

PER HØJHOLTS TEORETISKE VÆRKTØJ

— en læsestrategi
til *Cézannes metode*
og *Intethedens grimasser*

Carsten Madsen

*De ord, vi taler til hinanden, er ikke ord,
og billederne er ikke billeder eller farverne farver,
men ordene er selv ting der fornemmes...*
Sophus Claussen

I løbet af sit lange og efterhånden omfangsrige forfatterskab har Per Højholt skrevet to essay-samlinger, *Cézannes metode* (1967) og *Intethedens grimasser* (1972), hvor han redegør for sine kunstneriske erfaringer på de pågældende tidspunkter. I 1985 genudgav Schönberg disse to bøger i et fotografisk genoptryk, der gør dem identiske med originaludgaverne, helt ned til den enkelte satsfejl. Een ændring påkalder sig dog især opmærksomhed, nemlig det forhold, at bøgerne samles i een bog. Det særlige ved denne bog er dens vægning imod at lade sig læse fortløbende, kontinuert, kronologisk: bøgerne er 'vredet' 180 grader på hverandre, således at man efter endt læsning af den ene — f. eks. *Cézannes metode*, hvis man vælger sig kronologien som pædagogisk vejleder — må vende bogen på hovedet for at kunne påbegynde læsningen af *Intethedens grimasser*. Genudgivelsen har altså to forsider og ingen bagside, i stedet for mødes de to bøger omkring et helt blankt ark papir, henholdsvis 91 og 153 sider inde i bogen.

Alene denne særlige organisering af genudgivelserne gør dem interessante. Den kan medvirke til at kaste nyt lys over deres indbyr-

des forhold og relationer til det øvrige forfatterskab, inklusive teoretiske overvejelser af senere dato. Men også nyere udgivelser af bøger med beslægtede problemstillinger — jeg tænker især på Søren Ulrik Thomsens *Mit lys brænder*, også fra 1985 — virker befordrende på genovervejelser af en række spørgsmål både til kunsten og til filosofien.

Vi er fra institutionært hold tilbøjelige til at samle denne type bøger under genrebetegnelsen poetik, men fordi forfatterne både ytrer sig som filosof, litterat, æstet, normativist, digter m.m., og essayene altså mest af alt har karakter af konglomerat, frabeder enkelte forfattere sig denne betegnelse, der vel også tilskriver bøgerne en primær, og fra bøgernes synspunkt ensidig, betydning af normativitet. Både Paul la Cour, i sin *Fragmenter af en Dagbog* fra 1948, og Per Højholt afskriver gyldigheden af betegnelsen af poetik, mens Søren Ulrik Thomsen gerne giver *sin* bog undertitlen *Omrids af en ny poetik*, hvilket også aftvinger en meget mere problematisk læsning, som jeg ikke vil komme ind på her.

Det er karakteristisk, at Per Højholts to bøger har givet anledning til mangfoldige læsevanskeligheder med et meget forskelligartet udbytte: K. E. Løgstrup, Erik A. Nielsen og Niels Egebak er typiske i denne sammenhæng. Det karakteristiske heri er de mange selvmodsigelser, Per Højholts særlige argumentationsform fra et logisk synspunkt synes at løbe ind i. Men det er også karakteristisk, at de to bøger er usædvanligt frugtbare redskaber i diskussionen af en række fundamentale kunstneriske problemer. På denne måde er de et bidrag til et større modernistisk projekt, som også Stéphane Mallarmé, Marcel Proust, Franz Kafka, T. S. Eliot, James Joyce, Samuel Beckett o.m.a. har skrevet/skriver på. Samtidigt indgår de også som en modus i eller som en stadig revision af et sådant projekts påbegyndelse. Denne revision udtrykker en central problematik i *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser*: idet en tekst skrives/læses fremkommer et sæt styrende regler, der undviger allerede eksisterende kategorier, og som teksten netop samtidig søger at undersøge og at indhente. Sådanne tekster arbejder paradoksalt nok med at undersøge de kriterier/regler, de i selvsamme bevægelse opretter. Jean-François Lyotard har kaldt dette paradoks 'førfremtidens paradoks', bedre kendt som det Postmoderne, men denne betegnelse rummer, især i dansk sammenhæng, så mange misforståelser, at det nok var bedre at undlade at beskrive *Cézannes Metode* og *Intethedens grimasser* fra et sådant synspunkt, der netop ikke vil være overordnet, men ustandseligt henviser til det fremstillige i kampen mod helheden.

I stedet for vil jeg i det følgende forsøge at berede vejen for en

mulig læsestrategi af de to bøger, dvs. befri dem fra umiddelbart forliggende misforståelser foranlediget af dette paradoks, for derefter at bringe dem i position for en egentlig forståelse, hvorfra de kan tages i brug.

1. Forholdet mellem teori og praksis.

Per Højholt arbejder bevidst med et teori/praksis-begreb, og 6 af hans bøger er udgivet i en serie, der netop kaldes praksis. Det ligger lige for at betragte den mere digteriske del af forfatterskabet som *praksis* og f.eks. *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser* som *teori*, men at forholdet er mere komplekst, end denne dikotomi kan beskrive, understreges bl.a. af de teoretisk ræsonnerende elementer i praksisen og fiktionselementerne i teorien. I *Praksis, 5: Nu et druknet i latter* (1983) har titel-opsatsen mest karakter af teori, og på første side af *Intethedens grimasser* står der, at "Intethedens grimasser er foruden at være en essaysamling om show, sprog og skrift også en fiktion og skal læses som sådan (...). Hvis undertitlen 'roman' ikke ville have skabt unødvendig forvirring ville jeg have brugt den". For at komme til en forståelse af *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser* er det nødvendigt at rydde denne forvirring, der nok hovedsagelig skyldes den litterære institutions forvaltning af genrebetegnelser, af vejen.

Gyldendals røde ordbog beskriver praksis som "anvendelse af teori i det virkelige liv", og betegner eksempelvis det teoretiske som noget "kun eksisterende i tanken". Den almene forståelse af forholdet mellem teori og praksis synes også at opfatte teori som et principielt, logisk udgangspunkt for praksis. En sådan forståelse finder vi f.eks. også gjort til genstand for filosofiske betragtninger hos Schelling, der tilhørte den del af den tyske idealisme, der kaldes filosofisk romantik: "Praksis, dvs. den praktiske livsførelse, handlinger, beslutninger etc., må være teoretisk underbygget, dvs. den må være ledet af principper som teorien og den alene kan udvikle"¹. Her kommer teorien altså *før* praksisen. Dette synes tillige at være den forståelse, der kommer til udtryk overalt, hvor der er en pædagogik eller en metode involveret. Et grelt eksempel er de strukturerede børnehaver, hvor børnene på det nærmeste slæbes igennem et rigtigt pædagogisk mønster, men det gælder endvidere inden for uddannelsessystemer, formidling af viden, og det gælder i høj grad inden for media, formidlingen af informationer.

¹ Videre i citatet står der: "Uden teoretisk fast udviklede principper bliver enhver form for handling planløs og usikker". F. W. J. Schelling, *Werke*, ed. Schröter. München 1927, Vol. III, s. 295.

Imperativerne i denne klassiske pædagogik er sammenknytning af forbindelsesled, henvisninger tilbage til tidligere præmisser eller argumenter, der retfærdiggør, hvad der er impliceret af system, metode, tankebaner, overgange i argumentationskæden, hvorved en kontinuitet vedligeholdes og genoprettes. Det er f. eks. også den pædagogik, jeg efter bedste evne forsøger at betjene mig af hér, men man kan nok ikke bryde med disse imperativer een gang for alle. På den anden side står de i fare med at fremelske endeløse repetitioner, tautologier og i sidste instans at reducere talen til tavshed, berøvet muligheden for at sige noget nyt.

Arten af Per Højholts kunstneriske erfaringer afsætter en helt anden forståelse af forholdet mellem teori og praksis og kalder på en helt anden pædagogik. Højholts tekster lader sig næppe forstå med en klassisk pædagogik i hånden. Først og fremmest gøres der op med forståelsen af teorien som en forudsætning for praksis. Erfaringerne, der er virksomme i praksis, sætter sig igennem på tværs af forventninger, beregninger og planlægninger: erfaringer er teoritilintetgørende. Også i den nyere filosofi, især i den kontinentale, finder man flere forsøg på at revurdere den schellingske forståelse. Jürgen Habermas forstår teori som handling i enheden mellem teori og praksis. Wittgenstein afviser f. eks., at sproget først og fremmest skulle være teoretisk kognitive størrelser, som kan studeres uafhængigt af brugeren. Sprog er noget som bruges, dvs. en praksis, en aktivitet til dels baseret på og udtrykkende brugerens livsmåde. Heidegger forstår praksis som omfattende det traditionelle teori-begreb: praksis er altså en forudsætning for teori.

Det er denne sidste opfattelse, vi skal have fat i, når vi vil forstå *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser* ret. Den teoretisk betragende holdning til tingene frembringes af den praktisk brugende omgang med dem. At forholde sig praktisk til tingene er altså ikke ateoretisk i den forstand, at det ikke involverer synspunkter af principiel karakter, der kan gøres til genstand for teoretiske ræsonnementer. Tværtimod, forskellen består i, at i praksis handles der, mens der i teori *lv* handles. I praksis anvendes der altså teoretisk erkendelse, men det teoretiske ligger i selve brugen. Derfor kan man også sige, at vi først har en forståelse af tingene, når vi bruger dem eller er i stand til at tage dem i brug. Per Højholt fremhæver, at det sidste man kan gøre med en praksis i kunstnerisk sammenhæng, er at skrive om den, dvs. gøre den til genstand for teoretiske ræsonnementer, og det er i denne sammenhæng mellem teori og praksis, *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser* skal forstås.

Når der er grund til at gøre så meget ud af dette problem, skyldes det, at megen forvirring forårsages af en schellingsk forståelse. Dette

kommer f. eks. til udtryk, når den digteriske praksis forsøges analyseret ved hjælp af de teoretiske ræsonnementer, f. eks. som digtsamlingen *Turbo*, der i ét tilfælde har fået en metapoetisk udlægning ved hjælp af *Cézannes metode*, som om praksisen blot realiserede teorien. I en replik til Erik A. Nielsen, der i *Kritik* 26 forsøgte en kritik af *Intethedens grimasser*, er Højholt meget eksplicit om denne problematik. Højholt går i rette med den tilgang, der kun kan opfatte kunstneriske erfaringer, hvis de omsættes i en ontologisk ramme. Han skriver bl.a., at denne tilgang, der i øvrigt netop bygger på et traditionelt teori-begreb forud for praksis, "er nødt til at bløde de kunstneriske erfaringer op og udvide dem, til de i al blødhed, støder mod de velkendte grænser, — og derfra, fra det sikre fastland i idéhistorien, lader sig endeligt og uforstyrret indfatte", og videre skriver han, "naturligvis er en kunstners redegørelser udsprunget af hans kunstneriske erfaringer. Fejlen er at disse sager alt for ofte læses ontologisk. Læseren glemmer at kalkulere med sine egne forudsætninger", og lidt senere "Herregud, en kunstner sætter sig sgu da ikke til at ræsonnere over sin kommende eller blot nuværende praksis, han ræsonnerer for osse på det bevidste plan at komme fri af *en* og over til andre. Hans hensigter er helt forskellige fra andre ontologers"². Dette korresponderer jo også udmærket med, hvad han skriver i indledningen til *Cézannes metode*: Jeg "tillægger ikke mine erfaringer med poesi større gyldighed end så mange andres. De er blot mine, og jeg kan kun skrive om dem fordi jeg ved at jeg vil gøre nye som sætter dem ud af kraft."

2. Problemerne ved en tematisk læsning.

Jeg vil senere komme ind på en mere udvidet forståelse af Per Højholts praksis-begreb i forbindelse med en mulig læsestrategi af *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser*, men først er det nødvendigt at rydde en mere generel misforståelse af vejen, der ikke blot gør sig gældende med de forhåndenværende tekster, men i det hele taget med Højholts tekster.

Selv om *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser* er tekster af ræsonnerende og argumenterende karakter, altså teoretiske tekster, retfærdiggør det ikke en læsning, der udelukkende har tekstens meningsunivers for øje. Mening skal her forstås som tekstens udsagn om det politiske forstået i sin allerbredeste definition, jvf. Højholts bestemmelse: "Politik er det muliges kunst, kunst er det umuliges politik"³. Det gælder for alle Højholts tekster — dette kan ikke slås

² *Al magt til læseren — almagten til Erik A. Nielsen*, *Kritik* nr. 28, 1973, s. 119-120.

fast tit nok — at de fungerer et sted mellem mening og ikke-mening, og en læsning, der blot søger tekstens mening, realiserer udelukkende dens udsagn om det politiske, det muliges kunst. Meningsfikseret læsning er del af en sprogholdning, som de allerfleste af os naturligvis praktiserer i dagligdagen. En sådan sprogholdning bygger på det tematiske, det tematiserbare, hvis karakteristika bl.a. er at sløre, hvordan sproget fungerer. Den tematiske læsning søger gennem teksten, men hinsides dens specifikt litterære diskurs, hinsides dens *udtrykspraksis*, efter eksistentielle og erkendelsesmæssige mønstre. Det tilstræbes at skabe mening og kohærens eller kontinuitet indenfor det tematiserede, og derfor må en tematisk læsning uvilkårligt betragte sin egen diskursive fremstilling som et afgørende led i forståelsesakten. Herved bliver læsningen blind for udtrykspraksisens dislokationer, sekundære brud og ikke-menings-elementer, dvs. nonsens, der lever en skjult tilværelse i en hvilken som helst tekst. Denne blindhed skyldes, at den tematiske læsning involverer et erkendelsesprojekt, der læser teksten som en strukturel meningshelhed. Når teksten læses således, reduceres sproget til blot at være et medium i kommunikationens tjeneste, og når vi uvilkårligt bruger sproget således i dagligdagen, skjuler det uvilkårlige i brugen en angst for ikke-meningen, det meningsløse: hvor der ingen mening er, skynder vi os at dække til med mening! Vi stræber efter det meningsfyldte, og i den forstand kan vi siges at være romantiske og harmonisøgende, men det er en anden sag.

Per Højholts fortjeneste er bl.a. at være harmonitilintetgørende på de områder, hvor den tematiske læsning fikserer tekstens meningsunivers og i samme bevægelse fortrænger dét, der ikke giver mening. Denne uvilkårlige læsemekanisme, som nok er en nødvendig, men en ubevidst foreteelse i dagligdagens sprogbrug, kan man iagttagende på højtryk under læsningen af Per Højholts noveller. Her sidestilles fra en neutral betragtning hinanden uvedkommende eller ligefrem meningsstridende elementer, men vi haste til med mening, vi ophæver det i vore egne metaforer og skaber derved vore egne fortællinger. Noget lignende gør sig gældende med *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser*: en hvilken som helst type tematisk læsning vil her løbe ind i en del løsevanskeligheder, og en naturlig konsekvens er konstateringen af de selvmodsigelser, der så ofte fremdrages i kommentarlitteraturen.

Selvmodsigelserne skyldes i nogen grad et begrebsapparat, der har metafysiske overtoner, hvilket synes uforeneligt med Højholts egentlige ærinde: at gøre rede for sine kunstneriske erfaringer, der

³ Mindst 18 punkter om kunst og politik, *mindst*, Mak nr. 3, 1969, s. 9.

netop udtrykker en *dekonstruktion* af metafysikkens helhedssøgende erkendelsesprojekt. Man kan ellers sige, at Højholt har gjort sig de ypperste anstrengelser for at komme ud over den implicerede metafysik. Hans kunstneriske erfaringer tvinger ham til at overskride den traditionelle mimesisforståelse og den platoniske idélæres barriere. Finn Stein Larsen har hævdet, at "al kvalificeret europæisk æstetik og poetik — i tilslutning eller opposition, bevidst eller ubevidst — har idélæren som forudsætning for sin billed- og symbolopfattelse"⁴. Derfor griber Højholt tilbage til et førsokratisk udgangspunkt i bestræbelserne på at rense og forny sit begrebsapparat, "så sandt som hver enkelt formulering har skullet ranes fra gældende æstetisk-teoretisk konvention"⁴. Der er altså tale om en fravristning af begreberne fra en tradition, hvor de har modtaget en vanskelig omgængelig prægning. Niels Egebak taler derimod om en "ukritisk overtagelse af den traditionelle tolkning af Anaximanders *apeiron*-begreb", (*apeiron* er Anaximanders begreb for "den opfyldte begyndelse som ikke kan ændre sig og som i sig rummer alt værende"⁵), og om "manglen på konsekvent teoretisk/filosofisk terminologi"⁶. Både hos Stein Larsen og hos Egebak tales der ud fra et logisk synspunkt, der fokuserer på begrebernes tematik. Berøvet deres oprindelige kontekst udgør disse citater en utilstrækkelig læsning, der nu blot kunne give anledning til en diskussion af Stein Larsens og Egebaks læsninger. Videre kunne dette føre til et forsøg på at restaurere Højholts begreber i en modsigelsesfri kontekst, men netop en ophævelse af det modsigelsesfyldte til det modsigelsesfrie ville være en reducere af udtrykspraksisen til dens betydningseffekt eller tema.

En anden læsning angiver Højholt selv muligheden af på første side af *Intethedens grimasser*: "bogen har en slags handling: begreber og postulater udvikler sig gennem dens forløb, forkastes og vurderes om, men uden at skriveren griber reviderende tilbage gennem teksterne: sporet er ikke fjernet". Udviklingen af sporets begreb, og desuden skriftens begreb, igennem *Intethedens grimasser* bærer vidnesbyrd om, at Jacques Derrida er blevet introduceret i Danmark, og denne terminologi, som Højholt altså har fundet formålstjenlig i redegørelsen for sine kunstneriske erfaringer, markerer en afgørende forskel mellem *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser*. Det er dog ikke hensigten hér at gøre rede for sporets problematik⁷, skønt en

⁴ Finn Stein Larsen, *Håndslag til Anaximander*, Vindrosen nr. 7, 1967, s.84.

⁵ *Cézannes metode*, 1967, s. 9.

⁶ Niels Egebak, *Højholts metode*, 1974, s. 136.

⁷ Til belysning af sporets problematik henviser jeg til Jacques Derrida's essay *La différance*, der er optrykt på dansk i *Sprog, Materialitet, Bevidsthed* Kbh. 1976 og f.eks. til afsnittet *Den enoghalvtredsindstyvende frokost i det grønne* i

sådan redegørelse er af overordentlig interesse til belysning af Højholts skrift, men som det fremgår af hans lille læservejledning, så er der tale om en *udvikling* af begreberne. En sådan udvikling kan også iagttages i *Cézannes metode*, og den er i høj grad medvirkende til de famøse selvmodsigelser.

Nietzsche betjente sig af en tilsvarende argumentationsform, der måske er karakteristisk i visse former af en såkaldt dekonstruktiv praksis. Det bemærkes ofte, at Nietzsche er umulig at citere, han har altid sagt det modsatte også. Et absolut udsagn er for Nietzsche utilfredsstillende, indtil han har drevet argumentationskæden så vidt, at han når det modsatte selvmodsigende udsagn, uden at de to udsagn indgår i en dialektisk ophævelse som følge af et eventuelt sandhedskriterium. Sandheden er det op til læseren at finde, eller som Højholt ville sige det, læseren må selv tage magten. I undersøgelsen af sine kunstneriske erfaringer når Højholt aldrig frem til at formulere en poetik, fordi en sådan fremskriver normativitetens status som noget manifest, et programskrift. I det programmatisk ligger der en op-hævelse af positiver, sandheder, der ugyldiggør andre, og det er netop en sådan autoritet, Højholt afskriver. Derfor er det også betænkeligt at fiksere et tema, fordi man derved "hvælver et centralperspektivisk rum over teksten"⁸.

Læsningen af *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser* må i stedet fæstne sig ved udviklingen af begreberne og spørge til bevægelserne i skriften. Et meget illustrativt eksempel er kapitlet *Gentagelse* i *Intethedens grimasser*, hvor sætningen "Sproget kan ikke gøre det umulige" indleder 8 afsnit, der hele tiden udvikler eller genererer dette udsagn: hvert udsagn søger at indhente de regler/kriterier, der udvikles i det forrige, men udvikler derved selv nye osv., indtil argumentationskæden synes at have udtømt udsagnets muligheder, dvs. det lykkedes ikke for sproget at gøre det umulige. I afsnit 9 når argumentationen derfor frem til udsagnet "Gentagelsen er det umuliges mulighed", hvorfra en ny udvikling kan begynde. Den tekstlige proces, der på denne måde er involveret i *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser*, har karakter af en, med Julia Kristevas udtryk, "*paragrammatisk skriven*", der forholder sig til ordenes brugthed, i en dialogisk skriven-på-skrift"⁹. Dette betyder, at det også

Højholts *Praksis*, 3: *Den fireogtredeindstyvende frokost i det grønne*, 1979.

⁸ Erik Skyum-Nielsen, *Modernismen punkteret i Natur/retur*, red. Iben Holk, 1984. Skyum-Nielsens redegørelser for læsevanskelighederne i digtsamlingen *Turbo* kan i mangt og meget udstrækkes til også at gælde for *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser*.

⁹ smst. s. 90.

bliver nødvendigt at medlæse forskellene *imellem* begreberne og imellem selvmodsigelserne.

3. Det udvidede praksis-begreb.

Nået såvidt i bestræbelserne på at mindske mulighederne for misforståelser, vil jeg gerne etablere et fyldigere grundlag for en egentlig læsningsstrategi af *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser*, idet jeg tiltror læsningen af disse tekster et langt bredere operationsområde end et tilbagelænet studium af digteren Per Højholts refleksioner over sin specifikke digteriske praksis. Som Højholt skriver i forordet til *Cézannes metode* ved han af egen erfaring, "at selv ekstremt udformede tilkendegivelser fra kunstnere kan have interesse for andre, også ikke-kunstnere". Til etableringen af dette grundlag må jeg bede om en smule tålmodighed med den følgende diskurs.

I 15-18 og 69a af *Sein und Zeit* gør Heidegger rede for begrebet *Zeug*, som vi til dansk oversætter med *tøj*, suffikset i en række betegnelser som skotøj, strikketøj, fartøj, værktøj osv. På tysk finder vi f.eks. suffikset i *Flugzeug*, der direkte oversat betyder flyvetøj, dvs. det *tøj*, eller *fartøj*, hvormed vi flyver. *Zeug*, eller *tøj*, er for Heidegger betegnelsen for det værende, der viser sig på sin mest oprindelige måde, idet vi møder det i en brugende, håndterende omgang. Begrebet *tøj* betoner altså det værendes karakter af brugsting, at det værende først bliver forståeligt i en brugssammenhæng. Vi kan først tillægge tingene betydning, når vi kan bruge dem, dvs. forståelsen af fænomener er altså afhængig af, om vi kan indsætte dem i en betydningssammenhæng. Som følge af sine analyser af *tøj*-begrebet kan Heidegger opstille et begreb om verden, hvor verden betegner det, der udgør menneskets praktiske, brugende omgang med tingene. I denne praktiske verdensforståelse er kriteriet for, hvor vi møder det praktiske, hvorsomhelst det værende kan siges at være 'til noget', eller 'for at'. F. eks. bruges en skrivemaskine *til* skrivning, dvs. til at skrive med. Eller fra en anden synsvinkel: skrivemaskinen er konstrueret *for at* skrives på, dvs. ud fra hensigten at den skal kunne skrive.

Den praktiske verdensforståelse modstilles herefter med en teoretisk, der blot er betragende, henskuende eller anskuende, uden at tage tingene i anvendelse. Det er f. eks. en sådan teoretisk verdensforståelse, der ligger til grund for Husserls fænomenologiske analyser. Når tingene blot viser sig i en uinteresseret, anskuende betragtning, siger Heidegger, at de er forhåndenværende. Men vi udviser først forståelse for tingene, når vi tager dem i brug, og da betegner Heidegger dem for vedhåndenværende. Tingenes, eller *tøjets*, vedhåndenhed, tilgængelighed, er selve det 'at være ved hånden' i en

brugende omgang, modsat f. eks. udtrykket 'den forhåndenværende situation', hvor vi straks distancerer os fra situationen og betragter den anskuende, eller man kunne sige teoretisk. For at kunne iværksætte at et værk kan udføres, må vi udvælge det rette værktøj, det rette værktøj må være *ved* hånden, og alle andre genstande, der ikke indgår i dette værks brugssammenhæng er uanvendelige og altså blot *for* håndenværende.

Det fremgår formodentlig allerede, at der i denne forståelse arbejdes med et teori/praksis-begreb, der ligger Højholts snublende nært. Også for Heidegger ligger praksis før teorien og omfatter teorien i sig, dvs. den rent teoretiske sammenhæng, at undersøge en ting for at forstå den, indskriver det teoretiske i det praktiske. Heidegger hævder videre, at forståelsen af et stykke tøj forsvinder i brugen af den: i brugen af et stykke værktøj skjuler forståelsen sig i selve brugen. Tanken på værket gør, at den forstående brug af værktøjet bliver uudtrykkelig, men denne uudtrykkelighed sikrer, at vi kan bruge værktøjet uden at skulle tildele det opmærksomhed: vi kan koncentrere os om at udføre værket. For at eksplicite forståelsen kræves der altså noget andet end den blotte brug. Heidegger fremdrager 3 tilfælde, hvor forståelsen, der karakteriserer brugen af en ting, et tøj, kan gøres udtrykkelig. De 3 tilfælde indtræffer, når værktøjet f.eks. går i stykker eller på anden måde viser sig uegnet til formålet, når det viser sig at mangle eller simpelthen er utilgængeligt, og, på den mere generelle måde, når det, man skal gøre, 'står i vejen for een', 'man har ikke tid til det', eller det er slet og ret for vanskeligt i den nuværende situation. I det sidste tilfælde bliver det, der burde besørges, opsætsigt: det kræver at blive gjort, men 'man må først gøre noget andet'. Opsætsigheden, og i de to andre tilfælde, tingenes påfaldenhed, når de går i stykker, og påtrængenhed, når de mangler, tvinger brugeren til at se på tingene på en bestemt måde. Heidegger vil sige, at tingene melder sig ved deres forhåndenhed: de forstås, betragtes og vurderes ved deres anvendelighed, eller rettere, uanvendelighed i brugssammenhængen. Denne forhåndenhedsbetragtning er jo egentlig teoretisk, men i disse situationer er den praktisk betinget, den praktiske situation forudsætter den teoretiske vurdering. Tingenes henvisningskarakter forstås da udtrykkeligt: de fremtræder som noget blot forhåndenværende for forståelsen, ikke blot ud fra teoretiske overvejelser, men med henblik på den praktiske anvendelighed i brugssammenhængen. I disse tilfælde er der altså et distraktionsmoment, der forhindrer forståelsen i blot at gå op i tingene, den engagerede brugsforståelse går pludselig i tomgang, og en egentlig forståelse bliver da udtrykkelig.

Det er i denne forbindelse, jeg mener, man kan tale om et udvidet praksis-begreb. Udvidelsen består dels i, at der markeres en endelig afstand til dét traditionelle teori/praksis-begreb, jeg tidligere bestemte, og dels i at praksisen gøres til et mere alment begreb, der omfatter alle fænomener i tilværelsen, som vi kan tillægge betydning, erkende og have viden om. Som grundlag for en læsestrategi af Højholts tekster, og herunder *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser*, tror jeg, at dette udvidede praksis-begreb, med Heideggers analyse i baghovedet, er særdeles frugtbart. Karakteriseret som teori indgår *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser* i et udvidet praksis-begreb, praksis er ikke først og fremmest digtningen, men omfatter altså også de to forhåndenværende tekster, som det nu er et spørgsmål om at gøre vedhåndenværende ved at tage dem i brug, forståelsen ligger i brugen. Når Højholt siger, at det sidste man kan gøre med en praksis, når dens muligheder i kunstnerisk sammenhæng er udtømte, er at skrive om den, gøre den til genstand for teori, så er denne teori stadig en del af praksis, metapraksis, om man vil.

Når man tager *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser* i brug, som vi oftest tager bøger i brug, ved at læse dem, vil de afsløre visse 'defekter', f. eks. i form af de tidligere omtalte selvmodsigelser. 'Defekterne', der jo bevidst er indskrevet i teksterne, jvf. de erfaringer de redegør for, som jo er af samme karakter, forhindrer en brug, hvor forståelsen forsvinder op i brugen: teksterne yder modstand! Det er derfor naturligt, at man møder en del læsevanskeligheder rundt omkring i kommentarlitteraturen. Bent Windfeld resignerer f. eks. overfor *Intethedens grimasser* som en teori og kalder den for "næsten en teori"¹⁰, og det er udmærket, for derved reserverer man muligheden for en anden tilgang end den, der ligger i den rent teoretiske.

Til eksempel kan jeg kort bruge digtningen, som Højholt har været mere eksplicit om. I et interview er han selv inde på, at digtene er brugsværktøj: digtene "rummer ikke nogen form for budskab eller meddelelse. Et godt digt vil for læseren kunne få samme betydning som et godt stykke værktøj. Det afhænger helt af om man har brug for det. Digtet som værktøj skal bruges ikke på forfatterens opfattelser og heller ikke på gængse problemstillinger, men på læserens egen, helt private tilværelse"¹¹. Digte skal jo, ifølge Højholt, ikke repræsentere eller efterligne nogen virkelighed. De skal heller ikke fremsætte nogen livsanskuelse, belyse forskellige forhold eller fremstå som noget kønt. det vil vi vel heller ikke forlange af værktøj. Et

¹⁰ Bent Windfeld, *Mimesis submersa eller kategorien "næsten"* i *Natur/retur* s. 102 ff.

¹¹ Paul Carlsen: *Efterårets bedste anmeldte: Mine digte er brugsværktøj*. Aarh. St. 18. 12. 66.

andet sted skriver han: "Det er ved hjælp af kunstværket (bl. a.) at vi tolker virkeligheden. Kunstværket er midlet og muligheden for tolkningen, men ikke tolkningen selv, den er læserens og sker på hans ansvar og ved hans investering, og tolkningen er aldrig den samme, næppe nok eentydig, den udføres som handling ved brug af teksten. Derfor bliver et nydende/vurderende forhold til teksten på en måde latterligt og meningsløst, hvis det ikke samtidig omtaler eller viser hvordan teksten fungerer i brug"¹². En litterats professionelle omgang med tekster er derfor primært at gøre opmærksom på tekstens virkemidler og vise, hvorledes den fungerer. Fortolkeren skriver en art brugsvejledning til forfatterens værktøj. Teksterne i sig selv skal simpelthen bare være, de er selv virkelighedsobjekter og kan som sådan tages i brug.

Ifølge det udvidede praksis-begreb skal *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser* altså forstås på en tilsvarende måde, som virkelighedsobjekter, hvis brug betinger forståelsen af dem. Det karakteristiske hos Højholt er, at han efterlader den foromtalt 'defekt' i sine tekster. Et sted siger han: "Kunsten ved at skrive er netop ikke at gøre tingene helt færdige. Man skal kun gøre det strengt nødvendige arbejde. Det, som læseren ikke selv kan gøre. Lige før, man er helt færdig, skal man stoppe og give værktøjet videre til læseren, der så selv skal lægge den sidste, personlige fortolkning i tingene. Kunst, der er helt færdigt, er konditorkunst. Noget, der er flot at se på, men som ikke kan bruges til noget som helst"¹³. Denne ufærdige karakter finder vi også i de teoretisk ræsonnerende tekster. Relateret til Heideggers analyse skulle denne forstyrrelse af den sædvanlige brug af en bog gøre forståelsen af den udtrykkelig. I et betænkeligt stort antal bøger præsenteres vi for færdigsyede meninger, der berøver læseren autoriteten og magten, men med Højholts tekster i hånden — og mange andres, naturligvis — må læseren selv skabe mening i tilværelsen, selv om det kan forekomme uoverkommeligt. Det vil sige, betraget som logiske, sluttede meningshelheder er *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser* gået i stykker, og derved forhindres vores forståelse i at gå op i brugen af dem, dvs. tilegne os deres mening, således at forståelsen af dem bliver udtrykkelig, hvis vi vel at mærke selv vil gøre arbejdet færdigt og ikke lader bøgerne vende os ryggen ved at sætte dem tilbage i bogreolen.

Med andre ord: *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser* er teoretisk brugsværktøj, der indeholder et distraktionsmoment, der tvin-

¹² *Al magten til læseren — almagten til Erik A. Nielsen*, s. 121.

¹³ Hans Wulfsberg: *Magten over bogen — og over livet*. Samvirke, september 1983.

ger læseren til selv at tage magten, ellers fungerer teksterne ikke. Brugen af dette værktøj er den læsningsstrategi, jeg vil anbefale, og jeg er tilbøjelig til at mene, at den er den eneste realisable. I det følgende vil jeg skitsere en anvendelsesmulighed, jeg selv har kunnet drage nytte af, uden at jeg dog vil gøre yderligere ud af at analysere teksternes virkemidler og funktionen.

4. Højholts metaforkritik på arbejde.

Højholts teoretiske værktøj rummer bl.a. muligheden for at problematisere metaforen som stilistisk figur. Metaforkritikken er en central problematik i *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser*, uden at den dog kan siges at være rykket frem som et polemisk tema i teksterne. Man kan sige, at metaforkritikken fungerer i teksternes udtrykspraksis, metaforen nævnes sjældent direkte og da gerne i sammenhænge, hvor den ikke tematiseres og udsættes for en eksplicit kritik. Metaforen er en bagvedliggende tekst, eller en kontrabandetekst, der implicit sender betydningerne afsted i de to bøger. Selve begrebsudviklingen, som jeg tidligere var inde på, forhindrer metaforen i at komme til udtryk, måske fordi den er et normativt stilistisk begreb, og man skal faktisk lede længe efter stilistiske begreber i disse tekster, men også fordi Højholt simpelthen anvender et andet begrebsapparat end stilistikens. Alligevel er det et hovedærinde at undersøge betydningsproduktionens funktionen, hvor det er Højholts kunstneriske erfaring, at metaforen er en problematisk figur. Jeg tager altså magten over bøgerne og ekspliciterer denne kritik!

Ud fra ønsket om at perspektivere den semiologi, der er på færde i *la Cours Fragmenter af en dagbog* og Søren Ulrik Thomsens *Mit lys brænder* har jeg fundet det formålstjenligt at fokusere på, hvordan denne kritik kommer til udtryk hos Højholt, der netop gennemskriver et opgør med *la Cour* i *Cézannes metode*. Læsningen af *la Cours* og Søren Ulrik Thomsens overvejelser ud fra et sådant perspektiv røber, at der et langt stykke af vejen er tale om en parallel semiologi, så på forhånd vil iværksættelsen af perspektivet ikke kunne forventes at udsige noget om forskellene mellem *la Cour* og Søren Ulrik Thomsen; dertil kræves et andet greb i teksterne.

Perspektiveringens må tage sit udgangspunkt i en analyse af de implicerede tekstens virkemidler og funktionen, grundspørgsmålet må være: *hvordan* er teksterne skrevet? eller: hvilken *praksis* involverer de? Jeg undlader denne analyse hér for at gå direkte over til at fremdrage, hvad der udmærket kan siges at være den kontrabandetekst, der er virksom i Højholts tekster. Jeg har valgt Pierre Reverdy's parole om, at billeders udsigelseskraft afhænger af fjernheden mel-

lem billedelementerne, bl.a. fordi la Cour flere gange eksplicit henviser til Reverdy som sit forbillede. Også André Breton henviser i det første surrealistiske manifest til Reverdy og citerer ham for følgende:

Billedet er et rent produkt af sindet.

Det kan ikke opstå af en sammenligning, men af en tilnærmelse mellem to realiteter som er mere eller mindre langt fra hinanden.

Jo fjernere og spinklere forbindelserne er mellem disse to realiteter, som man har nærmet hinanden, jo stærkere bliver billedet — jo mere emotionel kraft og poetisk realitet vil det besidde...¹⁴

Ved at sammenligne de tekststeder, hvor la Cour og Søren Ulrik Thomsen behandler billedannelsen som led i deres kunstneriske erfaringer fra praksisen, med tekststeder hos Højholt, hvor selvsamme billedannelse uvægerligt vil støde ind i en kritik, bliver det muligt at fremvise to semiologiske mønstre, der henholdsvis indskrives sig i og afskriver Reverdys fordringer til billedannelsen. Højholts fravristning af et betydningsdannende privilegium fra metaforens domæne problematiserer eksistensen af en førsproglig instans og en helhedsopfattelse, som netop er en forudsætning for la Cours og Søren Ulrik Thomsens semiologi.

Ifølge denne semiologi sikrer metaforen gennem sin udsigelseskraft et præcist billede eller symbol, der denoterer udsigelighedens transcendentale signifié. Præcisionen består i, at læserens konnotationer er en medkalkuleret bestanddel af metaforen, og på denne måde skulle en udsigelig stemthed kunne kommunikeret fra digter til læser. Den udsigelige oplevelse bag stemtheden skulle alene denne eller hin udsigelseskræftige metafor kunne befordre.

Indtegnet i denne semiologi kan man tillige finde et værdisystem, der involverer en moralisme: hos la Cour er sigtet at indsætte de udsigelige oplevelser, som metaforen befordre, "som kulturens højeste værdi"¹⁵, og hos Søren Ulrik Thomsen sigtes der på en værtdioptimering af en nærværsoplevelse af det udsigelige, "der umuligt kan beskrives og derfor netop må skrives — dvs. digtes"¹⁶, og for dem begge gælder det eksistentielle korrelat: "Det evige liv er nu"¹⁷!

Omvendt bryder Højholt i og for sig med ethvert semiologisk mønster, der i et homogent felt kan organisere betydning, og i stedet

¹⁴ André Breton, *De surrealistiske manifeste*, 1972, s. 32.

¹⁵ Povl Schmidt, *Paul la Cour*, 1971, s. 85.

¹⁶ Søren Ulrik Thomsen, *Mit lys brænder*, 1985, s. 127.

¹⁷ smst. s. 125.

indskrives betydninger i et heterogent felt af semiotiske kæder. Betydninger fra een kæde sammenføjes med betydning fra en anden, hvorved metonymiens figur opstår. Det er karakteristisk for metonymien, at den slører betydningernes status, det er ikke længere muligt at afgøre, hvilken værdi der er den 'højeste', ethvert værdisystem udmattes i metonymiens betydningsspil.

I dette felt aftegnes altså konturerne af den ønskede perspektivering, som jeg ikke vil fortabe mig yderligere i. Naturligvis er det fremdragne eksempel en meget groft optegnet skitse, som alene tjener det formål at resumere en anvendelsesmulighed af Højholts teoretiske værktøj, og tilbage står spørgsmålet, om jeg dermed har fået en forståelse gjort udtrykkelig. Hvor om alting er, involverer en sådan brugende læsning, at Højholts tekster sættes i arbejde; et arbejde, der fordrer læserens indsats, eller man kunne måske sige investering uden nogen garantier for gevinst. Jo flere anvendelsesområder, værktøjet med udbytte kan inddrages i, desto mere udtrykkelig bliver forståelsen, og man kan vist roligt tilkende Højholt — værktøjsmageren Højholt — at det er godt, slidstærkt værktøj, han kan tilbyde sine læsere: genudgivelsen af *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser* giver en aktuel mulighed for at reformulere grundliggende problemstillinger såvel i poesien som i enhver anden materialebevidst betydningsforarbejdning. Det er jo sådan, at bogen hele tiden er konstant i forholdet mellem læseren og bogen, men læseren flytter sig i tiden, og derved bliver læseren "skaber i processen, han skal selv finde ud af, hvad han skal bruge det læste til. Han bliver klogere i forhold til bogen. Kommer hele tiden videre, mens bogen bliver ved med at være den samme. Men at læse på den måde kræver, at læseren selv tager magten over bogen"¹⁸.

¹⁸ se note 13.