

## Fænomenologi og topofili

Filosofisk-poetologiske overvejelser over kroppen, billedet, stedet og teksten

BRITTA TIMM KNUDSEN

Ud fra en historiefilosofisk betragtning kan det ikke undre, at rummet synes at have erstattet tiden. Det er længe siden vi opgav troen på historiens lykkelbringende udvikling. Det synes rigtigt at hævde – som også Michel Foucault gør det – at vi lever i en rumepoke, hvor det er termer som simultantitet, sideordning (frem for underordning), forholdet mellem det spredte og det samlede, forholdet mellem fjern og nær, der har erstattet de tidsorienterede kategorier. Den vending fra tid til rum pegede Alain Robbe-Grillet allerede på i en tidligere fase af modernismens litterære historie med essaysamlingen *På vej mod en ny roman*, men det er som om det først er nu, at vi kulturelt er på højde med den udvikling. Globalisering (via økonomi, massemedier, osv.), folkevandringer og deraf følgende kulturel hybridisering er nogle af de fænomener, der kendetegner vores tid.

Alt dette giver den postkoloniale kunst og teori sig af med at aftegne konsekvenserne af. Man kunne have som en (forsigtig) tese, at i denne rummets epoke bliver *stedet* en vigtig kategori. Stedet er en konkret lokalitet, som vi indgår en spatial sansemæssig relation til og som sådan et udsnit af det større rum. *Stedet og kroppen* bliver da de koordinater, som en rumlig identitet må koncentrere sig om.

Den franske forfatter Jean-Philippe Toussaint er en forfatter, der har et interessant forhold til steder. Hvem husker ikke hans debutroman fra 1985, *Badeværelset?* Til sin kærestes undren yndede hovedpersonen at befinde sig i sit badeværelse, nærmere bestemt nede i sit badekar. I et forsøg på at gå i ét med elementet vand. Det er aldrig eksotiske rum, der har Toussaints interesse, men helt profane steder: bade-

værelser, køreskolekontorer, fotomaskiner, benzinstationer, biler, telefonbokse.

Det komiske er, at det normalt er steder, vi opholder os ganske kortvarigt; transitsteder, der ikke i sig selv normalt gøres til genstand for yderligere tankevirksomhed endsige æstetisk kontemplation, men steder, der opfylder en praktisk funktion; steder man lynhurtigt forlader igen.

Disse steder bebor heltene i Toussaints romaner ofte, og jeg kunne tænke mig her at komme nærmere en bestemmelse af, hvad der foregår i disse rum. For at kunne nærme mig dette og for at nærme mig diskussionen af rum generelt i litteraturen er det nødvendigt med en teoretisk digression. Jeg vil først og fremmest ty til perceptionsfænomenologien og der finde belæg for en måde at beskæftige sig med rum på i tekster, der både tager højde for, at tekster er sprog, og samtidig påpeger hvorledes den rumlige erfaring i og af tekster *udvider* det udelukkende sproglige parameter, vi har arvet fra strukturalismen.

### *Krop, blik og billede*

Perceptionsfænomenologien sætter tre ting på dagsordenen, der er primære i vores almindelige omverdenserfaring. *Kroppen* er det medium, hvorigennem verden erfares (hvilket er noget andet end at sige at verden udelukkende forstås gennem sproget). Herved fremkommer der en forskel mellem erfaring og forståelse, der er virksom i perceptionsfænomenologien. Det betyder, at vi i første omgang har et *umiddelbart* forhold til verden. Hvad betyder det? Det betyder ikke (nødvendigvis) at den verden vi sanser umiddelbart behøver at kunne kategoriseres som en

uberørt naturverden, men derimod at den verden vi sanser umiddelbart er vores verden (og ikke en eller anden fremmedgørende anden-verden). Den anden ting perceptionsfænomenologien peger på er nemlig det forhold, at *krop og verden* er tæt forbundne. Kroppsperspektivet er forankret i en verden eller en omverden, som det indgår en tæt spatial forbindelse med. Kroppen forbindes altså tæt med lokalitet eller rum. Perceptionsfænomenologien er således en rum-fænomenologi.<sup>1</sup>

Perceptionsfænomenologien skifter det bevidsthedsfilosofiske subjekt ud med en sansende krop, der først og fremmest ser og lever sin verden et bestemt sted fra. Kroppen er dermed sat i et perspektivisk udgangspunkt. Perspektivet er her både det, som vi nedarver fra kulturen (ikke alle perspektiver er mulige på et bestemt givet historisk tidspunkt), men samtidig er det også skabt. Merleau-Ponty udtrykker dette ved hele tiden at pege på det uafgørlige mellem om verden eksisterer eller den er forestillet. Det er det han kalder *kiasmen i synserfaringen*: kommer verden til mig i form af et syn eller projicerer jeg mit blik ud på verden for dermed at konstruere den?

Man kan godt sige, at perceptionsfænomenologien er en slags perspektivisme i og med, at synserfaringen sættes som primær i vores forhold til verden. For Merleau-Ponty er perspektivet ikke blot givet eller nedarvet (hvad der ville betyde at måden at se verden på er forudskikket); kroppen er en del af perspektivet og som sådan en del af den iagttagne verden, men der produceres forskelle i selve den indfoldning,<sup>2</sup> der sker af kroppen i perspektivet. Perspektivet er både det, der gør kroppen til subjekt (perspektivet er mit) og til objekt (også jeg objektiveres af perspektivet). Igen en dobbelthed, som Merleau-Ponty opererer med (det gør han på alle niveauer i øvrigt): jeg ser igennem perspektivet, men samtidig med at jeg er seende er jeg også synlig eftersom min krop er en del af den iagttagne verden. Man kan udtrykke det på denne måde: jeg ser igennem perspektivet og gør det jeg ser til mit, men samtidig ses jeg på af perspektivet, der i den forstand fungerer som et kameraøje, der objektiverer mig

fordi mit perspektiv blot er et udsnit af det store perspektiv.

Hvad er det da, der lader sig se gennem perspektivet? Et billede af verden. Om dette billede kommer indefra eller udefra er altså uafgørligt, ifølge Merleau-Ponty, men pointen er også at ethvert billede, der lader sig se uvægerligt vil dele sig i en synlig og en usynlig del<sup>3</sup> på grund af at beskueren aldrig vil lade sig nøje med det, der gives at se, men altid vil spørge, hvad der gemmer sig bag ved det synlige. Den beskuende krop er altså ikke kun defineret ved det, som viser sig, men også ved det, som forbliver skjult. Jacques Lacan arbejder med dette som et vilkår for synsbegæret: dels at begære de former, der viser sig, men også at begære det, som ikke viser sig, som holdes skjult.<sup>4</sup>

Den usynlige pol er vigtig, for den kan gøres æstetisk virksom og blive til et slags udspring for billedannelsen, der hvor billederne yngler og hvorfra de kan transformere sig uendeligt.

Foreløbig kan vi altså sige, at perceptionsfænomenologien henleder vores opmærksomhed på to vigtige forhold i kroppens synsmæssige erfaring af verden: for det første det at kroppen umiddelbart er en del af den iagttagne verden. Det vil sige, at vi som kroppe er henvist til de rum, vi gebærder os i. For det andet at det billede, som viser sig i den anden ende af perspektivet på den ene side oscillerer mellem at være givet og skabt, på den anden side indeholder det billede, der viser sig (det synlige), også potentialer (det usynlige) til uendelige formdannelser.

### *Det litterære perspektiv*

For at disse overvejelser skal blive interessante for litteraturteorien drejer det sig altså om, hvorledes krop, verden, rum og billeder som kategorier kan gøres virksomme på et teksthiveau. For en umiddelbar betragtning er det selvfølgelig altsammen noget, der er tilstede i enhver litterær tekst, men spørgsmålet er, hvorledes vi kommer fra et fænomenologisk niveau til et teksthiveau. Man kan vælge at se helt bort fra problemet og arbejde med tekstverdener som om de var verdener eller tekstkroppe som om de var kroppe. Der er forskel på i hvor høj grad en

tekst fremstiller sig som rum – man kan sige, at tekster, der er stærkt verdensmalende og deskriptive samt lidet narrative skærper vores interesse for verdensbilleder i tekster. Samt kroppes sansemæssige forhold til disse verdener – enten læserens egen krop – eller tekstkroppens relation<sup>5</sup> til den fremskrevne verden.

Visse scener i Gustave Flauberts *Madame Bovary* er fortalt med en betydelig distance af en fortæller, der sætter sig højt op over sine personer. Dette perspektiv knyttet sammen med en bestemt deskriptionsteknik gør, at den tekst bliver til billeder, man kan opleve æstetisk fra en vis afstand. Deskriptionsteknikken har været læst som en teknik, der er ude på at distancere læseren fra den fremmalede verden.<sup>6</sup> Men man kunne også hævde – helt i fænomenologiens ånd – at deskriptionerne i teksterne netop på grund af deres billedkarakter i højere grad involverer læseren som beskuer af den fremmalede verden. Netop fordi verden først og fremmest af subjektet sanses som billede.

I den berømte karetscene (Flaubert, s. 299 ff) igennem Rouens gader, hvori Emma befinder sig sammen med Léon, kan man sige, at Flaubert – med karet – danner et tekstligt billede, der på én gang er fladt, på én gang en uendelig projektionsflade for læserens forestillinger. De tekstlige figurer er forsvundne i scenen – de er blot til stede som stemmer, der udstøder ordrer fra karetens dyb – det er blot rammesætningen, der er afbildet. Med dette lille tekstbillede kommenterer Flaubert selve læsesituationen og dens indbyggede „illusionsmageri“: det tekstlige rum har samme egenskaber som et reelt rum, vi kan imaginært fylde det ud, men også dets virtuelle karakter afbildes: det er en flade, en ramme sat rundt om ingenting eller rundt om vores egen forestillingskrafts projektive evne.

Det er tydeligt, at perspektivismen filosofisk har en vis grad af berøring med synsvinkelspørgsmålet i litteraturen. Hele spørgsmålet hvor noget er set og fortalt fra og graden af involvering i det fortalte. I Jean-Paul Sartres modernistiske hovedværk *Kvalme* er der iscenesat en helt, der nægter at tage de foreliggende perspektiver på sig og som derfor heller ikke kan få sig sit eget perspektiv. Hovedpersonen

Roquentin er heri så fremmed og fremmedgjort over for verden, at han ikke kan identificere sig med noget, end ikke sit eget spejlbillede.<sup>7</sup> Udsigten til blot at skulle overtage de andres perspektiv på verden giver helten kvalme og det opleves som frihedsberøvende og fremmedgørende.

Sartre peger selvklart på frihedens problem i feltet af nedarvede perspektiver, men overhovedet det at iscenesætte et individ i absolut modsætning til de foreliggende perspektiver viser, at Sartre indtager en „position de survol“<sup>8</sup> i forhold til verden. Mennesker er henviste til de horisontale perspektiver, mens man mindst skal være en engel<sup>9</sup> for at kunne indtage et højtflyvende vertikalt. Det er ikke fordi Merleau-Ponty ikke mener man godt kan hæve sig op over perspektiverne, der vil bare for Merleau-Ponty være tale om en relativ transcendens over for Sartres absolutte transcendens. Når Roquentin nægter at genkende sig selv i spejlbilledet, er det en benægtelse af eksistensens middelbare karakter<sup>10</sup> og en håndhævelse af det absolutte individuelle perspektiv. Nu er *Kvalme* blevet betragtet som et modernistisk hovedværk og derfor er det nærliggende at læse spejls scenen netop som krystalleringen af den modernistiske avantgardes idé om at skabe sig selv på baggrund af en fornægtelse af traditionen. Man kan tale om en fornægtelse af altings givethed og en tro på muligheden for at skabe alt påny.

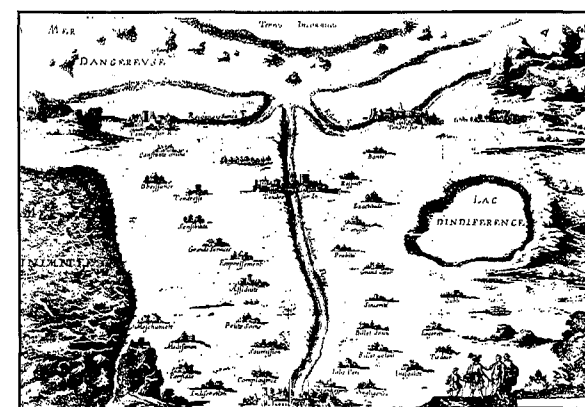
Synsvinkelspørgsmål har at gøre med rumlig organisering i det hele taget kan vi sige, men de kan også have med det at gøre helt eksplicit i og med at synsvinkelperspektivet er kædet sammen med den konkrete spatiale organisering af teksten.

Det sker blandt andet i den ny romans tekster. Hvis vi tager den nok allerkendeste af disse tekster, Alain Robbe-Grilletts *Jalousi*, så vil det være muligt netop at sandsynliggøre et fænomenologisk perspektiv. En typisk strukturalistisk læsning af den roman – og en sådan har Roland Barthes beriget os med – fremlæser Robbe-Grilletts æstetiske bestræbelse som én, der forsøger at fremstille verden uden mennesket. Som en kritik af subjektivismen og bevidsthedsfilosofien bygger Robbe-Grillet sit rum op i analogi med New Science-bevægelsen og de strikt formalistiske bestræbelser i det kubistiske maleri.

Det Robbe-Grillettske blik er et blik, der bryder solidariteten mellem menneske og ting, hedder det hos Barthes, og længere væk fra en fænomenologi, der netop betoner forbundetheden mellem menneske og tingsverden, kan man ikke komme.

Men man kan fint læse *Jalousi* som en roman, der iscenesætter sin hovedperson som et perspektiv midt i en verden, han overhovedet ikke har styr på: en verden fyldt med synligheder og usynligheder og en verden, der objektiverer synsvinkelbæreren. Rummene i Robbe-Grilletts romaner forsøges beskrevet med stor analytisk-æstetisk distance og kølighed, men det er rum, der hele tiden er på nippet til at „overmande“ den beskuende. Det er tydeligt, at synsvinkelbæreren i *Jalousi* (der mistænker sin kone for utroskab og som leder efter synlige beviser på sin hypotese) forsøger at holde det omgivende rum fra livet med sit distancerende blik. Men det er ligeså tydeligt, at det ikke lykkes.

Med den stærke deskriptivitet i rumfremstillingen bliver rummene til billeder – stillbilleder – forlenet med samme grad af *unheimlichkeit*, som stillebenbilleder i øvrigt har.<sup>11</sup> De skulle jo forestille at være billeder af det kendte (huset, haven, den umiddelbare nærhed), men de forlenes med en mystisk andethed. En andethed, der netop fremtræder fordi teksten har billedkarakter. Det er da i den udstrækning at teksten er som et billede, netop at den får karakter af at ville fremstille andetheden, det som sproget ikke kan rumme.



La carte de Tendre  
fra MADELEINE DE SCUDÉRY, *Clélie, histoire romaine* (Paris 1654).

### Billedet og verden

Der er især to træk, jeg vil fremhæve i forhold til den Merleau-Pontyske perceptionsfænomenologi og dens forhold til rum: for det første det forhold at kroppen befinder sig i umiddelbar nærhed med verden fra første færd og det er dette nærhedsprincip, der kan aktiveres i en æstetisk erfaring. For det andet at denne nærhed sættes i værk gennem billedet.

Billedet ligger hinsides den sproglige/lingvistiske organiseringsmodus. Billedet er hverken udtryk for et subjekt eller aftryk af en verden, men noget midt imellem. Vi aktiverer vores forestillingsevne i mødet med verden sådan så det billede, vi danner i vores hovede, er resultatet af to bevægelser: sansning og kreativitet. Men det er vigtigt at påpege, at billedet udgør et mødested mellem subjekt og verden. Billedet befinder sig i mellemfeltet, l'entre-deux, det mellemfelt, som Merleau-Ponty benævner *kødet, la chair*.

Dette mellemfelt er vigtigt for at komme til en forståelse af, hvad en æstetisk erfaring er. I mellemfeltet erfarer subjektet sig selv som et stykke verden og dét er kernen i den æstetiske erfaring. Det hører med til en fænomenologisk erfaringshorisont, at vi både er kropssubjekter og kropsobjekter. I den æstetiske erfaring drejer det sig om at nå hen til en umiddelbar nærhed med verden, sådan så vi erfarer os selv som et stykke (af) verden, samtidig med at vi erfarer verden i sin umiddelbare nærhed og tilstedeværelse. Her i Vivian Sobchacks citat: „...som den dybe og pludselige erkendelse man subjektivt kan få af objektiviteten, af materiens (selv vores egen) „for-sig-selv-hed“, der rækker langt ud over vores forsøg på at inddæmme den“<sup>12</sup> (s. 16).

Man kan sige at kroppens nærhed med verden for et perceptionsfænomenologisk perspektiv er et grundvilkår – verden er sanseligt tilgængelig for kroppen – men for at denne umiddelbare erfaring skal gøres virksom for en æstetisk betragtning må man have med, at denne umiddelbarhed kommer til stede gennem en middelbarhed – lad os bare kalde det det poetiske billede.

*Det poetiske billede*

Gaston Bachelard anvender udtrykket det poetiske billede. Og Bachelards billedbegreb er interessant, fordi det ikke er metaforen han er ude efter når han siger billede, men det er netop forestillingskraftens evne til at danne billeder, han sigter til. Bachelards projekt er ambitiøst: han vil nemlig lave en „forestillingsevns fænomenologi“ og finde ud af hvilke helt grundlæggende billeder, vores fantasi består af. Dette indebærer bl.a. en undersøgelse af de fire elementer som strukturerende for de billeder, som forestillingsevnen kan danne. Det er ikke Bachelards projekt som sådan, der interesserer mig her, men netop termen *poetisk billede*.

Bachelard adskiller forestillingsevne og perceptionen ligesom Sartre. Når vi sanser, modtager vi det, som er; når vi forestiller os noget, er vi fri af de første billeder, fri til at forandre billederne. Som Bachelard siger i indledningen til *l'Air et les Songes*: „Man vil altid have at forestillingskraften er evnen til at forme billeder. Men den har snarere evnen til at deformere de billeder, som perceptionen har leveret“. Hos Bachelard er der tale om en udforskning af forestillingsevns kreative potentialer (som hos en del franske fænomenologer i 50'erne i øvrigt<sup>13</sup> og altså også hos Merleau-Ponty). For os i en poststrukturalistisk æra kan det synes som et noget bedaget synspunkt, nu hvor vi omsider har lært, at kreativiteten ikke er noget, der sidder i hovedet og som uholdt projiceres ud på verden. Vi har jo lært, at kreativiteten sidder i sproget og dets uventede kombinationsmuligheder. Men det er faktisk her man kan se, at et fænomenologisk perspektiv er interessant i dag, fordi det repræsenterer et alternativ til en retorisk/lingvistisk tilgangsvinkel til teksten.

Den fænomenologiske tilgangsvinkel til billedet foregår i sproget, men den peger på det i sproget, der ligger ud over sproget og som alligevel kan 'ses'.

Bachelard er interesseret i det receptionsmæssige aspekt, det poetiske billedes effekt på en læser. Han siger et billedes værdi måles på dets imaginære stråling. I mødet mellem læser og tekst skal der helst ske det, at læseren erfarer sin egen forestillingsevne som åben og nyskabende. Hvorledes det? Jo ved at det tilstedeværende billede i teksten får læseren til at

tænke på et fraværende billede, ja endog igangsætter en hel eksplosion af billeder. Der er her ikke blot tale om, at teksten revitaliserer – eksempelvis – læserens barndom, men om en vækkelse af forestillingsevns kreative kraft. Bachelard siger følgende om det eller de billeder, der iværksætter forestillingsevnen: „Billedet er før tanken, derfor hidrører poesien ikke til ånden, men til sjælen“.

Prøv at høre det tætteste Bachelard kommer på en definition af, hvad et litterært billede er:

Et litterært billede er en betydning, der er ved at blive til; ordet – det gamle ord – får heri en ny betydning. Men det er endnu ikke tilstrækkeligt: det litterære billede bør beriges af et nyt dagdrømmeri. At betyde noget andet og få andre til at drømme anderledes, dette er de to funktioner, som det litterære billede har.

(*l'Air et les Songes*, s. 324).

Det poetiske billede aktiverer forestillingsevnen, så poesi og eksistens bindes sammen og peger fremad. De poetiske billeder er ikke identifikationsobjekter i snæver forstand, som man kan sidde og nikke genkendende til, men de iscenesætter tilblivelser. Her kunne vi finde belæg for at sige, at det er i tekstens billedlag, at det specifikt æstetiske og nyskabende ligger. Den skærm, hvorpå tilblivelserne udspiller sig. Derfor kan vi reaktualisere fænomenologernes gamle interesse for det imaginære for mere præcist at kunne pege på i hvilke sproglige lag det kreative måtte befinde sig.

Det litterære billede er polyfont og polysemantisk og det bedriver overdrivelsens kunst, hvorved det er dynamisk. Uden overdrivelse kan livet ikke udvikle sig, vi må forestille os for meget for at kunne realisere nok. Billedets metamorfosiske kraft ligger altså i dets *exces*.

Et litterært billede kan ikke begribes konceptuelt: det kan kun forstås som en *delt undren* mellem digteren og læseren. Billedet i teksten fremprovokerer billeder i læserens bevidsthed: det er både billeder af erindringsmæssig art, der er tale om, men også billeder, der går ud over forestillingsevnen, åbner den for verden. Dagdrømmen, som kunstværket dels er et resultat af, dels afføder, er ikke en dagdrøm, der

afspejler hverken fortiden eller nutiden, men som åbner for de mange muligheder i *fremtiden*.

Det litterære billede åbner for en eksistentiel dimension: hvad kan jeg blive, og det sker ved at billedet så at sige er *verdensåbent*. Det vil måske være lidt for floromvudent at sige, at subjektet bliver ét med verden igennem billedet, men i hvert fald kan man sige, at verden bryder igennem til subjektet og her er der tale om 'lykkelige' gennembrud.

Som jeg har nævnt tidligere hænger billedniveauet ofte sammen med en interesse for rum. Således også for Bachelard: i bogen *Rummets poetik* (*Poétique de l'espace*) undersøger han forskellige litterære billeder, der har med rum at gøre. Bachelards ambition var at grundlægge *topoanalysen* som en sammenkædning af psykoanalyse og fænomenologi. Topoanalysen fokuserer på visse litterære billeders stedslige egenskaber som et led i et systematisk psykologisk studie af lokaliteterne i vores intime liv. Det er helt evident, at topoanalysen underminerer temporo-centrismen. Det vil sige, at vi her hos Bachelard genfinder forbindeligheden mellem krop og sted, nu blot i en udvidet udgave. Som Edward Casey formulerer det: „Jo mere vi retter opmærksomheden mod psykens topoi jo mere indser vi at de – helt modsat af hvad Kant, Bergson, James og Husserl hævder – ikke kun er funktioner af tidens udstrækning. Rum snarere end tid er den „indre betydnings“ form“ (Casey s. 288-89).<sup>14</sup>

Bachelard argumenterer for at psyken eller sjælen er et „receptakel“ for poetiske billeder, der vækker tidlige intense erindringer om de første rum og vore oplevelse af disse. Huset er den konkrete lokalitet, han undersøger i rummets poetik.

Det poetiske billedes forhold til rum har da at gøre med to simultane, men modsatrettede bevægelser: én, der peger bagud mod erindringen om hjemmets rum (Bachelard afsøger hjemmets betegnelser: reden, skallen, osv. altså alle mulige repræsentationer af huset) og én, der peger fremad mod verden og evnen til at føle sig hjemme i den så at sige. Det interessante i topoanalysen – ud over det at den er grundlæggende fænomenologisk på alle niveauer – er at den faktisk tematiserer *stedet* som kategori i rummet. Eller rettere, den tematiserer stedets rela-

tion til det omgivende rum. I Bachelards topoanalyse er der 4 konkrete træk:

1) Indenfor i forhold til udenfor. Den skelnen kan ikke reduceres til faste stedsadverbier, men er konstant bragt i *bevægelse*. Indenfor er et flydende fokus, der konstant kommunikerer med et udenfor via døre og vinduer.

2) Der er m.a.o. *kontinuitet* mellem indenfor og udenfor. Det at bebo indebærer faktisk en mangel på grænsesættelse. Hjemmet er måske en borg, men det behøver ikke være et sted, der holder verden ude. Tværtimod. Vi bebor et værelse i huset og gennem det bebor vi verden.

3) Det at bebo et rum *decentraliserer* mig: jeg er ikke centrum i det omkringliggende rum, skønt jeg angiver en retning til tingene, også jeg er centreret af det rum, der omgiver mig.

4) At bebo et rum er en erfaring af en intim *uendelighed*: at være i et hus er ikke at føle, at man er beskyttet imod en fjendtlig ydre verden; det er at erfare sig selv i den store verden en miniature: „Et værelse i vores hjem erfarer ikke som en begrænsning, det vil sige en geometrisk sat grænse. At bebo sådan et rum betyder at det tager plads i os og at vi tager bolig i hele huset og i verden gennem dette“ (Casey s. 293).

Disse træk er åbenlyst fænomenologiske i og med, at de opererer med en chiasmatiske relation mellem jeg'et (kroppen) og stedet og også i og med den etablerede gensidighed sted og rum imellem: jeg kommer til rummet via stedet.

Topofilien bliver nærmest en naturlig konsekvens af topoanalysen. Topofile steder står i kontrast til de indifferente steder. Topofilien udfolder sig i de poetiske billeder, hvor mennesket befinder sig i lykkelige rum, i gunstigt valoriserede rum, hvori man føler spatial velvære. Intense poetiske billeder, der vækker erindringer om intense tidligere rum, hvori jeg'et eller kroppen har følt sig i kontinuitet med dét uden for det konkrete sted.

Det er klart, at både Merleau-Ponty med sin kropsfilosofi og Bachelard med sine billed- og rumovervejelser anlægger et komplet a-historisk syn på rum, kroppe og billeder. Foucault påpeger dette i sin tekst *Om andre rum*, og han siger, at hvis man be-

skæftiger sig med *ydre rum* vil man finde ud af at selv rummet har en historie. Foucaults tekst er problematisk<sup>25</sup> – det har mange påpeget, derfor vil jeg ikke gøre det – men Foucault forsøger at åbne op for en historisk analyse af hvilke forskellige rum, der kan være i den universelle rumerfaring. I teksten foreslås to slags rum: utopier (imaginære rum, hvor samfundet præsenterer sig i idealiseret form) og heterotopier (reelle rum, der præsenterer krise-rum eller grænserum, f.eks. fængslet, psykiatriske hospitaler, men også tidsakkumulerende rum: f.eks. museer og biblioteker).

Konklusionen på alt dette må være, at Merleau-Pontys og Bachelards filosofiske og poetologiske perspektiv viser sig at være gangbar mønt i udforskningen af tesen omkring den sen-moderne identitet som én, der udfolder sig som en udveksling mellem stedet og kroppen. Men at det også er nødvendigt med et historisk rumlag i denne relation, der ellers er transhistorisk. De poetiske billeders afsøgning af forholdet mellem krop og større rum sker igennem det, man kunne kalde historiske specifikke steder, såsom telefonboksen.

#### Telefonboksen som poetisk topos

Hovedpersonerne – som alle er jeg-fortællere – i Jean-Philippe Toussaints romaner ligner på sin vis hinanden: de har den samme stræben efter at blive usynlige socialt set. At barrikadere sig i sit badekar er et tydeligt udtryk for denne stræben. Jeg-personen længes efter en meditatív tilstand, hvor det er langsomheden og eftertænksomheden – den helt introverte tilstand – der er i højsædet. Denne tilstand har naturligvis med elementet vand at gøre i *Badeværelset*. Badekarsvand, regnvand (p. 36, hvor jeg-personen længe spekulerer over visse koncentrationsøvelser, der består i at følge to regndråber på vej ned ad ruden), vandet i Venedigs gader.

Med Bachelard in mente kan vi sige, at *Badeværelset* som roman afsøger forholdet mellem jeg-personen og elementet vand. Elementet vand er knyttet til tid og bevægelse på paradoksale måder: på én gang standses tiden og bevægelsen, på én gang er det et billede på tidens uendelige flow og bevægelsernes uophørlighed. Det er helt klart, at romanen

forsøger at efterspore samhørigheden mellem individ og element hinsides den sociale verden. Ofte er den sociale verden i Toussaints romaner fremstillet farceagtigt. Det er slet ikke derhen personernes stræben går. Når jegpersonen i *Badeværelset* vil forsøge at være nogen, kigger han sig i spejlet, men længes efter at blive usynlig.

Den meditative vand-tilstand forsøges tilnærmet på forskellig vis. F.eks. via kedsomhed, selvudelukkelse fra alt socialt liv (arbejdsliv f.eks.), udøvelse af profane zenbuddhistiske kunstarter (profane eftersom man i zen udøver kunsten at skyde med bue og pil, hvilket i *Badeværelset* selvfølgelig bliver til kunsten at spille pilespil). Jegpersonen i *Badeværelset* skifter rum: tager fra Paris på en rejse til Venedig, men det farver ikke romanen med nogen særlig lokalokolorit (der er næsten ingen deskriptioner i den og som sådan næsten ingen verden). Rummene er på den måde underlagt sindet. Det er måske en eksistentielistisk roman vi har med at gøre: måske endog en postmoderne variant af den modernistiske eksistentielistiske klassiker: *Kvalme*. Blot er kvalme en alt for presserende og voldsom kropslig tilstand for badeværelshelten, der snarere er grebet af meditatív kedsomhed. Men denne tilstand sætter vores helt i forbindelse med elementerne, altså med en verden, der er 'større end' den sociale verden. En naturverden eller verden som et større kosmos.

*Badeværelset* er i sin komposition bygget op som en trekant – med tre dele, hvori de enkelte afsnit bærer talnumre – én del hedder endog hypotenusen. Jeg har nu aldrig kunnet få dimensionerne til at passe, men indtrykket af strikt form er bevaret (spejlsценerne spejler sig i romanen fra afsnit 23 i I. del til afsnit 32 i III. del). Romanen iscenesætter spændingen mellem den geometriske komposition og så heltens bestræbelse, der går i retning af at blive et med det flydende element vandet; altså at dekomponere. Det billede kan jeg ikke lade være med at læse meta-litterært: det er selve billedet på kunstens bestræbelse i Bachelards forstand, men samtidig er det tydeligvis en roman, der behandler eksistensen. Og jeg-personen øver sig i at være tilstede, når han er meditatív: øver sig i at blive en regndråbe for derved at være i intens kommunikation med universet.

Han tænker ikke kun regndråben, han bliver den simpelthen.

I *Fotografiapparatet* har vi ligeledes at gøre med en jeg-person, der søger sin identitet andre steder end i det sociale hurlumhej. Som titlen angiver er der tale om billeder, nemlig billeder af identiteten. Jegpersonen vil tage et kørekort og for at gøre sig håb om det, må han præsentere 5 pasbilleder. Og det bliver – på meget morsom vis – skildret som et eksistentielistisk problem. På et tidspunkt befinder han sig om bord på en båd mellem England og Frankrig og der finder han et fotografiapparat, og det giver anledning til overvejelser over hvilket billede han gerne ville tage af sig selv og hvad der ville være på det billede.

Med det fotografiapparat, som jegpersonen finder om bord på båden, tages en lang række billeder. Sådan lyder det, når jegpersonen forestiller sig, hvordan han gerne ville have det til at se ud (udtrykt ved den conditionalis, der er anvendt):

fotografiet ville være udflydende men ubevægeligt, bevægelsen være standset, intet ville mere bevæge sig, hverken mit nærvær eller fravær, den ubevægelighed, som går forud for livet og følger efter det, ville dér være til stede i hele sin udstrækning, knap nok femere end himlen, som jeg havde for mine øjne.

(*Fotografiapparatet* s. 80)

Man kan sige han nærmest forestiller sig et billede af uendeligheden, af et jeg, der er gået i ét med universet. Senere da filmen er blevet fremkaldt ser det sådan ud:

Ikke ét af de billeder, jeg selv havde taget den nat, var blevet til noget, ikke et eneste, og da jeg omhyggeligt kiggede negativene efter, blev jeg klar over, at fra det tolvte billede var filmen uafbrudt underbelyst, her og der med en uformelig skygge som et umærkeligt spor af mit fravær.

(ibid. s. 81)

Her er det fraværet, der er fotograferet. I stedet for at se dette som et tomrum eller negationen af identitet vil jeg vælge at se det netop som det egentlige. Jegpersonen søger et fravær eller en forsvinden væk

fra den sociale verden ind i en anden verden, hvor det netop er fraværet, der bliver det egentlige. Jeg vil prøve at se på toposfilien i romanen, på forholdet mellem rum, billede og æstetisk oplevelse.

Toussaints romaner har en ironisk, næsten farceagtig tone. Også ofte selvironisk. Her er et godt eksempel, hvor jegfortælleren beskriver hvorledes han og køreskolelæreren er ved at begive sig afsted efter en ny flaske gas (hvad der bliver et uoverstigeligt projekt, eftersom de fleste intentionelle handlinger løber ad absurdum): „Jeg lagde flasken i bagagerummet og tog plads ved siden af hende, idet hun startede (hvilket par, vi to, Herre du milde)“ (s. 18). I denne sætning ændres fokalisationen pludselig fra at være intern, hvor fokalisationen tildeles det erfarende jeg, til at være enten ekstern eller neutral. I den eksterne fokalisation kan fortælleren se begivenheder og personer fra et sted uden for handlingen ofte i retrospektiv.

Anvendelsen af datidsformen taler for at det er et synsvinkelskifte fra intern til ekstern fokalisation, der er tale om. Men der er også den neutrale fokalisation, hvor fortælleren træder ud af 'sin ham' så at sige og giver nogle oplysninger, som han aldrig ville have kunnet give, hvis han/hun var blevet inden i det perciperende jeg. Sætningen viser et synsvinkelskifte til et objektiverende blik, men samtidig påkalderes herren som endnu et kommenterende lag til synsvinklen. Det er som om Toussaint i denne lille parantes får peget på synsvinklernes uendelige regres (bag ved mig står der endnu én og så videre). Eksemplet viser en bestemt spaltning i erfaringen: jeg lever, oplever og erfarer noget, men samtidig kan jeg også se mig selv erfare noget.

Eksemplet viser metabevindstheden hos ethvert moderne menneske, men samtidig er der også eksempler på, at visse synsvinkler ikke (længere) kan indtages, fordi vore kroppe er forankret til et jordisk, begrænset perspektiv:

En helikopter fløj lavt over os, og jeg gik og så op, alt imens jeg tænkte, at vi måtte være morsomme at se på, sådan som vi kom gående her på stranden i halen på hinanden.

(ibid. s. 47).

Det skægge i dette eksempel er, at antydningen til det guddommelige perspektiv (det Merleau-Pontyske *position de survol*) sker gennem en helikopter. Her kan vi tydeligt se en anden strategi, som Toussaint ofte anvender, nemlig insisteringen på det profane. Også profane rum.

#### Rum

På det store plan Paris, Milano, London. På det lidt mindre plan: køreskolens kontor, bilen, fodplejeinstituttet!, benzinstationen, restauranten, fotomaskinen, båden, telefonboksen. Jeg vil se nærmere på slutbilledet i romanen; det forestiller en telefonboks midt om natten på en øde landevej mellem Orly, Orléans og Paris. Dette billede i romanen er et ægte topos, hvor en toposfil udspiller sig og samtidig er det brillant til at historisere den æstetiske erfaring med. I dette meget indskrænkede og på sin vis profane rum åbenbares noget. Man kan her tænke på det, Salman Rushdie engang har sagt:<sup>16</sup> „Kan kunsten være et tredje princip, som mægler mellem den materielle verden og den åndelige; kunne den måske ved at sluge begge verdener, tilbyde os noget nyt – noget som måske endda kunne kaldes en verdslig definition af transcendens.“ For det er vel en sådan verdslig form for transcendens vi har at gøre med her.

Telefonboksen er et poetisk billede i Bachelardsk forstand og det er ydermere et billede af et rum. Telefonboksen og kroppen fusionerer til et perspektiv, der tillader og betinger en æstetisk erfaring af nærhed med verden, med kosmos. Boksen fungerer for jegfortælleren som et perspektiv, der tillader en kommunikation med universet, og for læseren er hele slutsekvensen netop et poetisk billede, hvor igennem vi både bringes i kontakt med en *givet* verden (verden som den foreligger for sansningen) og en *skabt* verden (det poetiske billede som et billede skabt i sproget, men som peger ud over sproget).

Telefonboksen bliver i Toussaints tekst til et sted, hvor der udtrykkes toposfil velvære. Der sker ganske enkelt en æstetisering af rummet i den forstand, at det ikke længere opfylder sin funktion (som i snæver forstand er at kommunikere). Den kommunikation afbrydes – jegfortælleren har en mønt til-

bage, ringer til sin kæreste Pascale og beder hende ringe op, hvad hun aldrig gør. På den måde får telefonboksen æstetisk egenverdi. Den anvendes til en kommunikation af mere universel art. Boksen bliver et kropsforlængende attribut, en skærm vendt mod og i ly af den sociale verden, en skærm hvor indenfor et andet liv kan udtænkes. Jegfortælleren tænker sig et andet liv fri for aggression og smerte. Et idyllisk liv. Men er der tale om en simpel modstilling mellem ydre og indre? Og er der i telefonboks-billedet tale om en afbildning af forestillingskraftens evne til at forestille sig det, som ikke er – som altid forestiller sig noget andet end det, som er, altså er der tale om en afbildning af forestillingskraftens produktive evne?

Tankeflugten foregår i et kulturelt frembragt rum og ikke netop direkte under Guds himmel. Jeg vil mene om denne passage, at den meget fint udtrykker kunstens evne til at metamorfisere kendte former og opfinde nye. For hvad er det for et liv eller en anden realitet, som vores jegfortæller forestiller sig: den jegfortæller, der hele teksten igennem netop har opsøgt de meditative rum? Altså rystende former med utydelige konturer.....i en uendelighed, i en tidsløshed.

Jegfortælleren fastholder øjeblikket, som der står: „jeg så solen stå op og tænkte helt enkelt på nu'et“ (s. 88). Sluttes i en sammenlignende og måske paradoksal metafor omkring det, at det er lige så svært at fastholde øjeblikkets nåde, som det er at få en sommerfulgvinge til at stå stille ved at spidde den med en nål. Romanen slutter med ordet „Levende“.

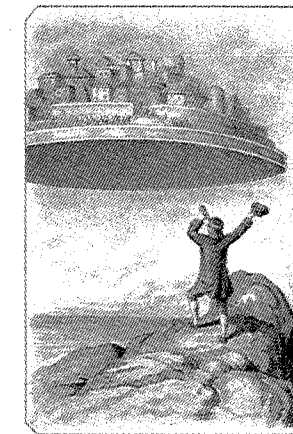
Der er tale om et æstetisk sublimt øjeblik, som Toussaint verdsliggør ved at anvende telefonboksen som konkret historisk lokalitet. Den æstetiske erfaring, der opleves i det profane rum, benævnes med ordet nåde. Som netop er noget, der *gives* og ikke noget, der skabes: „jeg så solen stå op og tænkte helt enkelt på nu'et idet jeg endnu engang prøvede at fastfryse dets flygtige *nåde*..“ (s. 88). Telefonboks-billedet er på én gang et billede på intens kommunikation og forbindelse mellem krop og verden. I dette paradoksale billede mellem indsnævring og udvidelse – dér viser formerne deres uendelige væ-

riationsmuligheder. Jegfortælleren forestiller sig – eller simulerer som der står – et andet liv, hvor livets fylde i hvert øjeblik mærkes, hvor former i bevægelse gennemstrømmer hans bevidsthed. Men slutbilledet er også et skabt billede, der priser den kreative forestillingsevne ikke kun som individuel mediativ kraft men netop som den instans, der skaber muligheden for et kommunikationsrum, et kommunikationsrum mellem usynlige deltagere.

Som kreeret billede er telefonboksen en metafor for den kommunikation, der foregår igennem bogen som medium mellem en stemme og en anonym lytter. I den funktion er boksen nærmest et a-topos, et ikke-sted eller et hvilket-som-helst-sted. Globalt og interkulturelt, interkommunikativt, et symbol på at der kan etableres fællesskaber på tværs af tid/-sted/kulturelle og sociale forskelle. Via telefonboksen kan Toussaint få fremskrevet det essentielle i både et fænomenologisk og et æstetisk perspektiv. Nemlig betoningen af det *relationelle*: relationen mellem krop og sted og relationen mellem sted og rum. Relationerne er udtryk for forbindtligheden mellem krop og verden og mellem givet og skabt perspektiv sådan som Merleau-Ponty lærer os det.

Telefonboksen som toposfil sted er både udtryk for en fænomenologisk konkret verdenssansning, der kommer udefra til os (øjeblikket som nåde) og udtryk for et poetisk billede, der kan skabe og udvirke den samme slags sansning i læseren ved hjælp af sproget. Og via en ganske bestemt evne i sproget. Nemlig sprogets evne til at skabe billeder, der på én gang er sprog og som peger ud over sproget. Bachelard sagde, at de poetiske billeder skulle være excessive for at virke og pegede dermed på de poetiske billeders form-ynglende kraft.

Den realitet vores jegfortæller tænker frem består ikke af lyde eller ord, men af former i bevægelse. Den består nærmest af former, der endnu ikke eksisterer. Usynligheder (i Merleau-Pontysk forstand), der gøres æstetisk produktive gennem det poetiske billede. Verdener, der endnu ikke er til stede men som kommer til stede igennem det poetiske billedes paradoksale karakter af at være både givet og skabt.



Den svævende ø Laputa  
Fra JONATHAN SWIFT: *Gullivers Reisen* (Leipzig ca. 1910).

#### Litteratur

- Bachelard, Gaston: *L'Air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement*; Corti, Paris; 1942  
 –. *Lautréamont*; Corti, Paris; 1939  
 –. *La poétique de l'espace*; Presses Universitaires de France, Paris; 1957  
 Bryson, Norman: *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*; USA; Harvard University Press, Great Britain; 1990  
 Casey, Edward: *The Fate of Place, A Philosophical History*; University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London; 1997  
 Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*; Gallimard, Paris; 1972 (1857)  
 Foucault, Michel: „Andre rum“; *Slagmark* 27, Vinter 1997/98  
 Lacan, Jacques: *Le Séminaire livre XI Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*; Seuil, Paris; 1973  
 Merleau-Ponty, Maurice: *Le visible et l'invisible*; Gallimard, Paris; 1964  
 –. *Phénoménologie de la perception*; Gallimard, Paris; 1945  
 Rushdie, Salman: *Fantasiens hjemlande: essays og kritik 1981-91*; Samleren, København; 1992  
 Sartre, Jean-Paul: *La Nausée*; Gallimard, Paris; 1938  
 Smith, Roch C: *Gaston Bachelard*; Twayne Publishers, Boston; 1982  
 Sobchack, Vivian: „The Passion of the Material: Prolegomenon to a Phenomenology of Interobjectivity“; Los Angeles UCLA; 1993  
 Elisabeth Ströker: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*; Vittorio Klostermann, Frankfurt; 1965  
 Toussaint, Jean-Philippe: *L'Appareil-photo*; Minuit, Paris 1988

## Noter

1. Over for den anden fænomenologiske retning i dette århundrede, nemlig tidsfænomenologien, der begynder med Henri Bergson og som går over i interessen for betydningen som forskel, der kommer på banen efter det strukturalistiske gennembrud. Gilles Deleuze indtager her – efter min overbevisning – en særstatus, da hans tænkning forener tid og rum på en sofistikeret måde.
2. Indfoldning – er et begreb fra Gilles Deleuzes bog *Le Pli: Leibnitz et le Baroque*, Minuit, Paris 1994. Jeg kan henviser til Jan Ifversens og min oversættelse af første kapitel af denne bog i en intern udgivelse på Det Kongelige Danske Kunstakademi, Billedhuggerskolen, Charlottenborg, u.å.
3. Jvf. titlen på et af Maurice Merleau-Pontys hovedværker: *Le Visible et l'Invisible (Det Synlige og det Usynlige)* 1964.
4. Jacques Lacan: *Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, s. 69. For en tæt men berigende diskussion af dette se Joan Copjec's artikel: „The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan“ i *October* 49, Cambridge 1994, hvori hun konfronterer denne lacanianske position med et foucaultsk perspektiv. Se i øvrigt min lille artikel „Kroppen og synet“, som er et diskuterende review af et foredrag Copjec holdt i Århus november 1998, *Cekvina Nyt*, nr. 1, 1999 i.p.
5. I Elisabeth Strökers bog *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt 1965, arbejder hun med en deling i rummet i atmosfærisk rum, aktionsrum og tankerum. Det atmosfæriske rum er det, som vi er en del af uden at tænke på, at vi er den del af det. Et umiddelbart rum, der omgiver kroppen: „Det atmosfæriske rum er ikke 'uden for' mig; ligesom tingene omgiver det mig, det befinder sig rundt om mig.“ (p. 51). Med det atmosfæriske rum udtrykker Ströker den basale fænomenologiske erfaring af nærhed med verden, som Merleau-Ponty omtaler, når han siger, at kroppen altid er „nedsunken“ i en omverden og ikke kan erfare sig selv uden for denne. Tankerummet – derimod – implicerer afstand. For det første en afstand til tingene, der iagttages og en afstand til selvet, der også kan iagttages. For Ströker er det først i den distance, som tankerummet implicerer, at visualiteten kommer til at spille en rolle: „Synssansen er den vigtigste af sanserne, fordi den tillader den tænkende krop at betragte sig selv og forblive på afstand fra sig selv.“ (p. 100)
6. Det drejer sig om en omvendning af Georg Lukács' perspektiv fra den gamle artikel „Fortælle eller beskrive“ *Essays om realisme*, bind I, Medusa, København, 1978, hvor han taler om henholdsvis Tolstoj som narrativ og engagerende forfatter og om Flaubert som en deskriptiv og distancerende forfatter. Spørgsmålet er om billedet distancerer mere end sproget. Hvis man antager et mindre ikonoklastisk syn på billedet, så må man sige, at med bil-

ledet er vi i det intersubjektive felt – det er spørgsmål om identifikation, spejling, idealisering osv. der stiller sig i dette felt. Og spørgsmålet om billedet kigger tilbage og objektiverer os.

7. Den berømte spejlszene, hvor Roquentin reflekterer over sit eget spejlbillede, som han ikke kan se som andet end et månekrater, s. 33-34 (i den franske udgave).
8. En „position de survol“ er en position, der mener at den analyserende og betragtede helt kan distancere sig fra det betragtede i stedet for at betragte en involverethed og en gensidig påvirkning som central for forholdet mellem seende og set.
9. Romanforfattere kan indsætte engle i deres romaner for at tydeliggøre niveauskiftet fra et menneskeligt, horisontalt perspektiv, der ikke kan overskue sin egen færd til et overskuende over-menneskeligt perspektiv. Jeg tænker her på Merete Pryds Helles roman *Men jorden står til evig tid* fra 1996. Heri optræder der Engle, der svæver over byen, men disse engle er usynlige for de agerende personer og blot synlige for læseren. Englen er helt parallel til den implicitte fortæller, blot med den forskel, at englens eksplicit berører synsvinkelspørgsmål og perspektiver. Gad vide om det forhold, at det – i det moderne – er umuligt at inkarnere et vertikalt perspektiv, giver sig udslag i at tekster (og film i øvrigt) bliver befolket med engle som en metafor for ønsket om og viljen til at overskue; ikke nødvendigvis som en nostalgisk længsel efter overskuelighed, men netop som et udtryk for at overskueligheden er virksom som forestilling.
10. Netop middelbarheden er det Jacques Lacan fremanalyserer som eksistensens grundvilkår i sin berømte spejlstadieartikel fra 1949.
11. Norman Bryson: *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, 1992.
12. Vivian Sobchack: „The Passion of the Material: Prolegomenon to a Phenomenology of Interobjectivity“, 1993.
13. Der sker ganske enkelt en udforskning af feltet omkring det imaginære, imaginationen. Ud over de allerede nævnte (hvoraf Deleuze fører en fænomenologisk og en strukturalistisk inspiration sammen) fænomenologer er der både Cornelius Castoriadis og Roger Caillos, der knytter imagination og kreativitet.
14. Edward Casey har i bogen *The Fate of Place*, 1997, lavet en imponerende filosofihistorisk gennemgang af forholdet mellem Sted og Rum tilbage fra de tidligste grækere til nyere fransk filosofis „rumtænkere“: Bachelard, Foucault, Deleuze og Irigaray.
15. Edward Casey peger på problematiske punkter i Foucaults essay, blandt andet det at Foucault kommer til at undergrave sin egen historiske præntention ved at hævde „heteropologiens universelle karakter“ (s. 301).
16. Salman Rushdie (s. 276).