



Hvorfor bedrive kritik?

–Kunst og konsensus i den progressive politikks æra

Geoffrey Hartman

Min titel har en udfordrende eller desperat klang. Den kunne komme fra én, der har givet op. Hvorfor skal vi bedrive kritik? Der må bestemte være mere nyttige ting at foretage sig. Den kunne også være en høflig anklage. Fortæl mig noget om din besynderlige beskæftigelse, fortæl hvorfor du finder den vigtig. Da du hørte titlen, tænkte du sikkert ikke på disse alternativer, men mere på det, der altid ligger læreren på sinde: Hvad er der at sige om et digt, som det ikke selv siger meget bedre? Hvilken diskurs er mest værdifuld, når det drejer sig om skønlitteratur?¹ Efter alle disse år – og på trods af utallige forsøg på at gøre de litterære studier til en videnskab – er vi, de professionelle, stadig ikke helt tilfredse. Richard Blackmurs definition bliver ved med at være relevant. Han siger, at kritik er "amatørens formelle diskurs".

Det er lykkeligt, at vi ikke helt har gennemprofessionaliseret os, skønt mange udenforstående ville hævde, at vi har fejlet – at litteraturstudierne på universitetet har gjort hele foretagendet kedeligere. Jeg er enig i, at der også i vores disciplin findes en mængde tåbeligheder, overfyldthed, overproduktion og andre udsøgte ondt, som fagfolk eller institutioner bliver ofre for. Alligevel er der også en *kritikkens kultur* som ingen, der har fordybet sig i den 300 år lange essaytradition, kan tage fejl af: Essayet om de litterære emner, men ikke kun om de litterære emner. Essayets genre eller antagelse oplever for tiden en renæssance, og bør adskilles fra den videnskabelige artikel; men det er ikke min hensigt at fremsætte stødende distinktioner. Min pointe er, at denne kritikkens kultur tillader os at læse videre end til pedanteriets og de politiske princippers tvangsforestillinger – og forvandler dét at lære til noget opfindsomt, til en "omsiggribende spekulation", som Keats kaldte det.

Jeg har tidligere foreslået, at "læsningens værk" ("work of reading") hellere skulle sidestilles med "kunstens værk" ("work of art") end underordnes det. Dette kan synes indlysende for alle, hvis beundring for kunsten ikke er blevet forvandlet til tilbedelse – en fristelse, der aldrig ligger langt fra nogen af os. Jeg sagde, at dét at være lærer ikke måtte opsluge alt, hvad vi foretog os, at der var plads både til avancerede studier og til Keats' spekulationer, og at vi skulle huske H.L. Menckens kommentar: "Motivet for den kritiker, der virkelig er værd at læse... er ikke pædagogens motiv, men kunstnerens". Jeg har ikke ændret mening om det kunstneriske motiv i vores arbejde, på trods af jeremiaderne om kritikkens inflation og forfængelighed, litteraturens nært forestående død og andre *fin-de-siècle* tungsindigheder. Enhver tidsalder vil frembringe sin

egen Max Nordau, sin egen vision om dekadence. Skønt jeg indrømmer, at kritikens motiv konstant undermineres af dem, der kender sandheden, ønsker jeg at undersøge, hvad det er, der holder os gående. Ikke så meget de psykologiske irritationsmomenter – eller glæder – men de formelle motiver: motiver der kan give et alment svar på *Hvorfor bedrive kritik?*

Det formelle motiv, der er mest spændende, er tanken om fremskridt. En ny *querelle des anciens et modernes* har for nylig fundet sted som en strid mellem de moderne og romantikerne. Imellem de to verdenskrige var der – af forskellige årsager – mange angreb på romantikken. I den periode vendte man tilbage til de neoklassiske fordringer; og et overraskende stort antal kommentatorer, der dårligt kunne nægte storheden i Englands romantiske litteratur, hævdede at Yeats (der inkluderede sig selv blandt "de sidste romantikere", Eliot, Pound, Laforgue, Apollinaire og så videre, havde opnået en fordel fremfor romantikerne i kraft af en særlig moderne form for ironi og kynisk distance. Cleanth Brooks reviderede litteraturhistorien i *Modern Poetry and the Tradition* (1939) ved at alliere de moderne med metafysikerne og endog med Pope, hellere end med romantikerne, skønt han måtte opvurdere sin bedømmelse af Wordsworth en snes år senere.²

Altså synes 'moderne' og 'progressive' at være sammenfaldende. Den konklusion oversimplificerer dog striden, for nykritikerne bakker tilbage til fremtiden. De klassificerer forfattere, der er ældre end romantikerne, til at være de sande modernister. Det vigtige for dem er litteraturens overlevelse i den moderne civilisation, og ifølge dem havde romantikerne ikke de rette egenskaber til at konfrontere skepticisme og mistro. Denne dom blev afkræftet allerede af den næste generation af videnskabelige kritikere; men jeg beskriver blot striden, jeg bestrider den ikke. Nykritikerne beundrede den "barske lyriske ynde" hos Donne og Marvel, som var det korporlige resultat af kampen med, hvad Eliot definerede som det 17. århundredes "adskillelse af følsomheden fra tanken".

Men Eliot, Richards, Leavis, Brooks og andre betalte en pris for at forsone litteraturen og moderniteten. De betragtede kunsten som en konservativ kraft, der kunne hjælpe med til at kontrollere det løbske sind. Mens de hylkede ånden i litteraturen, fortsatte de derfor med at understrege faren ved den kritiske og individualistiske ånd andre steder.³ Religionen var ved at miste sin evne til at få kulturen til at hænge sammen, men litteraturen kunne stadig gøre sin del; hvad kritikken angik, havde den ingen selvstændig værdi, ingen integritet, fordi den ikke kunne forene de kunstnerisk distancerende litterære udtryk som paradoks, ironi og andre former for analytisk bevidsthed.

Endvidere forblev kritikens tekstuelle base snæver hos disse "Litteraturens Apologister", som Murray Krieger kaldte dem. De vidste så godt som intet om den tyske romantiks forsøg på at nedrive jerntæppet mellem filosofi og poesi, og på at skabe en kunstart, der på én gang var

tænksom og naiv, 'progressiv' i betydningen at trods Hegels forudsigelse om dens forældelse. Det vigtige for dem var også en forestilling om fremskridt, eller i det mindste *vedligeholdelse*: at der skulle være en fremtid for litteraturen, på trods af den altundergravende selvbevidsthed og den grove, stedfortrædende indbildningskraft, der næredes af massemedierne. Og med ønsket om at frelse litteraturen, frelste nykritikerne – på trods af den selv – også kritikens tekst ved at give den en klar, pædagogisk værdifuld, omend underordnet placering.

Men har litteraturen en fremtid? Er det alarmerende spørgsmål et genuint tegn på, hvad der får os til at blive ved med at skrive, med opmærksomheden rettet mod alle forfaldssymptomer?

Dét er ikke et frugtesløst spørgsmål, for så sent som i efteråret 1990 udkom en bog med titlen *The Death of Literature*. Mens Hegel forudsagde et forløb, i hvilket kunsten ville vige pladsen for filosofien og blive et vidensobjekt (*wissenschaftlich*), snarere end en produktiv vidensmodus, ser vore samtidige dommedagsprofeter intet fremskridt, kun mørket er synligt. For dem er kritikens tekst som sådan ikke værd at redde: Den har sammensværgt sig mod hele videnskabens og den store litteraturs opbyggelige struktur for at opfylde den mørke side af Hegels forudsigelse. På de litterære fakulteter forårsager hundredetusindvis af studerende og deres lærere dagligt en forandring af kunsten til åndelig føde og politiske principper – ikke alene den gamle kunst, men også den, der knapt nok er blevet udsat for tiden og publikum.

En sådan kulturpessimisme er, som jeg har sagt, ikke ny. Tungvind kan inspirere. Men den forfalsker det historiske billede, netop fordi den anklager alle de andre for at have tabt den historiske kontekst. Den tilsidesætter så tankefulde essays som Walter Benjamins: "Kunstværket i den tekniske reproduktions tidsalder" (1936), der foreslog nye analysekategorier i en tid, der var mindst lige så mørk som vores. Essayet opdaterer Hegel og peger på, at forholdet til viden om vidensobjektet faktisk forandrer sig. Forandringen har at gøre med teknologiens voksende indflydelse på følsomheden – for eksempel den trykte teknologiske, og herunder fotografiets, indflydelse på selve kunstens koncept. Det reproducerbare værk bliver en vare og mister sit mysterium, men ikke sin fortryllelse. Hos Benjamin fremkalder et sådant tab en ny form for erkendelse, og leder til nye former for analyse. Den karismatiske *auras* falmen, der plejede at omgive kunstværkerne, da de var unikke og uigengivelige (*in situ*, snarere end på museum), vises for at tilskynde efterlignede auraer – den borgerlige mystifikation af kulturen, eller en æstetisering af det politiske.

Det er lige så tankeløst at tilsidesætte det fremskridt (ikke fremskridt i absolutte termer, men som en større bevidsthed om indsatserne), der forårsagedes af den kritiske bevægelse, som revaluerede romantikerne og kulminerede i dekonstruktionen. Den bevægelse frelste den romantiske tekst; men også – og mere bevidst end Eliot eller Brooks – den kritiske tekst. Kritikens retorik blev en del af emnet og kom ind i klas-

sværelserne, lige som den moderne litteratur var kommet derind kun en generation forinden. Også i den kritiske tekst så dekonstruktionen kontingens mere end beherskelsen, selv et lille tragisk drama om blindhed og indsigt, som dog ikke endte i katharsis, men i apori eller modsigelse. Tekstualiteten (tankens afhængighed af skriften), anerkendes som en nødvendig betingelse: en grænse, der forsvarer teksten mod filosofiens nedladdenhed, den rene ånd, og andre fordringshavere på umiddelbar viden.⁴

Det er fra denne korte historie, jeg vil hente mit udgangspunkt. Det er vigtigt for os at tænke på kritikken som en slags udviklende viden. Måske ikke en videnskab, og bestemt ikke en profeti, men tekster der er værd at læse og genlæse og på den måde bevaret for fremtiden.

Men det er ikke vigtigt at tro det, svarer du måske. Hvorfor så bedrive kritik? Fordi, jeg hører du insisterer, vi er tænkende og følede mennesker, der får tanker, som vi ønsker at formidle. Meget vel, men berettiger det det enorme antal og størrelserne af universiteternes litteratur-institutter? Biologi, fysik og medicin hævder fortsat, at de er progressive og i stigende grad til gavn for menneskeheden. En 'humanitær' funktion som vores – når den går videre end til blot at lære de unge at tale og skrive modersmålet, og måske de basale regler i andre sprog for det gode naboskabs skyld – hvordan tilskynder det til videregående studier, til teorier, til den flydende, trættende og frygtindgydende store produktion af bøger og artikler, hvis indhold højst synes at berettiger computeren?

Det faktum, at der sker en informations-eksplosion på alle områder, undskylder os ikke automatisk. Lad mig derfor, i mangel af bevis for vort områdes fremgang, omformulere kritikens motiv.

Kunstkritikken har en funktion, der er betydeligt større end reportagens eller det at formidle en mening. Den er ikke begrænset til kommentarer, der beskriver, forklarer, belyser, sammenligner eller moraliserer over kunstværket. Alt dette er, sandt nok, modaliteter af kommentaren. Men det, der forvandler kommentar til kritik, det, der giver den dens kritiske brod og fokus, er, fremfor alt, dens interesse for kvaliteten af publikums enighed om kunstværkerne. Og, i grænsetilfælde, om kunstens egen indflydelse på konsensussspørgsmål i det offentlige 'rum'.

Kants analyse af den æstetiske dom rejste spørgsmålet om, hvordan det kritiske arbejde er muligt, når det hviler på det subjektive svar og den fejlbarlige og foranderlige smagsstandard. Vil vi diskvalificere kritikens rationalitet ved at fastholde, at kunsten ikke er værd at strides over, eller at en mening om den er strengt privat og kræver den tolerance, vi normalt forbeholder personlige dårskeer? Hvilket liv, hvis alt vi kunne strides om, når vi talte sammen var politik! Faren ligger faktisk i, at der i at diskvalificere fornuften i forbindelse med kunstanliggendet måske også kan opstå et grundlag for at diskvalificere stridigheder om regeringsformer som værende strengt personlige. Kunsten kunne blive en prøveballon.

Minutøs eller upartisk kritik, der adskiller skønhederne fra defekterne i de enkelte kunstværker, blev fortrængt – men ikke gjort ubrugelig – af det større, kantianske perspektiv. Vi har et behov, der er mere end et behov, og som i offentlige anliggender bliver en nødvendighed: At stræbe efter konsensus.

Det er imidlertid ikke konsensus i sig selv, der er det vigtigste slutprodukt, men de mellem-menneskelige og moralske faktorer, der sættes i spil, mens vi nærmer os en enighed. Her ligger det progressive i processen – en gyldig proces, hvis regler ikke alle er intellektuelt igangsættende eller normative (Habermas kaldte den proces for en "kommunikativ handling", der leder til en fri, mere end til en fremtvungen konsensus⁵). Der gælder selvfølgelig regler for beviserne, en distinktion mellem fakta og meninger, en måde at legalisere teksten på og så videre; men i denne retssal er der også endeløse appeller på et næsten hvilket som helst grundlag. Vi sigter mindre mod en konsensus end mod *samtykkets kvalitet*. Vi ønsker at høre den individuelle stemme i den kollektive dom, og insisterer ikke på at opstille en videnskabelig eller absolut stabil epistemologi. Det kritiske arbejde er heller ikke et spørgsmål om at finde den mest overbevisende retorik. Overtalelse uden tvang vedbliver at være idealet for enhver 'æstetisk' bestræbelse, men retorikken som et kunstgreb til at lefle for den offentlige mening eller til at spille på de menneskelige ængstelser er skydeskiven mere end sigtet for kritikken.

Men vi kan ikke protestere mod eller endeløst endevende ethvert forsøg på at overtale os. Der går en stor udfordring fra kunsten og til læseren, seeren, lytteren; vores fantasi er eller burde være under vedholdende angreb; vi bliver bedt om at føle noget for det, der bliver præsenteret og om at opleve det med erfaringens styrke, med *Erlebnis*. Her er opmærksomhed lig med ansvarlighed. Kort sagt: Som kritikere forsøger vi at gøre vor opmærksomhed til en aktiv reception; vi gransker følelserne, tankerne og sproget, som kunsten vækker i os, dens forsøg på at suspendere vores tro eller (som Coleridge foreslår) vores mistro. Vi tillader kunsten at 'regere' os på områder, hvor vi havde følt os immune eller som vi anså for vore egne, uden diskussion eller indsigt. Dramaet om det individuelle *samtykke* – kunstens krav til hver enkelt af os, og vores opmærksomhed overfor eller modstand mod den – bør forhåbentlig medføre og influere kvaliteten af vort *samtykke* i offentlige og politiske spørgsmål.

Forveksler jeg kunstkritik og politisk filosofi ved at dele dette håb? Skønt kunstkritik kan være politisk filosofi i andre sammenhænge, vedbliver disse sammenhænge at være vigtige. De har at gøre med skønlitteraturens forsøg på at forstå forskellige perspektiver og på at mobilisere et skrøbeligt reservoir af indfølelse, som der altid er stor efterspørgsel på. Alligevel er det tydeligt, at der sker en blanding af de to funktioner. Som Hannah Arendt har skrevet, med reference til Kant: "Den kritiske tænkningens kunst har altid politiske implikationer", fordi den

foregår – og oven i købet er afhængig af – det sociale samvær.

Kritisk tænkning er kun mulig, hvor alle de andres standpunkter er åbne for inspektion. Derfor er kritisk tænkning – skønt det stadig er et ensomt foretagende – ikke en isoleret affære, for med fantasiens kraft gør den de andre nærværende og bevæger sig således i et rum, der er potentielt offentligt, åbent til alle sider... At tænke med en udvidet bevidsthed betyder, at man træner sin fantasi til at gå på visit.⁶

Skønt jeg er tiltrukket af Arendts udlægning, er jeg ikke helt tilfreds med dens daglidags formulering. Jeg genkalder mig Kants eller Heideggers intense skrivemåde, og sandelig også Arendts germanske filosoferen andetsteds. Denne stilkonflikt – mellem teknisk og daglidags prosa – udtrykker et uløst og fundamentalt problem for litterær og filosofisk kritik. Det er ikke bare et spørgsmål om alternative terminologier, skønt der er en vis grad af oversættelighed fra den ene stil til den anden. Konflikten handler om hvilken stil, der kan hævdes at være mest effektiv for at føre os nærmere et retfærdigt samfund. Den sidstnævnte beskrives for det meste som demokratisk, i håbet om at de politiske principper i et demokrati ikke vil deformere, men snarere konsolidere sådanne dyder som forsamlings- og udtryksfrihed i det borgerlige samfund. En mere teknisk udtryksform kan måske udtrykke et for akademisk eller dannet signal, som om tænkning kun foregår indenfor det afgrænsede område, der kaldes filosofi. Her tiltrækker Heideggers antifilosofiske filosofiske jargon ikke Arendt. Hun synes momentant at være faldet for fristelsen til at frigøre filosofiens stil, at forvandle den til samtale, hvilket er præcist hvad hendes argument tenderer mod, når hun fastslår, at blandingen af kritisk tænkning og politiske principper foregår i et "rum, der er potentielt offentligt". Uanset hvilken "mening" (*res*), der er genstand for kritisk efterforskning, så vil efterforskningen blive formuleret som en slags "offentlig mening" (*res publica*).⁷

Men det besværlige ord i sætningen er "potentielt". Det afslører det rent abstrakte, den lange og altid urealiserbare vision om "den lærde republik... det ensartede og fredfyldte rige af skrift, der udstrækker sig over en mangfoldighed af folkeslag og... er stærkere end våbnes rige," som Rivarol skrev i 1783. Med ét ord undviger Arendt hovedpunktet i Schillers syvogtyve breve, der argumenterer for eksistensen af en "æstetisk overgangsstat". Problemet som Schiller opstillede i *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), er stadig uløst: Hvordan kan man forestille sig et frit samfund som andet end et utopisk håb eller en sentimental abstraktion? (I *The Art of Being Ruled*, gør Wyndham Lewis nar af "demokratiets abstrakte menneske, det store europæiske fupnummer".) Kan en overgangspolitik til en endelig, omend endnu ukendt, borgerlig struktur influeres af en "æstetisk dannelse"?

Utopisk eller ej, så er det motiverende ideal en *res publica*, kædet sam-

men med et rummeligt mentalt rum, der er "åbent til alle sider". Arendts stil foregriber en bevægelse, der er blevet tydelig med "konversationalister" som pragmatikeren Richard Rorty, der ønsker at frigøre sin disciplin fra de præstelige ambitioner og herredømme-systemernes tunge åndedræt. Han skriver at:

Det menneskelige selv, som filosofien har undgået, er det der beskrives i alle de terminologier, der ikke kan bruges til at forudsige og kontrollere mennesker... terminologier, der er ubrugelige for videnskaben og for filosofien, når den opfattes som en skin-videnskab.⁸

Schiller, Arendt og Rorty vedgår måske ikke de samme politikker, men de står solidt i den samme tradition. Den udtrykker en central indsigt, der forbinder Kants *Kritik der Urteilkraft* med den europæiske romantik; og den fortsætter, på den ene eller den anden måde, med at være vore bestræbelsers muse. Wordsworth skrev, at i de skønne kunster var det eneste ufejlbarlige tegn på genialitet "at udvide den menneskelige følsomheds sfære, for at glæde, ære og gavne den menneskelige natur".⁹ Det, at udvide vores følsomhed gennem kunsten, bliver fra og med den tid et eksplicit motiv. Hannah Arendts version lyder: "At træne sin fantasi til at gå på visit".

Men idag kan vi dårligt siges at være på forkant med en bevægelse; vi forsøger stadig at gøre den til en realitet, i stedet for et frustrerende politisk princip. Herder udgav en forbilledlig antologi, *Volkslieder*, for mere end to århundreder siden. Den tegnede mønsteret for den romantiske historicisme og dens bestræbelse på at værdsætte glemte eller fremmede traditioner som et bidrag til den udvidede fornemmelse for den menneskelige familie. I sit essay *Self-Reliance*, beklager Emerson sig over, at:

Overalt hindres jeg i at møde Gud i min broder, for han har lukket sine egne tempeldøre og deklamerer kun fabler om hans broders Gud. Ethvert nyt sind er en ny klassifikation.

Bortset fra problemerne ved den tilsyneladende intimitet og de uforsonlige forskelligheder, så vil det jeg lærer af de oversete stemmer – den judæisk-arabiske poesi eller slaveberetninger eller mundtlige kunstformer – udvide min bevidsthed og bidrage til en, omend beskedent, interkulturel forståelse. Det er den bedste måde at befri os fra de snævertsynede og de nationalistiske fordommes mørke. *Hvorfor bedrive kritik?* Fordi vi ikke kan lade være: Vi bevæges ikke kun frem af det enkelte kunstværk, men også af visionen om kunstens frihedsinteresse og demokratiske indflydelse.¹⁰

Og alligevel, skønt jeg anerkender dette ideal, rammes jeg af en vis træthed og uvishedens dæmon dukker op for at betvivle min entusiasme. Se dig omkring. Er de nationale fordomme og de etniske rivaliseringer

forsvundet? Hvor er den legendariske lærde republik? Når du ser et fremragende skuespil af Shakespeare, Strindberg eller Tjekov, frigør det så virkelig dine følelser for andre, eller bedrøver det dig med en fornemmelse af grænserne for den medmenneskelige sympati? Hvis medynk hjælper os til at genkende dem, hvad så med den terror, der fælder såvel den tragiske helt som det almindelige menneske, den harme, der forgifter de fordømte personer, den moderne roman portrætter, og komediens grimasser, der viser vanvittige eller forturnede eller famlende og snublende typer? Har vi råd til at lide med dem, som vi ser lide? Det moderne skibsforlis er mere ekstremt end det Miranda umiddelbart fornemmer ved Prosperos kunst i Shakespeares *Stormen*. Vil noget kunne forbedre os på det umenneskelige i visse begivenheder i nyere tid: Er du parat til at sværge falsk ved at erklære, at du kan begribe og påtage dig hvad der skete under Holocaust? Medusa forvandler stadig vores følsomhed til sten.

Det er altså sandsynligt, at spørgsmålet *Hvorfor bedrive kritik?* kan besvares meget forskelligt. Demokratiet, som en politisk og social tro, har udviklet sin egen ortodoksi. Som enhver anden tro støtter den sig til vidnesbyrd om det, der ikke kan ses og kræver en sober opposition – fra det politiske højre, hvis det skal være, men helst indefra. Den nye ortodoksi har taget form af en stædigt optimistisk historie, en stor fortælling om menneskehedens selvemancipation. Den demokratiske Oplysningstids berusende kald til frigørelse og bemyndigelse skaber ikke bare dens egen sovemiddel, men dens selvforstærkning i reklamens tidsalder. Nu er en meddelelse blevet til en massage, som McLuhan observerede, og en allestedsnærværende propaganda kan effektivt omgå spørgsmål om samtykke.

I en sådan atmosfære har kritikken intet andet valg end at fungere som afrusningsmiddel. Den betvivler kvaliteten af vore tanker om konsensus. Man forstår bedre Marcuses frygt for, at kombinationen af et liberalt demokrati og kulturindustrien måske er stærk nok til at gøre selve kunstværket til en vare eller svække dets negerende dimension. Ifølge Marcuse bliver "de fremmede og fremmedgørende værker i den intellektuelle kultur, velkendte goder og ydelser".¹¹

Marcuse siger, at der eksisterer en afgørende forskel mellem receptionen af kunsten i et samfund, der i teorien er pluralistisk, men i praksis repressivt (han bruger begrebet "repressiv desublimering" for at karakterisere tingenes tilstand) og kunstens sande reception, som mere ligner en modstand. Han skriver, at:

de absorberende kræfter i samfundet udtømmer den kunstneriske dimension ved at assimilere dens indhold af modstand. I kulturens område manifesterer den nye totalitarisme sig præcist i en harmoniserende pluralisme, hvor de mest modstridende værker og sandheder fredeligt sameksisterer i lige gyldighed.

Efter alt der er blevet sagt om konsensus-begrebets motiverende kraft, kan det godt være, at en faktisk konsensus aldrig er andet end en konformitet, skabt af et socialt pres eller et politisk kunstgreb, der skal give indtryk af enstemmighed. I den forstand bliver Kants Tredie Kritik måske mindre relevant end Rousseaus første Discours og de kølige øjne det kaster på samfundet.¹²

Alligevel forkaster Kant det synspunkt, at vi kun enes om kunsten fordi det er i omgængelighedens interesse at gøre det. Den Tredie Kritik ser – skønt den er interesseret i det dannede samfund som et resultat – ikke dannelsen i sig selv som en kraft, der er stærk nok til at opnå dét politiske resultat. Det *consensus omnium* eller universale samtykke, der er en forudsætning for den æstetiske bedømmelse, peger på en "produktion gennem frihed", på en social kontrakt, der også er hævet over konformitet og tvang.

En respekt for den universelle meddelsomhed er en ting som enhver forventer og forlanger af enhver anden, præcist som var det en del af en original overenskomst, menneskehedens selv havde dikteret. (Kritik der Urteilkraft, para.41)¹³

Uanset om Kant har udledt den eksakte status af denne ideale konsensus, er det tydeligt at han ønsker at fokusere på dens kvalitet og derfor fremkalder den æstetiske oplevelse. "Det forståelige som smagen har i udsigt" (og af ham identificeret med skønheden, lige som det moralsk gode i *Kritik der Urteilkraft*, para.59), kan ikke laves ved hjælp af et sæt regler eller forskrifter. Ethvert harmoniseringsforsøg mellem fantasien og det begrebslige er 'eksemplarisk' mere end dogmatisk. Begrebsliggørelsen af kunsten og den dogmatiske formulering af kunstens regler er ikke bare en omvendning af det implicite til det eksplicite: de krænkter en vigtig begrænsning og bringer egenskaberne i ubalance. Det er lige som at vriste en konstatering ud af dens sammenhæng og se den som værende propositionel og universel. Sådanne didaktiske interventioner har en tendens til at være politisk motiverede og truer selve den konsensus Kant tænker på. Så forskellen mellem at udlægge Schillers berømte "Alle Menschen werden Brüder" (*Ode an die Freude*) som en ordre og ikke som et ønske kan synes trivial, men ved ikke at respektere konteksten, ved at adoptere vendingen som et slogan med bydende moralsk styrke, så kan ønsket blive en trussel.

Mit eksempel er valgt med omhu. Det at en glad forventning kunne blive et tyrannisk krav, at 'broderskab' kunne blive de totalitære regimers *mot d'ordre*, der gennemtvinger absolut samtykke og tilsyneladende enstemmighed, er den erfaring vi har gennemlevet siden den franske revolution og Oplysningstidens velmagtsdage. Enhver insisteren på universel sympati – som også i en (venstre-liberal) konsensus – må derfor nøje undersøges. Marc Shell har vist, hvordan *slægtskab* og specielt *søskende-metaforer* kan rationalisere et dødeligt politisk udelukkelsesmaskineri. Han lægger hovedvægten på den dystre side af den kristne universalitet.¹⁴ Jeg

vil begrænse mig til æraen af progressiv politik og dens tiltrækkende doktrin om deltagende fantasi, som romantikken satte i cirkulation.

Tre emner kræver opmærksomhed. Det første er: Hvor langt og hvor ægte kan vi sympatisere med andre? John Keats' ærlighed giver os en pause. Lige efter hans ofte citerede udsagn, "hvis en spurv kommer til mit vindue, tager jeg del i dens eksistens og pikker rundt i gruset", indrømmer han en kulde der sjældent bliver citeret.

Jeg beder Dem nu, min kære Bailey, om at De, hvis De herefter observerer noget koldt i mig, ikke tilskriver det hjerteløshed men abstraktion – for jeg forsikrer Dem, at jeg nogle gange ikke føler lidenskabens eller hengivenhedens indflydelse igennem en hel uge – og så længe dette nogle gange varer, begynder jeg at mistro mig selv, og ægtheden af mine følelser på andre tidspunkter – jeg forestiller mig dem, som nogle få gølge tragedie-tårer...¹⁵

Det andet emne drejer sig om hvad der sker, når vi bruger vores humanitære følelser til at forstå fremmede eller selv kriminelle adfærdsmønstre – også dem der strider imod selve den sympati – ved hjælp af hvilken vi prøver at forstå. Hannah Arendt trænede sin fantasi til at gå på visit – og i hendes bog *The Banality of Evil*, skrev hun om Adolf Eichmann med så stor forståelse, at mange var krænkede over hendes holdning. Forsøget på at forstå eller bare præsentere bliver suspent: Der kræves et synspunkt, som udelukker overvejelser over afskyvækkende trosretninger eller fremgangsmåder.

Emnet, der handler om at præsentere et afskyvækkende stof, er et specielt omend ekstremt tilfælde, der peger på grundlaget for de repræsentative grænser som de præmoderne forfattere gør sig til talsmænd for. Lessing holdt på, at Laocoons smerte i den berømte skulptur skulle mildnes, hvis man ikke skulle overskride skønhedens grænse. Men litteraturen, som er en temporal kunstform, der er uafhængig af enkelte, fikserede øjeblikke af visuel repræsentation, kan roligt skildre en sådan smerte. Jeg tror, at regler som denne til syvende og sidst er baseret på et økonomisk syn på de menneskelige følelser. De fastholder ikke alene, at der er en grænse for vore følelser, men også at det er farligt at tillade dem at blive opslugt af visse syn og scener. Imellem 1600-tallet og slutningen af det næste århundrede handlede kunstkonflikten mellem kristendommen (specielt mod-reformationen) og klassicismen om spørgsmålet, hvor meget opfindsomhed og følelsesliv, der skulle være helliget de 'lidenskabelige' – blodet, tårerne og dødsqualen – aspekter af den kristne historie.¹⁶ De samme emner dukker op idag, omend uden teori, når vi i revolutionær terror og folkemord genkalder os scener, der er langt mere grusomme og blodige.

Denne tankerække bliver nødt til at forfølge to beslægtede historiske anliggender: fremkomsten af en post-teologisk hermeneutik, der stadig forkynder kristendommen, men nu i form af en verdslig og sociopolitisk

sympati-doktrin og den modsvarende viden om, at kristendommen, mens den hævder at være en kærlig religion der åbnede en afgrænset pagt, i dens efterfølgende historie viste tegn på ikke bare en intolerance, der var mere akut end den religion den forkastede, men også en undertrykkelse af forskelle igennem tvungen omvendelse.

Set i dette lys bliver den moderne historistiske eller multi-kulturelle overbevisning om, at den menneskelige sympati er *disponible* – at ved imaginativt at reproducere det markant anderledes, vil vi komme til at respektere det, eller i det mindste forøge vore medfølelse evner, i stedet for at udtømme dem – denne overbevisning kan være lige så tvivlsom som en fordring fra en tidligere og mere specifik religiøs godgøreheds-doktrin.

Vanskeligheden, som disse doktriner udelader, er, at følsomhedens historie peger væk fra sådanne håb. Denne historie er som *Candide*, der latterliggør optimismen i den liberale tankegang. Freuds fund ændrer ikke billedet. Fantasien leder lige så meget til indelukthed og spaltende adfærd som til en vækst i fællesskabsfølelse. At påkalde skønlitteraturen som bevis for at en selv-overskridende indlevelse er mulig, beviser hverken at der er sket et kollektivt fremskridt i følsomhed eller at kunstværkerne har haft en afgørende betydning for den. Kløften mellem forventning og realitet har aldrig været så smertefuld som i æraen, der så et *Kulturvolk* begå det største af alle folkemord.

Et tredje og sidste anliggende dukker op her: udtrykker kravet om menneskerettigheder en udvidelse af sympatien, når den progressive politik forlænges til også at omfatte kulturelle, etniske og seksuelle forskelle? Eller er dette igen noget utopisk og abstrakt, håbets vildledende sprog og ikke en klar vurdering af hvad der er muligt? Fastholdelsen af kravet om rettigheder afprøver grænserne for de politiske principper, fordi den søger at ændre ikke bare de sociale strukturer, men hele de menneskelige følelsers økonomi.

Måske ønsker vi at fastslå, at et håbets sprog, uanset hvor vildledende, er bedre end intet sådant sprog. Eller at politiske principper, der baserer sig på det, er bedre end den gamle, fremmedhadende kritik. Men i det tilfælde skulle den utopiske forudsætning ikke tillades at tildække den vanskelige historie vi har gennemgået og stadig gennemgår. Der er bestemt "overraskende resultater af sympati"¹⁷, men der er også overraskende nederlag.

Den sandhed som tankerne om en æstetisk uddannelse er stoppet op foran, ligner, ifølge Michael Ignatieff, den sandhed som tankerne om progressiv politik er stoppet op foran. Ignatieff skriver i *The Needs of Strangers*, at "jo tydeligere vore artsbehov bliver, jo mere brutal bliver den menneskelige insisteren på kravet om forskellighed".¹⁸ De selvsamme kræfter der kunne forene os – religion, nationalitet, køn, kultur – trækker os også fra hinanden. Den medfølelse fantasi kan ikke hamle op med efterspørgslen; den brænder ud eller bliver et let bytte for illusoriske løfter og forløsningsprojekter. Sproget selv udviser en sørgelig uduelighed.

Ignatieff udfordrer et nedarvet "sprog af politisk troskab, der ikke længere taler for vore behov", og det kan komme til at påvirke hele den borgerlige humanismes diskurs, der, som jeg har foreslået, blandes af en tro på æstetisk dannelse. Ignatieff konkluderer, at:

det er spild af tid at påtvinge de mænd og kvinder, der er rede til at dø for deres krav om forskellighed, den fælles-menneskelige identitets krav. Der vil ikke blive nogen ende på døden...

En sådan verden har gjort den klassiske politiske økonomi (inspireret af Adam Smith) forældet, fordi "den orden som [den] videnskab nu anråbes til at forstå, er en orden af fremmede, der rækker til verdens ende". Og i en sådan verden er det tvivlsomt, om "behovet for at høre til i al dets frygtelige intensitet" kan lindres, eller om den liberale og humanitære basis for konsensus-ideen kan blive fremherskende. Den fremmede ved lågen vil – uanset hvorvidt vi taler om en gruppe personer, der søger adgang til staten, eller om et krav om anerkendelse af forskellige og ofte indbyrdes intolerante overbevisninger – fremkalde stærke selvbeskyttende handlinger hos dem, der er inde i varmen. Når først vi går ind i et globalt marked, der undviger kolonialismens ethos, angriber en ny situation vor samvittighed. Ignatieff beskriver det som:

en orden, i hvilken en så uskyldig forbrugs-handling her i London som det at lave en kop te, implicerer os i undertrykkelsen af teplukkerne i de britiske plantager i Bangladesh og Sri Lanka. (p.129).¹⁹

Opfattelsen af en sådan 'orden' – ordet virker ironisk i denne sammenhæng – kan kun resultere i to ting. (Jeg taler nu med min egen stemme og ikke med Ignatieffs). Enten vender vi tilbage til en asketisk gerning, der begrænser forbruget for at undgå den skyld man pådrager sig ved at leve godt af andre, eller også finder vi en modforestilling, der er lige så total men uden religiøse udskejelser eller skurkagtige politiske principper.

Eftersom vi befinder os i en global økonomi, hjælper det næppe teplukkerne i Bangladesh at begrænse forbruget. Det kan måske fremkalde en symbolsk protest og rense vor samvittighed, men medmindre vi postulerer symbolske handlingers politiske effektivitet – ved f.eks at bruge Gandhi som model – vil intet blive radikalt forandret på det globale niveau. Vi kan dårligt garantere at selvfornægtelse vil resultere i nogen politisk eller økonomisk forbedring. En tilskyndelse til asketisk renelse kan faktisk komme til at forøge den religiøse fundamentalisme og give anledning til en række nye retskafne politiske principper. Selv hvis dette ikke sker, vil det samvittighedsfulde individ finde utallige andre anledninger til afholdenhed, indtil selve fundamentet for det menneskelige liv – dets ret til at eksistere under røveriske eller urene forhold – bliver sat i

tvivl.

Alternativet er en modforestilling, som heller ikke kan undslippe alle de religiøse overtoner, men som alt i alt synes mindre selvmorderisk. Denne modforestilling er, ifølge Adorno, en opgave for filosofien og han beskriver den som:

forsøget på at betragte alle ting, som de ville se ud fra forløsningens standpunkt. Den slags viden har intet lys, bortset fra det forløsningen spreder på jorden; alt andet fortærer sig selv som ren rekonstruktion, et øjeblik af teknisk kunnen. Man må formgive perspektiverne, så de forvrider og defamiliariserer verden, afslører dens komme med dens "kløfter og afgrunde", så nødlidende og forklaret som den en dag vil dukke op i det messianske lys.²⁰

Med dette er vi tilbage ved kunsten, set fra filosofiens perspektiv. For hvor skulle vi ellers kigge hen for at finde behovets tabte sprog, både på det oprindelige og på dette forståelige og visionære niveau? Visionen er i sig selv et behov og ikke bare en sublimering af et behov. Hvorvidt sympatien er progressiv eller bare tilfældig og revsende, er der hver gang, med Benjamins ord, en "undtagelsestilstand", hver gang iagttagere ikke kan normalisere uretfærdighed, undertrykkelse og lidelse – kort sagt, når retfærdiggørelsen svigter – gives der en åbning for en forløsende handling, en, hvis forståelse ligger inden for kunstens rækkevidde.

Når jeg i slutningen af dette essay citerer en tekst, hvori begrebet forløsning optræder som et ord, der overskrider den normative akademiske prosa – som et intimt blik eller en gestus – er det for at fastslå pointen om de menneskelige behov. Adornos brug af ordet forebygger visionens degenerering til teknik. Kunst, og film i særdeleshed, kan, i fotografiets og den mekaniske reproduktions tidsalder, lade sig bruge til massive effekter, og gennemtrænge aisthesis' område, den akustiske og visuelle kulturs felt. Den kan manipulere publikum og skabe pseudo-konsensus. Fra første verdenskrig og til Holocaust skabte teknologien, i den fanatiske politiske tros navn, både masse-mani og masse-død; denne katastrofalt negative side af teknikken lagde, sammen med dens potentiale for fuldstændig forfalskning, for at fabrikere historien, en endnu større byrde på kunsten for at udøve hvad Malraux kaldte en "forførelsens lysende rædsel".

For at forstå Adorno indenfor en engelsk associationsramme kan man fremhæve den kunstneriske dygtighed i *Kong Lear* og *Stormen*. Shakespeare er i stand til at skabe et forløsnings-perspektiv uden at tabe "kløfterne og afgrundene" i den uheldsvangre menneskelige verden af syne. Det som for tiden er "det største som for os er glemt" – og som næppe bliver husket i fremtiden, undtagen som en forsinket profan magi – er kunstens modforestilling. Alligevel knækker Prospero sin tryllestav og giver afkald på sine magiske evner i slutningen af *Stormen*, måske for at signalere at visionen ikke bør blive til teknik, eller at den genløsning vi

har været vidne til kun er en effekt af kunsten. Med den lidenskabelige tilbagevendende af fundamentalismen idag, i religion eller politiske religioner, hvor effektiv kan så selv en Shakespeare være? Ikke desto mindre er der nogen trøst i at vide, at hans værk har overlevet, og at det stadig skaber et fælles offentligt rum – i hvilket, skønt meningerne støder kraftigt sammen, samtykket ombejles, som Kant engang sagde, og ikke fremtvinges.

Oversat af Annelotte Mynster

Noter:

1. Se W.K. Wimsatt, "What to Say About a Poem," i *Hateful Contraries* (Lexington: University of Kentucky Press, 1965).
2. Se "A Retrospective Introduction" til genudgivelsen af bogen i 1962.
3. Empson var en undtagelse fra denne tendens.
4. På samme tid bevæger en sofistikeret marxisme sig i parallel retning. Den bekræfter det utopiske og progressive element i ideologi-kritikken, et element der demaskerer ikke bare den falske bevidsthed i den høje kultur, men "den retoriske overtalelses komplekse strategi" gennem hvilken "den masse-kulturelle tekst" bliver påtvunget. Se Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981), "Conclusion".
The Theory of Communicative Action, tr. T. McCarthy (1987).
5. *Lectures on Kant's Political Philosophy*, ed. Ronald Breiner (Chicago: University of Chicago Press), pp.28, 43.
6. Den tradition jeg beskriver kaldes ofte borgerlig humanisme. Den ser demokratiet som en regeringsform eller politisk handling, der er tæt forbundet til et ikke-uautoritært socialt liv. Den ved, at regeringer altid kan hævde at være demokratiske (for at nyde godt af de regeredes samtykke) ved at begrænse de selv samme friheder, der er uundværlige for kvalitetssamtykket. Et ægte demokrati vil derfor sige et borgerligt samfund; hvis ethos, der er karakteriseret ved disse friheder - specielt forsamlings- og ytringsfriheden - er indlemmet i den politiske struktur. Undersøgelsens retning går fra det åbne samfund med dets 'sprogudveksling' til dramaet om politiske afgørelser. Håbet er endvidere, at denne retning måske instituerer etikens primat over de politiske principper. Uden garantier der kan borge for samtykkets kvalitet, og som stammer fra det borgerlige samfunds tolerance, kunne en ikke-borgerlig humanisme resultere i noget så katastrofalt som Nazi-Tyskland og måske i alle politiserede etniske eller nationalistiske rivaliseringer.
8. *Consequences of Pragmatism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), p.188. Arendts åndsslægtsskab stammer selvfølgelig ikke fra pragmatismen, men fra Jaspers indflydelse.
9. Ved at fordoble ordet "menneskelig" formilder Wordsworth det faktum, at resultatet af en sådan udvidet følsomhed kunne blive en bevidsthed om forskelle. Han lægger vægten på "den menneskelige natur" og dens permanente mere end dens kontingente træk - på *Humanität*, for at bruge en aktuell tysk term. Alligevel anerkender Wordsworth mere end nogen anden af den tids forfattere kontingensen, skønt han integrerer dem ind i en skæbnebestemt redegørelse for hans udvikling. Se hans *The Prelude, or The Growth of a Poet's Mind*.
10. Her bør jeg gardere mig mod en misforståelse. Ideen om æstetisk uddannelse

- ophøjer ikke kunsten eller privilegerer den kunstcentrerede kritiks rolle. Men i den politiske verdens begrænsede rum, som alt for ofte kræver et forhastet og deformt samtykke, vedligeholdes muligheden for et anderledes samtykke, et, der kan kaldes ukynisk, frit og lykkeligt. Politiske principper, der ikke har det i erindring, der ikke har en stærk æstetisk modvægt, vil formindske vor evne til at samtykke og forvandle deres komplekse, lidenskabelige sympatier til tomme fagter. Jævnfør Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, specielt kapitel 6.
11. *One Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Boston: Beacon Press, 1964), p.61. En TV-reklame for en ny række Macintosh computere (fra 15. oktober 1990), udstillede netop den optimisme Marcuse frygtede: "En magtfuld teknologi lægges i hænderne på almindelige mennesker. Den Industrielle Revolution møder Oplysningstiden".
 12. Hvis Marcuse synes at være drevet af teori, så kan vi påkalde Lionel Trilling til at genfremsætte argumentet. I *Sincerity and Authenticity* (1972) beskriver han, hvordan Rousseaus angreb på kunsten som værende flatterende eller "behagelig" for samfundet har hjulpet med til at producere en bydende nødvendighed. "Den hengivelse, der nu bliver kunsten til del, er nok mere brændende end nogensinde før i kulturens historie. Hengivelsen tager form af et ekstremt krav: nu hvor kunst ikke længere kan forlanges at behage, forventes den at bidrage med livets åndelige substans". Men så angriber han en vigtig fodnote. "På nuværende tidspunkt kan kunsten ikke siges at stille kritiske krav til publikum. Det udsnit af vor kultur, der overhovedet er lydhøre overfor samtidig kunst, gennemtrænges fuldstændig af den. Vi har ikke længere en situation, hvor oplevelsen af et samtidigt værk begynder i modstand og fortsætter i relativt langsomme niveauer til en forståelse eller næsegrus beundring." Det er ikke underligt vi er forvirrede: der findes både en social kritik der påskønner kunsten, på grund af dens aura (eller dens autentiske og modstandsdygtige status i et tilpasset samfund), og en social kritik der angriber kunsten, på grund af dens aura (dens 'æstetiske ideologi') og ovenikøbet gør den til genstand for smagen hos massemediernes publikum.
 13. Jvf. H.R. Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, tr. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982) pp. xxxix f.
 14. "Marranos (Pigs) or from Coexistence to Toleration", *Critical Inquiry* 17 (1991); 306-335. Jvf. hans *The End of Kinship* (Stanford: Stanford University Press, 1988), p.20.
 15. Brev til Benjamin Bailey, 22. november 1817.
 16. At *Kong Lear* blev opført med en lykkelig slutning fra 1681-1838, tyder også på at følelserne skulle spares. Se Dr. Johnsons erklæring af, hvor ubærlig Cornelias død var for ham, i *Preface to Shakespeare*.
 17. Jvf David Marshall, *The Surprising Effects of Sympathy: Marivaux, Diderot, Rousseau, and Mary Shelley* (Chicago: Chicago University Press, 1988).
 18. *The Needs of Strangers: An Essay on Privacy, Solidarity, and the Politics of Being Human* (London: Chatto & Windus, 1984), kapitel 4 "The Market and the Republic". I første kapitel af *The Human Condition* (1958) har Hannah Arendt tydeligt og uden patos skitseret "den menneskelige pluralitets vilkår... at mennesker, ikke Mennesket, lever på jorden og bebor verden". Mens alle aspekter af de menneskelige vilkår, ifølge hende, på en eller anden måde er relaterede til politik, "denne pluralitet er specifikt betingelsen... for alt politisk liv". Hendes indsigt ligger på linie med Emersons berømte "det er meget ulykkeligt, men for sent til at afhjælpes, at vi har opdaget at vi eksisterer" (*Experience*), eller Augustins formel for menneskelig selvbevidsthed, "det spørgsmål, jeg er blevet for mig selv". Det politiske spørgsmål, der karakteriserer vor egen tid er, hvordan vi kommer fra pluralitet til pluralisme.
 19. Jvf Emmanuel Levinas: "Under beskyldning fra alle bliver ansvaret for alle en erstatning. Et individ er et gidsel". Citeret fra Martin Jay, "Hostage Philosophy:

Levinas' Ethical Thought', *Tikkun* 5,6 (1990), 85-86.

20. Konklusionen til *Minima Moralia*, da.ovs. Nina Lautrup-Larsen og Arno Victor Nielsen, Modtryk, Århus 1987.