

Martin Zerlang

Sporsans

I

Spor tyder på sammenhæng. Kommer man på sporet, kommer man nok også frem til sandheden eller skurken. Relikviet bringer os tættere på Frelseren, askeresterne leder os hen til forbryderen. Jesus og Sherlock Holmes får de blinde til at se, de døve til at høre, de stumme til at tale. Sporsansen fører snart ned i den mest sanselige materialisme, snart op i den oversanselige metafysik. Den udfoldes især i overgangstider, der opleves som undergangstider. Bryder den store sammenhæng sammen, tilbyder de små spor en skjult eller en alternativ sammenhæng. Ikke alle spor skræmmer.

II

Sporsans er ensbetydende med *Fingerspitzengefühl*, næse for skjulte forbindelser, øre for græssets groen. Det gælder om at have øjnene med sig, på stilke, helst et på hver finger. Færten af det elementære, som Sherlock Holmes kalder det, får man ved at blive elementær og ved at blande sig med elementerne. Som en snusende og vejrende sporhund. Søger de ydmyge steder! Stikker man fingeren i jorden, skulle der være mulighed for at gribe tingene i luften. Søger, og I skal finde!

Sporet er jordisk som Fredags fodspor og velduftende som Prousts Madeleine-kage. Sammenhænge bliver synlige og hørbare, efterhånden som sporet udlægges i fortællingen. Fortællingen bruger rummet mellem begyndelse og slutning til at knytte forbindelse mellem virkning og årsag, spor og sammenhæng. Snushanen, sporhunden og stifinderen når slutningen på deres søgen, når de har bevist deres evne til at drage slutninger. De løser de gåder, som stilles af hvert enkelt løsevet spor, ved lynsnare koblinger mellem iagttagelse, erfaring og ræsonnement.

III

Den amerikanske semiotiker Charles Sanders Peirce (1839-1914) skelner mellem tre former for ræsonnement: deduktion, induktion og abduk-

tion. Abduktion er et andet ord for sporsans, evnen til at sætte iagttagelser ind i fortællingens eller hypotesens meningsgivende sammenhæng. Forskellen mellem de tre former for ræsonnement kan eksemplificeres med et blodspor. Et deduktivt ræsonnement analyserer sig frem til konsekvenserne af en given hypotese: alle knivstik får offeret til at bløde, offeret blev stukket med en kniv, offeret må have blødt. Et induktivt ræsonnement eksperimenterer sig frem til en hypotese: offeret stikkes med en kniv, offeret bløder, alle knivstik får offeret til at bløde. Og endelig består abduktion i opstillingen af en hypotese, der gør nogle givne fakta forklarlige: alle knivstik får offeret til at bløde, her er et blodspor, offeret må være blevet stukket ned med en kniv. "Abduktion tager", som Peirce udtrykker det, "sit udgangspunkt i foreliggende kendsgerninger uden fra begyndelsen at have en bestemt teori i tankerne, skønt den er motiveret af følelsen af, at en teori er nødvendig for at kunne forklare de overraskende kendsgerninger".¹

Hvorfor gætter eller "abducerer" detektiven, videnskabsmanden - og det almindelige hverdagsmenneske - sig så tit frem til den rigtige forklaring på de foreliggende spor? Hvordan lykkedes det Peirce at spore sig frem til forbryderen, da han i 1879 ombord på damperen Bristol på ruten mellem Boston og New York blev bestjålet for sit dyre Tiffany-ur?

IV

Peirce fortalte i et brev til filosofen William James (1842-1910) om urtyveriet, om hvordan han havde fået de mulige tyve blandt personalet stillet op på en række, og om hvordan han så at sige beslutter sig til at gætte på den rigtige. Som forklaring på denne grundløse, men pålidelige evne til at opstille forklaringer anfører Peirce, at de er allestedsnærværende. Enhver perception er altid samtidig en abduktion. Man modtager aldrig sanseindtrykkene rent og umiddelbart, altid er de nået frem til bevidstheden gennem abduktioner. Abduktionen hviler på "håbet om, at der er tilstrækkelig affinitet mellem de ræsonnerendes sind og naturen til, at gættet ikke bliver ganske håbløst, forudsat at hvert gæt kontrolleres ved sammenligning og iagttagelse".² Dette såkaldte "lume naturale", som angav overensstemmelsen mellem tænkningens og omverdenens struktur, blev i følge Peirce bekræftet af den sanselige intensitet i hypotesedannelsen. Man sanser ikke umiddelbart, fordi abduktionen træder imellem, men til gengæld er abduktionen tænknings sanselige element:

"Nuvel, når vores nervesystem er påvirket på en kompliceret måde, således at der er et forhold mellem de forskellige elementer i påvirkningen, så er resultatet en eneste harmonisk forstyrrelse, som jeg vil

kalde en følelse. De forskellige lyde fra et orkesters instrumenter slår mod øret, og resultatet er en besynderlig musikalsk følelse, helt forskellig fra lydene i sig selv. Denne følelse er essentielt identisk med den, som indtræffer ved hypotetiske slutninger, og enhver hypotetisk slutning involverer dannelsen af en sådan følelse. Vi kan derfor sige, at hypotesen fremkalder tankens sanselige /sensuous/ element og induktionen dens vanemæssige /habitual/ element".³

V

Peirce's forklaring med "il lume naturale" minder stærkt om ønsketænkning. Drømmen om at have "Universet indvendig paa Hinderne", som Carolus i Johannes V. Jensens *Kongens Fald*, er en kompensation for oplevelsen af uoverskuelighed og handlingslammelse. "Il lume naturale" er snarere et "lume culturale", en kombination mellem konkrete iagttagelser og kulturelle koder. Det viser ikke mindst Peirce's egne eksempler, bl.a. det følgende:

"Spurvogne er velkendte *ateliers* for spekulativ modellering (dvs. abduktion, MZ). Når man sidder dér, uden noget at beskæftige sig med, sætter man sig til at granske de folk, der sidder overfor, og brygger biografier sammen, der passer på dem. Jeg ser en kvinde på omkring fyrre år. Hendes ansigtsudtryk er så dystert, at man næppe finder magen til blandt tusind andre, grænsende til vanvid og dog med en venlig grimasse, som kun få, selv af hendes eget køn, er tilstrækkeligt øvede til at beherske. Sammen med det er der disse to hæslelige furer, til venstre og højre for de sammenpressede læber, som fortæller en krønike om mange års streng disciplin. Der er et udtryk af servilitet og hykleriskhed, for krybende til at tilhøre en domestik. En vis lav, og dog ikke ganske vulgær dannelse røber sig, og sammen med en tøjsmag, der hverken er plump eller prangende, uden dog på nogen måde at være ophøjet, vidner den om et nært forhold til noget højere, hinsides den blotte kontakt, som hersker mellem en tjenestepige og hendes frue. Hele kombinationen viser sig, uden at være slående ved første blik, ved nærmere undersøgelse at være meget usædvanlig. Her erklærer vores teori, at der er brug for en forklaring, og det tager mig ikke lang tid at gætte på, at kvinden var en fhv. nonne".

VI

Det, som aktiverer Peirce's sporsans, er "det tilfældige møde" "det tilfældige sted", "det tilfældige tidspunkt", dvs. den moderne storby.

Hans ræsonnementer virker som en slags erstatningshandlinger, der udfylder tomrummet, mens han sidder uforetagsom i sporvognen. I stedet for et umiddelbart forhold til omverdenen etablerer han et forhold til sin hjernevirksomhed: han koncentrerer sig og knytter de forskellige spor og symptomer sammen i "krøniker" og "biografier" dér i sit "atelier". Det er brydningen mellem forskellige kulturelle koder, som sætter ham på sporet af den kode, der kan identificere den anonyme fyrreårige medpassager. Hun adskiller sig fra mængden med sit dystre, næsten vanvittige ansigtsudtryk, men er samtidig indladende elskværdig. Elskværdigheden virker som en grimasse og en første hypotese opstilles: dobbeltheden afspejler en streng opdragelse, indøvelse i selvbeherskelse. Denne hypotese sætter straks de næste spor, ansigtsfurerne, ind i en meningsfuld sammenhæng: disciplin, mange års streng disciplin, og Peirce går herefter over til at undersøge, *hvilken* type af disciplin. Tøjet og det relativt dannede udtryk antyder sammen med den ekstreme grad af servilitet og hykleri, at det er en disciplinering, der er foregået uden for og afsondret fra de normale sociale relationer, og med den for hypotesedannelsen karakteristiske sanseligt-intense glæde kan Peirce stolt runde af med sætningen: "det tager mig ikke lang tid at gætte på, at kvinden var en fhv. nonne". Fremmedheden og tilfældigheden er ophævet; han har fået om ikke universet, så den kalejdoskopske storby "indvendig på hinderne".

VII

Sporsans indebærer på én gang en sanselig formæling med tingene og en selvbevidst distance til omverdenen. Detektiven snerrer, snart som en rigtig sporhund, snart som en reserveret aristokrat. Fra ædle vilde som "den sidste mohikaner" til vilde adelsmænd som Tarzan har modernitetens sporelæsere forenet en folkelig og en elitær tradition for sportænkning.

Carlo Ginzburg⁵ beskriver sportænkningen som en tradition, der går tilbage til stenalderens jægere, en "lav", sansekonkret vidensform hos jægere, bønder, "natur"folk, kvinder - og humanistiske lærde og kunstnere. Men en lige så vigtig, metafysisk og aristokratisk reserveret linje går tilbage til middelalderens gralsriddere, til kirkefædrene og til de første bureaukrater i Babylon og Kina.

Sporsansen i moderniteten knytter snart an til den ene, snart til den anden af disse traditioner, og detektiver som Sherlock Holmes og Philip Marlowe fremstilles på én gang som hårde hunde og ordensriddere. For så vidt som sporene peger hen på en bedre samfundsorden, brydes nostalgisk metafysik med utopisk materialisme hos modernitetens spor-

tænkere. Det særlige ved sportænkningen, i hvert fald i følge Walter Benjamin og Ernst Bloch, er imidlertid, at disse tidsdimensioner tager udgangspunkt i *øjeblikket*:⁶ "... det hedder ikke fortid, nutid, fremtid. Kun nuet er begyndelsen...", skrev Bloch. "Kun som et billede, der for et øjeblik oplyses og afslører sit indhold for aldrig mere at vise sig, kan det forgangne fastholdes"⁷, skrev Benjamin.

Hvad rummer øjeblikket?

VIII

Den auratiske erfaring, skrev Benjamin også, beror på overføringen af en reaktionsform hos mennesker til naturen og tingene. Det, som betragtes eller tror sig betragtet, slår øjnene op, kigger tilbage, besvarer blikket. I den auratiske erfaring korresponderer det nære og det fjerne, nutid og fortid, indre og ydre. Tilfældet er ophævet i denne auratiske erfaring, som er beslægtet med religionen og kulten. Det skønne er det, man skønner på, dvs. billeder som iagttageren opfatter som en art symbolsk ejendom, måske "universet indvendig på hinderne".

I æstetikken er denne samstemthed mellem ting, natur og menneske beskrevet med begreber som symmetri, indre harmoni, proportionalitet, perspektiv osv. Skønheden i naturen er så at sige foruddannet i den menneskelige sansestruktur. Fænomener som "det gyldne snit" beror på denne korrespondens og får, med Benjamins udtryk, naturen til at besvare betragterens blik. "Il lume naturale" får betragteren til at orientere sig med intuitiv sikkerhed i en fundamentalt fortrolig verden.

Fælles for æstetikens begreber er henvisningen til kropsbilledet som model for helhed og sammenhæng. I en artikel om "det imaginæres metamorfoser"⁸ skriver Dietmar Voss, at denne fiksering på kropsbilledet kan sættes i forbindelse med psykoanalysens begreb om kropsbilledet som jegfunktionernes driftsgrundlag. Mens det førborgerlige samfund, f.eks. det høvisk-aristokratiske havde integreret den billedlige fylde, "det skønne skin", i de sociale relationer, så fejrede det borgerlige samfund "skønheden" i en sfære uden for den prosaiske nøgternhed i de økonomiske mekanismer. Kunstens muntert lyse billedverden var "mytologisk udtryk for et semiotisk arrangement af verden, hvorigennem det blev sikret, at det enkelte jeg ikke kunne gå tabt trods alle eventyr og kollisioner i det Hegel kaldte "Det borgerlige samfunds *uhyre* formidlingssammenhæng", etableret gennem det almene arbejde".

Man kan stille spørgsmålet om, hvorvidt den teologiske korrespondance-lære, som har rødder tilbage i antikken, ikke også lader sig begribe inden for den psykoanalytiske lære om kropsbilledernes korre-

spondance eller spejling. Og altså, hvorvidt denne fiksering på det sammenhængende kropsbillede - og frygten for kroppenes sønderlemmelse - så entydigt kan forklares med det borgerlige samfunds opdeling i en sfære for anonyme økonomiske processer og en sfære for identitetsgivende fantasier. Men i denne sammenhæng er det nok at pege på, at sammenbrud for denne helhedsopfattelse næsten automatisk giver sportænkning en central placering. Sporene forudsætter eller fremsuggerer billeder af den sammenhængende krop. Sporet er et udtryk, der har den fortidige eller kommende sammenhæng som indhold. Dette er Jesu blod, dette er Jesu legeme, dette hår stammer fra en undsluppen orangutang.

IX

Den moderne verden og især den moderne storby erstattede korrespondancens princip med montagens princip. Vidt forskellige kulturelle miljøer og historiske epoker blev sat sammen side om side, samfærdselsmidlerne løsnede det fortrolige forhold til lokalmiljøet, markedsmechanismen dannede fællesnævner for den rigdom af varer, som i 1800-tallet gav anledning til den vigtigste æstetiske fornyelse af dagliglivet: butikkernes udstillingsvinduer.

Den modernistiske kunst var en reaktion på og en refleksion over denne tilstand. Sfærernes musik ville ikke klinge, når samfundet var spaltet op i adskilte sfærer. Fascinationen, der udgik fra billedet af det harmoniske menneske og fra fantasibilleder med umiddelbar sanselig appel, virkede forløjet på modernisterne. I stedet ommonterede de de elementer, som indgik i den moderne verden. Den fragmenterede krop, omverden og tid (øjeblikket!) tildeltes rollen som spor. Alt det ildesete og uglesete, upåagtede og ringeagtede blev tilskrevet betydning. Ligesom storbyen åbenlyst var resultat af konstruktion, blev den modernistiske kunst et resultat af konstruktion. Den tabte helhed viste sit genskin i arbejdet med formen.

Hos Baudelaire blev bruddet med den auratiske erfaring formuleret i verset "Le printemps adorable a perdu son odeur", det dejlige forår har mistet sin duft. Til gengæld blev alt det, som var udskilt og tilsidesat i den moderne storby, forvandlet til tegn på den tabte duft og den tabte helhed. Digteren havde tabt sin glorie og måtte følgelig som en anden kludesamler lede efter idealet i rendestenen.

"Tout pour moi devient allegorie", alt bliver til allegori for mig. Når tingene ikke kigger fortroligt tilbage, bliver de for det fremmedgjorte blik allegorier. De *er* ikke allegorier, men *bliver* allegorier; hos Baudelaire har sporene stadig reference til en virkelighed uden for kunst-

nerens konstruktioner. Men allerede i den tidlige modernisme er den citatteknik og den mytekonstruktion forberedt, som hos en T.S.Eliot fører til en selvstændiggørelse af den litterære tradition. Her etablerer citaterne litterært-mytiske korrespondanceforhold, som fuldstændigt fjerner virkelighedshenvisningen i de indføjede spor og brudstykker fra eksistensen i "ødemarken".

X

Benjamin sammenligner et sted gådefuldheden i Baudelaires allegorier med hemmelighedskræmmeriet hos tidens professionelle konspiratorer. "Overraskende proklamationer og hemmelighedskræmmeri, bratte udfald og uigennemtrængelig ironi"⁹ kendetegnede både det andet kejserdømmes statsræson og Baudelaires teoretiske skrifter. Hemmelighedskræmmeriet peger i den modsatte retning af den sansekongkrete, oplysningsorienterede sportænkning. Sammensværgelsen træder i stedet for sammenhængen.

Baudelaire havde ladet sig inspirere af Edgar Allan Poe's allegoriske storbykildringer. Hos Poe dominerede den metafysiske intention, den bevidste distribuering af spor, kryptogrammer mv., som henviste til en skjult orden.

Den skjulte orden var et værn mod den frembrydende borgerlige offentlighed. Poe's tre mønsterdannende detektivfortællinger - *The Murders in the Rue Morgue* (1841), *The Mystery of Marie Roget* (1842) og *The Purloined Letter* (1845) - blev skrevet umiddelbart efter et tiår, hvor Jacksons tilhængere havde foranstaltet politiske "optøjer" og så småt var begyndt at smede den amorfe storbymasse sammen til en demokratisk bevægelse. Poe havde boet i nordstatsbyen Philadelphia, hvor nogle af de voldsomste optøjer havde fundet sted, og som sydstatslitterat havde han vendt sig bort i rædsel. I den første fortælling var det en løs orangutang, som truede den huslige tryghed. I den anden var det de "uvaskede" parisiske gadebänder, som undergravede den sociale orden. I den tredje en minister, som uretmæssigt stiger til vejrs og sætter regeringens magt og kongehusets prestige på spil. Kriminaliteten blev en metafor for tidens politiske strømninger, demokraten blev, som Richard Godden skriver i *Edgar Allan Poe and the Detection of Riot*,¹⁰ fremstillet som en orangutang bevæbnet med en barberkniv og med brosten, dette klassiske våben for storbyens oprørsbevægelser. Samtidig med at Poe's aristokratiske helt, C. Auguste Dupin, med sit intellekt dechiffrede denne nye uorden, fremstillede Poe dennes virksomhed i en chifferskrift, som kun en særlig elite havde adgang til, nemlig de, der kunne knække koden.

XI

Efter at Dupin har udlagt de spor, som førte ham frem til "det stjalne brev", lægger han selv spor ud for forbryderen, minister D. Sporet består af et nyt brev, forsegleet med et D-ciffer, altså med en klar invitation til at dechiffrere brevet. Brevet indeholder bl.a. et citat om broderstriden mellem kong Atreus og Thyestes, en strid om forførelse, utroskab og arvefølge som sluttede med, at kong Atreus dræbte sin broders sønner og serverede dem for ham ved et festmåltid.

Det vil føre for langt at referere Richard Godden's spændende udredning for, hvordan dette citat afslører en broderstrid mellem Dupin og minister D., og hvordan brevet, hvis segl er lavet af brød (jfr. du pain = af brød), ækvivalerer med den makabre middag, som Atreus serverer for sin bror. I denne sammenhæng må det foreliggende være tilstrækkeligt som eksempel på den metafysiske sportradition.

Poe's chifferskrift korresponderede med en åndelig strømning blandt Sydstaternes intellektuelle. 1830'erne og 1840'erne var de eksklusive kredses, de hemmelige cirklers, de skjulte sammensværgelsers store tid. "Uformelle netværk synes at have været en central institution i Sydstaternes liv", citeres historikeren D.G.Faust (*A Sacred Circle: The Dilemma of the Intellectual in the Old South*, 1977) for i Godden's artikel. Poe projekterede i 1844 et tidsskrift, *The Stylus*, hvor han ønskede, at "eliten blandt vore litterater og lærde hemmeligt skulle slutte sig sammen".

De skjulte koder havde appel i en tid, hvor nye kulturelle koder og klasser var ved at sætte de gamle ud af kraft. Poe viste med sine detektivfortællinger, at han intellektuelt beherskede den nye samfundsorden, at han kunne "læse" dens spor, men spandt samtidig fortællingerne ind i hemmelige mønstre, hvor metafysiske spor pegede på en restauration af enhedens princip: det gamle Sydstats-aristokrati ved magten, den direkte arvefølge, fraværet af rivaler til ejendommen, herunder tvillinger (*William Wilson*) og søstre (*The Fall of the House of Usher*). Hvor restaurationen ikke lykkes, ender fortællingerne i billedet af ruiner og sønderlemmede kroppe, men i *The Purloined Letter* kan man dog sige, at sønderlemmelsen, festmåltidet, ophæver splittelsen, i og med at den ene slægtsgren inkorporerer den anden.

XII

Detektivfortællingen starter med liget og slutter med livet. Dens udgangspunkt er som regel sønderlemmelsens spor, dens mål at spole tilbage fra forbrydelsen til den forudgående orden. Vejen går altså fra

katastrofen gennem kausaliteten til det samlede kropsbillede. Brecht hævder i et essay¹¹ om kriminalromanens popularitet, at det karakteristiske for moderniteten er, at "vi gør vores erfaringer med livet i katastrofens form". Vi kunne tilføje, at vi gør vores erfaringer med liget i kausalitetens form. Døden har en årsag.

Kausalkæden betjener sig gerne af spor, der ikke er kryptiske som de hemmelige koder hos Poe. "De kender min metode. Den er baseret på observation af bagateller", siger Sherlock Holmes. Hverdagen er en lige så sluttet kode som de esoteriske koder hos Poe. Hverdagens rutiner og de dagligdags ting rummer den orden, i forhold til hvilken forbrydelsens uorden kan identificeres. Alt det ligegyldige viser sig at rumme en betydning, at det tilfældige falder på plads i en kæde af årsager. Fra det øjeblik detektiven har sluttet kontrakt med sin klient, har læseren sluttet en kontrakt med detektiven, lydende: skadesløsholdelse for den katastrofiske erfaring. Kriminalromanen leverer "udmålte livsafsnit, afstukne små begivenhedskomplekser, hvori kausaliteten foregår tilfredsstillende", som Brecht udtrykker det.

Sherlock Holmes skelner i *A Study in Scarlet* mellem de almindelige mennesker, der ræsonnerer "forlæns" fra begivenhedskæden til dens resultat, og de usædvanlige mennesker, som ham selv, der kan ræsonnere "baglæns" fra resultatet til begivenhedsrækken. Det baglæns ræsonnement kan minde om Peirce's abduktion, men mangler den kreative dimension, som interesserede Peirce. Holmes arbejder med bundne relationer¹² mellem spor og sammenhæng, betragter sporene som brikker i et puslespil, hvor retfærdigheden er den ramme, som sikrer, at det hele til sidst vil falde på plads. Den bitre lugt fra offerets læber tyder, under henvisning til gennemprøvede videnskabelige eksperimenter, på forgiftning. Asken viser, at morderen røg en Trichinopoly-cigar. Kendskab til almenmenneskelige reaktionsmønstre, jalousi, fører til hypotesen om mordets motiv. Intet er nyt under solen.

XIII

"Elementært!" siger Sherlock Holmes. "Elementært!" antydes det hos sportænkere som Bloch og Benjamin, når de fremstiller deres løsninger i aforismer. Det er, som om den, der kan læse spor, også er den der kan sætte spor: med skarpe, sylspidse, undertiden bevidst sårende formuleringer. De kategoriske udsagn fremsættes med samme autoritet som traditionens ordsprog og mundheld, herunder den sandhed, at traditionen er samfundets bedste holdepunkt (Bloch, s. 40). I Blochs *Spuren*, som nyligt er oversat til dansk, mejsles lapidariske læresætninger om det "mørke", som "nuet"¹³ altid er stedt i. Påstande præsenteres

som uimodsigelige love: "Det, som er rigt, må alt tjene på bedste måde"; "Jo barskere udenfor, desto dejligere at have det varmt"; verden er "en hypokonder og himlen det keep smiling, som den siger hen for sig". Elementært! Men mens Doyle's puslespil er bundet til fortiden, henlægger Bloch sit til fremtiden. Han karakteriserer sin bog som en "læsning af spor på kryds og tværs, i afsnit der kun deler rammen"; men rammen tilhører fremtiden: "sporene af det såkaldte sidste, ja blot af det der blev gæstfrit, er selv kun aftryk efter en gang, der endnu må gåes ind i det ny. Først meget langt ude er alt det, der hænder én og falder i øjnene, det samme". Så helt elementært er det alligevel ikke, heller ikke sproget!

I det centrale prosastykke eller "spor" - *Ånd, der først skal blive til* - sættes Sherlock Holmes i forbindelse med en nøgleerindring fra Blochs barndom, en billedoplevelse med det, som Roland Barthes har kaldt "punktum-effekt"¹⁴. Som otteårig ser han, på vej til skole, i en vinduesudstilling en sytrådsæske med et billede af en hytte i dyb sne: ".. månen stod høj og gul på den blå vinterhimmel, i hyttens vinduer brændte et rødt lys. Under billedet stod der "månelandskab", og jeg troede først det var et landskab på månen, omtrent som et meget stort stykke kinabark; men jeg oplevede samtidig en gennemtrængende rystelse, der var helt uudsigelig, og jeg har aldrig glemt det røde vindue. Sandsynligvis får alle det sådan engang imellem, en eller anden gang og derpå igen overfor noget nyt; det være sig ord eller billeder, der rammer ham"; for Blochs vedkommende gled billedet af det røde vindue således over i billedet af det vindue i Baker Street, bag hvilket Sherlock Holmes sad med Dr. Watson ved kaminen, mens regnen slog mod ruderne: "Med vinduet som en maske man havde taget på trådte man ud og endelig udefter, *i det fri*". Det røde vindue var blevet "en samlelinse for de *utopiske stoffer*, som jorden består af". Denne utopiske, anticipatoriske dimension ved Blochs "spor", adskiller ham imidlertid fra Doyle's helt og nærmer ham Peirce. Som Peirce interesserer han sig for, hvordan der opstår nyt under solen, nye tanker, nye billeder.

XIV

Men hvad er da det nye, som Bloch sporer i det røde vindue? Det er jo "noget helt latterligt", "et tegn, der slet ikke er noget, hverken hjemligt eller fra naturen eller fra det kendte jeg", siger han selv. Ja, men det nye er netop, at det tilsyneladende ligegyldige fører ind i den dimension, som forsvinder i traditionel videnskabelig beskrivelse, nemlig øjeblikkets "her og nu". "Man bør netop have øje for små ting, gå dem efter", står der i det programmatisk "spor": *Mærket*. Mærket er det

som bryder den selvfølkelige helhed og slår huller i den glatte overflade, "peger på et mere eller mindre, som burde betænkes under fortællingen, genfortælles tænkende". Det røde vindue åbner for en fortælling om skellet mellem indre og ydre, privat og offentligt, fortid og nutid. Det røde vindue markerer disse skel, men samler samtidig i det røde lys en utopisk vision af disse skels bortfald.

Det er nu stadig en meget tynd og kryptisk forklaring, kunne man med rette indvende, men Blochs ærinde er heller ikke forklaringen (trods de førømtalte "lovsætninger"). Den underfundige (og, ærlig talt, ofte uforståelige) udformning af de små fortællinger om "spor" virker - eller skal i hvert fald virke - forbavsende på læseren, skal gøre ham opmærksom på hans eget "nu" og hans egne associationer. I et lille stykke om *At forbaves* citerer Bloch den passage fra Hamsuns *Pan*, hvor Eva pludselig ser den blå flue, skælver ved et græsblad og bliver eftertænksom ved synet af en fyrregren. I stedet for videnskabelige forklarings "abstrakte væddeløb med post hoc og propter hoc" leder denne forbavelse ved den blotte væren til konkret udveksling mellem betragteren og det betragtede. "Vi ser ud af vinduet", som Bloch skriver.

Adorno skriver i opsatsen *Blochs Spuren*¹⁵, at Bloch trods alle forsøg på at forankre sin tænkning i det konkrete ender i abstraktion og idealisme. Hele det brogede mylder af anekdoter, fortællinger og refleksioner illustrerer den éne tanke om utopi og gennembrud. Samtidig med at han med sin stil iscenesætter sig som den, der har noget særligt at meddele, så tjener denne overtrumpfende-underforstående stil reelt som dække over bruddet mellem noget konkret, "der dog selv kun repræsenterer det konkrete, og en tanke der overstiger dennes tilfældighed og blindhed". Det kan man vist også kalde en relevant kritik af Blochs udlægning af græsbladet og grenen i *Pan*. Men hvori består så det nye hos Bloch? Stikordet er allegori¹⁶.

XV

Det simple spor er et index, en spaltning mellem figur og grund i materien, en roses duft, et aftryk i jorden, en røgsky på himlen. For sporsøgerens blik¹⁷ forvandles sporet til et ikon, et billede, hvor iagttageren skelner mellem de betydningsbærende og de irrelevante relationer. Formuleringen af denne betydning sker gennem sproglige symboler, gennem en fortælling, som man med Peirce også kunne kalde en hypotese om rosen og røgskynen, en abduktion, eller med Bloch: en allegori. Selvom man har både blik, næse og smag for tingene, falder man ikke sammen med dem.

"Tænkning, som følger spor, er fortællende", skriver Adorno. Og Fredric Jameson har generaliseret synspunktet med sin påstand om, at fortællingen er "den centrale instans"¹⁸ i den menneskelige erkendelse. Intet er givet på forhånd; det er først under allegorikerens blik, at tingene rives ud af deres uvilkårlige "i-sig-selv"-eksistens. Men samtidig viser brudfladerne i de fortællinger, som han "fanger" tingene i, at "noget ikke stemmer". Som Bloch skriver i "sporet" *Montager om en februaraften*: "Tilværelsen er fuld af figurer, dog ikke så fast place-rede, med dette og hint på sin faste plads. Snarere vil der overalt fortsat genlyde et *ekko af allegoriske betydninger*, noget lærerigt frem- og tilbagesendende, mangetydigt reflekterende, før en skikkelse står færdig".

Under denne synsvinkel er der naturligvis ikke noget nyt i Blochs og Benjamins allegorier - og Peirce's abduktioner - men den bevidste refleksion over erkendelsens betingelser skærper blikket for tingene og manglerne. Sporsans består ikke i evnen til at fange fænomenerne som sådan, men opmærksomheden på, hvad der dækkes, og hvad der ikke dækkes i de overleverede og øjeblikkelige "fortællinger" om fænomenerne. I den aktuelle interesse for sporsans og aforismer gemmer der sig irrationalistiske forhåbninger om en frisk og umiddelbar adgang til tingene. Sporene er blevet det sanselige holdepunkt i en tid, hvor gamle helhedsopfattelser er blevet dækningsløse. Deres sanselighed - tilsyneladende sanselighed - er samtidig blevet en trøst i en tid, hvor datasystemer, skærmterminaler, monitors osv. har skabt et brud med den sanselige omgang med tingene, som herskede før den nye teknologi. Og sportænkerens fristelse til at mime sporets dybde med dybsindigt orakelsprog har skabt små kredse, hvor kun de indviede har adgang til udlægningen. Også i dag inviterer sporsansen til den lille detaljes kom-pensation og den hemmelige kodes komplot. Men som en sans for fortællinger, der så omfattende og dækkende som muligt henter tingene op til tekstens overflade og gør det undertrykte og oversete tilgængeligt for bevidstheden, kan sporsansen igen blive et vigtigt orienteringsredskab. Fredric Jameson har efterlyst en "master code", som via spor gør det politisk ubevidste bevidst. Jagten er igang, og fortællingen kan begynde.

Noter

- 1 Thomas A. Sebeok og Jean Umiker-Sebeok, "'You Know My Method': A Juxtaposition of Charles Sanders Peirce and Sherlock Holmes", in: Umberto Eco og Thomas Sebeok (red.), *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, 1983, s. 24-25.
Anf. værk, s. 17.

- 3 Anf. værk, s. 19.
- 4 Anf. værk, s. 38.
- 5 Se artiklen i dette nummer af *Kultur & Klasse*.
- 6 Thomas Bremer, "Blochs Augenblicke. Anmerkungen zum Zusammenhang von Zeiterfahrung, Geschichtsphilosophie und Ästhetik", in: *Text + Kritik*, 1985.
- 7 Walter Benjamin, *Kulturindustrie*, 1973, s. 183.
- 8 Dietmar Voss, "Metamorphosen des Imaginären - nachmoderne Blicke auf Ästhetik, Poesie und Gesellschaft", in: Andreas Huyssen og Klaus R. Scherpe (red.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, 1986.
- 9 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, s. 10.
- 10 In *Literature and History*, Vol. 8:2 Autumn 1982.
- 11 Bertold Brecht, "Om kriminalromanens popularitet", in: *Litteraturoptegnelser 1934-36*.
- 12 Massimo A. Bonfantini og Giampaolo Proni, "To Guess or Not To Guess", in: Eco, anf. værk, s. 127-28, jfr. i øvrigt også Jørgen Holmgaards og Torben Kragh Grodals analyser af hhv. Poe og Doyle in Jørgen Holmgaard og Bo Tao Michaëlis (red.), *Lystmord*, 1984.
- 13 Ernst Bloch, *Spor*, 1986.
- 14 Jfr. i øvrigt Peter Larsens "Erindringsbilleder. Fra det indre filmmuseum", in: *Kultur & Klasse* 50, 1985.
- 15 Th.W. Adorno, "Blochs Spuren", in: *Noten zur Literatur* II, 1973.
- 16 En mere omfattende karakteristik af Blochs *Spor* er givet i Martin Zerlang, "Ernst Bloch als Erzähler. Über Allegorie, Melancholie und Utopie in den "Spuren"", in: *Text + Kritik*, 1985.
- 17 Jfr. Per Aage Brandts fremstilling i "Rosen & navnet", in *Limbo*, nr. 3-4, 1985.
- 18 Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, 1983.
- 19 Jfr. f.eks. Carsten Jensen, *Sjælen sidder i øjet*, 1985 og Søren Ulrik Thomsen, *Mit lys brænder*, 1985.