

Fascinerende oscillationer

HANS ULRICH GUMBRECHT

(1)

Erich Auerbach yndede at kalde det *Ansatz*, og dermed mente han det første gode spørgsmål eller den første lovende hypotese hvormed man, efter en tid at have forsøgt sig uden held, omsider anbringer en tekst på en måde der gør en optimistisk med hensyn til at finde en løsning på det spørgsmål man nærmede sig den med. Man har gjort meget ud af Auerbachs begreb, sikkert for meget. For den der har tysk som modersmål, viser det umiskendeligt og ligefremt hvor rodfæstet hans lærdom var i det præjisiske gymnasiums værdier og begreber. Der er en *Ansatz* den første, oftest ret korte og koncise idé (somme tider kan det også være første række af en ligning) som giver en vished om at et matematisk problem vil blive løst. Selv om man ender med at kludre i aritmetikken og derfor aldrig når til det rigtige resultat, får man ikke en dårlig karakter når blot ens *Ansatz* er fyldestgørende. Når ordet *Ansatz* således henviser til den opfindsomhedskrævende del af et matematisk problem, har det et strejf af geni, en bibetydning som jeg tror i høj grad svarer til den venlige, uaggressive, tilbagetrukne og dog meget ambitiøse Erich Auerbachs stemning.

Men det er ikke alt hvad vi foretager os som litteraturforskere der kræver en *Ansatz*, for det er ikke alt hvad vi gør der har form af problemløsning. Tit og mange gange (som oftest, formentlig) ser jeg mig selv lede efter et godt eksempel, en god anekdote eller et godt citat hvormed jeg kan illustrere og tilmed underbygge en abstrakt idé eller en hypotese. Det er naturligvis at tænke i deduktiv snarere end i induktiv modus. Når jeg arbejder ud fra et overvejende historisk perspektiv, er min vigtigste intellektuelle virksomhed af en tekst, et maleri eller endog et stykke musik at uddrage det særpræg der var dybest medvirkende til at gøre den fortid jeg retter blikket

mod, forskellig fra vores nutid. Jeg kan faktisk kun komme i tanker om to slags spørgsmål i min faglige hverdag som regelmæssigt fremkalder noget i retning af en *Ansatz*. Den ene er når jeg spørger hvilken begivenhed eller tilstand der satte en bestemt historisk udvikling i gang. Det minder i høj grad om arten af Erich Auerbachs anliggende. "Hvad satte den europæiske realismes særlige tradition og diskurs i gang," er det spørgsmål der driver *Mimesis*. Auerbachs *Ansatz* var, som man ved, at *sermo humilis* lå bag denne historiske fremkomst, som en spænding – ikke umiddelbart synlig for moderne læsere – mellem det mest rudimentære plan af stilistisk *decorum* og Ny Testaments uovervindeligt op-højede indhold. Men trods den umådelige anerkendelse Auerbach har modtaget fra sine læsere, kan man naturligvis aldrig bevise at en sådan *Ansatz* er rigtig (eller forkert, for den sags skyld). Den tillader en simpelt hen at gå videre fra ens indledende spørgsmål, fordi den, som jeg sagde helt i begyndelsen, tillader en at anbringe, analysere og sammenligne et korpus af tekster fra et bestemt, sammenhængende perspektiv. Den anden slags spørgsmål der kan fremkalde *Ansätze*, er tættere ved muligheden for empirisk bevisførelse – om end jeg her vil bekende at jeg normalt er for doven til at beskæftige mig med empirisk arbejde. Jeg hentyder til den situation hvor man spørger sig selv hvorfor en bestemt tekst, en bestemt genre eller en bestemt slags kunstnerisk arbejde er i stand til at frembringe en bestemt virkning i en selv og i andre. For nylig – og det er i høj grad i modstrid med alt hvad jeg ønskede at gøre og være da jeg var en "lovene ung forsker" – har jeg hyppigt set mig selv beskæftiget med den slags spørgsmål, dvs. spørgsmål om æstetik.

(2)

Erindringer om én situation af denne art er næsten tvangsmæssigt forbundet med min cellelignende og tilmed vinduesløse arbejdsniche i Stanford universitetets Green Library (hvor jeg også skriver disse linjer den 22. marts 2004). Det var i sommermånederne for en fem år siden, da jeg var i færd med at forbedre en øvelsesrække om Louis-Ferdinand Céline som jeg aldrig havde undervist i før (og jeg tilstår: knap nok havde læst før). Jeg var *fascineret* af Célines prosa, i ordets bogstavelige betydning, dvs. at mine øjne var lammede og jeg uimodståeligt var draget mod noget uden at kende grunden til denne dragning. Jeg læste Céline så at sige døgnet rundt, jeg kunne simpelt hen ikke lade hans bøger ligge, jeg forsømte aftaler på campus og kom for sent hjem til aftensmaden – selv om jeg i sidste ende aldrig var i stand til at sige nøjagtig hvad jeg havde læst (hverken handlingsmæssigt eller tematisk). Da jeg siden hen begyndte at skrive om Céline, brugte jeg dage på at erobre sådanne handlingsstrukturer – stik imod det jeg mener var denne forfatters bevidste strategier til udviskning af overgange, vendepunkter og alle andre elementer i den narrative arkitektur. Célines prosa havde en fysisk *virkning* på mig, lagde jeg efterhånden mærke til, en virkning på min krop, og denne virkning kom tydeligvis fra den rytme der er nedlagt i hans prosa – og denne intuitive opfattelse fandt jeg bekræftet i hans fiktive selvinterview, *Entretiens avec le Professeur Y*. Der priser Céline sine *points suspensifs* (som ganske rigtigt fremkalder den rytmiske *virkning* i hans tekster) som sin eneste litterære opfindelse, en opfindelse, forklarer han videre, som ville “føre læserne bort som et accelererende *métro-tog*.” Men denne *Ansatz*, hvis min læserfascinations forbindelse med Célines prosarytme overhovedet fortjener navn af *Ansatz*, hjalp ikke meget. At tælle stavelser (og hvad andet har vi kritikere lært at foretage os med rytme?) ville ikke forklare hvorfor og hvordan Célines rytmiske prosa på en eller anden måde skulle klistre min krop til skrivebordet i biblioteksnichen, og hvorfor min læsning var så umættelig skønt den aldrig fik fat i nogen historie.

(3)

Jeg tror det var denne følelse af at være klistret til bøgerne på mit skrivebord, hvis sider jeg bladede om uden at tænke, det var denne følelse af en stærk fascination der fik mig til at huske noget jeg havde arbejdet med ti år tidligere igen, nemlig forholdet mellem semantik og rytme i lyriske tekster. Det jeg i sin tid havde brugt – og som nu tilvejebragte en på en eller anden måde banal forbindelse til den situation at jeg var klistret til Célines prosa – var en teori om “strukturel kobling” som Niklas Luhmann havde lånt fra de chilenske biologer Humberto Maturana og Francisco Varela. Maturana og Varela havde med henblik på biologiske systemer, og Luhmann på sociale, foreslået en skelnen mellem to slags kobling: en “kobling af første orden” ville være en forbindelse hvori tilstand (a) i system [i] udløste tilstanden (b) i system [i], som udløste (b’) i system [ii] – og så videre, indtil en eller anden tilstand i system [ii] udløste og genoprettede tilstand (a) i system [i], hvorefter begge systemer i deres koblinger ville gentage hele den sekvens af tilstande de forinden havde gennemløbet. Af indlysende grunde havde Maturana og Varela foreslået at koblinger af første orden skulle kaldes “ikkeproduktive.” Det havde været mit indtryk at enhver sekvens der ville passe på definitionen af en kobling af første orden, også kunne kaldes en “rytme”, dvs. en sekvens af forandringer som ved et vist punkt ville vende tilbage til sit oprindelige element for at gentage sig selv. “Koblinger af anden orden” kaldte Maturana og Varela de forbindelser mellem systemer hvor den gensidige udløsning af forskellige tilstande i stedet for at gennemgå den samme sekvens igen og igen, endte med at frembringe nye elementer og nye sekvenser, nye elementer og nye sekvenser der i sidste ende ville hobe sig op og udgøre et plan af systemisk selviagttagelse. Det krævede derpå ikke nogen særlig dristig teoretisk fantasi at forbinde koblinger af anden orden og deres iboende selviagttagelsesplan med semantikken og drage den supplerende konklusion at koblinger af første orden, dvs. det vi nu engang kalder en “rytme”, ville stå for, og reelt være, fraværet af semantiske virkninger.

(4)

Se, det her, tænkte jeg for fem år siden (ligesom jeg allerede havde følt ti år forinden), kunne man da kalde en *Ansatz*. For ret beset var det et stærkt – og i første omgang næsten chokerende – vink om at man burde opgave en anden hæderkronet (men intellektuelt aldrig særlig givtig) *Ansatz*, nemlig den præmis at det var muligt – og måske endda relevant – at finde “korrespondens”-relationer mellem digtes poetiske form og indhold. For hvis det at koncentrere sig om (være “klistret til”) rytmen i en tekst var baseret på et forhold mellem tekst og læser der var kategorisk forskelligt fra et forhold hvori læseren var nøje opmærksom på semantikken, så ville opmærksomhed på den poetiske form og opmærksomhed på det poetiske indhold være to måder at forholde sig til en tekst på som udelukker hinanden. Enhver “korrespondens” mellem disse to planer ville være udelukket. Efterhånden som jeg overvandt det første, delvis frydefulde chok over min mod-*Ansatz*, forekom den mig også empirisk overbevisende. For vi har alle oplevet hvor vanskeligt det er at fatte den fulde (og potentielt komplekse) mening i et digt når vi, ikke mindst under oplæsning,

koncentrerer os om dets rytme, og omvendt, hvor nemt vi sætter rytmen i parentes, overser den, ja, helt mister kontakten med den, så snart vi forsøger at følge alle digtets semantiske kompleksiteter og forgreninger. At forsøge at gøre begge dele, nemlig med lige stor intensitet at rette blikket mod et digts indhold og form, er fortsat den opskrift vi giver vore studerende og foregiver at følge i vore egne læsninger. Men på en eller anden måde ved vi at det er umuligt, og vi burde derfor begynde at indrømme (og det er ikke engang flovt at indrømme det!) at den uundgåelige form for læsning af et digt (som digt, dvs. med respekt for dets særlige form) eller en rytmisk prosatekst er *oscillationen*. For vi drages ind i en konstant (men uregelmæssig) svingen mellem øjeblikke hvor vi koncentrerer os om formen, og øjeblikke hvor vi koncentrerer os om semantikken i den poetiske tekst, uden nogen mulig samtidighed. Selv min “klistren” til Célines prosa havde, indså jeg, ikke været en konstant og eksklusiv tilstand af rytmisk fortryllelse. Det må snarere have været en

oscillation, en bevægelse mellem de to poler i min læsning der fascinerede mig – og det skabte tilstrækkelig mange hvide pletter i min koncentration om indholdet af Célines romaner til at hindre mig i at fatte deres (under alle omstændigheder vanskeligt fattelige) handlingsstrukturer.

(5)

Når jeg næsten med stolthed hævder at man kan kalde bevidstheden om denne *oscillation* for en ny *Ansatz*, er det afgjort ikke det samme som en “metode” i dette ords strenge betydning, dvs. en usmidig rækkefølge af greb som, anvendt på tekster, mere eller mindre automatisk forventes at frembringe svar på bestemte slags spørgsmål. Jeg spørger faktisk om vi nogen sinde virkelig følger “metoder” i litterær kritik – og inden for humaniora i almindelighed. Er det ikke snarere dækkende at sige at bestemte *Ansätze*, dvs. bestemte præmisser og udgangspunkter for refleksion i beskæftigelsen med tekster, kun vil bevare deres gyldighed i en vis tid, og at sådanne skiftende *Ansätze* kan ændre vores holdning til de pågældende genstande – men at de aldrig kaster “metoder” af sig. Ja, det er sandt at oplæsningen af digte er kommet til at spille en meget større rolle når jeg analyserer og underviser i lyrik, nu da jeg har min *Ansatz*, den oscillerende læsning. Men hvad mening ville der være i at have “metoder” – selv om det eventuelt meget nemt lod sig gøre at udvikle dem? Da jeg for nylig forsøgte at beskrive hvordan Johann Wolfgang von Goethe behandlede distikonets rytmiske form i sine *Römische Elegien*, hvilken fordel ville det da have været at benytte en metode der havde foreskrevet hvordan jeg skulle frembringe svar på mit spørgsmål? Er det ikke langt mere udbytterigt, baseret på en *Ansatz*, at finde individuelle svar på individuelle spørgsmål som vi stiller til individuelle tekster?

I mellemtiden tror jeg min *Ansatz* har opnået forøget kompleksitet – mens jeg omhyggeligt (hvorfor hader jeg dette ord sådan? og hvorfor bruger jeg det hvis jeg hader det sådan?), mens jeg omhyggeligt har undgået at lade det forfalde til metode. For jeg havde forstået at selve den *oscillation* som lyriske tekster (mere eller mindre) nøder os til at opdage,

blot er et særligt tilfælde af den eneste ene slags forhold vi nyder til alle genstande i verden. Vi kan absolut ikke lade være med at forsøge at tillægge hver eneste genstand vi møder en mening – helt uafhængigt af enhver særlig hensigt om at gøre det. Men vi kan ikke lade være med – og det synes at være den dimension vi normalt ikke er opmærksomme på, i hvert fald i vores kultur – vi kan heller ikke lade være med at oprette et forhold mellem vore kroppe og de genstande der er nærværende for os i rummet. Vores forhold til verdens genstande via "nærværelse", dvs. forholdet til deres (potentielle) håndgribelighed, er lige så allestedsnærværende og uundgåeligt som det fortolkningsforhold der forbinder os med dem. Men i det mindste i dag, i det mindste under påvirkning af den dagligdags cartesi-

anisme der er vores kultur (og skæbne), er det vanskeligt for os at blive opmærksomme på nærværelsesdimensionen – og holde den i tankerne. Måske kan vi, i vores nu meget kompleksificerede *Ansatz*, gå så vidt som at sige – igen under den dagligdags cartesianismes historisk specifikke, nutidige betingelser – at det er den æstetiske oplevelses privilegium og funktion at holde os forbundne og gøre os opmærksomme på nærværelsesdimensionen i vore liv. Eller, som Niklas Luhmann engang skrev: i vore dage er kunstsystemet det eneste sociale system hvori perception (dvs. et sanseligt forhold til verden) ikke blot er en forudsætning for kommunikation, men så sandelig et indhold i kommunikationen.

På dansk ved Karsten Sand Iversen