

„Les monstres de la grande espèce“

Litteraturen, videnskaben og det sublime

NICK MANSFIELD

Forbindelsen mellem æstetik og naturvidenskab er traditionelt blevet betragtet med stor mistro af den akademiske og journalistiske kunstkritik. Faktisk begrundes antipatien mellem kunsten og videnskaben som uforenelige produktions- og vidensstørrelser alle de binære modsætninger, som definitionen af humaniora hviler på: f.eks. mellem det menneskelige og det matematiske, det intuitive og det empiriske, det materielle og det visionære. Ikke desto mindre viser det sig, fra naturalismen til vore dages cyberpunk, at muligheden for at forbinde det æstetiske og det naturvidenskabelige har været en stabil kilde til kunstens evne til at forny troen på sine formål og sin relevans. Energien bag disse eksperimenter – fra Zolas brug af et videnskabeligt forlæg som model for den „eksperimenterende“ roman, over russisk konstruktivisme til science fiction og computerkunst – burde få os til at se, at det æstetiske og det videnskabelige projekt i virkeligheden ikke er adskilte, og at der burde gøres forsøg på at teoretisere deres fundamentale forenelighed. Målet med dette essay er at reaktualisere nogle diskussioner om det nittende århundredes franske litteratur, især Balzac og Flauberts værker, og undersøge deres forbindelse til Kants æstetik, for at bidrage til en sådan teori.

Groft sagt er mit synspunkt, at der i det nittende århundredes franske litteratur hævdes en forbindelse mellem videnskabelig viden og den oplevelse af det sublime, som man tidligere havde betragtet som udelukkende æstetisk. Den ultimative afsløring af

det virkelige, der var målet for tålmodig empirisk analyse og klassifikation, tænktes som et møde, ikke med en udtømmende og sober sandhed, men med en mulig transcendent, eller i Kants terminologi, en oversanselig åbenbaring. En af implikationerne heraf er, at denne forbindelse er forblevet grundlæggende for især vores populære forståelse af viden helt frem til idag.

Med andre ord er det, vi har set gennem de seneste tohundrede år, ikke bare en forskydning af videnskabelige sandheder over i en æstetisk kultur, hvor de har fungeret som metaforer for et nyt indblik i det moderne menneskelige vilkår, det er heller ikke avantgarden og de eksperimenterende kunstneres anvendelse af teknologiske gennembrud i en søgen efter nye hybridformer mellem menneske og maskine. Den progressive tilnærmelse mellem videnskab og æstetik skal også ses som måder at artikulere det, vi siden romantikken har kaldt det sublime: muligheden for at nå det umulige, for at sige det usigelige.

Lad mig begynde med et citat fra Hippolyte Taine, hvor han skriver om Balzac. I 1858 beskriver Taine i et essay oplevelsen af Balzacs *oeuvre* som en vandring gennem et videnskabeligt museum. Han skriver:

De går hurtigt forbi hans ærbare men ufine kvinder, forbi hans svulstige præster, forbi hans omtågede eller snakkevorne store mænd; det er ikke her, man finder det skønne: En naturhistorisk samling er ikke et museum for det skønne. Men De standser foran hans håndværkere og forretningsmænd, ordnet i hver deres glasmontre, hver især fremvisende de afbrydelser og overdrivelser af en udvikling, der har placeret den enkelte inden for sin art; foran åndens mænd, alle blændende, fordærvede og livstrætte; foran hans syge kvinder, hans sladretanter fra provinsen, hans forfatterinder og letlevende unge kvinder, foran hans dydsirede mænd – ligesom de andre præpareret efter den triste, anatomiske metode – der alle har deres dyder fra deres fordomme, manier, beregning eller laster; foran de excentriske eller vanskabte væsener, som han har lagt til side og fremhævet som særligt udsøgte eksemplarer. Vent endnu et øjeblik, han vil lade et tæppe gå op, og i en adskilt sal vil De få de virkeligt store monstre at se: Dem elsker han endnu mere end de små!¹

Det første, Taine her gør, er at afstå fra at søge det skønne hos Balzac: „un muséum n'est point un musée“, skriver han. Balzacs

rolle (dels som ceremonimester, dels som videnskabsmand) er at åbenbare en udførlig taksonomi af sociale typer, opstillet sekventielt. Typene er meget præcist fremstillet: Der må være mænd, der hverken er blændende, fordærvede eller livstrætte. Der må være kvinder, der hverken er sygelige eller sladdervorne, og damer, der hverken er forfattere eller kurtisaner. Men samtidig er dét, som videnskabsmanden åbenbarer for os, ikke resultat af en tilnærmelse. Hver enkelt figur skal være ramt nøjagtig i krydsningen mellem fysisk substans og moralsk karakter i de litterært cartesianske koordinater. Taksonomien er ikke komplet. Hvilken taksonomi over karakterer kunne være det? Men den er præcis, fordi den forbinder identifikationens nøjagtighed og positionens eksakthed med en absolut visualitet. Denne eksakthed bevirker, at alt det, som videnskabsmanden ikke har plads til at vise, eller som han endnu ikke har været i stand til at finde, er der implicit. Når de definitoriske betingelser er klare, er det muligt selv at opstille alle de forskellige kombinationer af karakter og substans, der ville fuldstændiggøre en udtømmende kortlægning af menneskeheden.

Beskrivelsens anden egenskab, og den, der interesserer os mest her, er organiseringen af taksonomien som fortælling. Nogle gange sker det som udslag af forskelle i de udstilledes natur, hvoraf nogle fortjener at blive vist i en slags matematisk sekvens, som „håndværkere og forretningsmænd, ordnet i hver deres glasmontre, hver især fremvisende de afbrydelser og overdrivelser af en udvikling, der har placeret den enkelte inden for sin art“. Alligevel er denne orden en refleksion over og en foregriben af passagens dybereliggende fortællestruktur. Strukturen opstår gennem den direkte læserhenvendelse, hvormed læseren følges gennem passagen og endda får angivet et vist tempo. Vi får at vide, hvor vi sætter tempoet op, og hvor vi bliver hængende. Dels understreger det forudsigeligheden af det indtryk, som hver enkelt udstillet genstand gør på os. Dels er der tale om en kritisk konvention, hvor brugen af anden persons pronomen underordner kritikeren og hans publikum gennem en erklæring af normativ (obligatorisk og forventet) forståelse. Dels er det endelig en dramatisering af tekstopplevelsen, således at der gøres

plads til Balzacs egen tilsynekomst som en figur i dramaet, der rummer hans forhold til os, vores samarbejde for at levendegøre teksten i læseprocessen.

Det vigtigste her er imidlertid ikke forklaringen af den narrative sekvens, men dens resultat. Sekvensen hæver sig mindst til at blive et billede på et klimaks, der bliver meningen med litterær beskrivelse: voyeurisme og vilje til viden mødes i en bemærkelsesværdig begivenhed. Hvad indeholder den helt nøjagtigt? Vi må vente lidt endnu. Det er lige før, tæppet går. Vi har endda en idé om, hvad der vil blive afsløret. Men der sker to ting. For det første låses afsløringen fast i fremtiden. Der er et brud i Taines tekst her, og da den genoptages, er museumsmetaforen opgivet. For det andet tilslører beskrivelsen af, hvad vi står for at skulle se, mere, end den afslører. Den savner den præcise reference, som taksonomien har fået os til at forvente. Vi står for at skulle se „i en adskilt sal [...] de virkelig store monstre“. Disse monstre fremmaner måske præcise karakterer hos de, der allerede er velkendte med Balzacs tekster. Men antagelsen af, hvad der bliver refereret til, forklarer ikke ændringen fra nøjagtighed og direkte fremstilling til vaghed og retorisk generalitet. Den forklarer heller ikke forandringen i tid fra beskrivelse af det, som den besøgende i Balzacs udstilling ser, til forventningen om de monstre, som han står for at skulle se, men ikke ser.

Monstrene får lov til at have egenskaber som positioner i en udførligt udfoldet sekvens: de er det endelige mål for museumsvandringen. De har også lov til at have moralsk og endog libidinal tyngde. I og med at de er det ultimative øjeblik i den stædige afsløring af det virkelige, som vi allerede er velkendt med, tror vi at vi mere eller mindre kender dem. De behøver ikke at blive præcist bestemt, fordi vi kan forestille os, hvordan de er. Det er denne særlige kombination af virkemidler, som interesserer mig her. Som objekter man kan forestille sig, men ikke vise, som man kan tænke, men ikke fremstille præcist, er monstrene identiske med det Kant forsøgte at bestemme som det sublime. Men det bemærkelsesværdige i denne sammenhæng er, at det sublime ikke dukker frem som momentane glimt af det oversanselige i en anden, fuldstændig transcendent orden, fjernt fra den materielle

verden, hvorigennem afsky og latterliggørelse hæftes ved vores konventionelle, fysiske vidensproduktion. Det sublime vises her som en logisk afslutning på en tålmodig og mekanisk udforskning af det materielle, af det virkelige. Jeg mener, at dette er en vigtig side af det gensidige forhold mellem videnskab og kunst i modernitet og postmodernitet – forestillingen om, at det virkelige ikke er et alternativ til det sublime, men i sig selv det sublime. Det sublime viser sig altså ikke som det fraværende, hvis hemmeligheder vi kun glimtvis ser. Det er det virkelige i sig selv og den tålmodige beskrivelse af, hvordan verden fungerer, der uundgåeligt fører frem til det, selv om det kun sker som en retorisk triumf. Det er i det virkelige, vi skal søge den ultimative kontakt med det, som på én gang er det mest uransagelige og det mest opløftende.

Her er Kants mest fuldstændige definition af det sublime:

Men netop fordi der i vor indbildningskraft ligger en bestræbelse efter fremskridt i det uendelige, mens der i vor fornuft ligger en fordring på absolut totalitet som på en virkelig idé, kommer selve det – for denne idé – utilstrækkelige i vor evne til størrelsesvurdering af sanseverdenens ting til at vække følelsen af en oversanselig evne i os. Og den brug – som dømmekraften på naturlig måde gør af visse genstande med henblik på den sidstnævnte (følelse) og ikke af sansegenstanden – er slet og ret stor; men i forhold til denne brug er enhver anden brug lille. Følgelig bør den åndsstemning kaldes sublim, der hidrører fra en bestemt forestilling, som optager den reflekterende dømmekraft, og ikke fra objektet.²

I det sublime opstår en konflikt mellem to adskilte åndsevner: fornuften og forestillingsevnen. Fornuften forfølger opfattelsen af verden til en logisk slutning hinsides de grænser, vores fysiske evner pålægger os. Den ønsker at tro på, at vor bevidsthed er i stand til at rumme det kolossale, nemlig totaliteten. Forestillingsevnen, som Kant definerer som vores evne til „størrelsesvurdering af sanseverdenens ting“, er også rettet herimod. Det er en „bestræbelse efter fremskridt i det uendelige“. Men trods denne stræben og trods fornuftens higen er der en grænse for evnerne. Til sidst er forestillingsevnen ude af stand til at producere det, som fornuften søger, og subjektet oplever simultant sin egen mu-

lighed for at blive løftet og sin svigtende evne. Denne særlige følelseskombination deprimerer og fremmedgør imidlertid ikke subjektet i så høj grad, som den gør subjektet bevidst om sin egen mulige forbindelse med det transcendentale, det „oversanselige“ i Kants forstand. Det er denne modstridende følelse af selvophøjelse, der er den vigtigste faktor ved det sublime. Kant hævder, at det ikke er objektet, som fremkalder den sublime følelse, men at subjektet „bruger“ bestemte objekter, for at denne særlige følelse kan blive vækket. Det sublime er altså ikke en kvalitet ved objektet, men en bestemt erfaring inden for subjektets kompleks af sanseevner.

Den videre diskussion af det sublime udspringer af disse tre forhold: konflikten mellem det, der kan forestilles, men ikke fremstilles; fornemmelsen af en forbindelse til det oversanselige og subjektet som locus for oplevelsen af det sublime. For det første er den afsløring, som bliver forelagt af både Kant og Taine, virtuel snarere end realiseret. Taine kundgør, at monstrene „de la grande espèce“ står umiddelbart for at vise sig, selvom de aldrig gør det. Det, som er vigtigt, er deres placering i slutningen af en fortællesekvens under udvikling. Forventningen er altafgørende. Kants sublime er ligeledes rettet mod en større begivenhed, der ikke indtræffer, nemlig det at få fat på „absolut totalitet som på en virkelig idé“. I begge tilfælde står vi i forventningens øjeblik over for en forbløffende begivenhed, som ikke behøver være andet end en mulighed.

Dette fører til den anden lighed mellem Taines passage og det sublime. Det, som er vigtigt i begge tilfælde, er ikke beskaffenheden af det objekt, som står for at skulle afsløres, men den tilstand, der fremkaldes i subjektet. Vi har allerede bemærket, at trods den meget nøjagtige definition af alle objekter på udstillingen, som står for monstrene, er monstrene kun beskrevet i de vageste og mest generelle vendinger. Det vigtige er, at subjektet er i stand til at opleve dem, eller med Kants ord „bruge“ dem til at frembringe en bestemt følelsesstilstand, hvis struktur er bestemt som udelukkende indre for subjektet, og som intet har at gøre med objektet i sig selv. Både for det sublime og for Taine er objektet vigtig på grund af den funktion, det har for subjektet, og den måde, det bli-

ver placeret på (i det ene tilfælde som et slutpunkt for en fortælling, i det andet som det uopnåede mål for en stræben efter det infinitte) snarere end på grund af dets egen natur.

Det er vægtningen af subjektets oplevelse snarere end af objektets natur, der forklarer, hvorfor Taines billede af Balzacs ultimative afsløring af det virkelige er analogt med Kants sublime, selvom de tilhører det, der normalt betragtes som forskellige ordener. Hvis det sublime defineres som en fremkaldelse af en følelse i subjektet, der åbenbarer dets forbindelse med det oversanselige, hvordan kan vi da argumentere for, at det også opererer inden for det virkelige? Svaret på dette spørgsmål hjælper os til at forstå samhørigheden mellem litterære og videnskabelige erkendelsesmetoder. Det vigtige er ikke det locus, inden for hvilket man ser, at det sublime opererer, men det billede, der opstår gennem det menneskeliges udvidelse og den retoriske værdi det tillægges. På den ene side bliver dette billede beskrevet som afsløringen af det oversanselige. På den anden side er det en begejstring ved den tætteste konfrontation med det virkelige. Afslutningen på Kant-citatet minder os om, at den væsentlige udvikling sker i subjektet. Kant, som står ved indgangen til det moderne, beskriver en bestemt subjektiv oplevelse, som han forstår eller repræsenterer som forbundet med det oversanselige. Men samtidig med, at han insisterer på, at dette er det væsentlige, anerkender han, at dets aktuelle domæne er subjektet. Med andre ord er forbindelsen med det oversanselige en fortolkning af en subjektiv følelse. At denne følelse senere kunne opfattes på andre måder og forbindes med andre kontekster udelukkes ikke af Kants analyse.

Det er denne insisteren på identifikationen mellem det sublime og det oversanselige, sammenholdt med den simple binære modsætning mellem det materielle og det transcendentale og dens efterfølgende indvirken på forskellige akademiske discipliners billede af sig selv, der har gjort os blinde over for, at den følelseskompleksitet, den intensitet i forventninger, som kan opleves i kunsten, også kan opleves i forhold til videnskabens traditionelle materiale. Det er denne mulighed, der kan lede os til at forstå, hvorfor autoriteten i kategorier, der er så udtalt usam-

menlignelige som det virkelige og det transcendentale, er blevet eroderet samtidig i den moderne æra. Det, som har været vigtigt, er ikke den måde, den sublime følelse er blevet fortolket på, eller i hvilken særlig kontekst, den formodes at operere mest autentisk, men det fremtrædende og selvtilstrækkelige i følelsen som en subjektiv erfaring. Det er nemlig gennem denne følelse, gennem dens mulighedsorientering og gennem den optimisme, som fremkaldes af subjektets følelse af intens oplevelse i hans eller hendes evner, at nye hybridformer af kunstneriske og videnskabelig kreativitet har fået og kan få tilført kraft.

For at opsummere var det Kants mål at analysere en intens subjektiv tilstand, der for ham syntes forbundet med det æstetiske og det oversanselige. Det var denne tilstand, han kaldte det sublime, en betegnelse, vi stadig søger at forbinde med de områder (metaforiske for nogle, bogstavelige for andre), der syntes at tiltrække sig hans største beivring. Og alligevel syntes den samme subjektive tilstand i det nittende århundrede at gælde for helt andre områder, f.eks., med Taines Balzac, for det virkelige. I de senere år er denne flydende bevægelse mellem det transcendentale og det virkelige som et betydningsfelt for det kompleks af følelser, vi kalder det sublime, dukket op igen. For nogle er den sublime erfaring del af det mest intense og umiddelbare møde med det virkelige og endog med det politiske. For andre forbliver det sublimes logiske mål det oversanselige.

Lad os se på nogle af de nyere eksempler. De første to viderefører undersøgelsen af repræsentationer af det nittende århundredes franske litteratur. Roland Barthes analyserer beskrivelsen af familien Aubains stue, som åbner Flauberts *Un coeur simple*:

...mens det, i Flauberts beskrivelse, er muligt i benævnelsen af klaveret bogstaveligt talt at se en antydning af dets ejermands borgerlige position og i papæskerne et tegn på uorden... beregnet på at konnotere atmosfæren i huset Aubain, synes der ikke at være nogen hensigt, der kan begrunde referencen til barometret, et objekt, der hverken er upassende eller karakteristisk, og som derfor ikke ved første blik indgår i det betydendes orden.³

Ifølge Barthes identificerer Flaubert i sin beskrivelse enkeltgenstande i familien Aubains hus, der betegner og fastholder enten familiens sociale identitet eller dens væsen. Men én genstand, barometret, udfylder ingen af disse funktioner. Det betegner ingenting. På samme måde som Balzacs tålmodige og systematiske taksonomi ifølge Taine i sit højdepunkt fremstiller et øjeblik af ubestemmelighed, giver den udførlige beskrivelse af Aubains stue et hul i betydningens orden. Virkelighedsbeskrivelsen som en meningsfuld analyse af social og materiel sandhed når sin grænse. Og alligevel er det denne grænse, som bliver det væsentligste i analysen.

Barthes forklarer omtalen af barometret som en genfremsættelse af Realismens krav om at beskæftige sig med den virkelige, irreducible, materielle verden uden for præfigurerede kategorier som karakterbeskrivelse eller social analyse. Barometret kan således ikke betyde andet end „virkelighed“:

Alt dette betyder, at det „virkelige“ anses for at være tilstrækkeligt i sig selv, at det er stærkt nok til at dementere enhver idé om „funktion“, at dets udsigelse ikke har behov for at integreres i en struktur, og at tingenes egenskab af at *have-været-der* som princip er tilstrækkeligt for udsagnet... på samme tid som disse detaljer anses for at denotere det virkelige, gør de ikke andet – uden dermed at sige det – end at betegne det... det er altså det „virkeliges“ kategori (og ikke dets tilfældige indhold), der betegnes.⁴

Hvad referencen til barometret betegner, er det virkeliges kategori som ydersiden af vores betydningslogik. Det virkelige kan imidlertid stadig motivere sproget. Det forbliver et princip, der er „tilstrækkeligt for udsagnet“. Det er det i sproget, som ingen funktion har, og intet behov har for en struktur. Med andre ord betegnes det virkelige gennem et hul i sproget. Hullet betegner ydersiden af sproget, det prælingvistisk virkelige. Det er altså en modsigelse: den ting i sproget, som betegner det, der ikke er sprog og defineret som ikke-sprog. Ligesom det sublime, som vore åndsevner kan forestille sig, men ikke faktisk fremstille, er det virkelige noget, som sproget signalerer, uden at kunne fremstille det.

Bestemmelsen af det virkelige som et lingvistisk hul i sproget er en gentagelse af billedet af Balzacs monstre som de vigtigste udstillingsgenstande, der ikke behøver at blive vist. I begge tilfælde repræsenterer det virkelige det mest intense og afslørende, det mest uopnåelige øjeblik for den menneskelige oplevelse – det, vi kan forestille os, men rent faktisk ikke se, eller det, som vores sprog kan pege hen mod, men ikke indfange. Det sublime har ifølge Kant intet med objektets beskaffenhed at gøre, men med subjektets oplevelse. Det, der bliver grundlagt i oplevelsen af det sublime, er en art subjektivitet, en erkendelse af et moment af den største uvished og angst – begrænsningen i subjektets kapacitet og betydningen af dets aspiration. Det sublime indebærer en radikal udfordring og revurdering af selvet. Dette er betydningen af det sublime, uanset om retorikken signalerer dets locus i det virkelige eller i det transcendentale. Det er, som vi har nævnt, ovenikøbet vekselvirkningen mellem disse kategorier og deres progressive tab af autoritet gennem modernitet og postmodernitet, som signalerer, at kvaliteten og værdien af oplevelsen af dem ikke drejer sig om, hvad de er, men om det drama, der kan fremkaldes i subjektet. Bestemmelsen og betydningen af det virkelige og det transcendentale har ingen indflydelse. Det afgørende er oplevelsen af jagten på det nye, det uopnåede og måske uopnåelige, som en måde for subjektet at komplicere og modsige sig selv på.

Jonathan Culler læser, med et træk som er typisk for post-strukturalistisk kritik, den slags huller i betydningslogikken, som Barthes ser hos Flaubert, som en underminering af typisk bourgeois moralsk betydningsdannelse i tekster. Bourgeois læsesubjekter ledes som en konsekvens heraf i moralsk forvirring:

Læsere, som forsøger at motivere tegn og producere en naturlig mening ud fra teksten, vil opdage, at de er blevet gjort til nar, og de, som er mere opmærksomme, bliver måske 'demoraliserede' over tegnenes tomhed og tilfældigheden af deres betydninger.⁵

Hvis man følger dette argument, har hullet i det virkelige til formål at udfordre, true og desorientere det læsende subjekts selv-

tilfredshed. Betydningen af det sublime som et øjeblik, hvor alt er flydende og usikkert i subjektet, gentages her, men det oplevende subjekt bliver narret eller forført ind i det. Det sublime projiceres over i imaginære læsere som en måde at udfordre deres politiske konservatisme på.

I de afsluttende ord i Stephen Hawkings *A Brief History of Time* finder vi et andet moment af begejstring og aspiration, nemlig kundgørelsen af, at vi, når vi er nået til afslutningen af undersøgelsen af den teoretiske fysiks største spørgsmål, vil få adgang til „Guds bevidsthed“⁶. Det transcendentale optræder her igen som det ultimative mål, det mest oplagte slutpunkt for viden. Den grundige undersøgelse af det virkelige vil forvandle os ved at løfte os op i en anden sfære, der her fremstilles ganske konventionelt som det oversanselige. Den retoriske svulstighed, som Hawking benytter, synes at være i modsætning Cullers. Den sublime gestus peger her ikke hen mod en destabilisering og underminering, men mod en selvsikker hævde af autoritet – i Hawkings eget værk, eller andre værker af samme slags, kan en sand eller ultimativ sti betrædes. En ting, som er interessant og ironisk her, er, at alle gen-proklamationerne af det sublime, som vi har undersøgt i det litterære, har understreget dets forhold til det virkelige, det materielle, uanset om det opfattes som en bogstavelig fysikalitet, eller en forståelse af kultur som en intervention i samfundets materielle forhold. Alligevel ligger naturvidenskabsmandens interesse i det, Kant formodede var den rigtige dimension af det sublime inden for det æstetiske: det transcendentale. For mig bekræfter dette blot pointen om inkonsekvensen af det domæne, der betragtes som den rigtige betydning af det sublime. Vigtigt er, at det sublime er en oplevelse, især tror jeg, på trods af Cullers argument, den unikke og intense lyst, som subjektet måtte føle i den befriende destabilisering og spændende rekonstitution af sig selv. Det er denne lyst, der nedbryder distinktionen mellem litterære/kunstneriske og videnskabelige processer. Begge involverer hos subjektet den samme eksperimentale genforestilling, som er noget af det mest vedholdende i moderne og postmoderne erfaring. Ligeledes illustrerer det, at Foucaults forestilling i andet bind af *The History of Sexuality* om et muligt etisk

forhold i fremtiden til nutiden, en „eksistensens æstetik“, tjener os bedre som beskrivelse af subjektivitetens motivation gennem hele det tyvende århundrede.

Sådan kan jagten på viden teoretiseres. Ikke som en humanistisk opgave, heller ikke som den kollektive indsats for videnakkumulation, men som en subjektivitetsmodus i Foucaults forstand, en selvets teknologi for repræsentationer af sig selv som modsigelse, som forandring. Dét har været det væsentlige for os gennem de sidste to hundrede år, ikke virkelighed, transcendens eller viden. Viden og avantgardisme, om den er æstetisk, videnskabelig, teknologisk eller en kombination heraf, har været måder at repræsentere og opleve selvet på – selvet som modsigelse, selvmodsigelse og forandring. På denne vis er diskurser om det nye, det mulige eller tærsklen vigtige, ikke fordi de kortlægger muligheder, men fordi de signalerer den samme formation – selvet i modsigelse med sig selv, selvet der omdanner sig selv. Det faktum, at videnskab og kunst kan ses som en del af det samme projekt, oplevelsen af det sublime som en form for subjektivitet, viser os, at jagten på viden skal betragtes som en strategisk handling udført af selvet. Nogle gange er det en modstandshandling. Nogle gange, som hos Hawking, er det et udtryk for et krav om autoritet. Men det vigtige er, at det er en handling, som udtrykker intervention, konfrontation, komplikation – en handling udført af selvet, betinget af selvets behov, ikke af videnskrav. Det, vi vinder, er selvfølgelig ikke, at vi har en større forståelse af enten det virkelige eller det transcendentale, men at interessante kombinationer af kunst og viden bliver produceret som (dramatiske, men ikke uømgængelige) bivirkninger af vores lyst ved det sublime.

Oversættelse: Lars Jensen

Noter

1. Hippolyte Taine: *Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire*. Paris: Hachette, 1917, pp.62-63. På fransk lyder de sidste linjer: „Attendez encore un instant, il va lever un rideau et vous verrez dans une salle distincte les monstres de la grande espèce: il les aime encore mieux que les petits“; heraf artiklens titel.
2. Fra Carsten Juhls oversættelse af Immanuel Kant:: *Kritik der Urteils-kraft*: § 25. Det sublimes navneforklaring.
3. Roland Barthes: „L'Effet de réel“, in R. Barthes et al. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982, p.82.
4. Barthes, pp. 87-89.
5. Jonathan Culler: *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. Ithaca: Cornell University Press, 1974, p.122.
6. Stephen W. Hawking: *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes*. London: Bantam Press, 1988, p.175.