

# Unddragelsens kunst

## *Hermetiske objekter og deiksis uden kontekst i Gertrude Steins Tender Buttons*

“ A blue coat is guided guided away, guided and guided away, that is the particular color that is used for that length and not any width not even more than a shadow.  
(Stein 1997, 9)

Der er i det sidste tiår kommet en øget opmærksomhed på genstande og objekter inden for de æstetiske discipliner. Kritikere, teoretikere og filosoffer under vidt forskellige bannere har slået til lyd for, at der må rettes opmærksomhed mod de ting, der omgiver os. Interessen har udviklet sig til et bredt og kompliceret felt, hvor forskellige metodiske tilgange og teoretiske inspirationer blandes på tværs af discipliner. Groft sagt findes der to større dominerende retninger inde for dette teoretiske felt: Den ene er nymaterialismen, som den kommer til udtryk hos den amerikanske politolog Jane Bennett og de mange, som følger eller bygger videre på dette arbejde, og den anden er den objekt-orienterede filosofi hos den amerikanske filosof Graham Harman og flere andre. Jeg vil i denne artikel gå i dialog med den sidste, da det særligt er spørgsmålet om *objekters* betydning i og uden for litteraturen, jeg vil fokusere på. Omdrejningspunktet er Gertrude Steins *Tender Buttons: objects, food, rooms* fra 1914. I denne sammenhæng stiller særligt objektfilosofien en række relevante spørgsmål, som jeg vil forfølge. Jeg vil dog også forholde mig til den tværfaglige udfordring, som opstår i kølvandet på disse nye filosofiske strømninger: Hvad sker der, når en omstridt figur som Harman hentes ind som primær inspiration til en litterær analyse? Hvad kan hans begrebsapparat bidrage med til litteraturvidenskaben? Og hvornår bliver det en blindgyde?

Valget af Steins berømte objektbog virker i denne sammenhæng oplagt, ikke blot fordi den er utrolig vanskelig at få greb om, og af den grund stadig i dag er et omdiskuteret værk, men også fordi bogens fremstilling af objekter af forskellig art viser et særligt blik på den genstandsverden, der omgiver os. Et væld af genstande bebor teksten: konkrete objekter, som kendes fra et borgerligt interiør, karafler, kjoler, hatte, bøger og paraplyer, men også forskellige madvarer som roastbeef, mælk og

appelsiner. Objekter, der beskrives som håndgribelige størrelser, som “rene” *deiksisser*, der i vores vanlige omgang med dem peger på en kontekst og en brug. Objekterne sættes dog i scene af en umiddelbart fraværende fortællerinstans, som aldrig knytter dem til et specifikt eller hjemligt rum (Spahr 2014, 141). De toner frem uden for den hverdagslige oplevelse af dem, men forankres samtidig i den virkelige verden gennem den stoflige fremstilling af deres overflader. Deres insisterende konkrete og partikulære status i teksten nødvendiggør et deiktisk orienteringspunkt, som aldrig indfinder sig. De fremstår på én gang konkrete og håndgribelige, men uden kontekst.

Steins hverdagsobjekter kan i lyset af den nævnte interesse for objektfilosofi undersøges som unddragende eller tilsynekommende (Harman 2013, 2014). I denne forståelse aktualiserer objekterne sig mellem partikularitet og utilgængelighed: fx gennem temporale forskydninger af perceptionen, som i “CAKE”, gennem en fremstillet kontekst uden objekter, som i “THE MOUNTED UMBRELLA”, eller som løsvrevne objekter uden kontekst, som i “A BLUE COAT”. De litterære objekter i disse tekster falder aldrig til ro som enten “materialitet” eller betydning, men forbliver i et spil, der netop gør dem til *litterære* objekter. Det er min tese, at denne tilgang kan informeres af digtenes egne forhold til tekstualitet og sproglighed. Jeg vil lade Harmans objektfilosofi møde Steins værk og skabe et mødested, hvor Harmans abstrakte objekter går i dialog med Steins paradoksalt konkrete, men ikke-kontekstualiserede objekter.

### Sansning og objekt

Graham Harman har med sit filosofiske projekt sat sig for at skabe fornyet interesse for forståelsen og konceptualiseringen af objekters filosofiske betydning. Inden for de æstetiske fagområder er essayet *The Third Table*, som blev udgivet i forbindelse med dOCUMENTA (13), nok stadig den mest kendte introduktion til strømmingen. En af de centrale anskuelser heri er, at objekter bør forstås som uafhængige enheder, der altid er dybere end deres umiddelbare fremtræden for mennesker og deres relationer til hinanden (Harman 2012b, 14). Med henvisning til Sir Arthur Eddingtons to borde – hverdagslivets funktionelt bestemte bord og fysikkens videnskabelige bord – peger Harman på, hvordan begge er uhensigtsmæssige reduktioner. Med begreberne *underminering* og *overminering* kritiserer han henholdsvis naturvidenskabernes underminering af bordet til empiriske sæt af kvaliteter (højde, masse, bæreevne) og de social- og humanvidenskabelige overminering af bordet til forskellige typer af kontekstuel, relationelt og kulturelt bestemte brugsformål (fx bordet som ramme om et måltid). I stedet foreslår han et tredje bord, som befinder sig midt imellem og som er mere end de komponenter, det består af, og de relationer, det indgår i med mennesker eller andre objekter (Harman 2013, 7). Det tredje bord, eller tredje *objekt*, er altså karakteriseret ved at have en særlig tilbagetrukket og utilgængelig dybde, der aldrig kan tilgås fuldstændigt, hverken gennem grundige observationer af dets atomare bestanddele eller dybdegående analyser af de relationer, kontekster eller netværk, det indgår i. Der findes for Harman ingen direkte interaktion med objekter, men kun afledte eller hentydende konfrontationer, der

ikke kan give udtømmende adgang til tingenes natur. De umiddelbare spørgsmål, som melder sig, må imidlertid være, hvilken status de mange sanselige overflader, vi interagerer med, i så fald tilskrives, og hvordan vi i en æstetisk sammenhæng undersøger, analyserer og forstår objekter, der bestandigt unddrager sig enhver observation.

En grundfigur, som Harman allerede introducerer i *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things* fra 2005, er det firedoublette objekt, som for alvor udfoldes i bogen dedikeret til samme model *The Quadruple Object*, der kommer seks år senere. Denne figur er ofte overset i den kritiske reception af Graham Harmans projekt (Harman 2012a), men udgør dels et væsentligt konstitutivt grundlag for udviklingen af den objekt-orienterede filosofi ud fra de fænomenologiske rødder hos Edmund Husserl og Martin Heidegger, dels et afgørende argument i forståelsen af *relationer* mellem diskontinuerte entiteter, der trækker sig tilbage fra ethvert møde, de måtte konfronteres med (Harman 2005, 148-149).

Det vil være for omfattende at gå ind i den objekt-orienterede filosofis slægtskab med og videreførelse af fænomenologien i denne forbindelse, men et par forbehold bør alligevel tages, når Harman hentes ind som primær inspirationskilde. Harman er optaget af flere dele af Heideggers arbejde og bringer både værktøjsanalysen fra *Væren og tid* (1927) og idéen om firfolden, som findes i de senere værker fra 1950'erne, i anvendelse. Han forholder sig imidlertid kun sparsomt til forskellene mellem disse og til den mere generelle udvikling, som Heideggers tænkning gennemgår i de mellemliggende år (Harman 2011, 88). Det vil kræve for omfattende problematiseringer at udlægge den firedoublette objektmodels komplekse forhold til både Husserl og Heideggers forfatterskaber i denne sammenhæng, hvorfor jeg vil sætte parentes om denne del og blot nødtørftigt skitsere, hvordan Harmans firedoublette model opererer og kan forstås i en konkret litterær sammenhæng.

Harmans model består af to typer af objekter, som tilskrives to typer af kvaliteter, der tilsammen danner fire begrebslige poler i modellen, nemlig "faktiske objekter", "sanselige objekter", "faktiske objektkvaliteter" og "sanselige objektkvaliteter", jf. figur 1 nedenfor.<sup>5</sup> I modellen forener Harman polariteterne i Husserls og Heideggers objektforståelser, idet han på den ene side inddrager Husserls skel mellem uvæsentlige og eidetiske egenskaber i ting, der fremtræder for bevidstheden, og på den anden side inddrager Heideggers skel mellem faktiske utilgængelige objekter og deres tilgængelige sanselige kvaliteter. Heidegger og Husserls skel svarer henholdsvis til akserne 2 og 3 i figuren nedenfor og udgør således skelettet for Harmans firfoldige objektforståelse.

For Harman sker der noget særligt i kombinationen af de to skel, idet de som akser udspænder et rum, hvor objektet bevarer en autonomi som *både* sanset og ikke-sanset enhed. For det første rummer objekterne selv et dobbelt forhold mellem de faktiske kvaliteter, de besidder, og den enhed, deres fylde udgør, svarende til modellens akse 1. For det andet opnår de igen en dobbelthed i mødet med en bevidsthed, idet de sanses som både en overflod af sanselige objektkvaliteter og som en helhed som form, svarende til modellens akse 4. Modellen bliver her, gennem den sanselige binding, firedoublett. Central for modellens dynamik er, at de fire poler er utilgængelige for hinanden, idet de hver især tilbageholder deres fulde væren for de andre. Betegnelsen

“permutation” anvendes derfor i stedet for eksempelvis “relation” for at understrege denne asymmetri (2011, 75). Harman udfolder således ti permutationer af den fire-dobbelte model, idet han ikke bare opregner de seks relationer mellem de fire kategorier (se figuren nedenfor), men også tillader, at kategorierne kan forholde sig til sig selv, hvilket giver yderligere fire kombinationsmuligheder.

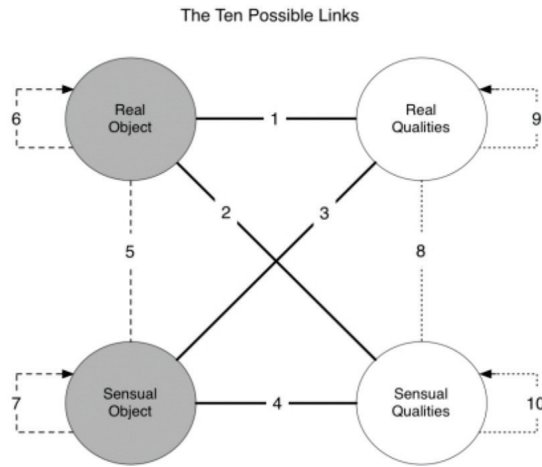


Fig. 1. Stammer fra Graham Harmans *The Quadruple Object* (2011)

Harmans eksempel på en sådan selv-kombination er, når kategorier forholder sig til kategorier af deres egen slags. To sanseobjekter kan eksempelvis aldrig komme i direkte berøring med hinanden, men er derimod tilgrænsende, eller baseret på kontiguitet, som man kunne sige med Roman Jakobson (Jakobson 1995, 51). På samme måde forbliver de sanselige kvaliteter utilgængelige for hinanden som kategorier, idet de aldrig kan tilgås fuldstændigt som rene sensorier, men altid afhænger af et brobyggende sanseobjekt, der fastholder diverse sanselige kvaliteter (Harman 2011, 77). Harman udfolder aldrig de æstetiske potentialer i denne objektkartografi, men det skal i det følgende være min påstand, at der findes et analytisk potentiale i den dogmatiske afvisning af immanente relationer mellem objekter og deres kvaliteter. Jeg vil inden længe vise, hvordan man kan åbne Gertrude Steins genstridige litterære univers med disse overvejelser. Først vil jeg dog opholde mig kort ved dét, Harman faktisk skriver om æstetik.

### Litterære objekter og mimesis

Harman har ved flere lejligheder beskrevet forskellige analytiske anvendelsesmuligheder og indbyrdes relationer mellem den brede filosofiske rammesætning, han selv tilbyder, og forskellige grene af humanistiske og socialvidenskabelige fagom-

råder, herunder også æstetiske discipliner som litteraturvidenskab og kunstkritik. Tidligst i *Guerilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*, men også i eksempelvis artiklerne “The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism” fra 2012 og “Materialism is Not the Solution: On Matter, Form, and Mimesis” fra 2014 promoveres spørgsmålet om indlevelse først gennem metaforen og siden gennem begrebet mimesis. For Harman er det især spændingsforholdet mellem faktiske objekter og sanselige kvaliteter i den firedobbelte model, der er vigtig i en æstetisk sammenhæng (Harman 2014, 107). Her opstår nemlig en afgørende distance, som Harman flere steder omtaler under begrebet tiltrækningskraft (*allure*). I denne besnærende spænding forskydes den vanlige oplevelse af en genstands sansekvaliteter, idet sansningen løsrives fra de kvaliteter, objektet i første omgang besad. Især metaforen tilskrives denne værdi, da den sammenstiller ét objekt med et andet, en bevægelse som knytter sansekvaliteter ved forskellige objekter sammen på trods af deres faktiske beskaffenhed. I Harmans forståelse får metaforens sammenstilling samme funktion som Heideggers hammer, når den går itu; perceptionen drages mod den, men den forbliver et tilbagetrukket drama, der ikke kan reduceres til vores relation til den (108).

Den grundlæggende tilbagetrækningsdynamik i Harmans model volder dog problemer, da det bliver svært at forstå, hvordan objekterne i metaforen overhovedet kan tage del i sammenstillingen, hvis de forbliver utilgængelige. Er metaforen da ikke andet end et sæt af sansekvaliteter, som tilføjes mængden af kvaliteter, objektet allerede besad? Harmans reaktion på dette spørgsmål er overraskende. For i manglen på objekter, der kan påtage sig sansekvaliteterne og mediere metaforens sammenstilling, retter han blikket mod recipienten, mod læseren af digtet eller den lyttende, der simpelthen *bliver* til sagen, det drejer sig om. Som i skuespillerens indlevelse i sin rolle eller i poetens følelsesmæssige engagement i skabelsen af sine karakterers vrede eller sorg må også recipienten involvere sig i en form for subjektiv mimesis (109).

Harmans mimesisbegreb leder ham mod kunstformer som performancekunst og surrealisme, idet der her, ifølge ham, findes et særligt sentimentalt potentiale, et rum for recipienten, hvor denne kan *leve sig ind* i sammenhængen. I “Materialism is Not the Solution” citerer Harman afslutningsvis Oscar Wilde for udsagnet, at “al dårlig poesi er oprigtig”, idet han peger på en potentiel negativ betydning, at al *god* poesi er oprigtig, såfremt den fører recipienten til situationens midtpunkt og tvinger denne til at lade sin bevidsthed fastholde de sanselige kvaliteter, som ellers var uden korrelat. Det er bemærkelsesværdigt, at Harman med denne afsluttende bemærkning om “god kunst” lader til at overse forskellige muligheder for at installere en form for *modstand* overfor eller *forskydning* fra receptionssituationen på værkniveau, fx gennem æstetiske formater, der nægter at udspille sig i et følelsesmæssigt involverende register. Her er Steins tekster, der af mange har været opfattet som notorisk vanskelige at få hånd om, i nogle tilfælde decideret umulige eller ligefrem *utilgængelige*, et godt eksempel (Poetzsch 2006, 946). Når jeg ikke vælger at gå længere ind i det, Harman faktisk skriver om æstetik, kunst og litterær analyse, er det fordi, jeg mener, at hans argumentation strander her – den mangler sensibilitet overfor værker, der fremstår vanskelige, kedelige, ensformige eller decideret umed-

gørlige. Hans tilgang passer til særlige typer af kunst og litteratur, og i tilfældet *Tender Buttons* slår den ikke umiddelbart til. Når jeg alligevel vælger at gøre hans tænkning til udgangspunktet, skyldes det, at der stadig findes potentialer i den fire-dobbelte model, som kan åbne op for netop de typer af tekstualitet og sproglighed, som Gertrude Stein udfolder i *Tender Buttons*. Fokus bør dog ikke være så meget på læserens engagement som på de komplekse sprogliggjorte objekter, der toner frem på siderne.

### Hermetisk sprog, hermetisk objekt

*Tender Buttons* er af flere blevet opfattet som så uigennemtrængelig for undersøgelser af tematik og indhold, at den kaldes for ét af Steins mest hermetiske værker (Townsend og Rhodes 2000, 93). Man skulle tro, at der bag bogens mere konventionelle titler – “A BOX”, “AN UMBRELLA”, “EGGS” – ville findes beskrivelser af objekter svarende nogenlunde til den vanlige forståelse af, hvad disse substantiver dækker over, men objekterne falder aldrig til ro i stabile definitioner eller sanseindtryk, forventningen til den leksikale opstilling til trods. Som Peter Schwenger skriver i sin analyse af tingenes rolle i Steins tekst: “A description is a denegation of the thing described in the very act of translating it into words” (Schwenger 2001, 105). I stedet for at fornægte de ting, hun beskriver, kan man med Schwenger sige, at Stein inviterer til en betydningsskabelsesproces, hvor substantielle definitioner udebliver, og hvor de ting, der skildres, aldrig erstattes af entydiggørende ord: “The difference is spreading” (Stein 1997, 3). Og senere:

“ There was a whole collection made. A damp cloth, an oyster, a single mirror, a mannikin, a student, a silent star, a single spark, a little movement and the bed is made. This shows the disorder, it does, it shows more likeness than anything else, it shows the single mind that directs an apple. (46)

Den “likeness”, som udtrykkes her, lader til at stå i modsætning til den “difference”, som markeres mellem de oplistede genstande og den forskel, som indledningsvist *spredes* (Schwenger 2001, 105). Og mens man som læser søger lighed, mønster og konsistens, spredes forskellen i selv de mest velkendte ords relationer til hinanden. Måske mest markant i “ORANGE IN”, som slutter med denne sætning:

“ A no, a no since, a no since when, a no since when since, a no since when since a no since when since, a no since, a no since when since, a no since, a no, a no since a no since, a no since, a no since. (Stein 1997, 38)

Læses teksten højt, fornemmes spillet på “no sense” eller “nonsense”, som lydligt kommer til udtryk. Steins sprog skaber *forskel* med virkemidler, som normalt benyttes til at stabilisere eller underbygge pointer, fx gentagelse. Normalt stabiliseres lydlig omskiftelighed gennem gentagelser, men ordene i Steins tekster bryder snarere sammen, idet de gentages om og om igen. Der findes en række læsninger, som gennem forskellige analytiske greb søger at indkredse, hvordan Steins sprog på denne

måde overskrider og destabiliserer de betegnelser, vi normalt knytter til genstande. Chani Anine Marchisellis studier af klang hos Stein er et eksempel på dette. Hun fremhæver bl.a., hvordan ord hos Stein behandles som *ting* snarere end tegn, idet selve referencen materialiseres (Marchiselli 2016, 78). Også allitterationer anvendes i denne forståelse til at skabe ligheder på baggrund af lyd snarere end indhold, eksempelvis i den første af de to “EATING”-tekster: “Eating he heat eating he heat it eating, he heat it heat eating. He heat eating” (Stein 1997, 37), hvor lyden skaber forbindelser og overgange mellem ordene “heat”, “eating”, “he” og “it” til et punkt, hvor den separate mening associeret med de autonome ord, ifølge Marchiselli, går i opløsning (Marchiselli 2016, 79).

Marchisellis læsning lægger sig i forlængelse af flere andres, som pointerer det sprogligt overskridende ved Steins tekster. Disse læsninger tilbyder en særlig lydhørhed over for det tegnmæssige niveau i værket, og spillet på lyd, rytme og reference er da også påfaldende og et gennemgående træk ved Steins værk. Læsninger som disse tildeler dog mindre opmærksomhed til de objekter, teksten kredser om, det vil sige til de hverdagsgenstande, som danner grundlag for det sanselige eksperiment, Stein udfører. Teksten er ikke kun overskridende og sprogligt *materiel*, den tilbyder også et katalog, ja et veritabelt leksikon over forskellige objekter, fødevarer, rum og situationer. Med Harmans model kunne man argumentere for, at Marchisellis tegnmæssigt orienterede læsning især er optaget af permutationerne mellem sanseobjekter og sansekvaliteter, idet den sproglige materialisering af lyd bliver omdrejningspunktet for hendes læsning. Den grundlæggende pointe i hendes analyse bliver således, at sanseobjektet og dets kvaliteter klapper sammen, idet fx “heating” og “he eating” lydligt smelter sammen og dermed får betydning for sprogets udtryksevne. Når de asymmetriske permutationer mellem sanseobjekt og *faktiske* objekter og objektkvaliteter udelades, bliver det dog vanskeligt at få øje på de fine nuancer mellem de forskellige objekt-kategorier, Stein opererer med i sine tekster. Sagt på en anden måde: Steins tekster handler ikke kun om relationen mellem ord og lyd, men også mellem ting og ord, og ting og lyd.

### Stedfortrædelse og hentydning

Rettes blikket igen mod Harmans firedobbelte objektmodel, kan de mange leksikalt opstillede genstande i Steins tekster forstås i relation til de faktiske objekter og objektkvaliteter, de refererer til. Ikke som en en-til-en relation mellem ting og tegn, men som en asymmetrisk permutation mellem fire kategorier, der aldrig fuldstændigt kan forenes eller komme i berøring med hinanden. Inddrages de faktiske objekter og de kvaliteter, de frembringer i analysen, får man øje på et netværk af fine nuancer i Steins tekster. Et eksempel kunne være “MILK”, som lyder: “Climb up in sight climb in the whole utter needles and a guess a whole guess is hanging. Hanging hanging” (Stein 1997, 30). Selvom der her igen er tale om gentagelser, der konstruerer et sprogligt sanseobjekt, et “hanging hanging”, er der også en tydelig reference til et faktisk objekt, nemlig mælken, hvis kvaliteter fremtræder klart: Fed mælk sidder fast på glassets kant, hængende, efter det er blevet drukket, ligesom yveret, som det engelske “utter”, ytring, her kan associeres med, producerer “hæn-



gende mælk”, idet dyret malkes. Sanses kvaliteter kan fastfryses og præserveres i tid, fordi de tilhører et sanseobjekt, som i dette tilfælde er et sprogliggjort billede, men selve mælken, som giver anledning til dette sprogobjekt, er lige så afgørende for teksten. Som nævnt ser Harman et særligt potentiale i permutationen mellem faktiske objekter og sanselige kvaliteter i den firedobbelte model, idet hentydningskraften her sættes i spil. Perceptionen drages mod et stadigt tilbagetrukket objekt, for selvom sanses kvaliteterne er nært beslægtede med eller virkelig *ligner* de faktiske kvaliteter, objektet har, bliver de aldrig til dette objekt. Mælken hænger i en stråle i luften, og dens fede uigennemsigthed sætter spor op ad glassets sider, men selvom denne sansede genkendelighed er knyttet til mælken, er den også altid noget andet og mere end den faktiske mælk og dens faktiske kvaliteter.

Selvom sammenstillingsfiguren, permutationen mellem det faktiske objekt og de sansede kvaliteter, for Harman knyttes til en snæver kunstforståelse beroende på en form for subjektiv mimesis, som kan anfægtes, tilbyder den mere generelle dynamik i den firedobbelte model et produktivt afsæt for en analyse af Steins tekster: De litterære objekter indgår i et kompliceret forhold til de ting, de refererer til, både til deres faktiske kvaliteter og til deres status som utilgængelige afsluttede helheder. Men hvis læseren ikke indtager pladsen som brobyggende objekt, som Harman foreslår, hvad bygger da bro? Jeg vil påstå, at forbindelsen ikke skabes så meget i den subjektive reception som i objektkategoriernes permutationer til hinanden.

“MILK” er en vanskelig tekst, fordi den indeholder flere af modellens permutationer: Mælk har en række egenskaber, vi kender den igennem. Selvom mælk deler mange karakteristika med vand – det er flydende, det er en almindelig substans at indtage, vi drikker det ofte af glas – adskiller mælk sig også ved at have en opak fremtoning, at blive siddende på glassets kant efter vi har drukket af det, at komme fra et dyr osv. Mælken har nogle faktiske kvaliteter, men det er vanskeligt at afgøre præcist hvilke af disse kvaliteter, der er afgørende for, at mælk kan kendes som sådan. Den kan ikke reduceres til sine bestanddele, men forbliver “mælk”, et komplekst objekt, som er mere end de oplistede karaktertræk. “Mælk” findes *mellem* disse kvaliteter og vores relation til mælk. Men “mælk” er også et ord, som dækker over forskellige typer af sansninger, selvom der ikke findes mælk i hverken en oplisting af sensorier eller i tegnet “mælk”. Gertrude Steins ganske korte “MILK” leger med disse forskellige typer af permutationer, idet det fremstiller et sanseobjekt, der refererer til mælk, som vi kender det, men nægter at tilbyde en stabil definition. Marchisellis studier af klang er et eksempel på, at sanselige kvaliteter knyttet til sanseobjekter af forskellig slags er en væsentlig del af Steins tekster, men når “referentiel betydning materialiseres” (Marchiselli 2016, 78), overses forbindelsen til de faktiske objekter, der har givet anledning til sansningen. Harmans model understreger de faktiske objekters rolle, men kan samtidig kritiseres for at anlægge et for entydigt fokus på recipienten som et afgørende brobyggende objekt. Jeg foreslår, at spændingsforholdet i teksterne findes i koblingen mellem de to tilgange; i en permutation mellem sanses kvaliteter og faktiske objekter, men med en tilknytning til sprogets fremstilling af det faktiske objekt som det primære brobyggende objekt snarere end læseren. Jeg vil vise hvordan med udgangspunkt i et par af de objekter, *Tender Buttons* skildrer.



## Deiksis uden kontekst

Selvom Steins sanseobjekter fremstilles relativt langt fra deres vanlige brug, er de på mange måder knyttet til den faktiske verden gennem temporale og rumlige forbindelser (Poetzsch 948). I "A BLUE COAT" ledes sansningen mod en specifik beklædningsgenstand, som peges ud i en partikulær situation: "A blue coat is guided guided away, guided and guided away, that is the particular color that is used for that length and not any width not even more than a shadow" (Stein 1997, 9). Tekstens fokus på *denne* specifikke farve og længde på jakken, som forbliver utilgængelig som andet end løsrevne sanseudtryk, peger på en dobbelthed mellem et lokalt "her" og et uigenkaldeligt sansningsmoment. Stein anvender flere steder disse *deiktiske* udtryk, i lingvistikken "kontekstgivende anordninger" (Jarvella og Klein 1982, 1-2). Oplevelsen af jakken i "A BLUE COAT" er et eksempel på et sådant deiktisk orienteringspunkt: To markører peger på en specifik situation og på et konkret sansningsøjeblik – "*the particular color*" og "*that length and not any width*" – men jakken forbliver "guided away, guided and guided away", den skulle have hængt dér, men det gør den ikke længere. Sansningsøjeblikket er forpasset, det er altid allerede slut.

Det er dog ikke kun objekter og deres kvaliteter, som tilskrives partikulær kontekst, men også de rum, de bebor (Poetzsch 2006, 948). I "MOUNTED UMBRELLA" er det således konteksten alene og ikke objektet, som fremstilles, idet et tydeligt *fravær* af objektet markerer, at det ideelt burde befinde sig her:

“ What was the use of not leaving it there where it would hang what was the use if there was no chance of ever seeing it come there and show that it was handsome and right in the way it showed. (Stein 1997, 10)

Teksten kredser om en genstand, der er forsvundet eller er blevet fjernet, spørger til nytten ved et sådant udeblivende objekt og spekulerer over, hvor pænt og rigtigt det havde været, hvis genstanden havde vist sig at være netop dér. Gentagelsen af det deiktiske "there" markerer igen, at der er tale om en konkret *kontekst*. Det objekt, der skulle befinde sig i konteksten, lader dog til at være forsvundet. På samme måde gør det sig gældende i "CAKE", hvor det ikke er objektet eller situationen, som skildres gennem deiktisk opbygning, men derimod den temporale forskydning:

“ Cake cast in went to be and needles wine needles are such. This is today. A can experiment is that which makes a town, makes a town dirty, it is little please. We came back. Two bore, bore what, a mussed ash, ash when there is tin. This meant cake. It was a sign. (132)

Som Markus Poetzsch markerer i sin analyse af forskellige typer af deiksis i *Tender Buttons*, opleves den temporale forskydning i denne tekst som abrupt, idet den sammenfører to tidsligheder via et minde (Poetzsch 2006, 949). Fra tekstens nu, "this is today", som viser kagen i ovnen, til en ubestemmelig fortid, hvor idéen om kagen bliver til, "this meant cake. It was a sign". Kagen, det hele drejer sig om, bliver her et sanseobjekt, der både er *i gang* med at blive bagt i ovnen og *endnu ikke*

er blevet til som idé, ligesom kageformen, der snart skal støbe kagen, vidner om et objekt, der snart skal tage form.

Steins objekter er altså konkrete, partikulære og lokale – men de kan ikke sanses som sådan, fordi den direkte relation til disse objekter udebliver. De sættes i scene gennem kontekstskabende grammatiske markører, som “that”, “there” og “today”, men Stein anvender præcist deksisser *forskudt* fra denne kontekst, idet hun præ-senterer et klart “dette”, som ikke fremstilles, et “der” hvor der ikke længere er noget, og et “i dag”, som kolliderer med en forskudt fortid. Dette forhold placerer de objekter, det drejer sig om – den blå jakke, paraplyen og kagen – ved siden af og lidt forskudt fra den litterære fremstilling af dem gennem rum, tid eller grammatiske virkemidler.

### Tekstualitet og objekt

Steins hermetiske værker er ofte blevet sammenlignet med samtidige kubistiske værker af fx Picasso. Dette historiske og æstetiske slægtskab bliver udforsket i Stephen Scobies studier af kubisme i Steins forfatterskab, hvor især metaforiske og metonymiske akser anvendes på tværs af kunstarter for at illustrere, hvordan forskellige objekter på et litterært niveau indgår i relationer med hinanden (Scobie 1988, 107). Det tværæstetiske slægtskab med kubismen er i denne sammenhæng interessant, idet Steins objektbog fremstiller en række genstande, som er i forhandling med, men ikke fuldt ud kan reduceres til, de ting, de “ligner”. Der er et tydeligt slægtskab med de genstande, sansobjekterne i Steins tekster “fremstiller”, men det er ikke helt dækkende at kalde dem repræsentationer af eller analogier til en omkringliggende verden. Der er snarere tale om en række mere komplekse permutationer mellem forskellige objekt-kategorier, der placerer genstandene i et asymmetrisk og uafgørligt spændingsforhold med hinanden. Udvekslingerne mellem faktiske kvaliteter, som objekterne besidder, og fremstillingerne eller indfangninger af øjeblikke, situationer eller forskellige typer af sansninger, bliver forskudt i forskellige deiktiske former, som jeg har vist ovenfor. Alligevel peger Scobie på, at teksten *ikke* gennem metaforiske lighedsrelationer refererer til betydninger uden for teksten selv eller til symbolske dobbeltbetydninger i de fremstillede objekter. De er snarere organiseret på baggrund af kontiguitet, som Roman Jakobson forstod det (Jakobson 1995, 51). Umiddelbart virker denne modstand mod en relation til et ekstratekstuel niveau paradoksal sammenlignet med Harmans firedobbelte model, som netop opregner også faktiske objekter og objekt-kvaliteter uden for tekstens eget univers og insisterer på deres betydning for sansobjekter og deres kvaliteter. Er Steins metonymiske kubisme uforenelig med Harmans objektmodel?

Mødet mellem Scobies læsninger, som er inspireret af Jakobsons metaforiske og metonymiske akser, og Harmans objektmodel peger på et grundlæggende problem med læsninger, der især orienterer sig mod et tekstuel eller tegnmæssigt niveau, der abstraherer teksten fra de konkrete genstande, den skildrer. Harman har blik for, at betydningsorienterede eller med hans ord ‘parafraserende’ analyser er problematiske og reduktive, men han skelner ikke skarpt nok mellem betydningsskabesprocessen og de mere stabile sansobjekter, kunst og litteratur indeholder.

Hans idé om indlevelse og subjektiv mimesis, som er præsenteret ovenfor, viser eksempelvis, hvordan han, i forsøget på at promovere objekter og deres evne til at trække sig tilbage, glemmer de objekter, der *ikke* involverer læseren følelsesmæssigt. Scobies kritik af eksterne "objekter" af forskellig art, i dette tilfælde Harmans 'læser'-figur, fanger dette skel og insisterer på, at kubistiske værker som Steins *Tender Buttons* opererer inden for et kontiguitetsprincip, hvor tingene simpelthen er det, de er, og ikke primært bliver til i en situation uden for teksten selv (Scobie 1988, 110). Her kommer Harmans mimesisbegreb til kort, idet det privilegerer en begrænset type af sanseobjekter, nemlig dem, vi kan forstå og *tilgå* sanseligt gennem indlevelse. Sammenføringen af to objekter i en metafor finder ifølge Harman sted i læserens sind, hvilket gør det svært at tale om de fine tekstinterne mekanismer, der modsætter sig eller ligefrem nægter at lade læseren tilgå disse objekter fuldstændigt.

Stephen Scobies position kan dog også, i mødet med Harmans model, nuanceres. For hvor Scobie skelner mellem tekstobjekt og betydningsskabelsesproces, er hans forståelse af similaritet og permutationer til en faktisk objektverden uden for tekstens niveau begrænset. Han skelner implicit, som Harman, mellem repræsenteret objekt og faktisk ting, men inkluderer aldrig de udvekslinger, der kunne opstå mellem disse objekttyper. Så snart et objekt er indtrådt i tekstens interne rum, ophører det med at have en relation til omverdenen. Den firedobbelte model bidrager i denne sammenhæng derfor især med en udvidet forståelse af de udvekslinger, der foregår mellem faktiske og sansede objekter i kunst og litteratur. Lister af ting toner frem på siderne og refererer ikke bare *til*, men indgår i komplekse permutationer med de ting og kvaliteter, der fremstilles, som jeg har vist det med "MILK".

Selvom der findes en række gode metaforiske læsninger af *Tender Buttons'* indirekte og analogiske kommentarer til for eksempel køn, krop og seksualitet, kan man med Scobie argumentere for, at de hverdagsgenstande, som fremstilles, forbliver sig selv. Man kan måske endda sige, at det netop er idet, de forbliver sig selv og ikke er symboler på noget, at de stiller spørgsmål af fx feministisk karakter. Teksterne handler om de paraplyer, karafler og frakker, der fremstilles. De står ikke for noget andet end sig selv, men afspejler de komplicerede forgreninger af nærhedsrelationer, som findes mellem de mange hverdagsgenstande, en kvinde i begyndelsen af det 20. århundrede omgav sig med (107). Derfor er de komplicerede forhold mellem faktiske og sansede objekter og deres kvaliteter også en væsentlig diskussion i receptionen af Steins forfatterskab. Bringes udelukkende den sproglige fremstilling af hverdagsgenstande i fokus, som Marchiselli gør det, glemmes de mange objekter, teksterne oplister. Men bringes alene de nye objekter, som opstår i indlevelsen hos den læsende i forgrunden, som hos Harman, er det vanskeligt at få øje på tekstens interne betydningsskabende operationer.

Steins lille objektbog handler på den måde også om tekstualitet mere generelt forstået. For idet objekter bliver til ord, transformeres de til sanselige overflader, de bliver til nye sanseobjekter, der aldrig fuldstændigt bliver tilgængelige for læseren – men stadig udspiller sig i det litterære rum. Som Peter Schwenger formulerer det:

“Annihilated in a certain sense, the thing is always present in another; unable to appear, the thing is in the first instance appearance. And beyond that appearance, which represents the thing to us as object, there is an ineluctable presence – the thingness of the thing – that we can never grasp. (Schwenger 2001, 102)

Harmans model møder en række udfordringer, når den hentes ind i en litterær kontekst. Nogle af de idéer, Harman præsenterer, idet han rækker ud mod æstetiske fagområder som litteraturvidenskab og kunstkritik, viser sig dels at være for snævre og begrænsende, dels at mangle en mere tydelig distinktion mellem betydnings-skabelsesprocessen hos recipienten og mere “stabile” objekter i teksten selv. Selvom man kan kommentere på og problematisere især Harmans mimesisbegreb, bidrager hans firedobbelte model ikke desto mindre til en diskussion af, hvordan *Tender Buttons* objekter aktualiseres gennem forskellige typer af udveksling med faktiske objekter, som både skildres og forskydes gennem deiktiske markører.

Modellen kalder dog også på en større diskussion af, hvilken status litterære objekter har, og hvordan de aktualiseres som objekter på teksthiveau. Jeg har i relation til dette diskuteret, hvordan modellens møde med Stephen Scobies studie af Stein som litterær kubist problematiserer et symbolsk udhævet niveau, der abstraherer teksten fra de genstande, der bebor den. I forhold til denne diskussion bidrager modellen især med en forståelse af de udvekslinger, der kan foregå på tværs af tekstens eget niveau og den faktiske verden, den skildrer – uden af den grund at blive eksempelvis symbolsk.

Et sidste perspektiv, modellen i denne litterære kontekst kunne kaste af sig, er relateret til andre grene af den teoretiske “vending”, som foregår i disse år. En litterær analyse som denne viser et klart skel i feltet: Mellem Bennetts “vibrerende materiale” (Bennett 2010), som hun forstår som et holistisk, “pulserende hele” (2012, 227) og Harmans stædige insisteren på objekters autonomi – fra de relationer, kontekster eller netværk, de indgår i, men også fra et holistisk “materiale”. I denne litterære sammenhæng, hvor Steins metonymiske objekter har været udgangspunktet for og anledningen til eksperimentet, mener jeg, at den sidste tilgang viser sig som mest produktiv. Modellen peger på, hvordan et raffineret spil iværksættes, idet værket skildrer og forskyder sig fra de objekter, det ikke blot *betegner*, men også *skaber*: I denne forståelse får Steins blå frakke lov at aktualisere sig i et spil mellem at være et litterært objekt, en sanses kvalitet og en faktisk beklædningsgenstand: Konkret og partikulær, men afledt og delvist utilgængelig gennem sprogliggørelsen.

## Noter

- 1 Deiks is forstås i lingvistikken som en indkodning af spatiotemporal kontekst og subjektiv oplevelse i en ytring. Termer som “her”, “nu” eller “dette” er såkaldte “rene” deiktiske termer, som afhænger af kontekst og et kognitivt orienteringspunkt (Green 2006).
- 2 Konceptualiseringen af andre typer af objekter end fysiske genstande med faktiske, fysiske attributter er et stridspunkt mellem de to teoretiske strømninger, som jeg ganske kort skitserer. Jane Bennett, repræsentant for den første, forholder sig især til fysiske *ting* og *kroppe*, idet “tekst-kroppen” forstås gennem sin affektive *relation* til “læse-kroppen” (Bennett 2012, 234). Jeg fo-

- kuserer ikke på relationen til læseren, men snarere til objektets egen aktualisering som objekt, hvorfor jeg ikke går længere ind i Bennetts forståelse.
- 3 Kritikken af reduktionen af objekter til de netværk, de indgår i, er her knyttet til Harmans distance til Bennetts forståelse af netværker, som bl.a. bygger på Deleuze og Guatteris begreb om *assemblagen* i *Mille Plateaux* (Bennett 2010, 23).
  - 4 Et mellemværende Harman har udfoldet ved adskillige lejligheder, se fx *The Quadruple Object* (2011).
  - 5 Min oversættelse. Hos Harman hhv. "sensual qualities", "sensual objects", "real qualities" og "real objects". "Faktiske" refererer i denne betydning til håndgribelige, fysiske objekter i modsætningen til sansede objekter.
  - 6 Ud over at tale ind i den specifikke kontekst omkring Steins forfatterskab, repræsenterer Professor Peter Schwenger også tidligere studier af objekter i litteraturen, den såkaldte "thing theory", som også kendes fra bl.a. Bill Brown, se fx *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature* (2003). Jeg går ikke ind i denne teoretiske retning her, da det kræver en større diskussion af forskelle og ligheder med den objekt-orienterede filosofi, som der her er fokus på, se fx Harmans kommentarer til Browns position i "The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism" (2012).

## Litteratur

- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press.
- Bennett, Jane (2012): "Systems and Things. A Response to Graham Harman and Timothy Morton", *New Literary History*, vol. 43, s. 225-233.
- Brown, Bill (2003): *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, University of Chicago Press.
- Green, Keith (2006): "Deixis and Anaphora: Pragmatic Approaches", *Encyclopedia of Language & Linguistics*, Sheffield: Hallam University.
- Harman, Graham (2005): *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*, Illinois: Open Court Publishing Company.
- Harman, Graham (2011): *The Quadruple Object*, Zero Books.
- Harman, Graham (2012a): "The misconception by which I am most frequently haunted" Blogpost: <http://doctozamalek2.wordpress.com/2012/01/18/the-misconception-by-which-i-am-most-frequently-haunted/> (tilgået 14. januar 2017).
- Harman, Graham (2012b): *The Third Table/Der Dritte Tisch*, Hatje Cantz Verlag.
- Harman, Graham (2012c): "The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism" i *New Literary History*, vol. 43, nr. 2, Spring, s. 183-203.
- Harman, Graham (2014): "Materialism is Not the Solution: On Matter, Form, Mimesis" i *The Nordic Journal of Aesthetics*, 47, s. 94-110.
- Harman, Graham (2016): *Immaterialism*, Cambridge: Polity Press.
- Heidegger, Martin (2014): *Væren og tid*, oversat af Christian Rud Skovgaard, Forlaget Klim.
- Jarvella, Robert J., Wolfgang Klein (red.) (1982): *Speech, Place, and Action. Studies in Deixis and Related Topics*, John Wiley & Sons LTD.
- Jakobson, Roman (1995): "To aspekter af sproget og to typer af afatisk forstyrrelse", *K & K* 22.78, s. 47-67.
- Marchiselli, Chani Anine (2016): "Queer Sonorities: Sound as Persuasion in Gertrude Steins' Tender

- Buttons", *Women's Studies in Communication* 39.1, s. 69-85.
- Poetzsch, Markus (2006): "Presence, Deixis, and the Making of Meaning in Gertrude Stein's Tender Buttons", *University of Toronto Quarterly* 75.4, s. 946-949.
- Scobie, Stephen (1988): "The Allure of Multiplicity: Metaphor and Metonymy in Cubism and Gertrude Stein", *Gertrude Stein and the Making of Literature*, Southampton: Macmillian Press.
- Schwenger, Peter (2001): "Words and the Murder of the Thing", *Critical Inquiry* 28.1, s. 99-113.
- Spahr, Juliana (2014): "Transitions Tender Buttons", *Kritik* 212, s. 141-148.
- Stein, Gertrude (1997 [1914]): *Tender Buttons: objects, food, rooms*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Townsend, Janis, Rhodes, Nelson (2000): "Stein, Gertrude", i Taryn Benbow-Pfalzgraf (red.): *American Women Writers: A Critical Reference Guide from Colonial Times to the Present*, vol. 4, Detroit: St. James Press, s. 92-95.