



"Histoire de l'oeil" er en besværlig og pervers roman. Besværlig, fordi den vanskeligt kan fastholdes i læsningens selvreflekterende opbremsninger, den lokker nemlig samtidig den ulykkelige læser's blik frem mod nye afsløringer og overskridelser med en håndfast selvfølgelighed, der er vanskelig at modstå for den lystne voyeur, (- og hvilken læser er ikke det?). Pervers er romanen, fordi den tilsyneladende tematiserer forskellige former for forbudsoverskridelser som normale begivenheder, modsat normalverdenens absurditet. Men dens egentlige perversitet skyldes måske nærmere, at den fungerer perverst: den både voldtager og forfører læseren, narrer læserens egne lystbilleder frem på nethinden, så hun iklæder de nøgne sætninger en obskøn betydning, mens hun chokeret, men nysgerrig læser videre og mister sin uskyld.

Afhængigt af indstilling, forventningshorisont, modtagerevne og kommunikationsbehov vil læseren forholde sig distancerende eller indfølelse, blive skuffet eller stimuleret, og læsningen vil ske i skiftende rytmer. Samtidig vil hun gerne danne sig en mening om teksten, tyde og omtyde tekstens bevægelser i forholdet mellem allerede etableret fortolkning og remodellering af denne på baggrund af de nye informationer læseprocessen kaster op til bearbejdning. I den primære læseproces vil trekantsrelationen mellem tegn, referent

og interpretant være destabiliseret til bestandig revision, flimrende.

Støj/signalforholdet i kommunikationssituationen er betinget af den iscenesættelse af tegn/referentrelationerne, som finder sted i tekstens organisering fra afsenderside, og den indforståethed modtageren har overfor den æstetiske kode, som det litterære værk etablerer, skriver i eller overskrider. Trekantsforholdet tegn, referent, interpretant eller støj/signalforholdet i forbindelse med receptionen af realistiske og modernistiske litteraturtyper vil således for de fleste halv- og helprofessionelle læsere være nogenlunde stabilt.

I læsningen af "Histoire de l'oeil" dannes der en kompleks struktureret oplevelse af viden om teksten, men denne proces udvikler sig ikke i en kumulativt holistisk meningsdannelse. Forholdet mellem tegn, referent og interpretant forbliver ustabil og stadigt remodellerende gennem hver enkelt interpretation. ( $T_1R_1I_1 \rightarrow T_2R_2I_2 \rightarrow \dots$ )

Når jeg som interpretant bremser denne bevægelse for med en analyse at henvende mig til en anden læsnings interpretationsbevægelse, som jeg på forskellig måde vil forsøge at styre, må jeg vælge et integrationspunkt udenfor teksten fra hvilket jeg kan kontrollere støj/signalforholdet og bringe orden i min interpretationsbevægelse. Jeg kunne vælge et system "forbudt seksualitet", et system "skriftteori" eller et system "surrealisme", men vælger istedet systemet "læseren". Hermed vil jeg forsøge at forstå med hvilke æstetiske virkemidler interferensen mellem læsning og interpretation indstiftes og fungerer.

"L'oeil de chat. J'ai été élevé seul et, aussi loin que je me rappelle, j'étais anxieux des choses sexuelles. J'avais près de seize ans quand je rencontrai une jeune fille de mon âge, Simone, sur le plage de X ..." <sup>1)</sup>

Allerede i romanens åbning peges der på tegn, referent og interpretant-relationens operationsform i forhold til læser og implicit fortæller. Fortællingen forankres ikke i historisk tid og rum, (stedet markeres med et "X") men installerer en referentfunktion indenfor fiktionens eget fortolkningsrum med den kursiverede fremhævelse af overskriften "L'oeil de chat", der sammen med romanens titel antyder, at et metaforiseret interpretationsplan som spor fra nedskrivningen kontrasterer jegfortællingens handlingsplan. Hermed

institueres læserens kryptografiske tilægnelsesform: er det en historie om øjet, er øjet symbol for noget andet, for jeg'et? Hvad ser det? Etc.

Samtidig peges der på romanens fortællerkonstruktion: En ældre herre nedskriver i fortællersituationens nutid en beretning om sin ungdoms ekcesser i fortællersituationens fortid. Hvilken fortællersituation, der er tale om, løfter den implicitte fortæller først sløret for i romanens sidste kapitel, "Reminiscences", der hermed relativiserer jeg-fortællers beretning og kaster endnu en interpretationstrekanter over romanen som helhed.

Romanens betydningsorganisering og bevægelsesformer kan på baggrund af denne sidste interpretation indenfor fiktionsrummet udspaltes i en række lag eller planer, der fungerer samtidig, men som kan holdes adskilte i kraft af identifikationen af hvert enkelt plans 'mærkning' af forløb, struktur, fremstilling og funktionsform.

TRI-relationernes instabilitet i hvert enkelt opbremsningspunkt i læsningen skyldes således, at tegn/referentforholdets bestemt-hed og bevægelsesform skifter fra plan til plan, uden at disse skift fremhæves i romanens fremstilling, og er afhængig af hvilke 'logikker' eller kausalitetstyper, der er styrende i disse opbremsningspunkter.

Foreløbigt kan der udskilles fire makroniveauer for TRI-organisering:

- A): fiktionens fiktionsplan ("le récit")
- B): fiktionens realplan i fortællers nutid ("Reminiscences")
- C): fiktionens realplan i fortællers fortid
- D): romanen "Histoire de l'oeil", A+B+C

Hele romanens forløb kan deles op i separate sekvenser, der har forskellig status og 'tid': fortællingen om øjet (A), der i romanen er en fiktiv bearbejdelse og tolkning af B-fortællers sporadiske erindringsglimt fra en traumatisk fortid (C), og en afsluttende sekvens, der tilsyneladende etablerer og fortolker forholdet mellem fiktionens tegnplan (A) og dens referentplan (C).

På handlingsplanen kan forløbet i A beskrives som en scenisk-episodisk fremstilling af en indvielse af jeg'et og hans medsammen-svorne, Simone, en indvielse, gennem hvilken der ikke blot for de to personer bliver tale om en seksuel besættelse, men gennem hvilken der også indstiftes et bestemt syn eller perspektiv for jeg'et. Den seksuelle besættelse viser sig som en særlig lyst til tilfredsstillelse ved at overskride grænser og forbud, besudle det 'rene', og synet installerer sig i forlængelse heraf i dette fra normalverdenen udgrænsede andet, hvorfra normaliteten bedømmes som et "spectacle", et absurd skuespil, mens alene overskridelsen eller excessen bliver tilskrevet surreel betydning.

Indvielsen sker gennem en række seksuelle eksperimenter Simone og jeg'et imellem; de udfoldes gennem romanens første kapitler og bryder den primære uskylds blankhed, mens der øjnes en viden om sansernes og seksualitetens forbundethed med "le sang, la terreur subite, le crime, tout ce qui ruine sans fin la béatitude et la bonne conscience". Denne viden eller dette tilløb til vished fikses herpå via orgiet med Marcelle i et fantasme om "le sacré", hellig besudling af det profant 'hellige', overskridelse og ødelæggelse, der bliver styrende for bevægelserne på handlingsplanen i resten af A: en række repetitioner af det samme sceniske grundmønster, hvor der vises en række variationer af overskridelsens almene formel frem til præstemordet og fortællingens slutning, der er ligeså blank og uafklaret 'historieløs' som begyndelsen.

"Nous disparaîmes ainsi sans fin de l'Andalousie, pays jaune de terre et de ciel, infini vase de nuit noyé de lumière, où chaque jour, nouveau personnage, je violais une nouvelle Simone et surtout vers midi, sur le sol, au soleil, et sous les yeux rouges de sir Edmond<sup>2)</sup>. Le quatrième jour, l'Anglais acheta un yacht à Gibraltar".

Grundstrukturen i forhold til dette simple handlingsforløb er givet ved et polsystem hvis modsætninger lader sig ordne i lighedmæssighed: uskyld vs skyld, uanstændighed vs anstændighed, det rene vs det beskidte, normalitet vs obskønitet, det ophøjede vs det fornærede etc. Excesserne gennembryder repetitivt disse modsætningsfæres, gentagelserne markeres ved de adjektivistiske "u"-negationer af typen "intrépide", "intransigeant", "impétueux", "éffréné" etc. Samtidig opløses normalbetydningen af disse modsætninger, da overskridelserne og begrebernes indhold på en og samme tid beskrives og valoriseres ud fra lovens og forbryderens værdisystemer. Således

bliver den samme handling, gestus eller positur i samme sætning dømt "sale" og "pure" som udtryk for "pudeur" og "audace", idet dobbeltvaloriseringen samles i den gennemgående "sacré"-figur ("sacré" betyder både "forbåndet" og "hellig"). Både normalitetsverdenen og jeg'ets verden kendes skiftevis "absurde" og "reelle". Både excesserne og hverdagsreaktionerne er "attitudes" blottet for indhold, men samtidig sættes forskellen mellem de to sfærer i relation til netop disse modsætningsbestemmelser indenfor glidende valoriseringer uden fast centrum. F. eks.

"Mais dès lors, il n'était plus de doute: je n'aimais pas ce qu'on nomme "les plaisirs de la chair", en effet parce qu'ils sont fades. J'aimais ce que l'on tient pour "sale". Je n'étais nullement satisfait, au contraire, par la débauche habituelle, parce qu'elle salit seulement la débauche et, de toute façon, laisse intacte une essence élevée et parfaitement pure. La débauche que je connais souille non seulement mon corps et mes pensées mais tout, ce que j'imagine devant elle et surtout l'univers étoilé..."<sup>3)</sup>

Kvaliteten ved Simone og jeg'ets verden er ikke, at den er modsat, men at den er anderledes i den forstand, at den kan bekræfte sig gennem overskridelsen, og alligevel blive lidt renere ved at være lidt mere beskidt etc.

Den kausalitet og bevægelsesform vi finder i overskridelseslogikken på handlingsplanen overlejes på denne måde af en anden bestemmelse, der vedrører den interpreterende fremstilling af bevægelserne, som finder sted indenfor fiktionen og sætter sig igennem som en destabilisering af TRI-relationerne på dette plan. Den kausalitet, der kan aflæses af de 'objektive' forskydninger indenfor grundstrukturen, resumeres i overskridelseslogikken: I en absurd, konform og homogen verden gives der kun realitetseffekt i øjeblikkenes repetitive overskridelse fra det samme til det andet. Kausaliteten bliver kun 'blandt' reflekteret af det fortalte jeg i scenens tid, bevægelserne bliver opfattet på den ene side som 'musters', nødvendigheder indenfor den enkelte scenes rum - Simone og jeg'et har intet andet valg end overskridelsen og ødelæggelsen, hvis logikker de blinde og magtesløse må lade sig styre af - og på den anden side bliver de enkelte scener etableret som tilfældige og pludselige bizarre sammentræf, der ikke sættes i relation til en 'ydre' betingethed. På sceneplanen drives forløbet altså af to ureflekterede og i den fortalte tid blanke fremstillede logikker: den absolutte nødvendighed i sceneexcessen og den ligeså absolutte

tilfældighed i forhold til scenens konstitueringsbetingelser.

De enkelte scener forbindes af det interpreterende fortæller-jegs moralfilosofiske eller interpreterende passager på en sådan måde, at tilfældigheds-/nødvendighedsbetingetheden på det fortalte sceneplan ikke medieres, opløses og formidles i en tredje syntetiserende årsags/virkningsforklaring, men således at der antydes en drivkraft eller logik på et andet, et sprogligt niveau, der interfererer med og delvist opløser handlingslogikken i fiktionens fiktion.

Denne anden logik er fortrinsvis bundet til fortæller-jeg'ets interpretationer, men virker samtidig ind på handlingsplanets bevægelser, som den i en særlig grad overdeterminerer. Det drejer sig om de metonymiske forskydninger, der flytter betydningerne både i fortællingens mikro- og makrosproglige organisering af referent/tegn-relationerne.

Disse metonymier udtrykkes både på jeg'ets og Simones fortolkningsplan som spil primært på ordene "oeil" og "oeuf" - i ombytninger som "casser un oeil" og "crever un oeuf" og som leg på handlingsplanet med f.eks. æg/øjne således, at jeg'ets øje bliver fikseret i kussen, der i samme øjeblik knækker et æg.

Kernemetonymien (<sup>oeil</sup>oeuf) udvides og udvikles gennem fortællingen i den fortalte tids interpretationer, f. eks.

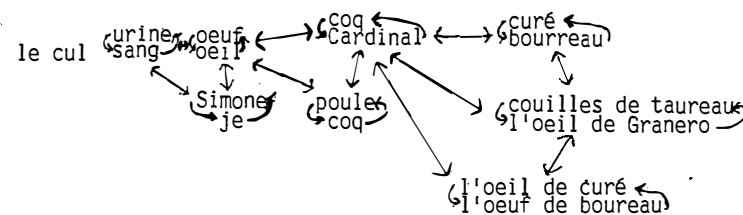
"Et, comme j'eu demandé à quoi lui faisait penser le mot uriner, elle me répondit Burnier/dvs. "at ridse med et skarpt instrument", jnf. Dali og Bunuels "Le chien Andoulou"/, les yeux, avec un rasoir, quelque chose de rouge, le soleil. Et l'oeuf? Un oeil de veau" (mine understregninger). 4)

Eller i endnu mere komplekse associationsforgreninger:

"Je m'allongeai alors dans l'herbe, le crâne reposant sur une pierre plate, les yeux ouverts sur la Voie lactée, étrange trouée de sperme astral et d'urine céleste à travers la voute cranienne des constellations: cette fêlure ouverte au sommet du ciel, apparemment formée de vapeurs ammoniacales devenues brillantes dans l'immensité - dans l'espace vide où elles se déchirent comme un cri de coq en plein silence - un oeuf, un oeil crevé ou mon crâne ébloui, collé à la pierre, en renvoyaient à l'infini les images symétriques. Écœurant, l'absurde cri de coq coïncidait avec ma vie: c'est-à-dire maintenant le Cardinal, à cause de la fêlure, de la couleur rouge, des cris discordant qu'il avait provoqués dans l'armoïre, et aussi parce qu'on égorge les coqs" (mine understregninger) 5)

Fra kapitlet "L'armoïre Normande", hvori Marcelle skriver som en

hane og ser jeg'et som en "Cardinal, curé de la guillotine" (præst og bøddel) på grund af dennes blodige "bonnet phrygien", transporteres metonymier, der etableres i tekstens forløb (f. eks. æg-hane-kardinal-præst-bøddel) ind i en anden kontekst, hvor de kobles med oeil/oeuf-metonymien og danner forgrenede betydningskæder:



På handlingsplanet leges der tilsvarende metonymisk med æggene/øjnene fra de første eksperimenter i kapitlet "L'oeil de chat" til Simones fantasmagoriske ægbesættelse i kapitlet "Simone" til "L'oeil de Granero", hvor tyrefægteren får revet øjet ud i "coïncidence" (tilfældigt sammentræf) med, at Simone snapper tyrens nosse med kussen og til kulminationen i fortællingens slutkapitel "Les pattes de mouche".

I dette kapitel falder metonymierne i interpretationerne i den fortalte tid og handlingens metonymier sammen, idet hele fortællingens metonymidannelse kondenseres i voldtægten af præsten, kopulationen med øjet og det fortalte jugs interpretationer heraf:

"Me levant, j'écartai les cuisses de Simone: elle gisait étendue sur le côté; je me trouvais alors face de ce que - j'imagine - j'attendais depuis toujours: comme une guillotine attend la tête à trancher. Mes yeux semblait-il, étaient érectiles à force d'horreur: je vis, dans la vulve velue de Simone, l'oeil bleu pâle de Marcelle me regarder en pleurant des larmes d'urines." 6)

Endelig føjer der sig på det metonymiske plan, foruden handlingsmetonymierne og selvinterpretationerne i den fortalte scenes tid, også fortæller-jeg'ets interpretationer til; de markeres i titel og kapiteloverskrifter, men fremstilles også direkte et enkelt sted i fortællingen:

"La fin du récit montrera que cette interrogation ne devait pas rester sans réponse mesura, le vide ouvert en nous par nos amusements avec les oeufs." 7)

Her peges der på en forbindelse mellem leg/ordleg med æg og en "réponse" herpå eller konsekvens heraf i form af præstemordet (i "Les pattes de mouches"). Vi kan altså udskille fire forskellige logikker i A: For det første en scenisk overskridelseslogik, hvor excessen bestemmes af tilfældige scenedannelser, der aftvinger nødvendige overskridelser.

For det andet en metonymisk handlingslogik, hvor de fantasma-  
goriske æg-/øjebesættelser griber styrende ind i forhold til hvilke, former den simple overskridelse antager.

For det tredje en metonymisk selvinterpretation i den fortalte tid, hvor metonymier dannes tilfældigt, men fikseres i de nødvendige besættelser og virker som supplerende drivkræfter på handlingsplanet.

For det fjerde forekommer der i fortællertiden sporadiske interpretationer af relationerne mellem de andre logikker, uden det dog forklares hvilken type "réponse" f. eks., der er tale om, interferensen mellem de tre første logikker opløses ikke i en fjerdes fiksering. Men ved på dette niveau at anstille forklaringer, der intet forklarer, forstærkes oscillationen mellem niveauerne.

En af effekterne heraf bliver set fra læsersynspunktet, at en metonymi på ét niveau, ét bestemt sted i tekstens forløb, på én gang opfanger alle forgrenede betydninger tilført fra andre niveauer og steder i forløbet, hvor den også forekommer. Metonymien er således både bestemt af den sproglige kontekst, den optræder i, f. eks. øjet i relation til tyrefægtescenen, men tilfører samtidig denne kontekst den betydning, som den er mærket af fra andre sproglige kontekster idenfor fiktionens eget referencesystem. Metonymien kondenserer hele forløbets mening omkring sig i et ikke fikserbart relationsnet, hvor tegnets leksikalske eller referentielle indhold i sprogets konventionelle bestemmelser 'kritiseres'. således kalder et hanegal ikke alene æg, død, sperm og pis, men også en lang række andre tegn/referenter frem: kardinal, bøddel, præst, 'hellighed' etc. Disse tegn/referenter optræder i sideordnede kæder, der ikke har en logisk begyndelse eller slutning eller lader sig underordne et enkelt 'stærkt' tegn, f. eks. "døden" eller "kønnet", som da ville indtage metafor- eller symbolfunktion i fortællingen og danne fikspunkt for fortolkningen.

TRI-relationerne på mikroplanet stabiliserer sig på denne måde ikke i en hierarkisk orden, et frosset gitter fra TRI<sub>1</sub> til

TRI<sub>2</sub> til TRI<sub>n</sub>, hvor den ene interpretationstrekant optræder som konventionelt sikret referent for en anden trekant; men således at en givet trekant altid optræder samtidig som referent/tegn for en hel række andre trekanter.

Fortællingens informationsrigdom, uigennemsigtighed og støj skyldes i forhold til mikroplanet denne metonymifunktion, der gør det umuligt at indramme betydningen af f. eks. "œuf" uden at gentage A-fortællingens spiraler ord for ord efter forløbets udspændthed i de fire logikker.

Denne form for metonymisk og autorefererende organisering af tegnrelationerne i fortællingen betyder naturligvis, at det bliver meningsløst at forestille sig en rigid opdeling mellem analysen af fortællingens æstetiske virkemidler og analysen af dens indhold eller 'tematik'; det lader sig ikke gøre at bestemme ét referentlag, som fortællingen taler om med disse og hine virkemidler. Sammehængen mellem virkemidler og 'mening' kan derimod samles i funktionsbetragtningen.

På makroplanet er A sammensat af en række relativt uforbundne kapitler, der hver især eksisterer som to teksttyper, der begge er formet i et deskriptivt, logisk, 'naturligt' og 'ligetil' sprog, en nøgtern stil, der modsvarer excesserne på handlingsplanet og det elaborerede fiktionsniveau i relation til tegn/referent-kritikken.

Den ene teksttype er overvejende bestemt af fortællerens distance til de fortalte begivenheder, og er af moralsk vurderende karakter. Det tilstræbes dog ikke i denne teksttype at forankre en forståelse af begivenhederne, men derimod at anmærke og fremhæve scenernes 'uforståelighed'.

Den anden teksttype er i højere grad bestemt af den fortalte tids "nu", er tæt på excesserne, mærker, lugter og tænker gennem det fortalte jeg's registreringer.

Disse to teksttyper holdes ikke skarpt adskilt, men glider ofte over i hinanden indenfor samme afsnit. Læseren bliver på denne måde - udover at være indkaldt som kryptograf i forhold til den konstant ustabile tegn-/referentrelation i tekstens samlede forløb - også indbudt som moralsk vidne og lystig voyeur. Lysten børes af øjeblikkets indføling i forhold til den scenisk-episodiske fremstilling, mens den moralske stillingtagen muliggøres/nødvendiggøres i distancen, i langsynets overblik over fortællerteksten, der forbinder og supplerer sceneerne.

De voyeuristiske, moralske og kryptografiske funktionsformer skifter gennem hele A i en glidende sammensathed, der ikke på noget tidspunkt stabiliseres, fordi fremstillingen er optisk moduleret mellem forskellige indstillinger: den plirrende, singulære, påtrængende og indeksikalske "supernære" i den fortalte tid - og den ordnende og vurderende "fuld-totale" i fortællertiden. Teksten skifter mellem disse indstillinger på en sådan måde, at den ikke optisk stabiliseres i ét overblik eller én imaginæritet, der kan danne udgangspunkt for læserens fuldstændige identifikation eller en indarbejdelse af fortællingen i en rationel diskurs. Denne vertikale og horisontale funktionskompleksitet formidler i receptionen den tegnkritik, der udfoldes i romanen.

I "Réminiscences", romanens afslutningskapitel og 'real'-plan (B), 'forklarer' fortælleren i et realistisk fiktionsleje A's tilblivelse. Her resumeres en række barndoms minder (C), der ifølge fortælleren skulle kunne opklare A, som skulle være en transformation af C; men minderne, reminiscenserne fremstår som fragmentariske og uforståelige for læseren, f.eks.:

Une nuit, ma mère et moi fûmes éveillés par un discours que l'infirmier hurlait dans sa chambre: il /B-fortælleren far/ était subitement devenu fou. Le médecin, que j'allai chercher, vint très vite. Dans son éloquence, mon père imaginait les événements les plus heureux. Le médecin retiré dans sa chambre voisine avec ma mère, le dement s'écria d'une voix de stentor: **Dis donc, docteur, quand tu auras fini de piner ma femme!** Il riait. Cette phrase, ruinant l'effet d'une éducation sévère, me laissa, dans une hilarité, la constante obligation inconsciemment subie de trouver dans ma vie et mes pensées ses équivalences. Ceci peut-être éclairer "l'histoire de l'oeil". 8)

Interpretationen i "Réminiscences" rækker således ikke længere end til at pege på A som en transformation af en anden irreel 'virkelighed', der som fragmenter kun kan

"retrouver la vie que déformés, méconnaissables, ayant au cours de la déformation, revêtu un sens obscène" 9)

På dette niveau i B, føjes der altså endnu en slørende interpretationsløje til A, idet læseren tilbydes en nøgle, en metatekst, der imidlertid også selv er decentreret og heterogen og derfor hverken formår at homogenisere A ud fra dens stipulerede realfortid C, eller omvendt forklare C ud fra A + B. Det

bliver ikke muligt i læserens eller analytikerens sidste interpretationsled at opstille et homogent 'real' system overfor et heterogent 'fiktion'-system og afgøre hvilken del, der er produceret af eller symptom på hvilken. Dette svarer på romanens makroplan til de metonymiske tegn/referentglidninger på A's mikroplan: Set fra B's synspunkt ligner A, partielt og ustabilt, C, men A er ikke udtrykket eller metaforen for indholdet, C. Interpretationstrekkanterne på dette makroniveau er altså ligeså ustabile som på det sproglige niveau.

Romanen påtvinger gennem sin funktionsstruktur og interpretationskonstruktion læseren en række 'kritikker', der på forskellig måde bearbejder forventninger og forestillinger om "mening", "realitet" og "fiktion".

Romanens 'tema' kan således placeres i forholdet mellem overskridelseslogikken og interpretationskritikken, som disse udfoldes indenfor fiktionens rammer i de destabiliserede forskydninger af tegn/referentforholdet - og i den særlige funktionsstruktur, hvor fortællekonstruktionen og metonymispillene konfronterer læserens homogeniserende tilegnelsesform med en irreduktibel "heterogenitet". Ligesom romanens begreb om heterogenitet forudsætter et begreb om homogenitet forudsætter overskridelsen 'normaliteten', en sfære der ikke bliver karakteriseret med hensyn til kausalitetsform, værdisystem eller handlingsnormer, men alene fungerer som den negative betingelse for overskridelsens produktion af "sens". Romanens decentrerede dekonstruktion i det laves perspektiv realiseres derfor først i konfrontationen mellem på den ene side læserens "homogenisering" (den tilegnelsesform, der ud fra konventionelle TRI-gitre neutraliserer og identificerer fiktionens uorden) og det værdisystem, der er givet ved positivisering af det 'høje og pæne' (den 'profane' hellighed, det søde frække, den beherskede kult, den institutionaliserede seksualitet etc.) og på den anden side romanens heterogenitet, der modsætter sig "homogeniseringen" og det værdisystem, der positiviserer 'det lave' (voldeligheden, galskaben umådeholdenheden etc.). 10)

Romanens heterogenitet skyldes altså ikke alene, at den fremstiller sig som det andet overfor det samme, men at den producerer denne andethed i receptionen, hvor tegn/referentrelationen eller fiktion/realitetrelationen ikke kan fikseres.

I relation til romanens kontekst kan romanens 'poetiske dekonstruktion' opløses i en række kritikker af dualistiske og mimetiske interpretationsformer i kunst, psykoanalyse, sociologi og filosofi. På nærmeste hold gælder kritikken André Bretons surrealistiske poetik.

Selvom "Histoire de l'oeil" viser tydelige fællestræk med andre surrealistiske tekstuelle aktiviteter, markerer romanen sig alligevel som værende forskellig fra disse; en konsekvens af Batailles kritik af surrealistiske teoretiske doktriner. Romanen har således opbrydningen af værkets organicitet, resistensen overfor en mimetisk tolkning, virkemidler (chokeffekter, meningsdestruktion etc.) og forkærligheden for særlogikker ("le hasard", "le merveille", "le désir"), tilfælles med en lang række surrealistiske værker men er både i funktionsstruktur og tematisk holdning forskellig herfra.

Som nævnt virker "Histoire de l'oeil"'s interpretationskritik primært gennem fortællerkonstruktionen og gennem de metonymiske glidningseffekter. Romanen kan meget vel læses selvom dens betydning ikke kan fikseres; mimesis- eller identifikationskritikken virker altså gennem et spil mellem læserens spredte identifikationer og glidningerne for den læsning, der vil fastholde forløbets procedurer. Heroverfor står andre surrealistiske tekster som radikale provokationer i forhold til læserens forventninger om mening, der lukkes her helt af for identifikation af de i forløbet monterede fragmenter, idet det fortrinsvis er syntaksen, der er destrueret.

En anden forskel vil fremstå ved sammenligning af heterogeniteten i "Histoire de l'oeil", hvor den endelige interpretation og opløsning i en polær logik udsættes, og den surrealistiske dualisme, der fremgår af præfikset "sur-" og udfoldes i de fikserede modsætningspar, (surrealitet/realitet, nat/dag osv.), som det er bestræbelsernes mål at opløse; ofte bekræftes modsætningerne dog blot gennem fastholdelsen af den polære logik.

Ved på et mere generelt plan at modsætte sig psykoanalytiske, litterære eller filosofiske forsøg på at dominere manifestationens flydende signifikationer med begrebsdelinger i udtryk/indhold, ubevidsthed/bevidsthed, mening/meningsløshed under identifikationens eller enhedens synspunkt således, at enhedens ene svarer til dens fraspaltede andet (som skår af en potte) vir-

ker "Histoire de l'oeil" som en kritik af repræsentationsforestillingen som sådan.

Det er denne kritik, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Julia Kristeva og Roland Barthes gennem læsninger af Batailles teoretiske og poetiske værk frigør fra den oprindelige esoteriske sammenhæng og systematiserer i udformninger af (post-)strukturalistiske tekstteorier. 11)

Mens Batailles fiktioner i de tekstteoretiske sammenhænge overvejende får status som eksempler i begrebsanalytiske arbejder, der især vegeterer på Batailles teoretiske og filosofiske forfatterskab, har det været min hensigt at udfolde en tekstanalyse, der går den anden vej og tager udgangspunkt i analysen af værkmanifestationens komplekse strukturer og funktionsformer.

Set fra receptions- og interpretationssynsvinklen er analysens hovedproblem naturligvis hvordan nøglen til en hermeneutisk, værkimmanent åbning af teksten lader sig finde, når der gives afkald på en ekstern tekstteoretisk approach, der homogeniserer teksten ud fra et præskiberet system. Problemet knytter sig i første omgang til organisk vs avantgardistisk værk.

Hvis det for kategorien organisk værk forudsættes, at relationen mellem enkeltdelen og helhed er fremstillet i formidlet og forsonet form som led af samme meningsorden og styret af samme kausalitet, kan receptionen finde sted i læseretningens syntagmatiske og hermeneutiske del-/helhedscirkelrytme frem til det sidste punktum, der etablerer helheden. Heroverfor står det avantgardistiske værk, f. eks. i Peter Bürgers almene bestemmelse 12), som en montage af heterogene elementer, der emanciperer sig fra værkets helhedsmening, og afkræver en læsning eller analyse af værkets mønster, dets konstruktionsprincip frem for af dets indre meningssammenhæng. Tilsvarende er den avantgardistiske værkintention ikke gnidningsfrit at formidle en fordybet oplevelse eller mening, men gennem chok at bryde værkets æstetiske immanens og tvinge læseren til at rette spørgsmålene mod livspraksis hvormed kunsten omfunktioneres og dens konsekvensløshed brydes.

Det sidste signalement gælder også delvist for "Histoire de l'oeil". Den har ikke begyndelse eller slutning som de

fleste romaner. Selvom "Réminiscences"-delen prætenderer at ville installere hoved og hale i romanen, er den i princippet syntagma<sup>13</sup> uendelig: overskridelsens repetitioner i A-delen vil kunne fortsætte i et utal af variationer, og den enkelte scene vil kunne udskiftes med en anden, uden romanens grundstruktur og forløb ændres væsentligt. I denne forstand frigøres 'delene' fra helheden. På den anden side danner repetitionerne netop det mønster, der kan blive nøglen til forståelsen af helheden. Romanen fordrer altså på dette niveau en paradigmatisk læsning af "konstruktionsprincippet" frem for syntagmatisk helheds-/enkeltdelelæsning. På trods af interferensen finder der alligevel en paradigmatisk prægning sted, der analytisk kan fastholdes i struktur- og forløbsbestemmelsen.

Men alligevel adskiller "Histoire de l'oeil"'s fremstillingsform sig fra fremstillingsformen i f. eks. Bretons "Nadja" og Aragons "Un paysan de Paris", der er konstrueret som montager af tilfældige brudstykker. I "Histoire de l'oeil" overdetermineres både bruddene og tilfældighedskarakteren delvist af den selvinterpretation, der med den særlige fortællerkonstruktion alligevel indbygger en sammenhæng i romanen. Den metonymiske fortolkningsfigur øje/æg forbinder således paradigmet med syntagmet, men den 'helhed', der hermed kan identificeres, er af en anden orden og sammenhængstype end den, der etableres i det organiske kunstværk. Hverdagslivets formålsrationalitet kritiseres i "Histoire de l'oeil" ikke blot ved at benægte denne i syntesens negation, som det ses i periodens 'typiske' avantgardistiske værk, men ved at fremstille en anden type rationalitet, antyde en mulig sammenhængsform, der med metonymiens plasticitet muliggør en læsning for læseren/interpretanten men ikke en systematisk og restløs oversættelse ind i en konventionel, klassisk rationel diskurs.

I denne særlighed ved romanen og analysen gemmes der to metodiske pointer: For det første peger analysen på, at det er nødvendigt at forholde sig til romanens konstruktions- og funktionsmæssige aspekter, foruden hvilke dens 'mening' ikke lader sig gribe. For det andet når den hermeneutiske læsning til en grænse, da meningen hverken lader sig læse som et formidlet forhold mellem del/helhed eller lader sig læse som et modsigelsesforhold mellem del/helhed svarende til et

konstruktionsprincip for romanen 13). For at den hermeneutiske læsnings holistiske meningsdannelse kan finde sted, er det en mindsteforudsætning, at værket og forforståelsesformen er af samme kausalitetstype. Hermeneutikkens begreb om "horisont-sammensmeltning" forudsætter, at læsningen og interpretationens horisont er af samme verden som værkets horisont.

Romanen "Histoire de l'oeil" synes i stedet at kræve flere opløsningsmidler: funktions- og fremstillingsanalyse i relation til værkets potentielle gøren som kommunikationsbegivenhed og på dette grundlag en (i dette tilfælde kun antydet) analyse af romanens tematiske indhold eller værkets væren, en analyse, der stiller sig i spændingsfeltet mellem hermeneutisk værkanalyse og tekstteoretiske bestemmelser af romanens "differeren", "dekonstruktionsbevægelse", "fæno-/genotekst-relation" etc.

Nøglen eller tricket i mit eksperiment har været en sammenkobling af både "værk"- og "tekst"-tilgange i analysens brug af den simple TRI-model på både det funktionanalytiske, fremstillingsanalytiske og 'tema'analytiske plan.

I forlængelse af dette tekst-/værkproblem på analysens generelle plan kan der rejses en række andre problemer på dens lavere trin. Den traditionelle form/indholdsdistinktion lader sig f. eks. vanskeligt gennemføre. I "Histoire de l'oeil" udgør tekstens flade ikke en transparent rude mellem læseren og et fiktivt rum, romanens indhold; omvendt er handlingsplanet ikke kun en projektion ind i tekstplanet.

Analysen kunne derfor med fordel have anvendt begrebsparret "form"/"materiale", udviklet i den tjekkiske strukturalisme 14). "Form" betegner her den æstetiske komponent, der i forhold til læserens oplevelse og vurdering dominerer værkets øvrige komponenter, dets "materiale". Form og materialebestemmelserne knyttes altså til værkets funktion, og gøres dermed afhængige af både tegnets værkinterne henvisningsrelation og tekst/læser-virkelighedsrelationen, den eksterne henvisningsrelation.

En sådan funktionsrelativ bestemmelse anvendt på "Histoire de l'oeil" ville i forhold til en hierarkisering af materialet i min analyse sætte metonymien øje/æg plus metonymiens relation til destabiliseringen af TRI-trekanten som værkets dominant eller form. Samtidig bliver det gennem denne form, at værket



opnår dets særlige æstetiske prægning - eller med et andet af Pragerskolens begreber - differensskvalitet. Det er med metonymien, at der i syntagmet indføres et paradigme "ubestemt" i forhold til normalsproglige og -æstetiske koder, og det er imod det hermed aktualiserede forment, læserens interesse først og fremmest vil rette sig. Samtidig er det her, fra dette normbrud, at romanen sætter sin sær-kode og samlede æstetiske funktion som primært kontekstreferentiel og selvrefleksiv frem for meddelende virkelighedsreferentiel.

En række begrebsdannelser i den tjekkiske strukturalisme vil altså kunne udnyttes på dette elementære plan i analysens selvrefleksion til skærpelse af dennes problembewidsthed. Begreberne er på den anden side så almene og principielle, at de kun til en vis grad er brugbare som redskaber for analysen. Foruden denne systemteoretiske vanskelighed ved at forbinde Pragerskolens formalisme med en hermeneutisk interpretation 15) ligger der nogle principielle problemer i skolens nøgleforestillinger om "digterisk funktion" og "litteraritet", der bliver særlige tydelige i forbindelse med analysen af en meget 'fiktionaliseret' roman som "Histoire de l'oeil":

Skolens fremhævelse af litteraturens relative autonomi gennem bestemmelserne af værkerne i deres semiotiske relation af kommunikativ bestemtthed og ubestemtthed (frigjorte fra deres metafysiske kvaliteter) adskiller den positivt fra den indholdsorienterede historisme, den gør op med. Men skelsættelsen mellem "det virkelige" og "det æstetiske" betyder, at der opereres indenfor den mimetiske horisont, som det netop er "Histoire de l'oeil"'s intention at kritisere 16).

Analysen af "Histoire de l'oeil" kan således motivere en række metodiske refleksioner, der igen vil kunne revidere analysen i det tætte samspil mellem selektiv teoritillegnelse og analytisk 'oversættelse' af værkets polyvalens; samtidig vil analysen kunne kritisere de teoretiske ansatser, som den konfronteres med.

Selvom de retninger for selvkritik, jeg her har foreslået blandt mange mulige, har taget afsæt i læsningens og afkodningens problemer, vil en selvkritik også kunne suppleres fra produktionssynsvinklen.

De æstetiske virkemidler, som romanen udnytter, påvirker ikke alene læserens interpretation og oplevelse, men er også udtryk for forfatterens både strategiske og tilfældige valg hans selektion og bearbejdelse af et litterært og historisk materiale. Analytikeren, læseren og pædagogen kan sætte sig i forfatterens sted ved at forsøge sig med andre valg, udskifte nogle stilmidler med andre, foretage en kommutationsprøve 17). Jeg vil her foreslå følgende eksperimenter:

Arbejdet med virkemiddelbestemmelserne kan indledes med en stilanalytisk typebestemmelse, hvor romanen sammenlignes med andre beslægtede stiltyper. På den ene side kan "Histoire de l'oeil" sammenlignes med surrealistiske tekster som Aragons "Le Paysan de Paris" og Bretons "Nadja", man vil således kunne bestemme romanens særpræg indenfor dette familieskab. På den anden side kan den sammenlignes med 'tematisk' beslægtede litteraturtyper som trivialpornoen i dens to versioner: naturlighedens bløde porno og unaturlighedens dødsporno. I forhold til denne generelle stiltpebestemmelse, der altid må tage afsæt i læsningen, er det ofte vanskeligt (på grund af værkets 'unikke' karakter) at afgøre, hvilke elementer der dominerer andre, hvad der er "form" og hvad der er "materiale". Når de stilanalytiske kategorier ikke slår til som i tilfældet "Histoire de l'oeil", kan man gå flere veje for at blive klar på stilens genereringsprocedure: "Histoire de l'oeil" kan f. eks. skrives om til surrealistisk stil. Man kan ændre fortællerkonstruktion og syntaks og montere tydelige brud i forløbet. Eller man kan omskrive dele af romanen til trivialpornografisk stil, d.v.s. først og fremmest indskrive læserens identifikation ved at lade synet og overblikket være fastholdt gennem forløbet og lade værdisystemet være stabiliseret éntydigt, således at skellet mellem rent og urent (som er nødvendigt for kompensationslæsningens udfyldning af 'indre' virkelighed i forhold til det hospitaliserede 'ydre') opretholdes. Skriveøvelserne kan gå den anden vej og omskrive f. eks. surrealistiske stileksempler til romanens særprægede stil.

Skriveøvelserne i forhold til stilbestemmelserne kan også gennemføres på analysens detaljeplan. Til 'kontrol' af analysens nøglekarakteristikker af tekstens "form" ud fra den æstetiske dominant, metonymien øje/æg, kunne man forsøge at fjerne

disse metonymier fra teksten eller omskrive dem til metaforer. En sådan øvelse ville samtidig kunne belyse det hermeneutiske interpretationsproblem, som jeg har diskuteret i forbindelse med modsætningen mellem avantgardistisk værk og organisk værk, og anskueliggøre forholdet mellem romanens aktualiserede og automatiserede elementer.

Form/materialebegrebet åbner for et analytisk arbejde med selektion og intention bag værkets normbrud i forhold til den æstetiske kode eller det litterære materiale det produceres og recipieres på baggrund af.

Udover den selvkritikfunktion som skriveøvelserne har indenfor analysens eget refleksionsrum, rummer grebet også mange fordele i forhold til formidlingen af romanen og analysens meget komplicerede problemstillinger i f. eks. en pædagogisk sammenhæng. Alene skriveøvelser i forbindelse med det primære afkodningsproblem (romanens ustabile TRI-gitre) vil selv på et relativt simpelt problemliveau kunne danne udgangspunkt for en 'åbning' af romanen. Man kunne f. eks. skrive "sur-realistiske sommerfugle" (à la "Joie énorme comme les couilles d'Hercule") og udsætte disse simple tegnstrukturer for en analyse med signifiant/signifié-, denotation/konnotation- og tegn/referentbegreberne, eller man kunne litterarisere triviallitterære eller dagligsproglige sætninger/fragmenter ved simple metonymiske eller metaforiske udskiftninger af enkelte ord og i forbindelse med dette skrivearbejde diskutere litterær betydningsproduktion på dette laboratoriets helt primære plan.

Laboratoriearbejdet kunne afsluttes med at bringe analysens fremstillingsproblemer i fokus og diskutere dens virkemidler. I en teoretisk motiveret brugssammenhæng ville åbningsstrategien på baggrund af denne analytiske konkretisation (- fordele og ulemper ved modelbrug i analysen, analysens fremstillingsmæssige forløb og argumentationsform etc.) kunne blive genstand for en refleksion, der naturligvis hverken kan isolere æstetikken i analysen fra dens indhold eller dens læser.

#### Noter:

- 1) Georges Bataille "Histoire de l'oeil" Paris 1967 p 7
- 2) ibid p 91

- 3) ibid p 57
- 4) ibid p 45
- 5) ibid p 56
- 6) ibid p 90
- 7) ibid p 48
- 8) ibid pp 98-99
- 9) ibid p 100
- 10) Romanens dekonstruktionseffekt er således afhængig af hvilken type læsning den udsættes for. For semiotikkens 'læsninger', der allerede har etableret en klassisk forståelse af Batailles teoretiske forfatterskab vil romanen således kunne læses som en rationel model af teorien om det heterogene, hvormed dens fiktionsspil og 'andethed' også blot reduceres til 'sammethed'.
- 11) Se f. eks. bibliografien i temanummeret om Bataille, "Exil" nr. 27 1974 p 112
- 12) Peter Bürger "Theorie der Avantgarde" 1974 pp 98-104
- 13) Med den sidste bestemmelse anvendt på andre surrealistiske værker lykkes det Bürger "im hegelschen Wortsinne" at forsone den formale med den hermeneutiske teori. Jnf. "Theorie der Avantgarde" op cit p 110
- 14) Om Pragerskolens litteraturteori se f. eks. "Tjekkisk strukturalisme. En antologi ved Christian Kock" 1971, Kurt Aspelin "Form och Struktur" 1977
- 15) I forhold til generelle videnskabsteoretiske problemer med at forbinde formalistisk æstetikteori med hermeneutisk fortolkningsteori se også P. Bürger "Formalismus - nomologische Wissenschaft oder hermeneutische Theorie" in P. Bürger "Vermittlung-Rezeption-Funktion" 1974
- 16) Jacques Derrida bemærker f. eks. i forbindelse med forholdet mellem 'dekonstruerende' tekster som Batailles og det formalistiske litteraturbegreb, at

"L'émergence de cette question de la littéarité a permis d'éviter un certain nombre de réductions et de méconnaissances qui auront toujours tendance à resurgir (thématisme, historicisme, psychologisme sous les formes les plus déguisées. (...) Néanmoins, une réaction ou une réduction symboliques pourrait maintenant se dessiner: elles consisteraient à isoler, à mettre à l'abri, une spécificité formelle ou littéraire qui aurait une essence et une vérité propres, qu'on n'aurait même plus à articuler à d'autres champs, théoriques ou pratiques"

fra Jacques Derrida "Positions" 1972 pp 94-95

- 17) Om omskrivninger og kreativt tekstarbejde i forbindelse med tekstanalysen se Frits Andersen "Litterær animation" in SILAU C-række nr. 10