

H / Hæret af Pajer - en Hæret -

Glassene ~~deres~~ Koners Skød eller Hænder —

Men der var jo Sne — ⁷ Hæret af Pajer . . . } Flokke,
~~Der~~ ⁷ Hæret af Trikot. Fruerne sad hys-
gerrigen ⁷ sammenlignende, lidt generte ved Mæn-
denes ⁷ Udseende og Kikkerten; somme sad
og saa krumryggede, i Sæderne, ⁷ som havde de en
Fornemmelse, som var ⁷ kommet lidt for ned-
ringede til Bal . . .

Alle Hofdamerne kom i Flok: Guld og Atlask,
Guld og Silke. Det straalte og skinnede. Det ⁷ Hæret og
hørte jo aldrig op — der maatte da være hund-
drede . . . } Man slap Kikkerten og klappede
tæt, over hele Salen.

Det var Operettens berømteste Nummer,

»Kysneses Kor«. Man fangede, ⁷ valsede, kys-
~~sedes~~ ⁷ Valsen. Man ⁷ kysede og kysede.

Publikum jublede; man vilde ⁷ det om ⁷ have
og om. Glade i Bifaldet kroede ⁷ Kordamerne
sig som Killinger for Rampen.

Her kyskes vi,
Som har Jour;
Her kyskes vi
Og gør Kur.
Her kyskes vi!

Man kom ikke mere ud af Stemning, ⁷ Kon-
flikten tilspidsedes, ⁷ alt ⁷ blev en Tummel af Sløj og
Danserytmer: Gaasepiggen forfulgtes af en Prins,
og en Prinsesse forfulgte hendes Hyrde.

Akten havde i ⁷ Grad trængt til den
»mildnende« ⁷ og man forstod ingenting, ⁷ ⁷ ⁷

betænkelig

Ellers lo og lo:

11. Det var strøjet, saa

Førstekorrektur til Herman Bangs Stuk m. Bangs egne rettelser.

HONORÉ DE BALZAC:

GALSKAB, IDEOLOGI
OG DISKURSENS ØKONOMI

Shoshana Felman

Galskab og romangenren

Eksisterer der en forbindelse mellem galskaben og romanen? Uden hensyntagen til konteksten kunne dette spørgsmål forekomme absurd. Man behøver imidlertid blot at tænke på Don Quijote for at blive klar over, at romanen som genre helt fundamentalt er involveret i et forhold til galskaben, og at dette forholds implikationer kan verificeres på et tematisk såvel som et strukturelt plan.

Tematisk fremstiller *Don Quijote* en tresidet relation, der på den ene side knytter galskaben sammen med begæret og på den anden side med sproget; Don Quijotes delirium er i realiteten en form for henvisning, en måde hvorpå begæret føres tilbage til sproget. Enhver roman er et begærs vovestykke. *Don Quijote* afslører et begær som allerede i og af sig selv er sprog, en tekst skrevet af bøger. Hvad dette begær bliver udfordret til er at leve det 'romanagtige' [le romanesque], at leve op til romanen, at holde de løfter bøgerne har givet. For Don Quijote er det at læse romaner allerede en form for galskab: en delirerende måde at genskrive Verden på. Gennem Don Quijotes galskab dramatiserer romanen det der sker når den selv bliver læst, og den afkoder det som et begær efter den selv: et begær efter det 'romanagtige'. Romanen udspringer af begæret; begæret udspringer af romanen. Så der er ingen grund til at undre sig over at den tekst-frembragte mand med nødvendighed må blive

donquijotisk, med nødvendighed må kæmpe med sin egen læse- og skriveakts hvirvlende vindmølle. Dette tekstuelle delirium udgør selve det 'romanagtiges' princip. Romanen som genre er frem for alt iscenesættelsen af — og ironien i — den galskab der er dens egen.

Skribenter har altid været helt på det rene med denne galskab i romanen. "Her er en anden *roman-skabt galskab* jeg aldrig har været i stand til at kurere mig selv for," skriver Jean-Jacques Rousseau¹. På lignende måde fremmaner Stendhal billedet af en barndomsven: "Der var intet *romanagtigt* over ham ... Fraværet af denne *galskab* gjorde ham kedsommelig i mine øjne"². Omvendt og uden metafor er det ikke denne galskab i romanen, men sin egen galskabs roman Gérard de Nerval refererer til, når han taler om sin sygdom: "Heldigvis", skriver han fra asylet, "har *sygdommen* næsten sluppet sit tag i mig i dag; det vil sige den tilstand af opløftelse et sind befinder sig i der er altfor *romanagtigt* [romanesque] efter min mening"³.

Så snart de store romanforfattere har forstået, at det 'romanagtiges' inderste væsen er denne enestående risiko, dette forførelses ved galskaben, ser det ud til at hver eneste sand roman kommer til at indebære en raffineret terapeutisk struktur. Hver eneste roman indeholder samtidig galskabens fristelse og denne fristelses negation, i et refleksivt fortælle-system, hvor det 'romanagtige' på én gang afslører og undsiger sin egen galskab. Romanen implicerer således en art skizofren struktur, opbygget sådan at den medfører sin egen ødelæggelse; dens måde at fungere på er dens egen negation.

Denne strukturelle skizofreni er det let nok at få øje på i den moderne roman. Eftersom den imidlertid forekommer mig at være grundlæggende for selve genren, har jeg hér valgt at efterprøve den i en tekst der anses for at være en klassiker. Nærværende studie vil således beskæftige sig med en kort roman af Balzac, der som man ved nærede en vedvarende interesse for galskabs-fænomenet. Men skønt mange allerede har kommenteret den psykologiske interesse galskaben besad for Balzac, først og fremmest med hensyn til dens forhold til 'lidenskaben', er der ikke nogen der endnu har taget galskabens *funktion* i Balzacs værk i betragtning: galskaben som en operationel model der organiserer romanen som et system, hvis funktionsmåde simpelthen er at sætte sig selv ud af spillet. Det er denne tekstlige dynamik jeg har til hensigt at analysere i en eksemplarisk tekst — en tekst hvis forbløffende rigiditet endnu ikke har fået den kritiske opmærksomhed den fortjener: "Den berømmelige Gaudissart".

'Den mystificerede mystifaks'

For ganske kort at resumere handler historien om en utrættelig handelsrejsende, der bliver kaldt den Berømmelige Gaudissart; han tager til Touraine for et forsikrings-selskab og en række blade: *Børnenes blad*, *Bevægelsen* og *Kloden*. For at slippe for den handelsrejsende præsenterer de lokale indbyggere Gaudissart for landsbytossen Margaritis og fortæller ham, at den gale er en forretningsmand, en berømt bankier. Nu består en af denne galnings fikse idéer i hans overvældende ønske om at sælge to fade vin som ikke engang eksisterer. Der følger en lang dialog mellem Gaudissart og den gale. Til befolkningens store moro går det ikke blot ikke op for sælgeren, at den han taler med er gal, men han bliver også fuldstændig taget ved næsen af ham og bliver selv gjort til køber, idet han skriver under på en bestilling der bekræfter, at han har købt de ikke-eksisterende fade vin.

Da Balzac i 1833 manglede en hel del sider for at kunne fylde et bind ud, skrev han på én eneste nat denne fortælling. Det var uden tvivl den hast hvormed han udarbejdede denne tekst, der fik dens læsere til at undlade at tage den helt 'alvorligt'. Det er imidlertid ingen tilfældighed, at denne fortælling systematisk er blevet fejllæst, eftersom teksten selv er fuld af fælder. Hvad der er på spil i Balzacs ironi er langt mere alvorligt, end tekstens tilsyneladende farceagtige karakter lader ane. Ej heller ligger historiens pointe i den politiske og økonomiske 'sædeskildring' de traditionelle læsninger roser denne tekst for. Eksempelvis skriver Suzanne Bérard:

Selvom vi skulle glemme den interesse det politiske og økonomiske studium af en bestemt gruppe spekulanter efter Julirevolutionen fremkalder, og selvom vi skulle ringeagte disse fine og brillante sider om det parisiske handelsliv og dets forgreninger ud i provinsområderne, kan vi stadigvæk ikke komme uden om portrættet af Gaudissart selv⁴.

Denne vurdering er symptomatisk. Kritikerne er enige om udelukkende at lade Balzacs præstation være et spørgsmål om portrættet af sælgeren. Men hvad med det ikke mindre vigtige 'portræt' af den gale? Er vi ikke sluppet lidt for hurtigt og lidt for nemt om ved ham? "Den måde denne galning trænger sig på i det Gaudissart oplever", skriver Bernard Guyon, "kan forklares på følgende måde: ... Balzac ... ønskede at more os ... Han tog fejl. Lad os gå let hen over denne lapsus med hensyn til smag"⁵. Det er sandt at sige ikke nogen tilfældighed, at fortolkerne af 'Den berømmelige Gaudissart' systematisk har undertrykt den gales betydning i denne tekst, for det er præcis

hér man finder det problematiske ved teksten, den vanskelighed der er uløseligt forbundet med den: Hvad er meningen med at lade patologien trænge sig på i selve romanens diskurs? Hvad der er på spil i litteraturen er *betydning*; men en gals tale er *a priori* meningsløs; under alle omstændigheder er den ulæselig, uforståelig. Den galskabslitteraturen har indoptaget rejser med det samme spørgsmålet om, hvordan det u-læselige som sådan kan læses: Hvordan og hvorfor frembringer non-sens mening?

Vi kan ikke lodde betydningen af det delirerende sprog uden samtidig at reflektere over det sprog vi kalder 'normalt': den gales replikker kommer kun til at betyde noget og bliver kun meningsfulde i og med at de umiddelbart henviser til Gaudissarts diskurs — og de udgør i virkeligheden et svar på denne diskurs.

Hvis man undersøger Balzacs tekst fra den synsvinkel, kommer den frem for alt til at fremstå som en dramatiseret meditation over sproget: hvad der finder sted er intet mindre end udvekslingen af tale. Det er ikke blot ved hjælp af tale — den gales — at Gaudissart bliver besejret, men det er også ved hjælp af tale — Gaudissarts egen — at denne håbede at vinde. Ligesom Gaudissarts sejr beror hans nederlag på sproget.

Dersom Gaudissart — som teksten fortæller os med en formulering der ikke kan betones nok — repræsenterer *civilisationens genius*, er det i kraft af at han både er herre over og slave af sprogets magt:

Ingen i Frankrig har nogen anelse om den utrolige magt de handelsrejsende udøver ... Hvordan er det muligt at glemme de beundringsværdige manøvrer, der former befolkningens intelligens ved med ord at traktere de mest genstridige befolkningslag ...?

Har De lyst til at få noget at vide om sprogets magt og det kraftige pres en sætning kan lægge på de mest oprørske penge? ... Lyt til den tale en af disse høje dignitarere, som repræsenterer den parisiske vindskibelighed, kan fremføre ... Sådan er det for ni tiendedele vedkommende veltalenheden eller flommen fra læberne, der tegner sig for de metoder og midler, der bliver brugt til at udbytte os (p. 192)⁶.

På den baggrund er der ikke noget overraskende i, at Gaudissarts ansigt og fysiske fremtoning bliver sammenlignet med "disse klassiske ansigter, som billedhuggere i alle lande benytter sig af til statuer af Overfloden, Loven, Styrken og Handelen". En intention om at dominere — man kunne næsten sige forføre — besjæler sælgerens forehavende: for ham er talen et kraftfelt, hvor hans vilje til

magt bliver bekræftet; sproget er frem for alt det sted, hvor den anden kan blive fanget. Som Balzac formulerer det:

At tale, at få de andre til at lytte, er det ikke forførende? En nation med to kamre og en kvinde der lytter med begge ører er begge to fortabt (p. 192).

Men sælgerens plan beror på en forkert præmis: Gaudissart ved ikke i hvor høj grad han selv er bestemt af talen; han tror han kan dominere sproget, ligesom sproget har gjort det muligt for ham at dominere andre. Hvad Balzacs tekst belærer os om er imidlertid, at sproget ikke har nogen herre: denne afmystificering er den funktion den gales tale har.

På den allerførste side bliver Gaudissarts karakter defineret gennem tre oxymora: "Denne menneskelige pyrofor er en *uvidende lærer*, en mystificeret mystifikant, en *vantrø præst*, der netop af den grund taler så meget des bedre om sine mysterier og sine dogmer" (p.192). Vi kunne vende disse oxymora på hovedet, hvis vi skulle definere galningen: han er en godtroende vantrø, en kyndig ignorant og en mystificerende — eller afmystificerende — tosse. Det er heller ikke tilfældigt, at fortælleren sammenligner den gales fysiognomi med den man finder hos "en gammel professor i retorik" (p. 200): i virkeligheden kan man finde en hel *galskabens retorik* i denne roman, en retorik der meget præcist opvejer "Lovens, Styrkens og Handelens" retorik, repræsenteret af den handelsrejsende. Galskaben er til stede for at afmystificere vores civilisations formidable mystifikation.

Tekstens retorik: metafor og metonymi

"Omendskønt dette er galskab, er der dog metode i det". Hvad er det for en metode der bestemmer over meningsløshedens diskurs? Hvilke sproglige teknikker forvandler den delirerende logik til en sammenhængende mod-retorik, til en afmystificerende retorik?

"De har haft med forretninger at gøre, min herre...", sagde Gaudissart.

"Offentlige," svarede Margaritis, idet han afbrød ham...

"Åh, i så fald," svarede Gaudissart, "vil vi forstå hinanden fuldstændigt".

"Jeg hører efter," replicerede Margaritis og indtog en stilling som én, der sidder model for en maler.

"Min herre," sagde Gaudissart..., "min herre, hvis De ikke som menneske besad højere kvaliteter..." (hér bukkede den gale), "ville

jeg nøjes med at opregne de materielle fordele ved denne affære... Af alle former for social velstand er tiden da ikke den mest kostbare? At spare tid er det ikke at blive beriget? ... Er der noget der koster mere tid end at mangle en garanti at give dem, som De beder om penge på et tidspunkt, hvor De, skønt fattig i øjeblikket, er rig på håb?

"Penge, nu kommer vi til sagen," sagde Margaritis.

"Nuvel, min herre ... Jeg vil gøre mig forståelig med håndgribelige eksempler ... I stedet for at være en grundejer der lever af Deres afkast er De maler, musiker, kunstner, digter..."

"Jeg er maler," indskød den gale.

"Nuvel, lad os sige det, siden De har forstået min metafor, De er maler, De har en smuk fremtid foran Dem, en rig fremtid. Men jeg vil gå længere endnu".

Da den gale hørte disse ord, eksaminerede han Gaudissart med en foruroliget mine for at se, om han var på vej ud af døren, og han faldt først til ro, da han havde bemærket at den anden var blevet siddende.

"Endnu er De slet ikke noget," fortsatte Gaudissart, "men De føler Dem..."

"Jeg føler mig," sagde den gale (p. 200).

Når man læser denne dialog, er man fristet til at sammenligne den med André Bretons iagttagelser i *Det surrealistiske manifest*:

Den surrealistiske sprogbrugs udtryksformer passer jo bedst til dialogen. Her står to slags tanker over for hinanden... Min opmærksomhed er offer for en tilskyndelse den ikke med værdigheden i behold kan støde fra sig og behandler den modsatte tanke som fjende; i den løbende konversation tager den næsten altid ordet ... den sætter mig i stand til at drage nytte af min replik ved at forvanske [billederne].

Det er så sandt, at den sindslidende i visse patologiske tilstande, hvor de sensoriske forstyrrelser optager al hans opmærksomhed, nøjes med, mens han fortsætter med at svare på spørgsmålene; at tilegne sig det sidst udtalte ord eller det sidste led i den surrealistiske sætning som han finder spor af i sin tanke...

Der findes ingen konversation, hvori der ikke indgår noget af denne uorden...

Den poetiske surrealisme... har indtil nu arbejdet på at gengive dialogen dens absolutte sandhedsværdi, idet den befrier de to talende fra høflighedens forpligtelser. De gennemfører simpelthen hver sin enetale... Ordene og billederne skal kun være springbræt for tan-

kerne hos dem, der lytter til dem ⁷

Dialogen mellem Gaudissart og den gale er forud for sin tid med hensyn til den surrealistiske effekt den fremkalder, og den virker ikke så meget som en *kommunikativ* talehandling som en *forskydning* af diskursen. Denne forskydning bliver først og fremmest fremkaldt ved hjælp af gentagelser: ved at gentage brudstykker af sætninger, uddrag af Gaudissarts diskurs, giver den gale dem en ny betoning, en anden værdi; gennem denne nye fortolkning sætter den gales ekko spørgsmålstegn ved sælgerens udsagn, viser deres problematiske karakter: den blotte og bare gentagelse bliver en radikal form for udspørgning. Gentagelsens retorik er i virkeligheden en ikke-overensstemmelsens eller diskontinuitetens retorik.

Ikke-overensstemmelse mellem tegnet og det betegnede: galskaben optræder i diskursen som en lidenskabelig dragning mod *signifiant'* en, som en gentagelse af tegn — uden hensynstagen til hvad det er der betegnes.

Som følge heraf er det ikke blot meddelelsen der kortsluttes, men mere specifikt den måde meddelelsen artikuleres og repræsenteres på. For i de talemåder han gentager udtrykker Margaritis faktisk den symbolske, analogiske eller metaforiske dimension i sælgerens sprog:

"Jeg er maler," indskød den gale.

"Nuvel, lad os sige det, siden De har forstået min metafor, De er maler, De har en smuk fremtid foran Dem, en rig fremtid. Men jeg vil gå længere endnu"

Da den gale hørte disse ord, eksaminerede han Gaudissart med en foruroliget mine for at se, om han var på vej ud af døren... (p. 200).

Har De taget bestik af hvor udbredt Kloden er?"

"To gange ... tilfods" (p. 203).

Ved at tage figurative udsagn bogstaveligt, ved hele tiden at forskyde det symbolske over i det reelle, demonterer den gale systematisk grundlaget for sælgerens mystificerende tale — dens metaforiske fiktitivitet. Han erstatter metaforen med metonymien. Hvilke ord der end dukker op, lader han de metonymiske nærhedsrelationer træde i stedet for de metaforiske sammenhængsrelationer, d.v.s. de relationer der i Gaudissarts tale postulerer et muligt sammenfald mellem tegnet og det betegnede, mellem fiktion og realitet: den gales diskurs sætter på denne måde sig selv ud af kraft i et sprogligt tegns rene differeren — et tegn, der forsåvidt det netop henviser til et andet tegn, fremmedgør sin egen betydning og bliver opløst

igennem gentagelsen.

Men i denne proces, der hele tiden sætter sig selv ud af kraft og hele tiden fører til en sproglig selv-opløsning, de-monterer og de-maskerer den gales diskurs også sælgerens sprog, ikke så meget ved at påvise det er *falsk* som ved simpelthen ved at reducere det til den sproglige *fiktion* det bygger på og helt specifikt forsøger at skjule. Som Nietzsche siger, er der ikke nogen modsætning mellem 'sandt' og 'falsk'; der er snarere tale om en modsætning mellem "tegnforkortelserne og tegnene selv". Har den gale ikke nøjagtig samme forhold til sælgeren som tegnforkortelserne har det til tegnene selv? Gaudissarts diskurs bliver forrykket af sit eget ekko og bliver selv opløst i sprogets rene tomhed.

Galskaben og realismens illusion

Kunne det ikke tænkes, at denne fundamentale interaktion mellem personernes tale-mønstre på et andet plan udgjorde selve romanens handling? Samtalens struktur, budskabernes cirkulation mellem to aktanter — den ene afsender, den anden modtager — kunne således pr. homologi henlede tanken på overførelsen af historien selv fra forfatter til læser: således ville romanen komme til at reflektere den måde den selv bliver læst og/eller skrevet.

Det faktum, at læserens rolle i denne *mise en abyme* bliver spillet af en galning, fører os tilbage til don-quijsoteriets fundamentale struktur, til den galskab der, når det kommer til stykket, ligger bag en hvilken som helst romanlæsning. Hvis læseren er en galning, er det først og fremmest fordi Margaritis ligesom Don Quijote opfatter sig selv som en romanperson: ansigt til ansigt med Gaudissart lever den gale i virkeligheden i en fiktion og tilegner sig forskellige imaginære titler; i og med at han prøver at fremstå i den andens øjne som et ønske-billede, påtager han sig alle de fantasifulde roller dette falske spejl foreskriver ham:

"De har haft med forretninger at gøre, min herre..." sagde Gaudissart.

"Offentlige," svarede Margaritis ... Jeg pacificerede Calabrien i Kong Murats regeringstid".

"Du godeste, nu er han taget til Calabrien," sagde Monsieur Vernier ganske sagte...

"Jeg hører efter," replicerede Margaritis og indtog en stilling som én, der sidder model for en maler.

"Min herre," sagde Gaudissart og lod samtidig nøglen til sit ur dreje rundt med en ustandselig roterende og regelmæssig bevægelse, som den gale var meget optaget af og som måske bidrog

til at holde ham i ro, "min herre, hvis De ikke som menneske besad højere kvaliteter..." (*hér bukkede den gale*), "ville jeg nøjes med at opregne de materielle fordele ved denne affære...I stedet for at være en grundejer der lever af Deres afkast er De maler, musiker, kunstner, digter..."

"Jeg er maler," indskød den gale...

"... Jeg kan se De har haft med forretninger at gøre".

"Ja," sagde den gale, "jeg grundlagde den Territoriale Bank i Rue des Fossés-Montmartre i Paris i 1798" (pp. 200-01).

Hvis det netop er i kraft af at være gal, i kraft af at være forpligtet på sit vanvid, at en person i en roman helt præcist bliver til en person i en roman, betyder det så ikke, at der bliver sat spørgsmålstejn ved den forestilling om en 'person i en roman' som den psykologiske realisme traditionelt opererer med? Margaritis er ikke længere en person i den konventionelle betydning af ordet: han er en ren *signifiant*, et tegn der genererer andre tegn. Hans delirerende fabuleringen peger ikke i retning af en referent af psykologisk art, men snarere i retning af et sprogsplis dynamik. Han bliver ikke defineret ud fra sin motivation, men ud fra sin rolle i fortælleprocessen og ud fra sin plads i diskursen. Han er ikke engang en entitet, men snarere den funktionelle mulighed for en permutation at *signifiant*'er mellem den der taler og den talen er henvendt til. Derfor er den gale strengt taget ikke en person: han er *ingen*, ubeskrevet, en tom tale-beholder. Og det er netop for så vidt han er *ingen*, et 0-sæt eller et tomt felt, at han får systemet til at fungere.

Hvis vi forfølger den radikale mistanke galskaben i denne tekst giver næring til, bliver vi klare over, at Balzac der for mange først og fremmest har gjort sig fortjent til hæder som den højtbesungne talsmand for 'realismen' ikke selv lod sig tage ved næsen af de realistske prætentioner i det han skrev.

Det er denne realistiske prætention, der hér bliver legemliggjort i sælgerens diskurs: den består i at få andre til at tro, at sproget 'udtrykker' noget som ikke er et tegn, men en allerede eksisterende realitet — en realitet der eksisterer før og uden for sproget, er realitet som *signifiant*'en kun formodes at spejle og 'repræsentere'.

Men fortæller Balzacs os ikke netop, at Gaudissart, der så gerne vil være 'realist', er en 'mystificeret mystifikant'? Og er det ikke netop galskabens rolle at ødelægge denne referentielle illusion, denne mystifikation der er karakteristisk for romanen? Mens den realistiske prætention forsøger at mørklægge eller at skjule fortællingens diskursive udspring, er det galskabens funktion at bringe 'historien' tilbage til det eneste sted den kommer fra, nemlig diskursen.

Hvad der er på spil i den sproglige duel mellem Gaudissart og den gale er med andre ord en konfrontation mellem to generelle tendenser i romanen: den tendens der trækker den mod fortællingen, mod repræsentationen, og den tendens der omvendt går i retning af diskursen, udforskningen af det sproglige spil i og for sig. Ved at effektuere fortællingens forvandling til diskurs kommer galskaben til at optræde som en transformerende instans i teksten: romanen opgiver fristelsen til at reproducere et rum uden for sig selv og bliver i stedet til en erfaring der producerer sit eget rum.

Udveksling og reversibilitet:

Tekstens økonomi

Udvekslingen af tale mellem Gaudissart og den gale akkompagneres af en parallel *udveksling* af varer: fortælling og diskurs er for begges vedkommende funderet på den samme dynamik. Der bliver således etableret en subtil strukturel overensstemmelse mellem fortælle-udsigelsens og fortælle-udsagnets niveau. Denne korrespondance bliver understreget i kraft af, at den kommercielle udveksling på linje med den diskursive ikke har nogen referent: eftersom de to fade vin kun er en gal mands drøm, er forretningstransaktionen en handel indgået mellem to tosser, og udvekslingen — på fortællingens såvel som diskursens niveau — består i at overføre et objekt der ikke er der.

Ikke desto mindre er teksten organiseret i overensstemmelse med en udvekslings-økonomi, d.v.s. den neutraliserer modsætninger til fordel for et system af korrelationer: eftersom alting bliver udvekslet, er alting ombytteligt. På selvsamme måde viser teksten, at den gale og sælgeren *ækvivalerer* i højere grad end de *modsiges* hinanden. For i og med at den gales sprog er bagsiden af sælgerens, er det også samtidig som vi allerede har bemærket en parodisk gentagelse at det. Begge diskurser minder om hinanden, for såvidt deres grundlæggende intention er at forføre, at fascinere, at dominere den anden for at sælge ham ting der ikke eksisterer.

Hvor kan vi da drage skillelinjen mellem den forrykte og den 'fornuftige', den rablende og den ræsonnable opførsel? Hvor holder fornuften op og hvor begynder galskaben? Hvem af dem er mest vanvittig, Gaudissart eller Margaritis? Legemliggør Gaudissart ikke også en form for galskab, "vor tidsalders galskab" (p. 194)? Og på den anden side: repræsenterer Margaritis ikke — som en flittig avislæser, der "i syv år ... ikke havde opdaget, at han hele tiden læste det samme nummer" (p. 199) — en form for 'sund' fornuft, en fornuft-på-hovedet, hvis pointe netop er at den forkaster "vor tidsalders galskab"?

På denne måde belærer teksten os om, at 'mening' og 'non-sens' meget vel kan være ombyttelige størrelser eller at 'fornuft' og 'galskab' er *reversible* dialektiske termer⁸. De er ombyttelige ligesom de oxymora, der med deres begrebsmæssige poler igennem deres narrative omvendinger bestemmer romanens dynamik: både vantro og troende, uvidende og lærde, mystificerede og mystifikatorer er reversible og ombyttelige, og de skiftes til at gå i historiens fælder.

For selvom den gale ikke bliver forført af de mystificerende strukturer der bærer sælgerens diskurs, kan han kun afmystificere denne diskurs ved selv at mystificere både sælgeren og sig selv. Afmystificeringen antager på denne måde karakter af en mystifikation i højeste potens. Desillusioneringsprocessen bliver selv allerede til opbygningen af en ny illusion. Vi kan kun undslippe fra én fortryllelse ved på en subtil og forborgnen måde at give efter for en anden fortryllelse. Vi er fanget i sprogets spindelvæv, og der er ingen vej ud, ingen definitiv måde at undslippe på.

Galskab og ironi: Det tekstuelle rums tre dimensioner

Galskaben i Balzacs tekst har således primært en *ironisk* funktion: denne surrealistiske dialog kunne samtidig opfattes som en parodi på den sokratiske dialog, hvor den gale spiller rollen som en klovneagtig Sokrates, en uafvidende pædagog, der formidler en ironisk belæring, som han naturligvis ikke er ansvarlig for og ikke selv er sig bevidst.

I virkeligheden er "professoren i retorik" ikke den gale, men Balzac; Balzac, d.v.s. tekstens struktur eller systemet af relationer mellem de forskellige diskurs-niveauer.

I modsætning til hvad visse kritikere har påstået, er denne roman beundringsværdigt velkomponeret. For eksempel er det bemærkelsesværdigt, i hvor høj grad tekstens struktur minder om teatret: ikke blot er dialogen en specifikt teatralisk form, men i denne fortælling bliver dialogen selv *iscenesat* af den lokale Vernier, som gør handlingen til en forestilling der kan iagttages af et skjult publikum. På denne måde bliver tilskuerne selv inkorporeret i teksten:

At udpege den lystigste og mest veltalende sladderkælling, den største spasmager på egnen, var det ikke det samme som at bede Madame Vernier om at tage vidner med sig, så at de kunne gøre deres iagttagelser ved den scene som skulle finde sted mellem den handelsrejsende og den gale, for bagefter at kunne underholde flækken med det i månedsvis? (p. 199).

Det pikante ved dialogen beror på det faktum, at det er en *tre-vejs*

dialog, som omfatter tre diskursive centre: Gaudissart, Margaritis og publikum, hvortil hører "den mest veltalende sladderkælling på egnen". Hvilken position vi end indtager i denne tekst, møder vi veltalenheden, men en form for veltalenhed der for hver gang bliver mere selv-gentagende og parodisk: sladderkællingen vil *gentage* de bemærkninger den gale kommer med, og han på sin side *gentager* sælgerens bemærkninger. Ud over de tre diskurs-centre er der også tre centre, hvor der bliver lyttet: de to der taler sammen formodes naturligvis at lytte til hinanden, men i virkeligheden *forstår* de kun hinanden i den udstrækning de *ikke lytter* til hinanden, i den udstrækning de kun lytter til sig selv. Dialogen bliver således ligeså meget en udveksling af *døvhed* som en udveksling af tale. Og det er paradoksalt nok denne gensidige døvhed over for den Anden, der gør *kommunikationen* mulig og fører til en tilsyneladende gensidig forståelse. Dette ironiske forhold mellem at høre og at mis-forstå, mellem forståelse og høre forkert, bliver skitseret af Balzac selv, idet han spiller på de to betydninger af ordet *entendre* (at 'høre' og/eller at 'forstå') og samtidig hyppigt bruger det beslægtede *écouter* (at 'lytte'):

"Monsieur Margaritis," sagde Madame Vernier..., "...Hér er en herre min mand har sendt herhen, og De skulle lytte [écouter] omhyggeligt til hvad han siger..." — — —

De tre kvinder gik ind på Madame Margaritis' værelse..., så de kunne høre alt [tout entendre]...

"Åh, i så fald," svarede Gaudissart, "vil vi forstå hinanden [nous entendrons] fuldstændigt".

"Jeg hører efter [Jé vous écoutez], replicerede Margaritis...

"Min herre," sagde Gaudissart... "Hør efter! [Écoutez!]" —

"... De er altså kommet til en forståelse [Vous vous êtes donc entendus?], sagde den ubarmhjertige Mituoflet med den største koldblodighed. "Det er morsomt".

"Min herre," sagde de handelsrejsendes fyrste..., "De ... skylder mig en forklaring på den fornærmelse som De lige har tilføjet mig ved at bringe mig i kontakt med en mand, som De ved er gal. Kan de høre mig [M'entendez-vous], Monsieur Vernier...?"

"... For øvrigt, hvad beklager De Dem over? De har forstået hinanden perfekt [Vous vous êtes parfaitement entendus]" (pp. 200, 204-05).

Den måde ordene *écouter* og *entendre* efterhånden transformeres på kan stå som et mønstergyldigt eksempel på de vanskeligheder *alle* ord der bliver udvekslet i denne tekst kommer ud for: den iro-

niske spænding disse ord genererer er en funktion af deres gentagne *overførsel* fra én talende til en anden, fra én kontekst til en anden. Men kun de der befinder sig ved den tredje lyttepost, d.v.s. det skjulte publikum, er i stand til at opfatte denne ombytning. Kun dette publikum besidder ligesom forfatteren og læseren den ironiske viden, som protagonisterne aldrig kan få fat på. Således bliver den dramatiske ironi selv *dramatiseret* i denne roman.

På denne måde skriver teksten sig selv som — i grundlæggende forstand — en *læsning*. Gennem en proces der består i en konstant reflekteren-på-eller-over-sig-selv bliver romanen involveret i en selv-parodierende og selv-relativerende operation. I kraft af sine diskursive centre bliver det tekstuelle rum radikalt de-centereret, og enhver to-dimensional diskurs bliver spredt for alle vinde. Både den gales 'roman' og sælgerens 'roman' — både den fiktion realismen og den fantasien har produceret — bliver overskredet, overvundet og fundamentalt negeret: Realismen er et falsum, det Imaginære et helt igennem omkostningsfrit forehavende. Romanen er således ikke andet end en svimlende leg med spejle, hvormed den ustandselig afmystificerer sig selv.

Denne svimmelhed som teksten fremkalder, denne reflektive sætten-i-spil, er ikke uden risici, og galskabens tilstedeværelse i denne tekst er ikke noget tilfælde. I virkeligheden er galskaben en integrerende del af en hvilken som helst ironisk struktur. Når galskaben hér fremtræder som ekstrem ironi, er det fordi ironi drevet til det yderste netop er galskab: den gale er ikke blot *instrument* for en ironisk viden, han legemliggør også den fare der altid lurer på den reflekterende bevidsthed — den bevidsthed der altid bliver bragt i fare af sin egen splittelse, af selve den spænding der funderer dens egen modsigelse. Balzac er fuldstændig klar over dette, hvad hans egne ord i *Théorie de la démarche* antyder: "Jeg anbringer mig selv på nøjagtigt det sted, hvor viden og galskab berører hinanden, og jeg nægter at sætte rækværk [*garde-fous*] op" ⁹.

Og Louis Lambert, "denne umådelige hjerne, som uden tvivl er sprunget i stumper og stykker som et altfor stort rige," gik under, som vi ved, fordi han fløj for højt "gennem tankens rum" ¹⁰.

Således er den ironiske bevidsthed for Balzac i virkeligheden en forpint bevidsthed, men en bevidsthed der er klar midt i sin lidelse. I Balzacs værk mødes komedie og tragedie og smelter sammen i galskaben: Balzacs ironi er bagsiden af hans pathos.

Balzacs frelse ligger i hans egen dobbelthed: på én gang galning og sælger, men samtidig også en forfører, en italesætter og sprogets herre og slave; han er på samme tid 'mystificeret' og 'mystifaks'; men han er en 'mystificeret mystifaks', der i modsætning til andre

ved, at han er det.

Noter

1. *Bekendelser*. Cf. "Min moder havde efterladt nogle romaner. Vi begyndte at læse dem ... Jeg havde intet begreb om noget, ingen forestilling om at jeg allerede var bekendt med alle følelser; jeg havde ikke tænkt på noget; jeg havde følt alting. Disse vage følelser, som kom til mig én efter én, gjorde ikke den fornuft, som jeg senere skulle komme i besiddelse af, nogen fortræd; men de dannede en fornuft af en anden støbning og gav mig *bizarre og romanagtige begreber* om livet, som erfaringen og refleksionen aldrig har været i stand til at kurere mig for". *Confessions* (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade), tredje bog, p. 8. Mine fremhævelser.
2. *La Vie de Henri Brulard*, i *Oeuvres intimes* (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade), p. 392.
3. Brev til Madame Emile de Girardin, 27. april 1841, i *Oeuvres*, I, Bibliothèque de la Pléiade (Paris, Gallimard, 1952), p. 851.
4. S. Bérard, forord til *L'illustre Gaudissart* (Paris, Garnier-Flammarion, 1968), p. 34.
5. B. Guyon, introduktion til *L'illustre Gaudissart* (Paris, Garnier, 1970), p. xxvii.
6. Balzac, *L'illustre gaudissart*, i *La Comédie humaine* (Paris, Editions du Seuil, Collection 'L'Intégrale', (1966), III, p. 192. Alle referencer er til denne udgave.
7. I de citerede tekster er alle fremhævelser mine, med mindre andet er anført.
8. André Breton, *De surrealistiske manifeste*, på dansk ved Finn Hermann (Gyldendals Uglebøger, 1972), pp. 44–46 [Shoshana Felman citerer fra en amerikansk oversættelse som jeg hér har erstattet med en dansk — men jeg bibeholder Shoshana Felmans *fremhævelser* i teksten, oversætterens anmærkning].
9. Cf. hvordan der bliver byttet om på termerne på side 205: "Hvorledes", svarede Vernier..., "tror De ikke vi har ret til at drive gæk med en herre, der lander med brask og bram i Vouvray og kræver at få fat på vores penge under påskud af, at vi er store mænd og malere og versemagere... På æresord, gamle Margaritis siger mere fornuftige ting..."
"Nuvel, min herre, jeg indrømmer De er blevet fornærmert ... og jeg vil ikke give Dem nogen fornuftig begrundelse for det ["rendre raison" betyder egtl. "give tilfredselse" eller "duellere", oversætterens anmærkning], for der er ikke tilstrækkelig meget fornuft i hele denne sag til at jeg kan give Dem noget af den".
10. *Traité de la vie élégante*, efterfulgt af *La Théorie de la démarche* (Paris, Bossard, 1922), p. 129.
11. *Louis Lambert* (Livre de Poche), pp. 178, 165.

Oversætterens note

Oversættelsen er foretaget på basis af den *engelske* version af Shoshana Felmans essay i *Writing and Madness* (Cornell University Press, 1985) — med stedvis inddragelse af den franske version i *La folie et la chose littéraire* (Editions du Seuil, 1978). Citaterne fra Balzacs *L'illustre Gaudissart* er imidlertid oversat fra den franske originaltekst i Garnierudgaven (1970) — da den engelske oversættelse af disse citater i Shoshana Felmans essay tit er temmelig upræcis, kan der nogle steder forekomme afvigelser fra den engelske ordlyd.

Oversat af Ib Johansen