

## *Frederik Tygstrup and Isak Winkel Holm*

### Literature and Politics

#### *English Summary*

Literature is political by representing the world. The production of literature is a contribution to a general cultural poetics where images of reality are constructed and circulated. At the same time, the practice of literature is institutionalized in such a way that the form and function of the images of reality it produces are conceived and used in a distinctive way. In this article, we suggest distinguishing between a general cultural poetics and a specific literary poetics by using Ernst Cassirer's neo-Kantian concept of »symbolic forms«. We argue that according to this view, the political significance of literary representational practices resides in the way they activate a common cultural repertoire of historical symbolic forms while at the same time deviating from the common ways of treating these forms.

#### *Frederik Tygstrup og Isak Winkel Holm*

Lektorer ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Afdeling for litteraturvidenskab, Københavns Universitet.

## Litteratur og politik

I sin erindringsbog fra 2003, *En fortælling om kærlighed og mørke*, beretter Amoz Oz historien om sin bedstemoders død. Da hun en varm sommerdag i 1933 ankom til Israel fra en af Østeuropas vintergrå landsbyer og så ud over en hed markedsplads med blodige dyrekroppe, farverige frugter, svedende mænd og støjende sælgere, fældede hun umiddelbart sin dom: »Levanten er fuld af mikrober.« Hun indledte straks et omfattende hygiejnisk regime, som hun nidkært kom til at opretholde de følgende halvtreds år, og som indbefattede omhyggelig daglig rengøring, skoldning, luftning og desinfektion af alting, indbefattet hendes egen krop. Rengøringsvanviddet ender først, da hun som nogen og firsårig falder om med et hjerteslag under et af sine tre daglige, skoldhede bade. Så hvad døde bedstemoderen af? Kendsgerningen er, at hun døde af et hjerteslag. Men sandheden er, at hendes monstrøse hygiejneprogram tog livet af hende. Og Oz tilføjer, i et filosofisk tonefald: »Kendsgerningerne har en tendens til at skjule sandheden for os.«<sup>1</sup>

### *Sandheder og kendsgerninger*

Der findes så mange kendsgerninger, og vi bliver præsenteret for stadig flere af dem i et stadig raskere tempo. Når vi skal håndtere en uoverskuelig virkelighed, må vi have rede på kendsgerningerne; i de seneste par hundrede år har kendsgerningerne været det uomtvistelige begyndelsespunkt for enhver erkendelse; vi synes, at kendsgerninger er »hårde«, og at de giver os et solidt fundament for at tænke og handle. Men efter mødet med kendsgerningens »sådan er det!« følger uvilkårligt spørgsmålene »hvordan?« og »hvorfor?«, og de spørgsmål giver kendsgerningen i sig selv ikke nødvendigvis svar på. Kendsgerninger skal ordnes i mønstre, for at vi kan forholde os til dem. For at forstå bedstemoderens hjerteslag må vi kende til hendes renhedsmani, som førte til de kredsløbsbelastende varme bade; og når vi vil forstå den, sendes vi videre til et kompliceret sæt af forestillinger om Østen og Vesten, om kropslighed og sanselighed, om synlighed og usynlighed, om kontrol og udsathed. Den sandhed,

som Amos Oz eftersøger, følger ikke umiddelbart af kendsgerningerne, den begynder først at træde frem, når et væld af sådanne forskelligartede biomstændigheder – materielle, psykologiske, historiske, kulturelle forhold – bringes sammen i med kendsgerningerne i den specifikke konfiguration, som for ham kan fortælle bedstemorens historie.

Kendsgerningerne er der, men det sande virkelighedsbillede skal produceres. Denne produktion af virkelighedsbilleder kan betragtes både i et lille og i et stort format. I det lille format handler det om forfatterens håndtering; forfatteren fortæller historier eller konstruerer komplicerede metaforiske mønstre – og konfigurerer på den måde verdens kendsgerninger i en sammenhængende figur, som gør det muligt at forstå dem. At skrive en roman er ifølge Oz som at bygge hele Paris med bygninger, pladser, boulevarder, tårne og forstæder helt ned til den mindste bænk, ved hjælp af tændstikker.<sup>2</sup> Det er så at sige den betydningsmættede model af Paris, der gør den enkelte tændstik forståelig. For Oz er den vigtigste pointe i denne sammenhæng formentlig, at vi i en situation, hvor vi i hidtil uhørt omfang har adgang til alverdens kendsgerninger, mere end nogensinde har behov for fiktioner og fortællinger, der kan forsyne kendsgerningerne med en verden, hvor de giver mening.

Forfatterens arbejde med at digte historier, som kan opfange og indramme kendsgerningerne, modsvarer den samme proces i det langt større format, hvor det drejer sig om kulturens evne til at producere virkelighedsbilleder. At leve i en bestemt kulturel kontekst er et materielt og socialt fænomen: at befinde sig i de givne omgivelser, og at gøre det sammen med andre. Men det, som først og fremmest kendetegner denne kultur, er et fælles sæt af modeller, som foreskriver, hvordan man ser på, tænker om og forholder sig til sig selv, hinanden og de delte omgivelser. Hvordan man håndterer de materielle og sociale kendsgerninger, med andre ord. En kultur producerer også historier, i en bred forstand af ordet: forestillinger om, hvordan ting og begivenheder hænger sammen og udvikler sig, og hvordan vi kan betragte dem, forholde os til dem, håndtere dem og tænke om dem. At leve i en kultur er i høj grad ensbetydende med at have indlært disse historier og forestillinger, så man er i stand til at konfigurere de indtryk og begivenheder, man udsættes for. Det er med andre ord det kulturelle filter af forestillingsformer og tænkemåder, der skaber tingenes orden. Med Louis Montroses anskuelige term kan man kalde de kollektive teknikker og principper, der muliggør fremstillingen af kulturelle virkelighedsbilleder, for en »kulturel poetik«.<sup>3</sup>

Den kulturelle poetik peger i næste omgang på en anden side af forholdet mellem kendsgerninger og sandheder, nemlig at den opfindelse og udfoldelse af anskuelser, fortællinger og forståelsesrammer, som mødet

med kendsgerningerne afstedkommer, aldrig finder sted i et tomrum. Den kulturelle poetik vil i hvert enkelt tilfælde stå klar med forslag til en række allerede eksisterende måder at indramme kendsgerningen på. Selv om den enkelte kendsgerning kan være nok så bemærkelsesværdig, uhørt eller besynderlig, vil inertien og trægheden i det velkendte kulturelle repertoire af vedtagne sandheder og forklaringsmåder ikke desto mindre ofte forekomme så tillokkende og så betryggende, at den, der betragter kendsgerningen, vil være tilbøjelig til at identificere den med noget allerede kendt. I sådanne tilfælde er situationen nærmest den modsatte af den, som Amos Oz diagnosticerede; her er det ikke kendsgerningerne der skjuler sandheden, men snarere de allerede vedtagne sandheder, som skjuler eller tildækker det særlige og partikulære ved en given kendsgerning.

I denne forstand kan man sige, at den kulturelle poetik ikke blot i neutral forstand tilbyder at ordne kendsgerningerne og gøre dem anskuelige, men at den faktisk *producerer* kendsgerninger. Den kulturelle poetik angiver og bestemmer, hvad der er en kendsgerning, og hvad der ikke er; poetikken udgør et kognitivt vindue til virkeligheden, hvorfra der er adgang til visse kendsgerninger, og hvor andre forbliver uden for synsfeltet. Kendsgerninger kan i lyset af et givent kulturelt sandhedsregime være meningsløse, utænelige, frivole eller kætterske, og følgelig vil lyset så slet ikke falde på dem. Den kulturelle poetik er et inklusionssystem, som opfanger kendsgerninger og giver dem en forklaring og en ramme; men den er også et eksklusionssystem, som bestemmer, hvad der rettelig kan opfattes som en kendsgerning, og hvad der falder udenfor. Det er denne historiske eksklusionsmekanisme, Michel Foucault illustrerede ved hjælp af Mendels arvelighedslære. Mendel introducerede et begreb om arvelighedstræk, som ikke modsvarede nogle eksisterende naturvidenskabelige kategorier, og hvis funktion på lignende vis brød med den samtidige forestilling om reproduktion. Det var sandt, hvad Mendel sagde, bemærker Foucault, men det var ikke »i sandheden«, det vil sige: ikke i overensstemmelse med hans samtids biologiske videnskabs model for sandhed.<sup>4</sup>

Hvis en forfatter vil give et sandt billede af virkeligheden, stadig i overensstemmelse med Amos Oz' litterære poetik, er det altså ikke nok at tage sandhedens parti mod kendsgerningernes mangefold. For at sige noget sandt kan man være nødt til at bryde ud af sin tids sandhed, som typisk har form som en struktureret viden om et bestemt emne. Når Salman Rushdie et sted i *De sataniske vers* taler om en by, som er »synlig, men uset«,<sup>5</sup> tager han kendsgerningernes parti mod de vedtagne sandheder. Der findes, forudsætter Rushdie, i den moderne metropol så mange kendsgerninger og så mange og så komplicerede relationer mellem dem, som vi dårligt har begreb om, fordi vi hellere vil aflæse og forstå verden

på samme måde som generationer før os har gjort det. Så selv om denne forunderligt sammensatte urbane virkelighed i princippet er, som man siger, synlig for enhver, forbliver den ikke desto mindre uset, ganske enkelt fordi vi ikke ejer en adækvat synsmåde – fordi den kulturelle poetik ikke i tilstrækkelig grad har opøvet os til faktisk at se det, som er synligt. Her er det kendsgerningerne, som udfordrer sandheden, og forfatterens opgave at fremdrage kendsgerninger og fokusere insisterende på dem, indtil det faktisk bliver muligt at se dem. Og dermed, naturligvis, at udfordre de vedtagne sandheder, som benægter kendsgerningens eksistens og ikke tillader det synlige at blive set.

Amos Oz forsvarer sandheden mod kendsgerningerne, Salman Rushdie forsvarer kendsgerningerne mod sandheden. Ikke desto mindre har de to forfattere et fælles anliggende, nemlig en interesse for, hvordan litteraturen mest troværdigt og effektivt kan fremstille virkeligheden. Hvordan man bedst bygger en model af Paris ud af tændstikker, om man vil. Hverken Oz og Rushdie forestiller sig, at de ville kunne nøjes med at bygge deres værker med enten de foreliggende kendsgerninger eller de forhåndenværende sandheder; hos dem begge er en god model af virkeligheden noget, der produceres i mellemrummet mellem sandheder og kendsgerninger, og det vil sige i den fortløbende brydning mellem kulturel viden og konkret erfaring.

Formuleret med et mere velkendt begreb stiller de to forfattere det klassiske spørgsmål om repræsentation. Inden for litteraturvidenskaben har man traditionelt diskuteret spørgsmål af den art med begreber som mimesis, realisme og genspejling. Repræsentationen er imidlertid ikke blot er en sag for litterater, men foreligger i de to formater, som vi ovenfor omtalte som henholdsvis en litterær og en kulturel poetik. Den litterære poetik omhandler virkelighedsfremstillingens teknik inden for litteraturens relativt snævre indelukke. Den kulturelle poetik er derimod en betegnelse for de principper for virkelighedsudlægning, der findes ud over det hele, og det vil sige på tværs af samfundets forskellige institutioner og livsformer. Hvor den litterære poetik typisk er båret af en skarpt fokuseret individuel intention, må den kulturelle poetik snarere beskrives som et porøst og anonymt kollektivt arbejde uden klar afsender. Set i et tilpas højtflyvende repræsentationsteoretisk perspektiv fungerer den litterære virkelighedsfremstilling og den kulturelle virkelighedsudlægning imidlertid på samme måde: begge bidrager til at skabe former, som kan vedligeholde og forny evnen til at anskue en foranderlig virkelighed og dermed gøre den tilgængelig for tænkning og handling.

I det følgende vil vi forsøge at beskrive litteraturens placering i forhold til »det politiske« i nyere tid ved at diskutere samspillet mellem den lit-

terære og den kulturelle poetik. Første skridt vil handle om den kulturelle poetik, som kan beskrives lidt mere præcist med begrebet »symbolske former« end med vores provisoriske diskussion af sandheder og kendsgerninger. Andet skridt vil dreje sig om den litterære poetik og dens institutionelle kontekst. Endelig vil vi som tredje skridt se nærmere på interaktionen mellem den litterære og den kulturelle poetik.

### *Symbolske former*

I et idéhistorisk perspektiv genfinder vi diskussionen om sandheder og kendsgerninger i konfrontationen mellem den rationalistiske tradition, som mente at have fast grund under fødderne i form af indiskutable fornuftssandheder, og den empiricistiske tradition, som ville tage udgangspunkt i de rå kendsgerninger. Og vi finder de første konturer af det repræsentationsproblem, som vi har skitseret ovenfor, i Kants dobbelte kritik af sine forgængere. For ham er det afgørende hverken sandhederne eller kendsgerningerne, men derimod den møjsommelige produktion af et virkelighedsbillede, der finder sted i mellemrummet mellem sandheder og kendsgerninger. Kants grundlæggende metafor for denne proces er netop – en proces. Ved en retssag konstrueres der samfundsmæssigt anerkendte virkelighedsbilleder gennem en applikation af forhåndenværende love på foreliggende kendsgerninger. Når Kant taler om erkendelsen som resultatet af en domsakt, så er det fordi erkendelsen må forstås som en lignende produktion af et gyldigt og brugbart virkelighedsbillede. Ifølge Kant går erkendelsens domsakt først og fremmest ud på at konfigurere det uforarbejdede sansemateriale, så det kan komme til at danne en meningsgivende helhed. Hans afgørende pointe er, at denne proces følger bestemte procedurer. Arbejdet med at forene forstandens begreber og indbildningskraftens anskuelser er ikke overladt til tilfældighedernes frie spil, men er reguleret af en række opskrifter på, hvordan en sanselig mangfoldighed lader sig samle til en enhed. Man kan skifte til en lidt mere moderne metafor og sige, at den menneskelige bevidsthed ifølge Kant er udstyret med sin egen helt særlige software til processering af det sanselige materiale, og at dette styresystem sætter betingelserne for, hvordan man kan få begreber og anskuelser til at hænge sammen. Med Kants eget begreb er dette kognitive styresystem transcendentalt.

I en af de mere komprimerede passager af *Kritikken af den rene fornuft* forklarer Kant, at det transcendentale styresystem ikke bare består af kategorier, men også af anskuelige figurer. Domsakten henholder sig åbenbart ikke kun til et generelt regelværk, men støtter sig også til en slags rene, abstrakte figurer, som Kant vælger at kalde skemaer. Skemaet er en an-

skuelig mental model, der gør det muligt for erkendelsen at få begrebsligt hold på sansningens pulver af enkeltheder; den er en billedlig matrice for domsaktens sammenknytning af den sanselige mangfoldighed. Med Kants formulering udgør erkendelsens brug af den slags transcendentale figurer en »hemmelig kunst begravet i dybet af den menneskelige sjæl – en kunst, hvis håndgrib vi kun med største vanskelighed afæsker naturen.«<sup>6</sup>

Desværre siger Kant ikke så meget mere om denne hemmelige kunst. Ifølge Adorno var begrebet om skematismen ganske enkelt et »nødbegreb«,<sup>7</sup> hvormed Kant påpegede at der nødvendigvis måtte være en art relæ mellem de to erkendelsesteoretiske områder, men uden at gøre sig nogen egentlige hypoteser om indholdet i det. En hemmelig kunst, altså, i betydningen en endnu ikke kortlagt evne. En sådan kortlægning foretog Ernst Cassirer 140 år efter udgivelsen af *Kritik af den rene fornuft* med *De symbolske formers filosofi*.<sup>8</sup> Cassirer argumenterer ligesom Kant for, at et brugbart virkelighedsbillede ikke bør tage udgangspunkt i erkendelseskritikkens ekstremer, i forstandens begreber eller i sansningens data, men derimod i feltet mellem dem. Ifølge Cassirer bør skematismen imidlertid ikke forstås rent logisk, sådan som Kant forsøgte; den må forstås historisk, med udgangspunkt i de faktiske historiske virkelighedsbilleder, som kulturhistorien kan blotlægge. Samtidig med, at han på denne måde historiserer den kantianske erkendelseskritik, vender Cassirer i det samme rundt på det begrebslige hierarki hos Kant. For Kant var udgangspunktet eksistensen af forstandskategorier og af sanseindhold, som siden hen formæles i anskuelsens magi. For Cassirer er det omvendt; her er udgangspunktet eksistensen af menneskelige virkelighedsbilleder, ud fra hvilke man så i næste omgang kan rekonstruere bestemte begrebssystemer og sanselige opmærksomhedsformer.

Cassirers navn for denne virkelighedsrepræsentation er symbolske former. De symbolske former udgør så at sige den historiske skematisme, der fungerer som transcendental betingelse for en bestemt kulturs udlægning af virkeligheden. Hvad vi ovenfor kaldte kulturens poetik, kan på denne baggrund beskrives mere præcist som et historisk specifikt regime af symbolske former. Det er den kulturelle poetiks lager af mentale modeller, der gør det muligt at skabe et billede af virkeligheden – og dermed også at håndtere den pragmatisk i det hverdagslige liv. Symbolske former kan have meget forskelligt omfang og udbredelse, vi skal her nøjes med en håndfuld eksempler: bekendelsen er en symbolsk form, som gør det muligt at skabe et billede af et menneskes intime liv; diagnosen er en symbolsk form, der regulerer forståelsen af forholdet mellem det normale og det patologiske; samfundspagten er en symbolsk formel, der opstiller regler for menneskers samliv med hinanden.

Når Cassirer skal lokalisere den slags symbolske former, tager han udgangspunkt i den faktiske kulturelle praksis, det vil sige de konkrete måder, som man på bestemte steder til bestemte tider har beskrevet sin virkelighed på. Her deler Cassirer den overbevisning, som også kendetegner den samtidige *Geistesgeschichte*, at en given kultur skal forstås indefra, på baggrund af dens faktiske værdier, overbevisninger og praksisformer, og ikke udefra, på baggrund af almene beskrivelsesprincipper. Men samtidig adskiller de symbolske formers kulturhistorie sig fra den åndshistoriske i kraft af en vis materialisme. For Cassirer er ambitionen nemlig ikke at rekonstruere et mentalt landskab af ideer og anskuelser, men at sammenstykke et faktisk tekstuel og visuelt arkiv af historiske virkelighedsbilleder. Genstanden er med andre ord ikke forestillinger om virkeligheden, men fremstillinger af virkeligheden, ikke bekendelsen som bagvedliggende mental skabelon, men mylderet af konkrete bekendelser, sådan som de foreligger i deres tekstuelle manifestationer.

Til gengæld har de symbolske formers filosofi en påfaldende lighed med et andet træk i den åndshistoriske tradition, nemlig en stærk tendens til at homogenisere billedet af en kultur, idet man har mere øje for sammenhænge og totalitet end for modsætning og konfrontation. Et korrektiv hertil kunne være den bemærkning, som Marx fremsatte i *Louis Bonapartes 18. Brumaire*, at et billede af virkeligheden ikke nødvendigvis er dækkende for de mange mulige, forskellige perspektiver på denne virkelighed. *Darstellung* er ikke det samme som *Vertretung*; virkelighedsrepræsentationer er ikke nødvendigvis repræsentative for den fremstillede virkelighed.<sup>9</sup> De symbolske former byder sig med andre ord ikke til som et udvalg af ligebyrdige erkendelsesmodeller; deres gyldighed og gennemslagskraft er bestemt af det givne samfunds fletværk af magtforhold og sociale interesser. Der er vigtige magtinteresser på spil, når det drejer sig om favorisere visse måder at tænke, tale og handle på – og ekskludere andre som meningsløse og useriøse. Repertoiret af symbolske former giver ganske vist mulighed for at sige en mængde forskellige ting, men det er langt fra dem alle, der vil blive opfattet som meningsfulde og repræsentative udsagn om tingenes orden. Set i dette lys kan den samfundsmæssige kamp mellem forskellige interesser og sociale grupper beskrives som en kamp mellem konkurrerende symbolske former, og det vil sige mellem forskellige måder at konstruere billeder af, hvordan virkeligheden ser ud, og hvordan den rettelig burde se ud. Denne konfliktuelle side af sagen har som sagt en tendens til at fortone sig i Cassirers beskrivelse af en harmonisk og homogen kulturel helhed, men den kan fastholdes med den italienske politiske filosof Antonio Gramscis begreb om hegemoni. Symbolske former er hegemoniske, når deres måde at repræsentere på er



tjenlig for dominerende magtinteresserer.<sup>10</sup>

Den politiske dimension ved de symbolske formers virkelighedsrepræsentation viser sig imidlertid ikke alene i denne massive, agonistiske forstand, hvor klasseinteresser er opmarcheret i konfrontation om at opnå hegemoni for hver sin udlægning af verden. Den kulturelle poetik er ikke begrænset til det offentlige rum, hvor der fremføres politiske ideologier, kunstværker eller videnskabelige hypoteser; repertoireet af symbolske former ligger også til grund for det enkelte menneskes hverdag i arbejdsmæssige og private sammenhænge, hvor de virker, modificeres og reproduceres. De konkrete modeller for, hvordan verdens ting lader sig konfigurere, bestemmer også, hvordan ting og mennesker fordeler sig i menneskelivets intime og private rum såvel som i det sociale fællesskab. Sagt på en anden måde er det politiske allestedsnærværende og på ingen måde begrænset til de »politiske« temaer, der drøftes på avisernes debatsider og i parlamentariske forsamlinger. Det er denne indsigt, der indfanges af den franske filosof Jacques Rancières begreb om delingen af det sanselige. Delingen af det sanselige er et navn for den grundlæggende tingenes orden, de »aprioriske former« – som han siger med eksplicit reference til Kant – der regulerer, hvad der viser sig for den sanselig erfaring og udstikker koordinaterne for tid og rum, og for hvad der kan siges, og hvad der kan ses.<sup>11</sup>

Endelig er den kulturelle poetik ikke bare et spørgsmål om rationel erkendelse, men også om begær. Kulturens repertoire af symbolske former er ikke en værktøjskasse med antiseptiske instrumenter, der kan bruges til en objektiv håndtering af verden. Det er i lige så høj grad et bølgende slør af fascinationer, fantasmer, aversioner og idealiseringer. Den kulturelle poetik gør det muligt at producere meningsfulde og sammenhængende virkelighedsbilleder, men mening og sammenhæng kan som bekendt også frembringes ved hjælp af begærmæssige projektioner og paranoide illusioner. Takket være begæret er det kulturelle filter af forestillingsformer og tænkemåder konstitutionelt forvrængende, hvilket vil sige, at virkelighedsbillederne rummer pletter af uforklarlig blindhed og hysterisk skarphed. Denne indsigt lader sig indfange med Slavoj Žižeks begreb om ubevidst ideologisk fantasi. I Žižeks lacanianske optik fungerer de kollektive fantasiforestillinger som mulighedsbetingelse for overhovedet at kunne opfatte, handle i og tale om det omgivende samfund. Han taler om fantasiens socio-syntetiske funktion, og formuleringen har sine tydelige rødder i Kants erkendelsesteori. Det samme har Žižeks karakteristik af disse fantasier som et formal-transcendentalt *a priori*.<sup>12</sup>

De symbolske former er den hemmelige kunst, der ikke er begravet i dybet af den menneskelige natur, som Kant skrev, men i dybet af den

menneskelige kultur. Denne hemmelige kunst er en vigtig del af det politiske. I gængs forstand er det politiske det velkendte spil om synspunkter, værdier og samfundsmæssige interessekonflikter. I mere omfattende forstand handler det politiske imidlertid også om de virkelighedsbilleder, der bestemmer, hvilke sociale spørgsmål og hvilke samfundsmæssige konflikter, der opleves som påtrængende virkelighed. Den kulturelle poetik er en politisk poetik, for så vidt som den skaber bestemte billeder af den samfundsmæssige virkelighed, og i samme bevægelse skygger for andre sider af virkeligheden. Politik er ikke bare det muliges kunst, men også den hemmelige kunst, der gør det muligt overhovedet at opfatte det virkelige.

### *Litteraturens politik*

Den litterære poetik er på samme tid del af og distanceret fra den kulturelle poetik, som vi har beskrevet ovenfor. Forholdet mellem de to poetikker er præget af både kontinuitet og diskontinuitet. For at starte med kontinuiteten adskiller litteraturen sig ikke nævneværdigt fra den produktion af virkelighedsbilleder, der finder sted i det omgivende samfund. Både den litterære og den kulturelle poetik producerer modeller af virkeligheden, som så – når de først er indgået i det kulturelle arkiv - kan genbruges som modeller for andre bud på en omverdensforståelse. På disse virkelighedsbilleders niveau er der ikke nogen afgørende formelle kendetegn, ud fra hvilke man kan identificere en virkelighedsbeskrivelse som litterær. Ganske vist kan de fleste uden de store vanskeligheder skelne en tragedie på blankvers fra referatet af et bestyrelsesmøde eller en sonet fra en kronik, men dette beror snarere på tilstedeværelsen af en forholdsvis stabil tradition af genretræk end på eksistensen af bestemte former for virkelighedsfremstilling, der så at sige er ontologisk særegne for litteratur. Litteraturen råder med andre ord ikke over et særligt udvalg af udsøgte symbolske former, som man kun møder i litterære tekster. Det er tværtimod det samme – og i virkeligheden påfaldende begrænsede – repertoire af erkendelsesmodeller, som fungerer på tværs af kulturens institutioner og livsformer. Bekendelsen har eksempelvis spillet en vigtig formgivende rolle i den litterære selvbiografi siden Augustin, men nogenlunde den samme symbolske form finder man også i skriftestolen, i forhørslokalet, i psykoterapien, i tv-showet, i værtshussamtalen og mange andre steder. Hermed ikke sagt, at alting er den samme kulturelle surdej, tværtimod: de symbolske formers hemmelige kunst er godt nok et mere eller mindre fælles fundament, men vel at mærke for en lang række overordentlig forskellige kulturelle repræsentationspraksisser, hvoraf én er litteraturen.

Den litterære poetik er således ikke kun del af, men også distanceret fra den kulturelle poetik. Når man som regel kan skelne forholdsvis klart mellem litterære og ikke-litterære tekster, skyldes det, at konkrete sproglige fænomener ikke kun har en form, men også en ramme. Denne ramme er først og fremmest en institutionel forskrift for, hvordan bestemte udsagn fungerer socialt, og det vil sige hvordan de bliver produceret, cirkuleret og interpreteret. Den institutionelle ramme sætter den symbolske form i arbejde ved at bruge den som redskab i det givne samfunds fletværk af magtforhold og sociale interesser. I den katolske kirke løser bekendelsen en meget veldefineret opgave, i det moderne retssystem har bekendelsen en anden, men lige så specifik funktion.

Litteraturen er en ramme, ikke en form. For en sociologisk betragtning er litteraturens institution et konglomerat af sociale rutiner, som omfatter produktion, distribution og konsumtion af litteratur, et sociologisk kredsløb med egne regler, en egen økonomi og en specifik samfundsmæssig eksistens. Med til denne institution hører en kollektiv overenskomst om at betragte bestemte tekster med en særlig bevidsthedsmæssig indstilling. Som regel bekræfter man denne aftale ved at udstyre de særlige tekster med bestemte ydre, såkaldt »paralitterære« kendetegn, der gør dem lette at genkende. Den institutionelle overenskomst medfører på den anden side, at den gruppe af tekster, som man er enige om at betragte på en særlig måde, får status som »fiktion« – og det vil sige som tekster, hvis pragmatiske og referentielle funktion er anderledes end andre teksters. Jacques Derrida har på karakteristisk elegant vis indfanget denne problemstilling ved at beskrive den moderne litterære praksis som på samme tid en fiktiv institution og en institutionaliseret fiktion.<sup>13</sup>

Den institutionaliserede fiktion lægger distance til den omgivende kulturelle poetik ved at suspendere enhver entydig pragmatisk funktion. De tekster, som cirkulerer inden for den litterære institution, har ikke nogen klart defineret samfundsmæssig opgave. Denne institutionelle distance giver litteraturen mulighed for at indtage et ikke-pragmatisk og ikke-intentionelt forhold til den virkelighed, som den laver billeder af. Den litterære poetik trækker måske nok på de samme symbolske former som den omgivende kulturelle poetik, men når disse former optræder i litteraturen, er de i en vis forstand arbejdsløse og uansvarlige. Rousseau, Dostojevskij, Camus og Coetzee bruger ikke bekendelsen til at få dømt et bestemt menneske eller til at iværksætte en konkret terapeutisk udviklingsproces. Man kan så vælge at fryde sig over, at det institutionelle rammeverk omgærdter litteraturen og forvandler den til et frihedens rige. Eller man kan begræde, at rammerne indespærre litteraturen på virkningsløshedens reservat. Siden Schiller har det været mest almindeligt bare at henvise

til den suspendede pragmatisk dimension ved at omtale den litterære produktion af virkelighedsbilleder som et spil.

På de symbolske formers niveau er den litterære poetik altså en del af den kulturelle poetik; men på den institutionelle rammes niveau distancerer de to poetikker sig fra hinanden. Litterære virkelighedsbilleder bruger stort set de samme symbolske former som andre kulturelle virkelighedsudlægninger, men bruger dem anderledes. Denne dobbelthed af kontinuitet og diskontinuitet gør litteraturen til en slags forsøgslaboratorium, hvor der under beskyttede forhold kan eksperimenteres med det kulturelle repertoire af virkelighedsbilleder. På paradoksvis er litteraturens uansvarlige distance fra samfundet en forudsætning for, at den kan gribe ind i samfundets liv, ikke nødvendigvis ved at fremføre bestemte politiske synspunkter, men snarere ved at reflektere, variere og kontestere den dominerende kulturelle poetiks deling af det sanselige.

Man kan formulere den samme tankegang ved at sige, at litteraturen *afviger* fra den måde, som der ellers produceres kulturelle virkelighedsbilleder på. I det 20. århundredes litteraturteori har begrebet om afvigelsen - som deviation, fremmedgørelse, defamiliarisering, overskridelse, underliggørelse, besværliggørelse, m.m. - været blandt de vigtigste bud på en karakteristik af særligheden ved det litterære sprog, den såkaldte *litteraritet* eller *litteraturnost*. Ifølge denne teori afviger de virkelighedsbilleder, der frembringes inden for den litterære institution, på en eller anden måde fra det øvrige samfunds mere automatiserede virkelighedsudlægninger. Som regel bliver denne deviationsteoretiske indsigt gjort til et spørgsmål om stilistiske parallelismer og metaforiske paradokser, men den litterære deviation finder ikke bare finder sted på virkelighedsbilledets sproglige niveau, den finder også sted på det mere basale niveau, der handler om de grundlæggende modeller for konstruktionen af et virkelighedsbillede. Det er ikke bare den stilistiske form, men også den bagvedliggende symbolske form, som litteraturen kan deformere og transformere. Takket være sin institutionelle uansvarlighed kan litteraturen ændre ved vores hverdagslige og vanemæssige - og netop derfor hemmelige - måde at konstruere virkelighedsbilleder på.

### *Opstilling, udstilling, omstilling*

Helt overordnet kan man på de symbolske formers niveau sondre mellem tre forskellige former for deviation (som naturligvis kan overlappe og optræde side om side i et litterært værk).

Deviationen kan for det første tage form som en *opstilling* af nye virkelighedsbilleder, der udfordrer det dominerende regime af symbolske

former. Eftersom materialet for den litterære virkelighedsbeskrivelse altid er det historiske sprog, er opfindelsen af nye modeller altid først og fremmest en bearbejdning af eksisterende modeller, en konstruktiv omorganisering af et allerede foreliggende materiale. Deviationen optræder her som en deformation og transformering af gængse måder at konstruere virkelighedsbilleder på. Det gælder om ved fiktionens hjælp at tænke og vise noget, som ikke falder selvfølgelig ind under den gældende tingenes orden. Denne indstilling er det fælles udgangspunkt, som vi kunne se hos Amos Oz og Salman Rushdie: de kredser begge om noget, som de vil udtrykke – hvordan bedstemoderens liv spejler sig i hendes død, hvordan forskellige mentale universer kan mødes i rummet og skabe en specifik stedlig kvalitet – men som ikke umiddelbart kan formuleres og fastholdes med de forklarings- og beskrivelsesmåder, som står til rådighed. De må digte nye historier, opfinde nye fremstillingsformer, for at tilnærme sig nogle stykker virkelighed, som ellers ville være forblevet stumme. Hvis man vil give mæle til en sandhed om et enkeltstående menneskeliv eller en enkeltstående begivenhed, som har eksisteret eller som kunne have eksisteret, kræver det, at man gør sit virkelighedsstykke fri af en alt for beredvillig kulturs standardrepertoire af temaer og former. I stedet må man skabe en konkret konfiguration af begivenheder, affekter og særegne syn, der kan give plads for det enkeltståendes måde at afvige fra det regelmæssige på.

Litteraturen skaber eksperimentelle modeller for, hvordan virkeligheden tager sig ud, og hvordan den hænger sammen. Det er formentlig karakteristisk for al kunstnerisk virksomhed, at dette eksperiment har sit udspring i det konkrete: den konkrete konfiguration af former, af linier, farver, voluminer, lyde eller ord. Oz' billede af bedstemoren vokser frem af en enkelt ytring: »Levanten er fuld af mikrober«; Rushdies billede af byen begynder i et enkelt møde på et gadehjørne. Det konkrete kunstneriske ansatspunkt åbner et muligt vindue til verden, hvorfra en repræsentation kan bygges op. Ved at komponere billedet af verden herfra formår værket imidlertid i næste omgang ikke alene at fremstille og redegøre for det konkrete, som det begynder med – hvordan bedstemorens livsforløb samler sig og giver mening i lyset af den enkle ytring – men også at skabe en langt mere omfattende udlægning af virkeligheden. I det omfang et billede af det enkeltståendes »synlige, men usete« realitet faktisk lykkes, vokser der også et mere overordnet virkelighedsbillede frem. Hvordan tager det israelske hverdagsliv, politiske liv og mentale univers sig ud i lyset af bedstemorens livshistorie, sådan som den er fortalt? Eller hvordan kan vi se den postkoloniale storby som et konglomerat af materielle, mentale og sociale aflejringer?

Det er litteraturens evne til at opstille nye virkelighedsmodeller, som sætter den i stand til at gøre offentligheden opmærksom på hidtil usete aspekter af den sociale virkelighed. Litteraturen har synliggjort borger-skabets læsende og skrivende døtre i 1700-tallet, den entreprenante tred-jestand i 1800-tallet, industrisamfundets massemand i 1900-tallets første halvdel og det postkoloniale migrerende menneske i 1900-tallets anden halvdel, og så fremdeles. Kunstværkets deling af det sanselige be-gynder i konfigurationen af det enkelte billede, af det enkelte sanselige ansatspunkt, men delingen har en vidtrækkende resonans i værket, i læse-ren, i traditionen, og ad denne vej i det sociale liv.

Deviationen kan for det andet tage form som en *udstilling* af kultu-rens repertoire af virkelighedsbilleder. I dette perspektiv er litteraturen ikke bare et eksperimentarium for nye symbolske former, den er også et medium, der er i stand til at gøre eksisterende former synlige. Ud-stillingen kan betragtes som en slags citation af foreliggende virkelig-hedsbilleder, og som sådan kan den tage mange forskellige former, fra direkte citater af historisk sprogbrug på den ene side til rekonstruktion af »typiske« virkelighedsbilleder på den anden. Georg Lukács formulere-de i sine skrifter om realismen et begreb om »det typiske«, inspireret af Max Webers sociologiske begreb om idealtypen. Hos Weber udgør det typiske ikke nødvendigvis noget typisk i statistisk forstand, men sam-menfatter snarere nogle essentielle karaktertræk, der næppe modsvarer nogen eksisterende empirisk konkretion. For Lukács var den vellykkede realistiske karakterskildring typisk i denne forstand, sådan som man f.eks. hos Balzac kan finde den typiske spekulant, den typiske journalist, den typiske grevinde, osv. Balzacs typiske romanfigurer var samtidig udstyret med en overbevisende virkelighedseffekt i form af et gedigent bundt af den slags individuelle særheder og særegenheder, som kendetegner den individuelle eksistens.<sup>14</sup>

En tilsvarende form for litterær typicitet findes på de symbolske formers niveau, hvor det typiske sammenfatter nogle væsentlige træk i en kulturs måde at forstå den eksistentielle, sociale og materielle virkelighed på. Udstillingens teknik kan på denne baggrund beskrives som en karakteri-seringskunst, hvormed forfatteren ikke modificerer, men så at sige renser virkende former i en historisk kulturel poetik. Det er eksempelvis tilfældet, når Flaubert citerer dyrskuets konventionelle sprog (flettet sammen med kærlighedsmødets lige så konventionelle sprog), når Hermann Broch i *Søvnangangerne* citerer krostuens sprog, når Chuck Palahniuk citerer sex-terapiens sprog eller Ursula Andkjær Olsen citerer bankreklamens sprog. Det litterære værk består, som Per Højholt sagde, af eksempler på sprog, hvilket med denne artikels begreber vil sige, at virkelighedsbilledets funk-

tionelle pragmatik er erstattet af en udstilling af virkelighedsbilleder. Når kulturens symbolske former ikke blot bliver brugt, men også udstillet, forvandlet til typificerende citation, bliver de usynlige gåseøjne omkring dem synlige. Ordene og sætningerne fremstår ligesom udhævet, omgivet af en fin, lysende kant, som et etnografisk fund i en montre. Dette er udstillingsfunktionens fremmedgørelseseffekt, udstillingen af den pragmatiske sprogbrugs symbolske former som det, de er: den brøstfældige konvention, som vores virkelighedsfølelse hviler tungt på. Til daglig ligger den hemmelige kunst godt nok begravet i dybet af den menneskelige kultur, men litteraturen er i stand til at udgrave den dybtbegravede kunst og stille den til skue og til debat.

Deviationen kan endelig, for det tredje, tage form som en *omstilling* af et virkelighedsbillede fra én institutionel sammenhæng til en anden. Omstillingen består i at flytte en symbolsk form hen over grænsen mellem den litterære og den kulturelle poetik og på den måde bearbejde de grænsedragninger, der eksisterer mellem litteraturen og de omgivende samfundsmæssige institutioner.

Det mest oplagte eksempel er spørgsmålet om censur. Fra retssagerne mod Flaubert og Baudelaire til fatwa'en mod Salman Rushdie har det været et standardargument i kampen mod censur, at de udsagn, der findes i litteraturen, ikke kan bedømmes på samme måde som de sociale og politiske udsagn, som cirkulerer uden for den litterære institution. Denne diskussion placerer sig på den vakkelvorne grænse mellem den kulturelle og den litterære poetik. Virkelighedsbilledet – en utro provinsfrue eller en svirende profet – giver glimrende mening i begge sammenhænge, men vel at mærke meget forskellige meninger. Er billedet af Emma Bovary en hyldest til al den fest og farver, som man kan have som letlevende provinsfrue, eller er det en diagnose af, hvor galt det kan gå, når man sidder i sin provins og keder sig (som Flaubert en anelse hyklerisk fremførte under retssagen)? Er billedet af profeten en anklage rettet mod en historisk person af en tvetydig moralsk vandel, eller blotlægger det, hvordan Muhammed tager sig ud i en delirisk bevidsthed i slutningen af det tyvende århundrede?

Omstillingen af et virkelighedsbillede skaber en åbenbar fremmedgørelseseffekt, ganske enkelt gennem skiftet af kontekst. Man kan bare prøve, som Robert Musil engang foreslog, at citere et digt på en generalforsamling eller stille en krystalglas på en pløjemark.<sup>15</sup> En sådan fremmedgørelseseffekt er ikke bare noget, litteraturen mere eller mindre uretmæssigt udsættes for, som i de nævnte censorsager; det er også noget, litteraturen selv har vidst at udnytte. Litteraturen kan intervenere direkte i politiske anliggender og diskussioner, den kan være agitatorisk og polemisk, og

den kan artikulere umiddelbart politiske positioner – samtidig med, at den er beskyttet af sin særstatus som litteratur. Hermed er det, som litteraturen siger ind i en politisk sammenhæng, i en vis forstand stadig usagt, eftersom det er beskyttet af den litterære institutions resonansdæmpende suspensionsmekanismer. Dæmpningssystemet har så til gengæld måttet ærgre den interventionslystne forfatter, fordi resonansdæmpningen også betyder, at litteraturens politiske intervention har en forholdsvis beskedne virkningskoefficient (for nu at blive i den tekniske metafor).

I vores skematiske oversigt har vi skitseret tre former for deviation, der alle trækker på grænsen mellem den litterære og den kulturelle poetik – og på den omstændighed, at den litterære poetik på samme tid er del af og distanceret fra den kulturelle poetik. *Opstillingen* af fiktive modeller af verden bruger litteraturinstitutionens distance til deformere og transformere eksisterende symbolske former i bestræbelsen på at tænke og vise noget, som ikke falder selvfølgelig inden for den givne tingenes orden. Litteraturen er her realistisk i den forstand, at den forsøger at indfange et stykke virkelighed, som mangler sprog. *Udstillingen* af typiske erkendelsesmodeller og undersøgelsen af deres sociale prægnans anvender distancen til at tydeliggøre modellernes bagvedliggende greb og interesser. Litteraturen er her realistisk ved at formidle eller ligefrem genspejle eksisterende historiske virkelighedsbilleder. *Omstillingen* lader en af litteraturens virkelighedsmodeller overskride eller nedbryde institutionens rammer. Litteraturen er her realistisk, for så vidt som den overskrider grænsen mellem fiktion og realitet og involverer sig anderledes direkte i den politiske virkelighed. De to førstnævnte deviationsstrategier – opstillingen og udstillingen – er afhængige af en nogenlunde stabil grænse mellem litterær og kulturel poetik, eftersom de tænker og viser verden inden for institutionens afstukne rammer. Her er litteraturen med andre ord politisk i kraft af sin status som litteratur. I den sidstnævnte deviationsstrategi er litteraturen tværtimod politisk ved at overskride grænsen – og dermed undergrave sin egen status som litteratur.

Grænsen mellem litterær og kulturel poetik har naturligvis været i konstant bevægelse, siden det, som vi i dag er enige om at kalde litteratur, fik en forholdsvis fast defineret institutionel ramme i løbet af 1700-tallet. Litteraturen har haft snart omfattende, snart slet ingen betydning og gennemslagskraft, har været knyttet til dominerende offentligheder og til oppositionelle eller undertrykte offentligheder, har knyttet sig kraftigt til konsolideringen af nye historiske identiteter og har vendt sig bort fra al social udveksling. I alle tilfælde er den konkrete udveksling mellem institution og omverden (det vil sige en række andre og anderledes institutionaliserede praksisser) blevet genforhandlet, og der er blevet etableret



nye grænsesnit, som på hver deres måde har udnyttet litteraturens evne til at opstille og udstille virkelighedsbilleder. Hver ny genforhandling kan beskrives som en deviation, som sætter spørgsmålstegn ved litteraturens funktioner, former og muligheder. Sagt på en anden måde forholder hvert litterært værk sig, eksplicit eller implicit, strategisk eller pragmatisk, til sin eksistensmåde som litteratur.

I dag synes grænsen mellem litterær og kulturel poetik at være genstand for særlig livlig forhandling. Et symptom kunne være den nævnte sag omkring fatwa'en mod Salman Rushdie i 1989. I en vestlig sammenhæng har den religiøse praksis gennem de sidste par hundrede år udfoldet sig inden for en bestemt institutionel sammenhæng, som har været knyttet til kirken og privatlivet, og som har afgrænset sig forholdsvis klart fra andre sociale handlingssammenhænge. Med fatwa'en optrådte så pludselig et religiøst funderet bud, som skar tværs igennem opdelingen mellem det religiøse, det sociale, det politiske og det litterære, og som satte alle de differentierede omstillingsmekanismer ud af kraft. På den modsatte fløj var der i de mange forsvar for Rushdie en tilsvarende tendens til ikke alene at fremhæve kunstens frihed, men også *yringsfriheden* som det princip, som fatwa'en antastede.

Dette kunne være et fingerpeg om, at grænsen mellem den litterære og den kulturelle poetik i dag ikke længere forekommer os helt håndfast, og at de aktuelle blandinger – ikke alene mellem religion og politik, men også mellem politik og »identitet«, mellem politik og reklame, mellem politiske interesser og økonomiske interesser, og i videre forstand mellem samfundsmæssig produktion, konsumtion og reproduktion – aftegner en ny udfordring for den litterære praksis' håndtering af grænsen mellem litteraturen og dens omverden. Dokumentargenren i filmen er måske den kunstform, der mest konsekvent udnytter denne omstilling af »fiktive« virkelighedsbilleder til »dokumentariske« og omvendt. Litteraturen synes dog også i stigende grad at udfordre den grænse, som bestemmer den som litteratur – eller som »bare litteratur« – og dermed at sætte en ændret litterær praksis op mod den aktuelle destabilisering eller afdifferentiering af det sociale livs institutionelle grænser. Måske er litteraturen ved at blive politisk på en ny måde, ikke som et spørgsmål om sindelag og forfatterens rigtige eller forkerte meninger, men som en reaktion på – og en udnyttelse af – at grænsen mellem den litterære og den kulturelle poetik er i hastig forandring. Altså en politisering, som ikke alene kommer fra litteraturen, men fra den måde, som den eksisterer samfundsmæssigt på. Dette synes at have afstedkommet en ny form for engagement og en ny form for kreativitet i litteraturen, der i dag med stor energi transporterer virkelighedsbilleder og modeller for konstruktionen af virkelighedsbilleder

hen over grænsen mellem de to poetikker. Det er ikke mindst dette, som indbyder til en fornyet refleksion over forholdet mellem kulturens poetik og litteraturens politik, principielt, historisk og aktuelt.

## Noter

- 1 Amos Oz: *En fortælling om kærlighed og mørke*, da. ovs. ved Hanne Friis, København 2005, p. 45.
- 2 Op. cit., p. 331.
- 3 Louis Montrose: »The Poetics and Politics of Culture«, in H. Aram Veesser (ed.): *The New Historicism*, London 1989, p. 15 ff.
- 4 Michel Foucault: *L'Ordre du discours*, Paris 1971, p. 37.
- 5 Salman Rushdie: *The Satanic Verses*, New York 1988, p. 241.
- 6 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, Wiesbaden 1964, B180.
- 7 Th. W. Adorno: *Kants »Kritik der reinen Vernunft«*, Hrsg. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M 1995, p. 199.
- 8 På dansk foreligger et udvalg i *De symbolske formers filosofi*, København 1999.
- 9 Se hertil Ernesto Laclau: »Power and Representation«, in *Emancipations*, London 1996, p. 84 ff.
- 10 Se Chantal Mouffe: *On The Political*, London 2005, p. 17 ff.
- 11 Jacques Rancière: *Le partage du sensible*, Paris 2000, p. 13.
- 12 Slavoj Žižek: *The Sublime Object of Ideology*, London 1989, p. 17 og 20.
- 13 Derek Attridge: »This Strange Institution Called Literature. An Interview with Jacques Derrida«, in *Acts of Literature*, New York & London 1992, p. 36.
- 14 Georg Lukács: »Verlorene Illusionen«, in *Balzac und der französischen Realismus*, Werke, Bd. 6, Neuwied 1965, p. 478 ff.
- 15 Robert Musil: *Manden uden egenskaber*, da. ovs. ved Karsten Sand Iversen, bind 1, København 1994, p. 211.