

Christian Jantzen

Kulturanalysens (u)mulighed

I løbet af 1980'erne er kulturbegrebets betydningsfelt ekspanderet gevaldigt.¹ Når man førhen talte om kultur, så tænkte man på forskel i dannelsesniveau med hensyn til kunst og medier. Over for en æstetisk og værdifuld finkultur, en erkendelsesskabende kunst, stod en vulgær og forvanskende massekultur, der appellerede til recipientens lystprincip ved at levere fordummende underholdning. Kultur var derfor et område, som egnede sig til oplysningsprojekter og pædagogiske tiltag. Gennem en kritik af massemediernes kitschverden skulle kunstens sublime verden åbnes for læseses, lytternes og seernes bevidsthed. Man kan kalde dette et transformationsprojekt. Eller også var kultur noget ganske fundamentalt. Nemlig de skikke og sædvaner, som f.eks. et folkeslag eller en klasse var i besiddelse af. Almuekultur, arbejderkultur: disse betegnelser refererede til en oprindelig sammenhæng, til en klassebevidsthed, som enten allerede var forsvundet eller var i overhængende fare for at forsvinde. Også her gjorde et oplysningsbehov sig gældende. Men denne gang for at finde tilbage til de tabte rødder: et restaureringsprojekt.

Det markante ved det ekspanderede kulturbegreb i 1980'erne er ikke, at de tidligere betydninger af kultur er blevet forældede. Men derimod at den totalitetstænkning, som disse betydninger byggede på («det sublime», «det oprindelige»), er blevet sprængt. Kulturbegrebet betegner ikke længere en bevidsthedsmæssig helhed, en ægte finkultur eller en ubrudt arbejderkultur, men antyder snarere et mylder af handlinger og begivenheder i hverdagslivet. Betydningen af kulturbegrebet har dermed bevæget sig fra denotation mod konnotation: mod at antyde en mangfoldighed af praktikker, der ikke nødvendigvis udspringer af et fælles centrum. Enhver praksis sin egen kultur! Vi er derfor begyndt at tale om f.eks. cafékultur, kropskultur, køkultur, boligkultur, madkultur, virksomhedskultur og talekultur. Det interessante er ikke så meget, at disse betegnelser er nye, men at de ikke længere kan ordnes hierarkisk i forhold til en fællesterm. Betegnelsen arbejderkultur refererede førhen til en nogenlunde homogen måde at tale, spise, bo og bruge sin krop på. Denne homogenitet er nuomstunder forsvundet. Man kan ikke slutte fra disse forskellige delkulturer til en bestemt klassekultur, til en klassespecifik måde at ge-

bærde sig på. I stedet må man tale om en sideordning af heterogene kulturbetegnelser.

Kulturbegrebet er blevet flydende. Dette viser sig også i æstetiseringen af hverdagen. Hvor man i 1970'erne f.eks. stræbte efter en »naturlig« krop, fri for samfundsmæssige indsnævringer og individuelle fortrængninger, dyrker man idag kropskulturen. Man skal trimme og kultivere sin krop, så den passer til ens egne, men især andres idealbilleder. Man bliver sin egen skulptør. Man skal i videre forstand gøre sit liv til et kunstværk. Tydeligst kan denne æstetisering aflæses i det nye livsstilbegreb. Man kendes på sin livsstil, ikke på sit klassetilhørsforhold. Livsstilen ophæver skellet mellem finkultur og massekultur, mellem kunst og medier og gør dannelsen til et individuelt anliggende, som beror på konkrete valg i hverdagen. Med livsstilen er dannelsen blevet en praksis. Den er ikke længere slutresultatet af et transformationsprojekt, hvor man gennem lang tids anstrengelse endelig træder ind i de dannedes kredse.

Mens kulturbegrebet førhen var forholdsvis afgrænset og derfor kunne tjene som udgangspunkt for kritisk bedømmelse og pædagogik, så er det nu blevet altomfattende. Kultur er det, der findes overalt, og som alle og enhver uafbrudt er i gang med, kan snakke med om og påberåbe sig. Vi lever i en tidsalder, hvor *alt er kultur*. Dette gør kulturbegrebet ubestemt. Kultur konnoterer alt, men denoterer intet.

Denne *kulturrelativisme* har også afgørende ændret betingelserne for kulturforskningen på universiteterne. Førhen blev denne forskning varetaget af forholdvis få fag, der hver for sig dyrkede en afgrænset del af kulturbegrebet: f.eks. folkemindestudiet, kulturhistorie, etnografi, antropologi og massemedieteori. I dag er situationen en anden. Kultur er blevet opportunt. De humanistiske fakulteter har da også fået travlt med at annoncere sig selv som kulturinteresserede. En række kulturstudier er opstået: centre for kulturforskning, institutter for litteratur og kultur, uddannelser i kulturarbejde og kulturformidling osv. I kølvandet herpå følger en bølge af nationale og internationale kulturtidsskrifter. Også uden for humaniora, på de samfundsvidenskabelige studier, mærkes kulturbegrebet: sociologien interesserer sig i stigende grad for kulturel adfærd, som tidligere ikke viedes megen interesse,² og endda de erhvervsøkonomiske management- og marketingstudier er begyndt at kredse omkring interkulturelle problemstillinger.³

Kulturstudier udgør idag et meget bredt tværvenskabeligt forskningsfelt. En af samlebetegnelserne er »kulturanalyse«. Betegnelsen rummer de mange indfaldsvinkler til kulturen. Kulturanalyse angiver således »det, vi allesammen nogenlunde foretager os på humaniora indenfor nogenlunde samme områder«. Det er derfor en i sin bredde ret ubestemt betegnelse, der dog præcist afspejler ubestemtheden i nutidens kulturbegreb.

Med den brede definition på kulturanalyse tager man kulturrelativismen for givet. Man lader kulturbegrebet forblive ubestemt og benytter sig af de nye kombinationsmuligheder, som tværfagligheden tilbyder. Man kan imidlertid også forestille sig en mere snæver definition på kulturanalyse. En *refleksiv* kulturanalyse, der har bestemmelse af kulturrelativismen som sit genstandsfelt: som altså vil analysere det ubestemte ved nutidens kultur. Det er denne form for kulturanalyse, jeg i denne artikel vil forsøge at fastlægge betingelserne for. Når jeg derfor i det følgende taler om »kulturanalyse«, så hentyder jeg til den snævre definition. Den brede definition dækkes derimod af betegnelsen »kulturbeskrivelse«.

Kulturanalysens kultur - samtidighedskravet

Fordi kulturbegrebet er ubestemt, kender enhver kulturbeskriver til etnografens problem, når hun drager ud i marken for at beskrive en fremmed kultur: hvad er det relevante ved denne kultur? hvad er det, der skal beskrives?⁴ Den fremmede kultur præsenterer sig ikke for etnografen som en fiks og færdig orden. Den kan heller ikke struktureres ved en ophobning af facts og hændelser. Den er netop *mere* end disse simple data. Og dette »mere« er drilsk. Vil man konkretisere det, viger det tilbage i ubestemthed. Når etnografen vil have (eller skabe) tekst, præsenteres hun i stedet for »et mumlende kaos«.⁵

Dette skyldes, at kulturen netop også er kontekst. Den er den utematiserede *baggrund* for den menneskelige væren, hvorfra tekstlige figurer træder frem og lader sig aflæse. Kulturen er dermed den sammenhæng, der altid er forudsat i samværet og kommunikationen, uden at den dog dermed udtømmes af de kommunikerende. Baggrunden forskubber sig nemlig. For at illustrere dette kan man tænke på et fikserbillede. Når blikket retter sig mod dette billede, fokuserer det på én af tegningens figurer, som tekstualiseres. Blikket afgrænser figuren fra baggrunden, får den til at træde frem og tilskriver den betydning. Figuren bestemmes, mens baggrunden, som forbliver ubestemt, forsvinder for betragteren. Hvis blikket skifter og i stedet retter sig mod baggrunden, så er det den, der træder frem. Idet tegningens baggrund tematiseres, får den betydning. Den tekstualiseres og bestemmes. Nu er det den, der bliver figur, mens den tidligere figur omvendt træder i baggrunden og bliver ubestemt. Således kan en tegning opbygge en vekselvirkning mellem figur og baggrund, hvor det afgørende er, at noget må forblive ubestemt for at blikket kan hæfte sig ved noget bestemt. Baggrund og figur kan aldrig aktualiseres i samme blik. Baggrunden er forudsætningen for, at figurer kan bestemmes. Men i bestemmelsen må den selv forblive ubestemt. Baggrunden er en *selvfølgelighed*, som

blikket - idet det fanger figuren - må forudsætte uden at kunne bestemme.

Kulturen er den selvfølgelige baggrund, der får os til at sige noget på en bestemt måde, men som vi ikke med bestemthed kan sige, hvad er. For sæt vi kunne, hvad er så dét, som får os til at sige, hvad det egentlig er der får os til at sige noget bestemt? Hvad er altså baggrunden for, at vi kan sige noget bestemt om vor tales baggrund. Ethvert forsøg på at blotlægge det selvfølgelige, står således i fare for at ende i en uendelig regression.

Dette problem bliver endnu mere prægnant, når det gælder synet. Hvis kulturen er det, som sætter rammerne for det syn, hvormed mennesket ser sig selv og verden, så kan dette syn ikke selv ses. Vi kan se meget, men netop ikke det afgørende: vi kan ikke se os selv se. Vi kan se, det (hvad) vi ser, men ikke hvorfor, hvordan, hvorfra vi ser. Og det er det springende punkt. Ikke mindst for vores »skoptofile« kultur, hvor at se er lig med at erkende og følgelig med at vide.

Ved at kulturen er baggrund, giver den os mulighed for at sige, se og vide noget bestemt. Den skaber et mulighedsfelt, idet den forankrer tale, syn og viden. Denne forankring sikrer disse handlinger mod en ufrugtbar regression, der ville gøre enhver udadvendt handling (en handling i verden) umulig. Den fastlægger, hvad der kan siges, ses og vides. Kulturen bestemmer, hvad der er væsentligt (acceptabelt, relevant) og uvæsentligt ved at regulere væsentligheden. Den udstikker linier, som regulerer graden af sandhed i disse handlinger: bestemte regler. Hermed kan mennesket tilegne sig hændelsernes diffuse omgivelse og omforme den til handlingernes distinkte, betydningsbærende verden.

Det afgørende for kulturanalysen er så, hvordan denne kulturelle forankring etableres, m.a.o. hvordan væsentligheden reguleres. Dette sker ikke tilfældigt, men tværtimod *under henvisning* til en dybere (bag)grund for handlingerne: til det, der betinger handlingerne og ved denne betingethed gør dem både mulige og nødvendige. Man kunne kalde denne grund for kulturens *garant*. Garanten er det, som de kulturelle handlinger henviser til og angiver som grund, når deres væsentlighed, deres sandhed skal bestemmes. I denne bestemmelse forbliver garanten selv ubestemt. Den er forudsat som selvfølgelig inden for den enkelte kultur og behøver derfor ikke en nærmere afklaring.

Hvis man alligevel forsøger at problematisere en specifik kulturs garantier for dermed at gennembryde selvfølgeligheden, kommer man uvægerligt til at stille sig uden for den pågældende kultur. Man kritiserer selvfølgeligheden og afslører dens u-selvølgelighed (religionen som »folkets opium« f.eks.). Men denne klare kritiske dømmekraft er selv kun blevet mulig, fordi man har stillet sig under en anden garantstrukturens beskyttelse. Det klare syn er forankret i en anden baggrund (f.eks. empirismens objektiv eller fremskridtets fornuft)

end den, synet tror at gennemskue. Man kan altså kun se det uselvfølgelige ved en bestemt kultur ved at påberåbe sig andre kulturelle selvfølgeligheder.

Inden for den enkelte kultur ville en kritisk problematisering af garanten derimod være meningsløs. Det er en tabueret handling. For grækeren f.eks. ville det have været absurd at spørge til skæbnens skæbne, for middelaldermennesket var det kættersk at problematisere Guds vilje og for 1800-tallets borgerlige individ blev personligheden det ubetvivlelige grundlag for al adfærd. Inden for ens egen kultur kan man i stedet kun påberåbe sig garanten. Den forbliver derfor ubestemt, fordi den netop ikke behøver en nærmere bestemmelse. Garantens status er hævet over enhver diskussion. Man må i stedet tage den for *givet*: garanten er *transcendent*.

Det middelalderlige Guds billede kan eksemplificere denne transcendentia-litet. Man kan f.eks. tale om Guds magt og pragt og fortælle om herlighederne ved Himmerige. Man kan endda strides om den rigtige udlægning af »Guds Ord«, om »den rette lære«. Men selv om man strides om »den rette lære«, så kan man netop ikke betvivle fikspunktet for denne strid. Man kan ikke tale hinsides Gud, hinsides »lærens« og fortællingernes grund. Fortællingerne standser ved Gud, som de i øvrigt alle påberåber sig at være udsprunget af. Det, der derfor forbliver ubestemt, er Gud selv. Thi »Guds veje er uransagelige«. Disse grunde er uden for fortællingerne og dermed uden for striden. De er fortællingernes transcendent grund, garanten: dybere og større end vore jordiske bestræbelser.

Så længe striden gælder »den rette lære« om »Guds Ord«, så længe fortællingerne altså befinder sig inden for den samme struktur, bidrager striden mellem de divergerende fortællinger til at bekræfte garanten. Den forbliver urokkelig, fordi striden angår *eksegesen*, udlægningen af grunden og ikke grunden selv. Garanten er uden for *eksamination*. Striden står om, hvad grunden egentlig garanterer (i.e. hvad Guds grunde egentlig bevirker), ikke om hvor vidt den overhovedet garanterer (i.e. om Gud overhovedet har grunde). Mens de stridende fortællinger indbyrdes benægter hinandens gyldighed, så bekræfter de gensidigt installationen af garanten som deres fælles grundlag. Garantens bliver det, de taler ud fra for at kunne strides.

Man kan derfor sige, at garanten installeres som fælles transcendent grund i fortællingernes indbyrdes strid. Denne installation gør, at striden mellem fortællingerne udkæmpes inden for samme kulturelle rum: altså inden for en og samme garantstruktur. Garantens er derfor ikke kun installeret som transcendent i fortællingerne men også *af* fortællingerne. Installationen af den transcendent garant sker altså *immanent* i fortællingernes henvisning til en fælles grund (forudsat striden stadig gælder udlægningen af den fælles grund).

For at rekapitulere: kulturen kan i sin grundform defineres som den selvføl-

gelige baggrund, der regulerer menneskets handlinger ved at være struktureret omkring én eller få garantier, der må tages for givet forud for handlingerne. Kulturens selvfølgelighed, forvisningen om dens givethed, er betingelsen for menneskelig handlen. Men for vor samtids kultur er denne forvisning, denne henvisning til det givne blevet fuldstændig abstrakt og næsten ubestemmelig. Vi tager nu om stunder for givet, at netop kulturen er givet. Kulturen selv synes at være blevet selvfølgelig ... blevet »naturlig«. Kulturen er blevet vor *anden* natur. Nu om stunder begrundes kulturen frem for alt i en reference til kulturen selv. Det vil sige, at kulturen immanent har fået sig selv som garant. Eller: kulturen er blevet sin egen transcends. Hvor kulturen førhen var begrundet i og af en absolut andethed, hvis plads var uden for - og forud for - kulturen, dér er den »postmoderne« kultur en struktur uden privilegeret punkt. Den er en sideordning af, hvad Lyotard har kaldt »små lokale fortællinger«,⁶ der alle refererer til hinanden og til kulturen selv - d.v.s. til sideordningen - uden at henvise til en ydre garant.

Kulturen er derfor ikke længere forankret i en henvisning til en absolut andethed, men garanteres derimod af sit eget ubrudte »kultur«kredsløb. En selvreference, hvor kulturen altså har overtaget den plads, der førhen tildeltes Skæbnen, Gud, Fornuften, Racen eller Personligheden: nemlig at være garant for kulturens selvfølgelighed. Dette er da også »grunden« til samtidens kulturrelativisme, til de mangfoldige henvisninger til kulturen og til den vaghed, den ubestemmelighed, der præger disse henvisninger.

Kulturens selvreference fører til, hvad Baudrillard har betegnet som »hyperrealitet«. Hyperrealiteten er den postmoderne tilstand, hvor tegnene udelukkende henviser indbyrdes til hinanden (til tegnordenen) og ikke længere til en referents ydre realitet. Realiteten er fra nu af kun et blændværk (et simulakrum), der er frembragt immanent i koden af tegnenes struktureringsprincip. Der findes derfor »ingen anden realitet end den, simulationsmodellerne udskiller«. ⁷ Realiteten er en æstetiseret hallucination uden dybere grund. Kulturen er blevet en tegnverden, hvor der ikke findes noget hinsides og forud for tegnenes frit flydende kredsløb. I dette tegnenes immanente henvisningsspil bliver kulturen som en hyperreel overflade sin egen transcends.

Kulturanalysen er derfor udspændt mellem på den ene side en ufrugtbar regression - der spørger til garantens garant og til hvad der så garanterer denne garant i anden potens - og på den anden side samtidens »kultur«kredsløb (den »naturlige« kultur). Det er i den situation kulturanalysens opgave at »betænke kulturen i sin givethed«. ⁸ Denne betænkning gælder ikke en hvilken som helst kultur, men netop den postmoderne kultur, der er blevet sin egen grund. Kulturanalysen udspringer nemlig som disciplin af samtidens kulturrelativisme og får - samtidig - denne samtids som genstandsfelt.

Kulturanalysen bør m.a.o. underlægges et *samtidighedskrav*. Den bør ideelt set være en samtidig beskrivelse af samtiden. Jeg vil i det følgende forsøge at skitsere et grundlag for en sådan beskrivelse. Dermed vil det også komme frem, hvordan jeg mener, kulturanalysen adskiller sig fra andre, i forvejen veletablerede former for kulturbeskrivelse (etnografi, kulturkritik, historie, sociologi o.s.v.).

Hvad er en kultur? - diskontinuitet

Når kulturanalysen ud fra samtidighedskravet skal tematisere givetheden i den postmoderne kultur, er det centrale spørgsmål, hvordan en sådan procedure skal udformes. Det skal derfor først afklares, hvad en kultur er. Udgangspunktet er den måde, garantstrukturen konkret udmønter sig på.

Som sagt er en kultur et mulighedsfelt. Fordi kulturen er forankret i en henvisning til en garant, er der sat en referenceramme for fællesskabets konkrete hændelser. Denne ramme gør hændelserne kulturelt betydningsfulde. Rammen har derfor en forklarende side. Den er den selvfølgelige baggrund for den menneskelige tilværelse i en bestemt kultur og er således forudsætningen for, at nye figurer, nye tematiseringer af tilværelsen kan træde frem. Det er sådan, kulturen som mulighedsfelt bør forstås: den gør det muligt at danne nye betydninger inden for garantens referenceramme.

Men på den anden side afgrænser kulturen også tekstualiseringen ved at relatere den til referencerammens sandhed. I den forstand har rammen en bevarende side, idet den binder hændelserne til sædvanen. Sædvanen er kulturelt uundværlig, da den giver hændelserne regelmæssighed og gør dem til kulturelle begivenheder. Den knytter de kulturelle ytringer til regler, der sikrer, at disse ytringer kan gentages og blive værdier, holdninger etc. For kun ved at ytringer kan gentages, mister de deres præg af tilfældighed (i.e. af at være blotte hændelser) og bliver betydningsbærende. Gentageligheden bekræfter dermed, at fællesskabet er kulturelt: ordnet ifølge en regelmæssig struktur, der danner baggrund for de forskellige hændelsers betydninger i fællesskabet.

Reglerne er altså konkrete udtryk for garantens referenceramme. Som sådan afgrænser de hændelsernes mulighedsfelt. Et felt, der gør, at noget kan siges og gøres. »Noget«, men netop ikke alt. Reglerne sætter grænser, inden for hvilke nogle hændelser får betydning og bliver begivenheder, mens andre forbliver betydningsløse og tenderer mod vås. Disse andre hændelser er enten rent tilfældige (»uheldige« regelbrud) eller også er de intenderede. Er de intenderede må de uddrives som kætter, da de indirekte udfordrer og antaster henvisningen til kulturens grundlag, til garanten. Inden for rammerne af den

enkelte kultur er en sådan udfordring *umulig* at have med at gøre. Agenten for denne hændelse stemples da også som »en umulig person«, der ved sine handlinger og fortællinger har placeret sig uden for kulturens rammer og dermed prisgivet sig sanktioner fra det kulturelle fællesskab. For at tale med Foucault, så kan man ikke tale om hvad som helst i hvilken som helst tidsalder.⁹ Kulturen er et regime af regler og garantier, der fastlægger acceptabiliteten eller væsentligheden af de kulturelle hændelser: Hvad der kan siges af hvem og hvornår.

Mens garanten er det stabile grundlag for kulturen, så er reglerne udsat for forandringer og interne modsigelser. Nye figurer afviger fra dem, som sædvanen byggede på. Afvigelse udfordrer og bekæmper sædvanens fasthed. Og det er kun i kampen mod de etablerede regler, at den systematiske afvigelse bliver synlig og kulturelle fomyelser sætter sig spor. Uden regler kan afvigelserne ikke registreres: de ville være rent tilfældige og uden sammenhæng med en livsverden. Uden afvigelses gentagelse kan ingen fomyelse finde sted og ingen nye regler dannes: kulturen ville være en evig gentagelse af det samme.

En kultur er derfor en bestandig interaktion mellem regeldannende sædvaner og gentagne, regelbrydende fomyelser. Den er et levende betydningsfællesskab, der uophørligt er i bevægelse: en *proces*, hvor regler dannes, forfalder og erstattes af nye. Men denne regelomformning, der er en væsentlig årsag til, at en kultur fremtræder som et kaotisk virvar, sker på baggrund af garantens stabilitet. For på trods af de bestandige fomyelser af reglerne beholder garanten sin status som et *a priori*: som det, der er givet på forhånd og derfor ikke kan stilles spørgsmålstegn ved. Regelomformningen sker på den måde under opretholdelse af henvisningen til garantstrukturen.

Den kulturelle proces udfolder sig m.a.o. inden for en og samme referenceramme under forudsætning af, at reglernes henvisning til garanten forbliver intakt. Sker det ikke, spilles andre (nye) garantier ud mod kulturens etablerede garantstruktur. Dens selvfølgelighed udfordres, idet den konfronteres med andre selvfølgeligheder. Den faste referenceramme bryder sammen og stilles over for en anden ramme. De gamle garanters gyldighed taber deres selvfølgelighed. De bliver problematiske - og uselvfølgelige. Der opstår i den forbindelse en strid om, hvad der er gyldigt.

Denne strid er en konfrontation mellem to sæt af selvfølgeligheder, der ikke kan bringes på fælles termer og forliges, da de begge udelukker hinanden. Her gælder striden nemlig ikke den rette udlægning af et fælles grundlag (eksege-se) men en undersøgelse (eksamination) og udfordring af modpartens grundlag gennem en hævde af sit eget. Derfor er misforståelsen både stridens udgangspunkt og dens slutfacit: man kan ikke enes om, hvad det er, man taler om og ud fra hvilke forudsætninger. Et eksempel fra teoriernes felt er striden

mellem Habermas og Lyotard, hvor den ene part (Habermas) taler i oplysningstraditionen med Fornuften som garant, mens den anden part (Lyotard) taler fra en postmoderne synsvinkel, hvor garanten er Sprogspillet med dets performativitet og strategier. Begge tematiserer »modemitet«, men begrebets indhold bestemmes vidt forskelligt. Der er derfor tale om en strid, der ikke kan afgøres inden for diskussionens rum. Eksaminationen ender nemlig aldrig med, at parterne samtykker omkring kriterierne for »sandt og falsk«, »rigtigt og urigtigt«, da de lægger forskellige garantier til grund for disse kriterier.

Et eksempel fra politikens felt er striden mellem nazisterne og de demokratiske partier i Weimarrepublikkens slutfase. Denne strid blev af alle parter ført som en kulturkamp om grundlaget for nationen og dens politiske kultur. Den kunne derfor heller ikke følge den almindelige kommunikations konventioner for høflig meningsudveksling eller være en demokratisk debat om meninger og interesser, hvor den gensidige respekt opretholdes trods uoverensstemmelser. Kampen foregik derimod -voldeligt - på nazisternes præmisser, da nazisternes indsats, begrundet i deres raceteori, ikke kunne overbydes demokratisk. Nazisternes henvisning til »die Rasse« (»arierne«) og derigennem til »die Einheit des Volkes« viste sig at være stærkere end de demokratiske partiers henvisning til det Sociale og derigennem til Klassers Interesser. Denne henvisning var, set i nazisternes optik, en henvisning til »Folkets splitelse«. Den sociale pagt måtte vige for appellen til Racens renhed som garant for Folkets væsen, for de demokratiske partier kunne ikke problematisere og kritisere Racen på samme måde som modparten mistænkeliggjorde det Sociale. Også for de demokratiske partier gjaldt nemlig, at de måtte søge deres endegyldige berettigelse skønt ikke hos Racen så dog hos Folket (gr. demos). Men denne berettigelse kunne de demokratiske partier kun finde ved at repræsentere Folkets særskilte lag og klasser og netop ikke i den almene »Volksgeist« på tværs af partikulære interesseskel, som nazipartiet hævdede at repræsentere. På baggrund af demokraternes vigende folkelige opbakning i starten af 1930'erne var de uden effektive modtræk mod nazisternes angreb på dem for at være »kosmopolitter« og »internationalister«: »ufolkelige« elementer. I næste træk kunne de »ufolkelige« demokrater så fremstilles som »kapitalister« og »kommunister«, fremmedlegemer i det tyske folk: »jøder« og jødevenner (»jøderne« var jo for nazisterne mændene bag den folkefjendtlige kapitalisme og kommunisme). Svækket af denne argumentation kom demokraterne til at bekræfte det sygdomsbillede, som nazisterne bl.a. gennem fortællingen om »Dolkestødet i ryggen« tegnede af dem, nemlig at de var både »svæklinge« (altså usunde) og »forrædere« (altså parasitære: demokraterne emigrerede da også, hvis de havde held til det). Nederlaget i 1945 førte til et sammenbrud for

den racistiske garantstruktur. Først hermed var vejen banet for en politisk kultur i Tyskland med demokratiske spilleregler begrundet i anerkendelse af sociale interesser.

Overgangen fra en garantstruktur til en anden er altså alt andet end glidende og kontinuerlig. Den er tværtimod turbulent, karakteriseret ved strid, brud og afbræk: *en diskontinuitet*.

Hvis en kultur er defineret ved et sæt foranderlige regler, der alle henviser til samme faste garantstruktur, så er en bestemt kultur p.g.r.a. diskontinuiteten tidsligt begrænset til det interval, hvori dens garanters gyldighed er selvfølgelig. Dette interval er en bestemt kulturel epoke. Diskontinuiteten mellem to epoker skyldes fremdeles, at epokerne er struktureret ud fra hvert sit grundlag, med hver sin selvfølgelighed. Garanterne er, som Lars-Henrik Schmidt træffende siger: »historiske apriori«.¹⁰ Overgangen fra den ene epoke til den anden medfører uvægerligt et tab, som ikke kan erstattes. Den nye referenceramme kan nemlig ikke garantere, at det tabtes gyldighed bevares. Givetheden er brudt, erstattet af en ny.

En kultur er altså en epokal selvfølgelighed. Men konfronteres denne selvfølgelighed med andre epoker, viser det sig, at dens regler og garantier ikke er så selvfølgelige endda. Selvfølgeligheden kan nu ses i sin historicitet.

På den måde skaber diskontinuiteten *synlighed*. Man kan pludselig se, at de figurer som fortidens utematiserede baggrund aftegnede, er uselvfølgelige. Det nye syn skaber en mulighed for at tale anderledes om forgange epoker. Men denne mulighed skyldes *et brud* og ikke et fremskridt mod større synlighed. For man kan, som sagt, ikke se baggrunden for sit nye syn, lige så lidt som man kan se verden med fortidens syn. Dette syn er gået tabt for senere epoker. En ny epokes synlighed er derfor blot en anden synlighed end den forgangne epokes. Det er f.eks. umådeligt svært at trænge ind i middelalderens for os så fremmede verdensbillede og forstå det. Men det er blevet endegyldigt umuligt at se verden med middelalderlig optik. Og alligevel kunne det engang, i en svunden epoke, lade sig gøre ganske problemløst, helt selvfølgeligt.

Kulturanalysen har derfor med diskontinuitetstænkningen et vigtigt udgangspunkt for analysen af kulturens selvfølgelighed, da den netop hermed kan komme til at tematisere bruddet mellem grundlagene for samtidens (post-moderniteten) og en tidligere (moderniteten) epoke. Problemet er så at gøre dette udgangspunkt analytisk operativt i forhold til samtidighedskravet.

Beskrivelsesproblemet i kulturanalysen - distancen

Hvis kulturanalysen ikke var underlagt et samtidighedskrav, så kunne den f.eks. være en disciplin, som beskrev de regler og garantier, der strukturerer en eller flere kulturelle epoker. Den ville i givet fald læne sig op ad etnografi og (idé)historie og møde de to problemer, som disse discipliner - deres indbyrdes forskelle ufortalt - har til fælles og som gør, at de aldrig fuldt ud kan blotlægge en fremmed kultur eller idéverden.

Det første problem er, at fordi en kultur er en proces, hvor regler bestandigt gentages og omformes - og ikke en statik -, så er det umuligt at beskrive den i sin helhed. Det, man analyserer, er i stedet et fikseret *moment* i epokens tidslige udstrækning.

Det andet problem er, at en sådan formel analyse af en anden kulturs selvfølgeligheder laver et *indsnit* i dette moment. Den beskriver ikke momentet i dets fulde omfang, men tekstualiserer i stedet visse facetter ved kontekstens selvfølgelighed og lader andre forblive kontekstuel baggrund. Denne tekstualisering sker ud fra analytikerens egen bedømmelse af, hvad det i den givne kultur er væsentligt at analysere. Denne væsentlighed tilskrives det fremmede med baggrund i analytikerens egen synsvinkel: d.v.s. ud fra analytikerens egen kontekst. Indsnittet er altså det mærke, konfrontationen mellem to epokale selvfølgeligheder - den analyseredes og analytikerens - efterlader. Den figur, indsnittet aftegner, er derfor hverken den analyseredes eller den analyserendes figur, men en anden og ny kulturel tekstualisering, frembragt i analysen. Analysen af kultur bliver på den måde selv »kulturskabende«. ¹¹

Det første problem er deskriptivt: hvad er det man beskriver? Det andet er epistemologisk: hvad er det, man gør, når man beskriver? Og hvem er man selv, når man beskriver? Kulturanalysen har begge disse problemer. Men p.g.r.a. samtidighedskravet optræder de her i radikaliseret form.

Det deskriptive problem er: hvad er det virkelig aktuelle ved vores kultur? Og hvordan kan denne aktualitet fremanalyses i samtidens selvfølgelighed, der netop fremtræder som selvfølgelig, som hverken aktuel eller uaktuel, men som det, der blot er givet? Hvad er derfor objektet for kulturanalysen? Det må netop være det selvfølgelige selv, idet det aktuelle ved kulturen er selvfølgeligheden: »det, der bare er der ...«. Hvilket i sin yderste konsekvens betyder, at objektet for kulturanalysen overhovedet ikke træder frem. Det er netop baggrund eller *overflade*: det blikket ikke hæfter sig ved, når det vil se det markante, interessante eller væsentlige (»den dybere betydning i tiden«). Kulturanalysen skal derfor rette sig mod det overfladiske, mod hele spektret af konkrete fænomener, hvis betydning normalt anses for at være forsvindende lille.

Men det er især epistemologisk, at de problemer - som analytikeren af

fremmede kulturer havde - bliver tilspidset i kulturanalysen. Etnografen f.eks. kan tekstualisere en fremmed kontekst ud fra den *distance*, som hendes egen kontekst har til det fremmede. Det er denne distance, indsnittet tematiserede som resultatet af et møde mellem den ene og den anden kulturs sæt af selvfølgeligheder. Derfor er synligheden for etnografen givet på forhånd. Den analyserede kulturs fremmedhed er forudsat. Men kulturanalytikerens problem er, at distancen netop ikke er selvfølgelig. Synligheden er derfor ikke givet. For i stedet for eksotiske sædvaner møder blikket hverdagens trivialiteter. I synet på vor samtids kultur er vi på forhånd fanget i dens egne regler for væsentlighed. Disse regler er vor egen baggrund: en underforståethed, der gør, at vi ved, hvad der er væsentlig at sige, se og vide, samtidig med at vi netop ikke kan sige, hvorfor lige præcist dette er det væsentlige. Når distancen er det, der ikke er givet i kulturanalysen, må den tværtimod *oparbejdes* for at undgå, at analysen dupliserer sin egen konteksts selvfølgeligheder og dermed bliver en uvæsentlig overfladisk beskrivelse af »det væsentligst overfladiske«,¹² kulturen i postmoderitetens hyperrealitet.

Det, som man er for tæt på, kan man ikke se. For at kunne se og tale om det nærværende, skal der skabes en fremmedhed at tale fra. Det bliver nødvendig at differentiere mellem sit eget syn og den kontekst, der normalt er den selvfølgelig baggrund for dette syn. Kulturanalytikeren må m.a.o. skyde et objektiv mellem sit syn og sin baggrund.

Det gælder om at sætte det for øjeblikket selvfølgelig i et tidligt perspektiv: at begribe det vante som »noget, der er blevet til«, som det tilvante. Og samtidig må det givne og »naturlige« analyseres som noget, der allerede er på vej til at ændre sig for i fremtiden at blive »unaturligt«. Selvfølgeligheden må altså gøres fremmed for sin egen »evige gyldighed«, sin uproblematiserede »naturlighed«. Det er her, diskontinuitetstænkningen bliver kulturanalytisk frugtbar. For den giver et udgangspunkt, hvorfra den selvfølgelig baggrund kan analyseres som en historisk garantstruktur: som en overflade, styret af regler, der henviser til et fåtal af garantier som historiske a priori. Baggrunden er selvfølgelig, fordi den tager - nødvendigvis *må* tage - »noget« (garanterne) for givet. Men dette »noget« er et historisk konstrukt, der i en epoke ikke bliver genkendt som konstrukt og derfor tages for givet.

Analysen af samtidens kultur - og fortællingen

Diskontinuiteten implicerer en distance mellem kulturelle epoker. Den måde, epoker kronologisk afløser hinanden på, er ikke kontinuerlig. Den er derimod præget af en diakroni mellem forskellige tidlige intervaller, som er fragmen-

ter med hver deres egen garantstruktur. Distancen udtrykker *forskelligheden* mellem epokerne og betinger dermed den synsvinkel, hvorfra forskellige epoker taler om hinanden og om sig selv i forhold til forudgående epoker. Denne synsvinkel er forskellen mellem »det, der ses« og »det sted, hvorfra der ses«. Den er derfor bundet til synets begrænsning: nemlig at ethvert syn sker ud fra en usynlig baggrund, og at intet nyt syn kan komplettere et gammelt syn, men i stedet erstatter det. Synet kan derfor ikke blotlægge og dissekere en anden epoke, men blot omkredse og omskrive den: fatte den i andre, nye billeder.

Distancen fjerner selvfølgeligheden fra den ene epoke, men bibeholder den i den anden. Den tale, som distancen gør mulig, er derfor aldrig - selv ikke når den føres som en sandhedsdiskurs - en absolut sand diskurs men altid til dels en *fortælling*.

For eksempel var det i 1960'erne og 70'erne muligt at tale om sit seksuelle frisind ved at kontrastere egne forestillinger og praktikker med 1800-tallets »bomerte og hykleriske« victorianisme. Denne seksuelle befrielsesdiskurs var netop i høj grad en fortælling.¹³ Den byggede på et konstrueret billede af 1800-tallet, som kunne give befrielsen mening: for at noget kan befries, skal det først være undertrykt. Fortællingens sandhed afhænger derfor af, hvad det i en given epoke er nødvendigt at antage som sandt om en anden epoke. For befrielsesdiskursen falder ikke sammen med 1800-tallets eget syn på sin seksualpraksis. Faktisk var 1800-tallet, frem for nogen anden tidsalder, epoken for seksualitetens »italiesættelse« og sansernes oplæring.¹⁴ Dette syn på 1800-tallet bringer en anden sandhed frem, støttet af andre fortællinger, end befrielsesdiskursen. Det er derfor ikke én sandhed, men et mylder af sandheder, der bryder frem i diskontinuiteten mellem to eller flere epoker: det som er sandt for en epoke bliver usandt for en anden. Befrielsesdiskursen er følgelig ikke interessant som udgangspunktet for en kulturanalyse af seksualvaner, men desto mere som objekt for en sådan analyse. Det er ikke så meget, *hvad* befrielsesdiskursen har sagt, der er interessant; snarere *hvordan* det har været muligt at tale sådan, og *hvorfor* det har været nødvendigt at gøre det på netop den måde.

Eksemplet viser, hvordan fortællingen er et kunstgreb, som slår bro over epokers indbyrdes fremmedhed og aftegner en fælles figur, der tematiserer de ligheder, epokerne trods alle forskelle besidder (nemlig et forhold til kroppens rette brug). Ved fortællingen kan det forskellige, fremmedheden, fattes i forståelige termer, idet forskellen relativiseres i forhold til »det fællesmenneskelige, uforanderlige og generelle« ved at være menneske, kvinde, dansker osv. Denne relativisering sker - selvfølgelig - i og ud fra billeder, der er væsentlige i forhold til fortællerens baggrund (i befrielsesdiskursen relateres kroppens rette

brug således til en »naturlig« seksualitet).

Fortællingen indeholder på den måde et fiktivt moment p.gr.a. ønsket om at mediere distancen og frembringe betydning også dér, hvor betydningen ikke er umiddelbar forståelig. Tilgangen til forgangne og fremmede garantstrukturer er derfor altid *litterariserer*: den implicerer både en synsvinkelproblematik, der formaliserer distancen, og et billedsprog, der retorisk slår bro over distancen ved at fortælle om forskelligheden ud fra fælles-heden, som den ses i fortællere-ns optik. Som vi så i eksemplet fortæller fortællingen aldrig Sandheden om en anden garantstruktur. Den giver i stedet et billede af den. I dette billede eller denne figur viser fortællingen, hvad der er sandt *for den* ved den forgangne epoke. Henover distancen transponerer fortællingen således betydning fra den anden garantstruktur til sin egen. Hvis billedet virker rigtigt og væsentligt, skyldes det, at billedet fortæller noget nyt og betydningsfuldt om fortællingens egen epoke. Fortællingen bliver så kulturskabende, men inden for sin egen baggrunds referencerammer, ud fra en acceptabel litterarisering af distancen.

Kulturanalysens synsvinkel - ekstrapolationen

I enhver kulturbeskrivelse er der på forhånd impliceret en litterarisering. Det er denne indsigt, som har ført til en »literary turn« inden for f.eks. postmoderne etnografi og historievidenskab,¹⁵ som v.h.j.a. den dekonstruktionistiske litteraturteori udfører læsninger af - og ovenpå - tidligere læsninger for at blotlægge de kunstgreb, hvorved kulturbeskrivelser er gestaltet. Den litterære vending markerer således en interesseforskydning henimod et metaplan.¹⁶ For historikeren f.eks. drejer det sig ikke længere om at afdække »wie es eigentlich gewesen ist«¹⁷, men derimod om »wie es als eigentlich dargestellt worden ist«. I den postmoderne etnografi er denne interesse smukt udtrykt i artikelsamlingen *Writing culture*.¹⁸ Værkets titel spiller på flertydigheden i »writing«: nemlig både »den handling at (be)skrive kultur«, hvilket er *etnografiens* traditionelle beskæftigelse (af det græske *graphein*: »at skrive«), og »skriftkultur« (hvor »writing« er skrift, *écriture*): bevidstheden om at enhver kultur - også de der ikke er skriftkulturer i traditionel forstand - *er skrivende*, d.v.s. fortæller og tekstualiserer. I den forstand er etnografien blot en blandt mange måder at skrive på: den er hverken særlig privilegeret eller specielt depraveret.

Når denne litterarisering er kendetegnende for alle kulturbeskrivelser, så bliver det vigtigt at redegøre for, hvordan kulturanalysen som kontekstteori ved sin fortællestruktur adskiller sig fra andre kulturbeskrivelser. Som sagt har kulturanalysen på grund af samtidighedskravet distancen som problem. Dis-

kontinuitetstænkningen tilbød her et hypotetisk udgangspunkt, fordi samtidens selvfølghed hermed blev synlig i sin latente fremmedhed. Det afgørende er imidlertid, hvordan man litterariserer denne fremmedhed. Hvilke kunstgreb skal kulturanalysen benytte sig af, hvis den vil erkende sin samtid?

Med udgangspunkt i synsvinkelproblematikken er det klart, at kulturanalytikerens ikke uproblematisk kan forankre sit syn i nutiden, da samtidighedskravet netop påbyder analytikerens at have denne nutid for øje. Dermed er historikerens og etnografens syn spærret for kulturanalytikerens. Etnografen ser det fremmede ud fra det kendte og fortæller om forskelligheden på baggrund af det »fællesmenneskelige«, som det er kendt (d.v.s. kan litterariseres) i etnografens egen kultur.¹⁹ Historikeren ser det gamle og forgangne ud fra det nye og samtidige. Han fortæller om samtidens tilblivelse ved at trække de linier op fra fortiden, der passer til hans nutidige billede.

Hvis historikeren betoner forløbet eksplicit, så tematiseres forskellen mellem fortid og nutid. Fortællingen bliver da udpræget retorisk og bæres enten af optimismens eufori eller pessimismens dysfuri. Det historiske forløb ses enten som en bestandig gradvis opadstigen eller nedaddalen. Hvad enten det nye glorificeres som gevinst eller kritiseres som forfald, så er forløbet *kontinuerligt*: fortiden er i sine væsenstræk (d.v.s. ideelt) principielt identisk med nutiden. Idealet er nu på vej til at blive realiseret, selv om det allerede i fortiden fandtes i kimform. Eller idealet var realiseret bedre før og er nu i hastigt forfald. Den optimistiske fortælling beretter om gevinstens fortrinlighed og om menneskets tiltagende overvindelse af naturtilstanden. Fortiden var så afgjort mere fortrædelig end vor tid, og fremtiden kan muligvis blive endnu bedre. Retorikken garanteres af Fornuften: den er derfor rationel og en allegori over Utopia. Den pessimistiske fortælling derimod beretter om tabets smertelighed i forhold til »en gylden tidsalder«. Fortiden var så afgjort mere fuldkommen og lykkelig end vor tid og fremtiden står i fare for at blive endnu værre. Retorikken er her romantisk: en allegori over Edens have.

Qua tone og stemning har historikerens pessimistiske fortælling mange ligheder med kulturkritikerens fortælling, der også beklager samtidens forfald. Men synsvinklen er forskellig. For mens romantikeren taler fra samtiden og hér opdager en mere ideel fortid, så taler kulturkritikerens fra en (nær) fortid og opdager dér en forvildet samtid at fortælle om. Kulturkritikerens ser det nye ud fra det gamle og tematiserer i sin fortælling *tabet*: ikke romantikerens tabte idealitet, men det meget konkrete tab som netop diskontinuiteten mellem epoker medfører. Kulturkritikerens retorik bliver dermed også forskellig fra romantikerens. Den kan f.eks. være en allegori over barndommens tabte rige. Ikke menneskehedens barndom (»den gyldne tidsalder«), men individets (kritikerens), individualitetens (kategoriens) eller socialitetens barndom, der eks-

plicit forudsætter en forhistorie: en tilblivelse over mange slægtled (individet) eller ved mange ombrydninger (individualiteten eller socialiteten). Et eksempel på en sådan fortælling er sociologen Richard Sennetts *The Fall of Public Man*.²⁰ Titlen på dette i øvrigt fortrinlige værk udtrykker meget præcist den forfaldshistorie, Sennett opridses: nutidens »narcissistiske« mennesketype med dens intimitetssøgen og sygelige selvoptagethed er et fald i forhold til den individualitet og selskabelighed, der blomstrede i 1700-tallets offentlige («public») byrum.

Kulturkritikken kan også benytte sig af ranets allegori. I så fald tematiseres den forbrydelse, som spærrede menneskehedens vej til idealet og dermed fravristede den en fremtidig lykke. Kulturkritikerens retorik er i det tilfælde rationalistisk. Fortællingens morale er, at samtiden med postmodernismen befinder sig i vildelse, idet den har begivet sig bort fra fremskridtets (i.e. det modernes) vej, førend denne vej var helt tilbagelagt. »Det moderne« var og er med det meget sigende billede i titlen på Habermas' berømte Adorno-pristale fra 1980: »et ufuldendt projekt«. I talen fortælles da også historien om, hvordan fornuftens fuldbyrdelse hindres af ufornuftens (ung-, neo- og gammel-) konservative skurke - en rigtig røverhistorie altså!

Kulturkritikerens synsvinkel forudsætter en distance til samtiden. Men det er alligevel ikke kulturalanalytikerens tilstræbte distance. For mens kulturkritikeren fortæller om tabet, har han ikke øje for *erstatningen*. Han ser ikke dét nye, der gør samtiden til en epoke, der er anderledes end foregående epoker. Kulturkritikeren beklager garanternes udhulning (typisk »sædernes forfald«), men kan ikke se hvilke andre garantier, der sættes i stedet, og hvordan nye sæder dannes. Man kan derfor kalde kulturkritikerens syn for en usamtidig bedømmelse af samtiden, da denne måles med en målestok, der ikke længere er kurant.

Det gør ikke kulturkritikerens fortælling ugyldig. Tværtimod, ved sin tematisering af tabet fortæller den nemlig om vigtige aspekter ved tilblivelsen af samtidens epoke. Den giver - delvis imod hensigten - en indsigt i, hvordan det nu selvfølgelige erstatter en anden selvfølgelighed. Der findes da også meget fortrinlig kulturkritik, der kan bidrage til at skærpe blikket på samtiden. Men på grund af synsvinklen er kulturkritikken ikke et tilstrækkeligt grundlag for en kulturalanalytisk beskrivelse af samtidens garantstruktur.

Kulturalanalytikeren kan til forskel fra etnografen, historikeren og kulturkritikeren hverken tage nutiden eller fortiden for givet. Sigtet er netop at lægge distance til denne givethed. Kulturalanalytikeren vil fortælle om samtiden i dens uselvfølgelighed. Han tematiserer diskontinuiteten ved at udspænde nutiden mellem fortid og *fremtid*. Kulturalanalytikeren laver således en omvej til samtiden over en fiktiv fremtid og anlægger et fremtidssyn for at kunne slippe ud af

kulturkritikerens tabsretorik. Denne procedure kan kaldes for *ekstrapolation*. Kun herved træder erstatningen frem i dens fulde omfang.

Kulturanalytikerens synsvinkel er derfor konstrueret ved et eksplicit kunstgreb, hvor samtiden tematiseres gennem en fingeret distance til fortællingerne om fortid og nutid. Denne procedure kan - indrømmet - synes forvovet. Men den er på en måde blot en bevidst formalisering af det, hverdagens praktiske fornuft ubevidst gør næsten hver gang, den fortæller om samtiden. Når f.eks. nationaløkonomer skal diagnosticere rigets økonomiske sygdomstilstand, sker dette netop ved ekstrapolation. Vi får ridset konturen af den aktuelle sygdoms omfang og art op, idet sygdommen beskrives ud fra en fortælling om dens fremtidige virkning for alle rigets undersåtter. Disse skrækhistorier er blevet en del af vor hverdag. For os er denne fortælleform fuldstændig acceptabel. Vi har derfor også institutionaliseret disse økonomer som »vismænd«. De er netop ikke økonomihistorikere, hvis tolkninger forsøger at knytte samtiden til fortidens tradition, men derimod politisk udnævnte moderne profeter med blikket visionært rettet mod fremtiden. Når vismandsrapporter fremkalder kritik, skyldes det aldrig profeternes procedure, men derimod det fortolkningsgrundlag, som der fortælles ud fra: hvilke data er relevante og hvordan skal de vægtes. Det er en politisk uenighed, som drejer sig om, hvordan der bør ekstrapoleres - og ikke *at* der ekstrapoleres.

Kommentarerne til en gadekamp mellem BZ'ere og politiet kan udgøre et kulturanalytisk eksempel. Politimesteren udtaler sig i vendinger, der udtrykker, at BZ-bevægelsen ved sin kampteknik er ved at udarte sig til det rene anarki; hvorimod BZ'erne vil fremhæve, at politiet med sine metoder er på vej mod at indføre politistaten. »Ved at« og »på vej« spiller retorisk på en fremtid. Underforstået er, at sådan har det ikke altid været: førhen var ungdommen velopdragen og viste respekt, politiet var flinkt og hjælpsomt. Men denne selvfølgelighed er nu - set fra hvert sit syn (politi og BZ) - forsvundet. Det giver de værste anelser for fremtiden (ekstrapolation): uordentligt og lovløst »anarki«, militaristisk og overvåget »politistat«.

»Anarki« og »politistat«: de to fremtidsbilleder udelukker hinanden gensidigt, men hver for sig tematiserer de noget af modpartens tabte selvfølgelighed (deres respektive fortidsbilleder). Når politiet fortæller om et fremtidigt »anarki«, tematiseres det tab af frisind og tolerance, som BZ'erne oplever. Og når BZ'erne fortæller om en fremtidig »politistat« korresponderer det til det tab af respekt og lovlighed, som politiet oplever. Så selv om skrækvisionerne udelukker hinanden, kommenterer de fortællinger, visionerne er indlejret i, på samme tid hinanden. De dialogiserer. Isoleret betragtet giver hver af de to fortællinger et kulturkritisk syn på samme situation. Men som dialog indvævet i hinanden og i kampen mod hinanden, bliver de kulturanalytisk frugtbare: de

fortæller om et skred i garantstrukturen.

Når BZ'erne nemlig skal begrunde deres adfærd, så påberåber de sig bolignøden og deres generations sociale elendighed. Og ligeledes med politiet, der påberåber sig politikernes ubeslutsomhed. Begge parter henviser til noget andet som grunden til deres adfærd - til et deficit, en mangel på betydning et andet sted, uden for kampen. Det socialt meningsløse i at være ung begrunder BZ-vold. Det psykologisk meningsløse i at være politibetjent begrunder politiets hårdhændede fremfærd. Dette deficit er essensen i begge parters nutidsbillede og får dem til at handle efter hver deres logik. BZ'erne som socialt føler sig trængt op i et hjørne, må kæmpe for deres primære retigheder (boliger f.eks.). Politiet, som i mangel på politisk beslutsomhed må administrere et politisk problem (bolignøden) som et juridisk (ulovlig indtrængen), må pære ordre. Begge parter mener, at deres handlemåde er selvfølgelig i situationen, mens modpartens er uselvfølgelig og giver anledning til skrækvisioner om fremtiden. Men som sagt er det netop ved denne mangel på gensidig forståelse, at parterne dialogiserer. De fortæller på hver sin måde om Lovens kortslutning, det Sociales forfald og Politikens afmagt som garanter i samtiden: det er tabet. De fortæller også om de garanter, der er ved at erstatte tabet: om det agonale Spil og den gensidige Udfordring til ære for mediernes hyperrealitet. De fortæller om en kamp, der ikke længere drejer sig om substans, om en reference til en ydre reel fjende. (Politiet er f.eks. ikke BZ'ernes reelle fjende, som borgerskabet engang var arbejdernes klassefjende. Politi og BZ er blot modstandere.) Det er i stedet en kamp om markeringer, om formen (udfordring og overbud) om voldens »onde cirkel«, som mediernes ynder at sige, idet de både hengivne og forargede formidler den videre.

Dette eksempel viser, hvordan ekstrapolation bruges til hverdag og som sådan kan anvendes kulturanalytisk. Men der findes også mere systematiske forsøg på ekstrapolation, som er kulturanalytisk inspirerende. Disse forsøg kan være meget forskelligartede, til trods for at de benytter samme procedure. Jeg vil give to eksempler.

Jean Baudrillards forfatterskab har fra en oprindelig semiotisk beskrivelse af forbrugerkulturen siden midten af 70'erne²¹ udviklet sig stadigt mere fabulerende.²² Forfatterskabet er blevet til en begrebsgenerator, som bestandigt frembringer nye fortællinger, hvormed nutiden bombarderes og nye kraftfelter oparbejdes. Nutiden udspændes mellem fortællinger om en fiktiv fortid og en ekstrapoleret fremtid og belyses ud fra den konstruerede fremtid. Denne synsvinkel gør Baudrillard retorik eskatologisk. Hans fortællinger bliver profetier, som forkynder, hvilken fremtid nutiden er i hastig kurs henimod. Deres styrke er ikke fortællingernes konkrete sandhed (en sociologisk korrekt beskrivelse af postmoderniteten), men deres immanente sandfærdighed, der åbenba-

rer mønstre, som det - om man kan lide det eller ej - bliver tvingende nødvendigt at forholde sig til, når man vil beskrive samtiden. Man kan i den forbindelse tænke på Baudrillards fortællinger om »hyperrealitet«, »simulation« »forførelse & det obskøne« osv.

Mens Baudrillard har sprængt grænserne mellem fiktion, teori og profeti, forbliver den ikke nær så kendte sociolog Ulrich Beck på mere traditionel teoretisk grund. Beck har i en ikke kun af omfang stor bog *Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne*²³ beskrevet hvordan moderniteten i informationstidsalderen er på vej ind i en ny fase, som bryder med industrisamfundets modernitet. Mens industrisamfundet byggede på en modernisering af det traditionelle samfund gennem overvindelsen af en ydre rå naturkraft, så bevæger samfundet sig nu henimod en epoke, hvor det er moderniteten selv, der moderniseres. Denne epoke vil i modsætning til industrisamfundets enkle (»einfache«) modernitet, være en refleksiv modernitet, der har sig selv som tema og problem.²⁴ For eftersom der ikke længere findes en ydre fjende (en natur) at overvinde, er samfundets problemer i tiltagende grad af indre art. De er menneskeskabte modernitetsproblemer. Den refleksive modernitet er derfor ikke længere begrundet i et knapheds- og fordelingssamfund, men i et risikosamfund, hvor katastrofen truer med at blive en normaltilstand (tænk f.eks. på miljøet).²⁵ Dette epokale brud fører til en ændring af tidsbevidstheden. For mens mennesket i knaphedssamfundet måler nutiden i forhold til fortiden, og dermed kan vurdere den erhvervede rigdom, må man i risikosamfundet måle nutiden i forhold til fremtiden for at kunne bedømme den fare, som er i vente.²⁶

Det er i denne forbindelse Becks tese, at vi nu om stunder befinder os på brudfladen mellem to modernitetsepoker: i en *mellemtid*,²⁷ hvor vi endnu ikke befinder os i risikosamfundet og dog ikke længere i knaphedssamfundet. En mellemtid, hvor traditionelle værdier og forståelseskategorier (så som »kernefamilie«, »køn«, »klasse«, »arbejde« og »partipolitik«) er ved at erodere, mens nye værdier og kategorier så småt begynder at aftegne sig, selv om deres omrids endnu ikke er helt klare. Det er denne mellemtid, Beck med sin bog vil beskrive. Til det formål bruger han en slags dobbelteksponering. På den ene side følger han teoretiske opløsningen af de klassiske sociologiske begreber. Han konstaterer *tab*. Men da *erstatningen* endnu ikke kan bestemmes med sikkerhed, kun anes, så forsøger han at belyse den ved hjælp af fremtidsscenerier. Disse scenarier udgør alternative fortællinger om et samfundsmønster i tilblivelse og bygger på ekstrapolation af tendenser, som endnu befinder sig i kimform. Dette gør Becks bog til et fascinerende stykke kulturanalyse, hvor samtiden beskrives som et interval mellem tab og erstatning, mellem enkel og refleksiv modernitet.

Baudrillard og Beck viser to forskellige måder at belyse samtiden på ved ekstrapolation. Mens den ene nærmest profetisk åbenbarer, hvor samfundet bærer henad, er den anden meget mere sociologisk præcis i sin beskrivelse. Det er ønsket om de store linier, der ikke kerer sig om, hvordan hverdagen så faktisk erfares af andre end profeten selv, over for en interesse for postmoderitetens ganske normale kaos, som må give afkald på den visionæres klare gennemlysning. Hver især får de to forfattere dog synliggjort noget af samtidens garantstruktur. Denne synliggørelse sker for begges vedkommende i fortællingens form. Synliggørelsen forbliver derfor bundet til fortællingernes relativitet, til dens afhængighed af en ny og ikke-synliggjort baggrund.

Som BZ-eksemplet viste, kan kulturanalysen tematisere det uselvfølgelige ved det tilsyneladende selvfølgelige. Men denne tematisering er selv betinget af et objektiv: af diskontinuitetens synsvinkel og fortællingens kunstgreb. Dette objektiv må kulturanalysen tage for givet. Med diskontinuiteten som ståsted bliver kulturanalysen derfor på en og samme tid en mulig óg umulig beskæftigelse.

Kulturanalysens (u)mulighed

Kulturanalysen kan v.h.j.a. ekstrapolation skabe distance og dermed tematisere samtiden i sin diskontinuitet. Den kan på den måde tekstualisere elementer af kontekstens »munilende kaos« ved at gøre dem fremmede for deres vante kontekst. Tekstualiseringen er derfor en *genkendelse* af det tilvante som noget andet end bare selvfølgeligt. Den viser, hvordan det vante historisk er blevet gjort selvfølgeligt, over-historisk og »naturligt«.

Genkendelsen problematiserer selvfølgelighedens forudsathed. Selvfølgeligheden er en uselvfølgelighed, der ved en historisk tildragelse er blevet forudsat. Den genkendes derfor som en *miskendelse* af sin egen historiske fremmedhed. Men samtidig er denne genkendelse selv en miskendelse, fordi den må tage det som en selvfølge, at det overhovedet kan lade sig gøre at tekstualisere dele af konteksten, uden at denne tekstualisering forudsætter et bestemt syn (d.v.s. et sted at se fra) til at se det fremmede ved det selvfølgelige. Miskendelsen er derfor ikke en »fejl« ved genkendelsen. Den er - idet den hidrører fra genkendelsens kontekst - i stedet *nødvendig*: nemlig betingelsen for, at noget kan genkendes.

Miskendelsen er et moment ved genkendelsen. Den er indbygget i enhver form for kulturbeskrivelse som den blinde plet, hvor eksaminationen slår om i eksegese. Mens genkendelsen er kulturbeskrivelsens mulighed, så er miskendelse dens umulighed: det punkt, hvor erkendelse bliver fortælling. Når en

kulturbeskrivelse tekstualiserer en kontekst, er denne tekstualisering selv begrundet i en anden kontekstualitet. Det er derfor, en kulturbeskrivelse aldrig munder ud i en fuldstændig blotlæggelse af en epoke. I stedet for at udtale den endegyldige Sandhed skriver den sig ind i et netværk af historier og bliver hér - i bedste fald - en ny historie: d.v.s. en sandfærdig litterarisering af det fremmede i forhold til sin egen kontekst («det velkendte»).

Man kan derfor karakterisere kulturbeskrivelse som *umulighedens mulighed*. Kulturanalysen adskiller sig i den henseende fra andre former for kulturbeskrivelse ved den måde, umulighedens mulighed er forvaltet på. Fordi kulturanalysen vil »betænke kulturen i sin givethed«, bliver den en refleksion over givetheden. Den tematiserer bestandigt miskendelsen til forskel fra de andre former for kulturbeskrivelser, som i højere grad ser bort fra miskendelsens umulighed og tager genkendelsens mulighed for givet.

Dermed mener jeg langt fra, at kun kulturanalysen kan skabe ny erkendelse. Forskellen er imidlertid, at kulturanalysens erkendeobjekt («samtiden») ikke - som ved andre kulturbeskrivelser - er givet på forhånd. Hvis erkendelse beror på eksamination, så har kulturanalysen problemer med den synlighed, som er eksaminationens forudsætning. Denne synlighed er begrundet i distancen, som frembringer det uselvfølgelige ved erkendeobjektet. Det uselvfølgelige ved en fremmed kultur eller en forgangen tidsalder er iøjnefaldende. Synligheden er derfor givet på forhånd, hvorefter eksaminationen følger af sig selv.

Dette gælder - som vi har set - ikke for kulturanalysen. Da den vil analysere samtiden, analytikerens egen baggrund, skal den selv skabe en distance, der kan synliggøre uselvfølgeligheden. Den er derfor refleksiv i sit udgangspunkt. Dens første opgave er at klargøre de betingelser, som er forudsætning for enhver eksamination. Den kommer på den måde til at tematisere de kunstgreb (synsvinkelproblematikken f.eks.) og allegoriseringer, som udgør de eksegetiske træk ved andre former for kulturbeskrivelse: eksaminationens utematiserede baggrund.

Kulturanalysen skaber synlighed ved at benytte sig af ekstrapolation. Dette er et eksplicit kunstgreb. Men ved at tematisere dette kunstgreb kommer kulturanalysen til at synliggøre, hvordan andre former for kulturbeskrivelse implicit forudsætter (andre) kunstgreb. Den får dermed vist, at litterarisering er et selvfølgeligt moment ved enhver kulturbeskrivelses eksamination: at erkendelse altid er betinget af en fortællestruktur. Den får m.a.o. sat miskendelsen på begreb.

Kulturanalysen fortæller ikke kun om en bestemt kulturel epoke («samtiden»), men også om de litterariseringer som er konstitutive for enhver beskrivelse af kultur. Den kan eksaminere andre beskrivelses fortællinger. Det er

dens mulighed. Kulturanalysens umulighed er til gengæld, at den ikke kan tale om kunstgreb uden selv at benytte sig af dem. Den kan ikke tale hinsides kunstgrebene. Eksaminationen forbliver selv betinget af fortællinger. Hér er den eksegese: en fortælling om fortællinger.

Når kulturanalysen derfor adskiller sig fra andre kulturbeskrivelser, er det ikke fordi den endegyldigt blotlægger Sandheden om de andre. Den bringer derimod en anden type fortælling på banen. Den adskiller sig *epokalt*. Den taler ud fra en anden garantstruktur end de andre beskrivelser. Fordi kunstgrebene dér blot er forudsatte - og ikke som i kulturanalysen ekspliciterede - er deres beskrivelser af samtiden nærmere begrundet i en tidligere epokes garantstruktur.

Samtidens garantstruktur adskiller sig imidlertid betydeligt fra tidligere epokers. Bag den ekspansion af kulturbegrebet, som jeg indledningsvis omtalte, ligger et markant brud med den måde, kultur tidligere blev garanteret på. Det er den »postmoderne tilstand«, hvor garanten ikke længere er en substans, en indholdskategori: en »stor fortælling« om Gud, Folket, Individet eller det Sociale. Den er derimod en form, en udtrykskategori: »små fortællingers« lokale sandheder begrundet i kunstgreb. Det, som garanterer en kulturel epoke er ikke længere en transcendent »natur« men derimod immanent kulturen selv. Dette er et skift fra uomtvistelige »realiteter« (Guds ubetvivlelige realitet i middelalderuniverset f.eks.), fra det Ene og absolutte til kunstigheder og det relative; fra dybden og sidste begrundelse til overfladen og akausal mangfoldighed; fra underordning til sideordning; fra vertikalitet til horisontalitet etc.²⁸ I dette skift bliver kulturen decentreret. Den bliver et væv, der breder sig og til sidst dækker alt.²⁹

Postmoderniteten er kunstighedens, kunstgrebenes epoke. Den giver en ny synlighed: fortællingerne, der erstatter modernitetens synlighed. Mens moderniteten garanteres af det Sociale og Individet, hvilket gjorde, at alt kunne analyseres som enten socialt eller psykologisk, så er denne analytik nu ved at blive uselvfølgelig. Analytikkens privilegerede punkter kan under fortællingernes synsvinkel ses som blinde pletter: netop som eksempler på tidligere tiders »store fortællinger«, som transcenderer, der er frembragt immanent i kulturen.

Det er her, kulturanalysen adskiller sig fra andre kulturbeskrivelser. Kulturanalysen fortæller nemlig om garantstrukturers kunstighed, om deres karakter af kulturelle konstrukter, og om den litterarisering, som omgiver denne kunstighed og omskriver den, så den bliver »naturlig«. Kulturanalysen garanteres ved form - ikke ved substans. Den er med sit udgangspunkt i fortællestrukturen en analyse af samtiden (som indhold), der i sin form selv er samtidig. Jeg vil hævde, at kulturanalysen derfor er selve måden at analysere samtiden på.

Den udnytter nemlig den mulighed, det syn, som samtiden giver, og bruger denne synlighed til at kunne analysere den. Men analysen forbliver begrundet i samtidens referenceramme: fortællingernes kunstgreb. Kulturanalysen kan aldrig overskride fortællingernes niveau.

Fortællingen er derfor kulturanalysens (u)mulighed. Den gør erkendelsen mulig (ved genkendelse), men begrænser den samtidig, idet den binder genkendelsen til en litterarisering (en miskendelse). Dette er et fortvivlende moment ved kulturanalysen. Den eneste løsning er, at kulturanalytikeren tager umuligheden på sig. Den postmoderne etnograf James Clifford siger i den forbindelse: »Hvis vi er dømt til at fortælle historier, vi ikke kan styre, så bør vi i det mindste fortælle nogle historier, vi tror er sande«. ³⁰ I denne »tro« er kravet om Sandhed altid udsat fra begyndelsen, mens historiemens kunstighed er indskrevet og deres forgængelighed foregrebet. Det er en tro, hvis garant ikke længere er *væren* (substantiel: en essens) men *gøren* (formel: en pragmatik): en tro uden transcendens i en kultur uden transcendens ...

Noter:

1. Denne artikel er en bearbejdning af min introduktionsforelæsning til overbygningsfaget »Kulturanalyse« på Nordisk Institut, Odense Universitet torsdag den 7. sept 1989. Foruden Gitte Jantzen, uden hvis hjælp denne bearbejdning ikke ville være kommet i stand, vil jeg takke Kit Jacobsen, Steen Lund, Verner Møller og Per Østergaard for kritiske og opmuntrende kommentarer.
2. Dette omslag er beskrevet i bl.a. Mike Featherstones artikel »Towards a Sociology of Postmodern Culture« i H. Haferkamp (ed.): *Social Structure and Culture*, Berlin 1989, genoptrykt i Featherstone *Consumer Culture and Postmodernism*, London 1991.
3. Et hovedværk er Geert Hofstedes *Culture's Consequences*, Beverly Hills 1980.
4. For udmærkede beskrivelser af etnografers erfaringer med kulturbeskrivelser vil jeg henvise til Anne Knudsen »Det uskrevnes grammatik: Kulturanalyse og etnografi« i *Undr, Nyt Nordisk Forum*, nr. 51 (1987) - & Kirsten Hastrup »Kultur som analytisk begreb« i Hauge & Horstbøll (red.) *Kulturbegrebets kulturhistorie*, Århus 1988.
5. Anne Knudsen, op.cit. p.24.
6. Nemlig i den velkendte bog *Viden og det postmoderne samfund*, Århus 1982.
7. Jean Baudrillard: *Forførelsen*, Århus 1985, p.17.
8. Parafraisering af Lars-Henrik Schmidt »Det sociale bånd«, *Undr, Nyt Nordisk Forum*, nr. 51, 1987, p. 32.
9. Parafraisering af *L'archéologie du savoir*, Paris 1969, p.61.
10. *Viljen til orden*, Århus 1988, p.19.
11. Cf. Anne Knudsen, op.cit. p.31.
12. Lån fra titlen på en artikel af Carsten Juhl om Baudrillard og det postmoderne: »Omkring det væsentligst overfladiske« fra Carsten Juhl & Paul Smith (red.): *An-*

- tipolitik; Hinsides al statskunst*, Århus 1981.
13. Et godt eksempel på denne diskurs er Ove Brusendorff & Poul Henningsen: *Erotikkens historie* (seks bind), København 1967.
 14. Dette er overbevisende fremstillet hos Michel Foucault i *Seksualitetens historie, bd. 1: Viljen til viden*, København 1978 og Peter Gay i *The Bourgeois Experience, vol. 1: Education of the Senses*, Oxford 1984.
 15. Denne "litterære vending" er introduceret i Danmark af Hans Hauge i en række inspirerende artikler: F.eks. "Begrebet Culture; Fra Coleridges kirke til Hillis Millers dekonstruktion", i Hauge & Horstbøll (red.) op.cit. & "Historiens vendinger": *Den Jyske Historiker*, nr. 50 (1990).
 16. Titlen på den postmoderne historiker Hayden Whites hovedværk er således meget sigende *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.
 17. Dette er slagordet for Leopold von Rankes objektive historievitenskaber i opgør med Hegels spekulative historiefilosofi i den første halvdel af forrige århundrede.
 18. James Clifford & George Marcus (red.): *Writing Culture: The Politics & Poetics of Ethnography* 1986.
 19. Cf. James Clifford »On ethnographic allegory« i op.cit. pp 103ff.
 20. New York 1978.
 21. Omdrejningspunktet er *L' échange symbolique et la mort*, Paris 1975.
 22. Cf. F.eks. *Forførelsen*, op.cit., *Det Fatale*, København 1987 og *Amerika*, København 1987.
 23. Frankfurt 1986.
 24. Ibid. p. 26.
 25. Ibid. p. 31.
 26. Ibid. p. 44.
 27. Lån fra titlen på Svend Åge Madsen smukke ekstrapolerede samtidsroman fra 1976.
 28. Bruddet frembringer en lang række distinktioner mellem modernitet og postmodernitet. En kendt skematisk af disse distinktioner findes hos Ihab Hassan f.eks. i »Towards a Concept of Postmodernism« & »Pluralism in Postmodern Perspective« begge optrykt i *The Postmodern Turn*, Columbus, Ohio 1987.
 29. Dette væv har de postmoderne filosoffer konceptualiseret vidt forskelligt. Jean Baudrillard omtaler det f.eks. i *Det fatale* (op.cit.) som »metastase«, en cancerøs udsåning; mens Gilles Deleuze og Felix Guattari i *Mille Plateaux* (Paris 1980) affirmerende benævner det »rhizom«: den horisontale forering af rodstocken.
 30. Op.cit., p.121.