser- og (bedre)vidensinstanser. Men i *praksis* er det netop her, at ubehaget ved andetheden og dragningen mod enhed og identitet sætter sig igennem i form af en fornuftens eller rimelighedens autoritære (men subjektløse) stemme eller retorik. Og det i særlig grad hos Beckett, men da ekspliciteret som et stadigt mere påtrængende problem. I hans rablende men yderst stimulerende roman *The Unnamable* siger 'jeg'et således følgende:

These notions of forbears, of houses where lamps are lit at night, and other such, where do they come to me from? And all these questions I ask myself. It is not in a spirit of curiosity. I cannot be silent. About myself I need know nothing. Here all is clear. No, all is not clear. But the discourse must go on. So one invents obscurities. *Rhetoric*.²⁴¹

Ikke en overtalelsens retorik, men en *magtesløshedens retorik*. For Beckett synes der at måtte være en form for kongruens mellem sproglige udfoldelser og den oplevede virkelighed.²⁴² De må i hvert fald følge samme mangel på indre logik, ellers ender man i noget, der kunne minde om Kafkas eller

Josef K.'s tragiske situation i *Processen*. Hos Kafka sker repræsentationen af det uforståelige i en fuldt forståelig, litterær sprogbrug. Sproget føres ikke frem med nogen særlig metasproglig eller metafiktional effekt, men snarere som mellemlid eller formidlingsled mellem det meningsløse og det fornuftige.²⁴³ Man kunne sige, at det, læseren oplever som tragisk hos Kafka, og som læseren således på dialogisk vis deler med skribenten, ligger i uforeneligheden af sprogets fornuft og det, sprogbrugeren forestiller sig, at det kan repræsentere.

Hos Beckett er man som læser hele tiden udfordret af sprogkonventionernes og fornuftens evne til på én gang at få samtalepartnere til at tale forbi hinanden og dog alligevel være bundet sammen i et gensidigt afhængighedsforhold. På samme måde som hos Sofokles i *Kong Ødipus*, hvor Ødipus stædigt forsøger at inducere sin menneskelige og individuelle fornuft i den skæbnebestemte fornuft, han objektivt er underlagt, hvilket han først sent indser: "Å, ve mig. Alt er sandt. Jeg ser det klart,"²⁴⁴ siger han og erkender sin 'skyld', men også sin magtesløshed og stikker konsekvent sine øjne ud og må fortsætte sit liv i eksileret udramatiskhed som en anden Hamm i Becketts *Endgame*.

Selvom sproget og de klassiske normer for litterær sprogbrug og udsigelse således ikke synes at være dækkende udfoldelsesveje for Becketts forsøg på at gengive og forstå verden, så synes de alligevel at være uomgængelige konstituent i en overskridende, mere dialogisk tale. Det synes derfor at være som et moment i en dialogisk arkitektur, at vi skal opfatte det, når Becketts stemmer og figurer fortsætter med at tale, for tales må der tilsyneladende, "the discourse must go on": Allerede Murphy i den tidlige roman *Murphy* hører i mødet med den skizofrene Mr. Endon ord, der beder så stærkt om at blive talt, at han taler dem, ligesom vi i den langt senere tekst *Company* straks i første linje præsenteres for "A voice", som viser sig at være en af fortællingens væsentligste figurer: "A voice comes to one in the dark. Imagine."²⁴⁵ *Worstward Ho* indledes ligeledes med en række udsagn om det at fortsætte, udtalt fra forskellige stemmepositioner, men alligevel sådan at de tilsammen danner det, der kunne svare til Bakhtins "dialogic field of vision."²⁴⁶ "On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on."²⁴⁷ Eller som der bliver sagt i slutningen af *The Unnamable*:

[...] I can't go on, you must go on, I'll go on, you must say words, as long as there are any, until they find me, until they say me, strange pain, strange sin, you must go on, perhaps it's done already, perhaps they have said me already, perhaps they have carried me to the threshold of my story, before the door that opens on my own story, that would surprise me, if it opens, it will be I, it will be the silence [...]²⁴⁸

Noget eller nogen hjem søger jeg-fortælleren i form af ord “until they find me, until they say me, strange pain, strange sin”, som var dette “jeg” en anden Josef K. eller en anden Ødipus. Det mere subtile i tilværelsen, det unævnelige, forstås tilsyneladende *i sit sprog* og ikke *gennem* et eksternt beskriversprog. På det strengt sproglige niveau ligner dette en tilsvarende skelnen hos Walter Benjamin i afhandlingen ”Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”, som nævnt i indledningen. Men hos Benjamin er det, der udtrykker sig *i sprog* noget åndeligt, tingenes åndelige væsen, hvilket er med til at give sproget en magisk karakter, og det vel i særlig grad det litterære sprog. Mens det, der udfolder sig *i Becketts sprog*, synes at udvikle sig fra – i de tidlige tekster – at være en karikering og udfordring af selve sprogets kommunikationsevne eller repræsentationsevne til – i de sene tekster – at blive en nærmest semiotropisk tilnærmelse af sprog til kropslig konkretthed.

Beckett er oftest blevet tolket eller forstået inden for én af to teoretiske rammer. Én ramme, der har et humanistisk eller eksistentielistisk sigte, og som går på, at Becketts digtning tenderer mod en nihilistisk, men stadig essentialistisk menneskeopfattelse, og én der går på et mere radikalt brud med den traditionelle opfattelse af hvilken sammenhæng, der er mellem den litterære tekst og måden at organisere viden på. Den sidste tilgang sætter jo fokus på sproget og dets repræsentationsevne. For hvis man skal tage Beckett på ordet – hvad man jo ellers skal være varsom med, når man har med forfattere at gøre, men med Beckett er der ligesom ikke andet at gøre – så synes hans bestræbelser at gå i retning af at udfolde en ikke-viden i en slags anti-(beskriver)sprog. Han siger selv som figuren B. i det maskerede interview *Three Dialogues* om moderne kunst, at ‘den tenderer mod blot at forstyrre en vis orden på det muliges plan’. I stedet kunne han forestille sig en kunst, der vendte sig bort fra illusionen om sådanne små landvindinger, om at kunne gøre det (samme) lidt bedre, og som i stedet blev eksponent for et kunstnerisk udtryk, der hverken skulle kolportere et bestemt budskab, repræsentere et særligt behov for at udtrykke sig eller sanktionere en særlig position eller et standpunkt, hvorfra der uanfægtet altid kan tales, samtidig med at udtrykket præsenterede en nærmest uudgrundelig forpligtelse til at gøre det, sammenfattet med de kendte ord:

The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.²⁴⁹

hvilket titlen *The Unnamable* i øvrigt også indikerer.

Forstået på den måde vil hans tekster ikke blot skille sig ud fra den traditionelle opfattelse af, hvad litteratur er, som noget udtrykkeligt, noget

nævneligt, noget menings-fyldt eller omvendt noget tolkeligt, men de vil også markere et skred inden for det 20. årh.'s litteratur og endda lægge afstand til én for Beckett ellers så nærtstående person som James Joyce, som det udtrykkes igen med hans egne ord: "He's tending towards omniscience and omnipotence as an artist. I'm working with impotence, ignorance."²⁵⁰ Et kunstnerisk arbejde i et dialogisk poetologisk de-sign kan man sige, som i høj grad synes at bidrage til en kreativitetens psykologi.

Som vi skal se, knytter Beckett an til en musisk side af modernismen, som bevæger sig i helt andre tonearter end den apokalyptiske brummen, som modernismen ofte bliver forbundet med. Virginia Woolfs forfatter-skab spiller i øvrigt på de samme strenge. Med konstruktionen 'de-sign' forsøger jeg at henvise til, at Becketts benævnelsesbestræbelser, hans 'de-signations': "the expression that there is nothing to express", synes at være af de-konstruktivisk art. Dvs. *på den ene side* anti-essentialistisk og anti-metafysisk i opgøret med en dominerende vesterlandsk metafysisk humanisme og sprogforståelse²⁵¹ – og samtidig *på den anden side* besat af mulighederne for netop at udtrykke dette uudtrykkelige, som det fremgår af følgende sted i det berømte tidlige brev, oprindeligt skrevet på tysk, til sin berlinske ven Axel Kaun:

At first it can only be a matter of somehow finding a method by which we can represent this mocking attitude *towards the word, through words*. In this dissonance between the means and their use it will perhaps become possible to feel a whisper of that final music or that silence that underlies All.²⁵²

"Music" og "silence" synes at være nøgleordene her!²⁵³ (For at bruge en metasproglig vending hyppigt anvendt i *Murphy*). Eller som det udtrykkes i *Dream of Fair to Middling Women* gennem en af Belacquas fantasier på en tur hjem (til det problemfyldte liv i Dublin) fra Tyskland på båden fra Cuxhaven til Cork i Irland. Belacqua står ved rælingen på åbent hav i mørket, ser de blinkende fyr på land, dønningerne på havet og føler en blanding af en mærkelig *Drang nach unten* og en panisk angst for at dø. Samtidig vender han sit ansigt mod stjernehimlen, presser sig tættere mod rælingen og kommer til at tænke på de piger, han har måttet lade tilbage. I den situation udvikles der hos ham en mærkelig form for oscillerende, intertekstuel og inter-lektuel kobling mellem de kræfter, der på én gang trækker i ham og frastøder ham. Intertekstuel fordi de fysiske forhold, han påvirkes af der på stedet, sætter brudstykker af erindringer i gang i ham, der hensætter ham i en tilstand af magtesløs ambivalens og klaustrofobi. Inter-lektuel fordi det til slut får ham til at fortabe sig i en alternativ, dialogisk fantasi om at ville skrive en bog med en særlig form

for kreativ selvbevidsthed og om kommunikationen med den læser, der læser den bog, han skriver:

I shall write a book, he mused, tired of the harlots of earth and air – I am hemmed in, he submused, on all sides by putes, in thought or in deed, hemmed in and about; a great big man must be hired to lift the hem – a book where the phrase is self-consciously smart and slick, but of a smartness and slickness other than that of its neighbours on the page. The blown roses of a phrase shall catapult the reader into the tulips of the phrase that follows. The experience of my reader shall be between the phrases, in the silence, communicated by the intervals, not the terms, of the statement, between the flowers that cannot coexist, the antithetical (nothing so simple as antithetical) seasons of words, his experience shall be the menace, the miracle, the memory, of an unspeakable trajectory [...] I shall state silences more competently than ever a better man span-gled the butterflies of vertigo.²⁵⁴

Vi vil nu med et par eksempler se på, hvori denne særlige beckettiske og musiske udgave af magtesløshedens retorik består.

Stemmer og dialogiske transformationer i *Company*

Company er en de mange Beckett-tekster, hvori et subjekt bliver forfulgt eller opsøgt af en stemme, som angiveligt er en af subjektets egne stemmer. En stemme kommer til én ("one") – som angiveligt er *skribentrollen* – der ligger, står eller sidder eller befinder sig i en eller anden position i mørket. Stemmen taler enten til ham om ham eller til en anden om denne anden eller om en tredje. Stemmen siger "you" og er altså et jeg, der blot ikke siger "I".

Teksten indledes med en art prolog, hvor situationen eller scenen bliver sat og sat i relation til de temaer eller semantiske fortætninger, som fremstillingen konvulsivisk samler sig om. En stemme tiltaler med "you" en hører eller nærmest et øre,²⁵⁵ der ligger i et mørkt rum og endnu lige i midten af dette rigeligt store og tønedeagtige rum. Stemmen beskriver duets nuværende placering der i mørket: "The voice comes to him now from one quarter and now from another",²⁵⁶ men omtaler også duets fortid eller mere præcist fødsel eller endnu mere præcist, da det først så lyset på denne eller hin dag (som ikke er nogen helt almindelig dag, får vi senere at vide, det er nemlig Langfredag og nu, alt efter perspektivet: "You first saw the light of day the day Christ died and now",²⁵⁷ Kun sjældent bliver fremtiden nævnt og da i form af, hvordan det hele vil slutte, nemlig som nu i det samme eller et andet mørke, én i færd med at forestille sig et eller andet for selskabs skyld (deraf titlen *Company*, selskab).

Stemmen fortæller fx en historie om "you" som lille dreng. Det var

en oplevelse, han havde med sin moder, en frustreret oplevelse om ikke at blive hørt eller forstået af en tavs og indelukket moder, der til sidst kropsligt afviser eller nærmest forkaster drengen på en måde, som han aldrig har glemt, som der står, vel nærmest fordi hun ikke kan svare på hans gentagne spørgsmål, der gik på om himlen ikke i virkeligheden er meget længere væk, end det ser ud til. I *Malone Dies*, som ligger over fem og tyve år før denne tekst, oplever figuren Macmann i øvrigt en tilsvarende situation med sin moder, hånd i hånd vandrende i det åbne landskab:

The sky is further away than you think, is it not, mama? It was without malice, I was simply thinking of all the leagues that separated me from it. She replied, to me her son, It is precisely as far away as it appears to be. She was right. But at the time I was aghast. I can still see the spot, opposite Tyler's gate.²⁵⁸

Vi får som læsere ind imellem at vide, hvordan vi skal læse den udbredte brug af personlige pronominer i teksten. 2. pers. er tegn på at stemmen er på færde. En subjektposition (dvs. et udtalt "I" eller 1. pers.) taler og tiltaler en anden med "you". Brugen af 3. pers. kan markere denne anden, men denne "he" kan ikke tale til og med stemmen. "One in the dark" kan ikke sige "I", det er derfor, han 'opfinder' eller hører stemmen 'for selskabs skyld', der tiltaler ham med "you". I øvrigt kan *stemmen* heller ikke sige "I", *fortælleren* ej heller. Ingen kan sige "I", men fable om det kan de alle, fable om en 'virkelig' subjektivitet uden for sproget, men med en anelse om at være overdetermineret af en skribentinstans, en opfinder, en udtænker, en "deviser", "devising it all for company", den mulige opfinder af stemmen og dens hører og af "one" selv: "Deviser of the voice and of its hearer and of himself".²⁵⁹

Følgende dialogiske transformationsmodel²⁶⁰ kan forhåbentlig give en fornemmelse af, hvordan alle denne teksts udsigelseslag er indeholdt i hinanden som kinesiske æsker. Et fænomen man kender fra så godt som al litteratur, men som her tydeligt fremviser den sociale anledning bag tekstens metafiktionelle udfoldning af et subjekt, der gennem narrativ fabulering søger at etablere den erfaringsdannelse, som kan føre til oplevelsen af tæthed med nogen eller noget. Kald denne fablen om tæthed for frivillig eller ufrivillig erindring, samhørighed eller kærlighed, lige lidt hjælper det på "one"'s oplevelse af at have en identitet, der med fuld overbevisning kan sige "I" over for et andet tilsvarende "you": "The fable of one with you in the dark. The fable of one fabling of one with you in the dark".²⁶¹

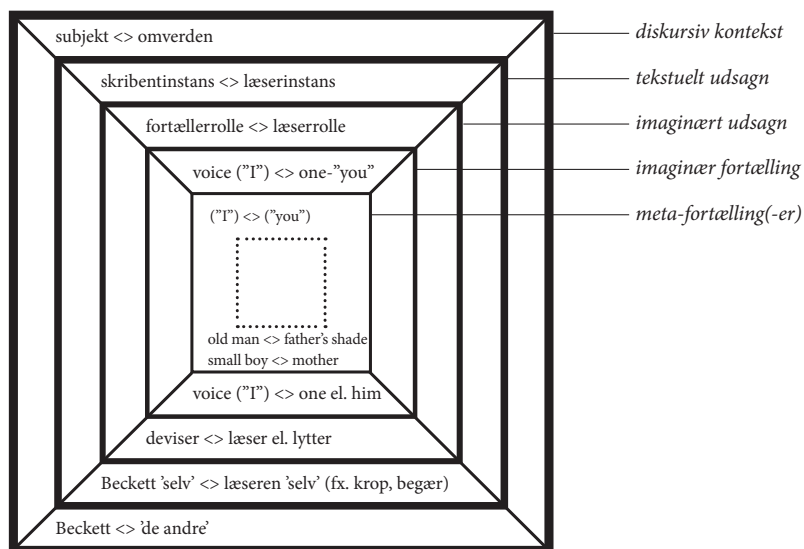


Fig. 5 Dialogiske transformationer i Samuel Becketts Company

Idet man går ind i modellen på det plan, hvor man normalt læser en literær tekst, nemlig på det imaginære plan (i fig. 5 den 'kasse', der betegnes 'imaginært udsagn', og som jo rummer selve den imaginære fortælling med dens op til flere meta-fortællinger), ser man, at denne teksts imaginære univers og rum dannes i og med, at en fortællerinstans ("deviser") beretter om en stemme ("voice"), der kommer til ("kommunikerer med") én ("one"), der ligger på ryggen i mørket. Men da deviser'en også føler sig "devised", peges der på endnu en dialogmulighed i denne tekstualitet, nemlig den mellem selve skribent- og læserinstansernes 'jeg'-masker. Men, som vi skal se, kan ingen af rollerne påtage sig sin 'jeg'-maske og forskyde så momentvist sin magtesløshed frem og tilbage til andre roller og instanser.

Samtidigheden af dialoger og rumkarakteren af dette dialogiske univers erfares bl.a. af "one"s vanskelighed med at lokalisere og retningsbestemme stemmerne og holde rede på, hvor mange der er, eller om der er en anden, "in another dark or in the same another devising it all for company."²⁶² Stemmens funktion er at forsøge at få "one in the dark" til at påtage sig de minder, som stemmen fremkalder. Stemmen søger med andre ord at tilføre "one" en fortid ved at tilbyde ham en narrativ sammenhæng at indgå i og dermed en identitet. Det sker fx ved at stemmen fremkalder situationen omkring "one"s undfangelse og fødsel, som læseren forstår, er et særligt smertefuldt og ømt minde.

Her sættes fokus på faderens rolle eller reaktion i forbindelse med sønnens fødsel, som der også blev gjort i *Endgame*, men da med en lidt anden vinkling. I denne sammenhæng hæfter stemmen sig ved, at faderen forlod huset under moderens veer for at gå en af sine mange og yndede ture i højdedragene omkring Dublin. Men det bliver dog fremhævet, at hans udtalte ubehag ved alt, hvad der har med barsel og fødsel at gøre, var en af de væsentligste årsager. Da han vender hjem ved aftenstide efter ti timer, opdager han til sin forfærdelse, at fødslen stadig er i gang, og han søger tilflugt i en gammel bil i garagen, hvor han sidder tankeløs og skal lige til at tage af sted igen, da der bliver kaldt, at nu er det endelig overstået "the maid came running to tell him it was over at last. Over!"²⁶³ Som om det ikke først nu skulle til at begynde det hele (livet)? Svigten hænger tykt i luften, men stemmen opfordrer "one" til at sætte sig ind i faderens tanker den gang og opruller for "one" en situation, hvor han, altså "one", som gammel mand trasker af sted på en smal landevej præcist som faderen, standser op ved sin faders skygge og følges med ham forfra på ny: "side by side from nought anew"²⁶⁴ i gentagelsens forsonende skær.

Derefter svinger teksten mellem to drifter, nemlig på den ene side trangen til selskab, "company", til at se sig selv i forhold til en anden og andre og derigennem være eller have en identitet (eller måske flere) og på den anden side driften mod at forme gennem at beskrive. Eller måske snarere *skrive*, hvis vi fører perspektivet helt frem i forgrunden til skribentniveauet og den dialog, der foregår dér med vores læserroller (jf. fig. ovf.), snarere end (beskrivelses)driften mod at ordne og at have tjek på. Mod slutningen trænger fortælleren sig således frem i forgrunden for at bringe spørgsmålet om det visionære i alt det her selskabssnak på bane ved at konstatere: "What visions in the dark of light!" Fortælleren må dog forlade emnet hurtigt pga. en tilsyneladende uløselig forvirring omkring meta-niveauer:

Who exclaims thus? Who asks who exclaims, What visions in the shadeless dark of light and shade! Yet another still? Devising it all for company. What a further addition to company that would be! Yet another still devising it all for company.²⁶⁵

som om han mærker skribenten puste sig i nakken og derved bliver usikker på sin egen status som autoritær instans. Fortælleren oplever sig pludselig som medie for en anden overordnet dialogbestræbelse af langt mindre målrettet og transitiv karakter.

Men stemmen får det sidste ord i en slags epilog, den sidste tale til "one in the dark": "Somehow at any price to make an end when you could go out no more you sat huddled in the dark."²⁶⁶ Det må stadig blive i form af

énvejskommunikation, for "one" taler ikke i 1. pers. ental og endnu mindre flertal: "For the first personal and a fortiori plural pronoun had never any place in your vocabulary."²⁶⁷ Men på spøgelsesagtig vis udspinder der sig alligevel et net af dialoger rundt i teksten, som sammen med den momentvise inddragning af hukommelsesstoffet giver substans til selskabstanken. Med de sidste ord konstaterer stemmen, at trods denne fablen er ikke meget forandret. Stemmen har nærmest overtaget fortællerens rolle og sammenligner "one" med den position, som Belacqua indtager hos Dante siddende eller liggende ventende på den endelige frisættelse, paralyseret nærmest ude af stand til selv at slutte: "Till finally you hear how words are coming to an end. With every inane word a little nearer to the last."²⁶⁸ Således tager også historien, fablen, narrationen slut og (stemmen i) øret må konstatere, at "you are as you always were. Alone."²⁶⁹

Sprogets og fiktionens uafklarede roller i erfaringsdannelsen En læsning af *Worstward Ho*

Temaet for *Worstward Ho* må overordnet siges at være spørgsmålet om værdien af fiktion, målt med virkelighedens alen. Derfor samler opmærksomheden sig om sproget og den fiktive teksts repræsentationsevne.

Teksten lægger ud med at betvivle troværdigheden af, hvad der bliver sagt, og hvem der får hvem til at sige hvad: "On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on. Say for be said. Missaid. From now say for be missaid."²⁷⁰ Den skitserer derefter rummet, det fiktive rum, hvor vi nu endnu en gang skal mødes. Det drejer sig altså om kroppe, der ikke eksisterer, i et rum, der ikke eksisterer, og om at gå ud og ind af dette rum! "Say a body. Where none. No mind. Where none. That at least. A place. Where none. For the body. To be in. Move in. Out of. Back into. No. No out. No back. Only in. Stay in. On in. Still."²⁷¹ Alt er altså ved det gamle. Der har aldrig været andet. Man må bare prøve igen. Fejle igen, fejle bedre. For som David Watson siger, denne tekst rekurserer ikke til nogen fastlagt logik. Den rekurserer nærmest til sin egen tvivl på enhver selvfølgelighed:

[...] the logic structure of this text is based on contradiction and paradox; it is irreducible to any form of singular thetic logic. Any attempt to read it in terms of some such founding principle can be instantly negated by the text itself. The text is not a representation, because what it represents does not exist; the text does not abolish representation, because it inevitably must represent something. It is 'unreadable' in any terms other than its own reversible structure of speculation.²⁷²

Den er altså en slags sproglig udgave af sin egen tankegang eller spekulat-

tion. Et sprogligt de-sign. Et ud-kast, der ikke ponerer nogen essentialitet eller tese, men hvor alting ligger i kastet, i magtesløshedens retorik. På den måde kan Becketts fiktionsarbejde siges at referere til sin egen dialogiske udsigelsespraksis som kontekst, som anledning.

Her er sproget en magtfuld falsifikation, bl.a. fordi det synes at skjule konflikten mellem begreb og figur i tegnet. Jo svagere sproget er, jo bedre synes det at vise denne undertrykkelse. Ud fra den betragtning må det derfor gælde om at "fejle bedre", at være bedre til ikke at falde for repræsentationsillusionen, bedre til at de-signere, ud-kaste.

At teksten mislykkes eller fejler i denne betydning vil sige, at den ikke repræsenterer, beretter, formidler, informerer eller udretter noget, hvilket ellers er sprogets normale positive måde at danne mening og betydning på i den virkelige verden.²⁷³ Derfor må det at fortsætte (om det så skal forstås som en udvej, eller som en vej ind til et eller andet) blive som at mislykkes eller fejle igen og igen. Eller blot fejle på en bedre måde, som udfoldet i denne dialogisme:

First the body. No. First the place. No. First both. Now either. Now the other. Sick of either try the other. Sick of it back sick of the either. So on. Somehow on. Till sick of both. Throw up and go.²⁷⁴

Det skisma, som driver stemmen til randen af kvalme, synes altså at være det indbyggede paradoks, der ligger i sproget og i fiktionsskrivningens omgang med det, for som tekstudfoldelse synes det at være umuligt at sige, hvad der kommer først, 'hønen' eller 'ægget'. Kroppe skaber rum, men rum er vel forudsætningen for at kroppe kan findes, selv som tekst, altså som skrivning og læsning. – Teksten udsiger noget, og derved er det. Sig det, og det *står* der. Sig krop, sig knogler, sig jord, på jorden, grundlag, og det er der, det *står* der! Men det er ikke ensbetydende med, at det findes – og dog, for hvis det ikke fandtes, ville det vel ikke stå der? Noget kræver sit, noget vil siges, der er ikke noget valg, det *vil* stå der. På en eller anden måde fremtvinger en eksistens sig, noget udfoldes og vel derfor en følelse af at være frigjort *fra* det, som en forandring: "Say bones. No bones but say bones. Say ground. No ground but say ground. So as to say pain. No mind and pain? [...] Other examples if needs must. Of Pain. Relief from. Change of."²⁷⁵ Så endelig kan noget dannes ud af intet i tomhedens tåge: "See in the dim void how at last it stands [...] Before the downcast eyes. Clenched eyes. Staring eyes. Clenched starring eyes", som der *står*.²⁷⁶ En krop, et rum, hvor der før intet var, lidt efter lidt en gammel mand og et barn i den tågede tomhed ("Enhver anden fremstilling ville gøre det ligeså dårligt" konstaterer teksten, hvilket man så må tage til efterretning, og i øvrigt give den ret i!)

Hand in hand with equal plod they go [...] The child hand raised to reach the holding hand. Hold the old holding hand. Hold and be held. *Plod on* and never recede (gå tilbage) [...] Joined by held holding hands. *Plod on* as one. One shade. Another shade.²⁷⁷

hvorefter de igen forsvinder ud af tågen, men vender tilbage som udsagte metonymer eller synekdoxer, så som hvidt hår, frakker, støvlehæle og hænder. (Selv om plod med d betyder trave, så er den ironiske parallel til plot med t vel ikke helt tilfældig). Trods det at dette tema med faderen og barnet, der hånd i hånd tavst traver af sted ud i det fri med håndklemmene som eneste kommunikation, er stadig tilbagevendende hos Beckett,²⁷⁸ så er det tydeligvis sproget og fiktionens uafklarede rolle i erfaringsdannelsen, som optager ham indtil det kvalmende, men dog uafslædte: “Throw up and go.”²⁷⁹

Denne tåge eller “dimmost dim”, som den bliver kaldt i *Worstward Ho*, bliver i øvrigt bestemt ved at være hverken lys eller mørke og således et typisk beckettisk måske-sted, et 0-sted, et ubestemmeligt sted, et stede uden forskelle, uden retning, uden narrativ fremdrift, ”literature of the unword”,²⁸⁰ spændt ud mellem det dårligt sete og det dårligt sagte,²⁸¹ og således altid allerede et paradoks, et ironisk paradoks. Fordi: hvordan fremstille noget, som er uden forskelle og uden retning med et verbal-sprog, som *om noget* er funderet på forskel og retning? Og så ved hjælp af gradbøjede adjektiver som eksempelvis “most”, som ud over selv at være defineret differentielt også konnotativt repræsenterer differentialitet som sådan. Jf. David Watson:

The endpoint of desire, a point beyond linguistic difference, cannot be named within linguistic difference, especially not in those adjectival superlatives which seem to figure this state of difference in self-referential fashion by inscribing difference at the level of their own semantics: ‘worst’ has sense only in relation to bad/worse and good/better/best.²⁸²

De gradbøjede adjektiver, som Beckett anvender overalt i denne tekst, står således på den ene side for en bevægelse hen imod det ønskede, det uden for al sammenhæng og orienteret, men på den anden side peger de selv på det paradoksale i foretagendet, “Worstward”, “fail better”, “dimmost dim” etc. ved at være differentielt defineret. I øvrigt møder vi også en lang række andre bøjninger og vridninger af den gængse sprogbrug, som fx anvendelsen af substantiver som verber og verber som substantiver, total udeladelse af verber, helt nydannede ord, sætningskonstruktioner etc.

“Dim”, halvlyset, tågen, er betingelsen for, at teksten kan fortsætte, at noget kan ses, se og tænke og forestille sig. “Dim” er lige nok til at fungere

som *det andet*, hvorfra stedet for fantasien og fiktion nemlig “the skull”, hovedskallen og “the stare”, blikket, kan se sig selv og blive set. Som en jeg-fortæller, der selv deltager i sin egen historie, deltager hovedet eller kraniet i sin egen historie, og også blikket kan betragte sit eget blik:

Say all gone. So on. In the skull all gone. All? No. All cannot go. Till dim go. Say then but the two gone. In the skull one and the two gone. From the void. From the stare. In the skull all save the skull gone. The stare. Alone in the dim void. Alone to be seen. Dimly seen. In the skull the skull alone to be seen. The staring eyes. Dimly seen. By the staring eyes.²⁸³

“Dim” eller ‘disen’, udfolder det fiktivt visuelle, ofte erindringens rum, som kun eksisterer i de fiktionskabende hoveder, der sidder på læser og skribent i deres tekstuelle møde, og som er sæde for og kilde til alt. Det kan forsvinde, men så er alt slut, men det kan også bare blive bedre værre. Ikke jo værre jo bedre, men netop *bedre værre*.

Slutningens poetik

Vi må således konstatere, at denne særlige beckettiske akribi fremstiller sit eget ‘de-sign’, sin egen invitation til, hvordan den kan læses. En bestræbelse, som fører længere og længere væk fra en (vestlig-kulturel) repræsentationel forståelse af teksten i retningen ‘worstward’ (med ironiske associationer til ‘worst-west-word’ og med mere seriøse associationer til ‘word-ward’ eller ‘worst-word’) mod rum eller tilstande, hvor intet kan blive hverken værre eller bedre, mere eller mindre. Rum, hvor der ikke (eller næsten ikke) kan skelnes – verbalt og fiktivt visuelt forstås – på den sædvanlige måde, hvor alle forskelle opløses eller udviskes i en tåge eller måske i et paradiso i betydningen: alternativ eller utopia,²⁸⁴ som vi allerede mødte det i romanen *Murphy*.

Samtidig må vi konstatere, at ingen Beckett-protagonister tilsyneladende kan slutte; de er som sproglige subjekter selv en del af gamet. Det er dem selv, der fortæller og ser og udtænker, hvad der skal ses og fortælles. Den skribent- eller fortællerinstans, der skulle kunne slutte, er der ikke (“nothing from which to express”), eller føler sig i hvert fald mere eller mindre magtesløs: “The kind of work I do is one in which I’m not master of my material.”²⁸⁵ Tekstens udsigelses- og fortællingsniveau er²⁸⁶ som et møbiusbånds yderside og inderside kontinuerligt, uendeligt og uden overgang forbundet med hinanden, jf. “devised deviser devising it all for company” i *Company* og Hamm i *Endgame*, der både er ‘brik’ og ‘spiller’: “Me to play.”²⁸⁷ Det ydre og det indre er ét eller snarere begge dele på én gang. Således også sproget. Sproget er selv en del af det, der skal siges. Når

nu ordene næsten totalt har mistet deres gængse repræsentationsværdi, når det (for Beckett) uafsladeligt mislykkes at forbinde tankeverdenen med leveverdenen, ja så kan det kun blive værre, når man alligevel fortsætter: bedre værre.

Det er denne paradoksale længsel, jeg mener at finde i det dialogiske hos Beckett: "Longing that all go. Dim go. Void go. Longing go. Vain longing that vain longing go."²⁸⁸ Et begær efter at slutte, efter at *det* slutter, men hvor samtidig selve den energi, der ligger i begæret, forhindrer at noget slutter helt. For det er ud af ruinerne, tågerne (de verbale forstås!) at noget indtil videre unævneligt andet kan opstå.

Worstward Ho blev en af Becketts sidste tekster, og samtidig en af de mest metafiktive af dem. Men ikke *blot* metafiktiv i den betydning, at teksten kommenterer sig selv som den foreliggende tekst eller det foreliggende værk i ordenes bogstavelige betydning, som noget sammenføjet eller udarbejdet. Heller ikke *blot* i den betydning, at teksten er bevidst om, at dette er fiktion, fingeret i forhold til en ikke-fingeret virkelighed. Alt sammen ord stammende fra en ordholder, som er meget bevidst om, at de 'lige nu' bliver læst eller håndteret af en anden, som vi bl.a. så det i *Murphy*, svarende til første del af Patricia Waugh's definition af metafiktion: "*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality."²⁸⁹ Men *snarere* metafiktiv i den forstand, at teksten som fiktion problematiserer fiktionens og sprogets repræsentative evne. Det svarer til sidste del af ovenstående citat og til Waugh's efterfølgende problemformulering:

How is it possible to 'describe' anything? The metafictionist is highly conscious of a basic dilemma: if he or she sets out to 'represent' the world, he or she realizes fairly soon that the world, as such, cannot be 'represented'. In literary fiction it is, in fact, possible only to 'represent' the *discourses* of that world.²⁹⁰

For hvorfra skulle teksten – eller et sprogligt subjekt på et altid trin-højere udsigelsesniveau i teksten eller på tekstens 'ydside' – kunne hente tilstrækkelig autoritet til at kunne 'repræsentere' omverdenen eller virkeligheden, også kaldet, synes Beckett at spørge: "Can the crawling creator crawling in the same create dark as his creatur create while crawling? [...] he could not"²⁹¹

Men det kunne James Joyce øjensynligt: "The more Joyce knew the more he could."²⁹² Måske er det en sådan "alvidenhed" og "omnipotens", Joyce (og angiveligt mange andre) synes at nærme sig, og som Beckett fjerner sig mere og mere fra i erkendelse af, at man verbalt ikke kan kom-

me andetheden nærmere end blot at 'pege' på den i form af en ud-sigelse i ordets bogstaveligste forstand: "The void. How try say? How try fail? No try no fail. Say only-."²⁹³ Bedst som du tror med sproget og fiktionen at have repræsenteret virkeligheden, finder du ud af, at projektet er mislykkedes, du har blot retorisk re-præsenteret dens diskursivitet. Et problem og en erkendelse, som jo allerede kulminerede med trilogien, *Molloy*, *Malone Dies* og *The Unnamable*, og som igen meldte sig for fortælleren i *Company*. *Worstward Ho* sender det signal, at hvis man skulle have den omtalte ambition, kan man blot konstatere, at det altid vil mislykkes, og man kan kun gøre sig håb om at blive bedre til at mislykkes, eller "fail better", som det udtrykkes. Det kunne samtidig stå som et urimeligt kort sammendrag af teksten og måske også som et praktisk eksempel på, hvori magtesløshedens retorik på én gang består og peger på sin egen negering eller overskridelse, hvis det da ikke er at håbe på for meget.

I slutscenen i Becketts *Endgame*, hvor hovedpersonen Hamms tjener og tro følgesvend, Clov, har meddelt Hamm, at han nu vil forlade ham, hvad han allerede har truet med mange gange, opfordrer Hamm Clov til at sige noget, før han tager af sted, noget, der kan lagre sig i Hamms hjerte og noget, der kommer fra Clovs eget hjerte. Efter at have opregnet en række af de mest alment anerkendte skråsikkerheder og pseudosandheder om fx venskab og skønhed – *doxa* som Barthes ville benævne dem – siger han så, som den pragmatiker han også synes at være:

I say to myself – sometimes, Clov, you must learn to *suffer better* than that if you want them to weary of punishing you – one day. I say to myself – sometimes, Clov, you must be there better than that if you want them to let you go – one day. But I feel too old, and too far, to form new habits. Good, it'll never end, I'll never go.²⁹⁴

"Fail better", som det hedder i *Worstward Ho* eller "suffer better", som det altså hed ca. 25 år før i *Endgame*, udtrykker begge i virkeligheden det kendte beckett'ske *paradox(a)*: hvordan til stadighed ønske det hele er slut og så alligevel blive ved med at skrive? Det minder om Maurice Blanchots omvendning af Descartes' *cogito*, når han siger "Jeg tænker, altså er jeg *ikke*."²⁹⁵ Jeg tænker/taler/skriver, altså er jeg ikke det 'jeg', som alligevel aldrig kommer ud af stedet, men måske 'den anden', som bedre vil kunne sige tingene ligeud dvs. fremsige de ord, som *måske* har en fremtid for sig.²⁹⁶

For det er netop ikke ved at blive bedre til at lide, i betydningen: udstå lidelsen, eller ved at blive bedre til at leve med eller blive ét med den absurditet eller det ubestemmelige kaos, som livet er, eller ved at forsøge at forklare livet eller repræsentere det i mere eller mindre anerkendte former,

at man slipper fri eller allernådigst får lov til at gå. Nej, for som Clov siger til sidst (i *Endgame*, altså i 1958): "I ask the words that remain – sleeping, waking, morning, evening. They have nothing to say."²⁹⁷ Derimod må det, hvis man skal tage *Worstward Ho* på ordet, dreje sig om at lave sit eget *de-sign* af en repræsentationslogik. Og Becketts eget *de-sign* er et "fail better"-*de-sign*. Eller som Carla Locatelli udtrykker det: "A poetics of 'better failures'."²⁹⁸

'A poetics of an ending',²⁹⁹ som denne omgang med sproget også kunne kaldes, bygger på den sproglige erfaring, at hvis ens forestilling om døden ("the end") skal have noget på sig, så skal den formuleres og holdes ved lige og til stadighed *reformuleres* for at kunne blive kaperet som en forestilling om det at slutte. Men da alene sprogets figuralitet sætter grænser for, hvor real ens forestilling om *døden* kan blive, så må vi tage til takke med en oplevelse af 'the end' som 'the ending' eller som "the ending end" (noget sluttende eller noget der er i færd med at slutte) eller den 'ongoing better failing',³⁰⁰ en forestilling som paradoksalt nok også kan fylde (eller give en vis form for fylde til) *livet*. Formuleret som i indledningen til *Worstward Ho*: "On . Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on. Say for be said. Missaid. From now say for be missaid."³⁰¹

Dér synes den sidste erfaring at ligge hos Beckett. Forskellig fra den, vi mødte hos Clov: "I open the door of the cell and go [...] It's easy going [...]. When I fall I'll weep for happiness,"³⁰² hvor denne glæde aldrig blev ham undt, han kom aldrig længere end til at sige det. Han blev derefter stående "till the end", som der står i regibemærkningerne, *tavst* med panamahatten på hovedet, tweedfrakke, paraply og taske klar til at rejse.

I stedet synes Beckett her mod slutningen af sit liv og forfatterskab at have nået til en (anti-)erkendelse af, at al virkelig forståelse eller indsigt, må gå gennem arbejdet med 'uvidenhed' ("ignorance"), såvel den aktive som den passive:

Enough still not to know. Not to know what they say. Not to know what it is the words it says say. Says? Secretes. Say better worse secretes. What it is the words it secretes say. What the so-said void. The so-said dim. The so-said shades.³⁰³

Det er gennem en stadig gentagen "fejlagtig" brug af sproget ("missaying"), at vi kan gøre os håb om at kunne udtrykke en værens-kvalitet, som ikke kan nås med den denotative referentialitet, sådan som vi så, at allerede Clov erfarede det. Med Locatelli kan vi derfor konkludere, at: "Failures are the existential accomplishment (the existential *perfection*) of impotence and ignorance, and precisely because of their actu-

ality, they can be regarded as correct procedures for the exploration of reality.”³⁰⁴

Det er således *i* sproget og under stadig udforskning af denotationens grænser og referentens semantiske instabilitet, at vi kommer til forståelse af virkelighedens tings- og værenskvaliteter.³⁰⁵

Sproget som hodologisk rum³⁰⁶

En læsning af Samuel Becketts *Molloy, Malone Dies* og *The Unnamable*

At være *i* sproget (det litterære, vel at mærke) vil sige at berette om en grænseerfaring, om døden, om endeligheden og om noget, der aldrig vil lykkes. Det vil sige at berette om det neutrales evne til at bryde den forbindelse til væren, som også ligger i sproget, og som åbner teksten, så læsningen kan slippe ind.

Det fiktive, sproglige jeg's neutrale karakter har i moderne tid været behandlet i mange både litterære, lingvistiske, psykologiske og filosofiske sammenhænge.³⁰⁷ Hos Samuel Beckett er jeg'et det sproglige subjekt midt i mellem den dualismes to poler, med hvilken den gamle verden forstår sig selv: et indre og et ydre, sind og krop, subjekt og objekt, mig og de andre, fortæller og fortalt, læser og læst. "I'm the tympanum,"³⁰⁸ som jeg'et siger i *The Unnamable*, i betydningen "jeg" er skillevæggen, trommehinden, mellemrummet, 'mellemtiden', stregerne mellem fortælleren/fortalt og læseren/læst og ikke mere både/og eller enten/eller, men alligevel heller ikke hverken/eller, men netop både/eller.

Overordnet synes Beckett i trilogien *Molloy, Malone Dies* og *The Unnamable* at fokusere på det beslægtede og prekære spørgsmål om den menneskelige bevidstheds evne til at reflektere over sin egen bevidsthed.³⁰⁹ Da perspektivet i disse tekster er litterært retorisk, bliver overvejelserne knyttet til samspillet mellem størrelser som *subjektets identitet, fortællingen* og *sproget*, hvor fortælleren på figurplanet synes at benægte denne evne, men 'i praksis' på skribentplanet synes at bekræfte den.

Således gennemskrives denne problematik i hele det fortællende jeg's smertefulde gru indtil dets bitre kamp for at slutte uvisheden, slutte med at lede efter den forløsende fortælling, slutte med at skrive, slutte med at leve, slutte med at dø. *At dø* er som bekendt noget *man* er i færd med, *død* er noget *en anden* er. Eller som Molloy opfatter det, da *han* er ved at nå til vejs ende på *sin* vandring: "Fortunately for me at this painful juncture, which I had vaguely foreseen, but not in all its bitterness, I heard a voice telling me not to fret, that help was coming. [...] Don't fret, Molloy, we're

coming.”³¹⁰ En bitter-ironisk bemærkning om ’hjælpen’ fra dem, man nærer den dybeste mistillid til.

Trilogiens første roman, *Molloy*, består af to beslægtede fortællinger, Molloy og Morans fortællinger, som har hvert sit kapitel i den rækkefølge. Men netop rækkefølgen viser sig at være et af den samlede romans knudepunkter, der mildest talt udfordrer læserens forestillinger om logik, om subjekt-objektforholdet, fx hvoraf noget opstår, om original og kopi, om kausalitet og sammenhæng, om tid, om før og efter, om ude og inde, og om hypo- og parataktiske relationer. Eller rettere: teksten folder sig først ud, når man som læser lader sig udfordre på disse områder.

Molloy er på flere planer denne blanding af at skride frem (også i tilværelsen) og at fortælle om at skride frem, i datid i rapportens form, og i nutid i skrivningens og refleksionens form. Her fortæller han om fortiden, om minderne og gentager derved livet, men nu som sprog. For der er tilsyneladende intet som sproget, der i kraft af sin meddelbarheds- og narrativitetsevne kan illudere forestillingen om et erindrende, integreret subjekt, hvorved fantasien om, at der findes noget, man kunne kalde en subjektiv identitet, for en stund synes at få ny næring.

I trilogiens anden del, *Malone Dies*, konkretiseres (og generaliseres) dette til spørgsmålet om det talende subjekts identitet, det talende eller skrivende subjekts positur og status i forhold til det, der siges og skrives. Derfor kommer selve skrivningen af fortællingen her i centrum som et endeligt opgør med forestillingen om, at den skabende instans skulle kunne ligge ’uden for’ det tekstuelle rum, det rum som indbefatter både skribent- og læserinstanserne. En problematik der som bekendt senere blev taget op af bl.a. Roland Barthes, Michel Foucault og Jacques Derrida (”il n’y a pas de hors-texte”),³¹¹ og som optog Beckett i alt, hvad han skrev.

I *Molloy* er fortællingen i fokus, men i *Malone Dies* tilspidses narrationskrisen, og der fokuseres nu på vanskeligheden med at holde fortælleren adskilt fra det at fortælle. Det kommer mere og mere til at dreje sig om jeg’s rolle som fortæller. Det at leve bliver lig med det at skrive og at fortælle, og det at dø bliver lig med det at holde op med at fortælle, ”to finish”, være tavs. Men på en mærkelig måde er det sproget selv, der (næsten) gør det af med fortælleren. Mere om det straks.

I *The Unnamable* tages den fulde konsekvens af forfatterens og fortællerens døen i betydningen *bortvisnen*, som titlen *Malone Dies* (’me-alone’ *dies*) jo allerede indikerede. Det reflekterende subjekt bliver i stedet efterhånden til et rent sprogligt subjekt, en sproglig reversibilitet eller dialogicitet, i form af et udsagt jeg’s mere eller mindre mislykkede forsøg på enten at fortælle (sige) sig selv som en integreret del af en fortælling eller at fortælle (tale) om sig selv. – Men lad os begynde med *Molloy*.

På sporet af fortællingen som identitetskabende

En læsning af *Molloy*

Molloys to kapitler indeholder to beslægtede historier. I den første fortælles Molloy's historie og i den anden Morans historie. De fortæller begge deres egne historier – på opfordring fra en udenforstående. Men bogen hedder altså blot *Molloy*, så man kunne få den mistanke, at den ene er overordnet den anden, eller den anden en form for fordobling af den ene. Eller måske som to historier fortalt synkront eller på tandemvis. Jacques Morans historie beretter om hans og hans søns (som i øvrigt også hedder Jacques til fornavn) lange, plagsomme rejse mod Molloy. Hændelsesforløbet i de to beretninger er tæt forbundne med mange faktiske og strukturelle lighedstræk. Karaktererne Molloy og Moran er på den anden side på mange måder hinandens modsætninger,³¹² således at den overordnede relation mellem de to beretninger får en disjunktiv-konjunktivisk karakter. Et kontrært modsætningsforhold med en både/eller-struktur. De er således begge besat af et begær efter at nå et mål. Molloy efter at komme frem (eller tilbage) til moderen (eller er det til sig selv?) og Moran efter at opspore Molloy, som han interessant nok oplever som en faderfigur, "like a father to me."³¹³ I øvrigt på samme måde som han formoder at have været på sporet af andre figurer i 'tidligere' historier eller beretninger, så som "Murphy, Watt, Yerk, Mercier and all the others."³¹⁴

Med Molloy, på fortællerens 'faktiske' plan, i rammehistorien, befinder vi os i hans afdøde moders værelse, som han nu bebor, men hvordan han er kommet der, ved han ikke. I det ydre bliver han bestilt til at fortælle en historie, nærmest som en føljeton, som kommer til at dreje sig om, hvordan han arbejdede på at finde tilbage til sin moder, men hvor han i fortællingen ender med fysisk at befinde sig i et hul i jorden i grøften på *tærsklen* mellem det, han kom fra og det, han synes at være på vej til, som på et andet plan netop kan siges at være det, han kom fra, moderen. Historien, som indtil nu har været fortalt af Molloy i 1. pers. som en homo-diegetisk fortælling på intra-diegetisk niveau med en ydre fokalisering (for at være hel præcis iflg. Genettes terminologi), ender med en kort bemærkning fra en fortæller, der må stå uden for den beretning, vi indtil nu har lagt øre til, dvs. et spring i fortælleniveau fra et intra-diegetisk til et ekstra-diegetisk fortælleplan: "Molloy could stay, where he happened to be,"³¹⁵ han kunne blive der, hvor han nu tilfældigvis var havnet. Egentlig er det et ekko på ekstra-diegetisk niveau af et næsten tilsvarende udsagn fra Molloy på diegeseniveau.³¹⁶ Om det så er en hetero-diegetisk kommentar (altså i 3. pers.) til 1. pers.-Molloy i meta-fortællingen, eller det er en kommentar til Molloy i rammehistorien (den med, at nu var han i moderens værelse, uden han vidste, hvordan han var kommet der) er svært at afgøre, hvilket jo nok også er meningen. En 'mening' eller måske

rettere en dialogisk ambivalens, som så igen peger på endnu en 'diviser-' eller organisator-instans, som kunne være *skribentrollen*.

Parallelt læser vi i slutningen af Morans historie den samme dialogiske ambivalens eller uafklarethed, idet Morans beretning på Magritte-agtig vis ("Dette er ikke en pibe") bliver dementeret ved en ekstra-diegetisk kommentar til Morans cirkel-slutning, hvor han i tilbageblikket er nået frem til det øjeblik, hvor han sidder og skriver netop denne beretning og ender med at citere sin egen begyndelse på beretningen: "Then I went back into the house and wrote, It is midnight. The rain is beating on the windows", hvorefter det tørt konstateres, igen fra et trin højere fortælleni-veau: "It was not midnight. It was not raining."³¹⁷ Her ligger den dialogiske ambivalens dog ikke i selve den ekstra-diegetiske kommentar, som den gjorde i Molloy's tilfælde, men i at troværdigheden af hele Morans beretning med denne eftersætning bliver negeret, samtidig med at læserens forskellige roller til-svarende bliver en del af den dialogiske ambivalens. Enhver forestilling om en entydig betydningsoprindelse med rødder i en såkaldt meningsfyldt subjektivitet bliver betvivlet. Og her får læseren ikke meget hjælp, hvis han i sin genlæsning går tilbage til Molloy's historie for at se, om der dér skulle være et eller andet, der kunne bekræfte eller afkræfte enten 'fortæller-Morans' eller 'fortalt-Morans' påstand. For som filosofien belærer os om, så kan et udsagn jo ikke både være sandt og falskt på samme tid. Regnede det, eller regnede det ikke? I slutningen af Molloy's beretning er der godt nok en kommentar til vejret, der måske kunne bringe os på sporet af en afklaring, men det viser sig at hjælpe lige fedt, for der står: "There seemed to be rain, then sunshine, turn about. Real spring weather."³¹⁸ Selv vejret synes at være ambivalent, et både/eller-vejr, lunefuldt som man siger. 'Meningen' kunne være, at i litteraturen er betydning ikke noget givet, men noget lunefuldt, noget der til stadighed bliver til i en anden formning gennem læserens ansvarlige, dvs. solidariske og selvstændige interesse i og orientering mod sprogligt aktivt at deltage (mere eller mindre eksperimentelt) i de bestræbelser, der foregår i forskelligt regi på tekstens forskellige dialogiske udsigelsesniveauer. Forbindelsen til fx Benjamins allegoriforståelse og Bakhtins antropologiske grundsyn og dialogiske identitetssøgen synes evident.

Molloy's historie beretter på diegeseplanet om hans lange seje pilgrims-agtige rejse mod moderen, som besynderligt nok også hedder Molloy, men for Molloy virker det helt naturligt. Rejsen er fyldt med besynderlige oplevelser, som på forskellige måder kan læses som allegoriske veje ind og ud af et meget speget litteraturteoretisk og specifikt udsigelsesmæssigt fænomen. Bl.a. observerer han undervejs *højt oppe fra* to personer, som benævnes A og C,³¹⁹ og som spiller en afgørende rolle i romanens spejl- eller fordoblingsstruktur, idet de viser sig at være kopier af eller på

afgørende punkter ligner henholdsvis Moran og Molloy, bl.a. synes A at forfølge C, som Moran forfølger Molloy. For en læserrolle med den viden bliver ydermere den position, hvorfra Molloy betragter og beskriver A og C, en fortællerposition: "I was perched higher than the road's highest point [...]"³²⁰

Molloys fortælling kommer som sagt læseteknisk før Morans fortælling, men omvendt synes Molloy og hans fortælling logisk indholdsmæssigt at være inkluderet i Morans fortælling, eller som Moran siger et sted om Molloy, "Perhaps I had invented him."³²¹ Mens Molloy tilsvarende på sin side siger i forbindelse med en beskrivelse af figurerne A og C, "Perhaps I am inventing a little (...)"³²² hvilket meget godt svarer til vores oplevelse af, at forholdet mellem de forskellige fortællinger er bygget ind i hinanden som kinesiske æsker. A's og C's historier inde i Molloys beretning, som igen er inde i Morans historie. Det vil altså sige, at bevægelsen fra Molloys beretning til Morans beretning, altså fra kap. 1 til kap. 2 svarer til den 'normale' læsebevægelse. Man læser den fortalte historie, diegesen, før man læser fortællerens 'historie', hvis man overhovedet læser den, dvs. påtager sig *den* læserrolle. Men ud fra en anden logik eller retorik, nemlig skribentrollens retorik, er bevægelsen den modsatte, fra fortælleren til den fortalte historie. Det viser sig nemlig, at Molloy indirekte gennem de, som han siger, "måske" opfundne figurer, A og C,³²³ fortæller både Morans historie og sin egen. Således bliver der faktisk skabt en fortælleren/fortalt-konstruktion, hvor historierne løber over i hinanden som et møbiusbånd, uden man kan afgøre hvilken, der er overordnet i forhold til den anden, eller hvilke karakterer, der har fortællerstatus og hvilke, der er fortalte. (For en nærmere behandling af dette forhold se afsnittet ndf. om "Forholdet mellem det narrative og fortællingens rettedhed mod læseren").

Karakteristisk nok sker der tilmed det, at både Molloys og Morans veje krydses af figurer, som enten ligner eller er henholdsvis C og A. I forbindelse med disse møder opstår der i de respektive historier klammerier, når de møder deres *alter ego*'er, som ender med, at Molloy og Moran slår dem ned, så de må formodes at dø.³²⁴ Når Moran derimod står ansigt til ansigt med sin *modsatning*, figuren C, sit ikke-jeg, så sker der noget andet, noget temmelig interessant set fra et dialogisk og læseransvarlighedssynspunkt. I øjeblikket op til mødet med C bliver Moran selvrefleksiv og begynder at spekulere på, hvad det egentlig var, han ville med Molloy, når og hvis han fandt ham. Han finder derefter vej til et vandløb, hvor han betragter sit eget flakkende spejlbillede komme og gå blandt krusningerne på vandoverfladen. Hen mod aften møder han så en fremmed vandringsmand med stok stå ubevægelig med ryggen til et stykke borte. Han vender sig om, og *de betragter for en stund hinanden i stilhed*. De udveksler *nogle*

få ord og en enkelt *let berøring*, da Moran spørger, om han må prøve at holde om den fremmedes vandringsstav:

Now it was I who held the stick. Its lightness astounded me. I put it back in his hand. He threw me a last look and went. It was almost dark. [...] I wished I could have stood there looking after him, and *time at a standstill*. I wished I could have been *in the middle of a desert*, under the midday sun, to look after him till he was only a dot, on the edge of the horizon.³²⁵

Forskellen mellem den situation, hvor Moran og Molloy møder deres *alter ego*, og den situation, hvor i dette tilfælde Moran møder sin *Anden*, er slående. Bevægelsen mod en lighed eller oprindelse, der kunne konnotere en subjektiv identitet, synes at virke for konsoliderende og uden perspektiv og må derfor destabiliseres. Det samme gælder i øvrigt også for den identitet, som kunne opstå gennem sproglig navnetildeling og benævnelse, deraf *The Unnamable* og al den labilitet, der synes at være omkring karakterernes identitet og egennavne i hele trilogien. Omvendt synes muligheden, for at der skulle kunne opstå kvalitativ betydning, udelukkende at være knyttet til en væren i en kombination af tidløs uendelighed ("time at a standstill") og rumlig grænseløshed ("in the middle of a desert"). Og da kun når modsætninger mødes, men vel at mærke som kontrære modsætninger, modsætninger som er hinandens forudsætninger.

En af disse betydningsladede stunder opstår for Molloy i forbindelse med en episode, hvor han bliver antastet af ordensmagten, der beder ham om at *identificere sig*, hvad han jo netop ikke er i stand til og derfor bliver taget med på stationen! Situationen behager på en mærkelig måde Molloy, og han synes i et givet øjeblik endda at kunne høre en fjern musik, "distant music,"³²⁶ som han standser op for at lytte lidt mere intenst til, men bliver skubbet på vej af betjenten. For en søgende, men dog invalideret sjæl som Molloy er den styrke, der ligger i en sådan indirekte berørings dobbelthed af nærhed og afstand nok til at skabe følelsen af at være en anden, "as if I had been someone else"³²⁷ og at betegne hele episoden som et "golden moment."³²⁸ Som Daniel Katz gør opmærksom på,³²⁹ og som alle, der kender James Joyces kortroman "The Dead", ved, så er dette en åbenlys alludering til den berømte scene fyldt med epifani, hvor Gabriel – ved afskeden fra den årlige fest hos tanterne Misses Morkan – nede fra hall'en ser sin kone Gretta stå øverst på trappen i et mystisk, skyggefuldt skær, samtidig med at en svag musik og sang strømmer ud fra lokalet bag hende.³³⁰ I kombinationen af synsindtrykket og musikken fyldes han af en oplevelse af, at hun symboliserer noget ubestemmeligt, som han, hvis han var maler, ville male et billede af og kalde det 'distant music'. At skribenten 'Beckett' alluderer til en sprogets *Anden*, som musikken kunne kaldes,

som stedet for en sådan mulig betydningsdannelse, er et genkommende træk eksplicit såvel som implicit i alt, hvad han har skrevet fra *Murphy* til *Worward Ho*.³³¹

Molloys historie er således en beretning om, hvordan Molloy en sidste gang mander sig op til at tro på, at det kan lade sig gøre at indtage en position, hvorfra man kan forme en betydende historie. Omverdenen vil ikke rigtig acceptere hans indstilling til tingene, den forventer og tror på, at det stadig kan lade sig gøre og afgiver bestilling på nye skrивerier, og han føler, at det forventes af ham. ”De” ikke vil have, at han tager afsked med den verden.

There's this man who comes every week. Perhaps I got here thanks to him. He says not. He gives me money and takes away the pages. So many pages, so much money. Yes, I work now, a little like I used to, except that I don't know how to work any more. That doesn't matter apparently. What I'd like now is to speak of the things that are left, say my good-byes, finish dying. They won't want that.³³²

Han føler, han befinder sig på tærsklen til en verden uden den måde at skrive på, som de ønsker, og det er den *tærskeloplevelse* og den situation, han skal berette om, og det er så det, han lidt pligtskyldigt og samtidig lidt modvilligt begynder på: ”The truth is I haven't much will left. (...) Yet I don't work for money. For what then? I don't know. The truth is I don't know much.”³³³ Således går han i gang med den historie, der samtidig skal vise sig at blive begyndelsen til det store tredelte opus, som ironisk nok, for en *umiddelbar* betragtning, synes at leve op til Aristototeles' krav til grundstrukturen i en tragedie med en begyndelse, en midte og en slutning, *Molloy*, *Malone Dies* og *The Unnamable*. Det viser sig dog hurtigt, at de hver især nok nærmere må betragtes som en parodi på henholdsvis en begyndelse, en midte og en slutning. En poetologisk tragi-komedie kunne man snarere kalde den, fordi den ikke spiller på det metafysiske, men tværtimod forholder sig til det konkrete, det bitterligt konkrete: nemlig, *hvem eller hvad* er det, der skriver ”jeg” i en fortælling, og *hvem eller hvad* er det ”jeg” i fortællingen? Eller sagt på en anden måde: Hvem står inde for jeg'et? Hvem er ansvarlig for det? Karakteren siger ”jeg”, men hvem eller hvad har overhovedet bedt den om noget som helst? Kan jeg'ets tale betragtes som et tilsvær på en eller anden henvendelse til denne jeg-karakter, som således altid allerede også må være et ’du’? Hvad er det for en kommunikation, der er i gang her, hvem er deltagerne?

I *Molloy* kommer fortællingen i gang nærmest som et trodsigt svar på en opfordring fra en noget diffus forventningsinstans, men samtidig mere end antydes det, at fortæller-karakteren Molloy selv har en interesse i at

fortælle sin historie. Han søger i hvert fald at opnå en eller anden form for forståelse for sin ambivalens med en dialogpartner uden for det forventningspres, som rammehistorien beretter om:

He's a queer one the one who comes to see me. He comes every Sunday apparently. [...] It was he told me I'd begun all wrong, that I should have begun differently. He must be right. I began at the beginning, like an old ballocks, *can you imagine that? Here's my beginning*. Because they're keeping it apparently. I took a lot of trouble with it. *Here it is*. It gave me a lot of trouble. It was the beginning, *do you understand?* Whereas now it's nearly the end. *Is what I do now any better?* I don't know. That's beside the point. *Here's my beginning*. It must mean something, or they wouldn't keep it. *Here it is*.³³⁴

Efter Molloys og Morans forgæves jagt angiveligt på forskellige udgaver af deres eget ophav eller oprindelse må vi konkludere, at de ikke alene *ikke* fandt det eller forstod, hvori det kunne siges at bestå, men at der tilbage kun blev en oplevelse af gentagelse og forskellighed. Når de søgte en meningsfuldhed i form af en oprindelse eller en afslutning, fandt de blot noget, der gik over i sig selv som en form for uendelighed. Det førte til en foreløbig oplevelse af umuligheden af på nogen måde at kunne udtrykke noget, der skulle være 'sig selv'. Så når Morans historie slutter, som den gør med at konstatere, at det ikke regner, "It was not raining,"³³⁵ selvom en anden fortællerinstans lige har fortalt og en anden læserinstans lige har læst, at det gør det: "The rain is beating on the window,"³³⁶ så må det nærmest opfattes som en logisk nødvendighed. Enhver sætten noget som et faktum bliver straks sin egen negation og omvendt.³³⁷

"My story ended I'll be living yet". Refleksioner over det fortællende jeg's autenticitet i *Malone Dies*

I *Malone Dies* fastholdes det angiveligt at være et problem at skrive, at fortælle, at opfinde og at leve uden at have vished for, hvem det er, der skriver, fortæller, lytter, opfinder og lever. Hvem skriver og fortæller hvad til hvem? De første linjer sætter straks fokus på denne overordnede problematik, hvor et "I" hævder: "I shall soon be quite dead at last in spite of all. Perhaps next month,"³³⁸ for kort efter at slå fast: "This time I know where I am going, it is no longer the ancient night, the recent night. Now it's a game I am going to play. I never knew how to play, till now. I longed to, but I knew it was impossible. And yet I often tried."³³⁹ Malone relaterer således straks sin situation til alle de tidligere gange, hvor han forsøgte sig med andre metoder, men tilbage er spørgsmålene så stadig, hvad det

er han *har* forsøgt, hvorfor det mislykkedes, og hvad det er, han *nu* vil forsøge:

Live and invent. I have tried. I must have tried. Invent. It is not the word. Neither is live. No matter. I have tried (...) groaning. (...) I couldn't play. (...) After the fiasco, the solace, the repose, I began again, to try and live, cause to live, be another, in myself, in another. How false all this is. No time to explain. I began again. But little by little with a different aim, no longer in order to succeed, but in order to fail.³⁴⁰

Fejlen var tidligere tilsyneladende, at han troede på, at dette andet, eller det at blive en anden, ville dukke op som en positivitet mere eller mindre af sig selv i forstillingen, igennem imaginationen og på den måde lede det skrevne jeg frem til en åben konfrontation med sit 'mig'. Han må nu erkende, at det aldrig vil lykkes. Når man tager sprogets konstitutionelle forskelsskaben i ed, må man indse, at et sådant projekt aldrig vil lykkes, men altid mislykkes, og forhåbentlig bedre og bedre. Jeg'et skal blive bedre til at fortælle de historier, der ikke mere ligger under for nogen illusion om at kunne fremstille en transcendental essentialitet:

I shall pay less heed to myself, I shall be neither hot nor cold any more, I shall be tepid, I shall die tepid, without enthusiasm. I shall not watch myself die, that would spoil everything. Have I watched myself live? Have I ever complained? Then why rejoice now? I am content, necessarily, but not to the point of clapping my hands. [...] I shall not answer any more questions. I shall even try not to ask myself any more. *While waiting I shall tell myself stories, if I can. They will not be the same kind of stories as hitherto, that is all.* They will be neither beautiful nor ugly, they will be calm, there will be no ugliness or beauty or fever in them any more, *they will be almost lifeless, like the teller. What was that I said?*³⁴¹

Det fundamentale spørgsmål, der rejser sig bag denne paradoksale erkendelse, er jo, hvem det *så* er, der skriver i betydningen opfinder eller eksperimenterer, imaginerer, hvis det subjekt, der notorisk gør det, ikke er sig selv? Hvis den, der siger 'jeg', ikke stemmer overens med den, 'jeg' er, og aldrig kommer til det. Eller sagt på en anden måde, hvis jeg ikke, når jeg taler om mig selv, er den samme som den, jeg taler om. Umiddelbart synes Emile Benveniste at have klaret det problem ved at hævde, at der i realiteten ikke er noget problem: "À quoi donc *je* se réfèr-t-il? À quelque chose de très singulier, qui est exclusivement linguistique: *je* se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur."³⁴² Det skrevne sprogs 'jeg', det personlige pronomener, har ikke nogen ekstern

reference, som fx substantiver har, men vedbliver at være en ren sproglig konstruktion af ren sproglig karakter. Sådan. Men ikke desto mindre forekommer det nu stadig at være et mysterium for jeg-stemmerne (og deres respektive 'lytter-roller') i trilogien, hvori disse 'jeg'ers autenticitet kan siges at bestå. Hvor og hvad er udsagnets autentiske udgangspunkt? Hvor eller hvad er oprindelsen, kilden? For hvordan skal det (ikke) ende, hvis der ikke er nogen begyndelse? Det har *The Unnamable* måske en mening om?

Sproget som rum og til-bliven i dialog med læserrollen En læsning af *The Unnamable*

The Unnamable indledes netop med og gennemsyres af dette paradoksale og uløselige catch 22-agtige spørgsmål om det udsagte jeg's reference, "I, say I. Unbelieving".

Where now? Who now? When now? Unquestioning. I, say I. Unbelieving. Questions, hypotheses, call them that. Keep going, going on, call that going, call that on. (...) I seem to speak, it is not I, about me, it is not about me.³⁴³

Jeg, siger 'jeg', uden overbevisning. Dvs. teksten indledes med jeg'ets svigtende tro på, at der findes en autentisk og totalitær instans, et 'mig', som 'jeg' refererer til. Men omvendt er det også vanskeligt umiddelbart at indse dybderne i Benvenistes påstand om, at "jeg"et, det udsagte jeg, ingen ekstratekstuel reference skulle have. Enhver kan godt nok sige eller skrive 'jeg', men så kunne referencen jo være den kategori af væsner, der kan *det* (på det sprog, man nu betjener sig af, vel at mærke)? Men omvendt: det kan man jo også få en maskine til nu om dage, en robot eller en eller anden tilfældighed? Så det er stadig lidt af et mysterium hvem eller hvad, det *er*, der taler eller skriver?

Som læser af de første linjer i *The Unnamable* bliver man straks slået af den appel, der ligger i spørgsmålene. De rammer en, og et læser-jeg bliver inddraget i overvejelserne ved den direkte henvendelse. En eller anden spørger 'mig' om noget og giver 'mig' nogle forslag til, hvad jeg kunne vælge at svare, "call them that". Javel, det skal jeg så overveje. Men hvem eller hvad er jeg i dialog med? Og straks må jeg så også spørge mig selv om, hvem mit 'jeg' er, der deltager i disse overvejelser. Hvilken rolle spiller 'jeg' og hvilken rolle 'den anden'? "I seem to speak, it is not I, about me, it is not about me", som der står.

For at komme endnu nærmere en forestilling om, hvad der er på færde, kunne man tage udgangspunkt tilbage i slutningen af *Malone Dies*, der hvor Malone beskriver, hvordan han fødes ind i døden: "I am

being given, if I may venture the *expression, birth to into death*, such is my *impression*.³⁴⁴ I sig selv en dobbelt oxymoronisk konstruktion, der til overflod tematiserer det paradoksale og til dels uforklarlige ved hele problemkompleksets mise en abyme-agtige karakter. Malone *både 'fødes' eller 'dør'* med benene først og hovedet til sidst: "The head will be the last to die." Hvorefter han så må konkludere, at selv om hans historie slutter hermed, så vil han alligevel leve videre, uden dog at være det jeg, der siger 'jeg': "My story ended I'll be living yet. [...] That is the end of me. I shall say I no more."³⁴⁵

Det første jeg siger det andet jeg: "I (shall) say I (no more)." Der må altså være tale om to forskellige jeg'er her. Så hvis det forholder sig sådan, at det ene jeg dør med historierne ("That is the end of me") så må det være det andet jeg, der lever videre. Spørgsmålet er så igen, hvilken karakter har det jeg, der 'lever' videre? Er det et 'I', der kan sige 'am' med god samvittighed så at sige, eller er det et 'I, who...', altså et *fortalt* jeg à la Benvenistes, et jeg, der ikke har anden reference end den grammatiske, og som her optræder, som en figur for unævnelighed³⁴⁶ (i modsætning til en nævnelig figur)? 'I am' svarer til I = I, hvorimod 'I, who...' umiddelbart kræver endnu en (fortæller)instans, hvorfra dette bliver sagt, altså I [I, who...]. 'I, who...' kan så siges at svare til et 'he', og vi får I [I, who...] = he, som igen svarer til Benvenistes fraværs-markering i enhver udsigelse, svarende igen til Blanchots *neutre*.³⁴⁷ Selv en nok så svag forestilling om muligheden for eksistensen af et ekstratekstuel fortæller-jeg er nu forsvundet, og tilbage er dominansen af et rent sproglig udsigelses-jeg på karakteristisk vis i dialog med denne anden sproglige intra-tekstuelle bevidsthed, uden hvilken den første ikke ville eksistere. Men i hvilken *tid* og i hvilket *rum* dette møde udspiller sig er vel netop den uafklarethed som *The Unnamable* overordnet samler sig om, og som i øvrigt bevæger blyanten i alle Becketts efterfølgende værker.

"Where now? Who now? When now?" var de første ord i *The Unnamable*. Altså hvor, hvem og hvornår er der *nu* tale om? Nu i forhold til før. Det er altså et andet 'nu' end det tidligere 'nu'. Ikke sådan at forstå, at der 'indholdsmæssigt' er gået noget tid, ikke nødvendigvis, fordi det nye 'nu' kan blot være læsningens nye 'nu'. Altså 'nu' ser vi sådan på det eller 'når' vi ser på hele sagen fra denne synsvinkel, hvordan tager den sig så ud? Hvor, hvem og hvornår er der tale om? Hvor befinder *vi* os? Hvem er deltagerne eller *rollerne* i dette foretagende, og *i* hvilken tid finder det sted? *Rum*, *subjekt* og *tid* er således de begreber, som i *The Unnamable* sættes i spil, dvs. som sættes i affekt som et led i en tilnærmende undersøgelse af, hvad disse begreber dækker over. Og det kunne (passende) ske ved hjælp af aporier eller andre "shifts", som det sproglige 'jeg' udtrykker det: "What am I to do, what shall I do, what should I do, in my situation,

how proceed? By *aporia* pure and simple? Or by affirmations and negations invalidated as uttered, or sooner or later? Generally speaking. There must be other shifts.”³⁴⁸ ’Passende’ når man tager ordet *aporia*’s etymologiske betydning i betragtning. *Aporia* er græsk og betyder upassabel sti eller vej, af *poros*, ’sti’ eller ’vej at gå’. Så selvom jeg’et hævder at ”I say *aporia* without knowing what it means,”³⁴⁹ så må man nok medgive, at i denne sammenhæng er det en yderst relevant overvejelse, om der ikke skulle være andre ”shifts”.

En tredje mulig ’reference’ eller ”shift” for jeg’et kunne netop være den orienterethed mod en anden eller en andethed, som synes at være nærværende på alle udsigelsesniveauer i trilogiteksten. En mulighed, som jeg med denne afhandlings *inter-lektualitetsbegreb* har villet argumentere for. Denne tredje mulighed er tydeligvis indeholdt i Benvenistes teori om jeg’et i en udsigelsehandling som citeret ovenfor. Orienteretheden mod en andethed kan tage form af svar på hørte stemmer eller af spørgsmål rettet mod en formodet overhører- eller læserinstans uden dog at kunne sættes i relation til nogen specifik oprindelse eller kilde. Vi møder det tydeligt i Molloys og Morans flugtruter og i figurerne Sapos, Macmanns og Lemuels bevægelsesmønstre i *Malone Dies*, og vi møder det igen i den unævneliges følelse af forladthed kombineret med følelsen af at befinde sig inden for hørevidde af sine ’nærmeste’, dvs. hans kimærer. På den måde synes tekstens agenter på en næsten labyrintisk måde at afsøge et *rum*, som de selv samtidig skaber, dvs. et diskursivt eller tekstuel dialogisk rum, som etableres i og med den tekstuelle udfoldelse og mødet mellem jeg’et og det andet (jeg).

Edouard Morot-Sir har lanceret et *hodologisk* rum-begreb, som virker brugbart og bekendt i denne sammenhæng.³⁵⁰ *Hodos* er græsk og betyder ’vej’. Et *hodologisk rum* er et rum skabt af veje, gader, spor, grøfter, kanaler, og som altså er et dynamisk rum, et rum at bevæge sig rundt i, eller måske snarere et rum, der opstår ved, at man eller noget bevæger sig rundt, cirkler rundt, zig-zag’er rundt, en slags spatial praksis. Man kan i øvrigt møde noget lignende hos Roland Barthes i hans by-semiotik: ”Byen er en diskurs og denne diskurs er faktisk et sprog. Byen taler til de mennesker, der bor i den, og vi taler vores by, den by vi befinder os i, simpelthen i og med, at vi bor der, gennemkrydser den og betragter den.”³⁵¹ Hos Beckett er det tilsyneladende også et globalt rum, et verdensrum, der på en mærkelig måde går i sig selv igen.³⁵² Her i *The Unnamable* kan vi møde jeg’et på en af de ruter, hvor det tænker sig væk fra eller føler sig forladt af et utal af styrende men ubestemmelige ”they”’er og andre mere selvformede skabninger, aktualiserende nye spørgsmål om ”Where now?”:

Even Mahood has left me, I'm alone. *All this business of a labour to accomplish, before I can end, of words to say, a truth to recover, in order to say it, before I can end, of an imposed task, once known, long neglected, finally forgotten, to perform, before I can be done with speaking, done with listening. I invented it all, in the hope it would console me, help me to go on, allow me to think of myself as somewhere on a road, moving between a beginning and an end, gaining ground, losing ground, getting lost, but somehow in the long run making headway.* All lies. (...) I have the ocean to drink, so there is an ocean then. [...] *Labyrinthine torment* that can't be grasped, or limited, or felt, or suffered...³⁵³

og så igen:

There I am launched again on the same old hopeless business, *there we are face to face, Mahood and I, if we are twain, as they say we are. I never saw him, I don't see him* [...] Having brought me to death's door, senile gangrene, they whip off a leg and yip off I go again, like a young one, scouring the earth for a hole to hide in. [...] Yes, more than once *I almost took myself for the other*, all but suffered after his fashion, the space of an instant. [...] I need hardly say, but *in a sharp curve which, if I continued to follow it, seemed likely to restore me to my point of departure*, or to one adjacent. *I must have got embroiled in a kind of inverted spiral, I mean one the coils of which, instead of widening more and more, grew narrower and finally, given the kind of space in which I was supposed to evolve, would come to an end for lack of room.*

[...] I must inevitably find myself stuck in the end, once lunched in the opposite direction should I not normally unfold ad infinitum, with no possibility of ever stopping, *the space in which I marooned being globular*, or is it the earth, no matter, I know what I mean.³⁵⁴

I forlængelse af disse overvejelser om de dialogiske aspekter af trilogiens rum- og subjektforhold, synes der altså med *The Unnamable* at aftegne sig konturerne af et overordnet dialogisk rum, hvori alt dette på sin særlige måde sættes i scene. Et rum hvis dialogiske instanser i øvrigt synes beslægtet med Mikhaïl Bakhtins *autor-* og *co-creator*, Jacques Derridas *signature* eller de her behandlede *skribent-* og *læserroller*.

I *The Unnamable* er alle maskerne blevet til en supermaske – sproget som maske. Skribent-, fortæller-, og persona-instanser er blevet til sproglige subjektpositurer. Disse figurer er nu ikke længere et relativt selvstændigt hierarki af figurer eller karakterer på diverse forskudte diegetiske meta-niveauer, der fremstiller hinanden mere eller mindre karakterfuldt i

klassisk forstand, men de skal forstås ud fra ét sprogligt subjekt, en bugtaleragtig stemme, der taler i kraft af de forskellige sproglige positurer, den indtager ("I am Mahood") og som omvendt på dialogisk vis indtager *den* ("what if Mahood were my master?"):

*Possessed of nothing but my voice, the voice, it may seem natural, once the idea of obligation has been swallowed, that I should interpret it as an obligation to say something. [...] But thence to infer that the something required is something about me suddenly strikes me as unwarranted. Might it not rather be the praise of my master, intoned, in order to obtain his forgiveness? Or the admission that I am Mahood after all and these stories of a being whose identity he usurps, and whose voice he prevents from being heard, all lies from beginning to end? And what if Mahood were my master? I'll leave it at that, for the time being.*³⁵⁵

For jeg'et her ser det således ud, at det må tjene to herrer: "Two falsehoods, two trappings, to be borne to the end, before I can be let loose, alone, in the unthinkable unspeakable, [...]"³⁵⁶ "Two falsehoods", hvoraf resterne af den ene kaldes Mahood, et gespenst i fysisk opløsning uden arme og ben, og som 'troede at han var mig', som jeg'et siger, 'troede at den *indre* stemme kunne siges', og hvoraf den anden kaldes Worm,³⁵⁷ en figur, som kommer til verden, i takt med at Mahood går i opløsning. En figur som jeg'et måske kan være eller blive, når han hører stemmer *udefra* og taler andres tale, men som jeg'et siger:

perhaps I have been too hasty in opposing these two fomenters of fiasco. *Is it not the fault of one that I cannot be the other? Accomplices therefore. That's the way to reason, warmly. Or is one to postulate a tertius gaudens [en farbar tredje vej], meaning myself, responsible for the double failure? Shall I come upon my true countenance at last, bathing in a smile? I have the feeling I shall be spared this spectacle. At no moment do I know what I'm talking about, nor of whom, nor of where, nor how, nor why, but I could employ fifty wretches for this sinister operation and still be short of a fifty-first to close the circuit, that I know, without knowing what it means.*³⁵⁸

For når de to forskellige jeg'er (Mahoods og Worms) ikke lykkes i deres forehavende, skyldes det netop den særlige måde, de er forbundet på. Denne kontrære dobbelthed eller gensidige afhængighed mellem to modsætninger, møder vi som sagt overalt hos Beckett. Den kan opfattes som en særlig udgave af det grundlæggende eksistentielle og paradoksale subjekt-objekt forhold, vi står i over for hinanden, naturen og os selv, krop

som sind. Nogen overordnet tredje ansvarlig instans, et suverænt 'mig' findes ikke. Pladsen står tom. Rollen er ledig.

Men nu er sproget som bekendt en uberegnelig og kreativ medvirken-
de i dette spil, selv når det er forklædt som refleksion og som virkelighed,
som Mahood og som Worm, og det får derfor skyld for meget, eller som
Molloy udtrykte det: "there were days when my legs were the best part
of me, with the exception of the brain capable of forming such a judge-
ment."³⁵⁹ Så måske sproget i en tredje af dets mange forklædninger også
kunne spille den rolle?

For på vrangsidens af denne dobbelte fiasko synes der at skjule sig en
sproglig ukuelighed, der ikke nødvendigvis udfolder sig successivt eller
narrativt endsige fornuftigt. Den lader sig ikke sådan uden videre rive
med, den deltager i endnu en dialog i sproget, nemlig den blandt de
sproglige subjekter, som vi betegner med henholdsvis skribent- og læser-
rollerne. Denne sproglige, inter-lektuelle ukuelighed peger hele tiden på
sin maske, når den skrider frem, og den gør det bl.a. ved at stoppe op i
forhold til progressionen for fx at antyde fremstillingens fiktionskarakter
eller progressionens illuderende kraft og åbner således for etableringen af
det dialogiske rum, hvor også læsningen kan udfolde sin sproglige uku-
elighed. Molloy synes således at måtte standse op tit for paradoksalt nok
at kunne komme videre i sit liv: "Yes, my progress reduced me to stopping
more and more often, it was the only way to progress, to stop."³⁶⁰ – Denne
sproglig ukuelighed indtager den ledige plads og fraskriver sig på samme
tid dens autoritet.

Forholdet mellem det narrative og fortællingens rettethed mod læserrollen

Sammenfattende kan man sige, at i forhold til Molloy/Moran og Malone
er med *The Unnamable* alt forandret – trods alt. Det er ikke længere det
eksistentielle åg, der tynger. "Erfaringen finder sin sande dybde,"³⁶¹ som
Blanchot siger. Det, der før søgte en konventionel form, er nu formløst (i
den forstand!), men etablerer i sin talen/skriven en formen (en til-bliven),
som måske er denne hemmelige eller unævnelige energifyldte bestræ-
belse, som kun kan opleves/høres/læses af den, der er indrettet mod den.
Eller som Walter Benjamin siger, her lettere parafraseret, 'Sandheden er
kun skøn for den, der søger den. Kun den elskende kan bevidne at sand-
heden ikke træder frem gennem en afsløring, men viser sig gennem en
fremgangsmåde.'³⁶² Den unævnelige kan ikke længere dække 'sig' ind bag
den kendte trykke personlighedsmaske, hvor en mand er en mand og et
ord et ord. Den unævnelige er tværtimod denne ukuelige, upersonlige,
knevrende og grænseoverskridende vilje til at udfolde sig, og den kraft,
der ligger bag al formen, al fejlagtig, uformelig formen, "et porøst døende

Jeg,³⁶³ som Blanchot kalder det. Et jeg, som spalter sig i et jeg/”mig”, der hører til i den ’gamle’ verden og i et jeg/”jeg”, der vedbliver at udfolde sig i en til-bliven i den ’ny’:

I must say words as long as there are any, until they find me, *until they say me, strange pain, strange sin*, you must go on, perhaps it's done already, perhaps they have said me already, *perhaps they have carried me to threshold of my story, before the door that opens on my own story*, that would surprise me, *if it opens, it will me I, it will be the silence, where I am*, I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on.³⁶⁴

Men i denne til-bliven i sproget rammes man alligevel af en smertefuld følelse af at fejle, af forlade og at blive forladt. Det opleves som en smertelig nødvendighed aldrig at kunne nå den gamle verdens oprindelighed endslige blive ét med det, man skriver eller læser om. Henvist, som man er, til at skrive det, man betragter og lytter til eller læser, som en anden Orfeus, der troede, han kunne springe over, hvor gærdet var lavest ind til sin elskede og ud af lidelsen. Han måtte for fremtiden henslæbe sit liv med at ’fejle’/vandre rundt spillende og syngende sin kærlighed ud, som også pagen i J. P. Jacobsens digt, ”Genrebillede”, måtte.³⁶⁵

I en sådan bestræbelse på at blive bedre til at ’fejle’ udtalte Beckett engang i et brev,³⁶⁶ at han med *Molloy* ville forsøge at udvikle en ny karakter-type, som han kaldte ”the narrator/narrated,” fortælleren/fortalt, og som efter *The Unnamable* skulle vise sig at være hverken et enten/eller eller et både/og af de to traditionelle eksistensmodi for fortæller- og fortalte karakterer, men snarere en helt tredje værensmodus, det omtalte *både/eller*: ”At first sight it seems impossible. Me, utter me, in the same foul breath as my creatures? Say of me that I see this, feel that, fear, hope, know and do not know? Yes, I will say it, [...] one who is not as I can never not be.”³⁶⁷ En konstruktion som synes at have meget tilfælles med Jacques Derridas *différance*-begreb, der sætter fokus på relativiteten ved de essentialiteter, som ligger bag vores forestillinger om ligheder og forskelle.

Beckett-forskeren, Richard Begam, foreslår i forlængelse af denne type overvejelser de traditionelle fortæller- og fortalt-termer erstattet med termerne *locutor* og *dislocation*.³⁶⁸ *Locutor*, siger han, skal forstås som en depersonaliseret fortællerfunktion, som et locus eller sted, hvorfra diskursen udfolder sig, og *ikke* som en karakter i traditionel forstand med dens *unitære, lokaliserbare* og *autoritære* status. Med *dislocation* henviser han til locutors ’identitet’ som skiftende og labil. *Locutor* kan tale med skiftende figurstemmer, men kan også forskyde sig ud i mere diffuse fokaliseringer, der betragter eller fortæller (om) figurerne ’indefra’ såvel som

'udefra'. Specielt denne 'udefra' position er et af de mest intrikate forhold i hele Becketts skribentvirksomhed.

Selvom Begam udvikler disse termer for specifikt at kunne forklare Becketts hensigter med 'fortælleren/fortalt'-karakteren, så synes deres almene karakter samtidig at kunne dække den tilsvarende 'læseren/læst'-karakter eller det dialogiske samspil mellem skribentrolle- og læserrolleinstanserne udfoldet i den moderne litterære teksts karakterer og fortælling, som jeg i disse sammenhænge forsøger at argumentere for. Umiddelbart er der tale om en relativisering af fortællerpositionen, som vi kender fra flere modernistiske forfattere bl.a. som vi så i Virginia Woolfs *To the Lighthouse* og *The Waves*, men hvor den har karakter af en skribentinstanses litterære eksperimentering og udforskning af det poetiske sprog i en form for dialogisk samråd med en tilsvarende læserinstans. Hos Beckett får den karakter af en mere hudløs udfordring af subjektivitetens oplevede egocentricitet, originalitet og ophøjede meningsfuldhed. Gennem en akribisk systematisk og sprogligt ironisk gennemspilning af trivielle scenarier og fortællinger fra hverdagen synes Beckett at nedbryde myterne om sprogets, kommunikations- og udsigelsesstrukturernes iboende fornuft og tilværelsens transcendent betydningfuldhed.

Karakter-konstruktionen *fortælleren/fortalt* sætter således fokus på det andet forhold i Becketts værk, ud over den depersonaliserede og decenterede fortællerinstans, som viser sig at besidde en stærk impetus. Her tænkes på den beckettske granskning af forholdet mellem det narrative og udsigelsens rettethed mod en anden, som den kommer til udtryk i trilogen og fremefter og som jeg har betegnet som de dialogiske og interlektuelle aspekter af den beckettske poetik. Becketts synes nemlig generelt at være optaget af fortællingen og dens verbale give-and-take-struktur og gerne de historier, som beskæftiger sig med livets basale spørgsmål, som Hamm i *Endgame* udtrykker det: "I love the old questions. Ah the old questions, the old answers, there's nothing like them!"³⁶⁹

Fortælleren/fortalt-karaktererne i *Molloy* udpeger således ikke blot et fortællerlocus, der forsøger at fortælle sin egen historie, men fremhæver lige så meget det, at han/det synes at være fortalt af en anden, dvs. at en 3. personinstans, der fortæller ham *hans* egen historie, den han ikke selv er i besiddelse af. Men da denne 3. person tydeligvis er en tekstuel, immanent konstruktion, dannes der et ydre dialogisk rum i tekstualiteten, hvori der udvikler sig kommunikative forbindelser mellem forskellige sproglige bevidstheder af skribentmæssig, fortællermæssig, af og til figurativ og læserorienteret karakter.³⁷⁰ For at forstå hvordan dette hænger sammen med de beckettske karakterers identitetsproblemer, må vi, som det vist er fremgået, supplere os, med Mikhail Bakhtins dialogteorier, der bygger på det velkendte antropologiske grundsyn, hvor det 'at være' betyder 'at være for

en anden.' "I am conscious of myself and become myself only while revealing myself for another, through another, and with the help of another."³⁷¹ Subjektets identitetssøgen går gennem en anden, bl.a. pga. den andens såkaldte synsoverskud, som dog nok snarere skal betragtes som et auditivt eller verbalt overskud i litterære sammenhænge. Men denne anden kan i litteraturen, og i kunsten i det hele taget, jo have mange forskellige fremtrædelsesformer lige fra konkrete figurer eller karakterer til for litteraturens vedkommende blotte sproglige vektoriseringer eller rettetheder, altsammen som led i en dialogisk diskursivering forstået i bakhtinsk forstand. Så hvad dækker denne overskudsmetafor egentlig over?

Når vi afslutningsvis skal opsamle, hvori forholdet mellem det narrative og fortællingens rettethed mod læserrollen består, ligger det som så ofte før lige for at anvende endnu en metafor, nemlig spejlmetaforen, beslægtet med *tærskelmetaforen*, som vi før har set er en central metafor hos Beckett. Jeg minder om "I am the tympanum" i *The Unnamable* og spejlsbillederne i *Molloy*. Hos Beckett er det typisk dobbeltspejlingen eller et veritabelt spejl-spil på flere udsigelsesniveauer, der folder sig ud. To står over for hinanden og spiller spejl for hinanden, synkronisk såvel som diakronisk forstået. Hvem ser hvem? Hvem repræsenterer hvem? Eller hvor holder virkeligheden op, og hvor begynder efterligningen? Hvem er originalen, og hvem er kopien? Det subjekt, du ser i spejlet, er det mere sandt end det såkaldt virkelige subjekt? Hvilken status har de to subjekter i forhold til hinanden? Gentager de hinanden, eller supplerer de blot hinanden? Hvis de supplerer hinanden, bekræfter de så hinanden, eller udelukker de hinanden, eller er det begge dele på en gang, og er supplementet en del af en mere gyldig helhed, eller er supplementet at opfatte som overflødigt i forhold til det, det supplerer, noget redundant? Eller sagt på en anden måde: kan den kunstneriske eller litterære skabelse af ny betydning – gennem fordobling plus supplement eller forskelsskaben, som vi kender det fra sprogets måde at skabe betydning på gennem differeren, og fra kontraritetetsrelationen i 'betydningens grundstruktur' i Greimas' *Sémantique Structurale* (1966) – kan den på én gang opfattes som subjektets drift mod at fæstne selvet som en suverænitet og som en form for dialogisk iscenesættelse af en selverkendt distance til det samme selv, altså en både/eller-konstruktion? Til det må man svare bekræftende i Becketts tilfælde; *trilogien* synes at være en sådan sproglig afsøgning af identitetsdannelsens dialogiske komplementaritetsforhold, eller med en af the unnamables mange konstateringer, "jeg er ord blandt ord, eller stilhed midt i stilheden", eller i en lettere tolket perifrasering, 'hvis det er at have en identitet, så er det den, jeg har':

I am words among words, or silence in the midst of silence, to recall

only two of the hypotheses launched in this connection, though silence to tell the truth does not appear to have been very conspicuous up to now, but appearances may sometimes be deceptive.³⁷²

Humor uden forsoning

En læsning af Samuel Becketts *Endgame* med fokus på samspillet mellem intra- og inter-lektualitet

Hos Beckett møder vi i *praksis* en tematisering af lige netop dette sprogligt litterære identitetsforhold, som Bakhtin på sin side *teoretisk* nærmest forvandler sig ud af. Men hos Beckett er der netop ingen teoretiske tapetdøre at forsvinde udad, for, som jeg'et siger i *The Unnamable*: "[...] you must say words, as long as there are any, until they find me, until they say me, strange pain, strange sin, you must go on [...]"³⁷³ Det må som sprogligt subjekt gå den slagne vej, sprogbrugens smertefulde vej, smertefulde fordi – som vi har set – hos Beckett kan man *i sproget* intet afgøre med sikkerhed. Man kan kun, i skribentfunktionen, gøre sig håb om blive bedre og bedre til (at se bort fra det vilkår) ikke at kunne afgøre noget med sikkerhed.³⁷⁴ I sproget (og i kunsten) afsluttes eller dækkes aldrig noget eller nogen til fuldkommenhed, (med mindre det sker ved en eller anden mere eller mindre forkortende overenskomst eller vedtagelse, hvis ikke påbud). I sproget må 'man' fortsætte eller begynde på ny, som "B." udtrykker det i "Three Dialogues" om kunstnerens vilkår i det hele taget: "[...] to be an artist is to fail, as no other dare fail,"³⁷⁵ eller som Bakhtin formulerer det: "the *subiectum* of lived life and the *subiectum* of the aesthetic activity which gives form to that life are in principle incapable of coinciding with one another."³⁷⁶ Samtidig ligger der netop i dette forhold den åbning i tekstens indre dynamik, der gør det muligt at etablere det kreative samspil mellem den intra- og den inter-lektuelle læsning.³⁷⁷

Om at udspille³⁷⁸ eller spille hinanden ud i *Endgame*

To finalize eller *finishing off* i betydningen *consummate*, som det hedder hos den tidlige Bakhtin i betydningen fuldende eller afrunde en person, skabe en 'hel' person,³⁷⁹ er udtryk, man ofte støder på hos Beckett, fx i hans drama *Endgame* (1958). Men da er det i betydningen 'gøre det af med', 'dø' eller 'afslutte' og næsten altid sat ind i en kontekst, hvor betydningen dialogisk bliver kontrasteret af den plads i sammenhængen, hvori det indgår, fx når en fortæller beretter om, at noget eller nogen er slut, er ved at slutte, slutter med at tale, slutter med at skrive, med at leve, samtidig med, at den fortælling, fortælleren indgår i, er ved at tage sin begyndelse eller i praksis er i

fuld gang i form af hurtige replikskift. Becketts ord kan man sjældent umiddelbart tage for pålydende, det kan han heller ikke selv. Men det er i det af-søgende sprogs præciserende evne udfoldet i al sin polyfoniske dialogicitet gennem spillet og gennem læsningen, at Becketts tekst vinder i validitet og intensitet. Hos Beckett kan intet sådan bare lige slutte (eller begynde for den sags skyld), hvilket Bakhtin så også senere måtte erkende, hvilket jeg uddyber i de følgende afsnit. Man kan ikke sådan bare lige slutte eller afrunde en sag eller en person, hvilket fremgår tydeligt allerede ved stykkets begyndelse, hvor Clov åbner spillet med replikken henvendt mod publikum: "Finished. It's finished, nearly finished, it must be nearly finished", hvorefter Hamm tager over med replikken: "Me – to play", men medgiver lidt senere: "enough, it's time it ended [...] and yet I hesitate to [...] to end". Utålmodig og utilfreds med sin egen evne til at gøre det forbi, spørger han Clov lidt senere: "Why don't you finish us?"³⁸⁰ og lover ham uhindret adgang til madskabet, hvis han vil love at 'afslutte' ham ([...] if you promise to finish me),³⁸¹ hvilket Clov må erkende, at han (af indlysende grunde) aldrig ville kunne gøre. Han tyr i stedet til den gamle trussel om at forlade Hamm, hvortil Hamm (af samme indlysende grund) må replicere, at på grund af dialogen imellem dem kan han ikke forlade stedet, han må blive og spørge til og høre på hans livskronike, som han har skullet det alle sine dage.³⁸² Hen imod slutningen, som en erklæret *exit*, konkurrerer de nærmest om, hvem der kan siges at stå i gæld til hvem, hvorpå Hamm konkluderer, at de begge står i gæld til hinanden. Og det er måske en meget god og logisk forklaring på, hvorfor Hamm til allersidst indser, at de spiller spillet, som de gør, og hvorfor de må fortsætte med at spille – i stedet for at tale om det.

Det er et tema, som Becketts *Endgame* gennemspiller ud i det humoristisk groteske, og som jeg i det følgende vil opholde mig en stund ved. I forlængelse af den dialogiske og etiske synsvinkel, som jeg i øvrigt anlægger på læsningsperspektivet i dette kapitel, vil jeg fokusere på stykkets to centrale figurer, Hamm og Clov, og deres indbyrdes afhængighedsforhold, som jeg her vil opfatte som et *intra-lektuelt* forhold i den forstand, at de praktiserer en gensidigt intra-diegetisk læsning af hinanden såvel sprogligt som kropsligt. Herved kan spillet, det tableau og det rum, det skaber, siges at udgøre en performativ fremstilling af den gensidige, dialogiske afhængighed, der – i forlængelse af ovenstående argumentation – eksisterer mellem et givet kunstværks autor- og læser-funktion.

Tableauet

Da tæppet går, ser vi som publikum ind i, eller måske ligefrem befinder os i et lukket, næsten tomt, anonymt og gråt rum med et vindue højt oppe i hver side. I midten: en stor rullestol med armlæn og høj ryg, hvor Hamm sidder med en fløjte i en snor om halsen og et stort klæde over hovedet og

med front mod tilskuerne. Til højre for ham står to skraldespande med låg tæt på hinanden. Til venstre for ham en dør ud til eller ind fra køkkenet (og formodentlige videre ud i det fri). På væggen bag Hamm til venstre ved siden af døren hænger der et billede med forsiden ind mod væggen. Ved siden af Hamm står Clov, ubevægelig med blikket fast rettet mod Hamm. Skraldespandene og Hamm er tildækket med lagener og gardinerne er trukket for vinduerne.

Begyndelsen

Stykket tager sin begyndelse på flere niveauer, så at sige, fordi alle potentielle åbninger, inklusive åbningen mellem auditoriet (som 'salen' her kaldes) og scenen, ved begyndelsen er tildækkede af store og små tæpper eller klædestykker, der fjernes stykke for stykke af Clov. Ved hjælp af en stige kravler han op og fjerner først forhængene for de højtsiddende vinduer, ser ud og ler tørt, kort og konstaterende, derefter fjerner han klædestykkerne over skraldespandene, hvori vi forstår, at Hamms forældre har opholdt sig, siden de forulykkede på deres tandemcykel i Frankrig hvorved de mistede deres ben. Clov letter på lågene, ser ned i spandene og ler tørt, kort og konstaterende. Til slut fjerner han klædet over Hamms hoved, og vi ser ham nu siddende, øjensynligt sovende med sit blodplettede lommeørklæde hængende ned over ansigtet. Clov læner sig mod ham og betragter ham intenst. Hamm, erfarer vi, er blind og delvis lam, kan ikke gå og bærer briller med sortfarvet glas, og på hovedet bærer han en stiv, flad baret. Clov ler igen tørt, kort og konstaterende. Clov opholder sig normalt i køkkenet uden for scenen, men kommer ind, når Hamm kalder eller fløjter på ham. Uden for rummet hører vi om, at et livløst hav befinder sig til den ene side og en livløs jord til den anden. Clov beretter om det på opfordring fra Hamm ved at kravle op på stigen for at se ud af vinduerne. 'Her indenfor' og 'der udenfor' synes således at afspejle hinandens deroute og ubestemmelighed.

Udviklingen

Stykket udvikler sig som et hastigt, nærmest stikomytisk replikskifte mellem Hamm og Clov, af og til afbrudt af længere enetaler af Hamm og af et kortere replikskifte mellem Hamm og hans far, Nagg og mellem Nagg og hans moder, Nell. Snakken mellem Hamm og Clov drejer sig mest om deres fastlåste situation, fordi ingen af dem synes at kunne komme ud af stedet, hverken fysisk eller bevidsthedsmæssigt. Hamm, der jo ikke kan gå, og Clov, der, uforklarligt af hvilken grund, ikke kan sidde. Men snakken drejer sig også om det nærmest skakmatte forhold mellem dem indbyrdes, deres afhængighed af hinanden, og om Clovs udlængsel og Hamms svækkede fysiske tilstand og hans stadige, modsigelsesfyldte bestræbelse

på at finde en ræsonnabel begyndelse på det hele, udtrykt ved, at han med jævne mellemrum forsøger at få Nagg og Clov til at lytte til brudstykker af sin såkaldte livskrønike, der tilsyneladende også skal give en forklaring på, hvordan Clov kom ind i billedet i sin tid. Men mest af alt giver Hamm ustandseligt udtryk for ønsket om, at den situation, de er i, må få en ende. Clov ligeså, men han forekommer en smule mindre opgivende i sin iver efter at komme videre, også ud over denne tid og dette sted.

Formen

Stykket er som helhed kendetegnet ved flere bevægelser eller udviklingslinjer, der som sådan både gentager og modarbejder eller modsiger hinanden. Dels et **lineært**, nedadskridende forløb, der bevæger sig frem mod en afslutning. Dels et **cyklisk** forløb, kendetegnet ved hændelser og samtaleemner, der tilsyneladende gentager sig dag efter dag, og dels noget **dialogisk** eller kontrapunktisk, om man vil, hvor modsætninger, ambivalenser, paradokser og flertydigheder af forskellig art udfoldes *performativt* i sceneriet såvel verbalt som fysisk visuelt. Endelig synes der at være en tendens til en **episodisk** skandering af de emner, der tages op i replikskiftet parvist mellem personerne, og som ligeledes peger på stykkets mere performative karakter.

Det lineære og nedadskridende knytter an til det fysiske og biologiske forfald, det golde og det livløse, sygdommen, Hamms store forbrug af beroligende piller, som har bevirket, at de nu er sluppet op, samt forældrenes lemlæstelse og regrediering. Det lineære viser sig også ved den megen snak om ubehaget ved livet og om døden, forventningen og forhåbningen om, at det hele snart får en ende. Men 'bedst' som slutningen er inden for rækkevidde, gentages bevægelsen, som her, hvor Hamm er standset midt i et sine små brudstykker af sin livskrønike, den del, hvor Clov måske kom ind i billedet i sin tid, hvorfor *han* naturligt nok bliver interesseret i at høre mere:

Clov: Keep going, can't you, keep going!

Hamm: That's all. I stopped there.

[Pause]

Clov: Do you see how it goes on?

Hamm: More or less.

Clov: Will it not soon be the end?

Hamm: I'm afraid it will.

Clov: Pah! You'll make up another.

Hamm: I don't know. [Pause.] I feel rather drained. [Pause.] The prolonged creative effort. [Pause.] If I could drag myself down to the sea!

I'd make a pillow of sand for my head and the tide would come.

Clov: There's no more tide.

[*Pause.*]³⁸³

Det cykliske viser sig på flere måder. Dels som dagligdagens biologiske trummerum, som her, hvor Clov er kommet væk fra sin vante plads *ved siden af* Hamm og nu står *bag* ham:

Hamm: [...] Don't stay there, you give me the shivers.

[*Clov returns to his place beside the chair.*]

Clov: Why this farce, day after day?

Hamm: Routine. One never knows. [...] ³⁸⁴

dels ved stykkets begyndelse, hvor Clov konkluderer – efter den rutinemæssige runde, hvor han afdækker alt på scenen, så spillet (endnu en gang) kan tage sin begyndelse, idet han næsten opgivende uden megen forsoning forudser slagets gang:

Clov: [*Fixed gaze, tonelessly.*] Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished. [*Pause.*] Grain upon grain, one by one, and one day, suddenly there's a heap, a little heap, the impossible heap. [*Pause.*] I can't be punished any more. [*Pause.*] I'll go to my kitchen, ten feet by ten feet by ten feet, and wait for him to whistle me. [*Pause.*]³⁸⁵

Pointeringen af det cykliske kan på metafiktiv vis ligge i referencen til selve forestillingens gentagelseskarakter, idet Clov, der på Hamms spørgsmål, om hvordan vejret er, og hvad klokken er, vælger at svare i samme ånd, som spørgsmålene er stillet: "The same as usual". De samme spørgsmål og de (tilsyneladende) samme svar: "I love the old questions. [...] Ah the old questions, the old answers, there's nothing like them!" som Hamm udbryder med en karikerende glød i stemmen. Karikerende, fordi i Hamms dramatiserede (teatraliserede) udgave af hverdagslivets trivialiteter vender ordene vrangen ud og meningens anlæg til en konsoliderende essentialitet opløses i en betydningsfuld meningsløshed. Vågen, sove, mørke, lys, "it's a day like any other day", siger Hamm, hvorefter Clov falder ind i den samme melodi: "As long as it lasts... All life long the same inanities (banaliteter)".³⁸⁶

Det cykliske ses endvidere såvel i det generative, i *gentagelsen i familiemønstret*, far-søn/far-søn, tre generationer på scenen, som i det voluntaristiske, i *den villede gentagelse* som hos Hamm, der *vil* fortælle sin historie igen og igen: "It's time for my story. Do you want to listen to my story?"³⁸⁷ Det cykliske i form af det cirkulære eller uendelige præsenteres

som nævnt straks ved stykkets begyndelse med Clovs indledningsreplik: "Finished, it's finished, nearly finished" (se citatet ovf.), som en stilistisk understregning af den tætte og ubrydelige sammenhæng mellem slutning og begyndelse: "Hamm: The end is in the beginning and yet you go on".³⁸⁸ Slutningen er i begyndelsen og begyndelsen i slutningen, men altså kun *næsten* ("nearly"), for så kan *spillet* tage *sin* begyndelse og i øvrigt fortsætte i gentagelsen, men som en karikeret og forklædt gentagelse, hvilket på forunderlig vis åbner for tilblivelsen af en indsigt vis-a-vis en betragter og lytter. Sandskorn på sandskorn, den umulige lille dyng, der vokser og falder sammen, vokser og falder sammen, som billede på den umulige lineære vej mod forestillingen om fremskridt og fuldstændighed og fabeln om genfødsel: det er på én gang både det tragiske karaktertræk (i klassisk dramatisk forstand) og det dialogisk, karnevalesk groteske karaktertræk (i nutidig performativ forstand) ved figurerne Hamm og Clov og forholdet mellem dem. Mere herom straks.

Det dialogisk karnevaleske eller kontrapunktiske viser sig hovedsagelig i de mange stemmer eller roller, der kører ind over Hamms performative fremtræden, fx 'hans' roller som 'playwright' ("Clov – til Hamm: [...] ... let me be silent"),³⁸⁹ hans rolle som *fortæller*, som *søn*, som *far*, som *tragisk helt*, som *grotesk helt* (jf. ndf.), i det ene øjeblik som *kyniker* og i det andet som *følsom* og *sanselig* koblet med hans stadige behov for at være i centrum for noget: for 'at spille en rolle' helt bogstaveligt talt. Men når noget begynder at tage form, dvs. 'at betyde noget', assertivt, virker det foruroligende for Hamm og Clov:

Hamm: [...] Clov!

Clov: Yes.

Hamm: What's happening?

Clov: Something is taking its course. [Pause]

Hamm: Clov!

Clov: [Impatiently.] What is it?

Hamm: We're not beginning to ... to ... mean something?

Clov: Mean something! You and I, mean something! [Brief laugh.] Ah that's a good one!³⁹⁰

"Du og jeg, betyde noget! Aae, den sad!" Overalt ledes vi, lokkes vi som læser og betragter ind i en symbolsk – og derved fastlagt – tolkning af, hvad dette stykke tilsyneladende vil sige. Men de symboler, der mest oplagt skulle forlede en til den slags monologiske væsensbestemmelse af noget og derved lukning af teksten, mister deres sædvanlige fastlagte betydningsindhold og udvikler i stedet en polyfonisk dialogicitet af betyd-

ninger, der konnoterer uafklarethed, åbenhed, ambiguitet, paradoksalitet, uafsluttethed etc., fremkaldt af replikkernes og dialogens stadige afmontering af enhver tendens til at tage noget for givet. Forhold, der peger i retning af størrelser som det tragiske og det groteske, som jeg straks vender tilbage til. Her nogle eksempler på sådanne symbolmonteringer efterfulgt af afmonteringerne:

1. Hamms blindhed og miserable fysiske og psykiske habitus kontrasteres straks ved stykkets start, hvor hans første handling består i at tage de mørke briller af, tørre sine øjne, sit ansigt og pudse glasset på brillerne (!) og anbringe det snavsede og blodplettede lommestørklæde pænt og nydeligt i brystlommen, hvorefter han deklamerer i høj stil: "Can there be misery – [he yawns] – loftier than mine?"
2. Hamms piller, som kaldes 'painkillers', og som der ikke er flere af.
3. Paralleliseringen af 'painkillers' og fortællingen ("chronicle"), som der henholdsvis ikke er flere af og ingen gider lytte til.
4. Brugen af fortællingen til at holde fast på lytteren (faderen og Clov), læseren, den Anden, hvilket dog kun lader sig gøre ved brug af lokkemad.
5. Hamms lommestørklæde forbliver, hvor det er, men det er blodspættet ("Old stancher! You ...remain"), i øvrigt i starten nydeligt sammenfoldet og anbragt som pyntelommestørklæde i brystlommen. Paralleliseringen med stykkets fortæppe, gardinerne for vinduerne (hvor der alligevel ikke kommer noget lys ind af) og dækkene over skraldespandene og over Hamms hoved ved spillets begyndelse.
6. Hamms optagethed af at være i centrum, et ønske, som han kun kan nærme sig opfyldelsen af *gennem* Clov. I øvrigt må han affinde sig med kun at befinde sig sådan *nogenlunde* i centrum.
7. Hamms krønike ("my chronicle", den altid tidslinære fortælling om en person med det formål at tegne et helt eller sandt billede af personen), som dog kun får den ønskede effekt (for Hamm selv, jf. painkillers), hvis nogen gider lytte til den. Situationen parodieres ved at både faderen og 'sønnen' (Clov) på det nærmeste skal lokkes eller tvangsindlægges til at lytte til den.
8. Nagg (Hamms far) og Nell (Hamms mor) sidder uden ben på sand i skraldespandene. Nu på sand, tidligere, i bedre tider, havde de savsmuld.
9. Nell, der hævder at ville forlade Nagg (som Clov hævder det for sit vedkommende over for Hamm).
10. Nagg, der beder Hamm om sin grød og får en kiks i stedet og senere en hundekiks for at lytte til Hamms historie.
11. Nell, der ved flere lejligheder negerer Naggs opfattelse af lykke-karakteren af højdepunkterne i deres tidligere samliv, hvilket nu udmønter

sig i Naggs forgæves forsøg på at få Nell til at lytte til *sin* historie om skrædderen, der skulle bruge mindst tre måneder til at sy et par bukser, hvilket fik kunden til at udbryde: "In six days, do you hear me, six days, God made the world, yes Sir, no less Sir, the WORLD! And you are not bloody well capable of making me a pair of trousers in three months! hvortil skædderen svarede: "But my dear Sir, my dear Sir, look – [disdainful gesture, disgustedly] – at the world – [pause] – and look – [loving gesture, proudly] – at my TROUSERS!" Nagg hævder, at den har hun altid leet ad, hvilket hun dog benægter og stadig ikke gider høre, som hun siger: "it's like the funny story we have heard too often, we still find it funny, but we don't laugh any more;"³⁹¹ humor uden forsoning.

12. Nagg og Nell, der prøver at kysse hinanden, men ikke kan nå hinanden.
13. Clov, der kan gå, men ikke sidde, og Hamm, der kan sidde, men ikke stå og gå. Clov, der kan gå, men halter og i øvrigt ikke kommer ud af stedet. Hamm, der sidder, men i en rullestol, der dog vanskeligt kan køre pga. mangel på olie til at smøre hjulene med, og i øvrigt er afhængig af Clov til at køre ham rundt.
14. Clov, der står ubevægelig og tavs ved siden af Hamm med rejsetøjet på i sidste scene.
15. Hamms hund er en tøjhund, der mangler et ben og i øvrigt ikke har (fået) noget køn (endnu).
16. Billedet på væggen, der hænger med bagsiden udad.

Træk, der alle umiddelbart signalerer magtesløshed, endelighed, forfald og undergang. Men når det alligevel hele tiden mislykkes for en læser eller tilskuer at fastholde oplevelsen af, at disse umiddelbare signaler skulle gøre det ud for den 'dybere' mening med stykket eller for elementer i en væsentlig karakteristik af Hamm, Clov, Nell og Nagg, som entydige, afrundede helheder/figurer/karakterer, så er det, fordi stykket selv – på såvel sprogligt semantisk som performativt niveau – afmonterer *enhver tilskyndelse til at udtolke en entydig fastlæggelse af et immanent meningsindhold og betydningsdannelse i stykket og derved lukke af for flertydigheden og den dynamik, som det dialogiske og det performative befordrer vis-a-vis en tilskuer eller læser*, fx i den måde Hamm og Clov (og for øvrigt også Didi og Gogo i *Waiting for Godot*) punkterer hinandens udsagn på. Men ét er afmonteringen af at betyde noget ("to..to..mean something") essentielt og determinativt, sådan i mere hermeneutisk forstand, noget andet er figurerne, Hamms og Clovs, *faktiske* 'væren' der for hinanden i spillet og i situationen, om ikke strikte i form af ansigt-til-ansigt modussen (da også den bliver delvist afmonteret af Hamms blindhed), så i *intra*-lektuel

forstand, som hinandens forudsætninger i sproglig, i performativ og i dramatisk forstand, som det fx kommer til udtryk i disse replikskifter:

Clov: I'll leave you.

Hamm: No!

Clov: What is there to keep me here?

Hamm: The dialogue.³⁹²

Hamm: Gone from me you'd be dead.

Clov: And *vice versa*.³⁹³

Clov: I'll leave you.

Hamm: You can't leave us.

Clov: Then I shan't leave you.³⁹⁴

Hamm: I'm obliged to you, Clov. For your services.

Clov: [*Turning, sharply.*] Ah pardon, it's I am obliged to you.

Hamm: It's we are obliged to each other.³⁹⁵

Heri ligger en dialogisk og selvrefleksiv åbenhed om deres indbyrdes afhængighed, som virker umiddelbar tilgængelig og logisk vis-a-vis en tilskuer og tilhører, samtidig med at den sætter fokus på tilskuerens rolle i spillet. Vi er aldrig sikre på om spillet er vundet eller tabt eller bare fortsætter og fordobler sig på flere planer. Således stimuleres vi af disponibiliteten i stykket som tilskuer/læser på flere niveauer, der kan ses som forvandlinger af Hamm/Clov forholdet: som tilskuere til spillet i spillet ("*Hamm:* Me to play..."), og som tilskuere til Hamm og Clov som de roller, de spiller, og som den tilskuer- og læserinteresse, der modsvarer den skribentinteresse, der udfoldes i og med stykket som tekst og skuespil (opfattet som Becketts 'maske'). Så lad os se lidt nærmere på, hvordan relationen mellem Hamm og Clov udfolder sig.

Magtesløshed og performativt nærvær i spillet mellem Hamm og Clov

Hamm og Clovs nødvendighed for eller afhængighed af hinanden gennemspilles på en så systematisk permutativ måde, at man som læser og tilskuer til sidst får oplevelsen af at deltage i en verbalperformativ udtømming af mulige måder, hvorpå en nødvendig *men på en underlig måde alligevel ikke tilstrækkelig relation* mellem et subjekt og dette subjekts såkaldte anden kan gennemspilles. Eller som det mere konkret opleves: her fremstilles det og mærkes det, hvor tynd hinden er mellem fylde og tomhed i relationen mellem to mennesker, der i hele deres liv og virke er *orienteret*

mod hinanden, er de *nærmeste* for hinanden, og på det nærmeste *lever* for hinanden.

Menneskets søgning efter meningen med livet eller vel snarere med sin egen eksistens har hos Hamm og Clov en tendens til mildest talt at få en narcissistisk drejning, sådan at forstå, at de synes at søge at overføre et idealbillede af sig selv på den andens liv. Sagt på en anden måde: de synes at give udtryk for, at der findes i livet en vilje til mening og en vilje til magt, dvs. viljen til at magte livet, bemægtige sig en situation, styre og ikke lade sig styre, altså til indirekte at acceptere, at der kan opstå en herre/slave-relation mellem en selv og (d)en anden. Det vil i realiteten sige, at man forsøger at forbinde en vilje til mening for en selv med en vilje til magt over den anden, således at forstå, at det, man i realiteten søger efter, er at få bekræftet sit idealiserede selv-billede i den andens liv og virke, eller som en perifraseret af flere af de replikker, som drejer sig om Hamms forhold til Clov, kunne lyde: 'Fortæl mig, at jeg er vigtig for dig, og fortæl mig, at det ved mig, der er vigtig for dig i dit liv, svarer til det idealbillede, jeg har af mig selv'.

Magten er altså afhængig af at blive anerkendt som magt, dvs. ikke blot som hvilende i sit eget livscentrum, men som centrum for en andens liv. Som i den følgende scene, hvor Hamm fornemmelsesmæssigt fysisk er paranoisk optaget af at være tilbage i centrum efter turen rundt langs den "gamle væg" til det "andet helvede", som han kalder den øde, grå verden udenfor. Men ikke nok med, at det er vigtigt for ham at være i centrum, han må sikre sig, at han er det *gennem* Clov, hvorfor han selvfølgelig bliver nervøs, når Clov ikke umiddelbart er til rådighed, fx hvis han et øjeblik skulle opholde sig bag stolen og derfor uden for Hamms indflydelsessfære, det vil i realiteten sige ude af spillet. Hamms (magt)position er uløseligt forbundet med Clovs tilstedeværelse inden for Hamms magtsfære dvs. ved siden af stolen og ikke bagved:

Hamm: Take me for a little turn. [*Clov goes behind the chair and pushes it forward.*] Not too fast! [*Clov pushes chair.*] Right round the world! [*Clov pushes chair.*] Hug the walls, then back to the centre again. [*Clov pushes chair.*] I was right in the centre wasn't I?

[...]

Hamm: Back to my place [*Clov pushes chair back to centre.*] Is that my place?

Clov: Yes, that's your place.

Hamm: Am I right in the centre?

Clov: I'll measure it.

Hamm: More or less! More or less!

Clov: [*Moving chair slightly.*] There!

Hamm: I'm more or less in the centre?

Clov: I'd said so.

Hamm: You'd say so! Put me right in the centre!

[...]

Clov: There!

[Pause.]

Hamm: I feel a little too far to the left. [*Clov moves chair slightly.*] Now I feel a little too far forward. [*Clov moves chair slightly.*] Now I feel a little too far back. [*Clov moves chair slightly.*] Don't stay there [*i.e. behind the chair*], you give me the shivers. [*Clov returns to his place beside the chair.*]³⁹⁶

Læg mærke til regibemærkningerne “[i.e. *behind the chair*]” og “[*Clov returns to his place beside the chair*]”, hvor ‘fortælleren’ kommenterer og præciserer, hvad Hamm mener (“i.e.”) og at Clovs plads ved siden af Hamms stol er hans faste plads (“his place”), hvilket understreger Clovs figur som funktion af Hamm, eller som Hamms Anden, hans fantasiskabte spejl.

Hamm og Clov mellem tragedien og grotesken

Jan Kott leverer i sin fremragende artikel om ”*King Lear* og *Slutspil*”³⁹⁷ en overbevisende sammenholdning af de to stykker netop med fokus på forholdet mellem det tragiske og det groteske. Kotts pointe heri er kort fortalt, at grusomheden i *King Lear* var en realitet for det elizabetanske teater og den elizabethanske verden, men som en filosofisk grusomhed, ikke som en reel grusomhed. De senere romantiske og realistiske teaterformer kunne ikke vise denne grusomhed. Men det kunne og kan det nye teater igen (i det 20. årh.), hvor grotesken afløser tragedien. På den måde er grotesken mere grusom end tragedien. Det nye teater (Brecht, Dürrenmatt og altså Beckett) ligner mere Shakespeares teater end det romantiske og det realistiske teater, men på forskellig måde. Hos Dürrenmatt, hævder Kott,³⁹⁸ går ligheden på det vitale, det beske, det springende og sammenblandingen af genrer, hos Brecht på det episke og hos Beckett på teatraliteten, livet som teater, *theatrum mundi*, dvs. menneskene og menneskenes færden og handlinger i deres performative udfoldelse.³⁹⁹ Grotesken er tragedien ”i en ny toneart”, idet den fatter om det påtvungne og det uundgåelige. Således er heltens nederlag i tragedien en bekræftelse på og anerkendelse af det absolutte (skæbnen/Ødipus fx), mens heltens nederlag i grotesken er en forhåelse og profanation af det absolutte (jf. fx Hamms behandling af faderen og moderen samtidig med at smerten ved at forholde sig sådan til sine forældre viser sig i hans egen kredsen om vanskeligheden med at påtage sig rollen som far til sin

adoptivson, Clov). Kott hævder, at spotten i grotesken ikke blot er ”rettet mod bødlen, men også mod ofret, der troede på bødlens retfærdighed og identificerede ham med det absolutte. Ofret har helliggjort sin bøddel ved at anerkende sig selv som offer.”⁴⁰⁰

Men svarer det til forholdet mellem Hamm og Clov? Ud fra en umiddelbar betragtning kunne man få den opfattelse, at Clov agerede som et offer for Hamms magt og luner (fx Hamm truer med at sulte Clov, kalder ham hvalp og hund, fløjter ad ham, beordrer ham til at underholde sig på forskellige måder etc.). Men det bliver hurtigt klart, at Hamm ikke har meget om overhovedet noget at have sin magt i. For det første er han som nævnt stækket af selv at være offer, for det andet negerer han som regel selv sin egen magtudøvelse over for Clov, dels ved at bede om tilgivelse: ”Hamm: Forgive me. [Pause. Louder] I said, Forgive me,”⁴⁰¹ dels ved, at det går op for ham, at bl.a. hans invaliditet forhindrer ham i at udøve den magtudfoldelse, han et øjeblik bildte sig ind, at han var i stand til og endelig ved, at han må erkende, at han på alle måder er afhængig af Clovs tilstedeværelse. På Clovs side må man også medgive ham, at han hele tiden forsøger at undvige rollen som offer, i hvert fald i forhold til Hamm, ved (momentvist) at give afkald på forestillingen om sin fri vilje til at forlade Hamm: ”Clov: I’ll leave you, Hamm: You can’t leave us, Clov: Then I shan’t leave you,”⁴⁰² kulminerende i den helt afgørende selverkendelse hen mod slutningen på spillet: ”Clov: Clov, you must learn to *suffer better* than that, if you want them to weary of punishing you – one day. I say to myself – sometimes, Clov, you must *be there better than that* if you want them to let you go – one day.”⁴⁰³ Men hvordan kan man gøre sig håb om at undvige offerrollen ved at opgive forestillingen om at have en fri vilje?

For lige først at rekapitulere: De to dramaformer tragedien og grotesken er to alen ud af ét stykke. De behandler det samme stof, men grotesken er umiddelbart mere grusom end tragedien. Grotesken er uden nåde eller forestilling om renselse, som tragedien er, men den leverer muligvis en åbning for deltageren i spillet, en åbning ud af det absoluttes trykke, men også omklamrende favntag. Det tragiske opstår der, hvor mennesket bliver sat over for et umuligt valg, fx mellem de menneskelige værdibegreber og de guddommelige værdibegreber. Uanset hvad man vælger, fører det til ulykke. Det absoluttes lov er en alt-eller-intet-lov. Derfor klammer absolutisterne sig til det absoluttes repræsentanter, guderne, retfærdigheden, fornuften, naturens love etc. for at undgå at blive sat over for det umulige valg. Det groteske opstår, når alternativer er lige meningsløse. ”Helten må spille, selv om der intet spil er”, som Kott siger.⁴⁰⁴ Det befriende, men også faretruende er at få betvivlet det absolutte, for det sætter øget fokus på dig selv og på, hvordan livet skal leves vis-a-vis døden. Måske er det den erkendelse, der udgør den åbne dør, Clov står over for

til slut – ubevægelig efter at have erkendt, hvordan det næste skaktræk kunne forløbe:

I open the door to the cell and go. I am so bowed I only see my feet, if
I open my eyes, and between my legs a little trail of black dust. I say to
myself that the earth is extinguished, though I never saw it lit. [Pause]
It's easy going. [Pause] When I fall I'll weep for happiness.⁴⁰⁵

Men for at vende tilbage til spørgsmålet fra før om den frie vilje. Clovs erkendelse kunne have fulgt en bane, der er gået på en overvejelse over, hvordan man vinder over det, der tilsyneladende er en uundgåelig skæbne, ud fra det ræsonnement, at man selv skaber sin skæbne, eller i hvert fald bidrager kraftigt til den, gennem illusionen om den frie vilje. Et ræsonnement, han synes at kunne have tilfælles med en vis *Sisyfos*. Ræsonnementet kunne gå på, at man 'afslører sig' i sine reaktioner og vaner. Hvis man insisterer på sin frie ret/vilje til at have disse eller hine reaktioner og vaner, så forøger man risikoen for at tabe til sine modstandere/overmænd, og man ender i lidelsen. Kun hvis man giver afkald på sin frie vilje (som jo netop viser sig ikke at være så fri i den forstand, at man uvilkårligt tenderer mod at køre i den samme skure og derved gentage sig selv), kan man gøre sig håb om at spille lige op med overmagten, fordi man forvirrer den, så den ikke kan spejle sig selv i ens fastlåsthed (jf. Clovs råd til sig selv: "you must learn to suffer better than that").

Ved at 'spille spillet' ("*Hamm*: Me – to play") overgår man fra det psykologiske, det romantiske og det realistiske teater til det groteske, det filosofiske og det almene, *theatrum mundi*, spillet om enhver. Ved at spille spillet i spillet, spiller man for den anden i betydningen: nu skal jeg spille for dig, prøv at se her! Ved at spille på den måde, hvor man stiller skarpt på selve spillet, bliver man som betragter og lytter i auditoriet inddraget som dialogisk medpart, dvs. medspiller. Det ene øjeblik har man den andens rolle, det andet øjeblik den enes rolle. Man bliver ikke fastholdt som i det aristoteliske og klassiske teater som en vurderingsinstans, der qua denne modtagerattitude skal måle stykkets effekt, fx i form af en katharsiseffekt, der på sin side primært tjener til at legitimere det absolutte og det knæsatte. Hvis man lader sig friste af disse absolutters forklarende effekt, bliver man – hos Beckett – i sidste ende ledt mod nederlag og lidelse. Det groteske ligger i at alternativet til det absolutte umiddelbart virker meningsløst, uden udvej og faretruende, fordi man overlades til sig selv vis-a-vis døden samtidig med, at det netop er i denne konfrontation, at muligheden for en frisættelse kunne ligge.

Det tragiske viser sig ved, at Hamm tilsyneladende ikke kan slippe brydningen med det absolutte og det transcendentalt givne i tilværelsen:

Hamm: (...) Can there be misery – [*he yawns*] – loftier than mine? No doubt. Formerly. But now? [*Pause.*] My father? [*Pause.*] My mother? [*Pause.*] My ...dog? [*Pause.*] Oh I am willing to believe they suffer as much as such creatures can suffer. But does that mean their sufferings equal mine? No doubt. [*Pause.*] *No, all is a – [*he yawns*] – bsolute [*proudly*] the bigger a man is the fuller he is. [*Pause. Gloomily.*] And the emptier.*⁴⁰⁶

Den fremherskende og magtfulde forestilling om det absolut givnes begyndelse, en meningsfuld oprindelse og en deraf følgende sammenhæng i tilværelsen plager ham stadig, som en sten i skoen. Hans selvudnævnte krønike ("my chronicle") sidder som en smertende tornekrans på hans hoved, så han kan mærke blodet pumpe i kraniesammenføjningernes små arterier, som de ved nærmere eftertanke har gjort siden barndommen. Netop denne dag i historien (og på dette øjeblik i spillet) er Hamm nået til det sted i krøniken, hvor en far til et barn, som er ved at dø af sult, kravlende beder Hamm om brød til sit barn og tilmed ender med at trygle ham om at tage sig i hans tjeneste og adoptere sit barn. Hamm accepterer modstræbende, men forundringen over, hvorfor han gjorde det, nager ham stadig: "*Hamm: He had touched a chord. And then I imagined already that I wasn't much longer for this world.*"⁴⁰⁷ Faderen har rørt den streng, der som en navlestreng til stadighed forbinder ham med en ufravigelig og diffus skyldfølelse over at have leget blindebuk med livets såkaldte kendsgerninger (absolutter) og selvinvolverende følelsesmæssige forhold (moral), eksemplificeret ved:

- a) sit eget forhold til sine forældre, som vi ser udarte til det groteske her i stykket.
- b) gamle Mother Pegg, der engang var til så stor glæde for så mange, inkl. Hamm?, men som formodentlig endte med at dø af mørke og forladthed, en død som Hamm muligvis kunne have forhindret (igen: hvis han havde levet op til 'sit' ansvar).⁴⁰⁸
- c) den lille dreng i ørkenen, som Clov får øje på gennem det ene vindue, og som – hvis han har set rigtigt – kunne vise sig at være "A potential procreator"⁴⁰⁹ en potentiel stamfader, en ubehagelig oprindelighed, en absolut forklaring på tilblivelsen. Men Hamm modsætter sig, at Clov går ud og henter ham ind ud fra et kringlet, logisk ræsonnement, der nok mest peger på modviljen mod at blive konfronteret med mulige absolutter.⁴¹⁰ Så hellere lade den forklaring dø med ham derude eller også afvente, at han muligvis skulle dukke op inde hos dem af sig selv, og på den måde være starten på en gentagelse af Hamm/Clov-forholdet med Clov som faderen og drengen som den adopterede søn.

Så vidt vil det nu ikke gå – ifølge Hamm. Clov vil ikke opleve det at have nogle omkring sig, fordi han aldrig har følt medlidenhed med nogen: ”because you won’t have had pity on anyone and because there won’t be anyone left to have pity on.”⁴¹¹ Men ikke desto mindre *ser* han, at Clov en dag vil blive som Hamm. En lidt paradoksal ufravigelig kendsgerning, som det fremgår af følgende ordveksling:

Hamm: Wait! [Clov *halts.*] How are your eyes?

Clov: Bad.

Hamm: But you can see.

Clov: All I want.

Hamm: How are your legs?

Clov: Bad.

Hamm: But you can walk.

Clov: I come ... and go.

Hamm: In my house [*Pause. With prophetic relish.*] One day you’ll be blind, like me. You’ll be sitting there, a speck in the void, in the dark, for ever, like me. [*Pause.*]. [...] Infinite emptiness will be all around you, all the resurrected dead of all ages wouldn’t fill it, and there you’ll be like a little bit of grit in the middle of the steppe. [*Pause.*]⁴¹²

Man kan altså hos Beckett gøre to ting, spille med og i sidste ende tabe, fordi det absolutte er mægtigere end én, eller man kan nægte at leje blindbuk ved at fastholde og forbedre muligheden for at renoncere i forhold til det absolutte (jf. ”you must learn to suffer better than that”), hvilket i øvrigt også ligger i de berømte ord fra Shakespeares *King Lear*: ”*Edgar:* [...] Men must endure/Their going hence, even as their coming hither:/Ripeness is all.”⁴¹³ Men hos Beckett ligger der umiddelbart dog ingen frelse eller renselse i denne attitude. Grotesken forbliver intakt, eller som Beckett ved en anden lejlighed formulerede det: ”af de to onder, livet og døden, vælger jeg livet”.

Åbningen i *Endgame*, i den udstrækning man kan tale om en åbning, ligger i min og denne bogs optik, ikke i den *blotte* konstatering af eller konfrontation med groteskens og livets mest grusomme meningsløshed: døden, men i *kombinationen* af den konfrontation, der ligger i groteskens grusomhed (i modsætning til tragediens forførelse ind i renselsen) med stykkets dialogiske performance. Herved åbnes for kreativ deltagelse og en selvindsigt, der ikke ser sig blind på endeligheden, men snarere øjner en mulig uendelighed i endeligheden. Dette udgør tillige grundtonen i hele Becketts ’fail better’-poetik, som omtalt tidligere.

Komponisten Philip Glass, som har skrevet flere musikstykker over

Becketts værker, fremhæver det særlige træk ved Becketts teater, som netop består i at inkludere tilskueren og publikum i det samlede teatralitetskompleks i modsætning til det traditionelle teater, der synes at have skabt en særlig udspekuleret teknik til at få publikums følelser i kog på de for plottets udvikling mest hensigtsmæssige steder, og på den måde kommer til at udvendiggøre publikum i forhold til stykkets samlede dynamik. I sin oplevelse af Becketts *Play* (1963), fremhæver han, hvorledes stykkets spilkarakter åbner for forståelsen af, hvori nødvendigheden af at inkludere tilskueren i stykkets samlede betydningsdannelse ligger i øvrigt på samme måde, som vi har set det med *Endgame*. I stedet for at indfange os og begrænse vores rolle til at være læsere og følelsesbetonede oplevere af en eventuel intrigue, stimulerer Becketts stykker os individuelt til på en indgående og nærværende måde at relatere til stykket i hele dets performative fylde, som netop udfolder sig på såvel sansemæssigt som inter- og intellektuelt plan:

One might say that a classical or traditional play is a machine built in a specific way to make the emotional peak always happen in the places the author intended . . . It occurred to me then that the emotion of Beckett's theatre did not reside in the piece in a way that allowed a complicated process of identification to trigger response *Beckett's Play doesn't exist separately from its relationship to the viewer, who is included as part of the play's content.* This is the mechanism we mean when we say the audience "completes" the work. The invention, or innovation, of Beckett's *Play* is that it includes us, the audience, in a different way than does the traditional theatre. *Instead of submitting us to an internal mechanism within the work, it allows us, by our presence, to relate to it, complete it and personalize it.* The power of the work is directly proportional to the degree to which we succeeded in personalizing it.⁴¹⁴

Etiske og æstetiske aspekter af formproblemet hos Mikhail Bakhtin

De fleste, der reflekterer lidt over, hvad kunst er, er enige om, at det ligger i formen. Kunstens (og her det litterære kunstværks) magi ligger ikke så meget i at udsige en sandhed, som i processuelt, diskursivt at udfolde en større gyldighed. Men hvad skal kunstens form gælde for? Hvad er det for en kraftfuld investering i sproget, som det litterære kunstværks form både æstetisk og etisk står i gæld til? Principielt både for den skrivende og for den læsende instans, selvom fokus her er hos læserrollen.

Mikhail Bakhtin siger dette så tydeligt, han nu kan sige det (med tanke på romanen): det litterære kunstværks ”form er ikke *ren* formidling af heltens liv og virke, men en udfoldelse, som, idet den formidler heltens liv og virke, også udfolder forfatterens forhold til helten, og det er denne relation, der konstituerer det særligt *æstetiske* ved formen.”⁴¹⁵ Senere betegner han denne relation som ”forfatterens kreative reaktion over for helten og hans liv”⁴¹⁶ for kort efter – noget overraskende kunne man måske synes – at præcisere, at ”denne kreative reaktion er æstetisk kærlighed.”⁴¹⁷ Et forhold af den særlige karakter som opstår mellem den, der elsker og den, der bliver elsket (renset selvfølgelig for den seksuelle betydning, pointerer han dog!). Selv om der ikke her er tale om et forhold mellem en forfatterrolle og en læserrolle, så kommer man nemt til at tænke på Roland Barthes’ forestilling om, at der er en stemme bag masken i al æstetisk formning, der siger ”elsk mig”, og at den stemme ligner det, der hos Bakhtin kunne hedde *den indre krops* stemme.⁴¹⁸ Og det gælder i særlig grad, hvis man sammenholder det med hans sene ord: ”For talen (og derfor for mennesket) er intet mere skræmmende end fraværet af svar.”⁴¹⁹ Det kunne bringe en på sporet af den særlige form for ansvarlighed, som læserrollen på sin side således synes at sidde inde med.

Det er ikke Bakhtins ærinde tilsyneladende at fokusere på forholdet mellem forfatter og læser, selvom der flere steder er tilløb til det. Men i hans detaljerede og akribiske beskrivelse af forholdet mellem forfatter og helt⁴²⁰ ligger faktisk grundlaget for at forstå forholdet mellem læser og helt på en måde, der er beslægtet med forfatter-/helt-forholdet, og derudfra ligeledes forholdet mellem forfatter og læser. Byggestenene eller grundparametrene i et sådant udbygget, ansvarligt eller etisk projekt om læser-/helt- og forfatter-/helt-forholdet er *på den ene side* ’jeg-anden’-dikotomien, som senere også bliver grundlaget i hans videreudvikling af forfatter-helt forholdet til et dialogisme-funderet forhold, og *på den anden side* betydningsforholdet som et fundamentalt *semiotisk* forhold afledt af hans kronotopbetragtninger (intense litterære billeder, der både har en tid- og en rumdimension i sig).⁴²¹ De to parametre er det formelle grundlag for den ekstrapolerede udgave af Bakhtins storstilede projekt om forholdet mellem kunst og ansvarlighed,⁴²² så vel som for mit afledede projekt om inter-lektuel semiotik indledt med bogen fra 1999.⁴²³

I slutningen til kronotop-teksten omtaler Bakhtin således det, han kalder ”læserens kronotopiske situation” og ”hans rolle i *fornyelsen* af kunstværket (altså læserens rolle i værkets processuelle liv)”. Bakhtin pointerer her, ”at ethvert litterært værk vender udad, væk fra sig selv”, som han siger, ”mod læseren, og forudskikker således til en vis grad mulige reaktioner over for værket selv.”⁴²⁴ Det interessante her er så, hvori læserens medskab og fornyelse af værket mere præcist består, ”co-creator”, som han kal-

der denne læserrolle.⁴²⁵ For forståelsen af, hvilke roller læseren kan indtage i kommunikationen med teksten, dets universes helte og med autor-creatorrollerne og i sidste instans forfatteren, er det af stor betydning, at Bakhtin til slut i kronotopartiklen (en tilføjelse som altså er skrevet så sent som i 1973) også kommer ind på *betydningsproblemet*, altså spørgsmålet om *hvordan* et litterært værk skaber betydninger (litterært værk eller i den forstand et hvilket som helst æstetisk objekt, der er betydende for nogen). Hvordan opstår betydning ud af den særlige æstetiske formningsproces, som er i gang, i og med skrivningen og læsningen eller 'skabelsen' og 'med-skabelsen', som Bakhtin formulerer det? Dertil siger han, at, uanset hvad disse betydninger viser sig at referere til for os, så må de fremtræde for os som *tegn*, for litteraturens vedkommende i verbalsproglig udgave. Og her refererer han til den kronotopiske form for tegn, som han netop har bestemt som litteraturens måde at skabe æstetiske objekter og karakterer på. Det litterære værk er således et kommunikativt kompleks af kronotopiske tegn funderet på en flerstemmig dialogicitet mellem minimum to sproglige subjektinstanser (bevidstheder).⁴²⁶ Deri består den kunstnerisk kreative imaginationsproces.

Bakhtin sætter uden tvivl størst fokus på skabertropen, det vil for ham sige på forholdet mellem autor og helt, på tærsklen mellem den reale verden og figurplanet, dér hvor autor-creator eller det, jeg kalder *skribentrollen*, befinder sig. Bakhtin siger fx:

Det æstetiske objekt er et skabt fænomen, *der indbefatter den skaber, der har skabt det*. Skaberen finder sig selv i det og oplever intenst sin egen kreative aktivitet i det. Eller sagt på en anden måde: det er en frembringelse, som den ser ud for den skaberrolle, der frit og kærligt har frembragt den.⁴²⁷

men tilføjer: selvfølgelig ikke frembragt ud af ingenting. Den kreative handling forudsætter en oplevet og levet virkelighed, som denne handling blot omskaber og former eller *læser*, om man vil. Men han fastholder altså, at skaberrollen *finder sig selv* endda "intense" i det æstetiske objekt som en kreativ aktivitet. Så mon ikke det skulle være muligt for en anden læserrolle, en anden end den selvlæsende autor-creator eller skribentrolle, nemlig med-skaberlæseren, at finde ikke blot skribent-skaberens kreativitet, men også sin egen kreativitet. Jf. i øvrigt også Barthes 1981, som bygger på et synspunkt magen til Bakhtins om den arkitektoniske (æstetiske) formning som udtryk for skribentrollens og læserrollens grænseoverskridende deltagelse i etableringen af det æstetiske objekt, henholdsvis tekstualitet. En litterær teksts reference er ikke kun betydningsreferencen, det tegnet henviser til uden for sig selv, men også de skribent- og læserposi-

tioner eller 'formningssteder', hvorimellem teksten som udsigelse oscillerer på dialogisk vis.

Derfor vil jeg forstå Bakhtins idealistiske forestilling om at forbinde kunsten og livet i sin ansvarlighed, som en ansvarlighed, han har indset og opøvet ved omgangen med den hudløse litteratur, og som han nu forsøger at forbinde på en etisk, dvs. respektfuld og almengyldig måde med livet i almindelighed. Og altså ikke primært den anden vej rundt. Det vil så få den konsekvens, at dér hvor denne ansvarlighed sætter sig igennem, der opløses denne dualisme, denne principielle og institutionelle holden kunsten og livet adskilt, på en radikalt nybrydende og enestående måde. Men omvendt må den hudløse litteratur også som udgangspunkt læses ansvarligt, dvs. hudløst, med opøvelse af al den respektfuldhed og sproglig sensitivitet, som teksten kræver for at dens dialogiske bestræbelser kan udfolde al sin potentielle og kreative kraft.

Det etiske aspekt af litteraturlæsning kan man således lidt polemisk sige består i dens *u*ansvarlighed, i hvert fald når man måler læsningen i forhold til den transcendentale betydning af begrebet moralitet, altså når man ser på, om en læsning er respektfuld i forhold til en eller anden transcendental idealitet. I den forstand er den læsning af litteratur, som jeg taler om her, umoralsk eller pervers, som Barthes ville udtrykke det.⁴²⁸ Men ser vi bort fra det forhold, så tager det etiske aspekt udgangspunkt i, at man som læser respekterer karakteren af det, man læser, hvad enten man opfatter den som en sproglig nødvendighed eller som en ontologisk nødvendighed, dvs. at dine roller som læser er bestemt af den kommunikative karakter af det, du indgår i som læser. Det vil altså sige, at din ansvarlighed som læser består i, i hvor høj grad du lever op til de roller. Det er i øvrigt et ansvarlighedsforhold, som vi møder overalt i hverdagen. Tænk fx på den gamle traver, som vist stammer fra filosofen George Berkeley: "The proof of the pudding is in the eating", og som kan tydes noget i retningen af: du må indgå på et fænomens præmisser for at forstå dets kvalitet. 'A pudding' er til for at blive smagt. Ikke blot set på eller kastet rundt med. På samme måde er en roman (til) *for at blive læst*. Det er dens præmis. Eller sagt på en anden måde: dens begrundelse som roman synes at være bygget sammen med dine roller som læser, romanen synes simpelthen at være: *til at læse*, legendum, ikke til at *blive* læst, men til at læse! Ligesom en cykels præmis er 'til at cykle', ikke til at cykle *på*!

Berkeleys tanker om forholdet mellem eksistens og perception⁴²⁹ optog i øvrigt en forfatter som Beckett så meget, at netop perception og visualitet blev centrale elementer i hans syn på de dialogiske sammenhænge, som knyttes til såvel karaktererne som skribent-, fortæller- og de tilsvarende læserroller i hans tekster. Forhold som er nærmest parallelle med Bakhtins først visuelle og senere verbale komplementaritetsbetragt-

ninger. Det er særlig det problemkompleks, der er indeholdt i Berkeleys sætning *esse est percipi* (at være er at blive betragtet), som Beckett er pikeret af, mest eksplicit i sin *Film* (1967). Her bliver vi præsenteret for en protagonist, der "er spaltet i et 'object' (O) og i et 'eye' (E), den førstnævnte på flugt, den sidstnævnte på jagt. Det vil ikke fremgå før ved filmens slutning, at den forfølgende betragter ikke er ydre, men indre."⁴³⁰ Men samtidig pointeres det i Becketts introduktion til *Film*, at "E er kameraet", som altså fungerer som både selverception og tilskuerens ('læserens') og andre medvirkende karakterers betragtede øje. E er altså både en del af O og forskellig fra O og åbner derved for en dialogicitet på flere diskursniveauer i filmens totale tekstualitet. En kreativ dialogicitet, der muliggør sammenkoblingen af erkendelsesverdenens uafklarede tankekompleks med fiktionsverdenens eksemplificerende og tendentielt forsimplende billedliggørelse, visuelt såvel som sprogligt.

Man husker måske også Ivan Malinovskis digt: "Digteren advarer imod forfalskninger"⁴³¹ som er et meget selvrefleksivt digt. I det advarer *digteren* om den sprogligt forfalskede natur. Der tales således om, at edderkoppen er "en diamant på sit fløj" og om koen, der "står på marken allerede bøffarvet" og om dagen, der er "fuld af fantastiske farver" og om, at "natten varsles af en stærk c-streng" og om "et kolossalt multebærsyltetøj". Verbale og dialogiske neologismer, der perspektiverer og relativiserer spørgsmålet om læsningens ansvarlighed ved at sammenkoble moral, perception af natur og sproglig (kunstnerisk) kreativitet og ved at pointere, at det er digteren, altså autor-rollen, der advarer, og ikke forfatterpersonen.

Men når man har erkendt det, at ens etiske ansvar som læser består i at påtage sig rollerne som aktiv deltager i de implicite dialoger, som teksten disponerer over, så melder spørgsmålet sig, om der til dette ansvar ikke også er knyttet en *etisk ret og pligt*. En ret og pligt til – i tekstens ånd så at sige – i relativ frihed, men stadig respektfuldt, at forfølge de mulige betydningsveje, som teksten i al sin flerstemmighed disponerer over, (og som leder ud over den snævre teksts rammer), og som med etableringen af det dialogiske samspil mellem skribent- og læserroller har fået skabt sit etiske grundlag. – Men det spørgsmål må jeg lade ligge i denne omgang og i stedet opholde mig ved de æstetiske og kommunikative anledninger⁴³² til at spørgsmålet om læserens ansvarlighed overhovedet 'kommer på tale', så at sige.

Kunsten og livet

Om jeget og den anden hos Mikhail Bakhtin og Samuel Beckett

Jørgen Bruhn og Jan Lundkvist siger i artiklen "Arkitektoniske momenter. Ethiske og æstetiske refleksioner hos den tidlige Bakhtin",⁴³³ at noget af det mest interessante ved Bakhtins tidlige storstilede projekt om at forene kunst og ansvarlighed er, at projektet blev et "mislykket projekt, for netop derigennem afsløredes i eminent grad de visioner, som han arbejdede med",⁴³⁴ og som han først senere med dialogisme-teorierne fik givet en sammenhængende og – forekommer det – gyldigere form.

Denne betragtning er særlig interessant i denne sammenhæng, fordi den på mange måder bringer Beckett og Bakhtin sammen. Blandt de spørgsmål og temaer, som i særlig grad optager de to, er spørgsmålet om 'jeget' over for 'den anden'. Dvs. vanskeligheden med at opleve sig selv som hel, som en helhed af noget kropsligt og noget sjæleligt, hvilket for de fleste vil sige noget følelses- og erfarings- eller erindringsmæssigt. Ja, måske overhovedet umuligheden af at opleve sig selv som det, man synes, man er. Det er jo et gammelt kendt problemkompleks, som, når det kommer til stykket, måske er hovedenergikilden bag al kunst og ikke mindst bag tilskyndelsen til at skrive og læse litteratur. Mennesket og filosofferne har tilsyneladende altid haft problemer med dette paradoksale eksistensvilkår, som på den ene side fremmedgør os for os selv som individer, samtidig med at det på den anden side binder os sammen som mennesker i et gensidigt afhængighedsforhold.

Selvom Bakhtin er teoretiker og Beckett praktiker, så synes teoretikeren, Bakhtin, at praktisere det, praktikerens, Beckett, indirekte teoretiserer over, og 'teoretikeren', Beckett, synes at praktisere det, 'praktikerens', Bakhtin, teoretiserer over; nemlig forholdet mellem æstetisk aktivitet og den ansvarlige handlens arkitektonik eller banalt sagt spørgsmålet om den traditionelle skelnen mellem form og indhold eller mellem skønhed og sandhed for at sige det, som det er. Bakhtin kalder selv figurplanet for skønhedens plan, og selvom Beckett på figurplanet nedbryder eller afsiger former, så giver han på skribentplanet udtryk for, at det er formen, der er afgørende.⁴³⁵ Men begge kløjes lige meget i det. Dog nærmede de sig alligevel den samme indsigt i (u)mulighederne for at overvinde dette æstetisk/etiske dilemma – fra hver sit verdenshjørne, pga. af deres grundlæggende forskellige temperament, livssyn og forhold til den såkaldte tredje referent, som Bakhtin kaldte det ubestemmeligt større. Bakhtin i teorien og Beckett i praksis.

Bakhtin nærmede sig denne indsigt gennem sin stædige og vedvarende fordybelse i Dostojevskijs tekster og efterfølgende åbne og mo-

dige refleksioner over litteraturens æstetiske og etiske funktionsmåde eller formningsprocesser i relation til den måde, mennesker kommunikerer med hinanden på. Således nåede han frem til i sit reviderede syn på Dostojevskijs kunstneriske visualisering af det menneskelige bevidsthedsliv at betegne det som den ureducerbare dobbelthed, der udgøres af det enkelte individs eksistentielle væren for en anden, gennem en anden, for en selv: ”Jeg skal finde mig selv i en anden ved at finde en anden i mig selv.”⁴³⁶ Selvom dette indeholder en etisk dimension, der også må indbefatte læserens roller som deltagende i det samlede litterære kunstværk,⁴³⁷ synes Bakhtin at have svært ved at genfinde sig selv i rollen som læsende kreativ med-skaber, som han ellers reflekterer læseren frem til allerede i 1924. Han bringer således ikke sin egen dialogiske erkendelse i anvendelse på sit eget plan så at sige, som en Barthes fx gjorde. Det kunne ellers være befriende at se eksempler på, hvordan han i den store sammenhæng kommer fra erkendelserne ved læsningen af fx Dostojevskij og tilbage til det levede liv og omvendt, dvs. hvordan han kommer fra det levede liv til erkendelserne gennem litteraturlæsningen. Det er det storstilede projekt om forholdet mellem ”den ansvarlige handlens arkitektur” og den ”æstetiske aktivitet” projiceret ind på filosofiens eller det reflektoriske plan, som jeg efterlyser, ansvarlighedsmodellen eller dialogismetanken bragt i anvendelse på det refleksionsplan, som inkluderer en læsning eller oplevelse af et æstetisk objekt.

Til gengæld gjorde Bakhtin sig nogle interessante tanker om litteraturens udvikling og fremtidige form undervejs frem mod sin reviderede Dostojevskij-læsning (1969), som endnu en gang knytter Becketts arkitektoniske handlen sammen med Bakhtins refleksioner over æstetisk form. Her tænker jeg specielt på hans redegørelse for passagen fra det episke som genre til romanen som genre.⁴³⁸ Disse overvejelser synes i deres konsekvens ikke blot at indeholde argumentationen for romanens egen opløsning som genre, men tendentielt også argumentationen for opløsningen af den klassiske genreinddeling af litteraturen i det hele taget. Således argumenterer Bakhtin for, hvorledes romanens *frihedsgrader* vokser ud af det, han kalder den episke restringens (hvilket selvfølgelig hænger sammen med opløsningen af forestillingen om individets integritet og de nye tiders desintegration af den enkeltes oplevelse af sig selv i forhold til verden, omverdenen og den anden). En restringens som Becketts karakterer bogstavelig talt er i dialog med over alt i hans værk. Endvidere hævder Bakhtin, at den episke form ikke kunne inkarnere alle menneskets muligheder og behov, hvorimod han så romanen og romaniseringen af litteraturen som den nye litterære form, der med sin indre plasticitet (og heteroglossia eller mangestemmighed) i opfattelsen af karaktererne, tiden, rummet og relationen mellem autor og helt pegede mod fremti-

den.⁴³⁹ – Fra et Beckett-perspektiv kunne det se ud som om, han med denne dialogiske vending nærmer sig en opfattelse af litteratur, der i sin konsekvens lader sig skrive som en form for non-genre, og som leder tanken hen på Becketts såkaldte prosatekster. De synes nemlig at være udtryk for en skrivepraksis, der er kendetegnet ved, at den – som en konsekvens af sin egen uformåenhed eller mislykkethed som en handlingens arkitektonik – formelt såvel som historisk er bundet til i al fremtid at fremstille subjektiviteten (in casu karakteren) ved det fraværende, dvs. det, som det aldrig lykkes at færdiggøre eller fuldende eller, som Beckett siger, det, som blot mislykkes bedre ("fail better").⁴⁴⁰

Beckett på sin side nærmede sig indsigten i vanskelighederne med at overvinde det æstetisk/etiske dilemma gennem sin lige så stædigt vedvarende optagethed af forholdet mellem kunst og ansvarlighed, og sprog og virkelighed, men for hans vedkommende i form af en afprøvning i praksis af, hvordan han kunne åbne for en anden vej gennem et brud med sprogets forsonende for ikke at sige promiskuøse rolle i dets bestræbelse på at negligere forskellen mellem det reale og det ideale. Det skulle være en vej, der ikke lå under for nogen totalitetsillusion, men som ved at holde liv i *sprogets indre ustabilitet og betydningsoverskud* til stadighed kunne gøre det muligt at få øje på en anden rummeligere levemåde. Som ungt menneske i den programatiske roman *Dream of Fair to Middling Women* fabulerer hans skribent-protagonist således over følgende fremtid i dialog med en læser, der indtager en rolle, der sætter ham/hende i stand til at læse den tavshed og det betydningsresiduum, der måtte dannes efter skribentens mere eller mindre mislykkede benævnelsesbestræbelse:

Jeg vil skrive en bog, [...] hvor min læsers oplevelser skal befinde sig mellem sætningerne, i tavsheden, kommunikeret af intervallerne, ikke af benævnelserne, ikke af udsagnet, mellem sproglomster som ikke fungerer sammen, ordenes antitetiske [...] blomstringstider (seasons), hans oplevelse skal være truslen om, mindet om et mirakuløst, usigeligt livsforløb.⁴⁴¹

Det kunne være dén (an)svarlige læsning, der udfolder sig som en bedre, men stadig prøvende (for ikke at sige mislykket) benævnelse, som han her har i tankerne. Denne særlige *de-sign-poetik* udviklede sig gennem hele hans mellemste og sene forfatterskab for i *Worstward Ho*, som vi har set, at blive udfoldet som en decideret 'fail better'-poetik.⁴⁴²

Bakhtins syn på autor-rollen i en tilsvarende tidlig fase af sin skribentvirksomhed er som bekendt den, at han dér opfatter autor-rollen som helhedsskaber i kraft af sit synsoverskud eller som finalizer, som han også kalder den. Selvom det vil føre vidt her at redegøre for Bakhtins kendte blikfænomenologi og teori om det "bestandige overskud i det, jeg ser, ved

og besidder i forhold til ethvert andet menneske [...],⁴⁴³ og som vi i øvrigt kender i beslægtede udgaver hos Jacques Lacan og Jean-Paul Sartre, så er denne visuelle komplementaritet dog helt uomgængelig for at forstå Bakhtins syn på forholdet mellem autor-creator og helt, men på den anden side kan den, hvis den opfattes for specifikt visuel, virke blokerende for forståelsen af forholdet mellem læserrollen som co-creator af helten, ja som co-creator af det pågældende værks æstetiske form. I den sene fase af sit forfatterskab er synet på autor-rollen som bekendt det modsatte af, hvad det var i den tidlige fase: nu skaber autor ikke mere noget objektiveret billede af helten, men snarere heltens diskurs om sig selv og sin verden.⁴⁴⁴ Og det sker tilsyneladende ikke mere så meget på baggrund af et synsoverskud som på baggrund af et auditivt eller sprogligt overskud. Så den kopernikanske vending, man taler om hos Bakhtin i den her forbindelse, er nok snarere, som også Bruhn og Lundkvist er inde på,⁴⁴⁵ udtryk for hans aflytning af den generelle lingvistiske vending, som har været kendetegnende for de modernistiske strømninger i det 20. årh. begyndende i det 19. årh., og som Dostojevskij på mange måder kan siges af have været en af indlederne til.

Læsningsetisk konklusion

Som afslutning på spørgsmålet om en læsningens etik her specielt i relation til Beckett og med inddragelse af Bakhtins sprog- og litteratur-etiske overvejelser, kan vi konstatere, at Beckett i sit værk praktiserer det, Bakhtin samtidig (interessant nok næsten også i historisk tid) når frem til i teorien gennem sin reviderede Dostojevskij-læsning. Bakhtin synes at have måttet erkende, at hans syn på autor-rollen som 'finalizer' eller 'consummator' af helten som æstetisk objekt ikke hang sammen med hans syn på læserrollen som 'co-creator'. Således at forstå, at når 'autor-creator' "finalizes" helten dvs. afrunder, fuldstændiggør, færdiggør figuren i et givet litterært værk, så er der ikke meget at komme efter for den læserrolle, han så tidligt som 1924 fik udnævnt til *co-creator*, som vi så, i afhandlingen *The Problem of Content, Material, and Form in verbal Art*.⁴⁴⁶ For hvilken aktiv, medskabende rolle er mon tildelt læseren, når karaktererne i et givet værk fremstår som fuldbyrdede mennesker og menneskeskæbner, og når de sammenhænge, de indgår i, er afrundede og afsluttede med begyndelse, midte og slutning, måske blot med en mere eller mindre underholdende katharsis til følge? Hvad skal læseren stille op med *sit* visuelle eller verbale overskud – sin inter-lektuelle erfaring – i sin læsning af det helhedsdominerede værk, kunne man spørge? Som inter-lektuel læser af litteratur, nøjes man ikke blot med at forstå, hvad man læser, ud fra en

udvendig betragter- og tolkerposition (Barthes' *liseur*), man indgår i hændelsen (Barthes' *lecteur*) som en integreret del af den inter-lektuelle dialog med de forskellige stemmer og aktører på alle tekstens niveauer, skribent ('autor-funktionen', Barthes' *scripteur* el. *écrivain*), fortæller og 'helt' (protagontist, karakter m.v.). Man bliver på den måde medansvarlig for ytringens indholdsmæssige indebyrd gennem ens kropslige og sanssemæssige medleven i den sproglige performance. Formen bliver således først betydende som *kunstnerisk form*, når den forlenes med et aktivt læsersubjekt. Eller som Bakhtin formulerer det, må man først i en eller anden forstand opleve sig selv som skaber af form for at kunne aktualisere en *kunstnerisk form af værdi*:

Så længe vi blot ser eller hører noget, begriber vi ikke, hvad kunstnerisk form er; man må gøre det, der er set eller hørt eller udtalt, til et udtryk for ens eget aktive og værdimæssige forhold, man må indgå som skaber i det sete, det hørte og det udtalte, og ved at gøre det overvinde formens materielle, uforanderlige og fastlagte karakter, dens tingslighed.⁴⁴⁷

Først derved skabes der mulighed for – i den konkrete læsesituation – at noget kan antage karakter af at være et æstetisk objekt i betydningsmæssig forstand, dvs. som dynamisk, betydende objekt. Men da intet æstetisk objekt ifølge denne forståelse endeligt kan færdiggøres eller i sig selv betragtes som fuldstændigt (på anden måde end gennem en social overenskomst på baggrund af en pragmatisk såkaldt rimelighedsbetragtning), må det fortsætte eller begynde på ny, som når skribenten skriver igen og igen og læseren læser igen og igen, hvilket, man må konstatere, er et notorisk faktum. Hos Beckett fremstilles dette forhold allegorisk flere steder, som vi fx har set gennem "the one" i Becketts *Company*, der spalter sig i flere subjekter, der indbyrdes taler og lytter til hinanden (intra-lektuelt), samler sine indtryk, fortsætter og starter forfra: "You listen to each one and add it in your mind to the growing sum of those that went before. (...) Finally on side by side from naught anew."⁴⁴⁸ Eller som vi så gennem Hamm og Clov i *Endgame*, der skiftevis spiller, performer og lytter til hinanden, dag efter dag, aften efter aften, 'forestilling' efter 'forestilling' med publikum og uden. Således da Hamm som indledningen på deres erklærede "exit" beder Clov fremføre noget, der rører hans hjerte, hvorpå Clov fæstner sit blik mod tilskuerrummet og gengiver en form for dialog mellem et "they" og et "I" om disses mildt sagt divergerende opfattelser af kærlighed, venskab og skønhed i livet og konkluderer: "I say to myself – sometimes, Clov, you must learn to suffer better than that if you want them to weary of punishing you – one day. I say to myself – sometimes, Clov, you must be there better than that if you want them to let you go – one day." Hvorpå

Hamm replicerer på sin særlige insisterende og uforsonlige måde at af-finde sig med livets vilkår på: "Me to play. [*Pause. Wearily*] "Old endgame lost of old, play and lose and have done with losing", mundende ud i følgende konstatering: "Since that's the way we're playing it ... lets play it that way ... and speak no more about it..."⁴⁴⁹

Sigtet med dette kapitel har overordnet været at argumentere for, at selv om Bakhtin vendte på en tallerken med hensyn til autors formskabende rolle fx i forholdet til helten, hvor han går fra at være *finalizer* til at være det modsatte: *dialogizer*, så kunne han godt have bibeholdt sit dogme fra det allerførste skrift om *Kunst og ansvarlighed*: "Kunsten og livet er ikke ét, men skal i mig blive forenet, skal forbindes i min ansvarlighed."⁴⁵⁰ Det synes nemlig at forholde sig sådan, at der her ligger kimen til en bredere teori om *læsningens* ansvarlighed, forstået som en læsningens oprigtighed eller forpligtethed. Men det var som om, at hans tidlige syn på kunsten og det litterære værk, som strukturelt afrundede helheder med figuruniverser befolket af fuldendte og fuldbyrdede karakterer, mere og mere kom til at blokere for begge aspekter af dette storstilede projekt. Hans teorier om romanens formsprog, set i relation til den klassiske epik og videreudviklingen af dialogismeteorierne, synes at bekræfte ham i hans anelser om tilstedeværelsen af en indre modsigelse i dette projekt om sammensmeltningen af den etiske handlingsarkitektur (*kulturprojektet* kunne man kalde det) og den æstetiske litterære arkitektur. En indre modsigelse, som kunne hænge sammen med hans vanskeligheder med at få udfoldet, hvori læserens kreative rolle består vis-a-vis autor-creator'en som henholdsvis *finalizer* og *dialogizer*.⁴⁵¹

Som det fremgår af ovenstående citat skelnede Bakhtin i 1924 ikke mellem 'author-creator'- eller 'co-creator'-rollen, da han skulle bestemme, hvad kunstnerisk form var, eller med andre ord hvad der sker, når det enkelte menneske oplever, at noget er kunst eller ikke, og hvad forudsætningerne kunne siges at være herfor. Dengang gik synspunktet udelukkende på, om man i tilgangen til det fænomen, man står overfor, er i stand til at investere sig selv tilstrækkelig hudløst og ihærdigt såvel sansemæssigt som værdimæssigt for at ens umiddelbare registrering af det materielle og det konventionelle ved fænomenet skulle kunne koincidere med en overskridelse af fænomenets tingslige karakter. Som jeg tidligere har været inde på, skulle man vente til 1973 til konklusionen på kronotopteksten, "Forms of Time and Chronotopes", før Bakhtin eksplicit vedkender, at han *ikke* i det pågældende værk (som jo uden konklusionen blev afsluttet i 1938) specifikt vil tage (og altså ikke tog) "det komplekse problem om lytter-læseren"⁴⁵² op til yderligere overvejelse, hvilket jeg – i al ydmyghed og med ca. 35 års forsinkelse – med denne bog til gengæld så har forsøgt.

Således er vi nået frem til at kunne konkludere på det læsningsetiske område, at som skribent og som læser af et litterært kunstværk deltager man i et dialogisk benævnelsesarbejde mere eller mindre simultant på flere udsigelsesniveauer, og hvor det, man kunne kalde 'betydningen' af dette meget facetterede arbejde, i realiteten er afhængig af, hvor indstillet, man er på, at "fail better", at kombinere indirekte sproglige udfoldelsesformer på flere dialogniveauer uden nogen forventninger af deterministisk art, men alene med det 'formål' at forstå sig selv ('bedre værre')⁴⁵³ igennem en anden, dvs. at give plads til en dynamisk og aldrig selvtilstrækkelig selvopfattelse. Det er forhold, som alle, hvis jeg forstår Bakhtin (og for den sags skyld Beckett) ret, har mange træk tilfælles med dynamikken i fænomenet 'kærlighed' i det hele taget.

Det kunne også være det, der har været *Per Højholts* bevæggrund, da han så beredvilligt *fralagde sig ansvaret* for sin bog 6512 i 1969: "[ansvaret] er læserens, helt og holdent. Hvis De læser bogen er det Deres. Jeg har bare skrevet den, det er det hele."⁴⁵⁴ Bogen findes, teksten findes som et sanse- og fattermæssigt faktum, men tekstualiteten som sådan findes ikke *på forhånd*, den finder først sin *foreløbigt* endelige form i og med læsningen.⁴⁵⁵ Den *litterære* tekstualitet i al sin kommunikative fylde og i sin fundamentalt symbolske form med dens fantasmatiske og mytiske karakter bliver først til i og med læsningens løben hid og did (påført sine forskellige læserrollemasker). Herved tager aktualiseringen og artikulationen form som et i princippet uafsluttet projekt, hvor det æstetiske og det etiske falder sammen i en gensidig befrugtning, og da er det på vilkår af den dialogiske karakter af de sproglige bevidstheder og sensibiliteter, som både skribent- og læserinstanser investerer i foretagendet. Forfatterkollegaen, Paul Austers, karakteristik af Samuel Becketts værk fremhæver netop sammenfaldet af det æstetiske og det etiske som det konstant engagerende for en læser: "What makes Beckett so consistently engaging, what makes him so clearly a 'great writer,' is the fact that his language is absolutely *embedded* in his vision of the world; and his world view, absolutely inseparable from his style."⁴⁵⁶ Eller som Bakhtin formulerede det:

For det, som jeg oplever og forstår i kunsten, skal jeg indestå med mit liv, for at alt det oplevede og forståede ikke skal forblive uvirksomt i mit liv.⁴⁵⁷

At indestå med sit liv i det, man oplever og forstår i kunsten, er en interlektuel indeståelse, begge veje i kunsten så at sige, altså både for skribent-som for læserrollen. Hos Auster udtrykt med ordet "embedded" om forholdet mellem Becketts sprog, livssyn og stil. Men at gøre det ud fra noget, der kunne ligne en nyttebetragtning må vist skrives på den unge Bakhtins

private kappe. – Derimod må det følgende kapitel gerne ses som en beretning om et forsøg at tage Bakhtin på ordet i hans tidlige, ambitiøse projekt om at forbinde kunsten og livet i lyset af en ansvarlighed, som er indset og opøvet ved omgangen med en særlig åben og hudløs litteratur (for Bakhtins vedkommende Dostojevskijs, for mit vedkommende Woolfs og Becketts). Et projekt, som jeg nu forsøger at fratage noget af det idealistiske ved etisk, dvs. respektfuldt og almengyldigt, at skitsere, hvordan man i konkrete kommunikative eller terapeutiske situationer kan italesætte forholdet mellem krop og psyke på en måde, som i højere grad end det professionelt ofte gøres, skaber muligheder for, at de deltagende parter kan indestå med deres liv i det, de oplever og forstår i deres egen og hinandens krop og tale.

III

Kropslæsningens semiotik

Krops-semiotik

Michel Foucault er i sin bog *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, (1975) (dansk udg.: *Klinikkens fødsel*) af den opfattelse, at det, der afgørende ændrede den lægevidenskabelige praksis og ræsonneren i det 18. årh., var forståelsen af afsluttetheden, forståelsen for dødens betydning for synet på sygdommens tilknytning til individet. Tidligere var en forståelse af sygdomme knyttet til en ondskabens metafysik, men som han siger ”i dødens synlighed finder sygdommene en form, hvor deres indhold fremstår i positive termer.”⁴⁵⁸ Den nu erkendte afsluttethed, som døden indebærer, åbner paradoksalt nok øjnene for en ny uendelighed, en uendelighed og en mangfoldighed, der er knyttet til livet, mennesket, individets krop og psyke og ikke mindst sproget. Foucault siger videre: ”da døden indskrev sig i den medicinske tænkning, blev resultatet en lægevidenskab, der fremstod som en videnskab om individet. Og helt generelt er individualiteten som en omgængelig kendsgerning i den moderne kultur måske bundet til døden som det absolutte referencepunkt.”⁴⁵⁹

Historisk og antropologisk er det måske svært at forstå, hvordan vores bevidsthed om livet og om os selv, og hvordan den moderne lægevidenskabs opståen på en positiv måde hænger sammen med den nyhervervede erkendelse af livets afsluttethed, af døden. Men individuelt kender vi jo alle eller har i hvert fald hørt mange beretninger om oplevelsen af en ny livsfylde i det øjeblik, man får livets afsluttelighed tæt ind på kroppen så at sige. Foucault siger det på den for ham typiske måde: ”Det, der kan opfattes af sanserne, [...] finder omsider i døden den lov, der styrer dens diskurs. Døden synliggør i et rum, der artikuleres gennem sproget, *en mangfoldighed af kroppe og deres enkle orden*.”⁴⁶⁰

Det er bl.a. betragtninger som disse, der – på baggrund af mit hidtidige arbejde med forholdet mellem sprog og litteratur – får mig til at ekstrapolere til forholdet mellem krops- og sygdomsforståelse og læsningens semiotik og etik, og til den opfattelse, at bestemmelsen eller fastlæggelsen af lægekundskabens objekt (krop, psyke, sygdom, sundhed) synes at være stærkt afhængig af den diskurs, i hvilken det udfolder sig. Eller sagt på en anden måde: megen krops- og sygdomsforståelse er stærkt afhængig af

den måde, den bliver artikuleret på i sproget. Sat på spidsen kan man sige, at det måske lige så meget er historien eller snakken om den konkrete kropsudfoldelse eller sygdom, der må 'under behandling', som det er de håndfaste, observerbare symptomer, man normalt fokuserer på.

Med en skitsering af hvorledes en generel reflektiv, semiotisk betydningsproces forløber, blev det derfor i sin tid et af mine projekter, som det kom til udtryk i artiklen "At læse sygdomstegn" (1993b), at give et bud på et begrebsmæssigt og metodisk grundlag for en kvalitativ tilgang til diagnose og behandling, der kan håndtere semiotiske (dvs. betydende) processer. Dermed ønskede jeg at pege på et mere fintmasket forskningsværktøj end det, den på bjerget kvantitative, kausalitetsdominerede tilgang til sygdomsområdet synes at frembyde.

I mit videre arbejde med at udarbejde en almen dialogisk, inter-lektuel fortællemodel sigtede jeg mod, at betragte den terapeutiske og kliniske situation som et verbalt og kropsligt rum, et dialogisk felt, hvor noget bliver til i – måske for første gang, i stedet for udelukkende at forsøge at forstå sygdomsbilledet igennem en tolkning af det sete eller det fortalte ud fra en forestilling om, at der blot findes en systemimmanent, kausallogisk forklaring af psyko-biologisk karakter på dårligdommen. Både terapeut og patient, konkluderede jeg, bør snarere opfattes som læsere, lyttere og betragtere af det, der udfolder sig mellem dem, for at give plads til et nyt sprogrum, hvor kompleksiteten i sygdomsbilledet mere frit kan finde sin udtryksform og derved virke forløsende tilbage på en måske for stereotyp forståelse af årsagssammenhænge i sygdomsforløbet.

Senere arbejdede jeg videre med problematikken, hvor jeg supplerede den semiotiske tilgang med en dialogistisk forståelse af den særlige form for kommunikation mellem krop, psyke, sprog og sygdomsforståelse med inspiration fra mit mangeårige arbejde med forholdet mellem sprog og litteratur, fra Bakhtins dialogismeteorier og fra den etablerede forskning og debat inden for området, narrativ terapi⁴⁶¹, hvilket bl.a. resulterede i artiklen, "Sygdomsforståelse og fortælleterapi" (2003c).

I det følgende prøver jeg at bearbejde og generalisere disse betragtningerne over sygdomsforståelse og terapi til en læsning og forståelse af kropsudfoldelse og kropskommunikation i bredere almindelighed under fællesbetegnelsen, *krops-semiotik* i bevægelsen fra den litterære performative narrativitet frem mod en skitsering af en inter-lektuel fortælleterapi.

Kropsforståelse og semiotik

Krop-semiotik og *krops-semiotik* dækker over to forskellige former for kropsudfoldelse eller kropskommunikation. Ved at skelne mellem de to betegnelser, krop-semiotik og krops-semiotik, får man mulighed for at pege på de forskellige måder, kroppen inddrages på i en kommunikationssituation.

Med *krop-semiotik* vil jeg forstå, at kroppen deltager i kommunikationen på budskabets præmisser, i indholdets tjeneste så at sige. Kommunikationen foregår *gennem* kroppen og ikke *i* kroppen. Derfor må det på modtagerens side også aflæses på de samme præmisser, dvs. afkodes på den klassiske måde som noget, der står for noget andet end det, det umiddelbart er, fx visningen af en hånds langfinger, der stritter lige op, mens de øvrige fingre er bøjet ned og knuget sammen som en næve. Hånden formes, så den ligner noget andet.

Med *krops-semiotik* vil jeg derimod forstå, at kroppen deltager i kommunikationen på kroppens præmisser som et relativt selvstændigt virkningspotentiale. Som et sind nedlagt i en krop, eller som 'minded body', hvis man foretrækker det på engelsk, eller måske tæt på det tyske 'Leib', verbaliseret i udtrykket 'wie er leibt und lebt', 'som han går og står'. Vi har måske slet ikke noget udtryk for den krop på dansk, måske udtrykket 'i fuld figur' eller 'i kød og blod', altså det at udfolde sig *i* krop, i form af krop, og ikke *igennem* krop, ved brug af krop. *Performativt* kunne man sige.

Med *krop-semiotik* vil jeg altså forstå kommunikation så at sige pr. fravær, hvor kroppen mere eller mindre bevidst bliver brugt som middel til at udtrykke et budskab, en hensigt eller blot en følelse. Kroppen former tegn, der skal afbilde en genstand eller en bevægelse, dvs. refererer til en virkelighed for dem, der deltager i kommunikationen.

Med *krops-semiotik* vil jeg forstå kommunikation pr. nærvær, altså det at noget bliver til og kommer til syne 'for første gang' så at sige, og som kun kan fremtræde i denne levende kropslige udgave i samklang med den, der deltager i kommunikationen, dvs. interaktivt og dialogisk. Man kan sige, at fokuset i forholdet mellem tegn og virkelighed her forskydes fra referentialitet til performativitet.

Det, der er vigtigt at slå fast, er, at fonemet /s/, (som vi i øvrigt kender fra en del udtryk på dansk fx tændstikæske vs tændstiksæske, renteregning vs rentesregning, nedbørmængde vs nedbørsmængde), signalerer den tætte forbindelse mellem de to led. Man kunne også notere sig sæts genitivkarakter, altså ejefaldskarakter, hvilket jo igen signalerer, hvad der er på spil mellem de to dele af fænomenet krops-semiotik eller krops-betydning.

Jeg må pointere, at det at skelne mellem krop-semiotik og krops-semiotik ikke er udtryk for en enten/eller-holdning. De to *betydende verdener*,

som udtrykkene repræsenterer, supplerer hinanden i et meget komplekst og effektivt samspil. Men hvordan kommer betydning i stand? Hvilken rolle spiller de indgående aktører i etableringen af betydning? Hvori består det kommunikative moment i betydningsdannelsen? Hvilken rolle spiller aktøernes kropslige bevidsthed og deres sproglige formåen og sensibilitet for 'effektiviteten' eller 'udbyttet' af en sådan inter-aktivitet? – Om det vil det følgende handle.

Betydende verdener

Tanker og følelser, hævder jeg, udvikler sig som universer, der svulmer som skyer (indefra, men uden et egentligt centrum). Hvis jeg som betragter eller læser vil være med her, dvs. forholde mig til disse tanker og følelser, kommunikere med dem, reflektere over dem, forstå dem, må jeg indgå, gribe ind, forme, skabe, 'stille mig an', indrette mig mod dem.

Et objekt, en ting, et fænomen, en situation, en krop har mindst tre betydende verdener at indgå i: den umiddelbare og konkrete og den mere indirekte og associative samt den *unik* *metamorfiske*:

1. Et hus eller et bygningsværk fx deltager således på den *ene* side – umiddelbart (denotativt) – i en pragmatisk, rationel verden, hvor eksempelvis praktisk anvendelighed, umiddelbar kommunikerbarhed og sanselig, lineær tid giver mening. Huset eller broen og dens bestanddele (ting og andres arbejde) er, hvad de er i anonym objektivitet (fx pengeværdi, rimelighed, adækvathed).
2. På den *anden* side – indirekte eller ved nærmere eftertanke (konnotativt) – deltager huset eller bygningsværket også i endnu en betydende verden, som dog altid næres af den første. Det er en nydelsens og lidelsens verden, som kan fortælle en historie om mennesker og menneskers kroppes arbejde. Det kan være en fortælling om selv- eller mindreværdsfølelse gennem (eget) arbejde, kroppens fungeren, smag, behov osv. En beretning om konkret, rumlig livstid (og ikke abstrakt, generel univers-tid), om livsfylde og dødsfylde. Må jeg i denne anledning minde om Bertolt Brechts berømte digt "Fragen eines lesenden Arbeiters", der netop drejer sig om de spørgsmål, en kropsarbejder må stille sig, når han læser om historiske bygherrer, konger og kejsere, der hævdes egenhændigt at have bygget dette og hint og vundet denne eller hin krig.
3. Men der er også i omgangen med visse fænomener og måske særligt med kroppen, et *tredje* betydende univers at indgå i, et tredje dialogisk rum at kommunikere i. Her finder vi en fascinerende *tredje mening*,⁴⁶² som jeg med Barthes opfatter som *beretningen* om, hvordan den første nærer den anden, altså hvordan et fænomens eller en genstands umiddelbare mening kan befordre udviklingen af et nyt betydnings-

rum i og med en konkret lancering af det pågældende fænomen eller genstand. Et betydende univers, som ovenfor er blevet behandlet og eksemplificeret i rent sproglige og litterære sammenhænge fx i afsnittet ”Kreativ sprogbrug som betydende form” og i forbindelse med behandlingen af Bakhtins syn på vores attitude over for og muligheder for at opleve kunstnerisk form. Her understregede han nødvendigheden af læserens sensitive og medskabende attitude for det fænomen, man betragter og lytter til, for at dets umiddelbare, denotative mening kan viderebefordre og suppleres med betydninger, der i kraft af selve formens karakter overskrider både fænomenets materielle og tingslige karakter og dets denotative og sågar konnotative eller konventionelle indhold. Det var i den forbindelse, at han pointerede, at for at begribe, hvad kunstnerisk form er, ”[må] man indgå som skaber i det sete, det hørte og det udtalte, og ved at gøre det overvinde formens materielle, uforanderlige og fastlagte karakter, dens tingslighed.”⁴⁶³

Det svarer til talen om, at det ikke er hele ’sandheden’ om spaden, at den er en spade, men at ’sandheden’ *tillige* er måden, den er en spade på (eller sat på spidsen: en spade er *ikke* spade, en pibe er *ikke* en pibe og en rose er *ikke* en rose!). For ved nærmere eftertanke er man godt klar over, at der er mere mellem himmel og jord end det entydige og analogiske samt mytologiseringen af det. Det rykker således ikke særlig meget at konstatere, at en krop er en krop (som alle andre), men det er det særlige ved netop denne krop og lanceringen af den (ikke mindst), dvs. dens særlige udformning, materiale og anvendelse, der skaber muligheden for tilblivelsen af det tredje betydningsunivers, der forøger oplevelses- og gyldighedsværdien af udsagnet om netop denne krop.

Man er således kommet længere end en fortolkning af, hvilke forbindelser, ting og fænomener, tanker og følelser indgår med hinanden, når man har indset perspektivet i at skelne mellem disse tre kommunikationsprojekter, hvoraf man kan kalde det første for *monologisk*, det andet *dialektisk* og det tredje *dialogisk*. Jeg minder om, at *dialog* kommer af *dia-*, som betyder vekselvirkning, det at noget bliver til henover adskillelse, og *-logos*, som betyder tanke, bevidsthed, fornuft, ord, altså *dialog* betyder den kommunikation, der foregår mellem to eller flere bevidstheder. *Dia-* betyder altså her ikke to, tve- eller dobbelt.

Det næste spørgsmål bliver så, hvordan man videregiver sine oplevelser af de fænomener, man læser på denne måde? For hvordan forstår jeg, hvad jeg det er, jeg har oplevet, hvis jeg ikke formulerer det på en eller anden måde og derved ’afprøver’ oplevelsen i en kommunikation med en anden? Denne kommunikation kan så være overvejende monologisk eller overvejende dialogisk eller alt muligt der i mellem.

Nogle fænomener optræder som blotte meddelelser eller beskeder, der kan forstås som facts eller kendsgerninger uden så mange dikkedarer. Andre fænomener inviterer til aktiv deltagelse og måske en særlig sensitivitet for at kunne blive oplevet så fulgyldigt som muligt. Ved sådanne fænomener forstår jeg alt, hvad der synes at være *til at* betragte, lytte til, smage på, dufte, mærke, læse eller på anden måde genoplevet – eller måske snarere *genoplevet* og dermed forstået. Heri synes kernen i det *dialogiske* at ligge, helt ned til refleksiviteten i det enkelte ord, jf. nuancerne i ordparrene betragte/se, lytte/høre, dufte/lugte, mærke/røre, læse/aflæse. Den første term rummer en gensidighed, den anden en ensidighed..

Krops-læsning

Den slags situationer, som jeg primært vil knytte an til i en mere teoretisk refleksion over kropslæsningen, er situationer, hvor mindst to kroppe er til stede, og hvor de eksponerer sig for hinanden og læser hinanden, dvs. finder benævnelser for deres oplevelser og erfaringer og for deres respektive læsning og forståelse af symptomer, iagttagelser og af, ”hvad de hører, den anden siger”, som man ofte udtrykker sig i visse terapikredse. Men hvad, der her siges, vil også dække den enkeltes møde med sin egen krop og sågar kropsdele og -organers møde med eller læsninger af andre kropsdele eller -organer. Det er min påstand, at sådanne situationer nødvendiggør en kvalitativ, fintmasket tilgang, uanset hvordan vi nærmer os dem, om det er kommunikativt, forskningsmæssigt eller terapeutisk. Den kvalitative betragtningssmåde er nødvendig i alle led i læsningen af kroppen, når den fremtræder i såvel *virkelig, symbolsk som i imaginær udgave*.

Jeg vil i det følgende argumentere for at bringe *læsningens inter-lektuelle semiotik og etik*, som den er fremstillet ovenfor⁴⁶⁴ i anvendelse på kropsforståelsens og kropskommunikationens område. Derved sættes ord og begreber på, hvad man kunne kalde det semiotiske og etiske paradigmeskift inden for de hermeneutiske aspekter af vores daglige, almindelige omgang med vores egen krop og med andres kroppe, af vores oplevelse af kroppen i litteraturen, i filmen, i dansen og af kroppen inden for en lang række videnskaber og forskningsområder, hvor krops-hermeneutik finder anvendelse, så som lægevidenskaben, litteraturvidenskaben, biologien, psykologien, idrætten og ikke mindst det relativt uopdyrkede område: *krops- og bevægelsesæstetik og -kommunikation*.

For at kunne gøre det, må man have en forståelse for, hvorledes disse attituders og forskningsretningers egne *sprog* også udfolder et menneskesyn, en kropsopfattelse og en tilværelsesforståelse. Det gælder således om at få sammenhængen mellem sprog og tilværelsesforståelse frem i lyset,

så vi ved, hvad vi taler om. Derfor vil jeg her komme med et bud på, hvad man kan forstå ved dialogisk læsning og forståelsespraksis, dvs. undersøge hvilke nye begrebmæssige rammer, der egner sig til at formulere de problemer, vi støder på, når vi har at gøre med krops- og bevægelsesfænomener, der direkte eller indirekte inviterer til kommunikativ handlen og deltagelse.

Kropskommunikation

Jeg vil begynde med et synspunkt på et centralt element i hverdagen, hvor mennesker og kroppe mødes, nemlig *kropskommunikation*. Og når jeg gør det, så er det, fordi jeg mener, at sådanne situationer er beslægtede med kommunikationssituationen i det hele taget. Jeg vil altså gerne diskutere, hvordan vi – som de individer med krop, følelse og intellekt, vi er – læser og forstår vores egne kroppe og læser og forstår et andet individs krop.

Det er sikkert ikke svært at se lighedspunkterne mellem forståelsen af en kropsudfoldelse og forståelse af andre områder af hverdagen, hvor mennesker kommunikerer gennem læsninger af hinandens udfoldelser, som de finder sted i dagligdagens færden og samtalen, men også i kunsten og litteraturen selvfølgelig. Spørgsmålet er bare, hvilken karakter har forbindelsen mellem det, man oplever eller registrerer og det, man forstår ved oplevelsen eller den måde, man forklarer sin oplevelse på? Spørgsmålet er vigtigt for at forstå begge veje i kommunikationen.

Nu er grundlaget for at forstå det særlige ved et møde mellem to individer eller et individ og et andet fænomen, der er gensidigt indrettet imod hinanden, at de er to og ikke én, at de er adskilte og vedbliver at være henholdsvis *den ene* og *den anden*. *Forskel* på et fælles grundlag er grundvilkåret i vores oplevelse af omverdenen, ja, vel egentlig også for vores oplevelse af os selv. *Forskel* er grundbestanddelen i det, vi forstår ved betydningsdannelse,⁴⁶⁵ tillige med oplevelsen af den totale identitets umulighed. Når vi siger, at alt er det samme, alting hænger sammen eller flyder over i hinanden, udvirker hinanden, så er det mere udtryk for en drøm, en diffus længsel, en idealisme end en beskrivelse af de faktiske forhold. Situationen er nok snarere den, at intet er det samme, alt er forskelligt, alt er adskilt, al såkaldt sammenhæng har genskrivnings-karakter. Nogle vil sige, alt er tegn. Al forståelse eller erkendelse *bliver til* et andet sted, fx i sproget. I den forstand kan man hævde, at verden hele tiden må skabes på ny for at blive forstået. Den menneskelige organisme, som vi ynder at opfatte som noget nær det mest sublime, hvad angår sammenhæng, opnår ikke sin sublimitet vha. sammenhæng forstået som kausalitet, men snarere vha. organismens enkeltdeles avancerede refleksivitet, dvs. deres udviklede evne til at benævne eller læse hinanden. En *semiotisk symbiose* kunne man kalde den. Det er derfor også et væsentligt moment i mine

tanker om inter-lektuel semiotik generelt set, og her specielt anvendt på det kropslige område.

Derved løber vi ind i den gamle svikmølle om, hvem der kom først hønen eller ægget? Nogle er hurtige og afgør sagen med, at det gjorde ingen af dem, for det gjorde hanen. Men morsomheden rammer nu alligevel hovedet på sømmet. For spørgsmålet kunne snarere lyde: hvem kom først hønen eller hanen? I litteraturvidenskaben spørges der sommetider om, hvem der kom først forfatteren eller læseren? Og meget få tøver med at svare, at det gjorde forfatteren. Hvis ingen forfatter, ingen tekst, så ingen læser. Men det kunne man jo se meget mere inter-lektuelt på fx som en semiotisk eller semiotropisk funderet kommunikation. Nu er det ikke strengt nødvendigt, at modparten er til stede, mens det foregår, det er sommetider nok, at den ene ”ved” at den anden ”ved” osv., at de er indrettede mod hinanden, kan man sige. Sådan er det fx i litteraturens betydende verden, og ud fra sådan en betydningsdannelses-betragtning er det straks sværere skråsikkert at sige noget om, hvem der kom først – det er nærmest futilt. Med semiotisk kommunikation forstår jeg altså, at man så at sige gør sig til for hinanden og læser hinandens show, ganske som man kan møde det i dyreverdenen og i pardansen og måske i kærligheden som sådan. Hvem danser i pardansen med hvem? Beslægtet med det velkendte retoriske spørgsmål om, hvordan man kan adskille dansen fra den dansende. Og man kunne fortsætte: *hvis* kærlighed er anledning til den andens kærlighed? Forholdet mellem de to instanser er ikke et kausalforhold, men snarere et benævnelsesforhold. Man læser hinandens udfoldelser og benævner forståelsen i det verbalsprog, krops- og bevægelsesudtryksform eller anden udfoldelsesapparat, man nu engang er i besiddelse af, og *giver derved betydning til det, man oplever*. Et sådant forhold kan betragtes som *et refleksivt forhold*, og refleksivitet, reversibilitet, eller gensidig afhængighed er en form for relation mellem et fænomen og en præsentation af det i et andet medie eller i en anden substans, som er et central logisk træk ved den semiotiske relation mellem tegnet og det fænomen, det *præsenterer*, i modsætningen til *repræsenterer* i betydningen oversættelse af en betydning, der opfattes som oprindelig. Hvis den endelig *repræsenterer* noget, så er det en mangel på betydning, en utilstrækkelighed ved alle de knæsatte og tillærte betydninger.

Men tilbage til kroppen og kropskommunikationen, for vi må have afklaret karakteren af forholdet mellem kroppen, intellekt, tanker og følelser på den ene side og så det, vi oplever som symptomer på alt dette på den anden side. Her synes det spørgsmål straks at melde sig, om man kan betragte dette forhold som et kausalt forhold, eller om det ikke snarere er et semiotisk *benævnelsesforhold*? Er kroppen, dens fremtoning og udfoldelse i forskellige konkrete sammenhænge at forstå som en direkte konsekvens

af en biologisk-fysisk-psykisk hændelse i kropsapparatet, eller er det at forstå som en form for 'replik' fra en levende subjektinstans?

Det er min påstand, at hvis vi oplever en utilstrækkelighed ved de kvantitative registrerings- og forklaringsmetoder, når vi skal beskrive, hvorledes den menneskelige organisme inkl. psyken fungerer internt og eksternt så at sige, så hænger det uløseligt sammen med kausalitetsbegrebets begrænsning som forståelsesramme. En semiotisk benævnelsesmodel ville for mig at se være mere perspektivrig. Og når vi så tilmed forestiller os, at benævnelsen kan foregå på flere abstraktions- og associationsniveauer, åbner der sig mange veje at gå for såvel den enkeltes forhold til sin egen krop som forholdet til andres i såvel dagligdagens og kunstens kommunikative sammenhænge som i sygdomsverdens diagnostik og terapi. Jo mere 'dækkende' eller 'gyldig' benævnelsen kan blive jo større 'katharsiseffekt', renselse af krop og sind kunne man sige, forstået som et nydelses- og sundhedstegn, som et udtryk for en evne til at klare evt. forklare fænomenet inden for symbiosens eller stor-symbiosens rammer. Hvorimod en lidet dækkende benævnelse, en manglende evne til at læse det ulæselige, til at modsvare incitamentet eller til at udfolde sin oplevelse, kan udvirke frustration, fremmedgørelse og sygdomstegn eller i 'bedste' fald gentagelsesoplevelser og trivialitetsfølelse angiveligt pga. en ophobning af uforløste reaktioner. Benævnelsesevnen kan variere fra individ til individ, således at det samme incitament kan modsvares på forskellige måder, eller den samme type krise (kropslig eller psykisk) kan opleves og udledes forskelligt.

Historisk set har forbindelsen mellem fx *sygdom* og *symptom*⁴⁶⁶ udviklet sig sådan, at man tilbage i Oldtiden og Middelalderen i overvejende grad forstod forholdet semiotisk. Lægerne var eksperter i at tolke symptomer som tegn på den pågældende persons nutidige og kommende skæbne. De så menneskelivet som en historie om en organisme i Naturen og bekymrede sig ikke så meget om sammenhængen mellem forskellige symptomer og om hyppigheder eller om årsag og virkning. Hvis natur- eller skæbnefællesskabet kunne fastslås eller fortælles, så var det i sig selv en acceptabel forklaring.

Fra 1600-tallet til 1800-tallet skulle den måde at se sammenhænge på konkurrere med et kausalitetsparadigme, som var forbundet med den kendsgerning, at det biokemiske og naturvidenskabelige verdensbillede blev mere og mere dominerende helt op i vores tid. Det var som bekendt den moderne mekanik og apparatforståelse af den menneskelige organisme, der gav acceptable forklaringer på årsagsproblemet og derved gjorde tidligere tiders tydning eller læsning af symptomer i sammenhæng med patientens historie og følelsesliv overflødig – den side af sagen overlod man nu til filosofferne, litteraterne og digterne, dvs. de åndsforstandige og de sprogkyndige.

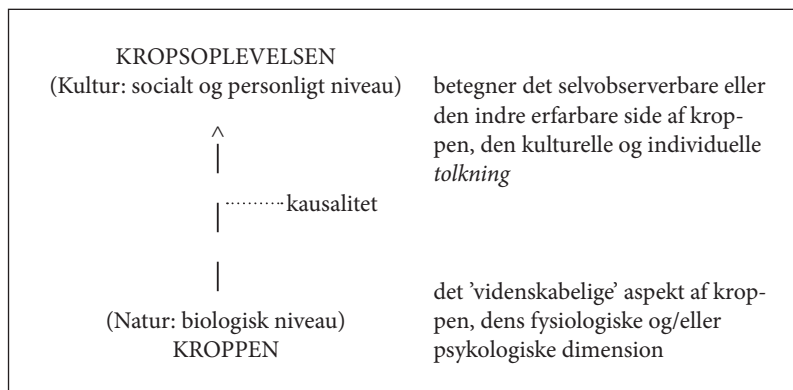
Men i nyere tid er man begyndt at opleve den mekaniske kropsmode som utilstrækkelig, både i diagnostisk og i terapeutisk forstand. Og man har igen fået øjnene op for det hensigtsmæssige i at betragte den menneskelige krop og dens fungerer som *et levende systems* svar på de spørgsmål eller som udlægning af de konflikter, kriser og stress, systemet bliver sat over for at skulle forholde sig til.⁴⁶⁷

Kroppen kausalt læst

Men under hvilke betingelser opstår vores søgen efter fyldigere og gyldigere forståelsesrammer, når fokus er på krops- og bevægelseskommunikation? Hvad er vi oppe imod, hvis vi vil forfølge et syn på symptomer i traditionel forstand (hvad enten de er kropslige, psykiske, verbale eller udfoldet på anden vis), der i højere grad betragter disse menneskets og menneskekroppens fremtoningsmuligheder som aktive (og mere eller mindre kreative) udlevelsismetoder end som stort set automatiske reaktioner på et eller andet systembundet incitament.

Der dominerer i dag to skoler eller modeller, der kan bringes til at forklare kropskommunikation på hver sin måde. Selv om disse teorier er udviklede inden for det humanmedicinske område,⁴⁶⁸ synes de at være anvendelige til at forklare de fremherskende opfattelser af, hvad man forstår ved kropskommunikation i bredere forstand. Den ene betragter kroppen som noget manipulerbart, lokaliseret et eller andet sted i rummet, som noget vi griber ud efter og *håndterer* i bogstavelig forstand, den kaldes *hånd-modellen*. Den anden model prøver ad sprogets og benævnelsens vej at forstå kroppen som ordet, der retter sig mod summen af menneskets gerninger og handlinger, den kaldes *ord-modellen*.

I følge *hånd-modellen* bliver personen overordnet betragtet som et neurologisk eller biokemisk/-fysisk funktionelt kropssystem. I følge *ord-modellen* betragtes en person overordnet med en social historie og med afgørende individuelle erfaringer. Begge modeller eller metoder kan betragtes som knyttet til de nyere begreber om en *humanistisk kropsofattelse*, med stikord som menneskelige helhedssyn og integration af et bredere felt af videns- og erfaringsområder som fx antropologi, filosofi, psykologi, sociologi, ja sågar sprog- og litteraturkundskab. Men begge modeller er, sådan som jeg har beskrevet dem her, *system-modeller*, dvs. de forstår og forklarer kroppe og kropsfænomener hver på sin måde, i hvert sit register ud fra hierarkisk opbyggede systemer med kroppens *biologiske* niveau i bunden og det *sociologiske* og det *psykoanalytiske* niveau gradvist højere oppe på den symbolske *tolknings* rangstige. Både *hånd-modellen* og *ord-modellen* følger i princippet en kausalitetsstruktur som i de to modeller:

Fig. 6 *Kausalitetssystemet*⁴⁶⁹

Således at forstå, at man synes at opfatte en relativitet i systemet, dvs. forholdet mellem kropsoplevelse og kroppen på biologisk niveau er erkendt at være et oversættelsesforhold. Kropsudfoldelsen oversættes til kropsoplevelse, hvorved kroppen bliver til en kultur- og subjektrelativ konstruktion. Men omvendt slår kropsoplevelsen også tilbage på kroppen, hvorved kroppen bliver opfattet som en tolkning af kropsoplevelsen, 'jeg går ligesom ved siden af mig selv i denne tid' (kropsoplevelse), 'mon ikke jeg skulle dyrke lidt mere motion eller måske få en anden frisure' (kroppen). Kroppen får karakter af at være en tolkning eller en forklaring på dårligdommen. *Men man får kun den systemimmanente forklaring.* Dvs. den forklaring systemet kausalt logisk kan forstå. Selvom man i nyere videnskab om kroppen og kropsbevægelse integrerer biologiske, sociale og individuelle forståelser af kroppen og derved relativiserer subjekt-objektforholdet i krops- og bevægelsesforståelsen og dermed forbundne kommunikationssituationer, hvilket jo som bekendt giver anledning til forskellige former for behandlings- og optimeringssystemer og også anledning til ændrede levevaner og sundhedsopfattelse hos den enkelte, så er der alligevel fundamentalt tale om systemtænkning og kausalitetstænkning. Hånd- og ord-modellen forstår hver især kroppen igennem komplekse, hierarkisk opbyggede kausalitetssystemer, der kan være tolkende af stigende grad.

Dette system er på mange måder et funktionelt og avanceret system. Først og fremmest fordi det er et integreret, relationelt system. Det ser kroppe i forhold til et kompleks af biologiske, sociale og individuelle determinanter. Det ser kroppe i et subjekt/objekt-relativt perspektiv. Men det åbner også mulighed for at forstå forholdet mellem symptom i bred forstand og krop som et oversættelsesforhold, men stadig med komplekset af de biosocialpsykologiske aspekter af kroppen som havende principiel forrang i årsagsforholdet.

Kroppen semiotisk læst

Her befinder vel størstedelen af kropsforståelse og kropskommunikation sig i dag. Nogle benytter hånd-modellen, andre ord-modellen og nogle forsøger at kombinere de to. Men det er som om disse to forståelsesmodeller eller læsningsmodeller ikke er forbundne med hinanden. De fremstår som to alternativer inden for det samme system.⁴⁷⁰ Det er to selvstændige måder at forstå og kommunikere med kroppe på, der begge synes at være kausalsystemimmanente. Man kan sige, at de bekræfter sig selv, når de undersøger, forstår og kommunikerer. Som de spørger, får de svar. Det tror jeg alle kender, både træner, underviser, læge, terapeut, patient og almindelig kropsindehaver. Men hvordan kommer vi ud af denne svikmølle?

Hånd-modellen og ord-modellen er betydningsmodeller, der forstår forbindelsen mellem krop og kropssymptomet eller kropsudfoldelsen som et i sidste ende kausalt, altså 'simpelt' årsag-virknings-forhold. Men man skal selvfølgelig ikke se bort fra, at det kan være hensigtsmæssigt, at anlægge en kausal betragtning på visse lokale områder, som fx stress- og depressions*kontrollen*, men den kausale betragtning kan slet ikke gøre rede for kompleksiteten i de levende systemer generelt.⁴⁷¹ Det, der er brug for, er en kropsforståelses-model, der åbner for en forbindelse mellem krop og kropsoplevelse som et i sidste ende semiotisk forhold, dvs. et benævnelsesforhold, hvor oplevelse og udfoldelse er to aspekter af samme benævnelse, enten i form af en narrativt sammenhængende fortælling eller i form af en mere fragmenteret emblematiske fremstilling. *At læse kroppen og dens bevægelser er som at læse fortællinger og fremstillinger med det læseapparat, man er i besiddelse af.* Fortælle-modellen er den betydningsmodel, der synes at kunne bringe os til at forstå og behandle komplekse krops- og bevægelsesudtryk og -mønstre på en mere inter-lektuel måde. Dels giver den os mulighed for at forstå kropstegn som fortællende læsninger af de fremtoninger eller udfoldelser, som man i traditionel forstand forstår ved symptomer. Dvs. den giver os mulighed for at forstå disse fremtoninger eller udfoldelser som dannede af levende systemer, og som aktivt forholdende sig til de udfordringer, de går i dialog med. Dels giver fortælle-modellen os mulighed for at forstå den begrænsning eller fordrejning, der ligger i selve tegnets evne til at gengive oplevelsen. Kroppens forskellige niveauer, de kemiske tærskler, cellesystemer, organer, bevægelsesapparatet, psyken, osv. 'læser', i betydningen interagerer, og udfolder deres 'læsning' eller interagerer i det 'sprog', de besidder, på samme måde som subjektets sprog evne og indlærte verbalsprog udfolder hans eller hendes interagerer med kroppens fortællende tegn på dens respektive niveauer. Fortællemodellen anviser vejen for både forståelse, forklaring og formidling, idet den giver subjektet og subjektets krop mu-

lighed for at *restituere* sig, i og med at subjektet deltager i en *reformulering* (eller måske overhovedet *formulering*) af hele kropshistorien.

Der er altså to væsentlige momenter i dette, når vi taler om levende systemer: mennesker fx, som det gængse kausale kropsoplevelses- og forklaringsystem ikke kan tage tilstrækkeligt højde for, men som fortællemodellen imødekommer. Det ene er, at forholdet mellem det oplevende system og det oplevede, altså mellem kropsoplevelsen og kroppen, mellem subjekt og objekt, er af *refleksiv* art. Subjektet bærer aftrykket af objektet, og objektet bærer aftrykket af subjektet. Hvad der er objekt er subjektivt fastlagt, og hvad der er subjekt er bestemt eller styret af objektet. Man kan ikke blot tale om den biologiske realitet, natur eller virkelighed, sådan som modellen fra før med et biofysiologisk niveau som årsag til et sociopsykologisk niveau, men man må snarere tale om en relativ realitet eller blot en *primær realitet*.⁴⁷² Ved "at fortælle" dannes en betydning, hvor der før var en mangelfuld eller ingen betydning.

Hvis jeg fx ønsker at *udsige* en kærlighedsfølelse og vælger at sige "jeg elsker dig", så har kærlighedsfølelsen måtte underlægge sig sproget og dets grammatiske konventioner og muligheder, og samtidig har sproget måtte underlægge sig nogle kærlighedskonventioner, nemlig ved at lade sig bruge med den faste konstruktion *jeg-elsker-dig* i kærlighedens tjeneste. Kærligheden udfoldes på sprogets måde, og sproget udfoldes på kærlighedens måde. Hvis nu kærlighedsprojektet ikke lykkes, og jeg bliver syg af kærlighedslængsel, så må jeg overveje, om det, jeg har sagt, måske er en helt forkert historie. Måske er det slet ikke det, jeg ville sige, jeg ville nemlig ikke være konventionel. Min kærlighed er noget særligt, noget andet end den konvention og den afstand mellem dig og mig, som sætningen grammatisk lægger op til. Mit problem, erkender jeg nu, er et benævnelsesproblem. Jeg må finde en anden formulering. Den formulering, der udfolder mit forehavende må under behandling, ikke forehavendet.

Et andet eksempel: hvis jeg drikker meget og har det skidt, benævner jeg måske disse umiddelbare symptomer med formuleringen: "Jeg har et alkoholproblem." Jeg benævner mine ubehagsoplevelser med en formulering, som behandlingsmæssigt ikke umiddelbart levner en terapeut mange andre muligheder end at give mig ret. Med mindre terapeuten kan lytte sig frem til, at formuleringen *jeg-har-et-alkoholproblem* konnoterer eller associerer til en slet skjult dårlig samvittighed og beredvillighed over for en terapeuts forventede, systemtro diagnose og behandling, der ville lyde, "du har et alkoholproblem," "du må skære ned på dit forbrug." I så fald kunne terapeuten's 'læsning' af mit *verbale symptom*, som man i traditionel forstand kunne kalde det, gå i retning af, at jeg snarere havde et benævnelsesproblem og noget kunne tyde på, at min krop også havde det i og med at den skulle drikke alkohol som svar på de udfordringer, jeg

stillede den overfor, og i og med, at kroppen udfoldede de omtalte ubehagsoplevelser ved indtagelsen af alkoholen, som jeg verbalt forstod som, ”jeg har et alkoholproblem”. Denne iagttagelse kunne give anledning til, at jeg *reformulerede* min fortælling, dvs. formulerede en gyldigere oversættelse af kroppens fremtoning, hvorved jeg måske fik skabt mulighed for at håndtere den angiveligt psyko-soziale faktor i det pågældende syndrom på en mere stimulerende og adækvat måde.

Kroppen dialogisk læst

Et ’kropssymptom’ eller en kropsudfoldelse som sådan er kroppen i sin fænomenologiske udgave, det er kroppen, som den fremtræder for en ’læser’ (det vil blot sige en anden oplevende subjektinstans, som er indrettet mod den). Det særlige ved den semiotiske forståelse af kroppen er, at kroppen på alle niveauer (biokemiske, organ-, bevægelses-, psykiske, følelses- osv.) indgår dialoglignende forbindelser, fungerer reflektivt. Det såkaldte ’kropssymptom’ er altså, når det bliver oplevet, ikke et tegn, men kroppen i en fremtoning. ’Symptomet’ bliver først til et tegn, et kropstegn, når det bliver ’benævnt’ (fortalt, udfoldet) af en opleverinstans:⁴⁷³

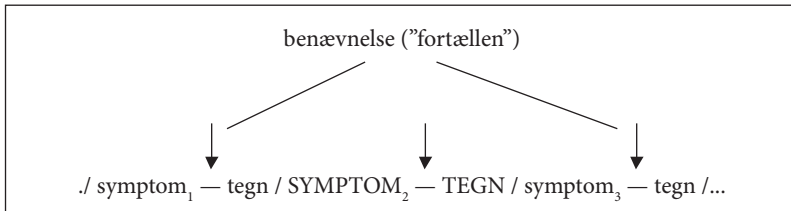


Fig. 7 *Kropstegnet*

Kropssymptomet eller altså rettere kropsfænomenet ’benævnes’ og bliver gjort forståeligt og kommunikerbart. Kropstegnet er symptomet eller fænomenet ’fortalt’, benævnt *i form af en fortælling*. Benævnelsen er altså en udfoldning af en oplevelse i et sprog, principielt i et hvilket som helst sprog, fx på krops- eller organniveau i den kodede kommunikation, som foregår dér eller i alle mulige andre sammenhænge fx på underviser- og behandlerniveau i et videnskabeligt eller teknisk sprog.

Eksempelvis har det *medicinske* sprog indbygget en syntaks, en grammatik, som udsiger sygdommens syntaks, dvs. den måde, man taler om sygdommen på og således bestemmer opfattelsen af sygdommens forløb og dermed behandlingen. Det medicinske sprog udviser fx en karakteristisk tidsbeherskelse, idet det benævner og forstår sygdommen udviklende sig inden for de velkendte faser

fortid	-----	anamnese	(vi kan <i>sige</i> , hvad der er sket)
nutid	-----	diagnose	(vi kan <i>sige</i> , hvad der sker)
fremtid	-----	prognose	(vi kan <i>sige</i> , hvad der vil ske)

Fig. 8 *Det medicinske sprog*

Det medicinske sprog udfolder sygdommens betydning *i sit sprog*. Lægen og terapeuten forstår sygdommens syntaks, dens gradvise udfoldning af betydning, dens logik, i den medicinske syntaks' billede. I sin forestilling om tidsbeherskelse synes den dog vanskeligt at kunne tage højde for fx patientens efterlods reformuleringer af tidligere hændelser, hvilket netop forekommer at være af stor betydning for behandlingen. Patienten forstår sin sygdom i sit sprog, i sin fortælling (med sin erfaring og erkendelse), ligesom kroppens forskellige niveauer gør det. Og pointen her er, at det kan være et andet end lægens og terapeuten. Idrætsgrenen forstår kroppen i sine sprog, ligesom litteraturen forstår kroppen i sit. Hvordan det går, når man læser kroppen i litteraturen med fodboldens sprog, har jeg tidligere været inde på og vil nedenfor give en prøve på i fortællingen *Kroppen i spil*.

Sammenfatning

Sammenfattende om den semiotisk dialogisk kropslæsning kan man sige, at kropsfænomenet, fx feberen, smilet, tårerne, rødmen, kropsholdningen osv. ikke umiddelbart læses som et tegn på noget andet, noget mere essentielt bagvedliggende, såsom sygdom, glæde, sorg, anspændthed, frygt osv., men læses som kroppen i sin virkelige *fremtoning*. Et fænomen, som først ved at blive benævnt verbalt, billedligt, lydligt, kropsligt (i fortællingen eller dansen fx) bliver til et kropstegn. En kropsoplevelse er en fortalt eller levet relation mellem et oplevelsessubjekt og oplevelsen af fænomenet.

Kroppen selv benævner stimuli eller signaler på 'lavere' niveau i det 'sprog' og med den 'syntaks', som den nu er i besiddelse af. Dvs. 'læser' eller 'forstår' i og med den udfolder sig. Man kan sige, at kroppen svarer, som den er i stand til. Ofte svarer den i øst, når den udfordres i vest. Fx registrerer øjet fysiske stød som lysindtryk. Det vi normalt betragter som en registrering af et symptom på en følelse, tanke eller sygdom er altså at opfatte som en subjektinstans' benævnelse eller læsning af en ladet situation (typisk en kritisk, positiv eller negativ stress-situation), der igen kan læses og fortælles af en ny observant osv. i princippet i det uendelige. I praksis stopper rækken af læsninger eller dialoger først, når ingen fortæl-

ling lader sig fortælle, eller når der ingen dialogpartner kan opspores, og monologen står og blafrer i vinden.

Dialogen kan gå i gang *fra* et hvilket som helst niveau i den reflektive semiotiske proces, og den kan ikke springe noget niveau over, men 'må gå den vej som betydningen har gået', som Barthes sagde om den semiotropiske læsning af teatralitetsbetonede tekster. At den ofte gør det i det føromtalte kausale system (og dermed står i fare for at blive til monolog), er netop karakteristisk for forskellen mellem de to betragtningsmåder. Det kausale syn føler sig forstyrret af for mange dialogniveauer, signalet bliver for komplekst og for mangestemmigt til, at man med sikkerhed ved, hvad man skal stille op med det, derfor iværksætter man en tolkning og fastlægger en betydning. Sådan.

Krop og fortælling

I det følgende vil jeg give forskellige eksempler på, hvordan jeg ved hjælp af *fortællemetoden* læser og oplever kroppen og dens sanser som betydende, når den og de indgår i et overvejende dialogisk og kropskommunikativt projekt.

Som udgangspunkt må jeg have slået fast, at det at *fortælle* en historie kan have mange formål, at *læse* en historie ligeså. Måske er det rigtigere at tildele en histories mange formål hver sin historie, således at man som fortæller eller læser kan lægge vægten på netop *den* historie, man mener at have mest lyst til at fortælle eller læse. Med lyst vil jeg her forstå forskellige grader af dialogisk kontakt med en anden. En af de historier, som man sjældent er bevidst om, at man fortæller eller læser, er den, man oftest har mest lyst til at fortælle eller læse. Dvs. den historie, der fortæller mest om, hvorfor man egentlig er i gang med at fortælle eller læse – i dette tilfælde – denne eller hin kropshistorie. Det har selvfølgelig noget at gøre med, at den dialog eller kommunikation, vi her taler om, enten er af symbolsk eller imaginær karakter eller skal opfattes som billedlige fremstillinger af noget, som udfoldelsen på en eller anden måde er beslægtet med, men som vi har vanskeligheder med at håndtere direkte. Enhver af litteratur-, film- og kunsthistoriens ofte mange *historier i historien* kan opfattes som konkretiseringer, denoteringer, fremstillinger af overlejrende projekter, som blot ikke har kunnet finde en acceptabel form at optræde i. Set i læserrollens perspektiv vil hver af overlejringerne til den konkrete fremtoning have karakter af en videretænkning eller viderefortælling i forhold til det oplevede.⁴⁷⁴

Jeg forestiller mig således to former for viderebearbejdning af det oplevede, som er af en anden karakter end en fortolkning, men stadig

med udgangspunkt i det oplevede og beslægtet med den retoriske figur *perifrasen* (her i betydningen: genskrivning). Den første form for viderebearbejdning vil jeg forstå som den *frie* videretænkning, der ikke nødvendigvis er forpligtet på det oplevede på anden måde end som *udgangspunkt* for videretænkning. Den vil jeg forstå som en ekstra-tekstuel (eller ekstra-fænomenel), persontilknyttet idéassociation. Den står i modsætning til den anden, som jeg vil forstå som en perifrasetype. Den kunne man karakterisere som en *bunden* videretænkning eller -fortælling, der til stadighed *klæber* til det oplevede og i øvrigt er, hvad jeg ville forstå ved *læserrolletilknyttet*, dvs på én gang *intra-tekstuel* og *inter-lektuel*. Den er derfor ikke som sådan persontilknyttet eller privat. Indgangen eller anledningen til den kan være analysen eller fortolkningen ledende frem mod konnotationen, men denne læsemåde går et skridt videre i sit forhold til det fænomen, man som person er indrettet mod. Når man først har påtaget sig denne læser- eller opleverrolle, så tilhører ens (fortællende) aktualiseringer komplekset af disponibiliteten i det konkrete oplevede fænomen – af såvel imaginær som af real, performativ karakter (intra-tekstualitet) – samtidig med rollens interferering med alle mulige andre florerende roller, historiske som samtidige (interlektualitet).

Læsning, oplevelse eller videretænkning opfattes normalt som asociativ, men kan være det i mere eller mindre grad i forhold til det oplevede, også i første potens så at sige, på denotativt plan. *Kun* at læse og udfolde sig i *første* potens er det samme som at afbryde kontakten, når signalet med den intenderede mening er sendt og opfattet i overensstemmelse hermed. Så er der sådan set ikke mere at komme efter. Man er blevet stillet over for et *fait accompli*, og at kommunikere med et faktum er som at råbe i ørkenen, eller tale til en dør, man kan selv vælge. Det er i øvrigt sådan magten taler, men det er en anden historie. At læse, opleve eller forstå i *anden* potens, på konnotativt plan, orienterer sig ofte mod motiverne til eller baggrunden for den første, også kaldet indebyrden. Dvs. at videretænkning på dette plan paradoksalt nok ofte har karakter af en tilbageføring. Fortolkningen færdes ofte her og har det fint med det. Hvorimod det at læse, opleve og videretænke i *tredje* potens tager udgangspunkt i en særlig sensitivitet over for *det* ved den umiddelbare mening, der *kan* få den til også at betyde noget andet, og en sådan læsning får da karakter af en stadig oscillering mellem det denotative og det konnotative. Det er denne sensitivitet eller lyst over for tekstens eller kroppens eventuelle skrøbelighed på denotativt plan og usikkerheden (i kreativ forstand) mht. betydningsfastlæggelsen i det hele taget, der fører til en eksperimenterende og kompenserende konkretisering i form af en supplerende fortælling eller kropshistorie. En

diskurs af denne art forekommer at være et væsentligt supplement til fortolkningen og en betydelig forøgelse af analysens og ikke mindst af oplevelsens kvalitet.

Lyst har altså i høj grad noget at gøre med, hvordan man er indstillet over for det, man er i færd med. Indgår man i en kommunikativ relation, fordi man ønsker at kommunikere kendsgerninger eller genkendeligheder, eller gør man det, fordi man ønsker at udfolde en energi eller et begær som det, man møder i det, man oplever? Hvis det er dette sidste, der er på spil – som det må siges at være i de følgende små fortællinger – når man udfolder sig ved at fortælle eller læse en historie eller ved på anden måde at forstille sig eller forskyde sig i forhold til en normaltilstand, det kan være kropsligt, verbalt, musik el. lign., så er der ikke tale om, at man selv ønsker at være *ligesom* det, man oplever, det, der har inviteret én til den pågældende udfoldelse, som på sin side kan spille en tilsvarende rolle over for en læser, der er indrettet mod denne udfoldelse. Nej, tændtheden og suget i maven opstår ved udsigten til at kunne få udfoldet sin egen energi og sit eget diffuse begær i en dialogisk, fantasmatisk kontakt mellem læser- og fortællerrollen, som i en læsers (og lytters) følgende forsøg på at gå fra at være aflæser og objekt i en oplevelsessituation til at være læsesubjekt og aktivt selvudfoldende 'skribent'.

Kroppen i duften

En spejlfortælling med duft.

En mand kommer i Rom ind i en togkupé med seks pladser, tre på hvert sæde med front mod hinanden. Han sætter sig midtfor på det ene sofasæde med ryggen i kørselsretningen. Lige over for ham midtfor på det andet sæde sidder en stor, kraftig, ung pige omkring de 21-22. Stort ansigt med mørkede kindben. Resten af kupeen er bemanded med mere eller mindre dvaske mænd i alle udgaver.

Da toget skal til at køre, står pigen ved vinduet, der er trukket ned, og siger farvel til sin far. Han stikker hende et lille bundt sedler, sådan insisterende, og hun prøver et kort øjeblik at afvise dem, men krøller dem så sammen i sin hånd med mange tak.

Toget kører, og hun skubber vinduet op med nødtvungen assistance fra den ene af de nærmeste, dvaske mænd. Der falder nu endnu mere intethed over mændenes tomme ansigter. Benene strækkes og skubbes diskret ind imellem hinanden uden at røre, og hovederne på de fire hjørnemænd falder til ro i hver sin krog. Kun hovedet vis-a-vis den store, gode piges, fars piges, sidder varmt lige på kroppen (og endnu lidt dizzy efter rødvinen til frokost inden afgang).

Som set af et spejl begynder en forvandling. Pigen trækker sin kosmetik frem og begynder at lægge en make-up, som gradvist forvandler

fars, gode pige til en Sophia Loren. Den får ikke for lidt med læbepenslen og skygge på kinderne og det mørke ved øjnene.

Toget er nu kommet et godt stykke fra Rom og alle skiftevist sover og flytter ben. Manden med det varme hoved prøver også, men kan ikke rigtig. Tænker også på Salerno dér fremme: hvordan var det nu, er kufferten kommet frem, står der én og venter? – Han trækkes nu atter tilbage i kupeen, da Sophia Loren begynder at gnave i en stor, saftig fennikel, sådan blad for blad, mens duftene når ham.

Kroppen i spil

Et spil om kroppen i litteraturen og litteraturen i kroppen

Medvirkende:

Målmanden: Litteraturkritikeren og -forskeren.

Markspillerne: Litteraturens kimærer eller den fortabte skribent.

Modspillerne: Sproget, fornuften, logikken og rimeligheden.

Dommertrioen: Moralens og reglernes vogtere.

Træneren: Den solidariske kollega, instruktøren (evt. forfatteren).

Tilskueren som tilhænger: Den fortabte, kyndige og kritiske læser.

Tilskueren som modstander: Sandhedens og genkendelsens fortolker.

Selvom der er regler, der må overholdes i en fodboldkamp, vil ingen nok så kyndig, inden for eller uden for banen, med sikkerhed kunne forudsige, hvordan begivenheden vil udvikle sig. Man kan have sine formodninger og sine meninger om omstændighederne ved kampen, holdenes spillestil og hele indstilling til, hvordan spillet skal spilles, men først efter kampen vil man kunne tale om, at den udviklede sig, som den gjorde.

Som deltager i en fodboldkamp kan du principielt spille alle pladser på holdet, men du må ikke som markspiller fx pludselig tage bolden med hænderne, reglerne må overholdes. Dog er der på et fodboldhold som bekendt også en målmand (hvis han ikke er blevet smidt ud og erstattet af en reservemålmand efter en nedlægning uden for feltet af en af modstandernes angribere, der var kommet fri af forsvaret og nu stod alene med ham). Som målmand har du visse rettigheder og friheder i forhold til de andre på holdet. Du må i princippet bevæge dig overalt på banen som de øvrige spillere (selvom det er lidt vildt, hvis du gør det), mens du overholder de samme regler som dem. Men inden for et nærmere afgrænset felt, må du noget, de andre ikke må: du må tage bolden med hænderne, og så må de andre ikke angribe dig på kroppen, mens du er i besiddelse af bolden. Til gengæld er du mere end ligeså ansvarlig som de andre for at bolden ikke ryger i eget mål. Du har dit særlige ansvarsområde, nemlig at forhindre at modstanderne scorer, dvs. fører bolden det sidste stykke over stregen og i kassen.

Som målmand må du generelt være god til at læse spillet. Du må kunne forudse, hvordan det udvikler sig, og hvor bolden kunne tænkes at dukke op, og der må du så være, i luften, på stregen eller i benene på angriberen. I særligt nærgående og prekære situationer er det vigtigt, at du dækker forreste stolpe. Det er tit, at man i sin iver efter at dække så meget som muligt glemmer nærmeste stolpe. Det ved modstanderen, og han er ikke sen til at sætte bolden ind netop der. Det virker pinligt, ikke blot for dig som målmand, men faktisk for hele holdet. Det forekommer tilskuerne, at der er noget fundamentalt galt. Hvis bolden går ind ved forreste stolpe, er det som at blive overrasket med bukserne nede. Så må grundlaget tages op til revision. Konceptet holdt ikke. Til gengæld er lange udspark til angriberne på dit hold, helt oppe i modstanderens forsvarsfelt en god og farlig detalje, der kan overraske modstanderen og give mål.

Men det bedste, det rigtigste, det, der er mest i overensstemmelse med spillet, er at bygge det op fra bunden: som målmand overlader du bolden til en af de bageste markspillere, der så begynder at strikke et angreb sammen. Der findes selvfølgelig mange ideer om, hvordan man bedst gør dét. Skal man fx sprede spillet og bruge fløjene, eller skal man være mere direkte mål-søgende? Skal man dribble og gå selv, eller skal man spille nærmeste mand og lade bolden gøre arbejdet? Ét-to med en medspiller som mur er altid godt, det er hurtigt og farligt spil og skaber tit nogle uventede situationer, der dog ofte løber ud i sandet. Personligt kan jeg bedst lide de situationer, hvor det, man kunne kalde spillet tredje (og fjerde) dimension, bliver taget i brug: det såkaldte ”frie rum” (vist nok fra tysk ”der freie Raum”) eller ”hullet” som det hedder på godt dansk. Muligheden kan opstå ved flere lejligheder. Den klassiske udgave er at ”stikke den spidst i hullet”, dvs. spille bolden indenom i hullet til medspilleren, der kommer bagfra på ydersiden, og således får bolden i medløb. Modspilleren bliver fanget mellem to angrebslinjer, som han ikke kan dække begge to. En anden variation er i et kontraangreb fx fra fløjen at spille den indover i en bue uden om forsvaret helt over i den modsatte sides frie rum imellem målmanden og den hjemhalsende forsvarsspiller til medspilleren, der er fulgt med op, og som i løb støder bolden i mål. Det kan foregå ved jorden eller i luften, så englens synger, som den gang på Wembley. Det er en detalje, som nok må siges at være mere end en detalje, snarere en omgæelse. Ja i bogstavelig forstand er det jo en omgæelse, nemlig af modstanderen. Men ved at spille med det ”tomme” rum, ved at spille bolden ind i fremtiden (den fjerde dimension), før den er der så at sige, har du taget en anden dimension i brug, du har snydt lidt, du har udnyttet en mulighed, som man som modspiller er tilbøjelig til at glemme eksisterer, eller som man opdager for sent og derfor er så godt som magtesløs overfor.

Et af modtrækkene er af kollektiv karakter. Det kræver konsensus og virker imponerende, når det lykkes. Jeg tænker selvfølgelig på off-sidetaktikken.

Hvis nemlig forsvarsspillerne i tilstrækkelig god tid aner, hvad der vil ske, kan de samlet hurtigt flytte off-sidegrænsen ved at løbe frem, således at den bagfra kommende spiller på fløjen bliver off-side i det øjeblik, bolden bliver spillet. Men dette modtræk har så også karakter af at en hel grænse for spillers udfoldelse bliver flyttet, således at det samlede spillefelt bliver mindre. Et drastisk og magtfuldt modtræk, der øjeblikkelig sætter modstanderen ud af spillet. Off-sidebestemmelserne og bestræbelserne for at undgå off-side er et godt eksempel på, hvordan spillers regler og kreativiteten bag omgælsen er to sider af samme sag.

Spil i "hullet" kan i øvrigt foregå over alt på banen, hvor to spillere indretter sig mod hinanden og læser hinandens rytme- og bevægelsesprog og derved bliver i stand til at reagere inspireret og stimuleret med "føjte" afleveringer i det hul, som de skaber, og som ofte kun de kan se. Hans-Jørgen Nielsen har som bekendt beskrevet det så smukt i Fodboldenglen. De to spillere skaber i deres interne kommunikation af denne læsningens karakter en ekstra dimension i det begrænsede og kontrollerede rum, som de har sat sig for at udfolde sig i. Jeg sagde "ofte", fordi enhver er inviteret til at deltage i spillet, og som alle, der har stillet op enten på eller uden for banen, ved, er det langt fra alle 'huller', der bliver udnyttet. Andre skaber eller ser andre huller og rum uden for fokus. Boldens bane i løbet af en kamp er kun én bane ud af mange mulige. Boldens bane forbinder en række fokuseringer, som selvfølgelig afgør forløbet, det realiserede forløb, men som ikke i sig selv siger noget om mængden af og intensiteten i de uudnyttede muligheder og bestræbelser, som blev udfoldet i kampens løb. De realiserede og de ikke-realiserede bestræbelser, de udfyldte og de ikke-udfyldte rum, der opstod under kampen, udgør den samlede begivenhed, som det realiserede forløb må ses på baggrund af.

Hvis efter kampen den samlede oplevelse skal gøres op, må det blive en gengivelse af et univers, som er sammensat dels af det skabte volumen af alle frirum (som næsten altid er kollektivt udviklet gennem gensidige læsninger af hinandens krops- og bevægelsestegn) og dels af de distinktive abiliteter hos den enkelte (det er i øvrigt denne dobbeltartikulation, der gør spillet til et sprog). Med frirum tænker jeg på såvel de i forløbet anvendte som på de, der samtidig opstod og tilbød sig som en del af spillers overflod af udviklings- og forskydningsmuligheder, men som på den anden side ikke direkte indgik i forløbet ("hvorfør spillede han ikke fløjen, han var jo helt fri", eller en såkaldt "overlapning", som ikke blev udnyttet, fordi manden med bolden "gik selv", eller andre situationer, hvor en medspiller fingerer "at løbe i position", hvorved han "trækker en overfrakke" med sig" og således "skaber frit løb" for manden med bolden).

Men man må heller ikke glemme at forholde sig til alle de såkaldte "misforståelser", der kan opstå i kampens forløb. Når det kommer til stykket, er de

dog nok snarere dobbeltheder, ambiguiteter og paradokser i spillet, selvstændige forskydninger i det forventelige og pludselige ændringer af planer, som ikke umiddelbart er koordineret gennem læsning af hinandens bevægelser. Men en engageret træner ville kunne forøge læsekvaliteten hos sine spillere og derved undgå misforståelser, gøre dobbelthederne produktive, dvs. forvirre og snyde modstanderne og samtidigt hæve spillets niveau. Selvfølgelig kan dobbeltheder give anledning til, at der opstår uenigheder imellem spillerne, når forskellighederne ikke kan finde rum for deres udfoldelse. Det kan så virke som om, at det målrettede ved spillet udelukker, at der er plads til paradokser og andre brydninger i systemet, således at man får oplevelsen af, at 'spillet ikke hænger sammen', og at 'alting falder fra hinanden'. Men hvis "materialet" er i orden, og "lysten er der", så vil man opleve, at det er fra de kanter, at fornyelsen og nydelsen ved spillet skal komme.

Kroppen i musikken

En allegori om støvsugeren der sugede sig selv op.

Hvordan deler man sin musikoplevelse med andre? En musiker ville vel føle det naturligt at gøre det ved at spille. Spørgsmålet er, om man hermed kan sige, at det at spille i sig selv kan have en have en metafunktion, en kommenterende og kommunikerende funktion. Jeg, der ikke er musiker, har tit – i mangel af ord – forsøgt at formidle min oplevelse af noget konkret musik eller af en type musik til et andet menneske blot ved at sætte denne eller hin plade på og så håbet på, at vedkommende forstod, hvad jeg mente.

Men hvis jeg kunne genskrive min måde at opleve musik på, måtte der i hvert fald være tre forhold ved musiks måde at betyde på, som jeg måtte have med.

Det første skulle være noget om musik-virkelighedsforholdet og opfattelsen af, at musik svarer til en følelse eller et naturfænomen, dvs. programmusik, megen opera- og balletmusik eller det, jeg forstår ved efterligningsmusik, følelsesrepræsentationsmusik og andre former for én-til-én-musik, musikrealisme etc..

Det andet skulle være noget om musikkens performative oplevelses- og udfoldelses-substanser. Jeg forestiller mig, at musik, dvs. tonalitet, klang, rytme, intervaller o.lign., kunne forstås som kulturelt specifikke udfoldelses- og oplevelsessubstanser eller -registre. Jeg er lidt usikker på om det, jeg har i tankerne, svarer helt til teorien i Eero Tarastis A Theory of Musical Semiotics (1994). Heri hævder han at kunne registrere såkaldte "tematiske aktanter" i et konkret musikforløb, og at disse aktanter musisk fremtræder som en lydlig udgave af en række modaliteter, som vi kender fra Greimas' teorier om fortællingens modaliteter, villen, viden, væren, skullen, kunnen og gøren. 'Villen' fx skulle være repræsenteret gennem bevægelsesenergi, dvs. musikkens tilbøjelighed til at bevæge sig fremad, 'viden', når musikken in-

troducerede nye elementer, 'gøren', når der er tale om en spænding eller en trang til bevægelse etc. Interessant, men mon ikke modalitetsperspektivet må suppleres med en mere kongenial forståelses- og benævnelsesdiskurs. Jeg mener, hvorfor opleves dirigentens krops- og stokbevægelser som et godt visuelt benævnelses supplement til ens egen oplevelse af musikken, hvad enten du læser og spiller den som musiker, eller du blot lytter til den? Og hvorfor er dansen, dvs. kroppen i bevægelse, så god til at benævne (forstå?) musik?

Det knytter forbindelsen til det tredje (som jeg nok ville vente mig mest af), og som måtte være en undersøgelse af, om der eksisterer en særlig tæt forbindelse mellem musik og krop. Skulle forbindelsen kunne være af samme type som den mellem verbalsprog eller litteratur og kroppen? Sådant at forstå, at musik skulle være en slags sprog i den gængse lingvistiske forstand som et system af tegn, dvs. lydtegn med en gensidig afhængighedsrelation mellem et lydudtryk og et lydindhold, hvorved en lydmening skulle fremkomme. Det forekommer ikke sandsynligt. Men måske er det, fordi vi blot ikke kan klare at være umiddelbart betydningskabende i mere end ét sprogmedie. Det virker ikke, som om musik skaber meninger på denotativt plan, eller hvis musikken skaber meninger på denotativt plan, så er de af rent intellektuel eller kognitiv art med efterlignings- og genkendelseskarakter (lyden af en champagneprop, der springer, lyden af summende bier osv.) Den tætte – lystfyldte – forbindelse mellem krop og musik, som vi så ofte oplever, synes snarere at være knyttet til det funktions- og meningsløse ved henholdsvis krop og musik, når musikken ikke blot føles som en slags kroppens 'forlængelse' eller udvidede funktionsfelt, men som en tilstand at være i (ligesom når vi engang imellem skaber nye betydninger i det sprog, vi lever i). Det samme synes at gøre sig gældende, hvis man vender den om: kroppen som en tilstand at være i for musikken, rytmen i dansen fx.

Ud fra én betragtning er musikken allerede gennemtygget, inden den når frem til mig. Der er en musiker, der har 'tolket', som det hedder, komponistens musik, inden jeg møder den. Der har indskudt sig et særdeles aktivt, deltagende led imellem mig som opsøgende lytter og komponisten som (op)søgende nodeforfatter. Et fænomen, som jo har en parallel i skuespillet og mange andre steder i øvrigt, fx i fodboldspillet, men det har Brecht jo for lang tid siden gjort opmærksom på, bl.a. i essayet: "Mehr guter Sport" (1926), hvor han sammenholder teaterpublikummet med sportspublikummet.⁴⁷⁵ Men når min første automatiske irritation over ikke at kunne finde ophavsmanden til musikken bag 'tolkeren' har lagt sig, åbner der sig en interessant skov af muligheder, der har noget at gøre med, at jeg nu læser selve musiksituationen på en anden måde. Den ophører med at være kommunikation på gængs vis, som "et abstrakt eller indre fænomen", et budskab der sendes målrettet til mig fra en eller anden intention bag musikken. Jeg ser den nu som noget for mig særdeles nærværende, noget autentisk og kropsligt, noget i konkret forstand

sansebart, hvor jeg selv er medspiller eller operatør, som Barthes kalder det i en lille, spændende musikartikel, som hedder "Musica Practica" (1970).⁴⁷⁶ Artiklen handler om Beethoven og en bog om Beethoven af en herre ved navn Boucourechliev. Eksemplet i denne artikel er, at der i noget af Beethovens musik (fx Diabelli-Variationerne) er en kvalitet, som hænger metonymisk sammen med hans tiltagende døvhed. En udfoldelse i et register eller i en substans, som ikke kan opfattes ved blot at blive hørt og forstået på klassisk musikretorisk vis, men som må sanses mere konkret for at blive opfattet eller oplevet, om man vil. Ikke som "sansebrusebad", men som energikilde for andre aktiviteter. – Dette unikke ville jeg gerne kunne tale om.

Men det at tale om musik eller om musikoplevelser er en vanskelig sag. Semiotikkens meta-problemer er velkendte, men ikke desto mindre hævdes det at fænomenet 'musik om musik' eksisterer. Jeg har læst, at det kan være en nøgle til at forstå fx Karl Aage Rasmussens⁴⁷⁷ musik, parallelt med fænomenet 'litteratur om litteratur', som måske kunne være en indgang til mere varieret og rummeligere oplevelse af megen litteratur, fx Samuel Becketts. Selv oplever Karl Aage Rasmussen musik som et forståelsesmiddel og sin egen musik som forståelsesmodeller, der først får betydning ved at blive anvendt som sådan – således som det hændte for Fedtmule i følgende lille tegneseriehistorie genfortalt af Karl Aage Rasmussen. Jeg har fortalt den før, men den fremstiller det unikke ved metamorfosen så præcist, at den godt kan tåle at blive fortalt igen:⁴⁷⁸

Det var såmænd Fedtmule, der ligger på sin seng – med et lille skilt ved siden af, hvor der står 'øst vest hjemme bedst'. Og han drømmer arbejdstegningerne til en kæmpe stor maskine, og disse drømme vender tilbage flere nætter i træk, så han begynder naturligvis at bygge denne her maskine, men han ved ikke hvad den skal bruges til. Det er et ret stort foretagende, så han er nødt til at låne ret mange penge, og efterhånden bliver den lige så stor som hans eget hus, og den er forsynet med en kæmpemæssig tragt, og Mickey kommer selvfølgelig forbi flere gange og spør hvad det er for noget, og må altså til sin undren akceptere, at det ved Fedtmule ikke. Men så oprinder den store dag hvor apparatet er færdigt og man skal tænde på kontakten, for at se hvad det egentlig er. Og så tænder Fedtmule for kontakten, og straks suger den store tragt hans hus ind i sig, og så udbryder Fedtmule, hurra det er en kæmpe støvsuger.

Kroppen læst og fortalt

Ved 'at fortælle' dannes en betydning, hvor der før var en mangelfuld eller ingen betydning. Eksempelvis i filmen *Strictly Ballroom* fra 1992 er der formodentlig ingen, hverken på en ene eller anden side af lærredet, der

er i tvivl om, at hovedpersonerne, Fran og Scott, har udstråling, når de danser og derved fortæller deres historier. Udstråling opfatter vi altid som noget, der knytter sig til hele personen, noget med nærvær, intensitet og selvbeherskelse (balance), men ikke nødvendigvis noget med normalitet og korrekthed. Hvis man har 'noget på hjertet', som man siger (selv om man ofte også har det på andre steder – hjernen fx), så melder behovet for at få det 'delt med en anden' sig ofte, og man udfolder sin oplevelse af dette noget ved førstkommande lejlighed eller efter nærmere overvejelser alt efter de faktiske omstændigheder og temperament. Nu er hverken de faktiske omstændigheder eller temperament nogle særlige entydige eller gennemskuelige størrelser, men det vigtigste her er at pointere sammenknytningen mellem det psykiske og det kropslige og forbindelsen til omverdenen. Frans og Scotts historie er ikke alene gribende som et eventyr, som en allegori eller billedlig fortælling om håbet om et mere ægte og autentisk liv i kærlighed og balance end det patetiske og mytefyldte pseudoliv, som forældregenerationen kæmper med (og man må ikke overse, at også de kæmper), men deres historier er også en kropslig iscenesættelse af en dialogbestræbelse, som er til at tage at føle på også for os, der danser med 'inde i spejlet' (for nu at blive i billedet fra historien fra før). Nydelsen for os, der betragter, lytter og sommetider dufter og (næsten) rører, er jo ikke, at vi vil opleve *det samme*, men at vi i kraft af den indsigt (erfaring), vi har (evt. tilkæmper os) i det, der sker, får lyst til at gøre noget *tilsvarende* i vores eget liv. Kropsfortællingerne fra før har netop dette som tema.

I fortællingen om forvandlingen i togkupeen, *kroppen i duften*, ligger det forløsende i selve erstatningen af noget umiddelbart udialogisk og lukket med noget dialogisk og åbent, her det verbalt kommunikerende. Men genoplivelsen af denne facetterede kropslige oplevelse kunne og kan foregå på mange forskellige måder. Man kunne fx forestille sig en danseperformance suppleret med lyd og lys.

I lignelsen om *kroppen i spil* er det litteraturen og den litterære verden, der er sat på spil i et fodbold-regi. Når noget er tæt på én og derfor uoverskueligt, kan det ofte være forløsende at attackere problemkomplekset fra en anden vinkel, således at andre brudflader og erkendelsesåbninger muligvis dukker op i lanceringen. Noget lignende har selvfølgelig været gjort før, men da i andre medier såsom film og litteraturen selv. Nu er fodboldspillet og fodboldverdenen i sig selv et så facetteret og komplekst formidlingsmedium, at det kan siges at rumme sit eget sprog og sin egen bevægelsesæstetik og fungerer da også som mange menneskers kommunikations- og erkendelsesmedium, hvad angår fundamentale krops- og omverdenserfaringer.

Forsøget på at tale om musik, i beretningen om *kroppen i musikken*, viser vel blot, hvor vanskeligt det er at forstå, sådan forstandsmæssigt, de

måske mest væsentlige sider af tilværelsen, hvis man udelukkende anvender sproget i det, man umiddelbart opfatter som den mest direkte, men som i virkeligheden er den kommunikativt mest indirekte udgave, nemlig den såkaldte 'en spade-for-en spade'-udgave, den denotative. Samtidig peger beretningen forhåbentlig også på hvilke muligheder og hvilken ekspressiv kraft, der ligger i de mere direkte udfoldelsesformer som de performative og fortælle-mæssige.

Konkluderende må man konstatere, at kropsudfoldelse er kroppen (som subjekt) i sin fænomenologiske udgave. Det er kroppen, som den fremtræder for en 'læser' (det vil blot sige for en anden levende subjektinstans). Når kropsfænomenet *benævnes* og derved bliver gjort forståeligt, intelligibelt, kommunikerbart osv., fx i form af en fortælling, kan der etableres sammenhænge og perspektiver, som den umiddelbare registrering af fænomenet ikke gav muligheder for. Fortællingen kan således karakteriseres som relanceringen af en umiddelbar oplevelse (i bred forstand) i et kommunikerbart sprogsystem, fx i et verbalt litterært system, som vi har set, men principielt i et hvilket som helst sprog, der inviterer til inter-
lektuel udfoldelse.

IV

Konklusion

Skitse til en inter-lektuel fortælleterapi

Vi har nu fået en indsigt i litteraturlæsningens semiotiske funktionsmåde og i, at læsningens etiske moment ligger i at anerkende læserrollens inter-lektuelle konstituering vis-a-vis en principiel åben og dialogisk polyvalent tekst. Vi har ligeledes set eksempler på, hvorledes en sådan læsningssemiotik og -etik kan bringes i anvendelse i forhold til en bredere krops- eller sociosemiotisk læsnings- og forståelsespraksis. Jeg vil nu her til slut skitsere, hvorledes man kunne kombinere disse indsigter til en egentlig inter-lektuel fortælleterapi.⁴⁷⁹

Det er som udgangspunkt min opfattelse, at selv når man praktiserer *samtaleterapi* i klinikken eller i terapien, sker det oftest med henblik på, at behandleren eller terapeuten ender med en fortolkning af den observerbare situation, som man opfatter som et symptom for noget andet væsentligere, der ligger bag det observerede sete eller hørte. Med skitseringen af en *inter-lektuel fortælleterapi*, ønsker jeg derimod at betragte den terapeutiske og kliniske situation som et verbalt og kropsligt rum, et dialogisk, inter-lektuelt felt, hvor noget bliver til – måske for første gang. Et rum, hvor behandleren eller terapeuten læser klientens situation og fortælling ud fra en inter-lektuel semiotropisk (tegnfølsom) og etisk tilgang, i stedet for straks at forsøge at forstå situationen og fremstillingen af den igen en fortolkning af det sete eller det fortalte ud fra en forestilling om, at der blot findes en systemimmanent, kausal-logisk forklaring af psyko-biologisk karakter på dårligdommen. Sådan forholder det sig selvfølgelig i nogle tilfælde, men både terapeut og klient ville uden tvivl have fordel af i højere grad at se sig som læsere og lyttere af og betragtere til det, der udfolder sig mellem dem. Derved ville de opdage, at noget meningsfuldt opstår som en original sammenknytning af en flerhed af de faktorer, der spiller sammen i behandlingssituationen, som når man nærmer sig den udfordrende kunst og litteratur.

Som litterat med særlig interesse for de æstetiske og kommunikative virkemidler, som litteraturen betjener sig af, skal man selvfølgelig passe på med at gøre sig alt for klog på moderne neurologiske eller psykoanalytiske teorier, selvom jeg tidligere faktisk har beskæftiget mig med neurolingvi-

stik i forbindelse med mit arbejde med den anerkendte lingvist og litteraturforsker Roman Jakobson.⁴⁸⁰ Derimod vover jeg med disse overvejelser at gøre mig en smule klog på, hvad det er for forståelsesmekanismer, der kan siges at træde i funktion, når vi forsøger at få noget meningsfuldt ud af det, vi læser og oplever i vores omgivelser og i vores forhold til andre mennesker. Det kan være i dagligdagens forskellige tilspidsede stress-situationer, men det kunne også være i forbindelse med det, der sker med en, når man fx mister evnen til at få hold på sin tilværelse efter en voldsom, traumatisk oplevelse som sygdom, død, vold, krig, incest, voldtægt osv. Jeg holder mig altså til, hvordan vi forstår eller oplever, at vi er syge, psykisk ude af balance eller i det hele taget, hvordan vi forstår vores følelser, stress, glæde, sorg, fortvivlelse o. lign. Jeg går altså ikke ind i det neurologiske, anatomiske og medicinske, men bliver i det forståelsesmæssige, såvel på det personlige som på det klinisk terapeutiske plan. Det er nemlig karakteristisk for den slags situationer, at de skaber kommunikative, dialogiske rum, hvori der foregår en oftest verbal interaktion mellem to eller flere personer og/eller bevidstheder. Man fortæller altid, hvad man oplever til en anden. Det må dog her præciseres, at ordet *dialogisk* ikke er bundet til det verbale medium og i øvrigt heller ikke til nogen former for tosomhed. Jeg har præciseret det tidligere, og jeg gør det her igen: *dia-* betyder vekselvirkning, det at noget bliver til hen over en adskillelse fx i tid eller hen over en forskel fx af social karakter – i modsætning til *di-* som betyder to-. *Logos* betyder som bekendt bevidsthed, tanke, fornuft, ord. *Dialog* betegner altså i denne brug af ordet den interferens, der udvikler sig mellem to eller flere (u)bevidstheder, her i sproglig klædedragt, men principielt i et hvilket som helst medium.

Eksempelvis ville jeg forsøgsvis opfatte *selvmordet* som en anti-fortælling, et nul-sprog, ikke en tavshed, en hævn eller en flugt, men en fortællelemæssig magtesløshed og en sprogløshed. Jeg vil opfatte selvmordet som en manifestation af, at der ingen anden har været til stede, som har kunnet være med til at etablere det verbale og kropslige dialogiske rum, hvori en ny fortælling og derved en ny selvforståelse kunne blive til. Der har øjensynligt manglet den anden, i hvilken jeg kan genfinde mig selv, eller ved hjælp af hvilken, jeg kan finde en anden i mig selv. For som Bakhtin er inde på i forbindelse med sit studium af Dostojevskijs forfatterskab,⁴⁸¹ så kan mennesket billedligt talt ikke hive sig selv op ved håret: "Adskillelse og udelukkelse fra andre og indelukkelse med sig selv er hovedårsagen til tabet af sig selv", og han hævder videre, at godt nok er man er bevidst om sig selv, men man bliver først sig selv – i al ikke-selvtilstrækkelighed – ved at eksponere ("revealing") sig selv for en anden, gennem en anden og ved hjælp af en anden.⁴⁸² 'Ansigt-til-ansigt' som Levinas siger. To mennesker over for hinanden og orienteret mod hinanden er *tilværelsens filosofiske*

første, som han kalder det. Bakhtin fortsætter: ”at være betyder at være for en anden og gennem en anden for en selv” og sætter det på spidsen ved, samme sted, at give udtryk for, at *en person ikke har noget indre suverænt territorium, men befinder sig helt og holdent altid på tærsklen mellem sin egen bevidsthed og en andens bevidsthed*. Derfra ser man så ind i sig selv – med en andens øjne. Allerede i sproget, når man begynder at anvende sprog i skrift eller tale, rykker man lidt væk fra sig selv og fra alting faktisk. Men man træder på den anden side også samtidig ind i en kommunikationssituation. Sprog er jo i sit væsen *meddeleligt*, noget man *deler med* en anden.

Det er bl.a. derfor, jeg vil hævde, at fortælle-situationen kan noget, som en almindelig snak eller samtale ikke kan beslægtet, som fortælle-situationen jo er, med litteraturen, når den er mest kompleks og rummelig. Tænk fx på selvbiografien og på dagbøger (de hemmelige dagbøger og mindre hemmelige dagbøger à la den unge Werthers⁴⁸³). Der er altid noget drømmeagtigt og noget fiktivt over dem – foruden en uomtvistelig lyst til at blive læst af en anden.

Men tilbage til kroppen og de somatiske sygdomssymptomer. Her er mit udgangspunkt det, at også kroppen taler et sprog, dvs. reagerer på den måde, den nu ’har lært’, som jeg var inde på tidligere. Det kender vi alle. Den reagerer på fx psykisk og fysisk stress på *sin* somatiske måde. Den prøver at ’fortælle’ *sin* historie på *sin* måde. Den kan vi så oversætte, tolke eller opleve på forskellige måder. Fx kan vi tolke reaktionerne kausal-logisk ud fra vore naturvidenskabelige livs- og omverdenssyn. Vi kan endog genfortælle kroppens reaktioner. Men blot med det formål, at beskrive det somatiske eller fysisk-kemiske forløb, som det, vi kalder sygdommen, har haft og har. Det er for så vidt en klar og tydelig envejskommunikation, der har til formål professionelt og objektivt at forstå, hvad det er, kroppen siger. Den levner til gengæld ikke samtalepartneren (fx kropsindehaveren eller patienten selv) nogen mulighed for at gribe ind i kommunikationen eller lave om på noget, bringe nye overraskende momenter ind i den observerende behandlers kausal-logiske forståelse af symptomerne. Nej, for hvis der skal være mulighed for det, skal der nok helt andre kreative midler til. Så skal vi nemlig bryde med vores subjekt-objekt-forhold til kroppen og apparatfikserede billede af vores kropsfunktioner. Fortællingen kunne være et sådant middel, men andre former for dialogisk baserede æstetiske eller imaginative udfoldelser kunne komme på tale, hvor flere forskellige bevidstheder finder vej i et komplekst og flerstemmigt udtryk eller diskurs, jf. bl.a. Harly Sonnes og Bent Rosenbaums *Det er et bånd der taler* (1994). Men vi kender det også fra vores drømme, fra ironi og vittigheder, fra karnevalet og fra utallige myter og sagn, hvis funktion jo ofte er at mediere modstridende forestillinger og bevidstheder. En sådan

samtidighed af flere stemmer kan foregå som en indre dialogicitet i den samme person eller på foranledning af en skaberinstans, fx i et litterært værk af forfattertyper som Fjodor Dostojevskij, Samuel Beckett, Virginia Woolf, Svend Åge Madsen, Paul Auster og mange andre. Muligvis er denne dialogiske kompleksitet og flerstemmighed litteraturens og kunstens mest dominerende karakteristikon, men altså interessant nok ikke beholdt litteraturen og kunsten.

De muligheder for terapien, der ligger i litteraturen, i kunsten, i æstetikken og i det imaginære, kan hænge sammen med, at æstetikken i sin grundkarakter, i modsætning til det kognitive eller det blotte vidensbase-rede, er positiv, receptiv og accepterende. For vi må jo huske på, at livet ikke kun findes *uden for* fortællingen, men det findes i fuldt flor *inden for* den, med hvad dertil hører af sociale, bevidsthedsmæssige og følelses-mæssige værdier. Den særlige oplevelsesform, som fortællingen tilbyder, overfører blot disse værdier til et andet plan, hvor de kan over- og under-ordnes hinanden på en anden måde. De traditionelle årsagssammenhænge brydes op. Elementerne individualiseres, konkretiseres og fordøjes på en ny og anderledes selvinvolverende måde. Det med det selvinvolverende er afgørende, når man skal læse og forklare sine egne psykiske og fysiske forandringer. I formen, i måden fortællingen er skruet sammen på, finder jeg mig selv, dvs. min egen produktive og værdimæssige formgivende aktivitet. Jeg føler intenst, at det er mig selv, der skaber fortællingen om min tilstand, og derigennem får jeg en oplevelse af at have indflydelse på de kræfter og sammenhænge, som jeg socialt og fysisk-kemisk er en del af. Jeg oplever i og med dette kreative intermezzo, som fortællingen er, mit eget aktive værdimæssige forhold til min egen krop og mit eget liv. Men én ting må man ikke glemme: det sker i en dialogisk form og kontekst. Det er i kraft af den andens aktive tilstedeværelse som lytter og dialogpartner, at jeg selv bliver i stand til billedlig talt at se mig selv med en andens øjne. Noget der jo ellers ligger uden for mulighedernes grænser. Ligeegyldigt hvor intenst man ser på sig selv i spejlet og umiddelbart synes, at man ser sig selv med det synsoverskud, en anden besidder, må man erkende, at man ser sig selv indefra, med sine egne 'indre' øjne så at sige. Men i kunsten og i litteraturen er det – måske – muligt. Selvom man der snarere taler om den andens *verbale* overskud frem for *synsoverskud*. Men forudsætningen er, at man spiller det dialogiske kort, at man lader de mange stemmer tale. Dvs. at man eksperimenterer med en fortælleform, som rummer ofte modstridende lyster og stemmer, hvorved nye og hidtil utænkelige muligheder kan opstå og noget nyt blive til.

Den kreative, æstetiske form (som fortællingen *kan* være) adskiller sig fra den kognitive vidensbaserede form ved, at den som udgangspunkt har en *skabende* subjektinstans. Den kognitive form er knyttet til objek-

tet, som jeget ikke føler, det har nogen indflydelse på (og netop heller ikke skal have det, ideelt set). Det kognitive kan godt nok være aktivt, i udvikling og forandring, men det fornemmer ikke på samme måde sin egen aktivitet. For som Bakhtin argumenterer:⁴⁸⁴ følelse kan kun være individuelt, knyttet til en person, eller for at være præcis, følelsen af ens egen aktivitet har ingen adgang til den objektrelaterede måde at tænke på, den forbliver udenfor som en slags subjektiv, psykologisk tilskud til de objektive forhold og ikke mere. Videnskaben som objektivt beskæftigende sig med objektrelaterede forhold opererer ikke med en instans, der griber skabende ind i selve den kognitive verden. Denne forskel mellem den kreative, æstetiske form og den kognitive vidensbaserede form hænger måske også sammen med, at det æstetiske i sin grundkarakter er knyttet til sanserne, altså til det kropslige. Det æstetiske, som vi f. eks. møder i kunsten og i litteraturen taler kroppens sprog på en anden og mere direkte jeg-involveret måde end rationaliteten og den jeg-distancerede, objektbaserede, naturvidenskabelige måde. De to måder burde i højere grad supplere hinanden i den terapeutiske og kliniske hverdag, og ikke som nu ofte udelukke hinanden.

Hvis man spørger til, om og i givet fald hvordan litteraturen selv tackler det her problem, så vil man opdage, at det har den og herunder ikke mindst dramaet gjort siden antikken. Mythos i de græske dramaer og mytologien i et historisk perspektiv italesætter i form af myten og fortællingen i høj grad dilemmaet mellem det sansede og det ideologiske oftest for på den måde at overvinde det. Så hvis det ikke kun drejer sig om at overvinde eller fortrænge dilemmaet, og det er, som jeg har været inde på ovenfor, blevet stadig vanskeligere i moderne tid, men at man tværtimod vil konfrontere sig med en italesat smerte derved og, hævder jeg, på den måde åbne for en dialogisk og inter-lektuelt baseret egenfortælling, så er Becketts forfatterskab, som jeg har forsøgt at vise det, et stimulerende møde. Fx den lille bog fra 1979, der karakteristisk nok hedder *Selskab, Company* på engelsk, og, som det fremgår af min analyse ovenfor, udfolder jegets vanskeligheder med at være sig selv, at være sit eget selskab, så at sige. Men også trilogien, *Molloy, Malone dør og Den uævnelige*, skrevet i slutningen af 40'erne lige efter Den anden Verdenskrig. Den er hudløst stimulerende vedrørende spørgsmålet om *introspektion* over for *invention*. Altså på den ene side tendensen til at krybe ind i sig selv ud fra den tro, at man kan finde sig selv i sig selv ved hjælp af sig selv, over for på den anden side at gå på opdagelse i form af at fortælle historier, som alle mere eller mindre handler om én selv, men jo altid på en bortvendt eller indirekte måde, gennem en anden. Det specielle ved Becketts tekster er, at ingen af delene lykkes særlig godt for jeget i teksten, dvs. på figurplanet, men at de til gengæld må siges at være yderst stimulerende for den læser, som

investerer et aktivt 'jeg' i læsningen i kraft af den læserrolle, man påtager sig. På den måde deltager man i og gennemlever alle vanskelighederne og eksperimenterer som sådan med sit eget liv og sine egne muligheder for forandring. Oplevelsen synes nemlig at gå på, at når noget ikke lykkes fuldt ud, som man havde forestillet sig det, så kan der være en vis forløsning i det blotte eksperiment med populært sagt at søge en anden i sig selv gennem en anden. Når man så i sidste ende må erkende, at man er ude i et illusionistisk ærinde, man *kan* ikke blive en anden, det vil altid mislykkes, ja så er der kun tilbage – at mislykkes bedre ("fail better"⁴⁸⁵). Hvilket *ikke* vil sige at blive bedre til at leve med nederlaget eller at affinde sig med tingenes tilstand, men derimod at blive bedre til på en kreativ måde at leve med den opdagelse, at det betydningsfulde i livet er baseret på forskelle, afvigelser og udfordringer og ikke på enshed, entydighed og en bliven ét med det, man attrår.

Tænk i den forbindelse på Orfeusmyten, om Orfeus, der i realiteten kun kan redde, det han elsker ved at give afkald på det. Han kan kun få sin Euridike med op fra dødsriget, hvis han lover ikke at vende sig om for at betragte hende, før han er nået til grænsen mellem de levende og de døde. Han kan som bekendt ikke modstå fristelsen og vender sig om, hvorved hun atter dør, og Orfeus må i al fremtid i stedet *synge* sin kærlighed og sin sorg. Det er jo sådan set billedet på vores vilkår i forholdet til os selv. Vi kan kun finde os selv ved at give afkald på os selv.

Jeg kan ikke se ind i mig selv og derved erkende min sygdom eller min fortvivlelse. Hvem skulle det 'jeg' være, som pludselig skulle kunne se 'sig selv' fuldstændig objektivt udefra? Jf. spejlbilledet fra før. Det kan kun en anden, men det er jo så ikke mig selv! I hvert fald ikke umiddelbart. Derfor gælder det om, lidt kringlet sagt, at finde sig selv i en anden ved at finde en anden i sig selv. Man kan ikke tale eller skrive om sig selv uden at *forstille sig*, dvs. give afkald på sin oprigtighed (som det også fremgår af Orfeusmyten).

Hvis man oplever det udsigelige, det komplekse og det uforståelige, som en uforløst medspiller i ens krop og i ens liv, og hvis man oplever det som en af vanskelighederne med at forstå årsagen til og udviklingen af ens traume eller sygdom, så kunne fortællingen være den forløsende formidler mellem alt det ellers uforklarlige. Fortællingens sprog har nemlig den særlige evne, at det både kan stå for det, det siger og for det, det netop ikke siger. Det er nemlig ikke blot meddelelse af det, der lader sig meddele, men også symbol eller stedfortræder for det, der ikke lader sig meddele.

Det forholder sig nemlig sådan med litteraturen, at indre billeder og forestillinger i fortællingen bliver bundet sammen til en strukturel eller fortællemæssig meningsfuldhed, som ikke behøver at være sand eller falsk i forhold til den omgivende virkelighed, men blot meningsfuld på

sine egne præmisser, fx som det man kalder 'en go' historie'. Heri ligger tilsyneladende det katharsiske og befriende ved litteraturen.

Det, der før var kaotisk og knugende, fordi det ligesom levede sit eget liv, kom og gik på den mest ubehagelige måde, fordi man ikke kunne kontrollere det, har med fortællingen fundet en form, hvori man oplever sig selv som kontrollerende. Det kan skyldes flere ting. Dels genkendelsesmomentet: man genkender strukturen fra andre fortællinger, agenterne optræder ofte som genkendelige figurer, gode og onde, givere og modtagere, hjælpere og modstandere. Dels oplever man, at man, som jeg før var inde på, selv har en finger med i spillet. Det er én selv, der aktivt og kreativt sammenstiller fortællingen. Man er på én gang den aktive og den kontrollerende instans. Det med kontrollen er vigtig. Man føler, at man har indflydelse på symptomet, når man forstår det i fortællingens form. Fortællingen har også den fordel, at den kan sammenstille og sammenflette en hel vifte af livsvilkår i en meningsfuldhed (familiemæssige, økonomiske, kærlighedsmæssige, seksuelle, selvværdsmæssige etc.). Lidt ligesom drømmene gør det, men måske med endnu større katharsiseffekt, pga. jegets følelse af at have aktiv, kreativ indflydelse på processen, hvad man jo netop ikke har i drømmen.

Man vil opleve, at man på den måde står bedre rustet, når man vil danne sig et gyldigt eller tilnærmelsesvist dækkende billede af det enkelte menneskes samlede, men fragmenterede og differentielt betydende livssituation, dvs. den integrerede krops-, følelses- og bevidsthedshistorie. Bl.a. fordi man kan læse og forstå det enkelte menneskes livssituation og udfoldelsesmønster og samtidig indse, på hvilke inter-lektuelle vilkår denne læsning og forståelse foregår. Dette giver overordnet forståelse for det konstruktive i at inddrage den enkeltes egen læsning og oplevelse af egne forståelsesreaktioner, kropssymptomer o.lign. i enhver tolkningssituation eller anden diagnosticering. Ved at fokusere på det dialogiske moment (i bred forstand, fx også som ren kropsdialog i hverdagen, som i dansen fx) bliver det muligt at reformulere en forståelig og stimulerende fortælling (dvs. den integrerede krops, følelses- og bevidsthedshistorie på refleksivt, semiotisk grundlag) at indgå i, fortabe sig i eller gå op i.

Sammenfattende kunne man sige, at det etiske moment i en sådan læsende tilgang til diagnosticering af enhver art, kropsmæssig, terapeutisk, litterær, kunstnerisk, whatever, består i ikke at gøre sig klog på den andens vegne, men på ens egne vegne i tæt solidaritet med de energiske signaler, man møder hos den anden eller det andet. Når læsnings- og forståelsessituationen er optimal, ligner dén distance, der jo altid er til stede i et sådan forhold, erotikkens halv-distance, altså som en stadig skiftevis accept af og angreb på afstanden mellem to kroppe, en fantasmatisk pardans med den anden. At læse sin egen krops signaler og andres i form af at fortælle

deres historier, vil sige at *benævne* kroppen for på den måde at forstå og frisætte både dens og ens egne udfoldelsesbestræbelser.

At læse er at skrive.

Noter

Inter-lektualitet

- 1 Levinas 1995: 38.
- 2 Barthes 1970c: 9f: afsnittene "L'évaluation" og "L'interprétation."
- 3 Barthes 1970c: 11, "le texte scriptible, c'est nous en train d'écrire", se også Barthes 1971, hvor paralleliseringen med musikken findes.
- 4 Jf. Barthes 1973: 37.
- 5 Forholdet til disse receptionsteoretikere vil ikke blive taget op her, men der henvises til Thobo-Carlsen 1999, heri specielt afsnittene "Oplevelse og erfaring. Om forholdet mellem fremmedgørende og deltagende distancering i tilgangen til litteratur" og "Læsning og tolkning. Om læsning som semiotropi", hvor en del af denne problematik er under behandling,
- 6 Semiotik er som bekendt generelt læren om tegn og tegnenes liv i samfundet. Som det straks vil fremgå bruges termerne 'semiotik' og 'semiotropi' dog i det følgende næsten synonymisk, hvor fokus er sat på det læsningsteoretiske og -analytiske, men forskellen opretholdes alligevel, når der er behov for at fastholde den særlige semiotropiske etik som et aspekt af det bredere semiotikbegreb og den bredere semiotiske forskningsverden. Om vejen frem mod *læsningens semiotik* kan jeg i øvrigt henvise til mine bøger Thobo-Carlsen 1984a og Thobo-Carlsen 1999.
- 7 Benjamin 1989a: 46-47.
- 8 Barthes 1985b: 34. Jf. også Thobo-Carlsen 1999: 160f, afsnittet "Læsningens semiotropi".
- 9 Saramago 2003.
- 10 Barthes 1972: OC II: 1483.
- 11 Beckett 1983: 36.
- 12 Hillis Miller 1987: 47 om "The failure to read". Han siger fx: "Only someone who can read (...) the allegory, which seems to say one thing but in fact says something else, will be able to see that what is really being narrated is the failure to read."
- 13 Jf. Barthes 1972: OC II: 1484: "Vous ne serez pas dans une activité de déplacement de votre propre sujet au contact du texte: par la même vous ne déplacerez pas non plus le sujet de celui qui l'a écrit: vous êtes condamné à traiter le sujet qui a écrit le texte étudié comme un *auteur* au sens traditionnelle du mot: une subjectivité qui s'est exprimée dans une œuvre."
- 14 Begrebet til-bliven og diskussionen af betydningens opståen uddybes nedenfor i afsnittet om "Modernismens retorik," se specielt note 188.
- 15 Parallelisering til kvantefysikkens teorier om parallelle universer, 'mangeverden-teorien', der går ud på "at på et helt grundlæggende atomart niveau er alt muligt indtil det øjeblik, man vælger. I teorien er der helt konkret et parallelt univers for hver enkelt mulighed. Hvilken mulighed der bliver valgt, afhænger af for eksempel elektronernes position, i det øjeblik et menneske observe-

- rer den” (ref. af Rasmus Karkov i Nyhedsavisen d. 19.2.07, s. 12).
- 16 Bakhtin 1996a: 145.
- 17 Bakhtin 1995b: 11, hvor han refererer til “Guyau’s idea of social sympathy and, on an entirely different plane, Cohen’s idea of aesthetic love”. Jf. Jean-Marie Guyau: *L’Art au point de vue sociologique*, Paris 1889, og Hermann Cohen: *Ästhetik des reinen Gefühls*, 2 vols. Berlin 1912.
- 18 Julia Kristeva 1967a og 1967b. Transpositionsbegrebet lancerede hun i *La révolution du langage poétique* (1974). For en introduktion om grundig behandling af intertekstualitetsbegrebet og relation til Bakhtin se kapitlet ”Tekstproduktion og det poetiske sprog” i Thobo-Carlsen 1984a. For en kort præsentation af transpositionsbegrebet kan henvises til Thobo-Carlsen 1999, afsnittet om ”Symbol og semiotik” s. 136f.
- 19 I bogen *Litteraturen. Kroppen. Masken. Til en Læsningens Semiotik* (1999) har jeg præsenteret og kommenteret Barthes’ læsningsteori fra flere sider. Jeg har endvidere i to omgange behandlet intertekstualitetsbegrebet mere indgående. Dels i bogen *Æstetik og Kommunikation* (1984a) i afsnittet ”Tekstproduktion og det poetiske sprog”, som er en introduktion til den franske semiotik, Julia Kristevas og Mikhail Bakhtins begreber og til den rumlige koncipering af tekstbegrebet, og dels i bogen *Litteraturen. Kroppen. Masken*, specielt i afsnittet ”Udsigelse og dialog”, hvor teorierne og begreberne om tekstens dialogiske rum udfoldes i litterære udsigelsesmæssige konkretiseringer.

Roland Barthes og inter-lektuel semiotik

- 20 Barthes 1995c.
- 21 Gane & Gane 2004 og Meiner (red.) 2007.
- 22 I Roland Barthes: ”Une problématique du sens” opr. i *Cahiers Média*, Centre régionale de documentation pédagogique, Bordeaux, 1970. Exposé et débat avec un groupe de professeurs de l’ICAV. Her Barthes 1994: OC 2: 887-888, m.o.: [...] on peut dire que les institutions ou l’institution elle-même, l’institution sociale se donne toujours comme tâche de surveiller le sens, de surveiller la prolifération des sens; par exemple le développement considérable de la formalisation mathématique dans le langage des sciences humaines est un moyen de lutter contre les risques de polysémie; dans un autre ordre, dans l’interprétation des textes littéraires s’exerce aussi une sorte de surveillance de l’institution, de l’Université en l’occurrence, sur la liberté d’interprétations des textes, c’est-à-dire sur le caractère en quelque sorte polysémique infini d’un texte littéraire; en somme la philologie serait cette science, qui serait chargé de surveiller les excès polysémiques qui sont dans la nature même du sens. Et si l’on envisage le sens de cette façon, c’est-à-dire dans ces rapports avec l’institution ou les institutions, on s’aperçoit que c’est en réalité un problème très brûlant: presque tous les combats idéologiques de l’humanité, en tout cas l’humanité occidentale, depuis des siècles, sont toujours des combats du sens; c’est toujours autour d’une interprétation, que ce soit en théologie, en sociologie ou précisément en philologie, que se jouent des polémiques et même des combats fort vifs.” Se også Carpentiers 1999: 89-90 for en yderligere diskussion af disse forhold.
- 23 Barthes 2004: 175-176.

- 24 Se fx Beneditti 2005 for en indædt argumentation, der har set sig blind på al poetik siden Croce og derfor må misforstå Barthes i hans "La mort de l'auteur" som den store dræber ikke kun af forfattere, men af al litterær kreativitet. Mange andre ryger med i købet, men sikkert indbringende for Cornell UP, som står som udgiver. – Sean Burkes *The Death and Return of the Author* (1999 (1992)) er også interessant i den sammenhæng, om end han er noget mere nuanceret. Han vil dog se et indre paradoks om ikke selvmodsigelse i Barthes' syn på forfatterbegrebet og finder som eksempel en modsætning mellem det forfattersyn Barthes kolporterer i "La mort de l'auteur" og det, han argumenterer udfra i bogen *Sade, Fourier, Loyola* (1971) og i de følgende tekster *Le plaisir du texte*, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Fragments d'un discours amoureux* og *Camera Lucida*, som han karakteriserer som udtryk for 'a return of the reader'. Et forhold som jeg vil tage op ved en senere lejlighed.
- 25 "le scripteur moderne naît en même temps que son texte," (Barthes 1995: 493, m. k.)
- 26 "l'espace même, où s'inscrivent [...] toute les citations dont est faite une écriture," (Barthes 1995: 495, m. k.)
- 27 "seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes traces dont est constitué l'écrit," (Barthes 1995: 495, m. k.)
- 28 Jf. Bakhtin 1995b: 65f: "Co-experiencing with the author, insofar as he has expressed himself in a given work, is not a co-experiencing of his inner life (his joy, anguish, desires, and strivings) in the same sense as our co-experiencing with the hero is. Co-experiencing with the author is a sharing of the actively creative position he has assumed in relation to what is presented, i.e. it is not co-experiencing any longer, but co-creation. It is precisely this co-experienced creative relationship of the author that constitutes the specifically aesthetic relationship."
- 29 Barthes 1973: 45-46: "dans le texte, d'une certaine formation *je désire* l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à 'babiller')."
- 30 Barthes 1976.
- 31 Bl.a. i Barthes 1981: 36, Barthes 1976 og Barthes 1974: 47.
- 32 Thobo-Carlsen 1999: 7.
- 33 Barthes 1988: 175, og OC 3: 219. Se note 58 for en udbygning af dette.
- 34 Mange forfattere tematiserer dette forhold, en af de bedste er Inger Christensen fra digtsamlingen *Det* (Christensen 1969: 216 og 220):
fra TEKSTEN
universaliteter
1
Jeg ser at jeg sidder og skriver
Ser det skrives Ser det skrevne
Læser og ser det læste
Ser igen stilheden foran
Ser den stille ind på min skrift
Forsvinde i det skrivende skrevne
Læse sig selv
Begynde at råbe til sig selv

5

*Jeg ser at jeg har trænet mine ord**I at flytte min krop**I at føre den frelst**Gennem verden**Mens kroppen blir liggende vågen**Og udmærket ved hvor den er**Fortabt**I mig*

35 Barthes 1988: 151, m.u.

36 Jakobson 1973: 28.

37 Barthes 2004 (1969): 176.

38 Min tilføjelse, da der ingen grund er til at antage, at disse transformationer udelukkende foregår på semantisk niveau.

39 I S/Z in OC 2: 616.

40 Svarende til Gérard Genettes fokaliseringsbegreb, som jeg har behandlet indgående i Thobo-Carlsen 1999.

Roland Barthes og teatralitet

41 Min (lidt frie) oversættelse af "Nous aimons d'abord *un tableau*" in Roland Barthes 1977b: 227. – Jf også Stephen i Joyce 1993c: 185 om æstetisk perception og betingelserne for skønhed: *integritas*, *consonantia* og *claritas* i forlængelse af Aquinas, her om integritas: "You apprehend it as *one* thing. You see it as one whole. You apprehend its wholeness. That is *integritas*."

42 Se bl.a. Sarrazac 2002: 57-72, Gran: 2002: 251-264, Reinelt 2002: 201-215, Moriarty 1997: 3-13 og Scheie 2000: 161-181.

43 Barthes 2002, forkortet ET i det følgende.

44 Barthes 1988: 191 og *Roland Barthes par Roland Barthes* in Barthes 1995c, OC 3: 230, i det følgende benævnt efter modellen OC 3: 230, min kursivering, i det følgende m.k.: "Au carrefour de toute l'œuvre, *peut-être* le Théâtre."

45 Raymond Picard havde i 1963 udgivet skriftet *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture* (Ny kritik eller nyt hykleri), som var direkte rettet mod Barthes' artikler om Racine. Barthes' replik og opsamling på polemikken, *Critique et Vérité* udkom i 1966 og var samtidig en skitsering af mulighederne for etableringen af en egentlig litteraturvidenskab. 1966 var i øvrigt et skelsættende år for litteraturvidenskaben, ikke mindst i Danmark. Institut for Litteraturvidenskab blev oprettet ved Københavns Universitet og Algirdas Greimas' *Sémantique Structurale* udkom i Paris. – Barthes' essays om Racine vil ikke blive behandlet særskilt i denne sammenhæng, da de nok så meget drejer sig om en kritisk analyse af myten Racine og det racineske menneske og de konsekvenser, det har for den litteraturhistoriske diskurs og den måde, den litterære institutions historie bliver forvaltet på, et perspektiv, der falder uden for denne artikels problemkreds. De dele af bogen, der specifik behandler måden at spille Racine på, speciel essayet "Dire Racine", synes ikke at adskille sig væsentlig fra Barthes' tanker om teatralitet i øvrigt, som de bliver behandlet her i kapitlet.

46 "Ce n'est pas sympathique, c'est là le problème" (in Jean-Loup Rivière: "Preface", ET: 11).

- 47 Et centralt moment i Barthes' generelle læsningsteori, som han ved flere lejligheder understreger og perspektiverer, bl.a. i indledningen til en anden central artikel, "De l'oeuvre au texte" (Fra værk til tekst) fra 1971, hvor han begrundet betydningen af, at "referencepunkternes relativitet indbefattes i det studerede objekt". Se også Jean-Loupe Rivères forord til ET: 12 for en behandling af dette forhold. – Mine analyser nedenfor af to af Barthes' væsentligste teaterkritiske tekster viser netop, hvorledes dette moment i læsningsteorien allerede da på to umage måder er udfoldet i praksis.
- 48 Roland Barthes: "J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre..." (1965) in Barthes 2002: 19-22, tidligere udgivet med titlen: "Témoignage sur le théâtre" in *Esprit*, Paris 1965.
- 49 "Témoignage sur le théâtre" in ET: 19 og OC 1: 1530, min oversættelse, i det følgende forkortet m.o.: "J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre et pourtant je n'y vais presque plus. C'est là un revirement qui m'intrigue moi-même. Que s'est-il passé? Quand cela s'est-il passé? Est-ce que moi j'ai changé? Ou le théâtre? Est-ce que je ne l'aime plus, ou est-ce que je l'aime trop?"
- 50 Barthes' *amator*-begreb er et af fundamentene i hans forestilling om en ny videnskabelig metode og et bedre liv simpelthen, se bl.a. Barthes 1988: 59 og OC 3: 134, i "Vingt mots-clé pour Roland Barthes" i interviewbogen *Le grain de la voix*, Paris: Seuil: 204-206, og ikke mindst i Barthes 185: 64, og "Longtemps, je me suis couché de bonne heure" in OC 3: 835. Hans *saveur*-begreb er en del af hans såkaldte analytiske credo med inspiration fra filosofen Giambattista Vicos *Scienza Nuova* (1744): "Nul pouvoir, un peu de savoir, un peu de sagesse et le plus de saveur possible." (Ingen magt, en smule viden, en smule visdom og mest mulig 'smag'), som han afslutter sin indledningsforelæsning ved *Collège de France* med i jan. 1977 (*Leçon* in OC 3: 814).
- 51 Al kunst (på nær musik, men dog inkl. programmusik) er for Barthes dioptrisk kunst dvs. lysbrydningskunst.
- 52 Diderot 2003: 53-69.
- 53 Barthes 2004: 301, m. k., ET: 334 og OC 3: 1592; "Un tableau bien composé est un tout renfermé sous un seul *point de vue*, où les parties concourent à un même but et forment par leur correspondance mutuelle un ensemble *aussi réel que celui des membres dans un corps animal*."
- 54 Walter Benjamin siger således om måden at fortælle en historie på: "Det er ikke dens anliggende blot og bart at formidle den rene tildragelse i sig selv (således som informationen gør det); den nedsænker tildragelsen i den berettedes liv for at videregive den til tilhørerne som erfaring. Således bærer den sporene af pottemagerens hånd." Benjamin 1996: 130.
- 55 "Den tredje mening" in Barthes 2004: 228 og "La troisième sens" in OC 2: 868: "niveau de la *signifiance*."
- 56 "Diderot, Brecht, Eisenstein" in ET: 334 og OC 2: 1592; Barthes 2004: 301: "Le tableau (puisqu'il surgit d'un découpage) est-il un objet-fétiche? Oui au niveau du sens idéal [...] non au niveau de sa composition. Ou, plus exactement, c'est la composition même qui permet de déplacer le terme-fétiche et de reporter plus loin l'effet amoureux de la découpe.
- 57 Jf. fx hans essay "Musica Practica" in Barthes 2004: 217-224.
- 58 *Af mig selv*, Barthes 1988: 175, og *Roland Barthes par Roland Barthes* in OC

- 3: 219: "J'ai une maladie, je vois la langue [...] L'écoute dérive en scopie: du langage, je me sens visionnaire et voyeur."
- 59 Forsiden af *Ecrits sur le théâtre* viser et billede fra denne opførelse med Barthes stående i baggrunden til højre i rollen som kong Darios. Billedet findes også i Barthes 1988: 3 og i *Roland Barthes par Roland Barthes* in OC 3: 117.
- 60 Barthes 1988: 39 og *Roland Barthes par Roland Barthes* in OC 3: 117: "Darios, que je jouais toujours avec le plus grand trac, avait deux longues tirades dans lesquelles je risquais sans cesse de m'embrouiller: j'étais fasciné par la tentation de *penser à autre chose*. Par les petits trous du masque, je ne pouvais rien voir, sinon très loin, très haut; pendant que je débitais les prophéties du roi mort, mon regard se posait sur des objets inertes et libres, une fenêtre, un encorbellement, un coin de ciel: eux, au moins, n'avaient pas peur. Je m'en voulais de m'être laissé prendre dans ce piège inconfortable – tandis que ma voix continuait son débit égal, rétive aux *expressions* que j'aurais dû lui donner."
- 61 Se hans "Barthes: le corps du théâtre" (1993) in Dort 1995: 135-146.
- 62 Jf. Dort 1995: 143.
- 63 Jf. hans "Lettre au sujet du Groupe de théâtre antique" (1961) in OC 1: 961-962.
- 64 Efter eget udsagn, jf. Barthes 1988: 196. Der hersker dog nogen usikkerhed om, hvorvidt han rent faktisk fik gjort sig helt færdig pga. stadige tilbagefald af den tuberkulose, han døjede så meget med, men specialet i besværgelsesformularer og åndemaninger i græsk tragedie var i hus, jf. dels interviewet "Réponses" *Tel Quel* 47, 1971 (OC 2: 1307ff) og Louis-Jean Calvets biografi, *Roland Barthes*, Paris: Flammarion 1990, s. 58-79.
- 65 "Le théâtre grec" (1965) in ET: 306-329 og OC 1: 1541ff.
- 66 In OC 1: 1993: 19-33, på dansk: Barthes 2000 og 2004.
- 67 Barthes 2000: 22: "[la tragédie] n'est pas dépendante de la vie; ce sont les sentiments tragiques de la vie qui dépendent de la tragédie."
- 68 In OC 1: 1993: 45-53.
- 69 Carsten Henrik Meiner: "Sisyfos – Barthes. Om tankens tragedier og stilens lykke" in Isak Winkel Holm/Frederik Stjernfelt (red.), *KRITIK* nummer 145, Kbh.: Gyldendal, 2000, s. 20, (med undtagelse af kursiveringen af ordet *glæde* er kursiveringerne mine).
- 70 "*Le Prince de Hombourg* au TNP" in ET: 23-34. Stykket havde haft premiere på Avignon-festivalen i Vilars mis en scène allerede i 1951 med Gérard Philipe i hovedrollen. Det blev en så stor succes, at det blev opført jævnligt derefter. Det var i forlængelse heraf, at Théâtre National Populaire i Paris blev dannet og fra 1. sept. 1951 med Jean Vilar som direktør.
- 71 "*Le Prince de Hombourg* au TNP" in ET: 29 og OC 1: 207, m.o.: "la composition dans une représentation est plus importante que le texte même."
- 72 "*Le Prince de Hombourg* au TNP" in ET: 29, og OC 1: 207, m.o.: "...nullement le rassemblement d'accidents et d'accessoires autour d'un texte déifié conformément au culte tout bourgeois de la Littérature (faut-il rappeler que ce mot date à peine de notre Révolution?), mais plutôt l'idée sensible d'un certain acte historique qui impose sa plastique à tous les sens du public et la distribue également au texte, à l'espace, à la manière, aux mouvements, etc."
- 73 ET: 180-182, OC 1: 517-518 m.o.
- 74 Jf. Roland Barthes: *Système de la mode*, 1967, in OC 2: 129-401.

- 75 ET: 29 og OC 1: 207, m.o.: "Cela doit être une belle peau, dans laquelle on doit se sentir intime."
- 76 ET: 137-146, in OC 1: 1205-1211.
- 77 In Stafford 1996: 33 fra Mortier 1986.
- 78 Stafford 1996: 33-34.
- 79 Mere herom i Thobo-Carlsen 1984.
- 80 ET: 239-240 og OC 1: 814-815, m.o.: "Il faut jouer *haut et grand*. Mais en somme qu'est-ce que la *hauteur* d'une œuvre? D'un certain sens, dans Racine, les sentiments sont profondément triviaux. [...] Qu'est-ce qui reste? la *forme*. La hauteur est une vertu d'écriture, un drapé d'âme, ici l'alexandrin, là le castillanisme des passions. Bref, non seulement on nous impose la Tragédie comme la forme nécessairement élevée de la culture, mais encore cette Tragédie, on la définit uniquement comme un *ton*, une façon décorative d'articuler des sentiments dont la vulgarité ou l'irréalisme sont indifférents. [...] À ce théâtre de la Hauteur, on donnera un public de Jeunes. Qu'est-ce qu'un Jeune? Une sorte de *mana*, une catégorie amorphe dans laquelle on engouffre commodément les significations les plus variées [...] purifié de toute origine et de toute limite, un degré zéro de la classe sociale; [...] Pourtant, ces Jeunes que vous *formerez*, dans la mesure où ils sont issus d'un monde réel, ils seront peut-être plus retors que vous ne croyez."
- 81 ET: 209, og OC 1: 1229, m.k. og m.o.: "moins à *exprimer* le réel qu'à le *signifier*."
- 82 ET: 184 og OC 1: 1201: "La scène raconte, la salle juge."
- 83 ET: 330-331 og OC 1: 1182, m.k. og m.o.: "sans hystérie, [mais] intelligent, politique et d'une ascétique somptuosité, [...] à la fois révolutionnaire, signifiant et voluptueux [...] Je ne sais ce qu'est devenue le Berliner depuis la mort de Brecht, mais je sais que le Berliner de 1954 m'a appris beaucoup de choses – *et bien au-delà du théâtre*."
- 84 "J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre..." in ET: 20 og OC I, 1531.
- 85 "J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre..." in ET: 20 og OC 1: 1530, m.o.: "Cette illumination a été un incendie: il n'est plus rien resté devant mes yeux du théâtre français; [...] Brecht m'a fait passer le goût de tout théâtre imparfait, et c'est, je crois, depuis ce moment-là que je ne vais plus au théâtre." Det var i 1965. Så sent som i 1978 siger han i et interview, at han føler sig udelukket fra nutidens teater, og at han ikke er kommet der længe. "C'est sans doute barbare. Je dois manquer des choses" (Det er uden tvivl uciviliseret og en forsømmelse), "Barthes sur scène" in OC 3: 899.
- 86 Det sker i artiklerne, "Théâtre capital" (1954), "Le comédien sans paradoxe" (1954), "La révolution brechtienne" (1955), "Le Cercle de craie caucasien" (1955), "Mère Courage aveugle" (1955), "Les tâches de la critique brechtienne" (1956), "Brecht 'traduit'" (1957 i samarbejde med Bernard Dort), "Brecht, Marx et L'Histoire" (1957), "Sept photos modèles de *Mère Courage*" (1959), "Commentaire. Préface à Brecht, *Mère Courage* et ses enfants (avec des photographie de Pic)" (1960) og "Sur *la Mère* de Brecht [d'après Gorki]" (1960).
- 87 ET: 92 og OC 1: 419.
- 88 "Brecht et le discours: contribution à l'étude de la discoursivité" in ET: 348 og OC 3: 265 m.o.: "Le théâtre de Brecht est un théâtre de Signes."

- 89 "Brecht et le discours: contribution à l'étude de la discursivité" in ET: 349 og OC 3: 266.
- 90 Jf. også Brechts essay: "Mehr guter Sport" (1926), hvor han sammenholder teaterpublikummet med sportspublikummet. Her siger han bl.a.: "Vi satser på sportspublikummet. Vores øjne skeler, lad os blot vedgå det, til disse uhyre cementgryder, fyldt med 15.000 mennesker fra alle klasser og alverdens profiler, det klogeste og mest fair publikum i verden [...] Det fordærvede ved vores teaterpublikum skyldes, at hverken teater eller publikum ved, hvad der her skal foregå. I sportspladserne ved folk til gengæld nøjagtig, hvad der vil ske, når de køber deres billetter; og netop det, de forventer, vil ske, indtræffer da også, når de sidder på deres pladser: nemlig at trænede folk med den fineste ansvarsfølelse udfolder deres specielle evner på den måde de samtidig finder mest behagelig, således at man må tro at de først og fremmest gør det for deres fornøjelses skyld. Det gamle teater derimod har i dag ikke længere noget ansigt udadtil. Jeg kan ikke se, hvorfor teatret ikke også skulle have sin 'goe sport'" i "Mer' go' sport" oversat af Niels Kayser Nielsen in *Sport og fascination* (red. Niels Kayser Nielsen og John Thobo-Carlson), *BIDRAG. Bevidsthedssociologisk tidsskrift*, nr.13/14. Odense 1981: 136-139.
- 91 Brecht 1982: 136.
- 92 "L'élouissement", ET: 331 og OC 2: 1182, m.k. og m.o.: "à la fois populaire et raffiné est impossible dans une économie privée, où il ne pourrait être soutenu ni par le public bourgeois, qui fait l'argent, ni par le public petit-bourgeois assis qui fait le nombre."
- 93 "Pour une définition du théâtre populaire" in ET: 100 og OC 1: 431, m.o.: "Le théâtre populaire, c'est le théâtre qui fait confiance à l'homme."
- 94 "J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre..." in ET: 22 og OC 1: 1532, m.o.: "ordre fantasmagique", "simplement utopique."
- 95 "J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre..." in ET: 22 og OC 1: 1532, m.o.: "à la fois accessible et difficile."
- 96 Moriarty 1997: 3-13.
- 97 "Preface", *Essais Critiques* i OC I: 1172, m.o.: "L'originalité, c'est donc le prix dont il faut payer l'espoir d'être accueilli (et non pas seulement compris) de qui vous lit."
- 98 'Dialogicitet', som jo har sit teoretiske udspring i Mikhail Bakhtins arbejder om det dialogiske (jf. Bakhtin 1994). Bakhtins dialog-begreb skal ikke blot forstås som en direkte kommunikation mellem to parter, men som en flerstemmig samtidighed i et subjekts sproglige udfoldelse, som etablerer den – med Barthes ord – sproglige disponibilitet som er grundlaget for den sproglige kontakt med (d)en anden (autre/autrui) gennem læsningen. Barthes knytter ved flere lejligheder an til Bakhtin, især gennem Julia Kristevas introduktion af Bakhtin i Frankrig i slutningen af 60'erne. Jf. bl.a. artiklen af Barthes med titlen "L'étrangère" (1970b) i OC 2: 861.
- 99 Om Barthes og det dialogiske, som der desværre ikke bliver plads til at udfolde yderligere her, kan jeg – udover at henvise til mine egne skrivelser fx i *Litteraturen. Kroppen. Masken. Til en Læsningens Semiotik*. (1999) – henlede opmærksomheden på et temmeligt upåagtet lille fragment af Barthes, der hedder "Les trois dialogues", som inden det blev optaget i OC 1: 1405-1407, kun havde været udgivet på italiensk i 1964, selvom det var planlagt til udi-

- velse i et Blanchot-grundlagt tidsskrift ved navn *Gulliver*. Heri behandler han nærmere, hvordan det dialogiske og indirekteheden spiller sammen, med Brechts *Mère Courage* som eksempel.
- 100 "Preface", *Essais Critiques* in OC 1: 1172, (m.o. og m.k. med undtagelse af "for de andre" i anden linje, her kursiverer Barthes): "Quiconque veut écrire avec exactitude doit donc se porter aux frontières du langage, et c'est en cela qu'il écrit vraiment *pour les autres* [...] l'écrivain et l'homme privé (quand il écrit) sont condamné à *varier* d'emblée leurs messages originels, et puisqu'elle est fatale, à choisir la meilleure connotation, celle dont l'indirect, parfois fort détourné, déforme le moins possible, non pas ce qu'ils veulent dire, mais ce qu'ils veulent faire entendre [...] *L'écriture est en effet, à tous les niveaux, la parole de l'autre*, et l'on peut voir dans ce renversement paradoxale le véritable 'don' de l'écrivain; il faut même l'y voir, cette anticipation de la parole étant le seul moment (très fragile) où l'écrivain (comme l'ami compatissant) peut faire comprendre qu'il regarde vers l'autre; [...] seule la forme permet d'échapper à la dérision des sentiments, parce qu'elle est la technique même qui a pour fin de comprendre et de dominer le théâtre du langage."
- 101 "Tale til danske arbejdskuespillere om iagttagelsens kunst" in Brecht 1982: 228.
- 102 Barthes 1999: 61, *L'Empire des signes* in OC 2: 782: "la gestuelle exerçante, la gestuelle exercée et la voix."
- 103 Barthes 1999: 60, *L'Empire des signes* in OC 2: 782: "leur rôle est *d'exprimer* le texte (comme on presse un fruit)"
- 104 Jf. hans "Afstandskabende effekter ('Verfremdungs'-effekter) i den kinesiske skuespillkunst" in op. cit. Brecht 1982: 64-76.
- 105 *La Chambre claire* in OC 3: 1126, m.o.: "c'est ce hasard qui, en elle, *me point*."
- 106 "Preface", *Essais Critiques* in OC 1: 1175, m.o.: "la rhétorique [...] est liée non seulement à toute littérature, mais encore à toute communication, dès alors qu'elle veut faire entendre à l'autre que nous le reconnaissons: la rhétorique est la dimension *amoureuse* de l'écriture."
- 107 Barthes 1985: 24-25, *Leçon* in OC 3: 808: "ne faut-il pas s'étonner si, à l'horizon impossible de l'anarchie langagière – là où la langue tente d'échapper à son propre pouvoir, à sa propre servilité –, on trouve quelque chose qui a rapport au *théâtre*. [...] la troisième force de la littérature, sa force proprement sémiotique, c'est *jouer* les signe plutôt que les détruire."
- 108 Barthes' hårdnakkede skelnen mellem *sens* (mening) og *signification* (betydning) er helt central og konsekvent gennemført i hans forfatterskab. Den knytter sig selvfølgelig til den tilsvarende skelne mellem *denotation* og *konnotation* og har angiveligt rødder tilbage til Freges gamle skelnen mellem *Sinn* og *Bedeutung*, jf. Gottlob Frege: "Sinn und Bedeutung" in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100 (1892).
- 109 "Littérature et signification" in Barthes 1971: 258, OC 1: 1362-1364, m.o.: "en tel point du spectacle, vous recevez *en même temps* six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs. De leurs gestes, de leur mimique, de leur parole) [...] on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela, la théâtralité: *une épaisseur de signes*. [...] en littérature, qui est un ordre de la connotation, il n'y a pas de question *pure*: une question n'est jamais que sa propre réponse éparse, dispersée en

- fragments entre les quels le sens fuse et fuit tout à la fois.”
- 110 ”Litteraturvidenskabens objekt er ikke litteraturen, men litterariteten [*litteraturnost*], det vil sige det, der gør et givet værk til et litterært værk” (Jakobson 1974: 42).
- 111 Jf. Sklovskij 1996.
- 112 *Polyfoni* som begreb for tilstedeværelsen af den blotte flerstemmighed og *dialogicitet*, som begreb for denne flerstemmighed (mere præcist: forskelligstemmighed hos Bakhtin kaldet *heteroglossia*) bragt i kreativ funktion med en rettedhed mod (d)en anden til følge.
- 113 ET: 122-129 og OC 1: 1194-1199.
- 114 Det drejer sig om de tre stykker *La Fin de don Juan*, *Le Marquis du 1^{er} houzards* og *L'ivrogne*. Et fjerde ufuldendt kendes som *Ideolus* (eller *Manoel*), det er skrevet i aleksandrinere sammen med Ernest Praron, da Baudelaire var 22 år, jf. Barthes' egen note 1, ”Le théâtre de Baudelaire” in ET: 122 og OC 1: 1194.
- 115 ”Le théâtre de Baudelaire” in ET: 128 og OC 1: 1198, m.o.: ”Le théâtre ainsi posé, Baudelaire ne pouvait que mettre la théâtralité à l'abri du théâtre; comme s'il sentait l'artifice souverain menacé par le caractère collectif de la fête, il l'a caché loin de la scène, il lui a donné refuge dans sa littérature solitaire, dans ses poèmes, ses essais, ses Salons; et il n'est plus resté dans ce théâtre imaginaire que la prostitution de l'acteur, la volupté supposée du public pour les mensonges (et non l'artifice) d'une mise en scène grandiloquente.”
- 116 ”Le théâtre de Baudelaire” in ET: 122-123 og OC 1: 1194: ”Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit.”
- 117 ET: 97-90 og OC 1: 413-415.
- 118 Læs evt. mere herom i Barthes' essay ”Les deux critiques” (1963) in Barthes 1971 (1964).
- 119 ”*Godot* adulte” in ET: 88-89 og OC 1: 414, m.o.: ”*Godot* a gagné en clarté et en intensité. *Godot* atteint maintenant cet état d'évidence, où il est nécessaire que le théâtre soit, sinon déclamé, du moins proclamé, jeté au public comme un langage solennel (ce qui ne l'empêche nullement d'être familier). Voyez toute la fin: c'est une fin hardiment philosophique, qui engage sans tricher le spectateur dans le déchirement de la connaissance: 'Quand? Quand? Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas?... Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau.' C'est le ton même du monologue shakespearien, et les acteurs le savent: ils ont senti que les publics de plus en plus larges réclamaient une méditation de plus en plus ouverte. *Godot* s'est élargi, fortifié, *Godot* est devenu adulte.”
- 120 Jf. Thobo-Carlsen 2003, som netop behandler forholdet Beckett-Bakhtin i en barthesk optik.
- 121 ”*Godot* adulte” in ET: 89 og OC 1: 414, m.o.: ”[Cette relation] est un grand secret de théâtre: un langage littéral sans double et sans complicité.”
- 122 ”*Godot* adulte” in ET: 89 og OC 1: 414, m.o.: ”La philosophie de *Godot*, elle est énoncée dans la pièce même au moment où Beckett le désire, elle s'exprime

- en mots réels, elle n'a nul besoin de la perspicacité des critiques ou du spectateur bavard pour se faire connaître."
- 123 "Godot adulte" in ET: 89 og OC 1, 414, m.o.: "se trouvèrent unis dans un acte collectif: le rire."
- 124 ET: 204 og OC 1: 1225-1226, m.o.: "Parasite et propriété de la bourgeoisie, il est fatal que l'avant-garde en suive l'évolution: il semble qu'aujourd'hui nous la voyons peu à peu mourir; soit que la bourgeoisie se réinvestisse complètement en elle et finisse par faire les beaux soirs de Beckett et d'Audiberti (demain ce seront ceux de Ionesco, déjà bien acclimaté par la critique humaniste), soit que le créateur d'avant-garde, accédant à une conscience politique du théâtre, abandonne peu à peu la pure protestation éthique (c'est sans doute le cas d'Adamov), pour s'engager dans la voie d'un nouveau réalisme. [...] c'est la matérialité même du théâtre, et non seulement l'idéologie, qui doit être repensée. Ici, l'avant-garde peut aider."
- 125 Her skal blot gives et enkelt eksempel fra den danske andedam, nemlig Behrendts 1997 i anledningen af nyudgivelsen af Roland Barthes *Mytologier* på dansk.
- 126 Barthes 1988: 191 m.k. på nær ordet 'signaletik', og *Roland Barthes par Roland Barthes* in OC 3: 230.: "Au carrefour de toute l'œuvre, peut-être le Théâtre: il n'y a aucun de ses textes, en fait, qui ne traite ici d'un certain théâtre, et le spectacle est la catégorie universelle sous les espèces de laquelle le monde est vu. Le théâtre tient à tous les thèmes apparemment spéciaux qui passent et reviennent dans ce qu'il écrit: la connotation, l'hystérie, la fiction, l'imaginaire, la scène, la vénusté le tableau, l'Orient, la violence, l'idéologie (que Bacon appelait un 'fantôme de théâtre'). Ce qui l'a attiré, c'est moins le signe que le signal, l'affiche: la science qu'il désirait, ce n'était pas un sémiologie, c'était une *signalétique*."

Performativ litteraturlæsning.

En læsning af Virginia Woolfs *The Waves*

- 127 Dele af indledningen til dette afsnit er uddrag af indledningen til bogen *Modernismens betydende former*, som er skrevet sammen med Gorm Larsen, jf. Larsen og Thobo-Carlsen 2003a.
- 128 Termen *performativ* er som bekendt skabt af J. L. Austin, og skal altså forstås som en semiotisk gestus eller aktivitet, der skaber det, den beskriver, når anledningen er til stede. Austins berømte eksempel på et performativ: "I pronounce you man and wife" er således et udsagn, der i en given situation både udfører en handling og beskriver en ny tilbliven. Et andet eksempel kunne være fremsigelsen af kærlighedsmantraet "jeg elsker dig", som en særlig semiotisk dobbeltgestus der – i en given situation – skaber eller stadfæster det, den siger, og først da, nemlig kærligheden mellem de to deltagende instanser. (Se flere eksempler på denne "discours amoureux" i Barthes 1977b og på en behandling af dette eksempel i Thobo-Carlsen 1999 kap. II.)
- 129 Woolf 1978: 84.
- 130 Woolf 1998: 165 m.k.
- 131 For en diskussion af dette perspektiv udfoldet til at gælde sproglig kommu-

- nikation generelt se Gilles Deleuze et Félix Guattari: *Milles Plateaux*, Paris: Minuit 1980 her læst i den engelske udgave *A Thousand Plateaus*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2002(1987), afsnittet: "November 20, 1923: Postulates of Linguistics."
- 132 Med udtrykket "sprog i sprog" alluderes også til Bakhtins dialogisme-begreb. Dialog opfattet som en performativ oscilleren mellem to eller flere sproglige bevidstheder.
- 133 Woolf 1998: 199, m.k.
- 134 Bakhtin 1993b: 287.
- 135 Woolf 1998: 243-245, m.k.
- 136 Bakhtin 1993b: 287.
- 137 Woolf 1998: 95.
- 138 Woolf 1983 vol. 3: 257.
- 139 Beer 1998: xviii.
- 140 Woolf 1998: 28, m.k.
- 141 Woolf 1998: 30.
- 142 Woolf 1998: 103-104.
- 143 Woolf 1998: 124.
- 144 Woolf 1998: se fx s.102 og 224.
- 145 Woolf 1998: 11-12, m.k.
- 146 Woolf 1998: se fx s.67, 212, 215.
- 147 Woolf 1998: 230.
- 148 Woolf 1998: 83.
- 149 Woolf 1998: 131.
- 150 Her kan henvises til en analyse af Garret Stewart, som er en af de få analyser af *The Waves*, hvor Rhoda er i centrum og ikke Bernard, som det oftest er tilfældet. Stewart 1987: 412-461.
- 151 Jf. Bakhtin 1995c: 262-263: hvor han tager afsæt i en kritik af visse formalistiske tendenser inden for den kunstteoretiske bevægelse til at indsnævre begrebet kunstnerisk form til et spørgsmål om et givet materiales form, hvor Bakhtins bestræbelse favner bredere, idet han skelner mellem indholdets arkitektoniske form(er) (fx det tragiske) og så den måde, de(n) er realiseret på i den kompositoriske form (fx dramaet).
- 152 Jf. Bakhtin 1995b: 212: "the position occupied by the aesthetic *subiectum*, i.e. by the author and the reader – the *creators of form* – the position from which their artistic, form-giving self-activity proceeds"
- 153 Eng.: "aesthetic object" at forstå som selve det fænomen som er skabt i og med den æstetiske perception. Se Bakhtin 1995b: 248 note 108.
- 154 Jf. Bakhtin 1995b: 270.
- 155 Jf. Bakhtin 1995b: 270: "Rhythm can be understood in both ways – that is, as both an architectonic and a compositional form. As a form of ordering acoustical material which is empirically apprehended, heard, and cognized, rhythm is compositional. But rhythm is architectonic when it is emotionally directed, when it relates to that value of inner striving and tension which it consummates."
- 156 Woolf 1998: 179-180. Se også "they have been crippled days, *like moths* with shrivelled wings unable to fly" (i.d.:41 m.k.) og Bernards karakteristik af sig selv i citatet ovenfor "this mask from which peep two eyes, has power to drive me back

- to pinion me down among all those other faces, to shut me in the hot room, to send me *dashing like a moth from candle to candle*” (Woolf 1998: 245 m.k.)
- 157 Klitgård 2000: 97 m.o.
 158 Gillian Beer 1998: xxxv.
 159 Woolf 1998: 5.
 160 Woolf 1998: 5.
 161 Woolf 1998: 11.
 162 Woolf 1998: 97, m.k.
 163 Woolf 1983, vol 4: 8, Diary 02.02.1931.
 164 Woolf 1966b: 218f.
 165 OC 3: 1211 og Thobo-Carlsen 1999: 8 og 13f.
 166 Woolf 1966b: 229.
 167 Woolf 1966b: 229.
 168 Beckett 1983: 7.
 169 Lee 1977.
 170 Ørum 1999.
 171 Klitgård 2000.
 172 Frit efter Klitgaard 2000: 89, m.o. og bearbejdning.
 173 Frit efter Klitgaard 2000: 93, m.o. og bearbejdning.
 174 Jf. Woolf 1982, vol. 3:203: ”The Moths? That was to be an abstract mystical eyeless book: a playpoem.”
 175 Woolf 1998: 11.
 176 Woolf 1998: 103.
 177 Deleuze & Guattari 2005: 321.
 178 Woolf 1998: 97.
 179 Woolf 1998: 96-97, m.k.

Betydende former hos Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, James Joyce og Samuel Beckett

- 180 En af formålsparagrafferne i det danske forskningsrådsprojekt *Modernismens retorik. Betydende Former*, som forløb i perioden 1998 – 2002 med hjemsted ved Aalborg Universitet, redegør for planerne om at udvikle en nyformalistisk tekstanalytisk terminologi og metode. Det hævdes der, at sigtet med projektet vil være ”nyformalistisk i den forstand, det vil fokusere på de kunstneriske og sproglige former. Projektet vil være ikke- eller *antiformalistisk* i den forstand, at det ønsker at blive stående ved den blotte registrering af former, men vil interessere sig for formernes betydning, formerne som led i teksten/værket som samlet ytring.” (Gemzøe: 1999:8). Jeg vil i det følgende diskutere, hvorledes et tekstanalytisk projekt på samme tid kan være både *nyformalistisk* og *antiformalistisk* ved dels at perspektivere formalismebegrebet historisk fra Charles Baudelaire og Stéphane Mallarmé til James Joyce og Samuel Beckett dels med Beckett som eksempel lidt mere detaljeret at vise, hvori modernismens betydende formningsskabende proces kan bestå. – Dele af indledningen i dette afsnit er en lettere omarbejdning af stof fra Larsen og Thobo-Carlsen 2003a.
- 181 Se bl.a tekster som ”Die Aufgabe des Übersetzers” og ”Ursprung des deutschen Trauerspiels”. I øvrigt kan der henvises til Goldbæk 1990 og til kapitlet

- ”Sprog og litteratur. Om Roland Barthes’ og Walter Benjamins syn på forholdet mellem sprog og litteratur” i Thobo-Carlsen 1999.
- 182 Se mere om disse spændende betragtninger i hans ”The Problem of Content, Material, and Form in verbal Art” i *Art and Answerability* (1995), her i særlig grad afsnittet ”The Problem of Form” s. 303ff.
- 183 Her kan henvises til en samling af hans artikler, der introducerer og behandler disse spørgsmål, nemlig Madsen og Tygstrup 1994.
- 184 Barthes 1970a: 39.
- 185 Barthes 1970a: 76.
- 186 Barthes 1970a: 74 og 78.
- 187 Udtalelse af Beckett i forbindelse med et interview om en bestemt sætning hos St. Augustin. Her citeret fra Abbott 1996: 60. – Bemærk brugen af ’shape’ i modsætning til ’form’, hvor ’shape’ synes at ligge tættere på det dynamiske i fremstillingen end ’form’, som i højere grad repræsenterer noget stabiliseret, konsolideret og statisk. ’Shape’ synes tættere på Deleuzes tanker om litteraturen som en særlig dynamisk måde at organisere de påvirkninger og oplevelser på som et menneske bliver udsat for.
- 188 Deleuzes udtryk for tilblivelse er ”devenir” – modsat ”être”. Han henter denne ’vordensfilosofiske’ tænkning hos Nietzsche, som heller ikke tænker livet i en fast oprindelse. Livet som en uophørlig strømmen, som en tilbliven, finder han også tilbage hos Heraklits *panta rei*, alting flyder. Bliven-til er beslægtet med forholdet mellem jeg og anden, med evnen til at indrette sig mod hinanden og om nødvendigt mime hinanden i kraft af dialogiciteten, det heteroglosse, det mangestemmige. Det semiotropiske er beslægtet med Deleuzes bliven-dyr fx bliven den-anden, f.eks. hans eksempel med orkideens bliven-hveps, dens spillen-hveps, dens talen med to tunger for at tale kierkegaardsk. den udfolder sig flerstemmigt, ikke for at forvirre, men for at leve og overleve bl.a ved hjælp af hvepsen og samtidig således at hvepsen kan udfolde sig og leve. Hvepsen på sin side bliver til (hveps) ved sin bliven-orkide (Deleuze kalder det, som jeg tidligere har været inde på, for deterritorialisering), dvs. ved at tale dens sprog, indgå på dens præmisser så at sige samtidig med, at den ’taler’ flere andre sprog velsagtens. Jf. Deleuze 1996: 36-37.
- 189 Sklovskij 1996/1916: 16.
- 190 Woolf 1966a: 106-107 oversættelse: Tania Ørum 1985: 367-368.
- 191 I det følgende har jeg fundet meget inspiration i Bernal 1969, hvorfra de følgende fire citater er taget.
- 192 ”Les action blâmmable, les fautes, les crimes depuis les plus légers jusqu’aux plus graves, y trouvent toujours leur punition humaine ou divine, éclatante ou secrète. (Balzac, ”Avant-Propos” de la *Comédie humaine*, m.o.)
- 193 ”La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s’assimiler à la science ou à la morale; elle n’a pas la Vérité pour objet, elle n’a qu’Elle-même” (*Baudelaire*, Bibliothèque de la Pléiade, s. 1022, m.o.)
- 194 ”Proclamer l’égalité du soleil...réclamer des solutions pour les problèmes et des souliers pour les pieds nus, ce n’est pas l’affaire de l’azur. L’art, c’est l’azur... L’art pour l’art peut être beau, mais l’art pour le progrès est plus beau encore...” (Victor Hugo, *William Shakespeare*, deuxième partie, Livre VI., m.o.)
- 195 “[...] le principe de la poésie est, strictement et simplement, l’aspiration humaine vers une Beauté supérieure [...]” (*Baudelaire*, Bibliothèque de la Pléiade:

- 1023, m.o.)
- 196 Jf. Benjamin 1989a.
- 197 Woolf 1992: 209.
- 198 Cassirer 1999: 197.
- 199 Jf. også afsnittet "Tekstualitet og koder" i Thobo-Carlsen 1999, og artiklen "Læsningens Semiotik. Om koder og symbollogik", *K&K* 75, nr. 1. 1993.
- 200 Beckett, *Molloy*, 1979: 177.
- 201 Se mit kap. "Sprog og litteratur." Om Roland Barthes' og Walter Benjamins syn på forholdet mellem sprog og litteratur" i Thobo-Carlsen 1999.
- 202 Jakobson 1964. Begrebet *Einstellung* er formodentlig Husserls.
- 203 For en grundigere analyse af dette slogan se kapitlet "Poetik og Lingvistik" i Thobo-Carlsen 1984.
- 204 Jf. bl.a. Patrick Bowles refererede diskussion mellem ham og Beckett om sprog, mening og meningsløshed i Knowlson 2006.
- 205 Beckett 1996b: 73.
- 206 Bakhtin 1993a: 68, m.k og fed.
- 207 "[...] a fancy so reasonridden [...]" (Beckett 1996: 75).
- 208 Beckett 1996b: 75-76.
- 209 "Fortvivl ikke, en af tyvene blev reddet. Forhast dig ikke, en af tyvene blev fordømt. Den sætning har en vidunderlig form. Det er formen, der betyder noget" (Begam 1996: 60). De omtalte tyve er dem, der hang på korsene ved siden af Jesus.
- 210 Beckett, *Malone Dies*, 1979: 165-166, m.k.
- 211 Beckett 1979: 179.
- 212 Jf. i øvrigt afsnittet "Dialogisk de-sign" ndf.
- 213 Jf. Iser: 1981: 126.
- 214 Jf. Begam 1996: 38.
- 215 Jf. Beckett 1929.
- 216 Jf. Beckett 1931.
- 217 Se Joyce 1993c: 186f.
- 218 I artiklen "Ulysses, Order and Myth" (1923): "In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. [...] It is simply a way of controlling, of ordering, of giving shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history" in Eliot 1948: 201.
- 219 Cohn 1983: 171-172.
- 220 Beckett 1983: 14-15.
- 221 Beslægtet, som det synes, med Roland Barthes "Le troisième sens" (1970), OC 2: 878: "Cela veut dire que le sens obtus est en dehors du langage (articulé), mais cependant à l'intérieure de l'interlocution." (m.o. og k.)

Læsningens ansvarlighed

- 220 "Art and life are not one, but they must become united in myself – in the unity of my answerability." (Bakhtin 1919: 2).
- 223 Sophie Calle: *Douleur exquise*, Arles: Actes Sud, 2003 behandlet i Mette Thobo-Carlsen 2008.

- 224 Miller 1987: 111.
225 Barthes 1971: 219.
226 Benjamin 1989b.
227 Fremstillet og behandlet in Thobo-Carlsen 1999.
228 Jf. "After the fiasco, the solace, the repose, I began again, to try and live, cause to live, *be another, in myself, in another*. How false all this is. No time now to explain. I began again, But little by little with a different aim, no longer in order to succeed, but *in order to fail*." (Beckett 1979: 179. m. k.). Jf. også Beckett 1983.
229 Jf. E. Mau: *Dansk Ordsprogs-Skat*, 1879, ordsprog nr. 9807.
230 "l'artiste, l'analyste refait le chemin du sens, il n'a pas à le désigner: [...] comme le devin antique, il *dit* le lieu du sens mais ne le nomme pas. Et c'est parce que la littérature, en particulier, est une mantique, qu'elle est à la fois intelligible et interrogeante, parlante et silencieuse, engagée dans le monde par le chemin du sens qu'elle refait avec lui, mais dégagée des sens contingents que le monde élabore: réponse à celui qui la consomme et cependant toujours question à la nature, réponse qui interroge et question qui répond." (Barthes 1971b: 219, m.k. minus *dit*).

Dialogisk de-sign. En læsning af Samuel Becketts *Company* og *Worstward Ho*

- 231 Jf. Benveniste 1966. Se også Roland Barthes 1985b: 26. Behandlet i Thobo-Carlsen 1999: 67 og 114f.
232 Jf. Benjamin 1989a. Behandlet i Thobo-Carlsen 1999: 108 ff.
233 Jf. Bakhtin 1994c: 314-315. Behandlet i Thobo-Carlsen 1999: 53.
234 Jf. følgende udtalelse fra Beckett i et brev til sin amerikanske forlægger: "If we can't keep our genres more or less distinct, or extricate them from the confusion that has them where they are, we might as well go home and lie down" (Citeret fra Locatelli 1996: 145).
235 Beckett 1931.
236 Beckett 1996a: 119-120; bogen er ikke oversat til dansk. *Dream of Fair to Middling Women* kan oversættes med: *Drøm om rimelige kvinder*. James Knowlson, der har skrevet en fremragende biografi om Beckett, siger om Beckett og denne roman: "He was [...] composing a work of self-conscious fiction in which there are different rules, which offer a much wider range of possibilities for both the author and the reader. It is as if he were playing a game with the reader, talking to him, teasing him, even taunting him. And he actively relished dismantling the props and supports of the conventional novel." (Knowlson 1996: 145).
237 Som betyder at sidde og hvile.
238 Jf. i Augustins *Bekendelser* fx afsnittet om tid, 11. bog. I øvrigt kan jeg henvise til afsnittet "Narratricide" i Abbott 1996. 'Narratricide' som er en sammen-trækning af narrative og parricide (fadermord) og som må betyde noget i retning af 'mord på den faderindviiede fortælling'.
239 I afsnittet "Roland Barthes og inter-lektualitet".
240 Beckett 1979: 378 m.k.

- 241 Beckett 1979: 269.
- 242 Jf. igen den refererede diskussion mellem Patrick Bowles og Beckett om sprog, mening og meningsløshed som omtalt ovenfor (note 204).
- 243 Jf. Bernal 1969: 176–177.
- 244 Sofokles: *Kong Ædipus*, [4 akt, 4. episode].
- 245 Beckett 1996b: 7.
- 246 Bakhtin 1993: 73.
- 247 Beckett 1983: 7.
- 248 Beckett 1979: 381–382.
- 249 Beckett 1949: 139.
- 250 Interview med Israel Schenker i ”Moody Man of Letters”, *New York Times*, Sunday May 6 1956, section 2, s. 3. Her citeret efter Connor 1988: 170.
- 251 Jf. den intertekstuelle karikatur af ’Westward Ho’- udtrykket, som det mødes i fx Shakespeares *Twelfth Night*, 3. akt, 1. scene: Olivia: “[...] There lies your way, due west”. Viola: ”Then westward-ho!” og i John Websters & Thomas Dekkers *Westward Hoe* (1607) og Charles Kingsleys *Westward Ho* (1855). Men også Gabriels tanker om at drage ”westward” i slutningen af Joyces *The Dead* falder én ind.
- 252 Uddrag af brev af 9. juli 1937 fra Beckett til Axel Kaun oprindelig skrevet på tysk, i Cohn 1983: 172 (m.u.). Becketts *Comment c’est* (1961) kan på mange måder læses som den centrale overgangstekst fra *The Unnamable*’s opløsning af de sidste rester af fortælling i traditionel forstand til de mere ’musiske’ tekster, som fulgte efter. Tekster, som i højere grad inviterer til en semiotisk, dialogisk læsning på flere niveauer af selve den tekstuelle, teatraliske udfoldelse end til en tolkningsmæssig fiksering på ruinerne af de imaginære fortællinger. Jf. Watson 1991, Chapter 4: ”Collapsible Narratives” for betragtninger herom, der langt hen ad vejen matcher de teoretiske betragtninger her og i Thobo-Carlsen 1999.
- 253 Om Beckett og musik jf. Bodley (red.) 1998.
- 254 Beckett 1996a: 138.
- 255 Med nærmest profetisk genlyd i Per Højholts romanværk *Auricula* (2001).
- 256 Beckett 1996b: 19.
- 257 Beckett 1996b: 20.
- 258 *Malone Dies* in Beckett 1979: 246. Macmann er en af figurerne i de historier, Malone fortæller til sig selv, mens han venter på at dø.
- 259 Beckett 1996b: 34.
- 260 Hvis teoretiske implikationer fremstilles i Thobo-Carlsen 1999, spec. kapitel II: ”Udsigelse og dialog”. Parenteserne i figuren omkring ”I” og ”you” indikerer, at de er ekstrapolerede. <> indikerer dialog. Modellen her er af overskuelighedsgrunde en kinesisk-æske-udgave af modellen dér s. 74 og 75, med visse småjusteringer. Modellen her dækker det tekstuelle udsagn, dvs. dialogerne i den litterære kommunikation, herunder det imaginære udsagn og dets fortællingslag – omgivet af den diskursive kontekst. Den viser ikke, hvordan teksten verbalt skrider fra det ene niveau til den andet, men man må forestille sig, at ethvert indeholdt niveau taler eller udfolder den instans eller det overordnede niveau, der har sat det i gang. Den omverdens- og normsatte ’anledning’ til dannelsen af dette tekstuelle udsagn, her forsøgsvist benævnt ’diskursiv kontekst’, kalder Beckett i øvrigt selv generelt ”occasion”. Han siger

således i ”Three Dialogues” i den delvist selvkonstruerede dialog med forlæggeren Georges Duthuit om maleren Bram van Velde: ”The analysis of the relation between the artist and his occasion, a relation always regarded as indispensable, does not seem to have been very productive either, the reason being perhaps that it lost its way in disquisitions on the nature of occasion”, (Cohn 1983: 144). – Øvelsen skulle så fremover bestå i ikke at fare vild i redegørelser for anledningen, når man bevæger sig ud i tilsvarende analyser af forholdet mellem teksten og dens ’anledning’ (’anledning’ til forskel fra ’årsag!’).

- 261 Beckett 1996b: 89.
 262 Beckett 1996b: 8.
 263 Beckett 1996b: 18.
 264 Beckett 1996b: 19.
 265 Beckett 1996b: 84.
 266 Beckett 1996b: 84.
 267 Beckett 1996b: 86-87.
 268 Beckett 1996b: 88.
 269 Beckett 1996b: 89.
 270 Beckett 1983: 7.
 271 Beckett 1983: 7.
 272 Watson 1991: 163.
 273 Jf. ”This need to make, to create, to invent is, no doubt, a fundamental human impulse. But to what end? What purpose does art, in particular the art of fiction, serve in what we call the real world? None that I can think of – at least not in any practical sense. A book has never put food in the stomach of a hungry child. A book has never stopped a bullet from entering a murder victim’s body. A book has never prevented a bomb from falling on innocent civilians in the midst of war. Some like to think that a keen appreciation of art can actually make us better people – more just, more moral, more sensitive, more understanding. Perhaps that is true – in certain rare, isolated cases. But let us not forget that Hitler started out in life as an artist. Tyrants and dictators read novels. Killers in prison read novels. And who is to say they don’t derive the same enjoyment from books as everyone else? In other words, art is useless, at least when compared, say, to the work of a plumber, or a doctor, or a railroad engineer. But is uselessness a bad thing? Does a lack of practical purpose mean that books and paintings and string quartets are simply a waste of our time? Many people think so. *But I would argue that it is the very uselessness of art that gives it its value and that the making of art is what distinguishes us from all other creatures who inhabit this planet, that it is, essentially, what defines us as human beings.*” (Paul Auster 2006 m.k.).
 274 Beckett 1983: 8.
 275 Beckett 1983: 8-9.
 276 Beckett 1983: 10-11.
 277 Beckett 1983: 13 m.k.
 278 Jf. ovf. i afsnittet om *Company*: om at følge faderens skygge ”side by side from nought anew” (Beckett 1996b: 19), og jf. også vandrescenen i et tidligt ekstrakt fra *Company*, nu med den selvstændige titel *Heard in the Dark I* in Beckett 1995(1979), som ”you” med lukkede øjne, i et tilbageblik, ser for sig liggende i mørket. I det tekstekstrakt må det fortæller-jeg, man af teksten kan

- ekstrapolere frem, konstatere, at faderens skygge ikke er hos ham mere, og at hans egne fodtrin heller ikke kan høres mere, men at "you" alligevel dag efter dag går den samme rute, som om der ikke mere var nogen *anden*: "As if there were no other any more" (Gontarski 1995: 248). Pegende på, at den sarte kommunikation med faderen ('anden') nu har forskudt sig over i en dialogisk diskurs i sproget, idet "other" jo både peger på "the same way" og på en eller den 'anden'. Derfor sammenkobles disse ture som atter og atter gentages i tankerne både direkte og indirekte med fortællingens evne til at gøre det samme i det uoversættelige ordspil: "So as to plod on from nought anew" (Beckett 1995: 248).
- 279 Beckett 1983: 8.
- 280 Som Beckett tidligt kaldte det, han var på vej mod: "this *literature of the unword*, which is so desirable to me, some form of nominalist irony might be a necessary stage" i Alex Kaun-brevet, Cohn 1983: 173 m.u.
- 281 Jf. titlen på den tredje tekst *Ill Seen Ill Said/ Mal vu Mal Dit* i den sene kortprosatriologi, hvor *Company* og *Worstward Ho* er de to andre. Denne triologi paralleliseres af flere med trilogien *Molloy, Malone Dies and The Unnamable*.
- 282 Watson 1991: 165 og flg., som har inspireret mig til flere af de følgende betragtninger.
- 283 Beckett 1983: 25-26.
- 284 Om den politiske Beckett og Becketts utopia se bl.a. Abbott 1996: 126-148.
- 285 Citeret efter Connor 1988: 170.
- 286 Med et billede lånt fra Abbott 1996: 144.
- 287 Beckett 1988: 12 og 51.
- 288 Beckett 1983: 36.
- 289 Waugh 1996: 2.
- 290 Waugh 1996: 3. Jf. også min behandling af mimesis i forhold til den litterære udsigelse ud fra Platon og Aristoteles i Thobo-Carlsen 1999: 59-64.
- 291 Beckett 1996b: 73-74.
- 292 Citeret efter Connor 1988: 170.
- 293 Beckett 1983: 17.
- 294 Beckett 1983: 51 m.k.
- 295 I romanen *Thomas l'Obscure* (1950) eller med Carsten Madsens og Frederik Tygstrups korrektion for skribentrollen "Jeg skriver, altså er jeg ikke" i Madsen og Tygstrup 1994: 11.
- 296 'Perhaps' var efter sigende Becketts yndlingsord.
- 297 Beckett 1988: 51.
- 298 Locatelli 1990: 259.
- 299 Med en tanke på Frank Kermode's *The Sense of an Ending* (1968).
- 300 Min egen sproglige konstruktion, men jf. i øvrigt Beckett 1983: 376; "[...] in the end, it's the end, the ending end".
- 301 Beckett 1983: 7.
- 302 Beckett 1988: 51.
- 303 Beckett 1983: 29-30.
- 304 Locatelli 1990: 258.
- 305 I grunden beslægtet med Viktor Sklovskijs synspunkt om deautomatiseringen af læserens sproglige forhold til virkeligheden. Ved at afkræve kunsten en fremmedgørende effekt (priëm ostranenija, Verfremdung) skulle læseren

bibringes større livsfornemmelse og følelse for tingen. Kunstens virkemiddel er bl.a. en vanskeliggørelse af formen, hvorved perceptionen forlænges og kvalificeres: "Die Kunst ist ein Mittel das Werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig" (Sklovskij 1966 (1925): 14). Jf. også Sergej Tretjakovs teori om tingenes biografi i essayet "Tingens biografi" (1929) i Tretjakov 1974. Begge behandlet i Thobo-Carlsen henh. 1984a og 1984e.

Sproget som hodologisk rum. En læsning af Samuel Becketts *Molloy*, *Malone Dies* og *The Unnamable*

- 306 *Hodos* er græsk og betyder 'vej'. Begrebet bliver uddybet ndf. note 350f.
- 307 Se bl.a. Blanchot 1969, Lacan 1966, Benveniste 1966, Barthes 1970 og Foucault 1969.
- 308 Beckett 1979: 352.
- 309 Som han også gør det mange andre steder, fx i *Film* og i *Company* jf. min behandling af *Film* omkring note 429 og af *Company* i afsnittet "Dialogisk de-sign."
- 310 Beckett *Molloy* 1979: 84.
- 311 Som betyder noget i retning af: 'der er ingen ydre tekstualitet', og som – endnu en gang – altså intet har at befatte med spørgsmålet, om sproget også refererer til noget uden for sig selv eller ej, men netop blot præciserer, at det, der i visse typer fiktion åbner sproget for de *særlige* betydninger, er skrivningen som brud på forbindelsen til det naturlige nærvær, jf. for dette citat Derrida 1967: 227, og i øvrigt Barthes 1970c og Foucault 1989.
- 312 En nærmere karakteristik af de to figurer er der desværre ikke plads til her, men jeg kan henvise til bl.a. Begam 1996 og Katz 1999.
- 313 Beckett 1979: 149.
- 314 Beckett 1979: 126.
- 315 Beckett 1979: 84.
- 316 Beckett 1979: 51.
- 317 Beckett 1979: 162.
- 318 Beckett 1979: 84.
- 319 I den franske og danske udgave dog A og B, hvilket kan opfattes som et (villet) tegn på at håndhæve de to udgavers (den franske og den engelske) individuelle, sproglige selvstændighed og uafhængighed (jf. Stewart 2006: 100).
- 320 Beckett 1979: 7.
- 321 Beckett 1979: 103.
- 322 Beckett 1979: 10. Jf. også Molloy om Lousse: "She had a somewhat hairy face, or am I imagining it, in the interest of the narrative?" (Beckett 1979: 53).
- 323 Beckett 1979: 10.
- 324 Dennis Potters *The Singing Detective*, London 1986 har udsigelsesstrukturelt mange lighedstræk med *Molloy*.
- 325 Beckett 1979: 135, m.k.
- 326 Beckett 1979: 21.
- 327 Beckett 1979: 21.
- 328 Beckett 1979: 21.
- 329 Katz 1999: 87ff.

- 330 James Joyce 1975: 207. Bemærk også her hall'en som tærsklens kronotop, med tid- og rumassociationer til overgangen, krisen, bruddet, jf. Bakhtin 1994: 248 og Becketts brug af tærskelmetaforen flere steder (fx "I'm the tympanum" (1979: 252)).
- 331 Jf. bl.a. Thobo-Carlsen 2001b.
- 332 Beckett 1979: 9.
- 333 Beckett 1979: 9.
- 334 Beckett 1979: 9-10, m.k.
- 335 Beckett 1979: 162.
- 336 Beckett 1979: 162.
- 337 Jf. "Invention of this kind becomes a logical necessity in a work in which nothing has happened and nothing has been said [...] one in which each assertion would become its own negation, each negation its own assertion" (Begam 1996: 119).
- 338 Beckett 1979: 165.
- 339 Beckett 1979: 166.
- 340 Beckett 1979: 179.
- 341 Beckett 1979: 165 m.k.
- 342 "Hvad refererer *jeg* så til? Til noget meget særligt som er rent sprogligt: *jeg* refererer til den individuelle udsigelseshandling i hvilken den er udfoldet og ved hvilken den orienterer sig mod udsigelsespartneren." (Benveniste 1966: 261).
- 343 Beckett 1979: 267.
- 344 Beckett 1979: 260, m.k.
- 345 Beckett 1979: 260.
- 346 Som Katz er inde på i Katz 1999: 109.
- 347 Blanchot 1994.
- 348 Beckett 1979: 267.
- 349 Beckett 1979: 267.
- 350 Morot-Sir 1988. Han henviser overordnet til Sartres *L'être et le néant* uden at specificere nærmere.
- 351 "La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage: la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant" (Barthes 1967: 441, m.o). Jeg har skrevet lidt om dette ved forskellige lejligheder, bl.a. i Thobo-Carlsen 1993a.
- 352 Hvilket i øvrigt svarer til en vist endnu hverken endelig bevist eller modbevist teori om verdensrummets uendelighed, også kaldet saddelestrukturen. Jf. den berømte formulering i Becketts roman *Murphy*: "(Life is) a wandering to find home" (Beckett 1963: 7).
- 353 Beckett 1979: 288 m.k.
- 354 Beckett 1979: 289-290 m.k.
- 355 Beckett 1979: 285 m.k.
- 356 Beckett 1979: 307.
- 357 Worm = W (or) M? – W og M er som bekendt de to hyppigst brugte forbogstaver til navne på figurer hos Beckett. – Tak til Thomas Henriksen for ideen med (or)!
- 358 Beckett 1979: 310-311 m.k.
- 359 Beckett 1979: 76.
- 360 Beckett 1979: 72.

- 361 "L'expérience entre dans sa vrais profondeur," Blanchot 1959: 289.
- 362 Benjamin 1974a: 211 m.o.
- 363 "un Je poreux et agonisant," (Blanchot 1959: 290).
- 364 Beckett 1979: 381-382, m.k.
- 365 J.P. Jacobsen (1875):
GENREBILLEDE
*Pagen højt på Taarnet sad
Stirred' ud saa vide,
Digted paa et Elskovskvad
Om sin Elskovskvide,
Kunde ikke faa det samlet,
Sad og famled'
Nu med Stjærner, nu med Roser —
Intet rimed' sig paa Roser —
Satte fortvivlet saa Hornet for Mund,
Knugede vredt sit Værge,
Blæste saa sin Elskov ud
Over alle Bjærge.*
- 366 Jf. litteraturkritikeren Hugh Kenner: "Molloy is Beckett's first venture in a new kind of character, what he once called in a letter 'the narrator/narrated'. It is a device he employs in all his subsequent fiction, bringing the ambient world into existence only so far as the man holding the pencil can remember it or understand it, so that no omniscient craftsman is holding anything back, and simultaneously bringing into existence the man with the pencil, who is struggling to create himself, so to speak, by recalling his own past or delineating his own present." Kenner 1973: 94. Jf også Begam 1996: 99, hvor han diskuterer dette forhold.
- 367 Beckett 1979: 275.
- 368 Begam 1996: 159.
- 369 Beckett 1988: 29.
- 370 Jf. Thobo-Carsen 1999, afsnittet "Udsigelse og dialog" for en grundig behandling af lige netop dette forhold.
- 371 Bakhtin 1993: 287.
- 372 Beckett 1979: 358.

Humor uden forsoning. En læsning af Samuel Becketts *Endgame* med fokus på samspillet mellem intra- og inter-lektualitet

- 373 Beckett 1979 i *The Unnamable*: 381.
- 374 Jf. om hans *fail better*-poetik, som er behandlet ovenfor i afsnittet "Slutningens poetik".
- 375 Beckett 1949: 145.
- 376 Bakhtin 1995b: 86.
- 377 Som jeg gjorde det i forbindelsen med læsningen af Woolfs *The Waves* vil jeg ved *intra-lektualitet* forstå alle tekst-interne og gensidige læsninger, der måtte finde sted mellem karaktererne indbyrdes og mellem dem og skribent- og læserollen. Hvorimod jeg betragter relationerne mellem skribent- og læser-

- rollen indbyrdes og deres læsningsmæssige relationer med deres respektive omverden som *inter-lektuelle*.
- 378 Med en reference til Barthes' definition på "det Neutrale" i Barthes 2002 og 2005: "Jeg definerer det Neutrale som det der udspiller paradigmet, eller jeg kalder snarere alt det for Neutralt som forpurrer paradigmet" (2005: 6-7. m.o.). 'Paradigme' i betydningen det meningskabende, eller det arsenal af modsætningspar inden for en bestemt kategori, hvorfra man i talen vælger den af de to modsætningstermer, der fastlægger en betydning.
- 379 Se fx Bakhtin 1995b.
- 380 Beckett 1988: 29.
- 381 Beckett 1988: 29.
- 382 Beckett 1988: 40.
- 383 Beckett 1988: 41.
- 384 Beckett 1988: 26.
- 385 Beckett 1988: 12.
- 386 Beckett 1988: 33.
- 387 Beckett 1988: 34.
- 388 Beckett 1988: 45.
- 389 Beckett 1988: 32.
- 390 Beckett 1988: 26-27.
- 391 Beckett 1988: 21-22.
- 392 Beckett 1988: 39-40.
- 393 Beckett 1988: 45.
- 394 Beckett 1988: 29.
- 395 Beckett 1988: 51.
- 396 Beckett 1988: 23-24.
- 397 in Kott 1966.
- 398 Kott 1966: 133.
- 399 Jf. afsnittet "Roland Barthes og teatralitet" ovf. og endvidere Fischer-Lichte 2004, hvori performativens handlingskarakter, selvfremskaffende og virkelighedskonstituerende karakter præciseres.
- 400 Kott 1966: 134.
- 401 Beckett 1988: 17.
- 402 Beckett 1988: 29.
- 403 Beckett 1988: 51 m.k.
- 404 Kott 1966: 137.
- 405 Beckett 1988: 51.
- 406 Beckett 1988: 12 m.k.
- 407 Beckett 1988: 37.
- 408 Beckett 1988: 31.
- 409 Beckett 1988: 50.
- 410 Beckett 1988: 49-50.
- 411 Beckett 1988: 29.
- 412 Beckett 1988: 28.
- 413 Shakespeare 1966: 198.
- 414 Philip Glass, *Music*, Da Capo Press, 1995 m.k.

Etiske og æstetiske aspekter af formproblemet hos Mikhail Bakhtin

- 415 Bakhtin 1995a: 89-90.
416 Bakhtin 1995a: 90.
417 Bakhtin 1995a: 90.
418 Jf. Bakhtin 1995a: 47f.
419 ”For the word (and, consequently for a human being) there is nothing more terrible than a *lack of response*” (Bakhtin 1996b: 127).
420 Se afhandlingen 1995c. Skrevet i begyndelsen af 1920’erne, men først offentliggjort i 1979.
421 Jf. Bakhtin 1994d.
422 Jf. Bakhtin 1919.
423 Thobo-Carlsen 1999.
424 Bakhtin 1994d: 257.
425 Bakhtin 1995b: 306 og fl. andre steder.
426 ”whatever these meanings turn out to be, in order to enter our experience (which is social experience) they must take on *the form of a sign* that is audible and visible for us (a hieroglyph, a mathematical formula, a verbal or linguistic expression, a sketch, etc.). Without such temporal-spatial expression, even abstract thought is impossible. Consequently, every entry into the sphere of meanings is accomplished only through the gates of the chronotope” (Bakhtin 1994d: 258).
427 The aesthetic object is a creation that includes its creator within itself. The creator finds himself in it and feels intensely his own creative activity in it. Or put it differently: it is a creation as it looks from the eyes of the creator himself, who freely and lovingly created it” (Bakhtin 1995c: 316, m.k. og o.).
428 ”(...) il faudra bien accepter de dire que la lecture vivante est une activité perverse et que la lecture est toujours immorale” i Barthes 1972, in 1995, OC 2: 1456.
429 Som de kommer til udtryk i hans *A Treatise concerning the Principles of Human Knowledge* (1710).
430 Beckett 1990: 323.
431 Malinovski 1968.
432 ikke at forveksle med ’årsag’. Begrebet er min oversættelse af Becketts ’occasion’, som han bruger det i omtalen af ”the relation between the artist and his occasion” i ”Three Dialogues” (Cohn 1983: 144). Jf. i øvrigt min Thobo-Carlsen 2001, deri note 15 for en uddybning af dette.

Kunsten og livet. Om jeget og den anden hos Mikhail Bakhtin og Samuel Beckett

- 433 Bruhn og Lundkvist 1998: 35-62.
434 Bruhn og Lundkvist 1998: 39.
435 ”It is the shape that matters”, siger han som en kommentar til en af St. Augustins aforismer. Jf. note 187.
436 ”I must find myself in another by finding another in myself” in Bakhtin 1993a: 287.

- 437 "the work in the totality of all its events, including [...] its text, and the world represented in the text, and the author-creator and the listener or reader; thus we perceive the fullness of the work in all its wholeness and indivisibility [...]" (Bakhtin 1994d: 255).
- 438 Bakhtin 1994b.
- 439 Bakhtin 1994b: 39.
- 440 Forholdet er blevet uddybet i afsnittet "Dialogisk de-sign" ovf. Jf. også Hillis Miller om "The failure to read" i 1987: 47.
- 441 Beckett 1996a: 138 m.o.
- 442 Jf. analysen heraf i afsnittet "Dialogisk de-sign" ovf.
- 443 Bakhtin 1995c: 23. Mere herom i Gemzøe 1998.
- 444 Bakhtin 1993a: 53.
- 445 Bruhn og Lundkvist 1998: 59.

Læsningsetisk konklusion

- 446 Bakhtin 1995c.
- 447 Bakhtin 1995b: 304-305 m.o.
- 448 Beckett 1996b: 18-19.
- 449 Beckett 1988, *Endgame* 51-52.
- 450 Bakhtin 1998: 14.
- 451 Se også herom hos Erdinast-Vulcan 2008.
- 452 Bakhtin 1994b: 257.
- 453 Beckett 1983: 10f.
- 454 Højholt 1969, omslagets bagside.
- 455 En opfattelse som tilsyneladende deles af mange udøvende forfattere.
- 456 Auster 1977, m.k.
- 457 Bakhtin 1998: 13.

Krops-semiotik

- 458 Foucault 2000: 258-259.
- 459 Foucault 2000: 259.
- 460 Foucault 2000: 259-260, m.k.
- 461 Mine referencer hertil er bl.a. Pennemaker 2000, Munson 2000, Mathieson and Barrie 1998, Herman 1995 og Haga og Thorgaard 2003.

Kropsforståelse og semiotik

- 462 Barthes 1982 og 2004. Original: "Le troisième sens" (1970).
- 463 Bakhtin 1995b: 304-305.

Krops-læsning

- 464 Som det er introduceret og beskrevet i indledningens afsnit "Inter-pektuel se-

- miotik” og videreudviklet i en litterær sammenhæng.
- 465 Det klassiske eksempel er sprogets fonologiske opbygning. Sproget fungerer som bekendt som betydningsdanner og betydningsbærer i kraft af *fonemerne* og deres *distinktive træks* betydningsadskillende evne. Ethvert sprog fungerer ved hjælp et endeligt antal oppositionelt fastlagte, lydlig træk, der samlet i bundter danner de fonemer, som vores mindste betydningsbærende sprogede, kaldet *morfemer*, består af. Morfemerne møder vi som ord eller dele af ord. Ved hjælp af den såkaldte kommutationsprøve kan man undersøge om en lyd er betydningsadskillende og dermed fonem i det pågældende sprog. Fx ved ombytning af /k/ og /h/ i kat og hat konstaterer vi, at disse lyd er fonemer på dansk.
- 466 Jf. von Uexküll 1984b: 53-58.
- 467 Jf. von Uexküll 1984a.
- 468 Jf. Baer 1989: 215-269.
- 469 ”Natur” og ”kultur” forstået således, at de ikke bare er givet, men også socialt dannet og omdannet.
- 470 Baer 1989: 233.
- 471 Baer 1989: 233.
- 472 Baer 1989: 218.
- 473 Jf. Barthes 1985a og Foucault 1975, hvis betragtningsmåder ligger bag mange af disse synspunkter.
- 474 Jf. afsnittet ”Udsigelse og Dialog. Om litterær kommunikation og dialogisk udsigelse” in Thobo-Carlsen 1999.

Krop og fortælling

- 475 Her siger han bl.a.: ”Vi satser på sportspublikummet. Vores øjne skeler, lad os blot vedgå det, til disse uhyre cementgryder, fyldt med 15.000 mennesker fra alle klasser og alverdens profiler, det klogeste og mest fair publikum i verden [...] Det fordærvede ved vores teaterpublikum skyldes, at hverken teater eller publikum ved, hvad der her skal foregå. I sportspaladserne ved folk til gengæld nøjagtig, hvad der vil ske, når de køber deres billetter; og netop det, de forventer vil ske, indtræffer da også, når de sidder på deres pladser: nemlig at trænede folk med den fineste ansvarsfølelse udfolder deres specielle evner på den måde de samtidig finder mest behagelig, således at man må tro at de først og fremmest gør det for deres fornøjelses skyld. Det gamle teater derimod har i dag ikke længere noget ansigt udadtil. Jeg kan ikke se, hvorfor teatret ikke også skulle have sin ’goe sport’ i ”Mer’ go’ sport” oversat af Niels Kayser Nielsen in *Sport og fascination* (red. Niels Kayser Nielsen og John Thobo-Carlsen), *BIDRAG. Bevidsthedssociologisk tidsskrift*, nr.13/14. Odense 1981, s.136-139.
- 476 Oversat til dansk med en lille indledning af Peter Larsen i *Dansk Musik Tidsskrift*, Kbh. 1984.
- 477 Karl Aage Rasmussen er født 1947, komponist og uddannet på Det jyske Musikonservatorium og professor samme sted. En dansk og international kapacitet med en stor produktion bag sig.
- 478 Citatet står i Beckman 1985.

Konklusion. Skitse til en inter-lektuel fortælleterapi

- 479 Vedr. referencer jf. note 461.
480 Jf. Thobo-Carlsen 1984a.
481 Mikhail Bakhtin: *Problems of Dostevsky's Poetics* (1993a). – For Bakhtin (1895-1975) er sprog og bevidsthed knyttet tæt sammen fra makroplanet til mikroplanet. Hans begreber om flerstemmighed, forskelligsprogethed og dialogisering af sproglige ytringer er centrale temaer i et andet af hans hovedværker, der er oversat til dansk med titlen: *Ordet i romanen* (2003).
482 Bakhtin 1993a: 287. Alle oversættelser er mine egne.
483 Goethe 1995.
484 Bakhtin 1995c: 304.
485 Beckett 1983: 7.

Bibliografi

- Abbott, H. Porter (1996): *Beckett Writing Beckett. The Author in the Autograph*. Ithaca: Cornell University Press.
- Attridge, Derek (2004a): *J.M. Coetzee & the Ethics of Reading. Literature in the Event*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Attridge, Derek (2004b): *The Singularity of Literature*. London and New York: Routledge.
- Augustin, Aurelius (1998): *Bekendelser*. Kbh: Sankt Ansgars Forlag.
- Auster, Paul (1977): <http://www.groveatlantic.com/grove/bin/wc.dll?groveproc~ge nauth~56~0~info~praise> *The Saturday Review of Literature*, April 30th
- Auster, Paul (2006): <http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/sto ry/0,,1939604,00.html> "I want to tell you a story" in *The Guardian*, 5.11.2006, London.
- Baer, E. (1988): *Medical Semiotics*. Lanham, MD: University of America Press.
- Baer, E. (1989): "Semiotics and medicine" in *The Semiotic Web 1988* (Thomas A. Sebeok & Jean Umiker-Sebeok, eds.). Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Bakhtin, Michail M. (1998): "Kunst og ansvarlighed" in *K & K* 86. Holte: Medusa. Jf. dog Bakhtin 1919.
- Bakhtin, Michail M. (2003): *Ordet i romanen*. Kbh.: Gyldendal (1934-35).
- Bakhtin, Mikhail M (1919): "Art and Answerability" in Bakhtin 1995a: 1-3.
- Bakhtin, Mikhail M. (1993a): *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press (1963).
- Bakhtin, Mikhail M. (1993b): "Toward a Reworking of the Dostoevsky Book" (1961) in (1993a).
- Bakhtin, Mikhail M. (1994a): *The Dialogic Imagination, Four essays by M.M. Bakhtin* (Michael Holquist ed.). Austin: University of Texas Press (1981).
- Bakhtin, Mikhail M. (1994b): "Epic and the Novel" in (1994a).
- Bakhtin, Mikhail M. (1994c): "Discourse in the Novel" (1935) in (1994a).
- Bakhtin, Mikhail M. (1994d): "Forms of Time and Chronotopes" in (1994a).
- Bakhtin, Mikhail M. (1995a): *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas.
- Bakhtin, Mikhail M. (1995b): "Author and Hero in Aesthetic Activity" in 1995a.
- Bakhtin, Mikhail M. (1995c): "The Problem of Content, Material, and Form in Verbal Art" (1924) in (1995a).
- Bakhtin, Mikhail M. (1996a): *Speech Genres & Other Late Essays* Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail M. (1996b): "From Notes Made in 1970-71" in (1996a).
- Bakhtin, Mikhail M. (1996c): "The Problem of the Text" in (1996a).
- Barthes, Roland (1967): "Semiologie et urbanisme" in 1995c, OC 2: 439-446.
- Barthes, Roland (1969): *Mytologier*. Kbh. – Forkortet overs. af *Mythologies*. Paris 1957.

- Barthes, Roland (1970a): *Le degré zéro de l'écriture* Paris: Seuil (1953).
- Barthes, Roland (1970b): "L'étrangère" in 1995c, OC 2: 861.
- Barthes, Roland (1970c): S/Z in OC 2: 1995c.
- Barthes, Roland (1971a): *Essais critiques*, (1964) Seuil, Paris. Svensk oversættelse (1967): *Kritiska Essäer*. Stockholm: Cavefors, ved Malou Höjer.
- Barthes, Roland (1971b): "L'activité structuraliste" in Barthes 1971a.
- Barthes, Roland (1972): "Pour une théorie de la lecture", *Œuvres complètes*, Tome 2. Paris: Seuil, 1994.
- Barthes, Roland (1973): *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- Barthes, Roland (1974): "L'aventure sémiologique" in Barthes 1995d.
- Barthes, Roland (1976): "Sur la lecture" in Barthes 1984a.
- Barthes, Roland (1977a): "Droit dans les yeux" in Barthes 1982b.
- Barthes, Roland (1977b): *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1980): *Sur la Littérature* (interview med Maurice Nadeau). Grenoble: Presse univ. de Grenoble.
- Barthes, Roland (1981): "Fra værk til tekst" in *Kultur & Klasse* 40: 36-43. Holte: Medusa (1971).
- Barthes, Roland (1982a): "Den tredje mening" in *Kultur & Klasse* nr. 44. Kbh. 1982, s. 20-40. – Overs. af "Le troisième sens" (1970) in Barthes 1982b og 1995b.
- Barthes, Roland (1982b): *Lobvie et l'obtus*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1983): *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet*. Kbh. 1983. – Overs. af *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980.
- Barthes, Roland (1984a): *Le bruissement de la langue*. Essais critiques IV. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1984b): "Musica Practica" in *Dansk Musik Tidsskrift*. Kbh. (1970), oversættelse af samme in Barthes 1982b.
- Barthes, Roland (1985a): "Sémiologie et médecine" in Barthes 1995d.
- Barthes, Roland (1985b): *Lektion*, in Roland Barthes: *Om litteraturen. To lektioner*. Kbh.: Babette. Oversættelse af *Leçon*. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcé le 7 janvier 1977. Paris: Seuil, 1978, oversat og red. af Karen Nicolajsen.
- Barthes, Roland (1988): *Af mig selv*. Kbh.: Rævens Sorte Bibliotek. Oversættelse: Steffen Nordahl Lund. Original: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.
- Barthes, Roland (1995a): "La mort de l'auteur" (1968) in *Œuvre complètes*, Tome 2. Paris: Seuil, 1995.
- Barthes, Roland (1995b): "Le troisième sens" (1970) in *Œuvres complètes*, Tome 2. Paris: Seuil, 1995.
- Barthes, Roland (1995c): *Œuvres complètes. Tome 1: 1942 – 1965, Tome 2: 1966 – 1973, Tome 3: 1974 – 1980* (Éric Marty ed.). Paris: Seuil. [OC].
- Barthes, Roland (1995d): *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1999): *I tegnenes vold. Om det tomme tegns etik*, Kbh.: Rævens sorte Bibliotek. Oversættelse af *L'empire des signes* (1993), Japan-bogen.
- Barthes, Roland (2000): "Kultur og tragedie" in *KRITIK* nr. 145. Kbh.: Gyldendal, s. 22-23. Oversat af Carsten Henrik Meiner.
- Barthes, Roland (2001): *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin*. Berlin: Alexander Verlag. (Oversættelse af Barthes 2002, som altså udkom året før den franske udgave!)

- Barthes, Roland (2002): *Écrits sur le théâtre*. Paris: Seuil. Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière [ET].
- Barthes, Roland (2002): *Le Neutre: Cours et s minaires au Collège de France 1977-1978*, ed. Thomas Clerc et  ric Marty. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (2004): *Forfatterens død og andre essays*. Udvalg, oversættelse og indledning ved Carsten Meiner. Kbh.: Gyldendal.
- Barthes, Roland (2005): *The Neutral. Lecture Course at the Collège de France (1977-1978)*. Text established, annotated, and presented by Thomas Clerc under direction of  ric Marty. Translated by Rosalind E. Krauss and Denis Hollier. New York: Colombia University Press.
- Beckett, Samuel (1929): "Dante...Bruno.Vico..Joyce" in Cohn (ed.) 1983.
- Beckett, Samuel (1931): *Proust*. London: Chatto and Windus. Dansk: *Proust*. Fredensborg: Arena 1965.
- Beckett, Samuel (1937): [German Letter of 1937: "Lieber Axel Kaun..."] in Cohn (ed.) 1983.
- Beckett, Samuel (1949): "Three Dialogues" (1949) in Cohn (ed.) 1983.
- Beckett, Samuel (1963): *Murphy*. London: Calder (1938).
- Beckett, Samuel (1968): *Tekster for intet*, IV. in *Noveller og tekster for intet*. Fredensborg: Arena. – Oversat af Uffe Harder fra *Nouvelles et texte pour rien*, Paris 1958.
- Beckett, Samuel (1979): *Molloy, Malone Dies, The Unnamable (1951-53)*, in *The Beckett Trilogy*. Reading: Picador.
- Beckett, Samuel (1983): *Worstward Ho*. London: Calder.
- Beckett, Samuel (1988): *Endgame*. London: Faber and Faber (1958).
- Beckett, Samuel (1990): *Film (1963)* in *The Complete Dramatic Works*. London: Grove Press.
- Beckett, Samuel (1995): *The Complete Short Prose 1929-1989*. New York: Grove Press.
- Beckett, Samuel (1996a): *Dream of Fair to Middling Women*. London: Calder.
- Beckett, Samuel (1996b): *Company*. London: Calder (1979). På dansk: *Selskab*. Viborg: Arena, 1981.
- Beckett, Samuel (1996c): *Molloy, Malone d r, Den unævnelige*. Kbh.: Gyldendal (1951-53).
- Beckman, Jesper (1985): "Hurra! Det er en støvsuger. En samtale med Karl Aage Rasmussen d. 26. april 1985" i *Dansk Musik Tidsskrift* nr. 5/6, 1984/85.
- Begam, Richard (1996): *Samuel Beckett and the End of Modernity*. Stanford: Stanford California Press.
- Behrendt, Poul (1997): "Tomme tanker" in *Weekendavisen* d. 17. januar.
- Benditti, Carla (2005): *The Empty Cage. Inquiry into the Mysterious Disappearance of the Author*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Benjamin, Walter (1974a): "Erkenntniskritische Vorrede" in *Gesammelte Schriften* I,1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1974b): "Ursprung des deutschen Trauerspiels" (1925), in *Gesammelte Schriften*, I,1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1989a): "Om sprog overhovedet og om menneskets sprog" in Tore Eriksen (red.): *Walter Benjamin – oversat*, Slagmarks Skyttegravsserie, Århus. Oversættelse af " ber Sprache  berhaupt und über die Sprache des Menschen" i *Gesammelte Schriften*, II, 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.

- Benjamin, Walter (1989b): "Oversætterens opgave" in Tore Eriksen (red.): *Walter Benjamin – oversat*. Århus.
- Benjamin, Walter (1991): "Die Aufgabe des Übersetzers", in *Gesammelte Schriften*, IV. Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter (1996): "Om nogle motiver hos Baudelaire" in Peter Madsen (red.): *Walter Benjamin. Fortælleren og andre essays*. Kbh.: Gyldendal.
- Benveniste, Émile (1966): "De la subjectivité dans la langue" in *Problème de linguistique générale I*. Paris: Gallimard.
- Berger, John and Mohr, Jean (1982): *Another way of telling*. New York: Vintage Books.
- Bernal, Olga (1969): *Langage et fiction dans le roman de Beckett*. Gallimard, Paris.
- Blanchot, Maurice (1955): "L'oeuvre et la communication" in *L'Éspace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1959): "Où maintenant? Qui maintenant?" in *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1969): "La voix narrative" in *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1994): *Orfeus blik og andre essays*, red. af Carsten Madsen og Frederik Tygstrup. Kbh.: Gyldendal.
- Blanchot, Maurice (2001): "Hvor nu? Hvem nu?" in *Slagmark. Tidsskrift for idéhistorie*, nr. 32, Århus.
- Bodley, Mary (ed.) (1998): *Beckett and Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Brecht, Bertolt (1971): "En læsende arbejders spørgsmål" in *Digte*. Kbh.: Gyldendal.
- Brecht, Bertolt (1981): "Mer' go' sport" in *Sport og fascination* (red. Niels Kayser Nielsen og John Thobo-Carlsen), *BIDRAG. Bevidstheds sociologisk tidsskrift*, nr. 13/14. Odense 1981, s.136-139, oversat af Niels Kayser Nielsen.
- Brecht, Bertolt (1982): *Om tidens teater*. Kbh.: Gyldendal.
- Bruhn, Jørgen og Lundkvist, Jan (1998): "Arkitektoniske momenter. Ethiske og æstetiske refleksioner hos den tidlige Bachtin" in *K & K 86*. Holte: Medusa.
- Calvet, Louis-Jean (1990): *Roland Barthes*. Paris: Flammarion.
- Carpentiers, Nicolas (1998): *La lecture selon Barthes*. Paris: L'Harmattan.
- Cassirer, Ernst (1999): "Om symbolbegrebets logik" in *De symbolske formers filosofi*. Kbh.: Gyldendal.
- Christensen, Inger (1969): *Det*. Kbh.: Gyldendal.
- Cohn, Ruby (ed.) (1983): *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett*. London: Calder.
- Connor, Steven (1988): *Samuel Beckett. Repetition, Theory and Text*. Oxford: Basil Blackwell.
- Davis, Todd F. and Womack, Kenneth (2001): *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*. Charlottesville and London: University Press of Virginia.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2005): *Tusind plateauer*. Kbh.: Det kongelige danske kunstakademis Billedkunstskoler (fransk original 1980).
- Deleuze, Gilles (1992): "L'Épuisé" in Samuel Beckett: *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris: Seuil.
- Deleuze, Gilles (1996): *Différence et répétition*. Paris: PUF.
- Derrida, Jacques (1967): *De la grammatologie*. Paris: Seuil.
- Diderot, Denis (2003): "Paragraphe sur la composition ou j'espère que j'en parlerai" in *Essai sur la Peinture et Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann. (1795).
- Dort, Bernard (1995): *Le Spectateur en dialogue*. Paris: P.O.L.

- Eliot, T. S. (1948): "Ulysses, Order and Myth" (1923) in Givens, Seon (ed.): *Joyce, James: Two Decades of Criticism*. N.Y.
- Erdinast-Vulcan, Daphna (2008): „The I that Tells Itself: A Bakhtinian Perspective on Narrative Identity“ in *Narrative*, vol. 16, no. 1. The Ohio State University.
- Fischer-Lichte, Erica (2001): *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen: A. Francke Verlag.
- Fischer-Lichte, Erica (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1975): *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*. Paris: Press universitaires de France. (1963).
- Foucault, Michel (1989): "What is an Author" in Robert Con Davis and Ronald Schleifer (eds.): *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. London: Longman (1969).
- Foucault, Michel (2000): *Klinikkens fødsel*. Kbh.: Reitzel.
- Gane, Mike and Gane, Nicholas (eds.) (2004): *Roland Barthes*, vol I-III, Sage Masters of Social Thought. London: Sage Publications.
- Gemzøe, Anker (1999): "Projektpræsentation: *Betydende Former. Modernismens Retorik*". Aalborg: Aalborg Universitet.
- Gemzøe, Anker, Knudsen, Britta Timm og Larsen, Gorm (red.) (2001): *Metafiktion – selvrefleksionens retorik*. Kbh: Medusa.
- Gemzøe, Anker (1998): "Bachtin, auto-riteten og modernismen" in *K & K* nr. 86. Holte: Medusa.
- Goldbæk, Henning (1990): *De tavse sireners sang. Oplysningens dialektik hos den tidlige Walter Benjamin*. Kbh.: Museum Tusulanums forlag.
- Goethe, Johann Wolfgang (1995): *Die Leiden des jungen Werther* (2. udg.). München: dtv klassik (1787).
- Gontarski, S.E. (ed.) (1995): *Samuel Beckett. The Complete Short Prose 1929-1989*. N.Y.: Grove Press.
- Gontarski, S.E. and Uhlmann, Anthony (eds.) (2006): *Beckett after Beckett*. Gainesville: University Press of Florida.
- Gran, Anne-Britt (2002): "The Fall of Theatricality in the Age of Modernity" in *SubStance* 98/99, Vol. 31, nos 2 & 3.
- Haga, E. og Thorgaard, L. (2003): "Tiden sårer alle læger" in *Månedsskrift for Praktisk Lægegerning*, jan. 2003, nr. 1.
- Herman, J. L. (1995): *I voldens Kølvand. Om psykiske traumer og deres heling*. Kbh.: Hans Reitzel.
- Højholt, Per (1969): 6512. Viborg: Arena.
- Iser, Wolfgang (1981): "Tekstens appelstruktur" in Michel Olsen og Gunver Kelstrup (red.): *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*, Kbh.: Borgen. Oversat fra "Die Appellstruktur der Texte – Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa" 1970.
- Jakobson, Roman (1964): "Linguistics and Poetics" in T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language* (1960). Mass: The M.I.T. Press.
- Jakobson, Roman (1973): *Essais de linguistique générale*, vol 1 og 2, (1963). Paris: Editions de Minuit.
- Jakobson, Roman (1974): "Den nyeste ryske poesin" in *Poetik & Lingvistik*, udvalg af R.J.'s artikler fra perioden 1919-1970 ved Aspelin & Lundberg. Stockholm: Kontrakurs.

- Joyce, James (1993a): "Eveline" in *Dubliners*. New York: Vintage Books (1914).
- Joyce, James (1993b): "The Dead" in *Dubliners*. New York: Vintage Books (1914).
- Joyce, James (1993c): *A Portrait of the Artist as a Young Man* in Case Studies in Contemporary Criticism. New York: Bedford Books of St. Martin's Press.
- Katz, Daniel (1999): *Saying I No More. Subjectivity and Consciousness in the Prose of Samuel Beckett*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Kenner, Hugh (1973): *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. London: Thames & Hudson.
- Kertesz, André (1917): *Friends, September 3, 1917*, Esztergan, Ungarn 1917. (foto).
- Klitgård, Ida (2000): *A Modernist Poetics of the Sublime in Virginia Woolf's The Waves*. Copenhagen: University of Copenhagen. (Ph.D. Thesis).
- Klitgård, Ida (2004): *On the Horizon: A Poetics of the Sublime in Virginia Woolf's The Waves*. Bethesda, MD: Academic P.
- Knowlson, James (1996): *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. New York: Simon & Schuster.
- Knowlson, James and Elizabeth (2006): *Beckett Remembering Remembering Beckett*. New York: Archade Publishing.
- Korsbek, Lisa. (2000): "Psykoanalysens overføring: Bevægelsen mod et dialogisk paradigme" in *Psyke & Logos 2*. Kbh.
- Kott, Jan (1966): *Shakespeare – vor samtidige*. Kbh.: Hasselbalch (Warszawa 1964).
- Kristeva, Julia (1967a): "Le mot, le dialogue et le roman" in (1969).
- Kristeva, Julia (1967b): "Pour une sémiologie des paragrammes" in (1969).
- Kristeva, Julia (1969): *Sémeiotikè. Recherche pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Kristeva, Julia (1974): *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques (1966): *Écrits*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques (1995): "Relation d'objet et relation intersubjective" (1954). *Le séminaire, livre I*. Paris: Seuil (1975).
- Larsen, Gorm (2005): *Udsigelsens arkitektur. Træk af en dialogisk narratologi*. Aalborg: Institut for Kommunikation, Aalborg Universitet. Ph.d.-afhandling. [Under udgivelse].
- Larsen, Gorm og Thobo-Carlson, John (2003a): "Modernismens betydende former. Indledning" in Larsen og Thobo-Carlson 2003b: s. 7-27.
- Larsen, Gorm og Thobo-Carlson, John (red.) (2003b): *Modernismens betydende former*, Modernismestudier 3. Kbh.: Akademisk Forlag
- Lee, Hermione (1977): *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen.
- Levinas, Emmanuel (1995): *Etik og uendelighed*. Kbh.: Reitzel (1982).
- Locatelli, Carla (1990): *Unwording the World. Samuel Beckett's Prose Works After the Nobel Prize*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Locatelli, Carla (1996): "'My Life's Natural Order More or Less in the Present More or Less': Textual Immanence as the Textual Impossible in Beckett's Works" in Luis Oppenheim and Marius Buning: *Beckett On and On....* London: Associated University Presses.
- Lundtofte, Anne Mette (2007): "Han spiller baseball med ensomheden" interview med Paul Auster in *Politiken* d. 3.2.2007, Kbh.
- Madsen, Carsten og Tygstrup, Frederik (1994): "Indledning" i *Maurice Blanchot. Orfeus' blik og andre essays*. Kbh.: Gyldendal.
- Malinovski, Ivan (1968): "Digteren advarer imod forfalskninger" in Malinovski 1970.

- Malinovski, Ivan (1970): *Leve som var der en fremtid og et håb*, 1968 in *Samlede Digte*. Kbh.: Borgen.
- Martin, Christian (2003): *Roland Barthes et l'éthique de la fiction*. New York: Per Lang Publishing Inc.
- Mathieson, C.M. and Barrie, C.M. (1998): "Probing the prime narrative: Illness, interviewing, and identity" in *Qualitative Health Review*, vol. 8, no.5, sept.
- Meiner, Carsten Henrik (2000): "Sisyfos – Barthes. Om tankens tragedier og stils lykkel" in Isak Winkel Holm og Frederik Stjernfelt (red.), *KRITIK* nr. 145. Kbh.: Gyldendal.
- Meiner, Carsten (red.) (2007): *Roland Barthes. En antologi*. Kbh.: Museum Tusulanum.
- Miller, J. Hillis (1987): *The Ethics of Reading*. New York: Columbia UP.
- Moriarty, Michael (1997): "Barthes's Theatrical Aesthetic", in *Nottingham French Studies*, vol. 36,1.
- Morot-Sir, Edouard (1988). "Grammatical Insincerity in *The Unnamable*" in Harold Bloom (ed.): *Samuel Beckett's Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. N.Y.: Chelsea House.
- Mortier Daniel (1986): *Celui qui dit oui, celui qui dit non ou la Réception de Brecht en France (1945-56)*. Paris: Champion-Slatkine.
- Munson, P. (2000): "Story Language: A Sacred Healing Space", in tidsskriftet *Literature and Medicine*, fra foråret 2000 med titlen "Writing and Healing".
- Phelan, James (1989): *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Phelan, James (2005): *Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Pennemaker, J. W. (2000): "Telling stories: The Health Benefits of Narrative" in tidsskriftet *Literature and Medicine*, fra foråret 2000 med titlen "Writing and Healing".
- Rasmussen, Karl Aage (1984): *Dansk Musik Tidsskrift*, 59 nr. 1.
- Recherche Sémiotiques/Semiotic Inquiry* (1999). Tidsskrift med interessante artikler om bl.a. forholdet mellem den semiotiske og den tolkningsmæssige tilgang til kroppen og en introduktion til det nye felt, Biokulturel semiotik.
- Reinelt, Jeanelle (2002): "The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality" in *SubStance* 98/99, Vol. 31, nos 2 & 3.
- Saramago, José (2003): "Hvorfor skal læsning være en ensom aktivitet?" – Skrevet til "Store Bogdag" på Hald Hovedgård d. 16. august, her citeret efter *Politiken* d. 8. august.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2002): "The Invention of 'Theatricality': Reading Bernard Dort and Roland Barthes" in *SubStance* 98/99, Vol. 31, nos 2 & 3.
- Scheie, Timothy (2000): "Performing Degree Zero: Barthes, Body, Theatre" in *Theatre Journal*, no. 52.
- Shakespeare, William (1966): *King Lear* (1608). The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. London: Methuen
- Sklovskij, Viktor B. (1966): *Theorie der Prosa*, S. Frankfurt am Main: Fischer Verlag (1925).
- Sklovskij, Viktor B. (1996): "Kunsten som greb" in *Moderne litteraturteori*, red. Atle Kittang et al. Oslo: Universitetsforlaget (1993).

- Sonne, H. og Rosenbaum, B. (1994): *Det er et bånd der taler*. Kbh.: Gyldendal (1979).
- Stafford, Andy (1996): "Constructing a radical popular theatre: Roland Barthes, Brecht and *Théâtre populaire*" in *French Cultural Studies* vol 7.
- Staiano, K.V. (1979): "A semiotic definition of Illness" in *Semiotica* 28 (1/2).
- Staiano, K.V. (1986): *Interpreting Signs of Illness*. Berlin: Mouton.
- Stewart, Garret (1987): "Catching the Stylistic D/rift: Sound Defects in Woolf's *The Waves*" in *English Literary History* 54, 1987.
- Stewart, Paul (2006): *Zone of Evaporation. Samuel Beckett's Disjunctions*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Tarastis, Eero (1994): *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press.
- Thobo-Carlsen, John (1984a): *Æstetik og kommunikation På vej mod en teori om den æstetiske formningsproces*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Thobo-Carlsen, John (1984b): "Selektion og kombination. Om struktureringsprincipper for sprog- og symboldannelse i skrift og tale og deres tilknytning til henholdsvis venstre og højre hjernehalvdel" in Thobo-Carlsen 1984a.
- Thobo-Carlsen, John (1984c): "Poetik og Lingvistik" in Thobo-Carlsen 1984a.
- Thobo-Carlsen, John (1984d): "Krop og intellekt. En analyse af Samuel Becketts *Murphy*" in Thobo-Carlsen 1984a.
- Thobo-Carlsen, John (1984e): "Produktionskunst og operativ æstetik" in Thobo-Carlsen 1984a.
- Thobo-Carlsen, John (1992): "Sémiotique de la lecture. Sur les codes et la logique du symbole". *Degrés*. Bruxelles.
- Thobo-Carlsen, John (1993a): "Læsningens semiotik. Om koder og symbollogik" in *K & K* nr. 75. Kbh.: Medusa.
- Thobo-Carlsen, John (1993b): "At læse sygdomstegn" in *Agrippa – psykiatriske tekster*, 14. årg. nr. 1-2. Kbh.: FADL.
- Thobo-Carlsen, John (1996): *Dialogisk poetik. Om litterær kommunikation og dialogisk udsigelse*. Odense: Pjecer fra Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet.
- Thobo-Carlsen, John (1999): *Litteraturen. Kroppen. Masken. Til en Læsningens Semiotik*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Thobo-Carlsen, John (2001a): "Becketts dialogiske de-sign" in *Metafiktion – selvrefleksionens retorik* (Anker Gemzøe, Britta Timm Knudsen og Gorm Larsen red.). Kbh.: Medusa.
- Thobo-Carlsen, John (2001b): *The Music of Silence. Towards an Impossible Literature through Beckett and Woolf*, Working Papers 13, Significant Forms. The Rhetoric of Modernism, Aalborg.
- Thobo-Carlsen, John (2002): "Beckett's Dialogic 'De-sign' and the Rhetoric of Impotence" in *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui, SAMUEL BECKETT: ENDLESSNESS IN THE YEAR 2000/FIN SANS FIN EN L'AN 2000* edited by/édité par Angela Moorjani and/et Carola Veit., pp. 245-252(8). Amsterdam: Rodopi.
- Thobo-Carlsen, John (2003a): "Læsningens (an)svarlighed" in Larsen og Thobo-Carlsen (red.) (2003b).
- Thobo-Carlsen, John (2003b): "Viljen til form" in Larsen og Thobo-Carlsen (red.) (2003b).
- Thobo-Carlsen, John (2003c): "Sygdomsforståelse og fortælleterapi. Om en se-

- miotisk-dialogisk fortællemodel” in *Psyke og Logos* nr. 24. Kbh.: Psykologisk Forlag.
- Thobo-Carlsen, John (2004a): “Hvem er ’jeg’” in *På kant med værket*, red. Ove Christensen og Claus Falkenstrøm, *Modernismestudier 4*. Kbh.: Akademisk Forlag.
- Thobo-Carlsen, John (2004b): ”Barthes meets Benjamin? A relating of Their Views on the Conjunction between Language and Literature” in Mike Gane and Nicholas Gane (eds.) 2004: pp. 105-143. Første gang udgivet i *Orbis Litteraturum*, vol. 53, no. 1, 1998.
- Thobo-Carlsen, John (2005): ”Kroppens metamorfoser”, in Peter Stein Larsen, Louise Mønster og Claus Falkenstrøm (red.): *Litterære metamorfoser. Festskrift til Anker Gemzøe*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Thobo-Carlsen, John (2006): ”Roland Barthes et théatralité” in *Orbis Litterarum*, vol 61 Issue 5, pp. 341-428. London: Blackwell.
- Thobo-Carlsen, John (2007a): ”Kropsforståelse” in *Livstegn. Encyklopædi.DK* Torkild Thellefsen og Bent Sørensen (red.), Kbh.: Haase & Søns forlag.
- Thobo-Carlsen, John (2007b): ”Læsning” in *Livstegn Encyklopædi.DK*, Torkild Thellefsen og Bent Sørensen (red.). Kbh: Haase & Søns forlag.
- Thobo-Carlsen, John (2007c): ”Sygdomsforståelse” in *Livstegn Encyklopædi.DK*, Torkild Thellefsen og Bent Sørensen (red.). Kbh.: Haase & Søns forlag.
- Thobo-Carlsen, John (2007d): ”Roland Barthes og teatralitet” in *Meiner* 2007.
- Thobo-Carlsen, Mette (2008): *Mellem tekst og begivenhed. Selvbioografien som performativ strategi i nutidig litteratur, visuel kunst og performance*. Ph.D.-afhandling. Odense: Syddansk Universitet: Institut for Litteratur, Kultur og Medier.
- Tretjakov, Sergej (1974): *Ordet er blevet til handling*. Kbh.: Tiderne Skifter.
- von Uexküll, T. (1984a): „Symptome als Zeichen für Zustände in lebende Systemen“ in *Zeitschrift für Semiotik*, Band 6, Heft 1-2. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- von Uexküll, T. (1984b): „Historische Überlegung zu dem Problem einer Medizin-Semiotik“ in *Zeitschrift für Semiotik*, Band 6, Heft 1-2. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Watson, David (1991): *Paradox and Desire in Beckett's Fiction*. New York: St. Martin's Press.
- Waugh, Patricia (1996): *Metafiction*. London: Routledge. (1984).
- Wiingaard, Jytte (1996): *Dansk teater efter Artaud. En essaysamling om dansk teater 1975-1995*, Forlaget DRAMA.
- Woolf, Virginia (1966a): “Modern Fiction” in *Collected Essays*, vol. 2. London: The Hogarth Press.
- Woolf, Virginia (1966b): “The Narrow Bridge of Art” (1927) in *Collected Essays*, vol. 2. London: The Hogarth Press.
- Woolf, Virginia (1978): “Sketches of the Past” in *Moments of Being*. London: Triad/Panther Books.
- Woolf, Virginia (1982): *The Diary of Virginia Woolf*. vol. 3, 1931-1935. London: Penguin Books.
- Woolf, Virginia (1983): *The Diary of Virginia Woolf*. vol. 4, 1931-1935. London: Penguin Books.
- Woolf, Virginia (1992): *To the Lighthouse*. London: Penguin Books (1927).
- Woolf, Virginia (1998): *The Waves*. Oxford: Oxford University Press (1931).
- Zangenberg, Mikkel Bruun (2001): *Becketts ontiske rum. En undersøgelse af fiktions-*

verden og erkendelseskonstruktion i Samuel Becketts tidlige værk (1929-1945).
Kbh.: Københavns Universitet. Ph.d.-afhandling.

Ziarek, Ewa Plonowska (1996): *The Rhetoric of Failure: Deconstruction of Skepticism, Reinvention of Modernism.* Albany: State University of New York Press.

Ørum, Tania (1985): *Pamelas Døtre. Romanen og kønnet.* Kbh.: Tiderne Skifter.

Ørum, Tania (1999): "Virginia Woolfs *The Waves*: romanen som skuespil og digt" i *K & K*, 88,2. Kbh.: Medusa.

Tekstkommentarer

En del af stoffet i denne bog har set dagens lys første gang i andre sammenhænge. Afsnittet

- ”Inter-lektualitet”, indeholder bl.a. en væsentlig omarbejdning af Thobo-Carlsen 2007b.
- ”Roland Barthes og teatralitet” er en omarbejdning af 2006 og 2007d.
- ”Betydende former hos Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, James Joyce og Samuel Beckett” er en omarbejdning af 2003b.
- ”Læsningens ansvarlighed”, afsnittet ”Ethiske og æstetiske aspekter af formproblemet”, afsnittet ”Kunsten og livet” og til dels afsnittet ”Læsningsetisk konklusion” er tilsammen en omarbejdning af 2003a.
- ”Dialogisk de-sign” er en justeret udgave af 2001a.
- ”Sproget som hodologisk rum” er en omarbejdning af 2004a.
- ”Kropsforståelse og semiotik” er en tillempning af 2007a.
- ”Krop og fortælling” henter stof fra 2005 og 2007a.
- ”Krops-læsning” en omskrivning og omarbejdning af 1993b og 2003c.
- ”Skitse til en inter-lektuel fortælleterapi” er en videreudvikling af 2003c.