

## ANMELDELSER

PER AAGE BRANDT: **SKY OG KRYSTAL. TRÆK AF EN POST-MODERNE ERKENDELSE.** Rævens Sorte Bibliotek, 1986.

I Roland Barthes' senare skrifter fångas läsaren av författarens suveräna förmåga att med en lätt, nästan omärklig, pennrörelse dra en linje från den enkla metaforen eller det sensoriska intrycket till de mest komplicerade överväganden om textens, skriftens eller bildens väsen. Helt kan inte Per Aage Brandts essäsamling, **Sky og krystal** undgå en anklagelse för motsatsen. Läsaren avskrackes av en alltför tung och pretentiös terminologi. Underavdelningarnas rubriker *Politica*, *Metaphysica*, *Narratologica*, *Poetica*, *Analytica*, *Corpus verbiferans* och *Methodus* täcker - trots sin fair av "monumentum aere perennius" - drygt 20-talet disparata, intelligent tidsbundna föredrag, efterskrifter och tidningsartiklar. Med viss förkärlek använder Brandt lacanskt klingande begrepp: 'imaginaer', 'symbolsk', och 'det reelle', och intet ont i det, men visst förundras man när Brandts

egen definition av termerna synes långt enklare och mera rationell än Lacans ständigt förnyade och förändrade syn på medvetandets skikt - och varför alla dessa figurer och diagram? Brandts ellipser och ovilja att argumentera gör ståndpunkterna diffusa: "Et subjekt er en længsel efter, at en historie, en fortælling, skal slutte." säger Brandt och den försåtliga recensenten undrar om det inte vore lika postmodernistiskt att skriva "ikke skal slutte".

Emellertid är detta blott det moln av smog som döljer den sky och kristall som faktiskt denna bok metaforiskt tål att kallas. Inledande svårigheter bör inte hindra även den med den århusianska dialekten föga förtrogne läsaren att tränga djupare in i denna förvisso säregna klippbok. Det lönar sig. Genren är - och därav de inledande svårigheterna - den filosofiska "meditationen", vars moderne upphovsman Cartesius kanske inte är lika påtaglig hos Brandt som Bataille eller Derrida. Från den senare lånar Brandt även dekonstruktionsbegreppet som fungerar utmärkt försåtligt, när det gäller att avslöja den politiska diskursen. Textens poetiska kvaliteter skapar en rytm, en andning i skriften man blott alltför sällan återfinner i skandinavisk prosa. Essäerna upplöses ofta i översatt poesi eller författarens egna aforismer. Lika väl som den postmodernistiska arkitekturen är "en meditation över verdenshuset" så är Brandts text en dikterisk och intellektuell meditation över filosofihistorien. Sedan må det vara vars och ens ensak att värdera Brandts lustiga metaforpregnans: materien är "fuld af huller, osteagtig" och uppenbarelserna är "gudernes aggressive strip-tease". Historikerna är upptagna med att sätta sina egna polsterknappar på kuddar som ständigt sväller ut.

För Per Aage Brandt är poesin en bringare av subversiva glimtar i en värld präglad av den rationella diskursens kaos. Poesins sanning är "uomgængelig", även om den inte är "heldig" eller "anbefalelsesværdig". Den är "kendt af enhver, som er opmærksom på sine egne sansninger, 'oplevelser', kærligheder, venskaber, sit eget fortaellelige lev". Denna lyhörddhet gör Brandt till en utmärkt litteraturtolkare. Analyserna av spansk-språkig litteratur, i synnerhet Borgestexter, är guldgrubben i boken. Låt mig droja vid en koncentrerad tolkning av Cervantes' **Don Quijote** som tjänar som utgångspunkt för några pregnanta synpunkter på barockens väsen:

Tabet af "væren" akkompagneres af en intens symboliseringsproces, hvor "fremtræden" bliver den centrale motor. Deri består sikkert den barokke kultur som sådan; hvis nogen "væren" skal gøres gældende, skal den fabrikeres på stedet, som et kunstprodukt. (s 116)

Brandt vidgar litteraturanalysen, ty som en gång Jean Rousset är han intresserad av barock i vidare mening, som sensibilitet, som politisk modell, och associerar till inkquisitionen och Spaniens politiska dekadans efter Filip II's död. Maktförlusten blev en **reell** grund för barockens **simulation**. Cervantes fabricerar en fiktion där huvudpersonerna (betecknande nog inte **en** person, ett subjekt, ett föremål för författarens analys och kommentar, utan **två** subjekt som i dialog bedömer och definierar varandra) tillverkar egna individuella drömmar som ersättning för de förlorade kollektiva drömmarna om ära och storhet. Det är här människan blir individuell - och just här hon uppstår som komiskt subjekt.

Lika pregnant och träffsäker är Brandts karakteristik av romantiken:

Romantikerne opdager en afgrund, de "går ikke ind for den", som man siger, det er rigeligt, at de går ind og ned i den med upersonlig nødvendighed. (s 59)

Blott alltför sällan har denna avgrund, detta kaos, uppmärksamats av forskningen. Det är denna avgrund Atterbom förnimmar men fruktar, det är ur djupet av denna avgrund Almqvists protagonister stortar varandra, för att nu ta svenska exempel.

Betydligt mer problematisk är Per Aage Brandt som tolkare av moderniteten. Denna blir ett entydighetens, rationalismens och kristallens avklarnade tillstånd, mot vilket det postmoderna profileras. Karakteristiken må vara tillämpbar på politisk encyclopedism från 1700-tals-utilismen till de socialdemokratiska reformprogrammen och vitalismens evangelium på 30-talet. Men vart tog futurismen, dada, surrealismen vägen? Eller Virginia Woolfs och Joyces analyser av medvetandet? Dualismen hos Brandt får honom honom att förtiga den **estetiska** modernismen. Att Brandts begrepp "det kulturelle" är mångtydigt gör inte hans analyser lättillgängligare. I förordet tycks ter-

men stå för "det fundamentale i det vi kalder et samfund", i dess sociala band, i dess specifika forbindelser mellan handling och tänkande, i förhållandet till liv och död. I en av de följande essäerna har "det kulturelle" blivit blott "billedkunst, musik, litteratur, dans", ett område för **spelet** i Brandts samhällspyramid. I en text med fundamentala antropologiska (i stort sett infriade) anspråk står tyvärr den terminologiska inkonsekvensen även andra än pedanter.

Så mycket elegantare är då Per Aage Brandts narrativa trådar i de enskilda essäerna. Den första gången i **Semiotik** tryckta "Demokratisk meditation" är ett utmärkt exempel på den brandtska textens struktur. Författaren utgår från enkla idéer om det "samfundsmaessige" och utvecklar steg för steg en bestickande tanke om en samhällspyramid med ett slags proto-socialitet (kön, generationer, program för födelse, namngivning och död) som bas och en allmän Lag (vars språk är ingens) i toppen. Därefter analyserar han offentligheten och skilda kulturella yttringar och strukturerar upp en dualism mellan två abstrakta system: Demokratisk Stat (DS) och Terroristisk Stat (TS). I resonemang om det kristna samhället och revolutionen drivs resonemangen allt mer in i spetsfundigheter - och till sist, i nuläget, har vi nått ett stadium där historiens maskin "sat sig fast i DS på denne side, i TS på den anden". I stället för mening, historia, realiseringar, finner vi ett universum av blott betydelser. Vi kan inte längre tala ett transcendentalt språk, utan blott i en mångfald av specialterminologier som matematisk eller semiotisk skrift. En ironisk kultur väntar det i "programmatisk retrokultur" sjunkna subjektet. Essän slutar i tre Parmenidescitat; tanken och varat är ett och det samma, enligt det första. Ett av de övriga säger att det spelar ingen roll var jag börjar ty till begynnelsen vill jag återvända. Nu är det ju just detta Brandts egen essa gör i sin form. Vi har även vid läsningen av Brandts essä passerat ett stadium med figurer "som faktiskt analyserar betydelser" och abstrakta binära oppositioner och till sist hamnat i en diskurs fylld av rörelse, ironier och poetisk kvalitet för att avslutningsvis hamna i det västerländska språkets begynnelse, nämligen i de kryptiska Parminidesaforismerna.

Per Aage Brandts bok ger aspekter på den värld i vilken vi **mojligen** lever. Per Aage Brandt intresserar sig

mera för det sannolika än det sanna, för diktens coup-de-donc mera än uttryckts coup-de-sic. Mot den fasta "krystallinske, ordnede" världen står "den løse, skyagtige, uordnede, som kærligheden och erkendelsen indfører os i". Konsekvenserna är som nämnts poetiska: "Hvorom det ikke kan tales, derom må det måske ties - men vi kan tilføje: derfra kan det digtes". Men insikten att när det talas **om** något, så talas det också **från** en situation eller en händelse, har även lett Brandt till en lingvistisk upptäckt. Några av essäsamlingens mest imponerande sidor berör den av Brandt formulerade termen korem. Korembegreppet (av grekiskans chora = plats) står för den (abstrakta eller konkreta värld, det rum, den lokalitet där en konditionalsats (om det regnar, så blir gatan våt) förverkligas eller icke förverkligas. Korembegreppet möjliggör en fylligare förklaring av konditionalsatsen än den traditionella strukturella lingvistikens, eftersom det delvis är fenomenologiskt till sin karaktär.

Även vetenskapsteoretiskt är Brandts reflexioner av högsta intresse. Brandt ser både forskning och konst inte som andakt, strid eller byte, utan som en asocial utväxling mellan monadiska subjekt och fragment av materien. I fråga om grundforskning drar han en gränslinje mellan naturvetenskaper som studerar "alt, som kan ses", det "synlige" och humanvetenskaper som studerar "alt, som kan siges, det "sigelige". Poängen med denna definition är att den elegant motiverar hermeneutikens betydelse. Eftersom humanvetenskapen behandlar det som kan sägas, språket, blir den per definitionem en vetenskap om sig själv. Humanvetenskapen innesluter sig själv som objekt. Vidare är ju skriften det locus där tankandet tar form; skriften blir till på ytan, i tingens ställe, ersätter eller representerar inte ting. På det sättet kan en icke-positivistisk humanvetenskap motiveras.

En vit fläck tycker jag mig trots essäsamlingens bredd spåra hos Brandt. Vid ett tillfälle har Per Aage Brandt alskvårdheten att referera till den svenske författaren Hjalmar Söderbergs tro på "själens obotliga ensamhet" i ett sammanhang där han diskuterar subjektets singularitet. Nu innehåller förvisso Hjalmar Söderbergs motto från försättsbladet till dramat **Gertrud** ytterligare en komponent ehuru ytterst osvensk, det medges. Mottot lyder: "Jag tror på köttets lust och själens obotliga ensamhet." Visst skriver Brandt om 'kærlighed' i essäerna,

men det är blott sällan köttets lust, d.v.s. **driften** eller begäret, det begär som är kollektivt och individens svårighet att komma till rätta med detta efter subjektets död, inreflekteras i essäerna. En diskussion av Deleuze-traditionen vore motiverad!

I övrigt ryggar inte Brandts text för något. Subjektet framstår otolkbart, som "unheimlich". Mest genuin är Brandts text när han som den sene Lacan lämnar lingvistik och skriver om den fundamentala mänskliga relationen till liv och död, om en dödens punktuering av det levande köttet eller det språk omkring döden hos Borges, vilket inte kan "stille något op med eller mod den, det må snakke udenom, vidtløftigt, ligegyldigt." Det är i dessa reflexioner om språkets kamp med döden, intet, tomheten, det neutrala, om den nya franska romanens sätt att tematisera sin egen död, om dikten som ett rumor, en gestaltning av en minus-en-erfaring, som Brandts text mest påträngande och mest genuint blir angelägen. Postmodernisten Per Aage Brandt är en av de få skandinaviska teoretiker och författare som vågat se sanningen (ursakta uttrycket) i vitogat: nämligen att vi lever i "den afgrund vi kalder nutid".

Roland Lysell  
(Stockholm)

ROLAND BARTHES: **OM LITTERATUREN.** Babette, 1985.  
I dansk översättning ved Karen Nicolajsen

Forlaget Babette udsendte i 1985 den lille bog "Om litteraturen" for at fejre nu afdøde Roland Barthes' 70 års dag. Bogen er opbygget af to forelæsninger fra Collège de France i Paris - den første er hans tiltrædelsesforelæsning i 1977 "Lektionen" - den anden en senere forelæsning fra 1978 med titlen "I lange tider gik jeg tidligt til ro...".

Bogen er översat af den erfarne Barthes översätter, Karen Nicolajsen, der tidligere har stået for de meget fine översättelser "Kærlighedens forrykte tale" og "Det lyse kammer", begge fra Politisk Revys Forlag og har derved medvirket til den store udbredelse, Barthes har fået i Danmark. Hun har forsynet teksterne med et fyldigt noteapparat og et givtigt efterord, der antyder den svære placering af Barthes under nogen kategori, men hvordan han snarere virker som inspirationskilde for en række teordiscipliner med hans opfattelse af

skriveren - den producerende amatør.

Til forståelse af netop teksterne her gives relevante forklaringer om afvigelserne mellem det franske og det danske sprog. Om hvordan tvangen til at medtage subjektet på fransk og til at vælge mellem hankøn og hunkøn bliver eksempler på den tvang, sproget pålægger os - der gør sproget fascistisk, og netop dette aspekt kunne uden forklaring synes noget kryptisk for et dansk publikum.

Hvad angår selve oversættelsen er den både meget tro over for den franske tekst, men samtidig skrevet på meget forståeligt dansk. En ikke helt nem opgave idet Barthes' franske stil er eksperimenterende og visionær nydelse, som må være meget svær at overføre til et andet sprog.

De problemer med uoversættelighed, der altid vil være - og som især findes hos etymologisk vendte sprogfolk som Barthes, klares ved at man bevarer de franske ord og sprogspil i parentes efter den danske oversættelse. Således løses problemer med oversættelse af ord med afgørende værdi som **savoir** og **saveur** og det meget brede ord **prendre** får også lov at stå på fransk med udtømmende forklaring til.

Det er glædeligt at se denne lille tekst i så gennemarbejdet form på dansk, da det er en tekst, der på få sider opridses de fleste af de vigtige træk i Barthes' skrivning, hans inspirationskilder, hans fremtidsvisioner - altsammen i en flot tematisk opbygning skrevet på en fængslende måde.

I sin tiltrædelsesforelæsning på Collège de France bliver vi præsenteret for Barthes opfattelse af sproget og hans bevægelse fra Saussures lingvistik som hovedkraft over engagementets kraft via Marx og Brecht sammen med Saussure i en sammenkobling af politik, teater og sprog hen til tekstsemiologien.

Med Saussures deling af **la langage** som lovgivning i sprogbrugen og **la langue** med grundloven i sproget gives der med det franske sprog eksempler på sproget som magtfaktor og som værende fascistisk, idet det tvinger til at sige. Sproget er således undertrykkende, idet det træder i magtens tjeneste ved at tvinge til underdanighed og magtudøvelse.

**Litteraturen** fremhæves da som midlet til at snyde og tage magtsproget ved næsen i en sprogbrugets permanente revolution. Han ligestiller her skrift, tekst og litteratur som en litteraturens første kraft, der arbejder i mellemvævet. Litteraturen er som et væv af signifikanter, der danner værket. Skriften gør viden til en fest og genfindes overalt hvor ordene har smag (**savoir** og **saveur** har samme etymologiske betydning).

Litteraturens anden kraft er forestillingskraften - **den utopiske funktion**. For at bevare denne kraft må litteraturen hele tiden flytte sig - uventet og radikalt og om nødvendigt afvise det, der tidligere er skrevet for at det ikke skal blive udnyttet af flokmentaliteten. Utopien er nemlig ingen garant mod magten, og man ser gang på gang at sprogets utopi bliver genindlemmet som utopiens sprog - en genre som enhver anden. Magten bemægtiger sig skrivelysten som den bemægtiger sig enhver anden nydelse for at manipulere med den og gøre den til masseprodukt.

Litteraturens 3. kraft er altså at være stædig og flytte sig i en spillemetode hvor man spiller tegnene frem for at nedbryde dem. Dette tegnsplilleri fører direkte til lektionens anden del: om semiologien.

Sammenhængen mellem litteratur og semiologi er ifølge Barthes at de forbinder sig med hinanden for at korrigere hinanden. Tekstsemiologien bliver - idet Barthes' opfattelse af Tekst er meget bred - den luftspejlningsagtige bevægelse, der hele tiden skyder op et nyt sted i henhold til litteraturens bevægelseskraft. Der er tale om en aktiv og negativ semiologi, der nok har et forhold til videnskaben, men ikke sin selvstændige disciplin, men som hjælpedisciplin. Semiologien vil gerne være et sprog om sprogene uden at være metasprog. Det opnås ved at male sproget frem for at udgrave det, som f. eks. hermeneutik hævdes at gøre. Semiologiens yndlingstekster er de Imaginære Tekster: fortælling, billede ... osv.

Barthes når herigennem frem til **metoden** som han ønsker at udføre den på Collège de France. I et ønske om at holde taler og bruge sproget uden at påtvinge det, men som **ekskursion** lade talen foregå i disgressiv og fragmenteret form. **Fragmentering** i undervisning og skrivning for at mindske talens indbyggede magt - ja for at løse denne magt.

I sin første lektion indvarsler Barthes et nyt livsafsnit **una vita nuova** efter nu at have gennemlevet to livs-etaper:

- 1) At undervise i det han vidste
- 2) At undervise i det, han ikke vidste (at forske)

I det nye liv ønsker han at lade glemslen få kraft - at glemme det læste i et **Sapientia**, dvs. ingen magt, en smule viden, en smule visdom og mest mulig smag.

Vita nuova temaet gentages i den anden lektion: "I lange tider gik jeg tidligt til ro..." Hvor det før især var talen, der var emnet, er det nu skrivepraksissen, der ønskes ændret i bevægelsen gennem livsafsnittene, hvor vi konstant investerer, desinvesterer og geninvesterer. Barthes er i dette livsafsnit blevet træt af at tale om noget og plæderer for selv at påtage sig ansvaret for produktionen.

Barthes' søgen efter en skriveform er inspireret - ja næsten identisk med Prousts søgen ved værket "På sporet af den forsvundne tid", hvor Proust når frem til en ny form: den rapsodiske, der i etymologisk forstand betyder den sammensyede.

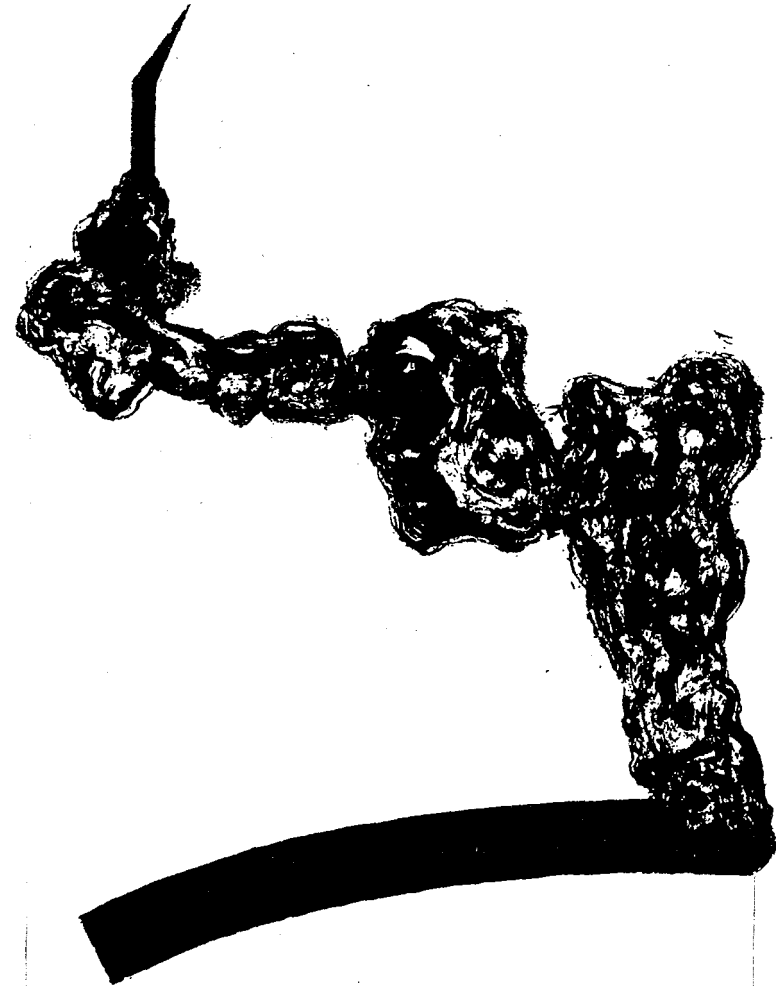
Med sønnen som princip med dens tidsdesorganisering opstår formen i en flimren af idéassociationer, der vel og mærke ikke er et tilfældigt anarki af idéassociationer, men en rytme - en yderst kompleks rytme. Det desorienterede understreges igen.

Med de to aspekter: undervisning/tale og skrift er bogen et godt værktøj for alle skrivere, undervisere og brugere af sprog i det hele taget til at løsne sproget fra magt i mange sammenhænge. En vægtig lille bog, der er sine 76 kr. værd på dansk. På fransk findes teksterne ikke samlet, men "Lektionen" findes i selvstændig bogform på Seuil forlaget og "I lange tider gik jeg tidligt til ro" fra **Essais Critiques IV** i samlingen "**Les Bruissements de la langue**".

Temaet **Sapientia** er stadig meget aktuelt i Barthes henseende. En nylig afholdt udstilling om Barthes i Paris: **Le texte et l'image** har et katalog hvor hele forsiden er dækket af ordene Sapientia: ingen magt, en smule visdom, en smule viden og mest mulig smag. Denne udstilling om Barthes' forhold til billede og tekst minder om at der stadig er mange vigtige Barthes-

essays at oversætte og bruge i Barthes' ånd, nemlig som hjælpediscipliner.

Susanne Lervad



MORTEN KYNDRUP: DET POSTMODERNE - OM BETYDNINGENS FORANDRING I KUNST, LITTERATUR, SAMFUND. Gyldendal 1986.

De omtaler jeg har sett av Morten Kyndrups bok **Det postmoderne - om betydningens forandring i kunst, litteratur, samfund**, har vært usedvanlig sure og uvennlige. Anmelderne (i Information, Kultur & Klasse, Dagens Nyheter) kan nok ha rett i at Kyndrup tilegner seg Lyotard og (særlig) Baudrillard litt for lettvent, at han ut fra den endrede estetiske sensibilitet for bombastisk utleder et paradigmeskifte i hele den kulturelle, sociale og økonomiske orden, og at han til dels gjør dette i en viss pågående, forkynnende stil som er lite i overensstemmelse med det fenomen han behandler. Det er noe for opparbeidende og stadfestende i fremstillingsmåten, som går på bekostning av det essayistiske og kritiske. En annen svakhet ved boken er de mange gjentakelser: Man blir etter hvert nokså lei av Peter Burgers poenger om institusjonen kunst, om de er aldri så viktige.

Men disse mangler eller svakheter står på ingen måte i forhold til aggressiviteten i kritikken, der man helt velger å overse at forfatteren har en utpreget evne til å formidle vanskelige problemstillinger - boken er bl.a.

velsignet fri for det etterapende-esoteriske som preger mye av nyere fransk filosofi (jfr. de velkrevne kapitlene "Historien er ikke et pendul" og "Alt skal være som aldri før"). Kyndrup angripes først og fremst fordi han skal ha skiftet standpunkt (fra øst-marxisme til postmodernisme), noe som skal bety at han har forlatt politikken til fordel for estetikken. Det siste finnes det på ingen måte dekning for. Tvertimot viser kapitler som "Æstetik og politik" og "Hvad nu hvis folk gjorde det selv" at det politiske felt ikke er forsvunnet. Når de store fortellingene har mistet sin troverdighet, kan det nettopp åpne for politisk engasjement i det lille og konkrete. Det ligger et besynderlig krav om konsistens i bebreidelsen om å ha skiftet standpunkt (én gang): som om et menneske skulle være ett eneste langt argument.

I Skandinavia har man i det lengste nektet å se i øyene at diskusjonen om modernitet - postmodernitet og modernisme - postmodernisme er de viktigste konstallasjoner i dagens intellektuelle debatt. Postmodernismen i kunstartene har man enten ment var en stil, en mote som kanskje allerede er på vei ut, eller man har sett begrebet først og fremst som en kunst- og litteraturkritisk term, som skulle ha liten dekning i fenomenene selv: som om fenomene (dvs. kunstverk, artistiske bevegelser) ikke er avhengig av de forventninger man har. Mange venstreintellektuelle, som man ikke skulle vente det av, har spilt rollen som det postmodernes Lukacs.

Men ikke den aggressive tonen overfor denne første skandinaviske boken om postmodernisme er uttrykk for at man omsider er blitt klar over at det er grenser for hvor lenge man kan la være å ta postmodernismen alvorlig, uten å bli en anakronisme, uten å gjøre seg immun overfor den nye erfaring som bryter frem. Det som har skjedd er at vår erfaring rett og slett er blitt en annen. Modernitetens tankefigurer - fremskrittstroen, den lineære tidsoppfatning, tendensen til reduksjonisme - er så å si blitt uaktuelle. Det forholder seg med dem som med de vitenskapelige teorier som Kuhn beskriver: de forvitrer som steile byggverk, eller løper ut i sanden som fleksible systemer av hjelpehypoteser uten forklaringskraft. Riktig nok har modernismen i kunsten til tider re-

voltert mot modernitetens enhetstenkning, men bak lå alltid forestillingen om en annen enhet. Og selv om modernismen er kritisk overfor den borgerlige fremskrittstroen, var den båret oppe av tanken om **estetisk** fremskritt. Modernismens fremste filosof, Th. W. Adorno, og det moderne maleriets fremste kritiker, Clement Greenberg, enes om denne innsikt: at der finnes en irreversibel standard for hva som er estetisk mulig - kunstnerens og kunstekspertens spontane gehør for hva som går og hva som ikke går. Med en viss rett kan vi si at modernismen i sin selvforståelse er avhengig av moderniseringsrasjonaliteten.

Når det gjelder påstanden om at postmodernismens teoretikere er apolitiske eller direkte konservative, bør det være et tankekors at nettopp de nykonservative fordømmer postmodernismen, for ikke å snakke om poststrukturalismen. Det gjelder f.eks. kunstkritikeren Hilton Kramer og hans tidsskrift "The New Criterion", som vil tilbake til 50-talls modernismens standarder og normer og ser sammenbruddet i denne estetikken som uttrykk for fall og nihilisme, og det gjelder sosiologen Daniel Bell som mener at postmodernismens nye sensibilitet har frigjort energier som er uforenlig med en livsverden som er rasjonalisert gjennom økonomi og forvaltning.

Kyndrup bruker i utstrakt grad Peter Bürgers avantgarde-teori som brekkstang for å forstå overgangen til de nye postmoderne tendenser i kunst og litteratur. Dette er et fruktbart utgangspunkt for å forstå den postmoderne estetiske erfaring med et historisk perspektiv. Bürgers tese er at kunstmidlene, som kunsten alltid anvender, blir erkjent på en **almen** måte i og med den historiske avantgarden. Disse retningene (dadaismen, den tidlige surrealismen, den russiske avantgarde etter oktoberrevolusjonen) ikke bare opponerer mot tradisjonen, men mot selve kunstens status i samfunnet (institusjonen kunst), og slik gjør det mulig å disponere fritt over helheten av kunstmidler. Den forståelse av verket som fri konstruksjon som dette innebærer, åpner for en pluralitet av muligheter. Når kunstmidlene disponeres fritt over, endres forholdet til historien - kunstneren forholder seg i prinsippet ahistorisk.

Kyndrup mener nå at den historiske avantgarden likevel er avhengig av det den kritiserer ved at den negerer kunstinstitusjonens regler. Den postmoderne kunsten derimot tar ikke avstand fra institusjonen kunst, men setter seg selv på spill som "kunst". "Ved at sette seg selv på spill som "kunst" flytter den postmodernistiske kunst dynamikken og ekspansjonsmuligheten tilbake til læser/kiggere/lyttere. Ved at bruke **alt**, den borgerlige kunsts tradisjonelle aura, avantgardens gys, massekulturens tricks og platheder, fremstiller den postmodernistiske kunst på én gang fascinerende og frastødende likegyldighet, **som ikke lenger kan affærdiges som "kunst"**. Ved sin fascinerende afvisning af sig selv som "kunst" gjør den postmodernistiske kunst sig mulig som erfaring". (s.102).

Dette åpner for spennende perspektiver når det gjelder forholdet mellom avantgardisme og postmodernisme. Men jeg tror Kyndrup legger for mye vekt på bruddet, eller bedre: tenker forholdet kontinuitet-brud som et enten-eller. Derrida skulle ha lært oss at historisk endring ikke kan gripes i slike dikotomier. Jeg tror selv at Bürgers teser kan utvikles i en litt annen retning. Kunstmidlenes frie forføyning, samtidigheten av forskjellige estetiske materialnivåer, den bevisst ahistoriske holdning er jo allerede konstituerende trekk ved den postmoderne estetiske erfaring. Bürger har imidlertid lite å si om de forskjellige former for neoavantgardisme (særlig i USA) i 60-årene, som hadde den historiske avantgarden som forutsetning. Disse retningene foretar en drastisk nedbrytning av det estetiske materiale, nivellerer det fullstendig, utenifra, ved å ta opp de mest tarvelige objekter. Dette muliggjorde uten tvil den bevegelse tilbake til det velkjente, harmoni, ornament, velklang som kom i midten av 70-årene. Det var altså siste steg i inkluderingsprosessen.

Man skal i denne forbindelse ikke glemme at det var om den amerikanske neoavantgarden (fra og med pop-art) at uttrykket postmodernisme ble brukt tidlig på 60-tallet, for å markere bruddet med den strenge 50-talls modernismen (og ikke minst resepsjonen av den). Av historiske grunner ville det vært umulig i Europa på denne tiden å ta i bruk et begrep "postmodernisme" om den nye avantgarden. Begrepet kom her først i bruk i slut-



ten av 70-tallet, og ble automatisk koblet til det epokale begrep om det postmoderne. Hvis man ikke tar hensyn til den spesifikke amerikanske karakter i postmodernisme-konstruksjonen, overser man lett kritiske og overskridende potensialer. Det kan se ut til at postmodernismens preg av distanse og ikke opposisjon eller negasjon, og dens ludiske karakter, for Kyndrup innebærer at den er **hinsides** det kritiske. Men det at den postmodernistiske kunsten setter seg selv **på spill** som kunst, skulle nettopp angi dens selvoverskridelse. Og det at den gjennom sin bruk av de frilagte materialmulighetene setter tradisjonens erfaring **i spill**, gjør at denne erfaring trer i forhold til vår egen. Imidlertid oppnår Kyndrup noe særdeles viktig i sin påpekning av postmodernismens ludiske karakter, nemlig å aksentuere betrakterens rolle (s.88 f.), og det uten å anlegge et snevert resepsjonsestetisk perspektiv.

Arnfinn Bø-Rygg  
(Stavanger)

JEAN BAUDRILLARD: **AMERIQUE.** Grasset, 1986. Er under oversættelse til dansk.

Jean Baudrillards nye bog er en rejsebeskrivelse fra Amerika: først kom italieneren Amerigo Vespucci, professionel opdagelsesrejsende fra begyndelsen af 1500-tallet og slog fast at her var tale om en Ny Verden - som han derpå lagde navn til. Derefter kom adelsmanden og tænkeren Alexis de Tocqueville i 1831 oprindeligt for at studere fængselsvæsenet, men efter opholdet skrev han sit nok så berømte værk om demokratiet i Amerika, hvori både den demokratiske, føderale forfatning og den demokratiserede livspraksis tiljubles som grunde til social lykke.

Og sidst Baudrillards bidrag, der allerede i titlen markerer forfatterens interesse for tiden før den politiske - og stormagtspolitiske - betegnelse De Forenede Stater. Bogens hovedintention resumeres på forunderligste vis i titlen *Amérique* (og ikke *l'Amérique* med den sædvanlige bestemte artikel som landenavne grammatisk normalt kræver), der ikke er at beskrive et bestemt geografisk, politisk, socialt, kulturelt afgrænset område, men at anskue Amerika som et symbol af både oprindeligt og transformérbar karakter, et symbol, der betegner "esse in

futuro" - bærer fremtiden i sig.

Bogens ånd bringer arven fra Amerigo i hævd ved at formidle et primitivt, naivt syn på Amerika, det eneste man i virkeligheden kan antage efter forfatterens mening på dette land uden bedrag. Men også Tocqueville er inspirator for dens analyse af den amerikanske revolution som den eneste, der er lykkedes i verdenshistorien og af det amerikanske demokrati som en praktisk utopi i modsætning til - og i kritik af - Europas forankring i politiske og historiske utopier.

I sin spidning af de europæiske vesterlandske samfund er forfatteren draget så langt vestpå man kan komme (i den stik modsatte retning af R. Barthes, der med sin bog **L'Empire des Signes** om Japan fra et østligt gammelkulturelt udsigspunkt kritiserede metafysikken og den vestlige essens-søgning); og Baudrillard betegner selv sin rejse som cirkulation, ren "travelling" uden noget egentligt mål som et perfekt billede af, hvorledes han læser landet: som et sted uden håb og nostalgi, hvor utopierne hele tiden umiddelbart materialiseres i den moderne livsstil. JB anskuer Amerika med den samme optik som den, hvormed han aflæser de primitive samfund dvs. at dikotomien Natur/Kultur ikke er virksom men at ALT er KULTUR. Det betyder at fænomener som Death Valley med sit geologiske scenario, ørkenens udstrakthed, Las Vegas' spilleparadis og Los Angeles' mammutmotorvejsnet, de såkaldte freeways, flyder sammen i én stor kulturel dramaturgi.

Bogen er inddelt i 6 kapitler, hvoraf jeg blot vil nævne 3: ét, New York, er tilegnet byen og dens specielle metropolsemantik, hvori behandles eksempler på modernitetens nye - isme: **den tilsluttede** (fra, "branché", der betyder at være tilsluttet ledningsnettet - altså in) **hedonisme**, en kollektiv ekstase, der samtidig er en autistisk performans, kort sagt de moderne kropsudøvere. Joggeren, rulleskøjtevirtuosen, "rapperen", marathondløberen er alle at ligne ved astronauten, der - idet han satte foden på månen - sagde "I did it" ikke som et tegn på det imaginæres udfoldelse i det uendelige, men som en paradoksal stopklods for fantasiens frie løb. Et andet, "L'utopie réalisée" (den realiserede utopi), sammenligner og konsekvensanalyserer den franske hhv. den amerikanske revolution. Bogen slutter med JB's yndlingsmotiv, "Desert for ever": ørkenen som et billede på det

Nye Kontinent uden referencer, begyndelse og centrum.

Den gennemgående tråd i **Amérique**, der uden tvivl er en af de stilistisk mest vellykkede bøger, JB har skrevet indtil nu, er opdagelsen af det nye koblet sammen med kritikken af det gamle - en to-sporet vej, der skærer gennem det hele som et binært kolonnesystem af oppositionelle attributter, f.eks. immanens/transcendens. Her er det Baudrillards projekt som en kritik af adskillelsen af de 2 som noget europæerne har foretaget, netop at tænke begge på én gang.

At man kan det i Amerika og ikke i Europa beror på de 2 revolutioner som forskellige betydningsmæssige horisonter, primitivscener som JB kalder dem. Mens vi i Europa er lukket inde i en objektiv forståelse af den historiske<sup>1</sup> revolution, er den amerikanske ånds grundlag **moralsk** og praktisk legitimeret i livsstilen. Dvs. at den amerikanske revolution ikke indebærer et **politisk projekt**, men er i sig selv ikke-determineret, hvorved demokratiet forstås som en åben, tom plads, noget andet hele tiden kommer og "fylder ud". F.eks. har sekternes indflydelse udvirket et perspektiv af øjeblikkelig frelse. Sammenblandingen af det primitive og det simulerede resulterer i det amerikanske paradoks: at alt er absolut betydningsløst og originalt på én gang.

Hvad det betyder når JB kalder Amerika primitiv og original, hyperreel og simuleret, bliver særdeles tydeligt i følgende eksempel. Death Valley er for os i dag tre ting: både jordens forunderlige geologiske formationer, indianernes mausolæum og John Fords kamera (p. 139). Da indianerne blev udryddet satte det punktum for den gamle, kronologiske og naturlige rytme i dette landskab. Den efterfølgende civilisation, pionéernes, var langt mere kortvarig og den stoppes i og med den **filmiske travelling** overtager, der standser indianernes forsvinden og genføder dem som statister.

Simulationens epoke er således genfødselens æra, et perfekt billede på den søgning efter **reversibilitet**, der har gået som en rød tråd gennem hele JB's forfatter-skab. En søgning efter betydnings-skift, lokale overskridende strategier i forhold til enhver form for determinisme, hvilket har udmøntet sig i et opgør med de moderne referenter for samfundskritikken f.eks. økonomien og begæret.

Hvis man forsøger at se på udviklingslinjerne i den

baudrillardiske analytik kan de - ultrakort - opsummeres i følgende punkter.

Først udvikledes teorien om **den symbolske udveksling**, der er en teoretisk optik til at forstå værdi, prestige og anerkendelse som cirkulærbare positioner i mellemenneskelige relationer. Den symbolske udveksling, som JB udvinder af nogle primitive samfunds tænkning uden transcendens, bliver en overgribende lovmæssighed, (som den økonomiske kapitals akkumulation var det for den kritiske bevidsthed) men som vel at mærke har selve indeterminationen og af-finaliseringen som selve sit bærende princip. Baudrillard påpeger, at moderniteten starter med eksklusionen af døden og heroverfor bliver den symbolske udveksling en synsvinkel, der genindskriver det ekskluderede. I sin analyse af terrorisme-fænomenet påpeger han f.eks. terroristens mulighed for at spille sin egen død ud som indsats i fighten mod statsmagten.

Baudrillards næste teoretiske tiltag ligger i **forførelsen**, som en begrebsliggørelse af muligheden af ved et lokalt sæt spilleregler at sætte den universelle lov ud af funktion. Det er tydeligt at der her forsøges tænkt op imod Foucaults magt-teori. Dette gøres ved hjælp af tre karakteristika ved forførelsen: hemmeligholdelse, hengivelse og foranderlighed, der modsvarer de krav den moderne magt konstituerer sig på: transparens (at alt er synligt, oversynligt f.eks. som i den kendte teori om pornografiens hyperrealitet), akkumulation og individualisering, netop som selv-realisation, hvilket er en raffineret måde at fratage os os selv på. Som Deleuze udtrykker det i sin Foucault-bog (1986): mod det moderne krav om individualisering (subjektindespærring) kan man kun kræve retten til variation. Og dette gøres ved at underkaste sig et sæt af arbitrært satte spilleregler, hvor udspillene bestemmes løbende. I forførelsen mellem to - f.eks. de to køn - fjernes interessen fra enhver begærsinvestering og realisation hen imod en iagttagelse af parternes dannelse og omdannelse som svar på den gensidige udfordring.

Det sidste punkt jeg vil tage op i forlængelse af dette intersubjektive aspekt er teorien om **det fatale objekt**. I bogen "Les stratégies fatales" (under oversættelse til dansk) sættes der focus på det, der undslår sig det begærende subjekts bemestrende strategi. Mellem begærende subjekter beror udvekslingen på metaforen,

som de implicerede hele tiden tolker mhp. at tyde om den anden elsker mig eller ej. Det fatale objekt vil altid allerede være et andet sted, er principielt ufortolkeligt f.eks. ved bogstaveligt at opfylde en begæring (jvf. den forfærdelige historie med manden, der i et elskovsbrev til sin elskede udtaler at han ville ønske han altid havde hendes øjne hos sig, hvorefter hun flux sender ham ét hun selv har hevet ud..). Det fatale er verden i dens suveræne form som ironisk princip.

I "Amérique" har JB fundet et 'rum', der er inspirerende, fordi det er hinsides to ting: dels koloniseringen, bemestringen - jvf. indianernes genkomst i simulationen - dels hinsides værdierne som på forhånd indskrevne betydningshorisonter. Derfor er ørkenen et så signifikant udtryk for den **spatiale** og den **tidslige** frihed dette må give.

I landet uden nostalgi, der befinder sig efter emancipationen, er utopien blevet **pragmatisk**, hele tiden pegende på en uforløst del af virkeligheden, som forestillingerne i én uendelighed må indløse. Ørkenens uendelighed og jomfruelighed kobles sammen med forestillingen om glemsel sådan som det sker i Wim Wenders film Paris, Texas. Det narrative udgangspunkt er her ørkenen som glemsel og genfødsel: hovedpersonen kommer ud derfra uden de vanlige, oprindelige attributter, navn, fortid og sprog og må producere sig frem til disse, så en fremtid kommer til syne. Fortidens konstruktion (ikke re-konstruktion) bliver fremtidens mulighed.

Således bliver ørkenen i "Amerique" også symbolet på **reversibilitet**. Som for eksempel eksperimenter man har foretaget i nogle stater med at slippe de gale løs - integrere dem i det sociale billede - altså hæve den store indespærring (Foucault), der ellers var symbolet på modernitetens irreversible eksklusion.

Baudrillard har altså krydset atlanten for at finde inspiration og perspektiv på europæisk melankoli. Og faktisk kan begrebet om den pragmatiske utopi som det usynlige indlejret i det synlige, det mulige indlejret i det realiserede, illustreres med minimalisten Barnett Newmans sentens om det kantske sublime i kunsten: "The sublime is now"...

"Amérique" er en nydelse at læse, sine steder poetisk, sine steder morsom, men overalt originalt analytisk.

NOTE:

- 1) utvetydigt inspireret af Tocqueville, der bruger begrebet **moeurs** - vaner, livsmønstre, traditioner, epistemer, tro osv. til at betegne, hvad der kan tøjle en ellers tøjleløs styreform som både et totalitært og et demokratisk system jo er, i og med der ingen begrænsninger er på dets omfang. Det, der gør et demokratisk folk frit, er demokratiseringen af hele **den sociale sfære** - forstået som en pluralisme af (spille-)regler for hvad man gør og ikke gør - og ikke hvad man må og ikke må...



Britta Timm Knudsen

SFINXER OG DRAGER

IB JOHANSEN: SFINKSENS FORVANDLINGER. Ålborg Universitets Forlag, 1986

Det er en flot og gennemført bog, hvor der er overensstemmelse mellem udtryk og indhold. Indholdet er analyser og teoretiseringer over den polyfone, mangestemmige fantastik, en fantastik, der underminerer, parodierer og dekonstruerer rationalisme, videnskabelighed og en endimensional tekst- og verdensopfattelse. Men først Ib Johansens tekst som udtryk betragtet.

Normalt er en tekst lineært fremadskridende, ligesom den historie, som rationalisterne forestiller sig. Skriftens linearitet bryder Ib Johansen gennem den tekstlige grafik, endda kunstigt fremhævende. Det sker ved fikt at udnytte en gammeldags skrivemaskines muligheder. En typografisk sat tekst flyder nemlig lineært, uden at vi rigtigt tænker over det. Det ene ord tager det andet. Teksten fremstår som et stort, roligt billede. Men omkring århundredskiftet kom der med skrivemaskinen den mulighed at understrege i en tekst, noget man

praktisk taget aldrig finder i typografien. Understregningen følger teksten lineært og fremhæver ikke kun indhold, men også tekstens linearitet. Det interessante ved understregningen er, at den nærmest aldrig følger hele teksten, men altid lader huller uden understregning stå tilbage. Så samtidig med at lineariteten fremhæves artificielt, er der med understregningen indskrevet huller i lineariteten. Kursiv, derimod, ville nærmest have den stik modsatte effekt. Teksten ville flyde hurtigere fremad, og tekstens linearitet hermed blive yderligere sløret. Ved at vælge understregning og ikke kursiv, indskrives IJ en markant grafisk dekonstruktion af lineariteten, der er helt i tråd med hans teoretiseringer omkring fantastikken.

Nu er teksten her jo en forskers værk. Og til forskning knytter sig et gyldent krav: intertekstuelle forankringer (citater, henvisninger og noter). Den afbalancerede, klassiske tekst bringer et passende antal: hverken for mange eller for få. En sådan afbalanceret tekst skriver som regel kontinuerligt videre indenfor kulturens hovedstrøm. Derfor må der ikke være for få forankringer, idet det kunne give indtryk af ikke at følge strømmen. Og der må heller ikke være for mange forankringer, da det kunne afsløre det almindeligt kendte faktum, at man i det store og hele skriver det samme som alle de andre. Flot undlader IJ at gøre noget af dette.

Der er to måder, mindst, hvorpå man kan bryde med fortøjningerne. Den ene er helt at kappe dem. Det er dog nok illusorisk, idet man jo stadig skriver ind i eller op imod en tradition. Alligevel kan det have sine fordele, idet man bevæger sig tekstligt lettere, hvis man fjerner ekspliciteringen af forankringerne. Det er dog en vovelig sag, idet en uforankret tekst som regel først vinder anerkendelse, når den begynder at optræde som forankring, som kilde for andre tekster og det nye flodløb er banet.

Den anden måde er også ganske skabros. Den består i at bringe et væld af henvisninger, ja faktisk for mange. Det giver umiddelbart et belæst indtryk og vil vinde anerkendelse. Men det efterlader også en lettere forvirring, hvis ikke en klaustrofobisk utilpashed. Denne tilgang kan med held anvendes, hvis man skulle ønske at svømme mod strømmen. Og det gør IJ.

IJ kan tage pusten fra selv den bedste. I vidtfavnende læsninger indkredser han fantastikken som genre. Det er flot turdet, efter at Todorov i "Introduction à la littérature fantastique" har påpeget, hvor uafklaret grundlaget for genrebegrebet er. Projektet lykkes over al forventning for IJ. Ikke nok med at han får indkredset det fantastiske, men selve genrebegrebet antager gradvis fantastisk karakter. Der opstår således en imponerende overensstemmelse mellem analyseobjekt og teori.

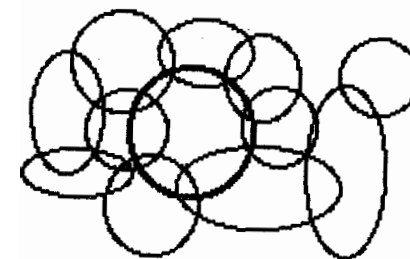
I stedet for at lægge sig fast på en bestemt synsvinkel, bevæger IJ sig frit mellem en række forskellige teoretiske korpus uden at fortabe sig i forstyrrende detaljer. Fra Freud henter han bevidst/ubevidst, og verfremdungseffekten. Fra Lacan låner han det symbolske, det imaginære og det reelle, fra Bachtin henter han karnevallet og den menippæiske satire, fra Latinamerika kommer den magiske realisme, og marxismen sikrer, at fantastikken ikke løber helt af med os, Todorov bidrager med en tøven, der er gennemgående for IJs opfattelse af fantastikken, Rosenbaum og Sonnes analyser af den psykotiske tekst er med, Cixoux og Irigaray bidrager med den flydende kvindeskrift, og jeg havde nær glemt Foucault, samt en række danske litteraturforskere og ikke mindst alle de litterære tekster, der inddrages, dels som objekt for analysen, dels som kilde og dermed subjekt for en fantastisk teori.

I fuld overensstemmelse med den bachtinske karnevalisme vender IJ op og ned på den traditionelle hierarkisering, hvor analytikken er underordnet teorien. Ved at sprede sine teoretiske overvejelser ud over hele afhandlingen, og lade dem udgå af analyser og analyserede tekster, underordnes teoridannelser de analyserede fiktioner. Også den egne tekst rammes af en sådan karnevalisering. Læseren er ikke sikker på, hvad meningen egentlig er.

En enkelt ting undrer således mig. IJ skelner mellem cartesiansk tvivl og den fantastiske tvivl (p. 9). Den cartesianske tvivl frembringer fornuft og rationalitet, hvilket IJ dysforiserer, mens den fantastiske tvivl dekonstruerer fornuft og rationalitet. Denne opfattelse af det cartesianske, tror jeg, er ganske uhistorisk og præget af vort århundredes opfattelse af rationalitet og fornuft. Man kunne omvendt forestille sig, at 'for-

nuft' og cartesianske tvivl i starten var spændende, omvæltende, og åbnede afgrunde af nye muligheder. For eksempel muligheden for at slippe af med en efterhånden stivnet udgave af den eneste Gud og den eneste Hersker. Her ville Goyas "Caprichos" indskrive sig, ikke som besyngelse af fantastikken, men som en fornuftbetonet kritik af det gamle: overtro, der præger børneopdragelsen, plapren, der præger den lærde, bånd, der binder mand og kvinde i det hellige og ubrydelige ægteskab, etc. Monstrene kan således opfattes som det, der frembringes, når fornuften sover. Og det spændende dengang var at vække fornuften og tvivlen. - At fornuft og rationalitet efterhånden slides, mister spændkraft og skal dekonstrueres, det er en anden sag. Tvivl og tvesind vil altid være spaltende holdninger, men ligesom ved "Skyggen" af H. C. Andersen vil der ofte ske det, at det udspaltede 'nye' element selvstændiggør sig og fortrænger det 'gamle', som det spaltede ud fra. Og når det er blevet selvstændiggjort og eneherkende, vil det efterhånden stivne og derfor blive udsat for endnu en spaltning.

Grundlæggende for IJs tilgang er den teoretiske polyfoni. Han kritiserer således fortolkninger, der kun er ideologikritiske eller kun psykoanalytiske. I stedet tilbyder han en flot sammentænkning af en række store teoretiske korpus. Herved skaber han et fragmenteret begreb om det fantastiske, der på en gang er bevægeligt diffust i konturerne, men alligevel i kredsen om en kerne danner begreb. Ikke dog i den almindelige videnskabelige forstand, hvor et begreb fremstår veldefineret i indledningen og resumeres i afslutningen. Han formår i sin egen tænkning at gå op imod den videnskabelighed og rationalitet, han kritiserer. Selv nu, efter at have tygget på afhandlingen hele sommerferien, ved jeg stadig ikke præcis, om fantastik skal opfattes som en modalitet eller en genre. Jeg ved, at det afgrænses til allegori (figurativ metaforik) og en poetisk diskurs (hvor metaforikken tages på ordet), samt til satiren og grotesken. Og at det også skal skelnes fra det vidunderlige (eventyret) og det mærkelige (gotiske romaner og kriminalromaner). Men jeg har også kunnet følge, at grænserne er flydende, og at der er tale om en vis overlapning. Som tankekonstruktum tror jeg, det kunne skitseres således:



Nu ved vi fra Todorov, at definition af begrebet genre er en kilden sag. Hvilke kriterier IJ lægger til grund, fremgår negativt. De andre teoretikere mangler nemlig en historisering af genren/modaliteten. Todorov lader fantastikken ophøre med psykoanalysens fremkomst. Han foretager altså en historisk afgrænsning. Rabkin lader fantastikken blive universel, til stede overalt og til enhver tid. Den er altså historisk uafgrænset: den berømte røde tråd. Men ifølge IJ foretager Todorov sin afgrænsning på et forkert grundlag, mens Rabkins ahistoricitet er helt uacceptabel.

Ved første øjekast er IJ lige så inklusiv som Rabkin. IJ følger fantastikken gennem de sidste to århundreder og forventer, at fantastikken også fremover vil eksistere. Desuden trækker han tråde via Bachtin længere bagud i europæisk kulturhistorie, ligesom han også inddrager den latinamerikanske magiske realisme. Tilsyneladende gør han det samme som Rabkin, og dog er der forskel. Den røde tråd, der kendes fra et utal af kulturhistorikere, går ud på at skelne mellem klassicisme og manierisme, mellem realisme og extra-realisme, mellem dannelse og fantastik, etc. Den røde tråds dikotomi fremstår hos nogle kulturhistorikere (Hocke) som en evig, kulturel konstant, hos andre (Bachtin) historiseres konstanten som en kombination af evighed og udvikling. Ib Johansen følger den tilgang, hvor konstanten historiseres, udvikler sig, transformeres.

Men hvordan kredser IJ et sådant metamorfoserende begreb ind, konstant og dog i udvikling? Der er selve

periodiseringen, litteraturhistorien. I 1800-tallet finder man den klassiske fantastik med rationalitetsforventningen i behold. I første halvdel af 1900-tallet finder man en ironisk og parodisk skriven ud fra den klassiske fantastik. Efter 2. Verdenskrig udvikler 'tråden' sig til en generaliseret fantastik, hvor rationalitetsforventningen helt er på vej ud. Denne generaliserede fantastik kan underinddeles i en abstrakt variant (mindre god ifølge IJ), og en variant, der præges af socio-historisk erkendelse (bedre). Ud over den historiske udvikling af fantastikken indkredser IJ konstante træk, der imidlertid også følger udviklingen, eksempelvis ved at accentueres eller aftage. De konstante træk er mangeartede. Her følger nogle af de gennemgående træk:

Der er den todorovske tøven og tvivl. Den fremkaldes i den tidligere fantastik af det fortrængtes tilbagevendende, men i senere fantastik, hvor grænsen mellem bevidst og ubevidst er diffus eller fraværende, bliver der tale om en generaliseret tøven. I den tidlige fantastik produceres tvivlen gennem en identifikatorisk spejling mellem helt og læser. I den senere fantastik er der tale om tvivl hos læseren, der produceres gennem tekstens udsigelse. Desuden lokaliserer IJ tvivl og tøven i tekstens ordvalg. Hvis der i teksten står "måske", "ved ikke", "tøven", "undren", er der tale om fantastiske træk. Man må gå ud fra, at det skal være centralt placerede måske'er, idet "måske" eller synonymier må formodes også at manifestere sig i ikke-fantastiske tekster. Kausalitetsprincippet's ensrettede årsag-virkning-relation kan transformeres, hvilket medvirker til at producere omtalte tvivl og tøven. Dertil føjer sig perforeringen af grænsen mellem indre og ydre, subjekt og objekt, mandlig kvindelig, liv og død, mellem menneske og dyr, mellem kultur og natur. Med indre og ydre kommer Todorovs jeg-tema igen til ære og værdighed, efter at være blevet forkastet i starten af afhandlingen. Du-temaet handler om jeg og driften. Det fører videre til dyrene, der bringer det animistisk-mytiske ind i billedet. Og da de krydsede dikotomier kobles på kultur-natur, optræder en kunstiggørelse af det hjemligt naturaliserede, der peger over i fremmedgørelsen.

Fremmedgørelse spiller en stor rolle til forståelse af fantastikken som dannelseskonstruktionens bagside. Hvor dannelsesromanen bevæger sig i tre faser: hjem-

me - hjemløs - hjem, nøjes fantastikken med to faser: hjemme - hjemløs. Det mest radikale aspekt af fremmedgørelsen findes i dobbeltgænger-motivet: det hele menneskes spaltning.

Der er paralleller mellem den psykotiske tekst og den fantastiske fortælling, skriver IJ. Det imaginære kan antage realitet, hvorved det bliver svært at skelne fantasi fra virkelighed, ligesom også det symbolske og det, som det refererer til, blandes. Og der er Ødipus og Sfinxen: den unge knøs, der møder kvindelighedens gåde. Ødipus gætter den, hvorefter den kvindelige Sfinx (imaginariteten) slår sig ihjel.

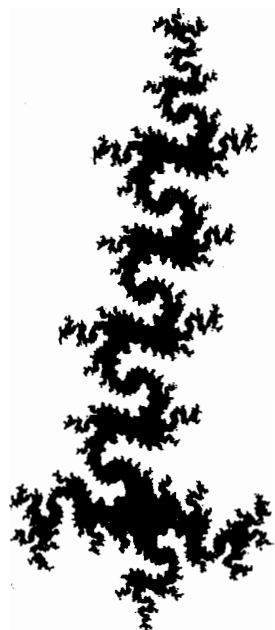
Desuden gør IJ op med hispannistikkens vanetænkning. Man plejer i latinamerikansk litteratur at skelne mellem fantastik og magisk realisme. Inklusivt slår IJ de to kategorier sammen, og sætter dem i forbindelse med det animistisk-mytiske!

Den bachtinske karnevalisme og den menippæiske satire med dens genreblanding inddrages, hvilket betyder, at fantastikken faktisk er en blandinggenre. Karnevalismen er den måde, hvorpå udgrænset sexualitet og andre ikke-autoriserede livsytringer (og dødsytringer) indirekte kommer til udtryk. Desuden bærer Bachtin hele den grundlæggende tankegang omkring det polyfone, mangestemmige.

Hertil kommer flydende kvindeskrift, parodi (som IJ startede med at skelne fra fantastikken), poetik (at tage metaforerne på ordet, som også i begyndelsen var forskellig fra fantastikken), krydsstil (at blande folkelig fortælling og finkultur), og intertekstuelle dekonstruktioner af klassiske tekstmodeller og. Hovsa, er postmodernismen ved at snige sig ind ad bagdøren? Næh, nej, 'postmodernismen er en anden historie' (p. vi). Hvad dette insinuerende udsagn skal betyde, udmøntes senere: 'Selvom det naturligvis har sine "institutioner": fra pædagoger, læger og jurister til sundheds-tjenesten og politiet. Men det er en anden historie.' (p. 34). Så det at være 'en anden historie', er således institutionalisering. Måske IJ har tænkt, men ikke brudt sig om at skrive, at postmodernismen arbejder på en institutionalisering af parodi, dekonstruktion, intertekstualitet og alt det andet fantastiske. Hvis det kommer til at gå sådan, kan vi allerede nu forberede næste spaltning, sådan bare for at være på forkant, eller

måske bare på kant med ...

Som illustration til "Sfinksens forvandlinger" havde jeg tænkt mig at sende en sovende løve, for at give vovsen fra PASSAGE nr. 1 følgeskab. Men ligesom det ikke lykkedes Borges at frembringe en tiger i sine drømme, gik det også skævt for mig. (Nogen har taget kontrollen over mine hjernesvingninger, skriver Peter Mouritzen. Det lyder som en skizofren patients sygehistorie, skriver Ib Johansen. Det er bare Ib Michaels "Mayalandet", skriver jeg). Resultatet blev ikke en sovende løve, men en drage, der er ved at gå op i en spids. Aha, vil den vågne læser udbryde. Sfinxens kvindelige imaginariet er blevet udskiftet med en fallicitet. Ha, vil jeg replicere. Dragen er en Julia-kurve. Hu, vil læseren fortsætte. En kvindelig fallicitet. (Fortsættes s. 15 i Ib Michael: "Mayalandet", København, 1979).



Rigmor Kappel Schmidt

## EN BLYKØL AF HISTORIE.

"Res publica" Tidsskrift för politisk kultur och kulturpolitik. Redaktörer: Anders Ramsay, Bo Svensson och Brutus Österling. Redaktionens adresse: Box 160, 22100 Lund, Sverige. Lösnummerpris 69,- Skr. abonnement for 4 numre: 159,- Skr.

Tidsskriftet "Res publica", der udgives i Lund, er et vægtigt foretagende. Helt bogstaveligt. Hvis det nummer, jeg har haft til anmeldelse, 4/1985, er typisk for gennemsnittet, er det imponerende: 250 store, tætbeskrevne sider vejer godt til - der skal pondus og et stærkt miljø til at få fire af den slags numre ud om året. Jeg kender ikke noget tilsvarende dansk foretagende.

"Res publica" kalder sig et tidsskrift for politisk kultur og kulturpolitik, og hvis det overhovedet har mening at skelne, handler det her omtalte nummer om begge dele: politikens kultur og kulturen - litteratur og filosofi - som politisk størrelse. Hovedvægten er lagt på tysksproget marxistisk litteratur og kritisk tænkning, og man aner en skjult polemik hen gennem de forskellige bidrag, en polemik der ikke nødvendigvis behøver at have været udgiverne helt bevidst, eller noget afgørende omdrejningspunkt for de enkelte indlæg.



Men over for, hvad der flere gange kaldes de 'postmoderne erfaringer': de absolutte referenter og sandheders forlis, opløsningen af jeg-identiteter i spilsituationer, ønsker de fleste af indlæggene at ville fastholde forfatteren og den intellektuelles mulighed for en social indgriben, for en personlig etik, der i visse situationer kan få politisk effekt, i hvert fald er nødvendig midt i det moderne værdiforvalg. For opgøret med autoriteterne, men mod den totale reduktionisme.

Det handler også om at se den underliggende kontinuitet i de mange brud i den marxistiske tænkning op gennem det 20. århundrede. For den østtyske dramatik **Heiner Müller**, som nummeret har som særligt tema, har det været magtpåliggende at bryde med autoriteten Brecht, og hans rationelle lærestykke-æstetik. Men autoriteten Brecht var selv en oprører - mod den klassicistiske, normative æstetik hos en Lukács og hans mange epigoner i de kommunistiske partier. Men i 100-året for Lukács' fødsel viser **Per Erik Ljung**, at netop Lukács udvikling var en lang række af opgør - mod autoriteter og tidligere standpunkter, ligesom hans elever i dag arbejder i et kritisk-videreudviklende forhold til den store mester. Hvis pædagogiske åbenhed og beherskelse af dialogformen understreges.

Således handler disse artikler om at bibeholde en platform ved stadigt at ændre den. Således som den tyske marxist og historiker **Wolfgang Abendroths** liv var et langt eksempel på. **Bo Svensson** giver nogle spændende træk af hans politiske biografi i artiklen "Socialismen var hans mål" - skrevet her i 80'erne "nu hvor socialismen igen vulgariseres til uigenkendelighed" (p. 189). Det er spørgsmålet om den ikke altid er blevet det - i øst og vest - og om det, der nu ikke mere kan genkendes, nogensinde har eksisteret som andet end et billede i hovedet på nogle mennesker i forskellige lande. Som det overordnede begreb for de emancipative længsler, der ligger bag alle de kritiske analyser af de moderne samfund og som samler disse analyser til en 'stor' historie i en utopisk horisont.

Denne horisont kan så også omfatte en sikkelse som **Rainer Werner Fassbinder**, om hvis drama "Der Müll, die Stadt und der Tod" og kampen om det i Frankfurt **Lisbeth Lindeborg** har skrevet en medrivende og detaljefyldt artikel. Fassbinder måtte for at analysere

den moderne anti-semitisme i Forbundsrepublikken i dag skrive på en måde, der udsatte ham for selv at blive kaldt antisemit. En absurd beskyldning, men et eksempel på, hvordan de samme åndelige positioner kan ændre sig under andre historiske omstændigheder: anti-semitisme forklæde sig som anti-anti-semitisme og den kritiske afsløring derfor blive en anti-anti-anti-semitisme. Fassbinders skuespil og kampen om det, der endnu er uafsluttet, er et lærestykke i hvordan den samme kamp radikalt ændrer betingelserne, men forbliver den samme kamp.

I denne lange linie af kontinuerlig diskontinuitet er det, at udgiverne øjensynlig vil placere numrets temafigur: Heiner Müller. Hans forfatterskab er selv et eksempel på et livslangt opbrud fra æstetiske positioner, hvor hver enkelt fase konstitueres i dialog med fortidige teksttyper og æstetikker. De to oversættelser, numret præsenterer er eksempler på dette: den første nogle scener fra hans bearbejdning af russeren Gladkows roman "Cement" fra 1920'erne, der viser hans dialog med denne "oplysningslitteratur", hans tilspidsning af konflikterne, hans arbejde med at reducere teksterne til deres dramatiske uforsonligheder. Men trods alt en tekst, der på den gamle teksts demonterede 'ruiner' endnu kan rejse en fin, sammenhængende ny tekstbygning.

Det er tvivlsomt, om man kan sige det om den anden tekst, "Die Hamletmaschine", der er fra 1977 og et eksempel på H.M.s senere års tekstarbejde. Her parodieres, forskydes og opbrydes udgangsteksten - eller teksterne, for ind imellem Shakespeare-forlægget findes et mylder af andre politiske og litterære tekster - i mæanderagtige slyngninger, hvis eneste struktureringsprincip synes at være, at alle positioner og 'statesments' skal negeres. En film, der rulles baglæns, indtil personer kryber ind i deres mor igen, et billede af forfatteren rives i stykker på scenen, og alt resten virkelig er tavshed. En billarddramaturgi, hvor de enkelte tekstelementer associeres mod et andet tekstelement, der derved 'sættes i bevægelse' mod et tredje, etc. En flydende, ustyret sproghandling, der kun har fascinationen af ophøret som grænse. Et ophør, der også rummer Müllers gentagne dragnings mod katastrofen, som er den store frihed. Hvad er der i denne æstetik

bag bruddet med alle store autoriteter - mest med Brecht - af forbindelse med dem alligevel?

Det er da også hovedspørgsmålet i det uddrag af vesttyskeren **Genia Schulz'** bog om Heiner Müller, der indleder temadelen. Og i den artikel om Heiner Müller i 80'erne, som Dramaten-dramaturgen **Lars Bjrman** følger op med (Genia Schulz går kun til 1980). Og som man har gættet af denne anmeldelses opspil, er der et slags paradoksalt positivt svar i disse teoretiske bidrag. Lars Bjrman beskriver det således: "Endnu forbliver han i det, som Wolf Biermann ind til det sidste har kaldt "Den bedre halvdel" af Tyskland. Men jeg tror ikke, at det blot er dette pikante forhold, der bevirker, at Müllers metaforiske jordskælv selv i vesten opleves som mere spændende end f. eks. Tel Quel-skolens formelt lignende 'jegopløsninger' i 'ren', selvskrivende 'tekst'. Måske er der en anden erfaring, en anden historiebevidsthed, et andet forarbejde. Selv Müller er efter tyve års produktion af 'spillelige' tekster, med deres uundgåelige indslag af ideologiproduktion, gået over til at lade teksterne skrive ham. Men de er i hvert fald endnu ikke 'rene', og jeg har en mistanke om, at de heller ikke er fuldt så ansvars- og styringsløse som de lader som, men midt i Müllers apokalyptiske billedstorme stadigt udrustede med en blykøl af historie og knivskarp dialektisk bevidsthed." (p. 15).

Jeg er ikke utilbøjelig til at give Lars Bjrman ret. Men jeg tror ikke det skyldes forskelle mellem sprogintension hos f. eks. Tel Quel-folk og Heiner Müller, men forskelle i deres sproglige miljøer. Den 'store' tekst, som Müller spiller sin demontage ud imod, fungerer endnu intakt som magttekst, eller den lader - med nogen overbevisning - som om den er det. Der er en fast mur at spille teksten provokerende op imod. Når han i "Die Hamletmaschine" lader et stort bronzehoved falde ned fra en statue spiller han ud mod en 'stor' tekst (billedet af den væltende Stalin-statue i Budapest 1956), der endnu opretholder noget af sin aura ved at undertrykke kendsgerninger (billedet fra Budapest har aldrig været offentliggjort i DDR, der stadig har et betændt forhold til hele Stalin-problematikken). Hans tekst bliver derved kritisk, på en anden måde end tekster her i vesten, hvor alt er tilladt, alt er sagt

og alt derfor lige gyldigt. Her er tekstens frie leg vilkåret - det kan være meget sjovt og godt, men hvem er det kritisk over for? Poul Schlüter - nej vel?

Jeg tror det er dér forpligtetheden og historien er til stede hos Heiner Müller: ved at nogen tager ham alvorligt, myndighederne ved at censurere ham (han bliver dog spillet til stadighed) og en masse unge mennesker, der forholder sig intensivt til hans tekster. Herved fremkommer det paradoks, som Müller selv gør opmærksom på i et interview (som ikke er med i "Res publica"-numret): hans nyeste produktion handler om undergang og kaos, men personligt har han det som en fisk i vandet, han har aldrig befundet sig så strålende som i de seneste år. Og i de interviews som "Res publica" bringer (og Müller er et af de bedste interviewofre, jeg kender, hurtig, klar, provokerende, og altid i stand til at forstå rækkevidden i et spørgsmål) udstråler han da også en vitalitet og en kreativitet på det nye teaters vegne, der bestemt ikke tyder på, at han ser sin tilværelse som teatermand overflødig. For ham er det at skrive, at komme bag rationaliteten, ned til den rene lyst, som godt kan iklædes skrækkens klædning. Hans teater er en radikal realisation af Brechts krav til det om at være samfundets eksperimentalsted. "Kun når en tekst virker umulig at spille, sådan som teatret nu er indrettet, kan det blive produktivt og interessant for teatret", siger han et sted (p. 39). Først da er den eksperimentelt overskridende - også selv om det i sidste ende skulle vise sig, at den faktisk var uspillelig. Således forbliver hans stykker til det sidste lærestykker: for dem der prøver kræfter med dem, ikke for nogle, der skal belæres. Og det var vel også sådan, gamle Brecht egentlig forstod sit begreb. Og således kæmper Müller måske stadigvæk med de visioner for et anderledes, et "socialistisk" teater, som Brecht kæmpede med.

Heiner Müller burde være en nøglefigur i alle dramaturgiske og litteraturteoretiske diskussioner. Også i Norden. "Res publica" har givet et bidrag til, at han bliver det.

Steen Klitgård Povlsen

## SKRIFT ER EN ART GLEMSEL

PETER LAUGESSEN: **VINDENS TUNGE**. Borgen, 1986.  
NIELS FRANK: **DIGTE I KIM**. Gyldendal, 1986.

At læse Peter Laugesens **Vindens tunge** er den rene katharsis. De rytmisk veltimedede poetiske tekstforløb svinger utroligt godt. Abrupt snublende eller langsomt dvælende suges man ind i en tekstmaskine, der mosaikagtigt veksler mellem rapporter om denne eller hin "skæve" tilstand, mellem ræsonnement og amokløb, mellem iskold nøgternhed og befriende latter:

Det sker. Det er, selv om det er  
noget andet. Der er ingen viden  
at slå fast. Her står vi og  
kiosken er lukket og hvad så?

Bogen lægges fraværende hen efter endt læsning, den kolde kaffe skiftes ud med varm - og dén kroppens letthed, dén sjældne tilstand, en bog engang imellem kan udvirke, nydes. "Skriften er tid. Bogen er rum. SITE. Et i en vis forstand/definitivt rum, men ikke endeligt" - ubønhørligt spænder kroppen atter sammen: fandens også, man skal jo **skrive** om det her...

"Skriften er en art glemsel" står der et sted i **Vind-**

**ens tunge**. Men der står også at skrift kan være **digte** (i et afsnit kaldet "Poetik"). Et digt er først og fremmest **form**, hvilket Laugesen pointerer igen og igen. Indholdet har at gøre med dén poetiske form, i hvilken det formidles. Men indholdet - og dermed digtet - er lige-gyldigt, hvis det blot gentager noget, der er

sagt før, ustandselig, af andre, be-  
sættende kilometervis af bibliotekshylder, snorkende  
over  
farve-tv apparater i sommerhus udlejet til turister  
og  
henslæbende jammerlighedens endeløse og nytteløse  
nat i  
den store centrals makulatur-magasiner.

En digter skal have noget at sige. Hvad der siges, kan ikke bestemmes på forhånd. Skrift er en art glemsel, men den fanger også. **At** sige noget er det afgørende. **Hvad** der siges bestemmes af formens - skriftens - handling. Er det godt nok, kan det jo så lige så godt blive stående. Er det en gentagelse - "lissom en roman af Beckett f.eks." - er der ingen grund til at gemme på det. For Laugesen er "indholdet" ikke primært tænkt substantivisk. Det refererer snarere til en bestemt **tilstand**, der afsætter en række skriftegn, hvis betydning på én gang er umådeligt privat og samtidig alment:

Digtet er en måde at tale på som er hundrede pro-  
cent min egen  
din egen alles egen og et kosmisk alverdens møde-  
sted for  
øjne og ører som indgange til og udgang fra levende  
kroppe

Denne poetik, dette spil mellem skrift, form og tilstand, er en gennemgående figur i hele Peter Laugesens forfatterskab. Udtrykkene ordnes ikke - eller kun nødtvungent - efter poetologiske normer (Laugesens foragt for Den litterære Institution er lige så intens som den er velkendt), men snarere efter et princip, hvor tilstand og skrift **formæssigt** svinger sammen. Kommet derhen, kan Laugesen så ellers registrere, kommentere, imødekomme, distancere sig fra både stort og småt: postmodernisme,

højmodernisme, poetik, hooligans, lukkede kiosker, parcelhus- og farveflimmer-trivialitet, død, liv, børn, branderter og andet forefaldende. Ja, selv skrifteori. Ikke så få steder i denne frapperende bog reflekteres der over **skriften** : "Det konkrete/er tegnene. Der er ingen afsender og modtager. Skriften/er ikke et mellem-spil eller en indpakning, ikke andet/end det der er, det der kommer - det der ikke altid har/været, det der eksploderer som en raket sydende hed/og hvid i sin korte blomstring og falder i sit eget/bagslags mørke til jorden som farvede pletter i den/nye dags kommende sne". At kalde dette skrifteori er på den anden side nok for meget. I hvert fald for Laugesen selv. Skrift er skrift og teori er træls - i hvert fald hvis den iscenesættes af skrifteoriens dissekerende nestor: "Det er ikke det,/der fornærmer mig, men Derridas psykoanalytiske/udlægninger ..." . Godt at Den litterære Institution og Skrifteorien stiller frivilligt op til spanking - det giver os hver gang en herlig skrift- og institutionsbevidst Laugesenbog. Denne gang mere indædt sydende og (især) mere flabetlunt grinende end set tidligere.

Digtet "Poetik" starter sådan: "Vi hørte hylet fra Amerika/og fes forvirret rundt på vejene". Som Laugesen sagde til 4xP i år, så "refererer det selvfølgelig til Ginsberg". Denne undergrundens poetik, der ikke kvæles af højmodernismens klamme hånd (som der henvises til et par linier længere fremme), kan stadigvæk siges at være et drive for Laugesen. Kan man således tale om en "hylets poetik" hos Laugesen, så må man over i helt andre boldgader for at finde en etikette til den poetik, der kan fremlæses af Niels Franks **Digte i kim**.

Med **Øjeblikket** (1985) skred Frank diskret, men usvigeligt sikkert ind på den aktuelle lyriske arena. **Digte i kim** er om muligt endnu mere diskret og sikker, end **Øjeblikket** er det. En lille, formfuldendt sag. Vel-skårne digte, der prægnant står prentet på de få tekst-sider. De tematiske kredsnings er de samme som i **Øjeblikket**: åbning for væren, glemsel, gentagelse, kropslig-hedens taktilitet, sprækkeligende poetiske øjeblikke for-midlet over syn og bevægelse (jvf. min anmeldelse af **Øjeblikket i Passage** 1, 1986). Blot fremstår de her i endnu mere rensede, transparente former. Nedskrivningen af de lyriske udtryk til et transparent minimum synes at pege ud over sig selv, til et dét, der **ikke** står der.

Til **tavsheden**. Demonstrativ tavshed kan ofte være mere sigende end nok så mange ord. Men hvad demonstrerer **denne** tavshed? Peges der tavst på noget? Er digtene kim, strøet ud over siderne til yderligere fremvækst (i, hos, ved læseren)?

Johannes Holbecks maleri, "Planten", der pryder omslaget, aftegner en nøgen ynglingekrop, bortvendt, med en stor, sårbar flade af en ryg vendt mod verden, indskrevet i et vækstunivers, der mørkegrønt bølger i baggrunden. En tilstand af endnu-ikke. En instabil væksttilstand.

Dé forløb, der præger Franks digte, peger også på en sådan mellemtilstand: en tøvende række af gentagende bevægelser i sproget frem mod det sprogrtranscendente: tilstedeværelsen i verden, kroppen, nærværet, noget tilsyneladende eksistentielt universelt, altomfattende singulært - det, man kan **se**, men som man samtidig hindeagtigt er ude af stand til at komme i kontakt med:

Så dybt for at glide ud  
af sin egen hånd og slå varmen af sin ryg  
Så dybt for at klamre sig til maven på sig selv  
røre ved lyset røre ved  
Og først da forstå tavsheden  
og tingene der springer i øjnene  
så længe efter

Men der er et vindue ingen kan åbne  
Et ord der ikke kan siges for sagte  
og ikke skjules for højlydt  
At jeg kun gør de ting  
der ikke kan lykkes

Kommer ud på den anden side af mig selv  
og siger aldrig jeg igen

Som det forhåbentlig anes her, er digtene æstetisk vellykkede. Men de er også små filosofisk-eksistentielle digteriske kim, der - i min læsning i hvert fald - lidt efter lidt spirer frem og forlenes med, hvad man lidt modsætningsfyldt og med et halvt glemt Nietzsche-fragment i baghovedet forsøgsvis kunne kalde for **askesens patos** (ikke at forveksle med distancens pathos). Frem vokser indtrykket af en hen-kredsede puritansk-æstetisk selv-

væren, der sporer sig ind i et eksistentielt univers af transparentheds-længsel. En søgen efter en tilstand, et sprog, "et eneste ord", der endnu lader vente på sig. Eksistentiel tømhed og anråbelse i stadig redundans. En intens tavshedens poetik, der former sproget til små, forfinede mærker af noget andet og større, sandere: nærværet med verden og sig selv, en stadig længsel efter dette som uindfriet (forskrevet?) mulighed. Der er noget Der er noget tøvende **tilbagetrukket** over disse digte. Det giver dem både deres stærke, diskrete intensitet og -for nu at være lidt klinisk - deres svævende touch af æterisk anorexi.

"Selv Musikken er kun Længslens Raab i et Univers af Tavshed", skriver Paul la Cour i sine **Fragmenter af en Dagbog** (1948), hvilket her kan være et chiffer for nogle af de filosofisk-eksistentielle arveanlæg, der synes at ligge i Franks kim, og som giver de fremvoksende spirer et vist præg af (dansk) efterkrigstids-modernisme. Det kan give denne ellers på mange måder vellykkede og særdeles læseværdige digtsamling et lidt anløbet præg - en ufordøjelig tyngde midt i alt det lette.

De to poetikker, som nu kan læses ud af **Vindens tunge** og **Digte i kim**, er radikalt forskellige. Hvid støj over for æterisk hvidhed. Samtidig peger de på nogle tendenser i den aktuelle danske lyrik, hvor nærvær, krop, modernisme, skriftbevidsthed og "autentisk intensitet" synes at være nøgleord - akkurat som det er tilfældet hos Laugesen og Frank. Fælles for de to digtsamlinger er imidlertid også deres formfuldendt udtrykte viden om sprogets paradoksale egenskab af på én gang at være midlet til og forhindringen for indsigt i dét, der på vidt forskellige måder synes at være det mest grundlæggende for dem begge: det autentiske, det specifikke, det sansede, det ufiltrerede. Den sproglige musikalitet og den eksistentielle og kunstneriske kompromisløshed, hvormed dette udtrykkes, gør disse to tætte bøger til et par af tusmørketidens uundværlige **lysende** læseoplevelser.

Jørn Erslev Andersen

"Og der var i hvert fald een tunnel, mørk og ensom: min egen, tunellen hvorigennem min barndom, min ungdom, mit hele liv var passeret. Og i en af de gennem-sigtige passager i stenvægen havde jeg set denne pige og naivt troet, at hun kom ad en anden tunnel parallel med min, mens hun i virkeligheden hørte til i den store verden, i verden uden grænser for de som ikke lever i tunneller."

(citatet oversat af Peter Nielsen Wellendorf fra Ernesto Sabato: **El tunél**, 1948)