

POSTFÆNOMENOLOGISK EFFEKTDRAMATIK

- Jon Fosse og den dramatiske form som retorisk gestus

Af Niels Lehmann

I

Æstetik uden epistemologi

Fosse læst via Rorty og Luhmann

Lad mig indlede med en indrømmelse af, at de følgende refleksioner har en noget spekulativ karakter. Målet er at aftegne konturerne af en mulig form for dramatik samt formulere et teoretisk fundament for denne dramatik. Nærmere bestemt drejer det sig om en eksperimentel fremskrivning af en postfænomenologisk æstetik med udgangspunkt i Jon Fosses dramatik.

Med henblik på at indløse dette forehavende har jeg i sinde at bruge Alain Robbe-Grillet's fænomenologisk orienterede romanpoetik som bande samt Richard Rortys pragmatisme og Niklas Luhmanns konstruktivisme som hjælp til at etablere en overskridelse af fænomenologien. Endvidere skal jeg benytte Fosses tekst *Nokon kjem til å komme* som anskueliggørende eksempel på en postfænomenologisk orienteret dramatik og Marguerite Duras' drama *Savannah Bay* som et komparationsgrundlag, der forhåbentlig kan få den postfænomenologiske dramatiske særegenhed til bedre at træde i relief. Relateret til fænomenologien er den æstetik, jeg har i tankerne, fordi den forlænger bestræbelsen på at undgå forklaringer og forblive på det rent beskrivende plan. Postfænomenologisk er den imidlertid, fordi den foretager en forskydning bort fra den fundering af kunsten på epistemologien, som ikke blot er kendetegnende for den fænomenologiske æstetik, men som faktisk forekommer mig at kendetegne stort set alle æstetikker på markedet. Min kombination af Rorty og Luhmann skal først og fremmest bruges til at få epistemologien til at tage sig mindre attraktiv ud som fundament for kunsten, end en lang tradition fra romantikken til i dag har anset den for at være. Så sejrrig har denne tradition været, at det er blevet noget nær en selvfølgelighed, at kunst skal anskues i lyset af erkendelses vilkår. Ved at løsrive kunsten fra denne tradition er det min hensigt at muliggøre en nyorientering mod en retorisk kunstforståelse, hvor en produktion af effekter, der aftvinger recipienten bestemte reaktioner, er i højsædet.

En frigørelse af kunsten generelt og dramatikken i særdeleshed fra epistemologien ville være konsekvensrig. Ikke mindst ville det blive muligt at afmontere den bekymring, hvad angår den lineære fortællings løgnagtighed, som har præget en række avantgardistiske positioner i det tyvende århundrede, herunder positioner baseret på fænomenologien. I en postfænomenologisk æstetik må en lineær fortællemåde ganske vist få en lidt anderledes karakter, end den har i en klassisk kausallogisk dramatik, eftersom idealet om at undgå forklaringer nødvendigvis må føre til andre former for plotkonstruktioner. I en traditionel form for dramatik - i hvert fald hvis man hermed mener Hollywood-dramatik efter forskrifter, som de fx blev udarbejdet af Lajos Egri - er den lineære dramaturgi typisk anvendt med henblik på at opstille forklaringer på figurernes handlinger. Anskuer man linearitet som et retorisk greb snarere end en kongevej til korrekt repræsentation, ville der imidlertid ikke være nogen grund til at opfatte netop dette greb som løgnagtigt - eller også skulle man omvendt sige, at lineære fortællinger ville tage sig præcis lige så løgnagtige ud som alle andre litterære formgreb. Inden for rammerne af et effektorienteret kunstsyn må linearitet optræde som en mulig dramaturgisk device på linie med alle andre udtryksmidler, og der er derfor ikke nogen grund til *på forhånd* at afvise den. En sådan ophævelse af forbudet mod lineære fortællinger rummer endvidere en mulighed for at komme ud over den forlegenhed, hvad pathos angår, som har præget vor tids metafiktionskunst. I det selvrefleksive teater har man groft sagt afvist ideen om, at tilskueren skulle opleve et følelsesmæssigt engagement i fiktive karakterers livsførelse - ikke mindst fordi idealet om indlevelse typisk er blevet forbundet med en umiddelbarhedsmetafysik. Idet en postfænomenologisk æstetik beror på en opfattelse af pathos som en effekt skabt af bestemte strategier, tilbyder den imidlertid et alternativ til den skamredne modsætning mellem umiddelbarhed og tekstuel spil.

Hermed har jeg aftegnet den cocktail af synspunkter, jeg gerne vil præsentere hér. Allerede af den helt kortfattede version af min tankegang er det formentlig tydeligt, at mit spekulative forehavende har sin rod i et ønske om at formulere et muligt alternativ til en postmodernistisk metafiktionsæstetik. Jeg genoptager netop den meget udskældte fænomenologi med henblik på at foretage en konstruktivistisk forskydning af denne, der dog ikke lander i en antifænomenologi, som en postmodernistisk tekstualisme vel uvægerligt må føre til. Jeg skal forsøge at tydeliggøre forskellen på en konstruktivistisk *forskydning* af fænomenologien og en postmodernistisk *førkastelse* af fænomenologien ved at inddrage en af postmodernismens foretrukne filosoffer i diskussionen. Jeg tænker selvfølgelig på Jacques Derrida.

At jeg har i sinde at anvende Fosse som eksempel på en postfænomenologisk anlagt form for dramatik, vil måske undre en del læsere. For kendere af de teoretiske

opsatser fra *Gnostiske essay* vil det formentlig være hævet over enhver tvivl, at Fosse selv i udpræget grad hænger sin digtning op på et epistemologisk projekt. Fosses poetik er - ganske vist på en lidt omvendt måde - forpligtet på det romantiske program om en kunst, der formår at gennemføre en uendelig tilnærmelse til sandheden. Jeg skal derfor gerne medgive, at det blik, jeg hér søger at anlægge på *Nokon kjem til å komme*, er 'udvendigt' i forhold til Fosses intentioner. (Der er tale om, hvad jeg andetsteds har kaldt »en tilbuds poetik«, cf. Lehmann 2000. For et mere 'indvendigt' synspunkt på Fosses dramatik se min artikel »Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker«, in press). Jeg håber dog at kunne demonstrere, at man meningsfuldt kan gennemføre en læsning af dette stykke som udtryk for en postfænomenologisk effektdramatik. Fosse har tydeligvis ingen problemer med at skabe lineære plots, og beskrivelseskonstruktionerne understøtter en renlivet pathos, som man efter min mening gør bedst i at tage alvorligt i en eventuel realisation.

Jeg skal imidlertid anmode om en vis tålmodighed med hensyn til de specifikt dramaturgiske overvejelser, da jeg har nødig at nærme mig de analytiske tiltag ad visse teoretiske omveje. Til en begyndelse kunne der sandsynligvis være grund til at imødegå den undren, som eventuelt måske vækkes af mit forsvar for en æstetik, der helt og aldeles lægger det erkendelsesteoretiske ærinde bag sig. Når jeg ved forskellige lejligheder har fremført mit synspunkt, er jeg ofte blevet mødt med én af to reaktioner. På den ene side er der dem, der mener, at det i en kultur, der hviler på en rationalistisk reduktion af erkendelsen til sfæren for instrumentel fornuft, netop gælder om at forsvare kunsten som en anderledes form for erkendelse. På den anden side har jeg mødt det synspunkt, at jeg løber åbne døre ind, fordi det i dag - det vil nok nærmest sige efter postmodernismen - er blevet en selvfølgelighed at anskue kunstværker som retoriske manøvrer. Med henblik på at anskueliggøre, hvorfor jeg mener, at det kan være værdifuldt at eksperimentere med at se, hvad der sker, hvis man opgiver den epistemologisk orienterede kunstforståelse, og hvorfor jeg finder, at dørene måske ikke står helt så meget på vid gab, som man skulle tro, vil jeg gerne starte med at lægge alle kortene på bordet.

Pragmatisme hinsides epistemologien

Mit tankeeksperiment henter sin grundlæggende inspiration i Rortys genopvækkelse af pragmatismen. I tankerne har jeg i særdeleshed en bestemt bemærkning fra artiklen »Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism« i *Consequences of Pragmatism*. Svage tekstualister har en tendens til at tro, hævder Rorty her, »that literature can take the place of philosophy by *mimicking* philosophy - by being, of all things, *epistemological*. Epistemology still

looks classy to weak textualists. They think that by viewing a poet as having an epistemology they are paying him a compliment» (Rorty 1982: 156). Rorty ser denne tendens som en direkte forlængelse af den overbudsstrategi, han finder symptomatisk for udviklingen af den moderne tanke. For så vidt oplysningens forvandling af religion til overtro satte videnskaben på religionens plads som den højeste erkendelsesform, bør man ifølge Rorty indse, at der med Kant opstår endnu en radikal ændring af rollefordelingen. Angiveligt lykkedes det nemlig for Kant at få filosofien til at fremstå som den centrale disciplin ved at gøre den til en slags videnskabernes videnskab, en supervidenskab. Midlet hertil var at forvandle filosofien til en erkendelsesteori, hvis formål var at fremdrage de principper, der sikrer den videnskabelige disciplins karakter af videnskab. I lyset af den kantske idealisme kommer romantikkens bestræbelse på at tildele *kunsten* rollen som bedste erkendelsesmiddel i sagens natur til at tage sig ud som et forsøg på at overbyde overbuddet. For så vidt det i romantikken er kunsten, der skulle kunne give os den ønskede indsigt i åndens inderste hemmeligheder, kommer den til at fungere som en erstatning af filosofien. Når svage tekstualister i dag tilskriver kunsten en epistemologisk dimension, forlænger de i Rortys øjne ganske enkelt det romantiske forsøg på at udfordre filosofiens position som bibringer af sandheden om den ultimative realitet.

Som modsætning til den *svage* tekstualisme, der hænger uhjælpefast i traditionen af metafysiske overbudsstrategier, plæderer Rorty for en *stærk* tekstualisme, hvis væsentligste kendetegn skulle være, at den lægger hele bestræbelsen på at gå et spadestik dybere end forgængerne bag sig. Stærk tekstualisme beror på *en aktiv glemsel* af epistemologien. Vigtigt at få med sig i den forbindelse er det, at glemsel er noget helt andet end overvindelse. Der er netop ikke tale om at *afsløre* epistemologiens bestræbelse på at opstille absolutte mulighedsbetingelser for erkendelsen ved at *demonstrere* forehavendets umulighed. For Rorty er målet faktisk ikke en konsekvent skepticisme, ifølge hvilken sandhed fx gøres til en sproglig illusion. I hans øjne gentager en sådan skepticisme blot overbudsstrategiens gestus, idet den indsætter en anti-epistemologisk epistemologi på epistemologiens plads. Sagt med reference til Rortys egen formulering fra indledningen til *Consequences of Pragmatism* ville der blot være tale om ikke-platonske svar på platonske spørgsmål (op. cit.: xiv). Som Derrida er Rorty altså vældig opmærksom på at undgå omvendinger, der forbliver negativt forpligtet på det, de gør op med. Den stærke tekstualists aktive glemsel af epistemologien (og hele den metafysik, den slæber med sig) skal forstås som et forsøg på simpelthen at *opgive interessen for* eller *vende ryggen til* alt, hvad der vedrører sandhedsspørgsmål. Dette kan også siges på en anden måde: Stærk tekstualisme er en gennemført pragmatisme, der opfordrer os til at sætte overvejelsen over, hvad vi *får ud af*

menneskelig betydningsdannelse, i stedet for bekymringen angående, hvorvidt et videnskabeligt udsagn, en filosofisk konstruktion eller et kunstværk udtrykker sandheden.

Fra tid til anden kan Rorty tale, som om vi stort set alle sammen er blevet pragmatikere af hans type - eller at det i hvert fald kun er et spørgsmål om tid, før vi bliver det. Det forekommer mig dog snarere at være udtryk for håbefuld optimisme fra Rortys side end for en adækvat samtidsdiagnose. I min erfaring hører en *epistemologifri* pragmatisme ikke ligefrem til dagens orden. Man hører ganske vist mange stemmer, der forsvarer en eller anden form for pragmatisme, men jeg erfarer sjældent (om nogensinde), at forsvaret gælder Rortys særlige version af pragmatismen. Forestillingen om, at ethvert synspunkt må have rod i epistemologien synes at være et klæbrigt stykke vanetænkning, der dukker op, hvor man mindst skulle vente det. Faktisk er ideen så påtrængende, at selv Rorty synes at have vanskeligt ved at slippe den helt. Ofte løber skepticistiske formler ham i pennen, hvilket efterlader det kontraintentionelle indtryk, at pragmatismen har en anti-epistemologisk epistemologi nødvendig som sin forudsætning. Sådan går det ham oven i købet i den allerede citerede tekst, hvor han selv mener at formulere det konsekvent pragmatiske standpunkt. Sammenlign fx følgende to formuleringer: »The strong misreader *doesn't care about* the distinction between discovery and creation, finding and making« og »For the textualists, the literary artist's *awareness* that he is making rather than finding [...] *puts him one up on* the scientist« (op. cit.: 152 og 140, mine fremhævninger). Den første sætning er i god tråd med pragmatistens aktive glemsel eller ubekymrethed angående epistemologiske spørgsmål. Men hvad med den anden? Forrykker den ikke diskussionen til epistemologiens sfære? Der er vel ret beset stor forskel på at sige, at man ikke bekymrer sig om forskellen mellem at 'opfinde' og at 'finde', og at man er på det rene med, *aware*, at man opfinder snarere end finder. At undgå at bekymre sig er én ting. At være vis på, at man ikke kan andet end at opfinde er en anden - især fordi den overbeviste anti-epistemologiske skepticist, der formulerer dette synspunkt, tillader sig at mene, at han er »one up« i forhold til videnskabsmanden. Kun skepticisten kan insistere på, at 'finding' ret beset er 'making', og kun han har det kort på hånden, der kan give ham anledning til at føle sig én bedre end den angiveligt naive videnskabsmand. Pragmatikeren kan kun henvise til opgivelsen af epistemologien som udtryk for *en satsning*.

Jeg påpeger, hvorledes Rorty er tilbøjelig til at falde for fristelsen til at fundere sin pragmatisme på en skepticistisk epistemologi, for at antyde, at den epistemologifrie pragmatisme tilsyneladende ikke er hvermandseje. Når selv Rorty kun formår at pege på en mulighed for refleksionen, som han knapt nok selv kan rumme, er den næppe gangbar valuta i kulturen som sådan. Dette billede

forstærkes, hvis man fx ser på holdningerne i teaterverdenen. Man må vist konstatere, at en konsekvent pragmatisme her - trods en udpræget tendens til anti-intellektualistisk prakticisme, der er noget helt andet end pragmatisme i Rortys forstand - stort set synes at være ukendt. Fraværet skyldes ganske vist på ingen måde en fremherskende enighed om, hvilken æstetik teatret bør betjene sig af. Hvis jeg ser rigtigt, strides mindst tre meget forskellige teaterformer for tiden om førstefødselsretten til scenen. Mainstreamteatret sværger fortsat til klassisk naturalisme og hviler altså på et almindeligt repræsentationskema, som hverken producenter eller publikum synes at have problemer med. Som modtræk til denne tankegang insisterer mange teateravantgardister i kølvandet på Artaud og Grotowski fortfarende på at løsrive teatret fra dets rolle som fortolkningslave med henblik på at nå et scenisk nærvær hinsides enhver betydning. Nok så megen metafysikkritik rettet mod oprindelighedslængslen har tilsyneladende ikke bragt den konkretistiske bestræbelse på at bringe os tættere på realiteten til ophør. Tværtimod forekommer det mig, at man fornemmer en genoplussen af denne bestræbelse. Metafysikkritikken har derimod haft en anden konsekvens. Den har skabt grobund for opkomsten af en tredje teaterform. Jeg tænker på det metafiktionelle teater, der gør en dyd ud af at fremhæve de sceniske begivenheders karakter af illusion, hvad enten det nu finder sted i form af uendelige dekonstruktioner af de teatrale tegn eller et spil med fiktionslag og udsigelsespositioner.

Det siger sig selv, at de indlysende forskelle mellem disse teaterformer giver anledning til megen strid. Her gælder det dog om at få øje på det fælles grundlag for striden. Af min opstilling fremgår det forhåbentlig, at alle parter anlægger deres synspunkter på epistemologiske grundantagelser. Naturalismen forsvarer stort set altid under henvisning til en mere eller mindre videnskabeligt orienteret empirisme, den klassiske avantgardes drøm om et absolut scenisk nærvær forsøges solgt med reference til et fænomenologisk klingende krav om at vende tilbage til det konkrete *hic et nunc*, og den nyere avantgardes selvrefleksivitet søges legitimeret på baggrund af skepticistiske synspunkter à la det, at 'finding' ret beset er 'making'. Havde man hang til historiefilosofiske konstruktioner, ville det være overordentlig nærliggende at beskrive situationen ud fra en trefaset model à la den, Rorty betjener sig af i sin beskrivelse af gangen fra videnskab over filosofi til kunst i moderniteten. Faktisk bliver situationen ofte fremstillet således, når den anskues fra den skepticistiske metafiktionals synsvinkel. Mainstreamteatrets naturalisme bliver da til en bestræbelse på at overbyde det retoriske teaters artificialitet, det konkretistiske teater fremstår som et forsøg på at gå endnu én bedre i forsøget på at komme tættere på realiteten, mens det metafiktionelle teater fremstår som bedre end begge de foregående former, fordi det hviler på en

erkendelse af, at vi faktisk ikke kan komme i nærkontakt med realiteten. Mig forekommer det dog, at det rimeligste ville være at opgive denne slags historiefortællinger og beskrive situationen som en samtidig tilstedeværelse af forskellige og indbyrdes stridende poetikker. Måske ville en sådan opgivelse gøre os mere tilbøjelige til at få øje på fællesnævneren for de tre poetikker, nemlig den epistemologiske konfigurerings af dem. Måske ville dette blik på sagen tillige gøre os mere velvilligt indstillet over for det synspunkt, at der kunne være en anden mulighed?

Med disse betragtninger håber jeg at have antydnet, at jeg ved at foreslå et pragmatisk-retorisk blik på kunsten næppe løber åbne døre ind. Endnu synes det at være nødvendigt at forsvare et tankeeksperiment, der går ud på at lægge det pragmatiske træk ud af epistemologien til grund for en mulig æstetik. Men hvad så med det strategiske problem? Hvis det er korrekt, at epistemologien stadig er i højsæde i vor kultur, ville det da ikke være langt bedre at blive ved med at forsvare kunsten med henvisning til, at den er udtryk for en særlig erkendelse? Det er bestemt muligt, men jeg ser ikke desto mindre visse fordele ved at forsøge sig med et forsvar baseret på en usamtidig pragmatisme.

I særdeleshed ville opgivelsen af epistemologien kunne afhjælpe en bestemt ulempe, som bindingen af kunsten til epistemologien uvægerligt medfører. Tænker man i epistemologiske baner, forbliver man på uheldigste vis fastholdt i overbudsspillet om, hvem der kan frembringe dén løsning, der er én bedre end alle de foregående. Dermed bliver kunstforståelsen prohibitiv i dobbelt forstand. Et epistemologisk sanktioneret forsvar for kunsten synes ikke blot at være forpligtet på at vise, at den særlige erkendelsesform, man advokerer for, i virkeligheden er den bedste, eftersom den er den sandeste. Heraf den hyppige anklage mod videnskaben for at være overfladisk eller banausisk i modsætning til den angiveligt dybe og virkelighedssensitive kunst. Vælger man denne vej, må man også vise, at der findes et helt bestemt formsprog, der i modsætning til alle andre kan matche den erkendelsesmæssige opgave. Heraf alle afvisningerne af former som falske (eller obsolete - en anklage der imidlertid blot synes at høre hjemme i en historiserende version af overbudsstrategiens bedrevidenhed). For en pragmatist er der hverken grund til at hypostasere bestemte diskursformationer eller bestemte udtryksformer inden for rammerne af en bestemt diskurs. Pragmatisk anskuet gælder det om at opfatte menneskelig betydningsproduktion *en bloc* som redskaber til at skabe bestemte effekter snarere end midler til at repræsentere verden med. Af dette synspunkt følger ikke blot, at videnskab, filosofi og kunst kommer på niveau med hinanden, idet de fremstår som ligeværdige redskaber til at indløse forskellige formål. Inden for det kunstneriske felt bliver det også muligt at drage afgørende konsekvenser. Dels bliver det muligt at genoptage tidligere former. I stedet for at

afvise fx naturalisme eller konkretisme som falske (eller for den sags skyld forældede) ville man kunne spørge til deres eventuelle potentialer som redskaber til bestemte formål. Dels ville man (som jeg forsøger at gøre hér med formuleringen af en postfænomenologisk æstetik) kunne give sig til at overveje muligheden af at etablere nye former, der ikke er underlagt epistemologiske forehavender.

Jeg medgiver gerne, at min prohibitivetsanklage mod epistemologisk orienterede positioner burde godtgøres med en udlægning af et antal af de kunstteoretiske positioner, der har gjort sig gældende. Af pladmæssige hensyn bliver jeg dog nødt til i det følgende at indskrænke mig til en enkelt position. Jeg har valgt Robbe-Grillet's romanpoetik, fordi det giver mig mulighed for at fokusere på en fænomenologisk orienteret æstetik.

II

Mod en postfænomenologisk æstetik

En fænomenologisk poetik

Der er næppe mange kunstnere, der som Robbe-Grillet har insisteret så emphatisk på at opgive forklaringen til fordel for den rene beskrivelse. Hos ham gælder det om at beskrive materialiteten, som den fremtræder i dens umiddelbare nærvær. Man må beskrive tingene som genstande, der er *til stede*, før de er *noget*. Forudsætningen for at have held med dette forehavende er, at man forbliver ved beskrivelser af tingenes *overflade*. Selvom man nok bør afholde sig fra en simpel identifikation af Robbe-Grillet's romanprojekt med fænomenologien (og selvom Robbe-Grillet selv har nægtet, at han har studeret fænomenologiens hovedværker, cf. Egebak 1963), er det vanskeligt at overse affiniteterne til denne filosofi - i særdeleshed som den udformes af Merleau-Ponty. I introduktionen til *Phénoménologie de la perception* forklarer denne således, at fænomenologien først og fremmest skal forstås som en bestræbelse på at genskabe den naive kontakt med verden. Genopretningen af kontakten skal ske ved at beskrive vor oplevelse »sådan som den er og helt uden hensyn til dens psykologiske tilblivelse og til de årsagsforklaringer, som videnskabsmanden, historikeren eller sociologen måtte give os«, forklarer Merleau-Ponty og konkluderer derfor: »Vi skal beskrive, ikke forklare eller analysere« (Merleau-Ponty 1999: 16-7).

Hos Robbe-Grillet fører bestræbelsen på at forlade forklaringernes rige til et frontalopgør med humanismen i alle dens afskygninger. Hans hovedindvending mod den humanistiske tradition er, at den hviler på en antropocentrisk metafysik. Det brændende ønske om at få verden til at give mening fører til, at tingene spalter

sig i en materiel og en immateriel dimension, idet de bliver gjort til bærere af en dybere mening, der ikke er tilgængelig for en umiddelbar sanselig betragtning. At forklare verdens tildragelser medfører således, at der oprettes en illusorisk meningsverden bag verden. På denne baggrund kan Robbe-Grillet tyde forklaringer som menneskets forsøg på at domesticere en verden, hvis fremmedhed vi angiveligt har vanskeligt ved at udholde. I og med vore forklaringer forsøger vi ifølge Robbe-Grillet at skabe »en sjælebro« mellem os og tingene, eller som han også siger: at foregøgle os eksistensen af »en solidaritetsgaranti« (Robbe-Grillet 1965: 50).

Radikaliteten i dette opgør med humanismen viser sig deri, at Robbe-Grillet også distancerer sig fra andre samtidige bestræbelser på at undslippe en klassisk humanisme. Også han er således opmærksom på, at man meget let bliver indfanget af den tankegang, man forsøger at slippe ud af. Det er for at undgå denne fælde, at han tager livtag med Albert Camus og Jean-Paul Sartres tragiske absurdisme. I Robbe-Grilletts øjne bør vi anskue denne som humanismens sidste opfindelse, idet også den beror på en dybdehermeneutisk metafysik. Hvis man som Camus definerer det absurde som dén uoverskridelige afgrund mellem menneske og verden, der opstår, når verden viser sig uvillig til at efterkomme menneskets behov for meningsfylde, er man ganske vist på rette spor. I udgangspunktet accepterer man nemlig verdens principielle fremmedhed. Men på et afgørende punkt bliver denne betragtning stående ved humanismen. Ved at fortolke meningsløsheden som fravær får man nemlig gjort fremmedheden til verdens egentlige bestemmelse. Man tildigter så at sige verden en vilje til *ikke* at svare, når den bliver spurgt. Meningsløsheden gøres dermed paradoksalt nok til livets inderste mening. Med denne gestus får den eksistentielle ensomhed karakter af »en højere nødvendighed«, og ifølge Robbe-Grillet skulle dette også indebære »et løfte om forløsning« (op. cit.: 56). På denne måde bliver forestillingen om en sjælebro, en kommunion mellem mennesket og tingene, faktisk opretholdt, om end forbundet er blevet smertefuldt. Idet accepten af skilsmissen bliver til en slags metafysisk trøst, installeres et øverste princip, som i Robbe-Grilletts øjne ikke er mindre transcendentalt og illusorisk end den klassiske humanismes forhåbning om et uproblematisk ægteskab.

Hér er min hensigt ikke at tage stilling til, hvorvidt Robbe-Grillet har ret i sin udlægning af sine samtidiges forpligtethed på en metafysisk humanisme. Jeg aftegner udelukkende hans kritik af Camus og Sartre for at få den grundlæggende logik i hans egen argumentation til at fremtræde så tydeligt som muligt. Det er nemlig i den distance, Robbe-Grillet søger at lægge til Sartre og Camus, at man tydeligst kan få øje på såvel det epistemologiske grundlag for tankegangen som det *Besserwisserei*, der følger heraf.

For Robbe-Grillet gælder det om at formulere en tredje vej. Målet er intet mindre end »en ny realisme«, der kan *gøre rede for* verdens vitale nærvær, og »en videre bevidstgørelse, der er mindre antropocentrisk« (op. cit.: 14 og 29). Udgangspunktet for denne bevidstgørelse må være en accept af, at vor omverden fremtræder som uvant »i den udstrækning den nægter at føje sig efter vore anskuelsesvaner, efter vor orden« (op. cit.: 20). Det er næppe vanskeligt at erkende tankegangens epistemologiske karakter. Hinsides den humanistiske epistemologi drejer det sig for Robbe-Grillet simpelthen om at formulere *en forbedret epistemologi* som grundlag for digtningen. Hans opgør med den klassiske romans repræsentationsformer skyldes ønsket om at komme tættere på en sandfærdig repræsentation. Det er formodentlig heller ikke så vanskeligt at indse, hvorledes ideen om at kunne tilbyde rationalet bag den forbedrede epistemologi gør Robbe-Grillet til deltager i overbudsstrategien: Målet er at overbyde absurdismens bestræbelse på at overbyde den klassiske humanisme.

Nøglen til overbudet finder man i følgende ontologiske diktum: »Men verden er nu engang hverken betydningsfuld eller absurd. Den er der, simpelthen« (op. cit.: 19). Med dette som sit ufravigelige ontologiske udgangspunkt kan Robbe-Grillet på én gang afvise den klassiske humanismes forestilling om »en lykkelig overensstemmelse« som udtryk for en naiv realisme og absurdismens antagelse af »en ulykkelig solidaritet« som ophøjelse af meningsfravær til et menneskeligt vilkår (op. cit.: 70). Først den, der som Robbe-Grillet har modet til at indse den principielle afstand mellem menneske og verden - og som ikke lader sig forlede til at skabe en tragisk splittelsesmetafysik af den uomgængelige afstand - kan gøre sig forhåbninger om at se verden, som den virkelig er. Uagtet opgøret med enhver meningstilskrivende dybdehermeneutik er det faktisk dét, det handler om: *at se verden, som den virkelig er*. Mig forekommer det, at Robbe-Grillet med netop denne forestilling bringer sig i faretruende nærkontakt med den klassiske humanisme, som han ønsker at gøre op med. Hvis man blot formår at holde sig på overfladen af tingene, kan det jo tilsyneladende lade sig gøre at beskrive verden korrekt. Lige så god Robbe-Grillet er til at afsløre sine samtidiges negative afhængighed af humanistisk metafysik, lige så vanskeligt synes han at have ved at få øje på sin egen afhængighed. Man behøver næppe at være Derrida for at se en overfladens metafysik tone frem i Robbe-Grillet's poetik. Hvis jeg ser ret, hviler hele argumentet på en (nietzscheansk) symptomallæsning af det metafysiske menneske, der angiveligt skulle være så angst for kaos, at det foretrækker at leve i en illusorisk verden bestående af egne projektioner. Det er jo netop kun den beskåret, der har indset denne menneskelige grunddisposition for metafysik, at kunne give det ultimative bud på en egentlig umetafysisk realisme.

Hvad *Besserwisserei* angår, gør det faktisk ikke nogen forskel, at Robbe-Grillet også kan markere, at »det selvfølgelig aldrig kan dreje sig om andet end om verden, således som den er orienteret i forhold til *mit synspunkt*« - at der altså er et vist mål af subjektivitet involveret i den ikke-antropocentriske beskrivelse af verden (op. cit.: 71). Hos Robbe-Grillet har den slags formuleringer ikke præg af en relativistisk anlagt forsigtighed. Langt snarere er der tale om, at han bringer sin romanpoetik i ly af en fænomenologisk epistemologi. I *Phénoménologie de la perception* finder man følgende formulering af Merleau-Ponty, der ville kunne forklare, hvad der er på spil hos Robbe-Grillet: »Fænomenologiens vigtigste landvinding er uden tvivl at have forenet den mest yderliggående subjektivisme med den yderste objektivisme i sit begreb om verden og rationaliteten« (op. cit.: 32). Hvis jeg forstår Merleau-Ponty rigtigt, skulle denne forening finde sted derved, at fænomenologien måler vore beskrivelsers rigtighed på baggrund af vore *subjektive* erfaringer, men samtidig betragter disse erfaringer som verdens tilsynskomst i vor oplevelse af den - altså som *objektets* tilsynskomst i subjektet. Jeg antager, at fænomenologiens popularitet beror på, at fænomenologer gør sig denne forestilling om at have overvundet spaltningen mellem subjekt og objekt. Også Robbe-Grillet tænker tilsyneladende sit romanprojekt som en sådan overvindelse. I modsætning til Merleau-Ponty, der som Husserl finder, at mennesket grundlæggende er indlejret i en meningsfyldt livsverden, er Robbe-Grillet overvindelsesforsøg ganske vist anlagt på en forestilling om verdens grundlæggende fremmedhed. Det fremførte plaidoyer for en accept af den principielle fremmedhed er ikke desto mindre netop fremført med henblik på at indlejre subjektet i verden på en bedre måde. Under alle omstændigheder må man formode, at Robbe-Grillet hellere end gerne ville skrive under på Merleau-Pontys bemærkning om, at fænomenologien er at foretrække, fordi den ved udelukkende at forholde sig til de fænomener, der viser sig for os af sig selv, undlader at »tilskrive sine egne resultater virkelighed i verden forud for verdens virkelighed« (ibid.).

Af forestillingen om at være på et trin højere niveau epistemologisk set følger en række æstetiske konsekvenser. Skønt Robbe-Grillet ikke siger det direkte, synes (roman)kunsten ikke blot at fremstå som en privilegeret diskursform, fordi den er i stand til at praktisere den forbedrede epistemologi. Det er ligeledes denne forestilling, der gør det muligt for Robbe-Grillet at afvise tidligere forfatteres bestræbelser som udtryk for »illusoriske forenklinger« (op. cit.: 23) og al forklarende litteratur som forfalskninger af tingenes nærvær (cf. fx op. cit.: 40). Angiveligt opstår illusionen og forfalskningen fortrinsvis i anvendelsen af tre udtryksmidler. *Metaforbrug* er farlig, fordi den må forstås som en opstilling af »antropomorphistiske analogier«, der tilskriver tingene menneskelige egenskaber

(op. cit.: 51). *Den dybdepsykologisk gestaltede karakter* »med en fortid som har modelleret både dette og hint« må man undgå, fordi den fungerer som en indfangelse og tilintetgørelse af den fiktive figurs mangefacetterethed (op. cit.: 27). Sidst, men bestemt ikke mindst, er *det lineære handlingsforløb* helt forkasteligt, fordi det udelukkende er opfundet med henblik på »at fremtvinge billedet af et stabilt, sammenhængende, kontinuert, entydigt og fuldstændig forståeligt univers« (op. cit.: 32).

Det er måske for meget sagt, at Robbe-Grillet decideret udsteder *forbud* mod at anvende disse formgreb. Betjener man sig af dem, må man dog udholde at blive gjort til genstand for anklagen om at være en metafysiker, der både er for dum og for bange til at indse verdens principielle fremmedhed, og som derfor forledes til at lyve. Netop fordi afvisningen sanktioneres i *den eneste sande epistemologi*, forekommer den mig faktisk at minde påfaldende om et forbud. Af samme grund kommer Robbe-Grilletts forslag til forbedringer til at få *påbudets* stempel. »Det optiske, beskrivende adjektiv, der nøjes med at måle, anbringe, af- og begrænse«, den blot beskrevne figur »fyldt med utallige fortolkningsmuligheder« og den fortælling, der ikke tvinger en menneskelig orden ned over begivenhederne, fremstår ikke blot som gode idéer (op. cit.: 24 og 21). Hos Robbe-Grillet er de intet mindre end den eneste troværdige udvej af den metafysiske humanisme og dermed forudsætningen for menneskelig frigørelse, eller som han siger: for »enhver realistisk fremtid« (op. cit.: 58).

Derridas antifænomenologi

Spørgsmålet er nu, hvorledes en *postfænomenologisk* position, ved hjælp af hvilken man kan forskyde den aftegnede fænomenologiske æstetik, kan tage sig ud. Jeg har allerede markeret, at det hér gælder om at undgå den postmodernistiske forkastelse af fænomenologien. En økonomisk måde at udfolde forskellen til denne på kunne være at gå i dialog med Derrida, eftersom også hans dekonstruktive filosofi har et mellemværende med fænomenologien på dagsordenen.

Derrida indleder som bekendt sin filosofiske karriere med et livtag med Husserls tænkning. Han er ganske vist mest kendt som poststrukturalist, men det forekommer mig faktisk lige så rimeligt at karakterisere ham som en *postfænomenologisk* tænkner. I en postmodernistisk optik gør det dog formentlig ikke nogen forskel, om man bruger strukturalismen eller fænomenologien som en privilegeret bande for forståelsen af dekonstruktion, for Derridas læsning af Husserls fænomenologi lander samme sted som hans udlægning af Saussures semiologi. I Derridas øjne fører begge tænkesystemer uomgængeligt til, at man tvinges til at antage en fundamental forskel, der forskyder enhver oprindelse - altså til antagelsen af *la différance*. Ser man dekonstruktionen i lyset af fænomenologien,

er det nærliggende at anskue dette quasitranscendentale (ikke)begreb som en substitut for det transcendentale subjekt, der hos Husserl skal garantere gyldigheden af fænomenbeskrivelserne. En sådan formulering er ganske vist prekær. 'Derridister' ville formentlig omgående hæve paraderne og markere, at man ikke meningsfyldt kan sætte *la différance* på det transcendentale subjekts sted, når konsekvensen af at tage udgangspunkt i en 'oprindelig' forskel netop må være en forskydning af enhver sikker oprindelse og en åbning for en uomgængelig dissemination. Langt snarere er der derfor tale om en opløsning af selve forestillingen om 'et sted'. Dette er uden tvivl en adækvat beskrivelse af den intention, der ligger til grund for Derridas fremskrivning af *la différance* i Husserls tænkning. Ser man på Derridas manøvre udefra, giver det dog alligevel mening at opfatte forskellen som en erstatning for det transcendentale subjekt. Hvordan man end vender og drejer sagen, fremstår *la différance* jo som en mulighedsbetingelsernes mulighedsbetingelse, og derved kommer differencetænkningen til at fungere som (endnu) en overbudsfilosofi. Som semiologien må erstattes af en grammatologi, må også fænomenologien forkastes til fordel for en tænkning, der kan leve op til den betydningsspredning, som uvægerligt følger i kølvandet på den 'oprindelige' forskels virken.

Præger en forskelsbaseret og anti-epistemologisk epistemologi megen postmodernistisk tænkning, bør man i sandhedens interesse fremhæve, at Derrida varer sig for at blive stående ved en differensmetafysik. Han adskiller sig fra andre poststrukturalister derved, at han anerkender metafysikken som en umådeligt stærk modstander. Søger han på den ene side at dekonstruere metafysiske sandhedsfordringer, afslører han lige så gerne postulater om at have overskredet metafysikken som illusoriske. Det er netop, fordi han ikke finder det muligt for indeværende at fremstille et alternativ til den metafysiske identitetstænkning, at han foreslår det dekonstruktive program om at opløse metafysikken indefra. Selv hans eget forsøg på at præsentere os for *la différance* som det endnu uhørte i metafysikken må opfattes som en deltagelse i denne. Selve navngivningen af det uhørte er en metafysisk gestus, fordi den ikke kan undgå at antyde, at den 'oprindelige' forskel skulle have en særlig essens eller identitet. Efter mit bedste skøn fører denne indrømmelse dog ikke til, at Derrida opgiver at deltage i overbudsspillet. Hvis jeg ikke tager fejl, fremstår dekonstruktionen for Derrida ikke som ét filosofisk forehavende blandt andre mulige. I Derridas horisont bliver den faktisk til det eneste legitime filosofiske projekt. Netop ved at føje den tese, at det tilsyneladende ikke kan lade sig gøre at overskride metafysikken, til fremdragningen af forskellen som den oprindelsesforskydende oprindelse til al mening kommer Derrida til at præsidere over såvel alle metafysiske som alle anti-metafysiske bestræbelser. Begge tænkeformer afsløres nemlig som illusoriske.

Metafysiske systemer holder ikke, hvad de lover, fordi de viser sig at bekræfte den uomgængelige forskel. Anti-metafysiske (ikke)systemer holder heller ikke hvad de lover, fordi de genbruger det metafysiske begrebsapparat. Således bliver der simpelthen *ikke andre muligheder tilbage* end at dekonstruere metafysikken indefra, at bedrive grænsegængeri i dens marginer, som Derrida kalder det. (For en mere fyldig udlægning af dekonstruktionen baseret på dette synspunkt, se Lehmann 1996).

Luhmanns forskudte fænomenologi

På denne baggrund forstår man vel, at en bestræbelse på at formulere et postfænomenologisk grundlag for en æstetik, der ikke er forpligtet på det epistemologiske overbudsspil, hverken kan tage udgangspunkt i en antifænomenologisk postmodernisme eller en fænomenologipløsende dekonstruktion. Der findes imidlertid en tredje måde at tage livtag med fænomenologien på, som bedre lader sig forbinde med mit eksperiments pragmatiske udgangspunkt. Den bedrives af Niklas Luhmann, der faktisk anser sin konstruktivistiske systemteori for at ligge i direkte forlængelse af fænomenologien. Dette fremgår ikke mindst af den forelæsning om den sene Husserls filosofi, som han holdt i 1995 under titlen *Die neuzeitlichen Wissenschaften und die Phänomenologie*. Forelæsningen er på mange måder i tråd med Derridas dekonstruktion af Husserl i *La voix et le phénomène*, eftersom også Luhmann søger at punktere det transcendentale subjekt med en forskelstænkning. Der er dog en helt afgørende forskel mellem de to tænkere opgør med Husserl. Mens det ikke mindst er Husserls (og for den sags skyld Heideggers) vanskeligheder med at undslippe metafysikken, der får Derrida til at foreslå et *dekonstruktivt* læseprogram, søger Luhmann med udgangspunkt i fænomenologien at formulere en renlivet *konstruktivisme*. I modsætning til Derrida forsøger Luhmann ikke at *dekonstruere* Husserls tankegang. I stedet bestræber han sig på at *rekontekstualisere* fænomenologien. Det gør han ved at genbeskrive den i (eller oversætte den til, om man vil) sin egen systemteoretiske terminologi. Af hensyn til den videre argumentation må jeg lige aftegne hovedpointerne i denne genbeskrivelse.

Luhmann følger Husserl i den grundlæggende antagelse af, at vi ikke kan få adgang til verden selv, idet vi udelukkende kender den, således som den fremtræder for os i fænomenform. Han bringer denne grundindstilling i samklang med Spencer Browns sondring mellem »marked« og »unmarked space«. Det markerede rum er det, man beskriver med sine iagttagelser, mens det umarkerede er alt det ikke-beskrevne, der med nødvendighed henvises til usynlighedens rige. Mens Husserl foreslår at anvende en fænomenologisk reduktion, med hvilken man kan sætte parentes om den foreliggende verden for så meget desto mere præcist at

kunne analysere fænomenernes essens, anbefaler Luhmann at tænke bevidstheden som et system, der er uafvendeligt afgrænset fra omverdenen. Luhmann følger endvidere Husserls analyse af bevidsthedens evne til at dirigere opmærksomheden i to forskellige retninger, nemlig mod fænomenet og mod sig selv. Hos Husserl resulterer dette forhold i en sondring mellem selvbevidsthed (noesis) og fænomenbevidsthed (noema). I Luhmanns systemteori bliver denne modsætning oversat til en systemintern forskel mellem selv- og fremmedreference.

For Luhmann er der naturligvis mere på spil end et simpelt forsøg på at modernisere Husserls sprogbrug. Det drejer sig om at radikalisere Husserls fænomenologi ved at rive gulvtæppet væk under det transcendentale subjekt og dermed skubbe fænomenologien ud over dens egne grænser. Helt overordnet gælder det om at formulere en konstruktivisme, hvor alle bevidsthedssystemets beskrivelser bliver opfattet som systemets egen produktion. Luhmann afmonterer med andre ord den sidste rest af kontakt til omverdenen, som iagttagelsesoperationerne endnu synes at besidde i et fænomenologisk perspektiv. Ligesom andre systemer bliver et bevidsthedssystem til ved at indstifte en forskel mellem sig selv og sin omverden, hvorefter det udelukkende kender omverdenen som sin egen fremmedreference. Hvis jeg forstår Luhmann ret, foregår denne radikaliserings af fænomenologien i form af to teoretiske forskydninger.

For det første argumenterer Luhmann som sagt for en opgivelse af forestillingen om det transcendentale subjekt som en meningsgaranterende instans. Denne opgivelse følger med nødvendighed, når man indser, at det er *forskellen* mellem noesis og noema, mellem selv- og fremmedreference, der er mulighedsbetingelsen for, at vi kan have noget, der ligner kognition. »Die sich durch Intentionen steuernde Operationsweise des Bewusstseins ist nur auf Grund dieser Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz möglich«, hedder det aksiomatisk (Luhmann 1996: 34). Og hvorfor forholder det sig således? Fordi bevidstheden ikke kan betegne sig selv, hvis den ikke iagttages som forskellig fra noget andet, og fordi der omvendt kun kan gives fænomener for bevidstheden, hvis disse fænomener logisk set er ikke-identiske med bevidstheden selv.

For det andet er det afgørende for Luhmann at tage den fulde konsekvens af, at forskellen mellem selv- og fremmedreference er bevidsthedssystemets *egen* ydelse. Sådan må det forholde sig, når man medgiver, at fænomenet ikke er andet end tingene, som de fremtræder *for os*. Husserl accepterer dog ikke dette fuldstændigt, idet han antager, at det dog i det mindste netop er *tingene*, der melder sig for os. Luhmann, derimod, er rede til at tage skridtet fuldt ud og gøre systemet uafhængigt af omverdenen, som efter dette skridt ikke kan være andet end »the unmarked space«. Ved intentionelt at vælge at beskrive noget (et bestemt fænomen) og ikke noget andet (et andet fænomen, fx bevidstheden

selv) er det netop systemet selv, der *sætter* bestemte forskelle. Som en indstiftende gestus produceres således forskellen mellem system og omverden. Denne sondring er systemets »lededifferens«, den initiale forskel, hvorpå alle øvrige distinktioner hviler. Luhmann har således ikke meget til overs for drømmen om at forene subjektivism og objektivism, sådan som den fx optræder hos Merleau-Ponty og Robbe-Grillet. Der kan ikke gives noget »Kompromiss zwischen Objektivismus und Subjektivismus« (op. cit.: 25). For Luhmann er en halv konstruktivism, som den fx kommer til udtryk i ideen om et intersubjektivisk sandhedsbegreb, en uting. Han foretrækker derfor, at opgive den til fordel for en fuldblodskonstruktivism. Hertil kommer man imidlertid udelukkende, hvis man medgiver, at den initiale forskel mellem system og omverden er *asymmetrisk*. For så vidt denne forskel udelukkende kan optræde som en system*intern* modsætning mellem selv- og fremmedreference, domineres den af den ene side af forskellen. Når bevidstheden iagttager noget (og dermed ikke noget andet) og endvidere beskriver det som forskelligt fra sig selv (dvs. som omverden), da har den forvandlet dette noget til sin *egen* fremmedreference. Det vil sige: »Alle informationer, som bliver bearbejdet, er udelukkende internt producerede selektioner af et udelukkende internt produceret område af muligheder for forskelle« (Luhmann 1992: 14). Med sin forskelsættende gestus har bevidsthedssystemet med andre ord konstrueret et bestemt perspektiv som udelukkende er gyldigt, for så vidt netop dette perspektivs grundlæggende forskel opretholdes.

Den gennemførte konstruktivism har en dobbelt konsekvens. Dels tvinges man til at måtte acceptere, at enhver iagttagelse af verdens fænomener er kontingent. For så vidt et perspektiv simpelthen anskues som et produkt af en indstiftende forskel, er der ingen mulighed for at forsvare denne forskel som bedre end alle mulige andre. Andre initiale forskelle ville give andre iagttagelsesoperationer, der med lige så stor ret (og uret) kunne gøres gældende. Dels må man begynde at beskæftige sig med iagttagelser af en højere orden, dvs. iagttagelser af iagttagelserne, genbeskrivelser af beskrivelserne, eller som Luhmann kalder dem: anden ordens iagttagelser. Ind i interessefeltet rykker nemlig spørgsmålet om, *hvilke* forskelle der bliver sat af tidligere iagttagelsesoperationer, og *hvordan* de sættes. At et perspektiv er kontingent, indebærer nemlig ikke, at det er uden orden. Når man indstifter en bestemt forskel, producerer man jo en kompleksitetsreducerende orden. Mens man iagttager, kan man ganske vist ikke selv se den systemiske forskelslogik, man betjener sig af. Forsøgte man på at få øje på denne, ville man ikke længere forsøge at beskrive det, man nu har kastet sit blik på. Man ville derimod have taget springet til en anden ordens iagttagelse, der netop går ud på at beskrive den form, den enhed af de to sider af en initial forskel, som producerer det pågældende iagttagelsessystem.

Jeg håber, at det er lykkedes mig at få Luhmanns systemteoretiske konstruktivisme til at fremstå som en postfænomenologi, der overskrider fænomenologien uden dermed at blive til en postmodernistisk eller dekonstruktiv antifænomenologi. Som Merleau-Ponty og Robbe-Grillet fastholder Luhmann bestræbelsen på at beskrive verden uden at forklare den. Med sin fuldblods konstruktivisme radikaliserer han imidlertid den fænomenologiske tanke på en måde, der åbner for en mere retorisk forståelse af dette beskrivelsesprojekt. Eftersom det er det enkelte beskrivelses- eller bevidsthedssystem, der med sin indstiftende forskel forsøger at synliggøre noget bestemt og dermed lade alt andet forblive usynligt, ville det være nærliggende at betragte betydningsmæssige systemdannelser som retoriske strategier med henblik på at opnå bestemte effekter. For at tage det fulde skridt mod en sådan retorisk forståelse af beskrivelserne forekommer det mig imidlertid nødvendigt at pragmatisere Luhmanns systemteori. Selv tager Luhmann det nemlig aldrig. For en pragmatisk betragtning tager det sig faktisk lidt besynderligt ud, at overskridelsen af fænomenologien ikke synes at føre Luhmann til at opgive den epistemologiske overbudsstrategi. Tværtimod synes også han at ville tilbyde os en forbedret epistemologi.

Pragmatisering af systemteorien

For Luhmann indebærer konstruktivisme ikke blot, at man vedkender sig sine beskrivelers kontingente karakter. Det drejer sig tillige om at etablere en platform for *fortfærende at kunne konstruere rent beskrivende udlægninger* - nu blot af systemiske logikker snarere end af fænomenerne. Skønt Luhmann afmonterer præmisserne for en klassisk epistemologi, virker det bestemt ikke urimeligt at anskue hans forehavende som en slags 'redning' af epistemologien via fænomenologien. Han forklarer således, at han ønsker at formulere en teori, der kan imødegå den katastrofe for subjekt-objekt-forholdet, som han finder karakteristisk for vor tids skepticistiske kultur. Læser man Luhmann i lyset af Robbe-Grillet's afvisning af den humanistiske epistemologi som en angstdæmpende tranquilizer, er det slående, at han faktisk insisterer på at betragte systemteorien som et teoritilbud, »som er i stand til at virke *beroligende* i denne katastrofale situation« (op. cit.: 18, min kursivering). Somme tider forfalder Luhmann endog til - noget ukonstruktivistisk synes det - at fremstille sin konstruktivisme som det bedste, hvis ikke det eneste troværdige bud på en løsning af vor tids erkendelsesmæssige problemer. Sådan kommer den i hvert fald til at fremstå, når der sniger sig historiefilosofisk tankegods ind i hans fremstillinger. Man finder både en materialhistorisk og en åndshistorisk variant af den historiefilosofiske tankegang i Luhmanns skrifter.

Ofte efterlader Luhmanns formuleringer det indtryk, at hans forsvar for en konstruktivistisk systemteori faktisk hviler på en forestilling om, at livet grundlæggende udfolder sig som en bevægelse i retning af større og større kompleksitet. Fordi konstruktivismen er i stand til at kunne tænke i indbyrdes inkongruente systemdannelser, altså at kunne håndtere en høj grad af kompleksitet, fremtræder den som den mest adækvate epistemologi. I forelæsningen om Husserl er det den åndshistoriske variant af historiefilosofien, der stikker hovedet frem. Ved at genbeskrive fænomenologien i systemteoretiske termer får han faktisk fremstillet systemteorien som det mål, hvorimod den husserlske fænomenologi i virkeligheden var rettet, altså som den fænomenologiske epistemologis egentlige telos. I modsætning til Derrida, hvis dekonstruktive tænkning blot synes at være *negativt* forpligtet på epistemologien, virker det altså næsten, som om Luhmann ønsker at lægge sin konstruktivisme i direkte forlængelse af denne - om end han anser det for nødvendigt at forandre præmisserne radikalt.

For en pragmatisk orienteret iagttagelsesoperation ville forskellen mellem Rortys pragmatisme og Luhmanns konstruktivisme tage sig lille, men afgørende ud. Rorty og Luhmann ville utvivlsomt kunne blive enige om, at det gælder om at tage det konstruktivistiske skridt fuldt ud, men de giver ikke desto mindre konstruktivismen to forskellige prægninger. Dette er i særdeleshed tydeligt i deres omgang med, hvad de er fælles om at kalde »redescriptions«. For begge er *genbeskrivelser* et middel til at fortsætte teoretiske bestræbelser i en tid, hvor det er blevet vanskeligt at tage umiddelbare beskrivelser for pålydende. Men her hører ligheden også op. Mens Luhmann som vist tager trækket fra første til anden ordens beskrivelser for at *bibeholde* muligheden for den rene deskription, anlægger Rorty sine genbeskrivelser med henblik på at få noget bestemt til 'at tage sig godt ud', dvs. for at foretage bestemte *værdsættelser*. Forskellen beror på to meget forskellige måder at forholde sig til normativitet på. Rorty anerkender med glæde, at hans genbeskrivelser har et bestemt normativt mål. Pragmatisk anskuet beskriver man kun noget bestemt på en særlig måde, fordi man ønsker at foreslå en bedre (men altså hverken sandere eller mere virkelighedsnær) måde at se på tingene. Da pragmatikeren ikke kan fundere sine værdier på en absolut sikkerhed, kan der dog ikke blive tale om en absolut gyldig normativitet. Pragmatikeren forsøger blot at gøre visse værdsættelser gældende. Idet Luhmann foretager sine iagttagelser af iagttagelserne med henblik på udelukkende at beskrive, hvorledes deres systemiske logikker tager sig ud, bliver de hos ham til et værn mod normativitet. Faktisk tager Luhmanns bestræbelse på at undslippe normativiteten sig næsten positivistisk ud.

Man kan med fordel beskrive denne forskel mellem Rorty og Luhmann i systemteoretiske termer. Således anskuet har vi at gøre med en forskel mellem to

væsensforskellige initiale forskelle. Den konstruktivistiske systemteori hviler på en sontring mellem en ren deskriptivitet på den ene side og enhver form for normativitet på den anden; pragmatismen er derimod grundlagt på en forskel mellem en principielt grundløs værdsættelse og forestillingen om en universel normativitet. Ligheden er, at begge systemer relegerer en transcendentalt forankret normativitet til deres respektive systemers ydersider. For hvert af de to systemer gælder det imidlertid, at det nødvendigvis må usynliggøre det andet systems indstiftende forskel. Modsætningen mellem deskription og normativitet gør det vanskeligt at forbinde noget med en sontring mellem absolut normativitet og værdsættelse, eftersom værdsættelsesbestræbelser blot tager sig ud som en (lidt kringlet) afart af normativiteten. Sådan må det forholde sig, når man fastholder muligheden for en ikke-værdibaseret beskrivelse. Omvendt gør sontringen mellem værdsættelse og normativitet det problematisk at forstå noget substantielt ved en skelnen mellem deskription og normativitet. I dette system kommer ethvert forsøg på at forholde sig rent deskriptivt til sagerne til at tage sig ud som en skjult normativitet. Pragmatikeren kan nemlig ikke lade være med at se efter, hvilken praktisk hensigt en bestemt beskrivelse er underlagt. Eksempelvis kommer Luhmanns systemteoretiske perspektiv til at tage sig ud som en indstiftelse af forskellen mellem forskelstænkning og identitetslogik *med henblik på* at få os til at antage en epistemologi anlagt på en forskelsorienteret konstruktivisme.

Forskelsensitivisering af pragmatismen

Hvis det altså gælder om at pragmatistere Luhmanns konstruktivisme med henblik på at trække den de sidste meter på vejen mod opgivelsen af epistemologien, forekommer det mig omvendt nødvendigt at inkorporere Luhmanns sans for forskelle i Rortys pragmatisme. Eftersom pragmatikeren ser det som sin opgave at oplede og opfinde forskellige midler til at gøre vort liv mere leveligt, skulle man tro, at han havde stor sans for forskel. Hvad Rorty angår, er det imidlertid ikke uden videre tilfældet. Rorty er tilbøjelig til at overføre ethvert betydningssystem til handlingsrationalitetens domæne. Kantiansk udtrykt er der stort set udelukkende praktisk fornuft på spil i Rortys pragmatisme. Ganske vist har vi utvivlsomt at gøre med en 'sækulariseret' version af den praktiske fornuft, eftersom den som tidligere markeret er uden transcendentale apriorier. Selvom man accepterer, at denne 'sækularisering' utvivlsomt gør en forskel, forekommer der mig at være en tendens til forskelsudligning hos Rorty. Man kunne også sige, at der tendentielt er tale om en afvikling af modernitetens uddifferentiering. Dette ses ikke blot i Rortys omgang med naturvidenskaben, der bliver anskuet som et redskab til at løse bestemte problemer og ikke den privilegerede disciplin til erkendelse af sandheden. I denne sammenhæng er det vigtigere, at også kunsten føres ind på den praktiske

fornufts område. Rorty taler ganske vist ofte, som om han opprioriterer kunsten. Men man skal ikke tage fejl. For Rorty optræder kunsten udelukkende som privilegeret, fordi vi uden videre accepterer at opfatte kunst som poiesis, altså som skabt. Den kan derfor fremstå som emblemet på en værdiproducerende diskurs, der ikke er forpligtet på en referentialitet. Kun for så vidt kunst reduceres til *produktion* af betydningstilbud, gælder det for Rorty om at tage den som forbillede.

Hvad kunstsyn angår, synes Rorty med andre ord at være mere på linie med Sartre end med Robbe-Grillet. Mens førstnævnte insisterer på en kunst, der ægger til en moralsk stillingtagen, er sidstnævntes insisteren på den rene beskrivelse i vid udstrækning et produkt af en bestræbelse på at trække kunsten fri af moralen. I en diskussion af den gængse opfattelse af engagement i kunsten med særligt henblik på Sartre (cf. op. cit.: 34ff) advarer Robbe-Grillet mod at binde kunsten direkte til et revolutionært formål. I hans øjne bør kunsten nemlig »ikke reduceres til et redskab i en højere sags tjeneste« (op. cit.: 36). Skal kunsten have noget at bidrage med i kampen for en bedre verden, må man i hans øjne undlade at forlange umiddelbare resultater af den. For kunstneren må en eksperimenteren med form være et *sine qua non* - også selvom den i forholdet til den politiske handling altid vil synes »tilbageholdende, nytteløs, ja endog åbenlyst reaktionær« (op. cit.: 37). Derfor drager Robbe-Grillet den konklusion, at man i stedet for at udpege en retning må indskrænke sig til at beskrive fænomenerne. Med denne gestus lykkes det ham at manøvrere fri af Scylla, men altså kun for at støde ind i Charybdis. Prisen for at afmontere kunstens moralske forpligtelse betales dyrt, idet kunsten i stedet bliver underlagt den rene fornuft (for nu at sige det med en reference til Kants opdelinger).

Med Luhmanns forskelslogik bliver det imidlertid muligt at tænke kunsten som et system, der via en særlig operativ lukning adskiller sig lige så meget fra den praktiske som den rene fornuft. Hvis man pragmatiserer Luhmanns konstruktivisme, står man endvidere med et godt udgangspunkt for at kunne formulere, hvorledes en eventuel postfænomenologisk æstetiks udnyttelse af denne lukning ville kunne tage sig ud. Som i Robbe-Grillet's fænomenologiske æstetik ville en postfænomenologisk æstetik også være baseret på en initial forskel mellem beskrivelse og forklaring, der vrister kunsten fri af moralfilosofiske ærinder. Radikaliseringen af fænomenologien til konstruktivisme ville imidlertid indebære, at forskellen kommer til at stå i et andet lys. Konstruktivistisk anskuet virker det omsonst at ville uddrive enhver humanistisk betydningstilskrivning, eftersom enhver beskrivelse opfattes som et produkt af bevidsthedssystemets egen aktive forskelssættten. Har man således accepteret, at den menneskelige betydningsverden udelukkende er et produkt af vore egne distinktioner, er man kun en hårsbredde

fra at acceptere det pragmatiske synspunkt, at distinktioner er udtryk for bestemte værdsættelser. Tager man imidlertid dette skridt, kan man helt og holdent smide epistemologien over bord. Dermed ville grundlaget for at opretholde de epistemologisk sanktionerede forbud og påbud falde bort, ligesom det ville forekomme nærliggende at begrunde en postfænomenologisk insisteren på at fastholde den nøgterne beskrivelse i et ønske om at opnå en bestemt effekt. Endelig ville man ikke have nødigt at være så karrig med hensyn til anvendelsen af de nødvendige virkemidler (fx lineær narrativitet), der skal til for at opnå den ønskede effekt.

Det er for at få eksponeret forskellen mellem de to skitserede måder, hvorpå henholdsvis en fænomenologisk og en postfænomenologisk æstetik skaber en operativ lukning med udgangspunkt i sondringen mellem beskrivelse og forklaring, at jeg nu (langt om længe) skal tage fat på Duras og Fosse.

III

Fosse og Duras

Stor og smertefuld kærlighed

Når det giver mening at sammenligne *Savannah Bay* og *Nokon kjem til å komme*, skyldes det ikke mindst, at de to dramaer udviser en række fællestræk. Umiddelbart får man selvfølgelig øje på, at de to tekster det samme tema. Begge har de således kærlighedens veje og vildveje i sigte, og begge fremstiller de den potentielt store smerte, der kan være forbundet med kærligheden. Både hos Duras og hos Fosse møder vi et par, der elsker hinanden så højt, at de ønsker at udleve deres kærlighed uden indblanding af andre, og for begge par falder projektet mindre heldigt ud. I *Savannah Bay* begår kvinden selvmord, mens parret i *Nokon kjem til å komme* næsten bliver ædt op af dyret med de grønne øjne. I forlængelse af dette overfladiske lighedspunkt vil jeg imidlertid gerne udpege fire andre og i denne sammenhæng langt vigtigere fællesnævner for de to tekster.

Små fortællinger

Begge stykker beretter for det første ganske små fortællinger, der lader sig resumere meget kortfattet.

I *Savannah Bay* møder vi en unavngiven ung kvinde, der opsøger en ældre kvinde ved navn Madeleine. Den unge kvinde får den ældre til at genkalde sig sine erindringer om en ung kvindes kærlighedsaffære. Mere fremadrettet handling foregår der egentlig ikke, og dramaet indskrænker sig til at fokusere på

den beretning, som Madeleine fremfører godt sekunderet af den unge kvinde. Sammen kredser de om en ung kvindes usædvanligt store kærlighed og det selvmord, hun begår kort tid efter, at hun har født en datter. Bla. den rædsel, hvormed Madeleine genkalder sig begivenhederne, antyder, at den unge kvinde fra fortiden er Madeleines datter. Ligeledes antydes det, at den unge kvinde fra nutidsplanet i virkeligheden er det barn, der figurerer i beretningen, og altså Madeleines moderløse barnebarn. At man fristes til at antage dette, skyldes ikke mindst den unge kvindes forbløffende store engagement i fortællingen, hendes alder, der korresponderer med den alder, som barnet ville have på grundfiktionens tidspunkt og endelig Madeleines usædvanligt store kærlighed til hende, der kun synes at kunne forklares med forekomsten af tætte familiære bånd. (I en senere bearbejdning har Duras endog fundet det på sin plads at understrege forholdet: »Nu genkender jeg dig«, siger Madeleine hér til den unge kvinde, »Du er det døde barns datter. Mit døde barns datter.« (Duras 1983: 4)). Det er således muligt at samle brikkerne til et narrativt puslespil. *Savannah Bay* lader sig læse som en beretning om en ung kvinde, der opsøger sin bedstemoder for måske at få et moderløst liv til at give mening ved igen og igen at få gennemspillet moderens vej fra stormende kærlighed til selvmord.

Et resumé af *Nokon kjem til å komme* kan gøres endnu mere kortfattet. I dette drama møder vi et par, der har købt et afsidesbeliggende hus for at kunne være helt alene sammen uden at blive generet af andre. Desværre dukker den tidligere ejer, som har overtaget huset efter sine afdøde bedsteforældre, op og får spoleret den idylliske tosomhed. Hans blotte opdukken giver anledning til en gevaldig omgang jalousi fra mandens side, og uforvarende kommer sælgeren dermed til at skabe afstand mellem de to elskende. Efter et større skænderi, der resulterer i, at hun forlader huset, er de to dog ved stykkets afslutning atter samlet ved deres nyhervede hus.

Forklaringernes fravær

En anden og i denne sammenhæng endnu mere signifikant fællesnævner for de to stykker dramatik er, at man må kigge i vejviseren efter forklaringer. Figurene gør, hvad de nu engang gør, hverken mere eller mindre. Til nogen opklaring af deres bevæggrunde kommer det aldrig. I begge tekster antydes der ganske vist potentielle motiver. Den unge kvinde opsøger muligvis Madeleine for at finde mening eller trøst i gentagelsen af moderens kærlighedshistorie, og kvinden fra fortiden begår måske selvmord, fordi hun ikke ønsker, at et barn skal kile sig ind mellem hende og hendes elskede. Ligeledes er det nærliggende at antage, at bevæggrunden for parret i *Nokon kjem til å komme* til at købe et afsidesbeliggende hus er at finde i et ønske om at undgå jalousiscener, som de formentlig har haft en del af i fortiden.

Men det bliver ved antydninger, der blot blander sig med andre elementer i beskrivelsen af bestemte stumper af liv. I ingen af de to tekster finder man figurer, der når frem til en anagnorisis. Ved fortællingens slutning er Fosses par tilsyneladende ikke det ringeste klogere end ved begyndelsen. De synes hverken at have forstået, hvad der producerer den forholdsødelæggende jalousi, eller at have fattet futiliteten i deres forehavende om at undslippe de andre helt og aldeles. Derfor står de heller ikke bedre rustet til at tackle næste holmgang med problemet, men kan kun fortsætte med at genfremstille deres projekt om at fastholde deres parforhold i en absolut symbiose. På samme måde er Duras' to kvinder ikke nået nærmere en forståelse af, hvad der rent faktisk fik den omtalte kvinde til at begå selvmord. Måske var årsagen bare en medfødt dødsdrift - en sådan hævder hun nemlig selv (i Madeleines gengivelse), at hun altid har haft med sig (Duras 1982: 46). Eller måske var barnet bare »trop de bonheur«, foreslår Madeleine (op. cit.: 60). Af mangel på bæredygtige forklaringer er den unge kvinde under alle omstændigheder henvist til hver eneste dag sammen med Madeleine at begynde forfra på (gen)beskrivelsen af kærlighedshistorien.

For begge tekster gælder det endvidere, at antydningerne af mulige motiver heller ikke rækker til, at man *som læser* kan nå frem til en erkendelse af figureres egentlige bevæggrunde til at handle, som de gør. Der er ikke nogen implicit fortæller, der enten sidder inde med en privilegeret indsigt eller fælder domme over idiotiske figurer, at identificere sig med. Blikket på figurerne er stort set (men til gengæld lige netop kun stort set) neutralt. Vi har således ikke at gøre med tekster, der blot forskyder anagnorisis til læseren. Fordi deres forfattere har valgt at lade det blive ved beskrivelser af figureres handlinger i stedet for på psykoanalytisk vis at trænge ned i deres figurers angivelige indre driftsliv, må man leve med, at forklaringerne simpelthen ikke gives.

Uafgørligheder

Denne tilbageholdenhed med hensyn til forklaringer medfører, at begge tekster får et vist enigmatisk præg. Både *Savannah Bay* og *Nokon kjem til å komme* er således for det tredje kendetegnet ved at opstille og håndtere bestemte uafgørligheder.

Det resumé af handlingsforløbet i *Savannah Bay*, jeg har givet ovenfor, er i virkeligheden temmelig misvisende. Det er nemlig langt fra sikkert, at det narrative puslespil skal lægges på den måde, jeg har gjort. Man kan på ingen måde være sikker på, at de tre kvinder vitterlig er forbundet af intime blodsband. Der gives ingen måde at verificere de mange antydninger på. Duras efterlader (bevidst, fremgår det af en prægnant regibemærkning, op. cit.: 39) læseren i tvivl om, hvad der er den virkelige relation mellem de to nutidige kvinder, og hvorledes de står i forhold til kvinden fra beretningen. Faktisk kan man end ikke være sikker på, at

Madeleine beretter om en begivenhed, der 'reelt' har fundet sted. På et tidspunkt insisterer hun pludselig på, at fortællingen stammer fra hendes tid på MontPELLIERS stadsteater (op. cit.: 34). Selvom den unge kvinde protesterer mod denne udlægning, er det med indfaldet lykkedes Duras at etablere den mulighed, at man i virkeligheden skal forstå beretningen som en gengivelse af et stykke fiktion. Undervejs fastholdes denne fortolkningsmæssige åbenhed ved en behændig anvendelse af tvetydigheden i ordet historie: »Que dit l'histoire?«, lader hun fx den unge kvinde spørge for at få Madeleine til at fortsætte sin beretning og holder det dermed åbent, hvorvidt der med historie henvises til en fortælling eller til et reelt historisk forløb (op. cit.: 39). Endnu fjernere fra 'realiteten' placerer Duras beretningen, når hun fra tid til anden forskyder fortidsperspektivet til en hypotetisk tidslighed. »Il *aurait dit* certains mots [...]«, kan hun fx lade den unge kvinde formulere sig, når hun beretter om den elskende mands handlinger (op. cit.: 44, min fremhævning). Ved at gennemføre dele af beretningen med henvisning til, at de to elskende blot *kunne* have sagt dette eller hint, forvandles den tendentielt fra en erindring til noget, som bliver opdigtet undervejs.

Selv ikke nutidsplanet fremstår som ontologisk stabilt. Åbningsscenen efterlader det indtryk, at den unge kvinde måske i virkeligheden som alt andet blot er et produkt af Madeleines erindringer, og at nutidsplanet altså ikke repræsenterer en stabil udsigelsesposition. Madeleine er længe alene på scenen, og man får med Duras' egne ord indtryk af, at hun er »le centre du monde« (op. cit.: 9). Samtidig med hendes entré på scenen hører man stemmer fra bag bagtæppet, der lyder, som om de kommer fra et sted langt borte. Madeleines intense forsøg på at indfange, hvad stemmerne taler om, antyder, at der er tale om stemmer fra hendes indre. I vrimlen af stemmer høres også en sangerinde synge Edith Piafs »Les Mots d'Amour«. Da den unge kvinde endelig træder ind på scenen, er hendes første handling at få Madeleine, der tydeligvis har mange erindringer bundet op på Piafs vise, til at genkalde sig netop denne sang. Det er derfor nærliggende at anskue hende som en del af de erindringer, som Madeleine forsøger at holde borte, men som synes at trænge sig på alligevel. Tager man dette udgangspunkt alvorligt, bliver dialogen på nutidsplanet til en monolog, der foregår i Madeleines indre - en læsemåde der understreges af, at de to kvinder undervejs i beretningen umærkeligt skiftes til at indtage positionen som beretter. Hvad man end forsøger at fastholde i *Savannah Bay*, må man altså se sig konfronteret af en udpræget ontologisk instabilitet. Duras' stykke efterlader snarere læseren med et antal antydninger af mulige historier, end den fortæller én bestemt historie.

Selvom Fosse afstår fra at så tvivl om grundfiktionens ontologiske status i *Nokon kjem til å komme*, skaber også han bestemte uafgørligheder. Netop fordi han indskrænker sig til at beskrive de situationer, figurerne får manøvreret sig ind i,

som blotte hændelser, bliver det umuligt at afgøre, hvordan situationerne egentlig skal fortolkes. Denne uafgørlighed understreges af, at Fosse lader sine figurer give meget forskellige bud på fortolkninger. Her blot det mest centrale eksempel. Den direkte anstødssten til parrets store skænderi er, at sælgeren af huset på et tidspunkt giver kvinden en lap papir med sit telefonnummer på. Manden, der allerede er optændt af jalousi, fordi kvinden overhovedet har ladet den tidligere ejer komme indenfor, opfatter tydeligvis situationen således, at kvinden udelukkende har taget imod telefonnummeret med henblik på senere at kunne få en aftale i stand med sælgeren. Kvinden forsvarer sig imidlertid med, at hun ikke kunne undlade at tage imod papirlappen, fordi sælgeren gav hende den. Pointen er, at situationen er iscenesat på en sådan måde, at begge påstande forekommer lige plausible. Man kan derfor ikke afgøre, hvem der har ret.

Dertil kommer, at Fosse holder læseren hen i det uvisse med hensyn til, hvorvidt man skal le af eller græde over hans figurer. Grundlæggende er der tale om en sørgelig historie, men den er ikke fortalt uden humor. Ikke mindst de mange gentagne besværgelser af deres fælles projekt om at være alene sammen giver dem et vist lattervækkende præg. Det er vanskeligt ikke i det mindste at trække på smilebåndet af et anslag som dette (gengivet uden regibemærkninger med henblik på at få gentagelsesstrukturen til at fremstå så tydeligt som muligt):

HO No er vi snart i huset vårt	HUN Nu er vi snart i vores hus
HAN Huset vårt	HAN Vores hus
HO Eit gammalt vakkert hus Langt borte frå andre hus og frå andre folk	HUN Et smukt gammelt hus Langt borte fra andre huse og andre folk
HAN Du og eg åleine	HAN Du og jeg alene
HO Ikkje berre åleine men åleine saman Huset vårt I dette huset skal vi vere saman du og eg åleine saman	HUN Ikke bare alene men alene sammen Vores hus I dette hus skal vi være sammen du og jeg alene sammen
HAN Og så skal ingen komme	HAN Og så skal ingen komme
HO No er vi komne til huset vårt	HUN Nu er vi kommet til vores hus

HAN
Og huset er jo fint

HO
Nu er vi komne til huset vårt
Til huset vårt
der vi skal være saman
Du og eg åleine
til huset
der du og eg skal være åleine saman
Langt borte frå dei andre
Huset der vi skal være saman
Åleine
i kvarandre

HAN
Huset vårt [...]

HAN
Og huset er jo fint

HUN
Nu er vi kommet til vores hus
Til vores hus
hvor vi skal være sammen
Du og jeg alene
til huset
hvor du og jeg skal være alene sammen
Langt borte fra de andre
Huset hvor vi skal være sammen
Alene
i hinanden

HAN
Vores hus [...]

(Fosse 1999a: 11-13)

Ved at lade sine to hovedfigurer overdrive deres gentagelser af projektet får Fosse sine figurer til at fremtræde i et lidt mærkeligt lys. Det smil, der fremkaldes af deres overdrevne gentagelsestrang, må bero på, at en implicit fortæller træder frem og antyder, at man måske skal opfatte figurerne som karikaturer fra komediens figurgalleri. Denne implicitte fortællerstemme træder imidlertid aldrig helt og aldeles i karakter, men fungerer som en konstant udfordring af den fuldstændig nøgterne fortællerstemme. Resultatet af denne tendentielle underminering af den umiddelbart registrerende fortællerholdning er, at man efterlades i et genremæssigt vakuum, i hvilket man ikke kan afgøre, hvorvidt man skal tage (beskrivelserne af) figurerne alvorligt eller ej.

Fænomenologiske beskrivelsesprojekter

Den besværgende gentagelsestrang bringer mig til den fjerde og sidste fællesnævner for de to tekster, jeg gerne vil udpege. Både Duras' og Fosses figurer mærker tydeligvis universernes grundlæggende gådefuldhed. Eftersom de ikke kan nå frem til en forståelse af, hvori gådefuldheden består, må de alle nøjes med at deltage i en fælles beskrivelsesmani. Det er, som om de håber at komme tættere på tingene ved at beskrive dem om og om igen.

I *Savannah Bay* vender den unge kvinde som sagt tilbage hver eneste dag for at få Madeleine til at genfortælle Savannahs kærlighedshistorie. Karakteristisk for de to kvinders gennemspilning af fortidens tragedie (hvad enten den nu er 'reel' eller stammer fra en 'fiktion') er endvidere, at der lægges megen vægt på detaljernes sanselige særpræg. Kvinderne vender hyppigt tilbage til den hvidhed, der

kendetegner den sten ved stranden, hvor de elskende mødtes. De kredser fx også om kvindens badedragt, hvis sorte farve står i kontrast til den hvide sten. Den specielle lugt fra de store sumpe, der omgiver floden la Magra, hvor begivenhederne angiveligt har fundet sted, spiller ligeledes en stor rolle. I den senere udgave synes tingenes sanselige kvaliteter faktisk at være det eneste, der lader sig fastholde med tilnærmelsesvis sikkerhed. Nået til beskrivelsen af det tidspunkt, hvor kvinden begår selvmord, siger Madeleine: »[...] En ting er jeg sikker på ... nattens mørke. (Pause). Regnen. (Pause). Skrigene. (Pause). Næste dags solopgang. (Pause). Havets særlige farve ... (Pause). Stemmernes lyde. (Pause). Stilheden mellem stemmerne. [...]«(Duras 1983: 33). I den oprindelige version er denne replik dog fraværende, og hér forekommer sanseindtrykkene at være omgærdet med lige så stor usikkerhed som alt andet. Ikke desto mindre er det netop sanseindtrykkene, der atter og atter genbeskrives.

Af det allerede anførte citat fra ekspositionen til *Nokon kjem til å komme* fremgår det formentlig med al ønskelig tydelighed, at også Fosses par kredser om bestemte fænomener, der beskrives og genbeskrives om og om igen. For Fosses par er det først og fremmest projektet om at være alene sammen i det afsidesliggende hus, der er objekt for de mange genbeskrivelser. Som Duras' kvinder fokuserer også de dog først og fremmest på materialitetens sanselige fremtrædelse. I forbindelse med genfremstillingerne af projektet kiler referencer til havets skønhed sig ofte ind i samtalen, ligesom de forsøger at bekæmpe den dårlige stemning ved at koncentrere sig om at iagttage de gamle ting i huset, som de tydeligvis har købt inklusive løsøre. Mest af alt trænger den tidligere ejers alt for fremtrædende nærvær sig på. Gælder det for Madeleine og den unge kvinde om at beskrive scenen for de fortidige begivenheder så præcist som muligt for at fastholde den afdøde kvindes nærvær, synes dette pars beskrivelsestrang omvendt at være et udtryk for, at det ikke kan lade sig gøre at undslippe den alt for levende sælgers nærvær. Så påtrængende for dem er han faktisk, at han også synes at være nærværende, når han ikke er fysisk til stede. Da de er i færd med at tage huset i besiddelse, har især manden opmærksomheden rettet mod alle de tegn, der peger på hans tilstedeværelse. Skridt udenfor og bankelyde synes at forfølge dem på deres tur gennem huset, ligesom et antal fotografier af den tidligere ejers bedsteforældre og ham selv får ham til at virke overordentlig nærværende. Behovet for at genbeskrive alle disse fremtrædelser synes at være så stort, at der nærmest er tale om en besættelse.

På baggrund af denne aftegning af fællestræk forstår man forhåbentlig, hvorfor jeg finder det meningsfuldt at bringe begge tekster i forbindelse med den fænomenologiske æstetik, jeg har aftegnet. Vi har at gøre med værker, der grundlæggende lader det blive ved beskrivelser af fænomener. Således synes

teksternes figurer som vist fundamentalt set at være involveret i et beskrivelsesprojekt af fænomenologisk karakter. Mere afgørende er det imidlertid, at de to forfattere undlader at søge forklaringer på deres skabningers handlinger. I stedet indskrænker de sig til at beskrive deres færden og efterlader læseren med den opgave at finde vej i et enigmatisk univers. Man skal utvivlsomt være forsigtig med uden videre at reducere såvel Fosses som Duras' dramatik til Robbe-Grilletts poetik, eftersom der er indlysende forskelle at tage højde for. Fx er Duras, der ikke mindst retter sit fænomenologiske blik mod følelsesmæssige tilstande, betydeligt 'varmere' end Robbe-Grillet, mens Fosses lineære fortælling utvivlsomt falder uden for 'beretterforbudet' i Robbe-Grilletts poetik. Ikke desto mindre har jeg bestræbt mig på at vise, at både *Savannah Bay* og *Nokon kjem til å komme* indskrives sig i projektet om at forblive ved tingenes overflade. For begge dramatikere gælder det om at beskrive uden at reducere det beskrevne til bestemte forklaringer.

Til trods for denne grundlæggende fællesnævner gælder det dog hér om at få udpeget forskellighederne i den måde, hvorpå disse to tekster deltager i beskrivelsesprojektet. I det følgende skal jeg derfor fremdrage de tre mest afgørende forskelle på de to tekster med henblik på at godtgøre det synspunkt, at Duras' tekst er bundet op på en fænomenologisk epistemologi, mens man meningsfuldt kan anskue Fosses tekst som et eksempel på en postfænomenologisk effektdramatik.

III

Fosse *versus* Duras

Episk og dramatisk fortælleform

Umiddelbart er den mest slående forskel, at det samme tema behandles med anvendelse af to meget forskellige dramaturgier. *Savannah Bay* er grundlæggende båret af en episeret dramaturgi, mens Fosse i dette stykke faktisk betjener sig af en relativt klassisk dramatisk fortælleform. Denne forskel i valg af grundlæggende formsprog er begrundet i, at Duras fokuserer på hændelser fra sine figurers fortid, mens Fosse beskæftiger sig med et mellemværende mellem to personer, der udspiller sig i en fortløbende nutid.

Det er nærliggende at læse *Savannah Bay* i lyset af Peter Szondis teori om, at moderne dramatik tenderer mod at episere den dramatiske form. Som Szondi viser det i behandlingen af de dramatikere, der skriver på det tidspunkt, hvor dramaet angiveligt skulle geråde i krise (dvs. i slutningen af det nittende århundrede), er denne episering forbundet med afgørende vanskeligheder. Af Szondis fremstilling fremgår det endvidere, at problemerne viser sig meget

forskelligt for Strindberg, Tjehov, Maeterlinck, Hauptmann og Ibsen. I denne sammenhæng er det dog først og fremmest *Ibsens* livtag med formproblemet, der er relevant. For så vidt den klassiske dramatiks felt grundlæggende er interaktionen mellem subjekter, som den foregår i en fortløbende nutid, er det vanskeligt at få plads til beskrivelser af fortidige hændelser. Sådanne implicerer jo etableringen af et subjekt/objekt-forhold snarere end et subjekt/subjekt-forhold. Ikke desto mindre forsøgte Ibsen netop at skildre fortidens indflydelse på nutiden i mange af sine dramaer. For at fastholde den dramatiske form, måtte han derfor opfinde en måde at inkorporere beskrivelserne af fortidshændelserne på - og denne inkorporering skulle helst finde sted uden at punktere det fortløbende plot. Ifølge Szondi tjener den såkaldt analytiske teknik netop dette formål. Med anvendelsen af en sådan teknik kan det nemlig lade sig gøre at få den gradvise afsløring af fortidens synder til at fungere som en motor i spændingsopbygningen.

Idet også Duras insisterer på at tematisere fortidige hændelser i et drama, skaffer hun sig de samme problemer på halsen som Ibsen, men hendes løsning er en anden. Mens Ibsen med sin fastholdelse af den klassiske dramatiske form på trods af et ret beset episk indhold repræsenterer, hvad Szondi ville kalde et *redningsforsøg*, er det rimeligst at anskue *Savannah Bay* som et *løsningsforsøg* i Szondis forstand. Duras' drama er netop ikke synderlig forpligtet på en klassisk dramatisk form, men er derimod baseret på en mere eksplicit episering. Her stikkes det ikke under stolen, at der er tale om en behandling af en fortidig hændelse. Her er der ikke nogen fremadrettede projekter, der blot besværliggøres af en fortid, som må opklares, hvis figurerne skal kunne fortsætte deres livsprojekter. I *Savannah Bay* er det eneste fremadrettede projekt bagudrettet, hvis man vil tillade mig en lidt paradoksal formulering. Handlingen drives af den unge kvindes bestræbelser på at få Madeleine til at berette om fortiden. Det er dette projekt, der sætter handlingen i gang, og som holder Madeleine til ilden, hver gang hun forsøger at undslippe sine tilsyneladende smertefulde erindringer. Projektet tvinger dels Madeleine til at træde i karakter som et episk subjekt, dels fastholder det figurerens opmærksomhed rettet mod fortidige hændelser i stedet for mod en mulig fremtid. Derfor kommer 'handlingen' stort set til at bestå af beretningen om fortiden. Selv de handlinger, der faktisk foretages på nutidsplanet, er rettet mod fortiden. Det er tydeligvis for at få hukommelsen på gлед, at de to kvinder genkalder sig ordlyden af »Les Mots d'Amour«, ligesom Madeleine udelukkende prøver en kjole, fordi den vækker bestemte mindelser. Vi har tydeligvis at gøre med en form for analytisk teknik, men set i forhold til Ibsens version er der sket en afgørende vægtforskydning. Hos Duras fremstår nutidsplanet så papirstyndt, at det stort set er blevet reduceret til en passage til fortiden, en platform for beskrivelserne af fortiden.

Men hvis det hele kommer an på at beskrive fortidige hændelser, hvorfor fastholder Duras da overhovedet et nutidsplan? Umiddelbart kunne det tage sig mere økonomisk ud at lade Madeleine fortælle historien direkte til publikum. Hvad skal vi med de to kvinders interaktion, når den ikke er til for at producere en fremadrettet konfliktualitet? Svaret skal formentlig søges deri, at det i virkeligheden er *blikket på* de fortidige begivenheder, der er i fokus. *Savannah Bay* fremstår som en iagttagelse af en iagttagelsesoperation (for nu at udtrykke sagen i en luhmannsk terminologi). Den psyko- og socialanalytiske Ibsen skulle bruge et nutidsplan i sin bestræbelse på at vise, hvorledes fortiden påvirker og ofte på uheldig vis styrer de nulevende. I Duras' fænomenologiske variant af den analytiske teknik gælder det derimod om at undersøge, hvorledes tingene fremtræder *for en bevidsthed*. Det drejer sig ikke blot om at beskrive, hvad der skete, snarere end at forklare nutidige handlinger som funktion af fortidige hændelser. Det er også nødvendigt at beskrive, hvordan fænomenerne rumsterer rundt i den bevidsthed, der strækker sig efter dem. Vil man synliggøre den bevidsthed, der iagttager fortidige hændelser, fordres der imidlertid et nutidsplan - omend kun som anledning til at få etableret en platform for den iagttagende bevidsthed.

Lige så relevant en indplacering af *Savannah Bay* i en szondisk horisont synes at være, lige så irrelevant forekommer denne horisont mig til gengæld at være i forhold til *Nokon kjem til å komme*. I dette stykke er fortiden nemlig stort set fraværende. Handlingen udspiller sig i en fortløbende nutid, der spænder fra det tidspunkt, hvor parret er nået frem til deres nyerhvervede hus, til det tidspunkt, hvor kvinden kommer tilbage efter deres skænderi. Som sagt afgiver teksten et temmelig klart signal om, at der ligger jalousiscener til grund for købet af et hus, som ingen andre vil have, fordi det ligger uden for lands lov og ret. Men denne fortid hverken analyseres eller beskrives af figurerne. Selvom man tydeligvis bringes til at antage, at den fungerer som en konstant næring for parrets stridigheder, dukker den ganske enkelt ikke op som et udtalt tema. Det skorter ellers ikke på situationer, hvor man sagtens kunne forestille sig, at de ville rive hinanden fortidens synder i næsen, men Fosse lader simpelthen fortiden være fortid og helliger sig beskrivelsen af parrets fortløbende interaktion.

En mulig indvending mod en sådan formulering kunne være, at fortiden nærmest er allestedsnærværende, fordi det gamle hus er fyldt med efterladenskaber fra de tidligere beboere. Fosse gør oven i købet et stort nummer ud af dette, idet han lader parret studere og kommentere de allerede omtalte fotografier. Pointen er imidlertid, at al denne fortid udelukkende optræder som en snublesten for parrets bestræbelser på at gennemføre deres projekt. Fotografierne er kun problematiske, fordi de markerer det ubehagelige forhold, at 'de andre' altid allerede synes at være

trængt ind i parrets symbiotiske tosomhed. Denne pointe understreges af omstændighederne omkring opdagelsen af fotografierne. Opdagelsen finder sted på et afgørende tidspunkt i handlingen. Parret er netop trådt ind i huset og kan derfor gøre sig forhåbninger om konkret fysisk at holde 'de andre' ude ved simpelthen at lukke døren. Men så træder fotografierne dem i møde. Først får de øje på et billede af bedstemoderen som ung og diskuterer, hvorvidt hendes barnebarn nu ikke ligner hende temmelig meget. Dernæst opdager de bedsteforældrenes bryllupsbillede, og så finder de et billede af sælgeren selv som konfirmand. For parret er billederne imidlertid kun interessante, fordi de alle relaterer sig til den tidligere ejers tilstedeværelse. De første billeder bruges udelukkende som en anledning til at diskutere, hvorvidt barnebarnet ligner sine bedsteforældre, og det sidste får dem blot til at undres over, hvorfor han ikke har fjernet billedet af sig selv, før han solgte huset. Det er således på ingen måde den fortid, som billederne repræsenterer, der optager dem. Fosse lader udelukkende sine figurer opdage fotografierne, fordi han derved kan eksponere deres bekymring angående sælgerens tilstedeværelse yderligere.

Det utvetydige fokus på nutiden understreges af den alt andet end tilfældige rækkefølge, som fotografierne præsenteres i. Fosse begynder som sagt med at lade parret opdage et billede af bedstemoderen som ung. 'Fotoshowet' starter altså langt tilbage i tiden med en repræsentation af en kvinde. På alle parametre er vi langt fra den aktuelle sælger. Der er tale om det modsatte køn, om fortid og om en repræsentation. Ikke desto mindre fører opdagelsen af dette billede altså udelukkende til, at parret diskuterer, hvorvidt barnebarnet ligner sin bedstemoder. Med bryllupsbilledet er vi rykket et skridt tættere på sælgeren, eftersom et hankønsvæsen har blandet sig i repræsentationen af en længst forgangen fortid. Med konfirmationsbilledet er vi ikke blot rykket langt frem i tiden. Vi er også gået fra repræsentationer af personer, som blot ved deres lighed og slægtskab med sælgeren vækker minder om ham, til en repræsentation af ham selv. Hans nærvær er dermed blevet endnu mere påtrængende. Vi mangler nu blot at forlade repræsentationens rige og at blive ført helt frem til nutiden. Fosse lader parret gennemføre denne bevægelse via en overraskende transition. Efter at have opdaget fotografierne, finder de i bedstemoderens soveværelse en natpote »halvfull af gammalt og røde pis«, som de formulerer det (op. cit.: 59). Dette fund bringer ikke blot parret meget tæt på aktualiteten, for potten kan jo kun have stået så lang tid, det tager for halvdelen af indholdet at fordampe. De bliver også bragt ud af tegnets orden i et møde med konkrete fysiske efterladenskaber af faktiske mennesker. Sidste skridt i bevægelsen frem mod det aktuelle problem er, at sælgeren banker på og dermed bekræfter deres bange anelser om, at han hele tiden har lusket rundt udenfor.

Modsætningen til *Savannah Bay* er slående. Også i denne tekst optræder der fotografier, men hér indgår de i den unge kvindes arsenal af strategier til at fastholde Madeleines opmærksomhed på de fortidige hændelser (cf. op. cit.: 56-7). I *Savannah Bay* fungerer de, som fotografier vanligvis gør, dvs. som katalysatorer for hukommelsen. Med den beskrevne bevægelse giver Fosse imidlertid sine fotografier en anden funktionalitet. For parret i *Nokon kjem til å komme* virker de som en indeksikalsk reference til nutiden - oven i købet selvom nogle af dem afbilder for længst afdøde personer.

Det forbløffende entydige fokus på nutiden i *Nokon kjem til å komme* understreges af, at handlingen bliver drevet af et klart aftegnet og fremadrettet projekt, nemlig bestræbelsen på at være alene sammen. Det er dette projekt, der har fået dem til at købe huset, og det er det, der får dem til at gøre alt for at holde den tidligere ejer ude. Vi har ganske vist ikke at gøre med stærkt konfliktuerende subjekter, der med intriger forsøger at udmanøvrere hinanden. Dertil er figurerne lidt for desillusionsromantiske i Georg Lukács' forstand. For Fosses par drejer det sig ikke ligefrem om »et abstrakt apriori overfor livet, der *vil realisere sig i gerninger*, og hvis konflikter med udenverdenen leverer fabeln«, sådan som det ifølge Lukács er tilfældet i digtning baseret på en abstrakt idealisme (Lukács 1994: 96, min fremhævnings). Var parret sådanne abstrakte idealister, ville de utvivlsomt have taget helt anderledes livskraftigt affære over for sælgeren. De ville næppe have accepteret hans forholdstruende nærvær, men simpelthen have forsøgt at fjerne ham og derved have skabt et konflikt-drama af mere Hollywood-dramaturgisk tilsnit. Deres drøm giver dem imidlertid ikke kræfter til at tage kampen op. De formår ikke at gennemføre deres fællesprojekt ved at fjerne forhindringer i den omkringliggende verden, og derfor må det kuldsejle i en altfortærende jalousi. I *Nokon kjem til å komme* er vi således tættere på desillusionsromantiske figurer, der baserer sig på »en i sig selv mere eller mindre fuldenendt, indholdsmæssigt opfyldt, rent inderlig virkelighed, der indtræder i konkurrence med den ydre, har et eget rigt og bevæget liv og holder sig selv for den eneste sande realitet, for verdens essens, og hvis mislykkede forsøg på at virkeliggøre denne ligestilling leverer digtningen dens genstand« (Lukács, op. cit.: *ibid.*). Dog bør man fastholde, at Fosses par til forskel fra rendyrkede melankolske desillusionsromantikere vitterlig forsøger at indløse deres projekt. De har måske ikke slagkraft som en James Bond (der vel er et nyere skud på den abstrakte idealismes stamtræ), men de er heller ikke bare nostalgiske drømmere som fx Tjechovs tre søstre (der drømmer sig tilbage til Moskva, men i modsætning til Fosses par end ikke kan tage sig sammen til at rejse til det forjættede sted for dog i det mindste at gøre et forsøg på at få drøm og virkelighed til at smelte sammen). At parret kuldsejler med deres projekt,

ændrer ikke ved, at de dog i det mindste optræder som aktører i en dramatisk anlagt fortælling båret af en dialogisk intersubjektivitet.

Fragmenteret og lineær plotstruktur

En anden og lige så iøjnefaldende forskel er, at den dramatisk orienterede Fosse betjener sig af en lineær plotstruktur, mens den episk orienterede Duras ikke kan finde anvendelse for en sådan struktur, men lader sin fortælling opløse i fragmenter.

Som vist kan det ganske vist lade sig gøre at samle trådene i *Savannah Bay* til noget, der ligner et sammenhængende forløb (de elskendes møde, kvindens graviditet og senere selvmord, Madeleines møde med en mand, der angiveligt er identisk med manden fra den hvide sten, og endelig de to kvinders møde på nutidsplanet). Endvidere er *intrigen* faktisk også således indrettet, at denne fabel aftegnes i et konsekutivt forløb, der starter med begyndelsen og ender med slutningen. Selvom der således utvivlsomt er tale om for megen humanistisk plotting til Robbe-Grillet's smag, håber jeg ikke desto mindre allerede at have antydnet, at der næppe er tale om »et stabilt, sammenhængende, kontinuert, entydigt og fuldstændig forståeligt univers« (Robbe-Grillet 1965: 32). Dertil efterlader de fremhævede ontologiske destabiliseringer på alle planer i stykket alt for megen uafgørlighed. Usikkerheden med hensyn til den rette forståelse af begivenhederne underminerer konstant den fortælling, som det kun er muligt at fastholde, hvis man insisterer mere hårdnakket på det, end der er belæg for i teksten. Ikke blot kan man umuligt være sikker på, hvad der rent faktisk er sket, fordi de fortidige begivenheder fortælles af en beretter, hvis hukommelse er sløret af lige dele ælde og smerte. Duras bestræber sig tydeligvis også på at beskrive den fundamentale usikkerhed, hvormed en sådan presset bevidsthed uden held søger at beskrive fortidige begivenheder. »Il s'agit là« - markerer Duras i en lang indledende regibemærkning - »il s'agit là d'une mémoire fragmentée qui sans cesse se perd« (op. cit.: 11). En sådan hukommelse må nødvendigvis gøre Madeleine til en utroværdig fortæller, og fremstillingen af en sådan beretters forsøg på at samle trådene må uvægerlig resultere i en opløsning af det lineære forløb.

Til forskel herfra er *Nokon kjem til å komme* udpræget lineær. Faktisk er teksten næsten overvældende klassisk i sin konstruktion. På trods af, at den er skrevet i syv billeder, gennemspiller den det klassicistiske fem-aktsskema på forbilledlig vis. I ekspositionen formuleres projektet om at skabe en symbiotisk tilstand af absolut samvær. Komplikationen indtræffer i og med sælgerens første fremtoning på scenen. Formørkelsen indfinder sig, da parret er gået ind i huset og dels må sande, at 'de andre' allerede er inde (jf. fotografierne og natpotten), dels må affinde sig med, at sælgeren lusker rundt udenfor. Den håbløse udvikling

udvirkes af sælgerens anden opdukken, hvor han giver kvinden sit telefonnummer. Endelig afvikles handlingen med stykkets anden store uafgjorthed. I det sidste billede, hvor kvinden ender med at stryge manden over kinden, har vi enten at gøre med en katastrofe for projektet - er det overhovedet muligt for dem at genoptage ideen om den forskelsløse symbiose efter at have fået det forskelssættende individuationsprincip bøjet i neon? - eller med en begyndelse til en ny tur rundt i karrusellen - måske har de været i lige præcis denne situation mange gange før og skal derfor blot lige trække lidt luft, før de atter kan gentage deres fælles mantra. Dette forløb udspiller sig endog på baggrund af en velforberedt overraskelse, der har noget næsten sofokleisk over sig. Som Teiresias forudsiger, hvorledes det vil komme til at gå i *Kong Ødipus*, således lader Fosse kvinden indlede med en insisterende spådom om, at der vil komme nogen, og som i Sofokles' drama opfyldes spådommen i *Nokon kjem til å komme* til punkt og prikke.

Denne linearitet må fremhæves for at aftegne forskellen til *Savannah Bay*. Samtidig gælder det dog om at få markeret, at der ikke er tale om en helt almindelig form for linearitet. Selvom Robbe-Grillet utvivlsomt ville finde Fosses dramatik alt for inficeret af en humanistisk vilje til orden, er der heller ikke i et stykke som *Nokon kjem til å komme* tale om et »entydigt og fuldstændig forståeligt univers«. Også hér er der for megen uafgørlighed på færde. Fosses uafgørligheder har ganske vist en noget mindre destabiliserende karakter end Duras', eftersom han undlader at underminere fiktionens grundlæggende ontologi. Hvis man med »et stabilt, sammenhængende og kontinuert univers« sigter til en mulig verden med klare grænser for, hvad der befinder sig inden for og uden for den angivelige realitet, ja, så er der tale om et sådant univers hos Fosse. Sagen er imidlertid, at de sikre grænser hverken gør universet entydigt eller forståeligt. Entydigheden og forståeligheden forsvinder ikke blot, fordi Fosse som vist på den ene side forbliver ved beskrivelserne af sine figurers handlinger (herunder de principielt usikre beskrivelsesoperationer, de selv foretager). Universet bliver også flertydigt og uforståeligt, fordi Fosse på den anden side skaber en ubestemthed med hensyn til, hvorvidt man skal opfatte figurerne som tragiske skikkelser eller eventuelt som dumrianer fra komediens verden. For så vidt en klassisk (Hollywood-dramaturgisk) linearitet er kendetegnet ved at sigte mod entydighed, kan man næppe beskyldte Fosse for at være klassisk. I modsætning til Duras underminerer han imidlertid ikke den lineære plotstruktur, så den går i opløsning. Han lader den blot rumme så megen uafgørelighed, at den ikke lader sig entydiggøre.

Uudsigeligheds- og indlevelsespathos

Den fundamentale forskel på en episk orienteret dramaturgi med et fragmenteret plot og en intersubjektivisk orienteret dramaturgi med et lineært plot resulterer i en tredje afgørende forskel. Så vidt jeg kan se, knytter der sig nemlig to væsensforskellige former for pathos til de to dramaturgier. I *Nokon kjem til å komme* har vi at gøre med en form for pathos, der springer direkte af parrets situation. Man kan måske tænke på denne form for pathos som en *indlevelsespathos*. I modsætning hertil beror den pathos, der kommer til udtryk i *Savannah Bay*, på de to kvinders bestræbelser på at beskrive de begivenheder, der undslår sig en sikker beskrivelse. I mangel af bedre kunne man måske kalde denne form for pathos for *uudsigelighedspathos*.

Det mest påfaldende ved den pathos, der er på spil i *Savannah Bay*, er, at den ikke beror på indlevelse. Hverken nutids- eller fortidsplanet etableres tydeligt nok til, at man som læser kan leve sig ind i figurernes skæbner. Der er simpelthen både for lidt karakter og for lidt situation til, at en egentlig indlevelse kan komme på tale. På nutidsplanet bliver de to kvinder aldrig klart individuerede karakterer, man kan identificere sig med. De gennemlever heller ikke et skæbneforløb, man kan leve med i. De er grundlæggende sat i verden for at berette om de fortidige hændelser og ikke for at være deltagere i et dramatisk forløb. På den baggrund kunne man selvfølgelig forestille sig, at der blot er tale om, at indlevelsen er forskudt til fortidsplanets figurer, men af flere grunde synes det heller ikke at være tilfældet.

For det første får vi kun lige netop nok fragmenter af fortællingen om det elskende par til, at man kan fornemme kærlighedshistoriens udvikling. Teksten gør det således ikke ligefrem nemt for læseren at følge denne udvikling. Det er faktisk først for det analytiske blik, at den træder frem som en sammenhængende beretning. For det andet generaliseres beretningen ud over det konkrete pars historie. Det sker i slutningen derved, at uafgørligheden med hensyn til de fortidige begivenheder radikaliseres. På en café mener Madeleine tydeligvis at have genfundet manden fra fortiden, som altså er hendes eventuelle svigersøn. Efter at have berettet en tabshistorie, der synes at være identisk med den, Madeleine erindrer sig, benægter han imidlertid, at han kender til det særlige sted ved Savannah Bay, hvor begivenhederne angiveligt skulle have fundet sted. I stedet for en bekræftelse af den hidtil fortalte historie får vi derved at gøre med en potentiel parallelhistorie. Og hvad værre er: På dette tidspunkt kommer Madeleine pludselig i tvivl om, hvor det omtalte sted, Savannah Bay, egentlig befinder sig, eller hvorvidt begivenhederne overhovedet fandt sted dér. På baggrund af denne tvivl konkluderer den unge kvinde, at begivenhederne har fundet sted overalt, hvor Madeleine har været, og antyder dermed, at der ret beset kan være tale om en

essentialisering af forskellige begivenheder fra Madeleines lange liv. En sådan essentialisering modarbejder imidlertid en indlevelse, fordi hændelserne bliver løsrevet fra bestemte individer med konkrete skæbner. For det tredje berettes den fortidige historie som vist af en erindringsforskydende fortæller uden den store troværdighed. Dette virker også indlevelseshæmmende, fordi der opstår en høj grad af interferens. Der kommer så at sige støj på signalet, hvilket tvinger læserens opmærksomhed bort fra det unge par og deres lidelseshistorie i retning af beretterens udlægning af parrets oplevelser.

Men hvis *Savannah Bay* udviser alle disse træk, der synes at rime på en brechtiansk Verfremdung, er der så ikke simpelthen tale om en pathosfjendsk tekst? Lige så nærliggende denne tanke end måtte være, lige så fejlagtig forekommer den mig dog at være. Duras' tekst befinder sig milevidt fra en rationalistisk og ideologikritisk form for dramatik à la Brechts - den emmer på det nærmeste af pathos, eller i hvert fald af en vilje til pathos. Alt i *Savannah Bay* spiller sammen om at fremstille den store kærlighed og den smertelige sorg ved at tabet af denne. På dette felt er teksten overordentlig redundant. Den store kærlighed mellem parret på den hvide sten gentages i den kærlighed, som nutidsplanets kvinder føler for hinanden, ligesom den unge kvindes selvmord både mærkes dybt og inderligt af manden fra fortiden og de to kvinder. Oven i købet finder endnu en fordobling sted, idet den anvendte Piaf-sang, »Les Mots d'Amour«, netop handler om den store kærlighed og angsten for at miste den elskede.

I *Savannah Bay* synes alt at pege i retning af pathos. Snarere end fraværende er den allestedsnærværende. Blot har den en anderledes karakter end den pathos, vi kender fra klassisk dramaturgi. Hos Duras er det ikke så meget de rystende begivenheder i sig selv, der producerer pathos, men derimod bestræbelsen på at gengive de oplevede følelser. Den episerede version af den analytiske teknik fører som tidligere skitseret til, at tekstens egentlige fokus bliver den iagttagelsesoperation, som Madeleine udfører. I sig selv er der selvfølgelig intet pathoskabende ved denne forskydning bort fra selve begivenhederne. Tekstens pathos opstår imidlertid, fordi der gøres et nummer ud af, at gengivelsen af de store følelser ikke kan lade sig gøre i klar tale. I tekstens univers fremstår de helt store følelser (in casu kærlighed og smerten ved tabet af den elskede) som uudsigelige. Efter min bedste vurdering er den allestedsnærværende pathos, der er på færde i *Savannah Bay*, et produkt af denne uudsigelighed. Jo mere følelserne trækker sig tilbage til det uudsigeliges rige, desto mere sublime fremtræder de, og jo større pathos producerer de.

Som belæg for denne opfattelse kan man ikke blot anføre den fænomenologiske kredsen om begivenhederne, som de to kvinder bedriver uden

nogensinde at nå frem til en nagelfast beskrivelse. Der findes tillige en række selvrefleksive tematiseringer af fænomenernes udsigelighed i teksten. Især det forhold, at Madeleine (angiveligt) har været skuespillerinde, anvendes til at sætte overvejelser angående repræsentationsproblemet på dagsordenen. Således afbryder hun fra tid til anden beretningen for at overveje, hvorvidt det er muligt at gestalte den på teatret. »On ne pouvait pas représenter la mer«, hævder hun fx på et af de steder, hvor hun antyder, at hun i virkeligheden beretter handlingen fra et teaterstykke (op. cit.: 41). Andetsteds er det parrets usædvanligt store kærlighed, der menes at være urepræsenterbar. »On ne peut pas le dire. On ne sais pas le dire«, hævder hun og generaliserer med sit »man« repræsentationsproblemet (op. cit.: 58).

Man skal ikke tage fejl af de hyppigt forekommende udsagn om repræsentationens utilstrækkelighed. Det fremgår vel sagtens, at vi ikke har at gøre med en selvreferentialitet af den type, der ved konstant at henvise læseren til tegnets orden opløser repræsentationen i et tekstuel spil. Madeleines gentagne tematiseringer af vanskeligheden ved at gengive de store følelser synes tværtimod at understrege disses enorme styrke. Hos Duras påpeger de selvreferentielle momenter, hvad de forgæves forsøg på at beskrive de store følelser allerede har vist os: at den store kærlighed og den store smerte (i Duras' univers) manifesterer et nærvær, der er så stort, at det ikke kan bringes med over i tegnets rige. I *Savannah Bay* er metafiktionen dermed sat i umiddelbarhedens tjeneste. I stedet for at skabe distance skal den tilsyneladende forstærke det nærvær, som de to kvinders fænomenologiske kredsen om den fortidige kærlighedshistorie og den smerte, den vækker, indirekte udpeger. Ved at stille udsigeligheden til skue understøtter metafiktionen den elevering af følelserne til sublimitetens sfære, som synes at være konsekvensen af de to kvinders kredsen om kærligheden og smerten. Jeg bør nok tilføje, at man bør undgå at forveksle Duras' fænomenologiske version af det sublimes æstetik med tragisk humanisme i Robbe-Grillet's forstand. Så vidt jeg kan se, har vi ikke at gøre med en ulykkelig bevidsthed, der lider under verdens uvillighed til at lade sig beskrive. Madeleine lider ganske vist meget, men det skyldes simpelthen, at hun genkalder sig smerten ved tabet, og *ikke* som i den tragiske humanisme over selve det forhold, at hun er ude af stand til at gengive smerten. *Savannah Bay* fremstiller ikke følelsernes principielle udsigelighed som *et eksistentielt* problem, der viser sig som angst over tilværelsens absurditet. I denne tekst fremstilles følelserne (i hvert fald de stærkeste af dem) snarere som udsigelige for at få dem til at fremstå med så meget desto mere pathos. Derfor har jeg forsøgsvis talt om en udsigelighedspathos.

Helt anderledes forholder det sig med *Nokon kjem til å komme*, hvis pathos forekommer mig langt mere almindelig i den forstand, at den beror på indlevelse. I lyset af den hyppige tematisering af repræsentationsproblemet i *Savannah Bay* er det meget påfaldende, at Fosses tekst er blottet for metafiktionelle overvejelser angående repræsentationens mulighed og status. Hos Fosse møder vi ikke figurer, der som Madeleine er professionelt involveret i at repræsentere virkeligheden og derfor næsten ikke kan undgå at måtte gøre sig overvejelser over vanskelighederne ved at fremstille et sandt billede af virkeligheden. Lige så lidt træder figurene i karakter som episke subjekter, og de har derfor ikke anledning til at reflektere over deres eventuelle vanskeligheder ved at gengive begivenhederne korrekt. Fosses figurer har ganske enkelt alt for travlt med at tackle deres eksistentielle problemer til at skænke begivenhedernes eventuelle udsigelige karakter en tanke. Som vist er alt i Fosses klassiske dramaturgi orienteret mod den dramatiske situation, som den udfolder sig i en fortløbende nutid, og dermed åbner *Nokon kjem til å komme* for en direkte medleven i parrets eksistentielle problemer.

Jeg indser, at jeg formentlig bør imødegå to potentielle indvendinger, som denne opfattelse vil kunne ægge til. For det første kan det forhold, at Fosse i overensstemmelse med det fænomenologiske ideal om at undgå forklaringer har undladt at producere udfoldede psykologiske karakterportrætter, synes at tale imod en indlevelse. Ifølge god dramaturgisk latin hedder det sig netop, at forudsætningen for indlevelse er udfoldede eller 'dybe' karakterer. Mig forekommer det imidlertid, at Fosses måde at skildre sine karakterer på lægger op til at modificere denne regel. Det særegne ved Fosses figurer er nemlig, at de ikke er karakterer i den psykologiske realismes forstand, men alligevel så tilpas individuerede og genkendelige, at man faktisk uden videre kan leve sig ind i deres situation.

På dette punkt adskiller Fosse sig markant fra Beckett, hvis vagabonder, skraldespandsbeboere og tueopslugte figurer er næsten afindividuerede. De inkarnerer muligvis tilsyneladende (arke)typiske træk ved menneskeheden, men de er påfaldende ubundne af tid og rum og er i hvert fald ikke præget af nuancerede individualpsykologiske træk. Det er ikke mindst de beckettske figurers abstrakthed, der har fremprovokeret Martin Esslins og Th. W. Adornos komplementære synspunkter på Becketts dramatik. Esslin, der læser Beckett gennem Camus' og Sartres eksistentialisme, opfatter grundlæggende hans stykker som et antropologisk studium af menneskets grundvilkår (cf. Esslin 1987). I direkte opposition til en sådan ahistorisk og filosofisk udlægning har Adorno (i tråd med sin generelt modernistisk orienterede kunstforståelse) insisteret på at forstå Becketts principielle uforståelighed ud fra et historisk og politisk perspektiv. I hans optik forekommer Becketts dramatik at være et kritisk billede af den fremmedgørelse og forråelse, der er kendetegnende for vort moderne samfund (cf. i særdeleshed »Versuch, das

Endspiel zu verstehen« og »Engagement« i Adorno 1991). Min pointe med at bringe Esslins og Adornos fortolkninger i spil er, at de begge (ganske vist på vidt forskellige vilkår) lader sig forsvare i forhold til Becketts dramatik, men at de *ikke* virker overbevisende i forhold til et stykke som *Nokon kjem til å komme*. Skønt stykket uomtvisteligt udviser minimalistiske træk, der vækker mindelser om Beckett, er dets figurer både for individuerede og tids- og stedsbundne til, at man kan gøre dem til antropologiske essenser eller illustrationer af en generel fremmedgørelse. Til forskel fra Beckett synes Fosse at beskæftige sig med bestemte (fiktive) individers konkrete eksistentielle problemer.

I mine øjne befinder Fosses figurer sig et sted mellem Becketts og Ibsens - mere individualpsykologisk anlagte end Becketts, men uden at være udstyret med individualpsykologiske forklaringer som Ibsens. Netop denne figurtype forekommer mig imidlertid at ægge til en langt større indlevelse end naturalismens 'dybe' karakterer. Mens forklarede figurer meget let kommer til at tale til forstanden, fordi læseren først og fremmest opfordres til at følge med i dramatikerens opklaringsarbejde, frisætter uforklarede figurer (der dog er individuerede nok til at være genkendelige som karakterer snarere end som typer) læseren fra at skulle gennemskue figurerne intellektuelt og åbner dermed for en mere direkte medleven. Derfor forekommer Fosses fænomenologisk orienterede tilbageholdenhed med hensyn til at forklare sine figurer mig snarere at virke som en forstærkning end en nedtoning af en klassisk indlevelseshæft.

For det andet kunne man måske forvente, at den intensiverede indlevelseshæft uvægerlig må blive punkteret af den humor, som også er til stede i *Nokon kjem til å komme*. Tidligere har jeg jo påpeget, at den nøgterne fortællerholdning kontrasteres af en karikerende fortællerstemme, der truer med at bringe teksten ind på komediens domæne, hvor en distanceret latterliggørelse af figurerne råder. Pointen er imidlertid, at denne anden stemme i teksten aldrig for alvor manifesterer sig. Den distancerende forfatterholdning melder sig udelukkende som en underspillet mulighed, som sår tvivl om, hvor alvorligt man skal tage fremstillingen. Til en begyndelse oplever man de mange gentagelser som overdrevne, og man antager derfor, at de er udtryk for en implicit fortællers ironiseren. Efterhånden som teksten skrider frem, accepterer man dem imidlertid som den måde, hvorpå disse mennesker nu engang plejer omgang med hinanden. Gentagelserne 'normaliseres' så at sige som udtryk for en bestemt omgangsform, der karakteriserer manden og kvindens symbiotiske parforhold. Efter at være blevet introduceret hænger den distancerede fortællerstemme selvfølgelig ved som en mulig adgang til teksten, men kun som et bidrag til forøgelsen af tekstens gådefuldhed. Selvom *Nokon kjem til å komme* flirter med tragikomediens pendlen mellem indlevelse og distance, falder dramaet aldrig til ro i den tragikomiske genre. I modsætning til humoristen Tjechov, der med sin anvendelse af en »latter gennem

tårer«-teknik lader latteren vinde over gråden, tillader patetikerens Fosse kun latteren at optræde som en gådefuld mulighed. Fosse fremstiller ikke som Tjechov figurer, der lider så meget, at man må græde med dem, samtidig med at de fremtræder som lattervækkende tåber. Hos Fosse fører antydningen af en karikerende holdning snarere til, at man bliver suget yderligere ind i teksten, fordi man heller ikke kan finde sikkert fodfæste, hvad fortællerholdning angår.

V

Effektdramatik hinsides epistemologien

EksPLICIT metafiktion versus stilfærdig konstruktivisme

Med udpegningen af disse centrale forskelle håber jeg ikke blot at have anskueliggjort, at de to tekster deltager i et fænomenologisk beskrivelsesprojekt på meget forskellig vis. Jeg har også forsøgt at bringe mig i stilling til afslutningsvis at præcisere, hvorledes de anførte forskelle kan begrundes ud fra stykkernes meget forskellige forhold til epistemologien.

Jeg har bestræbt mig på at fremstille *Savannah Bay* som en tekst, der grundlæggende er forpligtet på et bestemt epistemologisk ærinde. Alle de greb, Duras betjener sig af, er således indrettet med henblik på at fokusere på erkendelsesspørgsmål. Med anvendelsen af en episk dramaturgi forskyder hun interessen fra en intersubjektiv relation til et subjekts bestræbelser på at tilegne sig sandheden om bestemte fænomener. Beskrivelsen af en eksistentiel situation må dermed vige pladsen for en iagttagelse af en iagttagelsesoperation. Opløsningen af den lineære fortælling i fragmenter er tillige et greb, der udpeger de vanskeligheder, der er forbundet med at opnå sikker erkendelse. Vanskelighederne gør sig ikke mindst gældende, når vi som hér er stillet over for en fragmenteret hukommelse, der konstant fortaber sig. De mange uafgørligheder, læseren efterlades med, antyder dog, at fænomenernes flygtighed i Duras' univers er et grundlæggende epistemologisk vilkår, vi må leve med. Selv den særlige pathos, der er på færde i *Savannah Bay*, peger i erkendelsesteoretisk retning. Teksten fokuserer ganske vist overordentlig meget på de store følelser, men der er noget abstrakt, hvis ikke ligefrem rationalistisk over den måde, hvorpå den gør det. Har jeg ret i min tidligere fremstilling af sagen, udspringer den pathos, der kommer til udtryk i *Savannah Bay*, af en fremstilling af de store følelser som uudsigelige. I en sådan uudsigelighedspathos synes den angivelige umiddelbarhed ved følelserne imidlertid at fortabe sig i en umiddelbarhedsmetafysik. Det afgørende bliver ikke følelserne i sig selv, men derimod dén epistemologiske pointe, at de store følelser principielt er

urepræsenterbare. Snarere end følelserne selv, fokuseres der på deres rolle som det, der uomgængeligt undslipper enhver repræsentationsbestræbelse.

Når jeg har gjort et stort nummer ud af at udpege de klassiske dyder, der med visse forskydninger er på færde i *Nokon kjem til å komme*, skyldes det et ønske om at understrege den pointe, at dette stykke i modsætning til *Savannah Bay* ikke synes at have et epistemologisk ærinde. Anvendelsen af en dramatisk form orienteret mod mellem menneskelige relationer, den grundlæggende lineære fortællestrategi og den klassiske indlevelseshæder peger i retning af, at ærindet snarere har eksistentiel karakter. Netop fordi Fosse i modsætning til Duras ikke gør et nummer ud af følelsernes umiddelbarhed, men blot fremstiller dem nøgternt kommer de paradoksalt nok til at fremtræde langt mere umiddelbart. Hos Fosse er der imidlertid ikke tale om en naiv tilbagevenden til en ligefrem repræsentation, men snarere om en genoptagelse af det fænomenologiske beskrivelsesprojekt på et konstruktivistisk grundlag. De overdrevne gentagelser, der fremkalder fornemmelsen af en ironiserende implicit fortæller, spiller nogenlunde samme rolle som Luhmanns lejlighedsvis bemærkninger om, at systemteorien er autologisk, dvs. at den også selv er omfattet af det angivelige vilkår, at enhver beskrivelsesoperation er udtryk for en konstruktion. De minder os med andre ord om, at beskrivelsen af parrets samlivsproblemer er udtryk for en iagttagelsesoperation bedrevet af en bestemt iagttagers selektioner.

Man skal imidlertid ikke overse det særlige ved den måde, hvorpå Fosse iscenesætter sin konstruktivistiske selvreferentialitet. Eftersom den implicite fortæller aldrig for alvor giver sig til kende, kommer denne stemme blot til at fungere som en underspillet bande for den nøgterne fortællerstemme. I modsætning til Luhmanns epistemologiske insisteren på konstruktivismen, Duras' eksplicite og for den sags skyld postmodernismens larmende metafiktion er der hos Fosse tale om en stilfærdig, implicit og næsten umærkelig form for selvrefleksivitet. Denne stilfærdighed indikerer, at det for Fosse ikke gælder om at dvæle ved den epistemologiske selvafløsning. Den stilfærdigt antydede konstruktivisme åbner langt snarere for muligheden af at gå ubekymret til anvendelsen af forhåndenværende dramaturgiske greb. Når Fosse har gjort den indrømmelse, at han godt ved, at læseren godt ved, at han godt ved, at der er tale om en konstruktion, kan han ikke blot fortsætte med sine nøgterne beskrivelser stort set, som om intet er hændt. Han kan også anvende et lineært plot uden at skamme sig. Den stilfærdige konstruktivisme tillader med andre ord Fosse at løsrive kunstmidlerne fra deres traditionelle repræsentationsopgave og gøre dem til retoriske greb, der kan fremtvinge forskellige reaktioner fra læserens side.

At der er en sådan effektdramaturgi på spil i *Nokon kjem til å komme*, understreges ikke blot af den stilfærdighed, hvormed konstruktivismen iscenesættes. Et andet særkende ved Fosses selvrefleksivitet peger i samme retning.

Jeg tænker på det tidligere fremhævede forhold, at de suggestive gentagelser ikke blot antyder tilstedeværelsen af en distanceret implicit fortæller, men også suger læseren mere ind i universet ved at producere yderligere uafgørlighed. Virkningen af denne strategi minder om den effekt, som dogmefilmenes håndholdte kamera producerer. På den ene side gør de mange billedrystelser kameraets selektionsmanøvrer mere påfaldende end i 'almindelige' film. På den anden side skaber de en vis kvalmende svimmelhed, der på en direkte sanselig måde fremprovokerer en bestemt oplevelse for biografgængerene. Som dogmefilmenes håndholdte kamera forekommer Fosses gentagelser mig at producere en større oplevelsesmæssig umiddelbarhed, men denne umiddelbarhed har ikke umiddelbarhedsmetafysisk karakter. Den fremstilles ikke som en sublim, ikke-repræsenterbar dimension, men fremstår derimod som skabt af bestemte retoriske greb. Den er med andre ord *en umiddelbarhedseffekt*. Det er på denne effekt, at Fosses forstærkede indlevelseshathos beror.

Postromantisk æstetik

Forskellen mellem Fosses og Duras' æstetiske tendenser kan illustreres i en lidt tilspidset form, hvis man bringer mine læsninger i relation til den tidlige tyske romantiks kunstprojekt. I et af de berømte Lyceumfragmenter fra Friedrich Schlegels hånd hedder det: »Den analytiske forfatter betragter læseren sådan som han er; derefter laver han en kalkule, indstiller sine maskiner til at gøre den påkrævede virkning på ham. Den syntetiske forfatter konstruerer og skaber sig en læser sådan som han bør være; han forestiller sig ikke denne som hvilende og død, men som et levende modspil. Han lader gradvis det, han har fundet på, blive til for læserens øjne, eller også lokker han ham til selv at finde på det. Han ønsker ikke at gøre nogen bestemt virkning på ham, men træder tværtimod med ham ind i det hellige forhold af tæt symfilosofi eller symposesi« (Schlegel 2000: 85-6, fragment 112). Min pointe er, at Schlegels sondring mellem en analytisk og en syntetisk (eller nok snarere syntetiserende) digtertype er anskueliggørende i forhold til den modsætning mellem Fosse og Duras, som jeg hér har bestræbt mig på at aftegne.

Med min læsning af *Savannah Bay* har jeg forsøgt at få Duras' slægtskab med romantikken til at træde frem. Har jeg ret i min læsning, optræder Duras som dén *syntetiske* digtertype, som Schlegel tydeligvis foretrækker, eftersom han forbinder den med sin drøm om at skabe en symfilosofi eller en symposesi, der kan udtrykke (eller mere præcist: indirekte udpege) den højeste og principielt uudsigelige sandhed. Om end den fænomenologiske sandhed, som Duras søger, formentlig er af en anden beskaffenhed end dén, den idealistisk tænkende Schlegel havde i tankerne, synes også hun at bedrive en uendelig tilnærmelse til sandheden. Duras synes at have blikket rettet mod den vision, hun har haft, og lader det så være op til læseren at følge hendes opdagelser. Hun har med andre ord sagen for

øje snarere end læseren, der må finde sig i at blive »skabt, som han bør være«, dvs. som én, der forstår at følge den uendelige tilnærmelse til sandheden. Læser man *Nokon kjem til å komme* sådan, som jeg har foreslået det hér, kommer Fosse med sin stiltfærdige konstruktivisme i modsætning hertil til at fremstå som en *analytisk* digtertype. Løsrevet fra det epistemologiske forehavende kommer digtningen netop til at handle om at »foretage en kalkule« og at »indstille maskiner« med henblik på at skabe den ønskede virkning på læseren, som Schlegel hånligt udtrykker det. Man vil have forstået, at det netop er en sådan effektdramatik, jeg har forsøgt at fremskrive med min læsning af Fosses drama.

På falderebet bør jeg dog gentage, at der er tale om en konstruerende iagttagelsesoperation, der anskuer Fosses dramatik udefra. Tager man udgangspunkt i Fosses selvforståelse, vil man næppe kunne fastholde et blik, der placerer hans digtning *hinsides* den romantiske æstetik. Langt snarere ville man få øje på en *forlængelse af* den tidlige tyske romantiks kunstprogram, der ganske vist har en lidt anderledes karakter end Duras' fænomenologisk anlagte videreførelse af programmet. En sådan læsning ville imidlertid fordre en iagttagelsesoperation anlagt på helt andre grænsedragninger. Skulle den fremgangsmåde, jeg har benyttet hér, have fået mig til at gå helt fejl af Fosse, håber jeg i det mindste, at min konstruktion af en mulig postfænomenologisk effektdramatik kan virke inspirerende.

LITTERATUR

- Adorno, Th. W. 1991. *Noten zur Literatur*. Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques. 1967. *La voix et le phénomène*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Duras, Marguerite. 1982. *Savannah Bay*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Duras, Marguerite. 1983. *Savannah Bay*. (Version opført på Théâtre du Rond-Point 27, oversat af Lone Bjelke). Udgivet.
- Egebak, Niels. 1963. *Den skabende bevidsthed. Studier i den moderne roman*. Fredensborg: Arena.
- Egri, Lajos. 1960. *The Art of Dramatic Writing*. New York: Touchstone.
- Esslin, Martin. 1987. *The Theatre of the Absurd*. London: Penguin Books.
- Fosse, Jon. 1999a. *Nokon kjem til å komme*. I *Teaterstykket 1*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Fosse, Jon. 1999b. *Gnostiske essay*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Lehmann, Niels. 1996. *Dekonstruktion og dramaturgi*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Lehmann, Niels. 2000. »Tilbudspoetik. Et pragmatisk syn på kunstteoriens nytte«. I *Æstetikteori?*, red. Morten Kyndrup m.fl. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Lehmann, Niels. In press. »Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker«. I Gunnar Foss (red.) *I skriftens lys og salens mørke*.
- Luhmann, Niklas. 1992. »Hvorfor 'systemteori'?«. I *Autopoiesis. En introduktion til Niklas Luhmanns verden af systemer*, red. Jens Christian Jacobsen. Viborg: Forlaget Politisk Revy.
- Luhmann, Niklas. 1996. *Die neuzeitlichen Wissenschaften und die Phänomenologie*. Wien: Picus Verlag Wien.
- Lukács, Georg. 1994. *Romanens teori. Et historiefilosofisk essay om den store epiks former*. Århus: Klim.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1999. *Om sprogets fenomenologi. Udvalgte tekster*. København: Gyldendal.
- Robbe-Grillet, Alain. 1965. *På vej mod en ny roman*. Fredensborg: Arena.
- Rorty, Richard. 1982. *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schlegel, Friedrich. 2000. *Athenäum-fragmenter og andre skrifter* (oversat af Jesper Gulddal). København: Gyldendal.
- Szondi, Peter. 1963. *Theorie des modernen Dramas (1880-1959)*. Frankfurt a/M: Suhrkamp.