

# Orpheus i maskinalderen; eller Proust som den teknologiske forandrings teoretiker

SARA DANIVS

Legenden fortæller, at når Orpheus sang og spillede på sin lyre, blev ikke blot hans medmennesker, men også træer og klipper, selv vilde dyr, grebet af de sublime lyde, han frembragte. Efter hans unge hustru Eurydice's alt for tidlige død steg den sørgende helt ned til underverdenen i håbet om at redde hende. Han sang så smukt, at Helvede blev bevæget; selv furierne var tryllebundne og fældede tårer for første gang. Orpheus fik lov til at tage Eurydice med sig på én betingelse, at de begge undlod at se sig tilbage, indtil de havde nået de levendes land. De gik i stilhed og havde næsten nået den øvre verden, da Orpheus ville sikre sig, at hans elskede stadig var bag ham. Han vendte sig om; hans blik mødte hendes. "Se, igen kalder den grusomme skæbne mig tilbage", råbte Eurydice, "og søvn forsegler mine svømmende øjne. Og nu farvel!" Hun forsvandt ud af syne, for anden gang opslugt af dødsriget. Måneder i træk flakkede Orpheus rundt i verden og udsang sin sorg, men forgæves. Hans skæbne blev beseglet, da kvinderne fra Thrakien flåede hans krop i stykker og smed delene i en flod. I Virgils gengivelse af myten flød Orpheus hoved ned ad strømmen, mens hans "kropsløse stemme" råbte, "alt mens livsgnisten svandt, på Eurydice – ak, arme Eurydice!" Hvorefter bredderne gentog: "Eurydice, Eurydice".<sup>1</sup>

Orpheus-myten kredser om kærlighed og død, om gudernes magt og menneskenes forfængelighed, men den fortæller også en historie om øjet og øret: om den altgennemtrængende trang til at se og blikkets dødelige kraft, om glæden ved at lytte og stemmens animerende kraft. Det er kort sagt en allegori over sanserne og, derfor, over æstetikken.<sup>2</sup> Gennem hele den æstetiske diskurs' historie har syn og hørelse været privilegerede over smag, lugtesans og fø-

lesans. Syn og hørelse stiller sig lettere til rådighed for abstraktion, og det er til dels derfor, at de har haft en så fremtrædende plads i æstetikens historie. Ifølge Hegel, for eksempel, er syn og hørelse i deres natur *teoretiske* sanser. Af den grund er de også *ideelle* sanser. Smagssans, lugtesans og følesans er, i modsætning hertil, *praktiske* sanser. De involverer forbrug af kunstværket på den ene eller anden måde, og sådan må det ikke være, for Hegel ser kunstværket som et ideelt sted, hvor ånd (*Geist*) og materie skærer hinanden. Som en privilegeret blanding af ren sanselighed og ren tanke, yderlighed og inderlighed, er kunst for Hegel den sanselige objektivering af ånd. Deraf følger, at kun øjet og øret er i stand til at respektere kunstværkets integritet og frihed. Af synet og hørelsen er hørelsen imidlertid den mest ideelle sans. Det er øret, og kun øret, som kan etablere den ideelle korrespondance mellem den sansendes indre subjektivitet og det sansede objekts åndelige inderlighed. På denne måde modtager det sansende subjekt objektet og svarer således i en vis forstand til objektet, hvis åndelige, og derfor ideelle indre bliver formidlet af de lyde, det udsender. Så i modsætning til øjet lykkes det øret på én og samme gang at opfatte både materiel objektivitet og inderlighed.

En sådan idealistisk teori om æstetisk perception er afgrænset af en lang filosofisk tradition – nærværets metafysik. Derfor er det også mærket af en vis historicitet. I en diskussion af Hegels sansehierarki antyder Jacques Derrida, at Hegel ikke kunne forestille sig maskinen, det vil sige en maskine, som fungerer af sig selv, og som ikke arbejder i betydningens [*sens*] tjeneste, men nærmere i yderlighedens og repetitionens tjeneste. Derrida siger det ikke direkte, men det er tydeligt, at høresansen, efter de

lydreproducerende opfinders komme, ikke længere kan tænkes som *a priori* ideel.<sup>3</sup> Opfindelser som telefonen og fonografen fratager lyd dét, som Hegel ville kalde dens sjælfulde inderlighed, og sanseoplevelsen af akustiske fænomener må fra nu af ty til en altid-reproducerbar yderlighed. Selvfølgelig gælder det samme for synet: dets formodede idealitet opgives i kølvandet på opfindelser som for eksempel de fotografiske metoder til optagelse af visuelle data. Kort sagt vil øjet og ørets potentielt sublime funktioner fra nu af kende en indre spaltning.

Få forfattere fra det tyvende århundredes begyndelse har dramatiseret denne æstetiske krise så effektivt som Marcel Proust. Idet den beskriver den moderne teknologiske komme, fra telefonen og elektriciteten til flyet og bilen, tilbyder *På sporet efter den tabte tid* (1913-1927) adskillige refleksioner over, hvordan teknologi påvirker den menneskelige erfaring, i særdeleshed sanseerfaring.<sup>4</sup> Instruktøren Raul Ruiz' filmatisering af Proust, *Time Regained* (1999), er særligt følsom over for disse aspekter af Prousts fortælling. Ruiz opfinder endda scener, som ikke findes i romanen: i én sekvens betjener den unge fortæller et filmkamera, som om hele romanen sprang ud af en filmisk vision; i en anden bliver Vinteuils sonate udsendt over en såkaldt *théâtrophone*, en populær telefonservice, som tjente til at transmittere de rent akustiske data fra musikforestillinger til lyttere i deres private hjem.

Men Prousts roman mere end dramatiserer teknologisk forandring; den skitserer også en sådan forandrings psykologi, en psykologi, der kan forstås som en teori i sig selv. Jeg tænker især på to episoder i *Vejen til Guermantes* (1920-21), den ene kredser omkring en telefonsamtale, den anden reflekterer over fotografi. Læst sammen frembyder disse episoder en meditation over lytte- og synsvanernes historicitet.

Proust som teoretiker? Et sådant perspektiv er blevet udviklet før. I sin glimrende undersøgelse af jalousiens epistemologi i *På sporet efter den tabte tid* hævder Malcolm Bowie, at Prousts roman er "et af de mest udførlige og detaljerede portrætter af det teoretiserende sind, som europæisk kultur besidder."<sup>5</sup> Og Siegfried Kracauer griber i sin meget indflydelsesrige *Theory of Film* (1960) Proust an som en

fotografiets teoretiker og baserer sin ontologi over det fotografiske billede på en episode, hvor Prousts fortæller reflekterer over, hvorledes han iagttager sin bedstemoder med et fotografisk øje.<sup>6</sup> Men Proust som den teknologiske forandrings teoretiker? Intet kunne vel være længere væk fra romanens store temaer: den uvilkårlige erindrings forrang, den subjektive tids prioritet og den umiddelbare sanseerfaring. Alligevel gør et sådant perspektiv os opmærksomme på den rigdom og intelligens, som gennemtrænger Prousts bog, idet det demonstrerer, at umådelige dele af denne næppe passer ned i den berømte kop te. Den anden fordel – og det, jeg vil opholde mig ved i dette essay – er, at den teori, som er indlejret i Prousts episoder om telefoni og fotografi, giver et godt udgangspunkt for at skelne mellem de komplicerede måder, hvorpå perceptionsteknologierne hjælper med at rekonfigurere vanlige måder at lytte og se på i den modernistiske periode i almindelighed og, endelig, hvordan en sådan forandring gør nye sansedomæner tilgængelige, som åbner sig for kunstnerisk udforskning.

#### I

Den første episode forbinder fortællerens allerførste telefonsamtale med hans forgudede bedstemoder.<sup>7</sup> Transporteret over umådelige afstande, fra Paris til Doncières, rammer hendes stemme hans øre som for første gang – "en svag lyd, en abstrakt lyd".<sup>8</sup> Det som forbløffer fortælleren er, at selvom de to er rumligt adskilte, er deres samtale samtidig; faktisk deler de, på trods af den rumlige afstand, en og samme tidslighed. Sagt på en anden måde falder det akustiske indtryk af bedstemoderens stemme ikke rumligt sammen med det visuelle indtryk af hendes kropslige nærvær. For fortælleren er denne indsigt dybt foruroligende, og den får øjeblikkeligt symboliske proportioner. Men den vækker også dét teoretiserende sind, hvis spekulative intelligens giver liv til lange stræk i *På sporet efter den tabte tid*. Ved at kredse omkring adskillelsen mellem øjet og øret, mellem hvad der kan ses og høres, udløser den uhyggelige oplevelse en proustiansk telekommunikationspsykologi, der strækker sig over et halvt dusin sider:

Det er hende, det er hendes stemme, som taler til os, som er til stede. Men hvor er den langt borte! [...] Den er virkelig til stede, denne nære stemme – og dog er adskillelsen absolut! Men således foregriber vi også en evig adskillelse! Ofte når jeg på den måde, uden at se, lyttede til hende, der talte til mig så langt borte fra, forekom det mig, som råbte denne stemme fra dybder, hvorfra man ikke kan stige op igen, og jeg lærte den angst at kende, der en dag ville knuge mig, når en stemme således skulle komme tilbage (alene, og ikke mere bundet til et legeme, jeg aldrig mere skulle gense), og i mit øre hviske ord, som jeg gerne ville have kysset i flugten på læber, der for evigt var blevet støv. (STT 3: 125-126 / RTP 2: 432)

Fortælleren opdager kort sagt sin bedstemoders stemme. Løsrevet og kropsløs rammer den ham i al sin uudgrundelige abstraktion. Imidlertid indser han også, at han plejede at identificere det, som han nu opfatter som "stemme", ved at sammenholde det med hendes ansigt og andre visuelle kendetegn. Det er et dialektisk øjeblik, for hvad der fra nu af kommer til at fremstå som havende været et organisk betydningssystem, er netop blevet sprængt; og i samme stund står denne tegnhorisont foran ham, pludseligt og synligt afsløret, nu hvor den er blevet tabt:

thi hver gang bedstemoder hidtil havde talt til mig, havde jeg altid fulgt ethvert af hendes ord i hendes ansigts opslåede partitur, hvor øjnene optog så stor en plads; men i dag lyttede jeg for første gang til selve stemmen. (STT 3: 126 / RTP 2: 433)

Fortælleren opdager ikke blot sin bedstemoders stemme; nu, hvor han erfarer hende "uden ansigtets maske" (STT 3: 127), hører han også for første gang "alle de sorger, der i hendes liv havde slået sprækker i [stemmen]" (ibid.). I hende bor en skikkelse, som han aldrig før har forstået, en skikkelse, der er beboet af tiden. Fortælleren indser, at hans bedstemoder vil dø, og dø snart, og den psykologiske virkning af denne indsigt er uomstødelig:

"Bedstemoder! Bedstemoder!" råbte jeg, og jeg ville så gerne have kunnet kysse hende; men der var kun denne stemme, et genfærd, lige så ulegemligt som det, der måske ville komme og besøge mig, når bedstemoder var død. "Tal til mig!" Men da skete det, at den lod mig endnu mere alene, at jeg pludselig ikke mere kunne opfatte denne stemme [...]. Det forekom mig, at hun, som jeg havde ladet forsvinde mellem skyggerne, allerede var en elsket skygge. Jeg stod alene foran apparatet og råbte: "Bedstemoder! Bedstemoder!" ligesom Orpheus, da han er blevet alene tilbage gentager sin døde hustrus navn. (STT 3: 127 / RTP 2: 434)

I denne bemærkelsesværdige passage indskriver Proust eksplicit telefonepisoden i Orpheus-myten og omarbejder derved den græske fortælling på en række uventede, men karakteristiske måder. Det er netop Proust som fortolker myten ved at tilpasse den til maskinalderens kulturelle imaginære og ikke den anden vej rundt. Hvad fortælleren antyder er, at en helt ny matrice for perceptionsmuligheder er ved at glide på plads, en som transformerer både perceptionen af stemme (hørlighedsformer) og perceptionen af visuel fremtræden (synlighedsformer). Med andre ord opfatter han hendes kropslige fremtræden som var det første gang. Oplevelsen af stemmen, der er løsrevet fra kroppen, lokker således en ny forståelse frem af den kropslige helhed, hvorfra stemmen er blevet løsrevet.

Dette bliver bekræftet af den episode, der følger et par sider længere fremme; jeg vil referere til denne passage som kameraøje-episoden. Når disse to afsnit læses lige efter hinanden, som jeg mener de skal, og som jeg mener, Proust havde tænkt det, begynder et interessant mønster at dukke frem. Fortælleren er på vej hen for at besøge sin bedstemoder, tvunget af telefonsamtalen og dens uhyggelige afsløring af en spøgelsesbedstemoder, overskygget af sin alder og tilstundende død:

Nu måtte jeg hurtigst mulig kaste mig i hendes arme for at frigøre mig for dette hidtil uanede fantom, der pludselig var blevet fremmanet ved hendes stemme: en bedstemoder, der virkelig var skilt fra mig, der havde givet sig hen i sin skæbne, der, hvad jeg hidtil aldrig havde lagt mærke til, havde en alder. (STT 3: 131 / RTP 2:438)

Efter sin ankomst går fortælleren ind i dagligstuen, hvor han finder hende travlt optaget af at læse en bog. Fordi hun ikke lægger mærke til ham, fremstår hun pludselig som en fremmed. Også han føler sig som en fremmed, mens han iagttager hende, som han ville iagttage en hvilken som helst gammel dame. For at gøre tingene endnu værre fremstår hun præcis som det spøgelsesagtige billede, han så desperat ønskede at forjage fra sit sind: "Desværre var det virkelig dette fantom, jeg fik at se, da jeg kom ind i dagligstuen [...]. Hun lå og læste" (STT 3: 131 / RTP: 438).

Bedstemoderen er blevet rent billede. Hvorfor springer dette frem for hans blotte øje? Fordi hun har trukket sit blik til sig; faktisk er det, fordi hun ikke ser på sit barnebarn, at han for anden gang opdager hendes dobbeltgænger. Under telefonsamtalen var hendes øjne og ansigt ude af stand til at akkompagnere hendes stemme og foregreb dermed den evige adskillelse kaldet død. Også her er hun indhyllet i usynlighed, for den, som sidder i sofaen, er ikke bedstemoderen, men hendes dobbeltgænger. Kropsløs og deterritorialiseret dukker hun bogstaveligt talt frem som en spøgelsesagtig repræsentation af sig selv. Jeg understreger denne pointe, fordi Prousts episode er beslægtet med Walter Benjamins begreb om *auraen*. Benjamin nærmer sig *auraen* på to måder: med henblik på det spatio-temporalt enestående og med henblik på blikket; og disse perspektiver forenes i hans refleksioner over fotografi i 1930'erne.<sup>9</sup> Ved mekanisk at reproducere det visuelt virkelige fratager det fotografiske billede objektet dets unikke nærvær i tid og rum; samtidig får fotografi fortiden til at se på os, men – og dette er Benjamins afgørende pointe – vi kan ikke se igen. Derfor er fotografi forbundet med død. Alligevel er der intet orfisk i et fotografi. Hos Benjamin er det ikke blikket selv, der er dødeligt; det er det ikke at møde den andens blik, som er dødeligt. Historien om *auraens* forfald er også historien om en stadig dårligere evne til at møde den andens intentionelle og enestående blik, om denne anden så er et objekt, et menneske eller historien.

Det er derfor så meget desto mere interessant, at Prousts fortæller, for at forklare hvorledes det uhyg-

gelige syn af bedstemoderen var muligt, trækker på det fotografiske sprog. Ikke blot skaber han en analogi mellem sig selv og en professionel fotograf; han foreslår også, at hans blik, i de korte øjeblikke før bedstemoderen blev bevidst om hans nærvær, fungerer som et kamera. Den fotografiske metafor ansporer dernæst et proustiansk essay, som sætter sig for at forklare, hvorfor vi opfatter dem, der står os nær, som vi gør, og hvorfor disse opfattelser altid og nødvendigvis er fejlagtige. I processen støder psykologen Proust til fortælleren Proust. Deres dialog bevæger sig frem og tilbage mellem oplevelse og teori, mellem lokale observationer og generelle love:

Beständig ser vi de væsener, vi elsker, igennem vor uophørlige kærligheds livfyldte system og evige bevægelse, og før denne kærlighed lader de billeder, deres ansigter frembyder for os, nå vor bevidsthed, tager den dem med i sin hvirveldans, kaster dem hen til den forestilling, vi alle dage har gjort os om dem, lader dem vokse sammen med den og blive til ét med den. Siden bedstemoders pande og kinder for mig betød alt det fineste og uforanderligste i hendes sind, siden ethvert tilvint blik er en åndemaning og ethvert elsket ansigt et spejl af fortiden, hvor kunne jeg da andet end overse det, der muligvis var blevet slapt og forandret deri! Hvorledes kunne jeg andet, når selv i de ligegyldigste af livets skuespil vort tankebetyngede øje forbigår – ligesom en klassisk tragedie gør det – alle de billeder, der ikke bidrager til handlingen, og kun fastholder dem, der kan gøre handlingens mål forståeligt. (STT 3: 132 / RTP 2: 438)

For at køre sin pointe hjem om det fremmedgørende syn, der er kameraet iboende, tilføjer Proust endnu et eksempel. Også dette scenario fortæller om kontrasten mellem hvad vi venter at se, selvom vi måske ikke har indset det, og hvad vi i virkeligheden ser:

Er det imidlertid ikke vort øje, men et rent materielt objektiv, en fotografisk plade, der har været iagttager, så vil det, vi får at se, for eksempel i Institutets gård, ikke være en akademiker, der kommer ud og vinker efter en droske; nej, det er kun hans vaklende gang, hans forsigtige famlen for ikke at falde bagover, hans faldekurve, som om han var beruset eller jorden dækket af islag. Det samme vil ske, når tilfældet ved en grusom list hindrer vor bevidste og fromme kærlighed i at ile til for i tide

at skjule det for vore øjne, som de aldrig bør se; når vore blikke kommer følelsen i forkøbet og er først på pladsen, overlade til sig selv, og således arbejder mekanisk som en fotografisk film, og de i stedet for det elskede væsen, der i lange tider ikke har eksisteret, men hvis død vor følelse ikke ville røbe os, viser os det nye væsen, som den hundrede gange om dagen iklædte en kær og skuffende lighed. (STT 3: 132 / RTP 2: 438-9)

I et forsøg på at forklare bedstemoderens pludselige fremmedgørelse for hans blik deler fortælleren den visuelle perceptions kategori op i to: det menneskelige øje og kameraøjet. Præget af kærlighed og ømhed, som det er, bliver det menneskelige syn nødvendigvis brudt af forudfattede meninger; og en sådan linse forhindrer den iagttagende i at se tidens spor i den elskedes ansigt. Faktisk ser iagttageren ikke personen, blot sine allerede skabte billeder af personen, og udstyrer dermed hele tiden den elskede med en "lighed". Erindringen forhindrer således sandheden i at komme frem.

Kameraøjet derimod er koldt, mekanisk og ligeglad. Det bærer ingen tanker og ingen minder, ligesom det ikke er bebyrdet med en historie af antagelser. Derfor er kameraøjet en ubarmhjertig sandhedssiger, og sådan er det, at fortælleren får øje på en ny person, hidtil ukendt og uset, som nu slår ned i nutiden: "jeg [...] så hende nu for første gang – og kun i et nu, for hun forsvandt meget hurtigt igen – liggende på sofaen i lampeskæret, rød, tung og almindelig, syg og døsende, med lidt forrykte øjne, der løb hen over en bogside, en gammel, nedtrykt kone, som jeg ikke kendte" (STT 3: 133 / RTP 2: 440). Det fotografiske blikks dødelige magt har ramt bedstemoderen, det engang så fortrolige og selvindlysende væsen, der, ligesom Eurydice på grænsen til lyset, øjeblikkeligt forsvinder ud af syne og ind i skyggerne. Alt hvad der er tilbage er et gøglbillede. Ganske vist vil fortælleren kompromisløse billede af bedstemoderen helt sikkert forsvinde, så snart hun løfter sine øjne og genkender ham. Men for ham har disse sekunder ikke desto mindre antydning hendes forestående død. Fra nu af er fortælleren perception af bedstemoderen mærket af hendes forskel fra sig selv. Hendes persona er kløvet i

to, hvor hendes uhyggelige dobbeltgænger overlærer hendes tilsyneladende altid-allerede givne selv.

Det skulle nu være klart, hvor kompliceret Prousts behandling af perceptionsteknologi er i *På sporet efter den tabte tid*. Hvad der begynder som en refleksion over telefoni og opdagelsen af den rene, kropsløse stemme, ender som en meditation over fotografi og hvordan det ændrer perceptionen af visuelle fænomener. Med andre ord motiverer fortælleren forsøg på at fange oplevelsen af at tale i telefon med sin bedstemoder også den visuelle perceptions psykologi. Læst på denne måde frembyder Proust en teori i kim om, hvordan opkomsten af lydtransmissionsteknologier som telefonen baner vejen for en ny perceptionsmatrice, i hvilken ikke blot lyd, men også syn bliver abstrakte fænomener. Hvad mere er, han foreslår, at øjets og ørets perceptuelle vaner begynder at virke separat, hver især uafhængig af den anden, hver i deres eget sanseregister.

En episode i romanens sidste bind, *Den genfundne tid*, vidner om konsekvenserne af en sådan teknologisk forandring. Scenen, som er sat i midten af 1920erne, folder sig ud ved en social begivenhed. Fortælleren bliver genintroduceret til en gammel ven, som udtrykker glæde ved at mødes igen efter så mange år. En cæsur følger, fordi den perplekse og forvirrede fortæller ikke kan identificere personen foran sig, selvom hans stemme er bekendt nok:

Men det var en uhyre overraskelse for mig. Denne stemme lød, som var den udsendt af en glimrende fonograf, for selv om det var min vens stemme, kom den fra en tyk, gråsprængt mand, som jeg ikke kendte, og fra det øjeblik forekom det mig, at det blot kunne være kunstigt, ved et mekanisk trick, min kammerats stemme var blevet indlagt i denne ligegyldige tykke olding. (STT 7: 247 / RTP 4: 522)

Den gamle herres stemme, der stiger ud af kroppen som af egen drift, bliver her gengivet som et ikke-kropsligt, og derfor fremmed, element. Det er det defamiliariserende billede af fonografen, der så drastisk adskiller stemmen fra dens kropslige udspring. Hvad mere er, den mekaniske metafor berører den gamle bekendte menneskelige egenskaber såsom bevidsthed og handlekraft og reducerer ham dermed

til en ikke-menneskelig størrelse, ja, til en ting. Disse billeder tjener til at understrege fortællerens ihærdige anstrengelser for at få sin opfattelse af stemmen til at stemme overens med sin opfattelse af vennens ydre, samtidig med, at de bebuder hans udtalt manglende evne til at gøre dette:

Da latteren var ophørt, ville jeg gerne have rekonstrueret min ven; men det gik mig som Odysseus i Odysseen, da han styrter hen mod sin døde moder, som en spiritist, der forgæves af åndesyndet søger at opnå et svar, der kan identificere det, som gæsten på en elektrisk udstilling, der ikke kan tro andet, end at den stemme, fonografen gengiver uforandret, alligevel udsendes ganske spontant af en person: jeg hørte op med at genkende min ven. (STT 7: 248 / RTP 4: 523)

Rig på billeder og allusioner som den er, kredser denne passage om den følelige uoverensstemmelse mellem fortællerens auditive indtryk og hans visuelle oplevelse. Hvad der præger repræsentationen af dette møde og adskiller den fra telefonscenariet er, at adskillelsen af øjet og øret, af det som kan ses og høres, allerede har fundet sted. Differentieringen af synet og hørelsen går både forud for fortællerens beretning om hændelsen og indskrives denne i sig. Hvor telefonepisoden overvejede oplevelsen af en abstrakt stemme og, underforstået, hvordan det auditive indtryk af stemmen ikke rumligt falder sammen med det visuelle indtryk af den talende krop, indeholder denne scene i sig selv netop de samme erfaringsmæssige følger, som den tidligere episode reflekterede over. For hvis telefonepisoden i sidste instans grunder over den rumlige afstand mellem produktion og reception, mellem akustisk oprindelse og transmission, så både forudantager og gennemspiller det nuværende scenarium denne afstands logik. Det vil sige, at repræsentationen af fortællerens manglende evne til at genkende sin gamle ven er organiseret af netop den opfattelsesmatrice – adskillelsen mellem øjet og øret, abstraktionen og tingsliggørelse af sanseerfaring – som fortælleren i *Vejen til Guermantes* påtog sig at begribe og forklare. Så faktisk forudsætter repræsentationen af den gamle vens stemme den essentielle *internalisering* af

de selvsamme erfaringsmæssige følger, som telefon- og kameraøjeepisoderne satte sig for at kortlægge.

Fonograf-metaforen bekræfter den implicite dialektik, der er på færde. Telefonepisoden reflekterede over oplevelsen af den rene og abstrakte stemme og lod forstå, at denne er gjort mulig gennem en teknologi for kommunikation over rumlige afstande. Til denne lydmaskine kan vi nu tilføje fonografen, en mekanisk anordning, som gør det muligt at fratage lyden ikke blot dets rumlige udspring, men også dens temporale oprindelse.<sup>10</sup> Fra nu af er stemmen og andre akustiske fænomener potentielt genstand for endeløse gentagelser og yderliggørelser.

Læst på denne måde formulerer Prousts telefon- og kameraøjeepisoder en teori om, hvordan en ny deling af perceptuelt arbejde kommer i spil, en, som både viderefører ørets og øjets vaner. For selvom hver af disse to abstraktionsprocesser kan blive sporet tilbage til deres egen relativt distinkte teknologiske historie, er deres erfaringsmæssige følger – tingsliggørelse, autonomisering og differentiering – fundamentalt forbundet med hinanden. Idet de gensidigt bestemmer hinanden, er det visuelle abstraktion det auditives abstraktion iboende, og vice versa.

Som Prousts eget fonografbilledsprog demonstrerer, åbner de nye optiske og akustiske verdener, der er drevet frem af en sådan teknologisk forandring, samtidig op for repræsentationsområder, som gerne stiller sig til rådighed for kunstneriske eksperimenter. Fra fotografi til telefoni, fra fonografi til kinematografi: teknologiske innovationer hjælper med at formulere nye sansedomæner, som lægger op til det modernistiske diktum om at gøre fænomenverdenen ny. Prousts roman tilbyder således en måde, hvorpå man kan forstå den formidlede natur af de mange karakteristiske formelle innovationer, som kan findes hos adskillige modernistiske forfattere, særligt i James Joyces *Ulysses* (1922).

## II

I *Ulysses* lader hver enkelt sanseorgan til at fungere uafhængigt og for sin egen skyld. Hvad mere er, er hvert sanseorgan, især øjet, tilbøjeligt til at opføre sig ifølge sin egen autonome rationalitet, som var det adskilt fra alle generelle epistemiske opgaver.

“Hans blik”, skriver Joyce følgelig, “gik straks, men langsomt fra J. J. O’Molloys ansigt og hen imod Stephens og rettedes derefter straks søgende mod gulvet” (s. 140 / 7.819-820).<sup>11</sup> Den trivielle aktivitet *at se* er her genskrevet som en begivenhed i sig selv. At se er ikke længere blot et prædikat, der bliver knyttet til et subjekt; prædikatet er blevet frigjort fra subjektet og virker selvstændigt, udrustet med sin helt egen handlekraft. Ligeledes er stemmer i *Ulysses* tilbøjelige til at føre et aldeles uafhængigt liv, psykologisk såvel som syntaktisk: “Den indre dør blev åbnet brat, og et skarlagensrødt, næbbet ansigt med en kam af fjerlignende hår stak ind. De blå øjne så sig om, og den barske stemme spurgte: – Hvad er der?” (s. 127 / 7.344-347). Eller for at tage et andet eksempel: “Miss stemme af Kennedy svarede, i hånden holdt hun en ny kop té, hendes blik hang ved en side. – Nej, det har han ikke. Miss blik af Kennedy, som man hørte, men ikke så, læste videre” (s. 246 / 11.237-240).

Adskillelsen mellem det visuelle og det auditive løber gennem Joyces fortælling fra start til slut. Ja, trods den stilistiske spraglighed, der er karakteristisk for *Ulysses*, fastholdes dette træk gennem romanens 18 kapitler, men de træder især i forgrunden i de to første kapitler, “Telemakos” og “Nestor”. “Telemakos” indledning dvæler ved, hvordan Stephen Dedalus og hans to venner Buck Mulligan og Haines står op, snakker og spiser morgenmad i Martello Tårnet. Den første sætning præsenterer en munter Buck Mulligan og hvordan han “statelig” og “trind” kommer op ad trappen. I sin gule slåbrok, der flyder om hans krop som en præstekåbe, hilser han sine to halv vågne venner med høje råb. Få sætninger senere kommer Stephen Dedalus ind på scenen. Samtidig introducerer Joyce et karakteristisk stilistisk påfund, hans varemærke-visualiseringsteknik, som på forskellige måder og med varierende intensitet vil blive udfoldet gennem hele *Ulysses*. Det er sådan, den implicite fortæller omstændeligt beskriver Stephens visuelle perception af Buck Mulligan: “Med mishag, søvnig, lænede Stephen Dedalus armene på vindeltrappens åbning og så koldt på det virrende, gurglende ansigt, der velsignede ham, hesteagtigt i sin længde var det, og det lyse ukronra-

gede hår, året og af farve som blegt egeved” (s. 19 / 1.13-16).

Inden for få afsnit er den visuelle repræsentation af Mulligan, som vi lige har set fortsætte fra toppen af trappen og ind i værelset som i et helfigursportræt, skrumpet ind til et ansigt. Faktisk er hans ansigt blevet til en ting, som ydermere får sit eget liv. Det hesteagtige ansigt siges at ryste og gurgle helt af sig selv, endda at velsigne en noget irriteret Stephen. Umenneskeliggjort og tingsliggjort flyder Mulligans ansigt som en behåret oval foran læseren.

Siden tager Mulligan sit barbergrej med hen til brystværnet, indsæber sine kinder og hage og begynder at barbere sig, imens han snakker med Stephen. “Hans krusede, velbarberede læber lo og viste noget af de hvide, funklende tænder. Latter greb hele hans stærke, kraftige krop” (s. 22 / 1.131-133). Meget sigende skriver Joyce ikke, at Mulligan ler, men at hans læber gør det; på samme måde er det ikke Mulligan, der gribes af latter, men hans mave. Joyce repræsenterer Buck Mulligans krop – det vil sige hans læber, tænder og torso – som reagerende på udefrakommende stimuli, som var dens reaktioner slet og ret reflekser, uden for nogen centralt virkende intentionalitets kontrol. Mulligans fysiske fremtræden bliver et miniatyreskuespil foran læseren.

Den æstetiske effekt af sådanne passager, der er så almindelige hos Joyce, afhænger af fragmenteringen af den menneskelige krop, hvis forskellige dele så bliver autonomiserede og, ydermere, udstyret med deres egen handlekraft. Som så ofte i *Ulysses* bygger Joyces implicite fortæller i denne indledende episode på en narratologisk æstetik, hvis mål er fremmedgørelse. Man kunne sige, at fortælleren holder sig til det han opfatter, ikke det han ved er der. På denne måde afslører Joyces æstetik et dybt slægtskab med Prousts, om end Joyce driver dette æstetiske program ud i ekstremerne.

Da Mulligan er lige ved at gå ned i tårnet og overlade Stephen til at ruge over sin døde mor, bliver Stephens visuelle perception af hans slofs kropslige bevægelse fortalt, som det viser sig for hans øjne. Midlertidigt frosset af den indgangsramme, gennem

hvilken han er ved at forsvinde, står Mulligans figur frem som et optisk omrids:

Hans hoved standsede igen et øjeblik øverst på trappen, i højde med taget:

- Hæng ikke med hovedet over det hele dagen, sagde han. Jeg er ulogisk. Hold op med den dystre rugen.

Hans hoved forsvandt, men hans nedstigende stemmes ensformighed rungede op fra trappen [...]. (s. 24 / 1.233-238)

Alt hvad Stephen ser er et hoved. Fra et visuelt synspunkt er Buck Mulligans kropslige helhed blevet halveret af den ramme, han går igennem. Der er en slående lighed mellem Stephens billede og et fotografi, den øjeblikkelige fastfrysning af tid og bevægelse. Fra et retorisk synspunkt er Mulligans visuelle *Gestalt* blevet erstattet af en synekdoke, idet hans ting-agtige hoved er det tegn, som står for helheden, og hvis form kan blive observeret et par øjeblikke endnu.<sup>12</sup> Men hvad er helt præcist helheden, *Gestalten*?

Passagen antyder, at Stephens perceptuelle oplevelse af Mulligans nedstigen foregår i to forskellige registre. På den ene side er der Stephens visuelle indtryk, og på den anden det auditive. Hvert er distinkt; ja, hvert af dem er separat og uafhængigt af det andet:

Buck Mulligans stemme sang fra tåmets indre. Den kom nærmere op ad trappen og kaldte igen. Stephen, som endnu skælvede ved råbet fra sin sjæl, hørte varmt, rislende solskin og i luften bag sig venlige ord.

- Dedalus, kom ned og vær en god Mosey. Morgenmaden er færdig. Haines beder om forladelse, fordi han vækkede os i nat. Alt er godt.

- Jeg kommer, sagde Stephen, idet han vendte sig om.

- Ja, gør det, for Jesu skyld, sagde Buck Mulligan. For min skyld og vores allesammens skyld.

Hans hoved forsvandt og kom atter til syne. (s. 25-26 / 1.281-289)

Det der høres bliver ikke forbundet med det der ses; og hvad der ses er så igen blot et stykke af helheden. Den multi-sansende hermeneutiske horisont, den altomfattende *Gestalt*, nægter at tage form. Ved

at tilslutte sig en modernist-æstetik, hvis mål er at gengive, hvad der opfattes, rettere end hvad der vides, udfordrer Joyce traditionelle måder at beskrive bevægelse, gestus og handling på, og hermed ideen om "organiske" perceptionsmåder.

Et så udtalt ønske om at repræsentere det der høres, og, ydermere, at repræsentere det i et register, som er radikalt adskilt fra det der ses, kan det imidlertid være nyttigt at betragte i lyset af disse akustiske teknologier fra 1800-tallets slutning, som formidler de nye perceptionsmatricer og hurtigt gør synssansen og høresansen til autonome aktiviteter. Joyces måde at repræsentere Stephens skarpt adskilte sanseindtryk på i Martello Tårn-scenen brydes gennem en perceptionsmatrice, der er gjort mulig af såvel akustiske som visuelle teknologier for transmission og reproduktion af det virkelige.

Joyces roman vrimler med tingsliggjorte stemmer og autonome øjne. Et yderligere eksempel, taget fra "Nestor", det andet kapitel, vil være tilstrækkeligt. Stephen er i klasseværelset i færd med at undervise sine temmelig uvillige elever i historie. Lige pludselig gøres de opmærksomme af en lyd:

En stok slog mod døren, og en stemme på gangen råbte:

- Hockey!

De skiltes, kantede sig ud af bænken eller sprang over dem. Hurtigt var de borte, og fra redskabsrummet hørtes skramlen af hockeystokke og larm af deres støvler og tunger. (s. 40 / 2.118-122)

Denne stilistisk sofistikerede miniature-scene tjener til at karakterisere Stephens sanseapparat. Efter at være begyndt med en stemme uden ophavsmand fortsætter passagen med at gengive elevernes pludselige bevægelser i al deres visuelle renhed, blot for at afslutte med lyde, eller, mere specifikt, med det akustiske fænomen, der udgår fra redskabsrummet. Stephen bliver tilbage med en af eleverne, Sargent, der har brug for ekstra hjælp, indtil

I gangen hørtes hans navn, råbt fra boldbanen.

- Sargent!

- Løb nu, sagde Stephen. Mr. Deasy kalder på dig.



Han stod i indgangen og så efternøleren haste hen mod den oprodede plads, hvor skingre stemmer stredes. [...]

Deres skingre stemmer råbte på alle sider omkring [Mr Deasy]; deres mange skikkelser trængtes om ham, og det grelle solskin blegede honningen i hans misfarvede hår. (s. 42 / 2.181-198)

Repræsenteret som tingslige og autonome størrelser handler drengenes stemmer for sig selv, som om de omgik sådanne filtre som hjernebarken, og spreder deres skarpe vibrationer helt hen til verandaen, hvor Stephen står. Imens falmer hans visuelle indtryk af drengenes fremtræden. Lidt efter lidt blandes de i mange optiske omrids, der omgiver den nærige skoleinspektør, hvis hårfarve skiller sig ud som et sollyst udråbstegn.

Som et monument for øjets og ørets autonomi er *Ulysses* både et indeks over og en gennemspilning af den voksende adskillelse mellem syn og hørelse i den modernistiske periode. Joyces stil registrerer således de dybereliggende effekter af de teknologiske begivenheder, som Proust reflekterer over. Ja, når først vi har placeret Joyces måde at repræsentere visuelle og akustiske indtryk på ved siden af den teori om sanseadskillelse og tingsliggørelse, der er indlejret i Prousts roman, indser vi i hvor høj grad de selv samme erfaringsmæssige følger, som Prousts fortæller filosoferer over, effektivt i sig indskrives nogle af de mest gennemgående stilistiske aspekter i *Ulysses*.

Samtidig forsyner den moderne perceptionsteknologis komme det modernistiske imperativ frem for alt: "make it new" (Ezra Pound) med brændstof, og ingen steder så håndgribeligt som hos Joyce. Teknologi dukker op som en lejlighed til at lancere nye sprog: den restrukturerer al verdens prosa og skaber dunkle signaturer, som kræver at blive læst og afkodet. Men dette betyder også, at Joyces perceptionsæstetik bliver til som en løsning på et historisk problem – hvordan man genopretter og repræsenterer den levede erfarings umiddelbarhed i en tid, hvor erfaringsmåder hele tiden bliver tingsliggjort af bl.a. den stadig mere kraftfulde opkomst af teknologier for reproduktion af det visuelt og auditivt virkelige. I sin jagt på absolut umiddelbarhed søger Joyces æstetik at navngive hverdagen på ny; og

det er derfor, at imperativet om at få én til at se og høre så ofte er et æstetisk mål i sig selv i *Ulysses*, fuldstændig skilt fra videns- og forståelsesprocesser.

Joyces æstetik for sansningens umiddelbarhed er således indskrevet i en historisk specifik diskurs, hvor kroppens empiriske materialitet er placeret som den privilegerede side af æstetikken, og hvor perception er blevet en æstetisk tilfredsstillende aktivitet i sig selv. En sådan diskurs bliver, som jeg har fremført, mulig i dén periode, som ser opkomsten af teknologier, der kan reproducere det visuelt og auditivt virkelige. Den højmodernistiske perceptionsæstetik, som jeg har diskuteret i dette essay, lever således af en historisk ironi, der er lige så håndgribelig, som den er uundgåelig: des mere abstrakt observationernes verden bliver, des mere korporligt bliver begrebet om den sansende. Og denne kropslige verden hører ikke nødvendigvis længere til en generaliseret, transcendent orden, som i f.eks. Baumgartens, Kants eller Hegels æstetiske teorier. Den sansende krop er ikke længere et universelt begreb. Rettere synes æstetikken nu at findes i en bestemt krop, en konkret, enestående og dødelig krop.

På dansk ved Tine Engel Mogensen

#### Noter

1. [Citerer oversat fra Danius' tekst – den engelske oversættelse af Virgil: *Georgics*, ved H. Rushton Fairclough, revideret af G. P. Goold (Cambridge: Harvard University Press, 1999), s. 257. Jeg har dog rådført mig med Egil Kraggeruds norske oversættelse af Vergil: *Georgica* (Oslo: Solum Forlag, 1994). O.a.]
2. Etymologisk udspringer betydningen af begrebet "æstetik" fra en gruppe af græske ord, som betegner sanseopfattelsesaktiviteter i både strengt fysiologisk betydning, som i "følelse", og i psykologisk betydning, som i "opfattelsesevne". Aisthetikos kommer af aistheta, ting, der er mærkbare for sanserne, fra aisthethai, at sanse. For en fuld etymologisk forklaring, se H. G. Liddell and R. Scott: *Greek-English Lexicon*, 9. udg. (Oxford: Oxford University Press, 1996).
3. Jacques Derrida: "The Pit and the Pyramid: Introduction to Hegel's *Semiology*", i *Margins of Philosophy*, overs. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982), s. 71-108.

4. For en oversigt over telefonens kulturelle imaginære på Prousts tid, se *Le Téléphone à la Belle Epoque* (Bruxelles: Editions Libro-Sciences, 1976).

5. Malcolm Bowie: *Freud, Proust and Lacan: Theory as Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), s. 65.

6. Siegfried Kracauer: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Princeton: Princeton University Press, 1960), s. 14-20 et passim. I Kracauers sidste værk spiller Prousts episode også en vigtig rolle; se *History: The Last Things Before the Last* (New York: Oxford University Press, 1969), s. 49-52, 82-86, 92-93.

7. Prousts telefonepisode har en rig forhistorie. En tidlig version dukker op i *Jean Santeuil*, på de sider, som forbinder Jeans første telefonsamtale med hans moder; se *Jean Santeuil*, 3 bind (Paris: Gallimard, 1952), bind 2, s. 178-181. I 1907, omkring et årti senere, publicerede Proust en udvidet version af episoden i et stykke om læsning i *Le Figaro*. Dernæst reviderede han episoden endnu en gang og gjorde den til en del af *Vejen til Guermantes*. Om episodens skabelse og dens centrale rolle i *På sporet efter den tabte tid*, se Paul Martin: "Le téléphone: Etude littéraire d'un texte de M. Proust", del 1-3, *Information littéraire* 21 (1969): s. 233-241; 22 (1970): s. 46-52, 87-98.

8. [Marcel Proust: *På sporet efter den tabte tid*, overs. C.E. Falbe-Hansen, 7 bind (Kbh.: Munksgaard/Rosinante 1994 (1963), bind 3, s. 125; *A la recherche du temps perdu*, red. Jean-Yves Tadié et al, 4 bind (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989), bind 2, s. 135. Sidehenvisninger, her-efter anført i parenteser i teksten, henviser først til den danske version (STT) og dernæst den franske original (RTP). O.a.]

9. Se Walter Benjamin: "A Small History of Photography", i *One-Way Street and Other Writings*, overs. Edmund Jephcott og Kingsley Shorter (London: NLB, 1979), s. 240-257; "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", i *Illuminations*, red. Hannah Arendt, overs. Harry Zohn (New York: Schocken, 1988); og "Some Motifs in Baudelaire", i *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, overs. Harry Zohn (London: Verso, 1973), s. 109-154.

10. For en kulturel historief om fonografen og dens påvirkning af begreber og akustisk repræsentation: se Friedrich Kittler: *Gramophone, Film, Typewriter*, overs. Geoffrey Winthrop-Young og Michael Wutz (Stanford: Stanford University Press, 1999), s. 21-114. Se også Kittlers *Discourse Networks, 1800/1900*, overs. Michael Metteer, med Chris Cullens (Stanford: Stanford University Press, 1990).

11. [James Joyce: *Ulysses*, overs. af Mogens Boisen (København: Martin, 1970). Henvisninger til originaltekstens engelske udgave af *Ulysses* - red. Hans Walter Gabler, med Wolfhard Steppe og Claus Melchiour (New York: Random House, 1986) - nævner først kapitelnummer, dernæst linjenummer. O.a.]

12. Alan Spiegel har nyttigt forbundet Joyces visuelle stil med kinematografiske former for repræsentation, idet han især fokuserer på Joyces "metode med brudt og celleagtig narration og beskrivelse, med gengivelse af helheder gennem deres dele". Faktisk betegner Spiegel dette træk som "den karakteristiske formelle fremgangsmåde for Joyces modernisme" (*Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel* [Charlottesville: University Press of Virginia, 1976], s. 64).

**DA** kam Monsieur Mosjö

le coq

und hickte an dem Stock  
und machte Hick und Hack

der Hahn

und hic haec hoc  
und hickte an dem Stock