

Philip Munch

Et forsvarsskrift for tanken

Om Jean-Philippe Toussaints roman *La Télévision*

Homo Telecommandus

I foråret 1997 udspandt der sig i dagspressen i Frankrig en debat om fjernsynet på baggrund af to bogudgivelser. Det var sociologen Pierre Bourdieus bog *Sur la télévision* og Jean-Philippe Toussaints roman *La Télévision*, der var anledning til debatten. Begge bøger forholder sig meget kritisk til fjernsynet, og forfatterne blev sat ind i rækken af intellektuelle, der elsker at hade fjernsynet. Et af de emner, som blev diskuteret, var bøgernes forskellige tilgang til fænomenet, og i særlig grad hvorfor Toussaints roman virker mere vedkommende end Bourdieus bog. Argumentet var, at romanens subjektive og essayistiske tilgang bringer flere overraskende pointer. Bourdieus bog analyserer fjernsynsproduktionen ud fra en klassisk sociologisk metode, som rummer en del gentagelser i forhold til en traditionel kritik af tv-mediet.

Bourdieu viser i *Sur la télévision*, hvorledes fjernsynet indtager en magtfuld position i den kulturelle produktion, og hvordan det opretholder en skadelig symbolsk orden i samfundet. Hans ærinde er ikke at kritisere journaliststanden direkte, men at påvise nogle strukturer, som tv-mediet er underlagt. Bourdieu taler om en *strukturel korruption* inden for tv-mediet. Han fremhæver en række interne mekanismer, der styrer produktionen. Det er for eksempel hastigheden i fjernsynsprogrammer, og den cirkulation af nyheder, der strømmer mellem tv-stationer og dagblade, og som leder til en konformitet i produktionen. Inden for cirkulationen af nyheder indtager fjernsynet et stadig større herredømme i den kulturelle produktion, da emner og problemer, der tages op i fjernsynet, bliver så vigtige i den offentlige debat, at andre medier nødvendigvis må forholde sig til dem. Af eksterne grunde til de strukturelle problemer er tv-mediets kommercielitet det vigtigste. Bourdieu taler om en seertalsmentalitet, hvor programmernes kvalitet bedømmes ud fra seertallenes størrelse. Det ændrer ved den sunde interne konkurrence, der eksisterer inden for andre sociale felter, hvor faglig dygtighed leder til intern anerkendelse. Når kvalitet bedømmes ud fra en ekstern parameter som seertal, leder det til en banalisering af faget. Fjernsynet er således ikke med til at skabe en symbolsk revolution, der forandrer vores måde at tænke på, da fjernsynet for at opnå seertal må lefle for en antiintellektuel og konform tænkemåde. Men da

fjernsynets indflydelse er massiv i samfundet og derfor forbundet med et stort ansvar som oplysningsmedie, er denne tendens meget beklagelig. Disse interne og eksterne strukturelle begrænsninger, som tv-mediet er underlagt, skaber en usynlig censur, der forhindrer originale tanker, og som er med til at fremstille den sociale virkelighed på en måde, der ikke er befordrende for borgernes udøvelse af demokratiet. Bourdieu understøtter sine pointer med konkrete eksempler fra den øjeblikkelige medieverden.¹

Jean-Phillippe Toussaint forholder sig ligeledes kritisk over for fjernsynet, men vælger et eksistentielt perspektiv som udgangspunkt for sine refleksioner. Han giver en forklaring på, hvorfor fjernsynet som medium appellerer til os og indkredser de konsekvenser, fjernsynet har for vores tankevirksomhed. Man finder derfor ingen analyse af programmernes indhold i romanen, der betragtes helt forskelsløst; dog må man sige, at fortælleren har en særlig forkærlighed for sportsprogrammer. Toussaint er inspireret af den franske filosof Blaise Pascal (1620-1661) og i forhold til fjernsynet særligt Pascals begreb om *adspredelse*. Menneskets behov for adspredelse skyldes en trang til selvforømmelse. Fjernsynet er vel den letteste tilgang til adspredelse for det moderne menneske, og at fjernsynet langt fra kun er et oplysningsmedie er også tydeligt, når man iagtager den skamfølelse, der omgærer fjernsynet. Man underdriver gerne antallet af timer, man ser fjernsyn, for at understrege sin selvkontrol. Toussaint omgærdet dog fjernsynet med en vis mangel på alvor i forhold til Bourdieu ved at betragte det som en last. Fjernsynets programmer påvirker således ikke fortælleren, og anledningen til at reflektere over fjernsynet er forsøget på at holde op med at se tv. Afhængigheden og dermed lysten til at se tv er kilden til fortællerens mange overvejelser, mens Bourdieus anledning er en social indignation.

Den leende jansenist

La Télévision strækker sig over tre måneder i Berlin, hvor vi følger jeg-fortælleren i løbet af sommeren 1993 eller 1995. Man kan tidsfæste romanen så forholdvis sikkert, fordi fortælleren indleder sin beretning med at slukke for fjernsynet efter at have set usbekeren Abdoujaparovs spurtsejr på Champs Élysées i Tour de France, og som bekendt vandt han denne etape i såvel 1993 som i 1995. Det er kendetegnende for romanen, at Abdoujaparov trækkes frem, da det viser fortællerens forkærlighed for det uortodokse. Rytteren, med det eksotiske navn fra det ukendte land Usbekistan og med den kraftfulde vuggende spurt var en usædvanlig figur i Tour de France feltet. Men det er ikke kun Tour de France transmissionen, der stopper med denne sejr; fortæl-

leren beslutter sig for definitivt at holde op med at se tv og stopper dermed for en fjernsynsnarkomani, der har gjort ham passiv siden French Open i tennis. Det viser sig imidlertid senere i romanen, at han ikke har kunnet overholde forbudet, ligesom han andetsteds hævder, at han holdt op med at se tv i starten af juli måned, hvilket kommer til at ophæve bogens logik, fordi ophøret er en del af fortællerens liv, som det beskrives i juli måned. Disse inkonsistenser er typiske for romanen. Der er tale om en ligegyldighed over for kronologien, der problematiserer forestillingen om en fast oprindelse, og som flytter fokus til fortællerens bevidsthed, hans tanker, erindringer og forestillinger, fordi inkonsistenserne tager enhver spænding ud af romanen ved at ødelægge plottet, der er betinget af de tidsforskydninger, som afslører og tildækker historien. Kausaliteten mellem episoderne ophæves til fordel for en parataktisk struktur, der fremhæver de enkelte episoder frem for den fremadskridende handling.

Beslutningen om at leve uden at se fjernsyn bliver taget, mens fortælleren, en unavngiven underviser i kunsthistorie, er i gang med at skrive en afhandling om renæssancemaleren Tizian Vecellio. Han har opnået et stipendium til et års forskning i Berlin, og mens hans kone og to børn er på sommerferie i Italien, vil han udnytte det ensomme liv i lejligheden til at få samlet sine tanker og få begyndt på afhandlingen. Han kommer dog ikke i gang, og den viljeløshed, som fortælleren udviser i forhold til sit arbejde, fremlægges som en konsekvens af en bevidst indstilling til livet:

»Jeg gjorde i øvrigt ikke noget. Ved ikke at gøre noget forstår jeg ikke at gøre noget uovervejet eller af tvang, ikke at gøre noget styret af vanen eller af kedsomhed. Ved ikke at gøre noget forstår jeg kun at gøre det essentielle: tænke, læse, lytte til musik, elske, gå ture, tage til svømmehallen, plukke champignon. Ikke at gøre noget kræver, i modsætning til hvad man umiddelbart kunne forestille sig, metode og disciplin, opvaktethed og koncentration.«²

Kompleksiteten i denne definition beror på, at selve dommen »ikke at gøre noget« er et absurd udsagn. Når vi i dagligsproget alligevel kan fælde denne dom, er det, fordi vi konstruerer en dikotomi, hvor det at gøre noget er forbundet med handlinger, der påvirker den ydre verden, mens det ikke at gøre noget er forbundet med handlinger, der kun vedrører vores egen person. Fortælleren benytter den samme dikotomi, fordi hans essentielle gøremål kun er forbundet med ham selv. Men dikotomien nuanceres yderligere, fordi handlinger, der er uovervejede, styret af vanen, af tvang eller af kedsomhed også neges i forhold til ikke at gøre noget. En drivkraft i romanen er de refleksioner, der bestandigt opstår ved mødet mellem den subjektive vilje, som fortælleren

er udstyret med, og henholdsvis computeren og fjernsynet. Computeren repræsenterer den tvang, som arbejdet med at skrive afhandlingen er, mens fjernsynet er den nærmeste adspredelsesmulighed, når kedsomheden melder sig. Fortælleren må derfor navigere uden om begge fænomener for at holde sig til det essentielle. Ironien er imidlertid tydelig i passagen dels på grund af idealet om ikke at gøre noget, dels ved tilføjelsen af at plukke champignon til listen af essentielle gøremål, som man jo kun kan gøre en kort periode i løbet af året. Det ironiske forhold til at gøre noget er i tråd med de refleksioner over virkelighedsflugt, man finder i Blaise Pascals værk *Pensées*, som udkom posthumt i 1670. Man finder referencer til værket i alle Toussaints bøger, og filosofien bag værket kan efterspores som Toussaints idégrundlag.

Fra dødens perspektiv kan Pascal placere de fleste menneskelige handlinger som adspredelser, der skal aflede menneskets tanker fra dets egen elendighed. Ikke uden humor beskrives kongers adspredelser og driftige mænds foretagsomhed som en flugt fra deres egen elendighed; behovet for underholdning, larm og tummel er et bevis på en grundlæggende ulykke:

»Og det kan så et helt liv gå med; man prøver at skaffe sig fred og ro ved at få et par presserende sager fra hånden, og hvis dette lykkes, bliver den vundne fred aldeles uudholdelig på grund af den kedsomhed, den bærer i sig. Så flygter man fra den og kaster sig ud i heftig aktivitet.«³

Pensées er et apologetisk skrift, der kritiserer bevidsthedsfilosofiens evne til at begribe verden og gøre den meningsfuld. Mennesket er nedsænket i en uvidenhed over for universet og uendeligheden og over for sig selv, styret af drifter. *Tanken* er derimod i sig selv det, der adskiller mennesket fra dyret og peger på et guddommeligt ophav. Bevidstheden om sin egen dødelighed og elendighed ophøjer mennesket og gør det paradoksalt: På en gang stort og elendigt. Som et tænkende siv ganske skrøbeligt og flygtigt, men tænkende, og hvor tanken forholder sig til kroppen som knoppen til akset.⁴ Pascal anbefaler et asketisk, meditativt liv, der i ydmyghed forbereder sig på at modtage Guds nåde.

Når fortælleren i *La Télévision* påpeger vanskeligheden ved ikke at gøre noget, er det fordi lysten til adspredelser er stor, og her repræsenterer fjernsynet som sagt den farligste adspredelsesmulighed. En særlig viljeløshed i kroppen var årsagen til, at han havde tilbragt det meste af dagen foran skærmen, og fortælleren kan således ironisk begrunde sit valg med, at han var så optaget af ikke at gøre noget, at han ganske enkelt ikke havde tid til at se tv.⁵ Man kan selvfølgelig kritisere dette olympiske og aristokratiske blik på livet, da det forbigår den økonomiske nødvendighed ved handlingen. Såvel Pascal som

Toussaint er da også ironiske i deres refleksioner, men begge har til formål at nedvurdere de menneskelige handlinger i forhold til tanken. Det er således ikke tilfældigt, at tanken står øverst på listen af essentielle gøremål.

Fortælleren vedkender sig eksplicit sit tilhørsforhold til Pascal, idet han beskriver sig selv som jansenist med en særlig føjelighed i forhold til moral-loven: »Min helt egen fremgangsmåde, i øvrigt, at mildne en smule de jansenistiske forskrifter, som jeg efterfulgte, ved en særlig føjelighed i deres anvendelse.«⁶ Denne leveregel er naturligvis en ironisk kommentar til jansenismen, der netop afstod fra enhver form for hykleri.⁷ Men det paradoksale udsagn (jansenistisk hykler) er en tilnærmelse til Pascal i form af en *paradoksal metode*, der har til hensigt at relativere selvforståelsen. En metode som Pascal benytter sig af i *Pensées* for at vise menneskets grundlæggende uvidenhed. I de mange fragmenter modsiger Pascal sig selv åbenlyst for at vise, i hvor høj grad et synspunkt kan relativeres. Man har for eksempel ofte betegnet Pascal som konservativ, fordi han skrev, at megen ulykke kan undgås, hvis man bliver hjemme i sit lønkammer. Men kapitlet om virkelighedsflugt fungerer snarere som et ironisk svar på den generelle antagelse, at et meditativt liv er virkelighedsflugt, end som eksistentiel rettesnor. Ophævelsen af handlingens værdi er en retorisk manøvre, der set fra dødens perspektiv ikke er uden sandhed, men som ikke prætenderer at indeholde en definitiv sandhed.

Den paradoksale metode

I en tidligere roman af Toussaint, *L'Appareil-photo*, finder man et eksempel på en filosofisk metode, der fastlåses i en paradoksal argumentation. Fortælleren forsøger at legitimere sin nølende adfærd ved en særlig metode, som han beskriver på følgende måde:

»Hun [fortællerens kæreste, Pascale Polougaïevski] tog nemlig fejl af min metode, efter min mening, for hun forstod ikke, at hele min fremgangsmåde, selv om den kunne forekomme aldrig så mystisk, på sin vis virkede således at jeg trættede den virkelighed, jeg stødte imod, på samme måde som man kan trætte en oliven, for eksempel, så den bliver mør, og man med succes kan stikke gaflen i den, og at min tilbøjelighed til aldrig at forcere noget langt fra at være katastrofal, i virkeligheden beredte vejen for mig således, at jeg kunne slå til når tingene forekom mig modne.«⁸

Denne metode realiseres i et aflukket rum, som protagonisterne i Toussaints bøger har en særlig forkærlighed for. Det er en isolation fra den eksterne verden, som minder om klostrets konstruktion, og som er steder, der er egnede til meditation. Fortælleren optræder på badeværelser, balkoner, hotelværelser eller offentlige rum, hvor man ikke interagerer, såsom svømmehaller, parker, parkeringspladser og museer – allesammen steder, hvor man kan være alene med sine tanker. I dette tilfælde på et offentligt toilet:

»Og mens jeg stadig sad i dette toiletrum og roligt fulgte mine tankers vandren, følte jeg vagt, at den virkelighed, jeg stødte imod, lidt efter lidt begyndte at vise svaghedstegn; den begyndte at blive træt og blød ja, og jeg tvivlede ikke om, at mine gentagne angreb i al deres rolige stædighed ville ende med lidt efter lidt at udmatte virkeligheden, ligesom man kan udmatte en oliven, om De vil, ved fra tid til anden at trykke let på den med en gaffel. Jeg vidste, at når virkeligheden til sidst var helt afkræftet og ikke længere gjorde modstand, kunne intet mere standse min begejstrede stræben, min rasende fremdrift, som jeg altid havde mærket i mig, stærk af alle mine succes'er.«⁹

Olivenmetoden søger at legitimere fortællerens mangel på målrettethed, og metoden er i læsninger af Toussaints forfatterskab blevet opfattet som emblematiske for personernes virkelighedsrelation.¹⁰ Den beskriver på karakteristisk humoristisk vis den uengagerede holdning, som fortælleren har og viser samtidig hans forsøg på at række ud efter verden og udmatte realiteten gennem tålmodighed og refleksion. I disse læsninger undlader man dog at bemærke, at denne metode indgår i en modsætningsstruktur, som indfoldes i fortællingen.

På fortællerens forretningsrejse til Milano beskrives en hændelse, der tilsyneladende er absurd, fordi den går stik imod det, man normalt forbinder med en rejseoplevelse. Fortælleren har ikke noget at foretage sig og vandrer rundt uden mål i Milanos gader og pådrager sig en ligtn, der må behandles på en fodklinik. Der er tydeligvis en lighed mellem bearbejdningen af en oliven med bagsiden af en gaffel og to tæers stadige gnidninger mod hinanden, da begge bevægelser fungerer ved hjælp af tryk. Men hvor bearbejdningen af en oliven fører til en opblødning, fører tæernes friktion til en hårdhed.¹¹ Den eksistentielle konsekvens af denne metafor ekspliciteres senere i svigerfaderens bil:

»Indkøbscenteret var stadig ikke i sigte, og mens Hr. Polougaïevski drø-nede af sted ved rattet af sin triumf på ring-motorvejen, sad jeg småslumrende på bagsædet og tænkte, at den virkelighed, jeg stødte mod, var langt fra at vise træthedstegn og snarere så ud til at blive hårdere og

hårdere omkring mig, og da jeg nu var ude af stand til at trække mig ud af den sten-virkelighed, der omgav mig på alle leder, så jeg min fremdrift som en opbrusen af løsrivende kræfter, evigt fængslet af stenen.«¹²

Olive metaforen fremlægges som fortællerens metode og er derfor betinget af en bevidsthedshandling, ligesom bearbejdningen af en olive er det. I modsætning til denne rationelle fremgangsmåde fremstår lygn metaforen som en konstateret erfaring, der synes at give lygn en større empirisk gyldighed end det spekulative olive billede og således tippe den paradoksale metode mod lygn. Der sker under alle omstændigheder en relativisering af begge metoder, der vanskeliggør en fast beskrivelse af subjektet, fordi virkelighedsrelationen afhænger af tid og sted. Refleksionerne opløses på denne måde gennem romanen og viser tankens flygtighed. De aflukkede rum er altid steder, hvor fortælleren kan følge tankens flygtige natur, som en digressiv strøm. At virkeligheden blødgøres på dette sted, hvor fortælleren er fjern fra ydre forstyrrelser og i selskab med sine tanker, virker meget sandsynligt.

I *La Télévision* finder man en tilsvarende paradoksal metode skrevet frem gennem fortællerens refleksioner over sit arbejde. Han tænker til stadighed på sin afhandling, men tøver med nedskrivningen. Mens han ligger behageligt og slikker solskin i parken Halensee, har han følgende meditation over sit arbejde:

»Samtidig var det ikke præcis, hvad det vil sige at arbejde, sagde jeg til mig selv, denne gradvise og progressive åbning af ånden [*l'ouverture d'esprit*] og denne sansernes fuldstændige åbenhed, som jeg opnåede lidt efter lidt? Og hvis ikke, var den i det mindste ikke ligeså lyksaliggørende? Man ved, at Michelangelo længe og indgående betragtede de enorme marmorblokke, som han havde fået bragt ud af stenbuddet ved Carrara, som om værkerne allerede var at finde i marmorblokkernes rå materiale, som han havde foran sig, og at hans arbejde kun bestod i lempeligt at befri dem fra den strenge indpakning, som holdt dem til fange, (...).«¹³

Denne arbejdsmetode opvurderer det indledende tankearbejde. Det fysiske arbejde, det vil sige billedhuggerens arbejde med marmoret og skribentens arbejde med sproget, reduceres til blot at være en løsrivning eller nedskrivning af en i tanken allerede skabt form. Fortælleren udtrykker selv en skepsis over for sin metode, men synes at være tilfreds med selve tanken, som den kommer til ham påvirket af de behagelige omgivelser. Da han sidder magtesløs foran computerskærmen, får læseren imidlertid en anden udlægning:

»Endnu engang syntes den regel bekræftet, som jeg endnu aldrig klart havde formuleret, men som på rammende måde allerede ofte var trådt frem implicit, og som bestod i, at sandsynligheden for at man fører et projekt vel til ende, er omvendt proportional med den tid, man tidligere har brugt på at tale om det.«¹⁴

Herefter resterer kun det hårde slid, som er smerten ved nedskrivningen. Man genfinder i denne struktur oliven- og ligtornmetodens logik, men set i forhold til arbejdsprocessen. Michelangelometoden legitimerer udsættelsen ved langsomt at lade den perfekte form komme til syne og dermed blødgøre og lette skabelsen, mens den sidstnævnte regel lader de indledende refleksioner sluge fornøjelsen ved skrivningen og gøre det stadigt vanskeligere at begynde på at føre projektet til forlis.

Et solipsistisk jeg

Den paradoksale metodes omvendinger viser, at subjektet i begge romaner har et fundamentalt skrøbeligt forhold til verden, fordi tiden manifesterer sig på denne signifikante måde i hans tænkning og dømmekraft. Intellektets evne til at begribe verden og mennesket optræder i negativ form, mens selve tanken ligesom i den kristne nådetradition optræder positivt. Når romanen brydes op i digressive forløb, afvises den mening også formelt, som den logisk fremadskridende udviklingsroman for eksempel implicerer. *La Télévision* kunne i princippet stoppe, hvad øjeblik det skulle være. Kontinuiteten i romanen opstår ved den måde, subjektet forholder sig til verden på, og som gør, at man kan tale om en subjektiv vilje, der opererer bag ved fortællerens bevidsthed som en *intellektuel intuition*. Pascals berømte »bonmot«, »la cœur a ses raisons que la raison ne connaît point«, kan hjælpe til at forstå den subjektive vilje.¹⁵ Ordspillet mellem »ses raisons« og »la raison« viser, at hjertet ikke kan forstås ud fra en dikotomi mellem fornuft og følelse. Hjertet er i *Pensées* et paradoksalt begreb, der til stadighed skifter betydning.¹⁶ Det ene sted forbindes det med lysten til illusioner og adspredelser og i andre tilfælde med en særlig intuitiv subjektiv erkendelse, som Pascal forbinder med viljen:

»Der er en universiel og essentiel forskel mellem viljeshandlinger og alle de andre. Viljen er et af overbevisningens væsentligste redskaber; ikke at den skaber overbevisningen, men fordi tingene er sande eller falske, alt efter hvem der betragter dem (og fra hvilket perspektiv de betragtes). Viljen som finder behag i en ting/et aspekt snarere end en an-

den/et andet, vender ånden fra at betragte kvaliteterne ved de ting, som den ikke finder behag ved; og således standser ånden, idet den med vilje går omkring i et rum, for at betragte det ansigt/den side, som den holder af; og således dømmes den det, ud fra det som den ser.«¹⁷

Dette synspunkt relativiserer den logiske dom, fordi dømmekraften såvel som perceptionen er styret af en subjektiv interesse. Der er tale om en fænomenologisk verdensbeskrivelse, der undgår de vidtfavnende teorier, men interesserer sig for et basalt erkendelsesniveau knyttet til synet. I *La Télévision* udfoldes en sådan verden gennem fortællerens blik i ofte meget udførlige beskrivelser, hvor der stilles skarpt på de ting, som falder i fortællerens smag, som for eksempel i naboens lejlighed, hvor han har fået til opgave at vande blomster, mens ægteparret Inge og Uwe Drescher er på sommerferie:

»Da jeg trådte ind i Uwes kontor, bemærkede jeg til min fornøjelse kautsjukken på kaminen. Jeg må indrømme, at jeg havde fået sympati for denne tavse plante med de store ovale og grønne blade, der var ligesom ører, og som man skulle tro var dækket af lak, så glatte forekom de. Jeg holdt af den ufølsomme tristhed som emmede fra denne kautsjuk, dens sphinxagtighed, dens ro, dens lidenskabsløshed, ligesom dens grundlæggende ligegyldighed over for verden. Havde den kunne tale, ville den have gabt, således havde den været oraklet, dens enkle kommentar til verden. Ikke engang en bebrejdelse.«¹⁸

Kautsjukken er ikke interessant som objekt for en videnskabelig beskrivelse, men får tillagt værdi ved mødet med fortælleren gennem de tanker, han forbinder med den. Fortælleren har en åbenhed over for verden, som sætter tanker i gang, men som samtidig lukker sig om ham uden at bringe ham nærmere tingene selv. Der er intet ønske om at komme ud over første person ental for at adskille subjekt og objekt. Gennem hele romanen er de refleksioner, der skabes ved mødet med verden farvet af fortællerens tanker, og de ting, han standser for at reflektere over, er fremkommet ved en subjektiv udvælgelse. Denne udvælgelse sker på baggrund af et intuitivt møde med tingene, som altid er inden for fortællerens synsfelt. Der er tale om en begribelse af verden, som er betinget af et nærvær og en rettethed, og hvor tingene bliver ofre for en subjektiv refleksion, og som derfor er en solipsistisk form for erkendelse.

I modsætning til Toussaints øvrige romaner er der i *La Télévision* et mindre neutralt subjekt, fordi vi følger de subjektive forestillinger og associationer, som fortælleren gør sig i mødet med verden, og som er knyttet til hans personlige erfaringsmateriale. De mere inderlige associationer er knyttet til fortæller-

ens kone og søn. Frederik Tygstrup bruger i sin læsning af *Badeværelset* Gilles Deleuzes udtryk »fjerde person ental« for at karakterisere det neutrale jeg uden identitet. Han skriver: »Tonen er dikteret af den neutralitet, der kommer af, at jeg'et alene kan være fjerde persons jeg, fjernt fra enhver inderlighed.«¹⁹ Dette gælder altså ikke for *La Télévision*. Fortælleren står for eksempel en aften som kunsthistoriker og afvænnet fjernsynsnarkoman på balkonen til sin lejlighed og betragter boligblokken overfor. Han forbinder de enkelte vinduer med fjernsyn og kan således zappe mellem vinduerne. Blikket finder hvile ved et vindue, hvor en nøgen tysk studine søger efter sin pyjamas, og som han forbinder med historiske venusmalerier.²⁰ Kunsthistorie og fjernsynet optager en stor plads i hans bevidsthed i løbet af denne sommerferie, og det påvirker hans perception således, at hele verden sættes i forhold til kunsthistorien og tv-mediet. Jegets flygtighed eksponeres således, fordi dets sansning påvirkes af de øjeblikkelige og varige interesser. Den beskrevne perspektivisme er også karakteristisk for Marcel Prousts forfatterskab, og der er flere referencer til Proust i romanen. Fortælleren er for eksempel til en Proustkonference i anledning af en tysk nyoversættelse. Romanen slutter også med en reference til Proust, idet den slutter på samme måde, som den startede. Fortælleren slukker for fjernsynet (han er bukket under for konens krav) og konstaterer herefter: »stilheden og dunkelheden genfundet.«²¹ Denne sætning peger på tankens behov for dunkelhed i forhold til det oplyste fjernsyn. Men det er også en reference til Prousts sidste bind i *A la Recherche du Temps Perdu: Le Temps Retrouvé*. Det viser et skift i Toussaints forfatterskab og litteraturhistoriske tilhørsforhold. Jeget i *La Télévision* er en tilnærmelse til det mere personlige og associative jeg, som man finder hos Marcel Proust, hvorved romanen adskiller sig fra Toussaints tidligere produktion, der er blevet sat i forbindelse med den neutrale og apatiske jeg-tradition fra Beckett, Camus og Robbe-Grillet.²²

Fjernsyn og anæstesi

Fjernsynet udgør som sagt den største trussel mod fortællerens subjektive vilje. Det hjemsøger bestandigt hans bevidsthed, fordi han hele tiden har fjernsynet tæt på sig i kraft af dets placering i hans egen dagligstue og i de lejligheder, han besøger. Han udtrykker overalt den dybeste foragt for fjernsynet. På et tidspunkt foretager han et flashback til den tid, hvor han så fjernsyn, og nivellerer programmernes forskel ved at zappe mellem kanalerne:

»Overalt var det de samme udifferentierede billeder (...), det var stereotyp amerikanske serier, det var engelske sange, det var quizprogram-

mer, det var dokumentarprogrammer, det var film taget ud af deres sammenhæng, udklip, det var udklip, det var politikere rundt om et bord (...), det var quizprogrammer, det var lykken, (...) det var nye biler, der slangede sig langsomt langs idylliske ruter, mens solen går ned, det var reklamer, (...).«²³

Således fortsætter fortælleren over flere sider, inden han efter at have konstateret, hvorledes alle disse dårlige stimulanser fornedrer ånden, konkluderer:

»Således forbliver vores ånd, som anæstetiseret ved at være så lidt stimuleret og samtidig lige så meget tiltrukket, grundlæggende passiv foran fjernsynet.(...) thi, ikke alene er fjernsynet flydende, hvilket ikke giver tid til, at refleksionerne kan udfolde sig på grund af den permanente flugt fremad, men det er ligeledes vandtæt på den måde, at det blokerer for enhver frugtbar udveksling mellem vores ånd og genstanden.«²⁴

Det er en ofte fremført indvending mod fjernsynet.²⁵ Hastighed og tankeaktivitet synes at indgå i et omvendt proportionalt forhold. Er genstanden, der betragtes, ubevægelig, fremmer det associationsrækker, mens genstandens bevægelighed paralyserer tankevirksomheden og hensætter betragteren i en tilstand af *anæstesi*. Kautsjukmeditationen fungerer som kontrast til forholdet mellem ånd og fjernsyn, fordi der skabes en frugtbar udveksling mellem ånd og genstand. Pascal og Toussaint arbejder således med to former for passivitet. En kropslig ro med tankeaktivitet er en positiv passivitet, mens den rolige tilstand, hvor ånden er adspredt, er negativ. Tilstanden foran fjernsynet er derfor negativt passiv og modstilles i romanen med fortællerens tur til Dahlem-museet i Berlin. Her sidder han i ensomhed i salen med Dürrers malerier og følger sine tankers strømme, der fødes og tabes og bevæger sig i nye uforudsigelige retninger.²⁶ Dette kendetegner faktisk fortælleren i aktion, men læseren får ikke indblik i de tanker, han gør sig, da ideerne kun har flygtig værdi. Fortælleren skriver dem sommetider ned i sin notesbog, men skuffes sidenhen:

»Alle disse ideer, der var nedskrevet hurtigt, og som havde forekommet i den grad klare, da de var kommet til mig, syntes nu helt visnede, deres blæk var tørret, deres parfume var forduftet, og mens jeg betragtede dem køligt, uden entusiasme eller afsmag, havde de den samme effekt på mig, som når jeg smider mine underbukser ned i en plastiksæk for at bringe dem til vaskeriet uden længere at føle andet end en svag familiær

omsorg for dem, mere på grund af de minder, der havde forbundet os en tid end deres objektive værd.«²⁷

Citatet viser en generel tendens i romanen. Der sker en opvurdering af tankeprocessens flygtighed og den øjeblikkelige entusiasme, der griber den tænkende. Denne tænkning står i modsætning til det rationelle forsøg på objektivt at begribe verden, uafhængig af tid. Men det er en refleksionsform, der kræver koncentration, opmærksomhed og tålmodighed, og det er netop, hvad fjernsynet ikke forlanger af seeren.

Fortælleren kan ikke forklare, hvorfor han valgte at holde op med se fjernsyn, men han fortæller en historie, som skulle give læseren en etisk forklaring, der ikke er forbundet med perceptionen. Forklaringen består i en kort anekdote. En mand har begået selvmord og ligger og flyder i sit eget blod. I mellemtiden har et tv-hold indfundet sig på stedet, hvorefter en journalist træder frem og bøjer sig ned mod den fortvivlede for at bede om en kommentar. Den døende siger skråt op til journalisten.²⁸ Fortælleren er meget kynisk i denne beretning. Han observerer kameramandens optagelse, og hvorledes han forsøger at give den største effekt hos beskueren og forbinder skråt op gestussen med Platons forklarende gestus til Aristoteles på Raphaels maleri *Skolen i Athen*. Fortællerens reaktion på de ekstreme billeder viser hans ligegyldighed over for fjernsynets indhold og journalisters kynisme. Begivenhederne i fjernsynet betyder med andre ord ikke noget i forhold til de erfaringer, han har i det virkelige liv. Fjernsynet repræsenterer netop et fjernt syn, der står i modsætning til de nære begivenheder, der udspiller sig i romanen. Som fortællerens æstetisering af begivenheden viser, er der slet ikke tale om en begrundelse for at holde op med at se tv, snarere tværtimod: Fortælleren identificerer sig med den døende og synes, det var den rigtige gestus på det givne tidspunkt. Han er derfor meget ensidig i sin kritik, fordi han overhovedet ikke interesserer sig for fjernsynet som et oplysningsmedie i demokratiet og for, hvorledes journalisterne varetager deres opgave. Som zapningen og nivelleringen af forskelle mellem tv-programmerne viser, betragter fortælleren fjernsynets oplysningsværdi og forskellighed som værende minimal - det er ren underholdning. Han reflekterer kun over repræsentationen og dens indvirkning på tanken.

Fjernsynets ensretning

Toussaints repræsentation af virkeligheden er kendetegnet ved, i en meget klar prosa, at gengive mulige historier, som forekommer usandsynlige i virkeligheden. Når man vurderer, om en repræsentation er urealistisk eller ej, dømmer

man da ud fra et konstrueret verdensbillede eller ud fra en logisk vurdering, som for eksempel implicerer brud på naturlove? Toussaint holder sig inden for det mulige, men han forsøger at åbne for historier, der bryder den ensformighed, som masseproduktionen og især fjernsynet repræsenterer, og som ensretter vores bevidsthed. Bourdieu kalder i sin bog om tv-mediet denne tendens for en *symbolsk voldelighed*. Fjernsynet er blevet talsmand for en småborgerlig moral, der bestemmer, hvad man må tænke, fordi journalister med en forbavsende kynisme tilpasser deres udsendelser efter, hvad folk vil have. Den frie konkurrence har ført til en ensformighed i produktionen, der blokerer for originale tanker.²⁹

Der er i *La Télévision* et forsøg på at gå imod den symbolske voldelighed ved at fortælle og forestille sig situationer, der befinder sig uden for fjernsynets diskurs. Det bevirker, at de narrative passager får tillagt en mere abstrakt værdi, fordi de forekommer konstrueret ud fra en bevidst strategi, der ønsker at opløse kulturel vanetænkning. Under fortællerens samtale med sin kone i Italien fortæller hun, at hun har været ude at bade for at fange søpindsvin. Fortælleren forestiller sig derefter sin gravide kone i det azurblå Middelhav på jagt efter søpindsvin.³⁰ Det er en meget detaljeret og varm beskrivelse over flere sider, der ansporer læserens forestillingsevne, og den er præget af en originalitet på grund af det pudsige i jagten på søpindsvin. Et andet eksempel på denne strategi er de mange humoristiske hændelser, der udspiller sig på realplanet i romanen. Det drejer sig især om to situationer. For det første fortællerens forhold til sine naboer Inge og Uwe Drescher og for det andet hans oplevelser i parken Halensee, som kort fortalt forløber således: Fortælleren, en belgier i Berlin, bliver noget overrasket ved sin indtræden i parken Halensee, fordi de fleste af de besøgende er nøgne, men han vælger at tilpasse sig landets skik og klæder sig af. Vi følger herefter hans blik rundt i parken og de tanker, han gør sig om sit arbejde. Efter et stykke tid får han det for varmt og beslutter sig for at bade i en velbesøgt sø midt i parken. Han har imidlertid overset, at der rundt om søen er en promenadesti. Her møder han sin kontaktperson i Berlin, Mechelius, der fuldt påklædt er ude at spadserere med en ven. Vi følger deres forsøg på at føre en samtale om hans arbejde til trods for den penible situation.³¹ Episoden nærmer sig farcen og er forbundet med en grad af usandsynlighed.

Kritikken af fjernsynet fungerer således på flere niveauer. For det første som en kritik af repræsentationen, der er ukysk ved at vise for meget, og som virker blokerende på beskuerens tankeevne på grund af billedernes permanente flugt fremad. For det andet er fjernsynets symbolske voldelighed et tanketyranni, der blokerer for originale tanker, og som Toussaint forsøger at overskride i bogens narrative passager. Fjernsynet er fordummende, men den

væsentligste kritik er rettet mod den manglende udveksling mellem mediet og ånden. Dette er diametralt modsat Toussaints litterære udgangspunkt, som er at formidle et subjektivt nærvær, der er større end det man møder i den flygtige virkelighed. Den særlige lethed, der kendetegner Toussaints prosa, de retoriske omvendinger, de sammenligende metaforer og konstruerede tanke-billeder som oliven- og ligtornbillederne er åndrigheder, der skaber en udveksling mellem læser og teksten. Dels i kraft af sprogets retoriske natur, dels i kraft af jegets personlige erfaringers spejlende kraft.

Noter

1. Pierre Bourdieu: *Sur la télévision*, Paris 1996, pp. 10-78. Dansk oversættelse: *Om TV- og journalistikkens magt*, København 1998.
2. Jean-Philippe Toussaint: *La Télévision*, Paris 1997, p. 11. Alle sidehenvisninger er til denne udgave, og oversættelserne er mine. Bogen er udkommet på dansk under titlen *Fjernsynet*, København 1998.
3. Blaise Pascal: *Tanker*, København 1986, p. 73. Oversættelse ved Nils Soelberg.
4. Op.cit., p. 101.
5. Jean-Philippe Toussaint: *La Télévision*, p. 13.
6. Op.cit., p. 156.
7. Jansenismen er en religiøs bevægelse fra midten af 1600 tallet, grundlagt af den flamske teolog Cornelius Jansen, der skrev den berømte bog *Augustinus*. Jansenismen har et meget pessimistisk syn på mennesket, som siden syndefaldet har været korrumperet. Ved at gribe tilbage til Augustin plæderer den for et personligt og inderligt Gudsforhold, hvor nåden er essentiel. Jansenismen, som udfoldede sig i Paris ved Port Royal, stillede på grund af sin skepsis over for menneskets naturtilstand meget strenge krav til moralen. Blaise Pascal tilsluttede sig bevægelsen.
8. Jean-Philippe Toussaint: *Fotografiapparatet*, København 1990, p. 10. Oversættelse ved Bjørn Bredal.
9. Op.cit., p. 35.
10. Dominique Fisher: »Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint. Bricol(1)age textuel et rhétorique du neutre«, in University of Toronto Quarterly, Volume 65, Number 4, Toronto 1996, p. 618. Helmut Jacobs: *Intertextualität und Subversität. Der spielerische Umgang mit der Absurdität des Alltags in den Romanen von Patrick Deville und Jean-Philippe Toussaint*. Heidelberg 1994. p. 349.
11. Der skal rettes en tak til Leif Bonderup for at have gjort mig opmærksom på denne sammenhæng.
12. Jean-Philippe Toussaint: *Fotografiapparatet*, p. 40.
13. Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, p. 89.
14. Op.cit., pp. 53-54.
15. »Hjertet har sine grunde, som forstanden ikke forstår«. Blaise Pascal: *Pensées*, Paris 1976, p. 127.
16. Pascal var ud over filosof også matematiker, og at han bemestrer den stringente form, kan man se i hans krav til den videnskabelige metode, som den udfoldes i *De l'esprit géométrique*, i *Œuvres complètes de Blaise Pascal*, Volume 2, Paris 1991,

pp. 413-428. Det kan ikke betvivles, at Pascals manglende faste definition er udtryk for en bevidst strategi.

17. »il y a différence universelle et essentielle entre les actions de la volonté et toutes les autres. La volonté est un des principaux organes de la créance; non qu'elle forme la créance, mais parce que les choses sont vraies ou fausses, selon la face par où on les regarde. La volonté, qui se plait à l'une plus qu'à l'autre, détourne l'esprit de considérer les qualités de celles qu'elle n'aime pas à voir; et ainsi l'esprit, marchant d'une pièce avec la volonté, s'arrête à regarder la face qu'elle aime; et ainsi il en juge par ce qu'il voit.« Blaise Pascal: *Pensées*, p. 79. Dette fragment er udeladt i Nils Soelbergs oversættelse. Det er vanskeligt at oversætte, fordi ordet »la face« både betyder ansigt og aspekt, side af en sag. På denne måde sammenkobler Pascal et subjektivt nærvær med tingene med en relativisering af perspektivet.
18. Jean-Philippe Toussaint: *La Télévision*, p. 40.
19. Frederik Tygstrup: »At leve i den grusomste af alle labyrinter« i *Den Blå Port*, nr. 8, København 1987, p. 73.
20. Jean-Philippe Toussaint: *La Télévision*, p. 45.
21. Op.cit., p. 270.
22. Tygstrup, pp. 72-73. Roy Caldwell: »Jean-Philippe Toussaint« in *The Contemporary Novel in France*, edited by William Thompson, Florida 1995, p. 370.
23. Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, pp. 22-24.
24. Op.cit., p. 26.
25. Walter Benjamin: »Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder« in *K&K* 77 (1994), pp. 32-33. Bourdieu, p. 30.
26. Jean-Philippe Toussaint: *La Télévision*, p. 227.
27. Op. cit., pp. 230-231.
28. Op. cit., p. 163.
29. Bourdieu, pp. 52-53.
30. Jean-Philippe Toussaint: *La Télévision*, pp. 104-106.
31. Op. cit., pp. 60-70.