

sammenkoblingen med 'videnskab' være tilstrækkelig problematisering og lade 'litteraturvidenskab' indgå i undertitlen.

Et område indenfor semiotikken, som har været udførligt behandlet i *poetik*, og som kan illustrere semiotikkens perspektiv, er narratologien, læren om gengivne begivenheders struktur, om man vil. Gennem narratologiens behandling af fortællende tekster er perspektivet forskudt afgørende bort fra personen som fortællingens udgangspunkt og centrum; den på grundlag af den strukturelle semantik udviklede tematiske analyse har yderligere accentueret dette forhold.

Semiologi – semiotik, udskiftningen af suffikset kan vi lade angive en udvidelse af problematikken fra semiologiens behandling af meningscirkulation til semiotikkens behandling af betydningsproduktion (og -cirkulation), hvorved hele produktionsproblematikken kommer til at stå centralt.

### Marxismen

En videnskab om produktion af betydning, af tekster, må grunde sig på og forholde sig til en videnskab om produktion i almindelighed. Således mødes semiotikken med marxismen som videnskaben om de forskellige historisk specifikke samfundsformationers organisation, et møde som ikke er uproblematisk og hvis teori er under bearbejdning. Herved inddrages også en i vidt omfang fortrængt tradition i arbejdet, de forskellige ansatser til en marxistisk funderet litteraturvidenskab må tages op til overvejelse i lyset af videnskabens udvikling på andre områder (sprogvidenskab, semiotik, psykoanalyse); dette ikke blot med henblik på semiotikkens udvikling, men også med henblik på udvikling af marxismens tilnærmelser til problemerne omkring bevidstheds- eller betydningsproduktion – forehavender som i sidste instans falder sammen, men som i første omgang kan tage sig ud som en art teoretisk *bricolage*, en sammenfiltrering af tilsyneladende uforenelige begrebsdannelser. Idet marxistisk teori antages at være et væsentligt fundament for forståelsen af de omhandlede problemer – en forståelse, som på sin side vil gribe tilbage og bearbejde den marxistiske teori – tilføjer vi betegnelsen i undertitlen, som i sin helhed snarere end at benævne en etableret teoridannelse angiver det spændingsfelt, hvori arbejdet foregår.

Et teoretisk arbejde – som ikke kan foregå uafhængigt af empirisk-analytisk arbejde – er altså dette tidsskrifts mål, et arbejde som ikke blot vil foregå indenfor de fire årlige hæfters omslag, men som også foregår rundt om på læreanstalterne og skolerne. Dette teoretiske arbejde har ikke Teorien som mål, men netop arbejdet og dets bearbejdning af begrebsdannelser i det angivne felt, et arbejde, der har sit perspektiv i bidraget til afviklingen af de ideologiske formationer, hvis deltagelse i konsolideringen og den konsoliderende justering af forholdene i almindelighed er betingelsen for arbejdet væsentligheden.

Anker Gemzøe

## DIALOGEN OG DEN TRAGISKE FARCE – MICHAEL BACHTINS TEORETISKE ARBEJDE

### Indholdsoversigt:

- I Indledning. Bachtin's placering i tyvernes sovjetiske kulturdebat.
  - II La poétique de Dostoievski.
    - 1. Translingvistikken.
    - 2. Dialogen.
    - 3. Den polyfoniske roman og monologismen.
    - 4. Genre og karneval.
  - III Rabelais and His World.
    - 1. Latter som historisk determineret betydning.
    - 2. Karneval: monde à l'envers.
    - 3. Det groteske kropsbillede.
    - 4. Rabelais og den nye historiebevidsthed.
  - IV Konklusion. Bachtin i aktuel teoretisk og politisk sammenhæng.
- Noter.  
Litteraturliste.

### I

Det teoretiske arbejde, som her skal behandles, frembyder særlige problemer, fordi det er skrevet i *to etaper*: de to bøgers førsteversioner er fra henholdsvis 1929 og 1940 (den sidste ikke udgivet), de udvidede og ændrede andenudgaver fra 1953 og 1965. Således indskrives de sig direkte og samtidigt i to periode-problematikker: den litteraturteoretiske (og politiske) debat i tyvernes og tredivernes Sovjet og halvtredsernes og tressernes noget mere internationalt prægede teoretiske udvikling. For så vidt som en af de aktive faktorer i den euro-amerikanske humaniora og samfundsvidenskab fra slutningen af halvtredserne har været den "genopdagede" sovjetiske kulturdebat i tyverne, først de formalistiske, senere nogle af de marxistiske bidrag, falder de to fænomener delvis sammen. Alligevel nødes man vis-à-vis Bachtin til at vælge en periode-synsvinkel – hvis man ikke vil skrive det meste af dette århundredes litteratur- og betydnings-teoretiske historie. At de forhåndenværende oversættelser er foretaget efter 63- og 65-udgaverne er medvirkende praktisk årsag til, at Bachtin i det følgende først og fremmest læses i vores umiddelbare fortids og ufærdige nutids kontekst. Det er samtidig en vurdering og rejser problemet om historisk og kritisk distance: *hvilket forhold* etablerer min læsning-skrivning til Bachtins tekster? Hvad den søger, er et *dialogforhold*, der hverken udelukker det historiske eller det kritiske, men nok en udialektisk historismes og kriticismes reduktioner.

Placeringen af Bachtin på de sene tyveres scene skal blot skitseres stikordsagtigt. I disse år opgav en del af formalisterne deres tidligere positioner og søgte en tilnærmelse til marxismen under teoretisk (og politisk) pres fra denne og (vigtigst) under pres fra deres egne teoretiske modsigelser: på den ene side en dynamisk konception af litteraturhistorien (Šklovskij, Tynjanov), på den anden en literaritets- og autonomi-tænkning omkring "det poetiske sprog", statiske analysekategorier, hentet dels fra den tyske formalisme, dels fra en strukturel lingvistik med "la langue" som objekt, uden diskurs-teori, uden semantik.

Overfor formalismen stod en marxisme, som ikke kunne finde sine egne ben: voluntarisme og ideologisme i de værste udgaver (der senere sejrede), sociologisme og psykologisme i de bedste tilfælde (Trockij, Lunačarskij). En tredje betydningsfuld gruppe er senere blevet kaldt Bachtin-gruppen og bestod foruden Bachtin af P. Medvedev og V. N. Voločinov. Gruppen opfattede sig som marxistisk, men kritiserede de hidtidige forsøg på at etablere en marxistisk litteraturkritik og anerkendte formalisterne som de eneste modstandere af format.

Medvedev gjorde i sin bog 'Den formalistiske metode i litteraturvidenskaben' (1928) udkast til en marxistisk litteraturteori, ikke ved – som Trockij – at overlade "det tekniske" til formalismen og "det genetiske" til marxismen, men ved at flytte om på selve formalismens begreber og problemer. Medvedevs arbejde førte til betragtninger og et begrebsapparat (bl.a. ideologem-begrebet) om ideologiernes status i litteraturen og vice-versa, som ligger langt ud over den formalistiske såvel som den vulgær-marxistiske horisont. I 'Marxisme og sprogfilosofi' (1929) udviklede Voločinov i tilslutning til Bachtin en diskursiv og dialogisk sprogteori. Bachtins Dostoevskijbog rummer begge momenter og deres anvendelse i en konkret analyse. Et ganske sigende indicium på Bachtins placering i perioden er, at bogen allerede i sit udgivelsesår blev genstand for en længere og positiv kritik fra Lunačarskij, folkekommissær for kunst og kultur<sup>1</sup>. Bachtins svarreplik til Lunačarskij's forholdsvist indforståede, skønt meget psykologiserende kritik kommer 34 år efter, i bogens andenudgave.

## II. La poétique de Dostoïevskij

### 1. Translingvistikken

L'objet essentiel de notre étude, la vedette pourrait-on dire, sera le mot à deux voix (bivocal) qui naît inmanquablement lors de l'échange dialogique, c'est-à-dire dans les conditions de la vie authentique du mot. Ce mot est ignoré de la linguistique. Mais il nous semble que c'est lui précisément qui doit devenir l'un des principaux objets d'étude de la translinguistique. (P.D., p. 242).

Translingvistisk, det tostemmige ord er begreber, som i forhold til den strukturelle lingvistik og den formalistiske poetik, der forsøgte konstitueret på dens grundlag, betegner en overskridelse og dynamisering. Uden at afvise lingvistikken påpeger Bachtin dens begrænsning: den "rene" lingvistik objekt er sprogsystemet (la langue), en abstraktion i forhold til sprogets dialogiske diskursive brug. Til studiet af det sidste foreslår Bachtin i 1929 en disciplin, som han kalder "metalingvistik". I dag kan dette navn give anledning til misforståelser, da lingvistikken selv har lagt beslag på det. Hjelmslev definerer "metasprog" som "sprog, hvis indholdsplan er et sprog" (Omkring sprogteoriens grundlæggelse, p. 101). Da denne begrebsanvendelse er almindeligt udbredt og Bachtins "metalingvistik" absolut ikke er nogen videnskab om lingvistikken, forekommer Julia Kristevas "oversættelse"<sup>2</sup> til "translingvistik" hensigtsmæssig og dækkende – og vil blive anvendt i det følgende.

Forskellen mellem lingvistik og translingvistik karakteriseres således ved, at lingvistikken studerer sprogsystemets logik i dets generalitet som det, der muliggør dialogiske forhold. Translingvistikken studerer de dialogiske forhold i deres specificitet.

Les rapports dialogiques sont absolument impossibles sans les rapports logiques et sémantiques, mais ne peuvent s'y réduire et ont une spécificité propre. Les rapports logiques et sémantiques, pour devenir dialogiques, doivent s'incarner, autrement dit entrer dans une autre sphère d'existence: se transformer en mot (en énoncé) et recevoir un auteur, c'est-à-dire qu'un sujet de l'énoncé y exprime sa position.

Dans ce sens, tout énoncé possède un auteur, par quoi nous entendons qu'on trouve son sujet (son locuteur) dans l'énoncé même. (P.D., p. 241).

Ovenstående citat kan tjene til at præcisere meningen med Bachtins "ord" (slovo), der ikke kun betegner "ord" i leksikalsk betydning, men nærmere diskurs, en komplet ytring (ord, sætning, meddelelse), der placerer sig mellem en afsender, en modtager og andre diskurser. En systematisk "modernisering" af Bachtins terminologi er imidlertid en vanskelig sag og ikke opgaven her. Jeg skal (i delvis overensstemmelse med den franske oversættelse) alt efter konteksten anvende "ord" eller "diskurs".

I formalisternes studier indtages en vigtig plads af litterære fænomener som stilisering (bl.a. Tynjanov), parodi (bl.a. Sklovskij og Tynjanov), "skaz"<sup>3</sup> (bl.a. Ejchenbaum), dialog (bl.a. Jakobinskij og Vinogradov). På hvert enkelt af disse områder er der gjort godt arbejde, hvoraf Tynjanovs parodi-studie "Gogol' og Dostoevskij"<sup>4</sup> bør fremhæves i denne forbindelse.

Bachtins indsats i forhold til forgængerne består i at anlægge en synsvinkel på de nævnte fænomener, der viser deres fællestræk – deres "ord" er "dobbelt orienteret" – og lader dem indgå som kategorier i en større sammenhæng. At et "ord" er "tostemmigt" eller "dobbelt orienteret" vil sige, at det dels er rettet mod talens "objekt", som sædvanlig, dels

... mod sig selv?

af Bachtin  
speci-  
fisk  
et sprog  
af forfatter

for og mod  
forfatter

mod et andet "ord", en anden ytring. De "dobbelt orienterede ord" med deres bestemte holdning til andre ytringer giver Bachtin anledning til en diskurs-klassificering, hvis princip er en aktiv intertekstualitet. Bachtins klassifikation er et opgør med autonomi-ideologien og et første omfattende forsøg på en systematisk forståelse af ytringers og teksters indbyrdes relationsmåder. Det klassifikatoriske skema søges nedenfor gengivet (oversat) og derefter kommenteret. (Se næste side).

Skemaets kategorier er ikke nødvendigvis gensidigt eksklusive og diskurs-relationerne i en konkret tekst omskiftelige. Kategori I, direkte eller denotativ diskurs, kan glide over i kategori III, hvis den fremstår i sin specificitet i forhold til "objektet", i sin tilknytning til en menneskelig, social, artistisk type (stilisering). "Lånte diskurser" kan indgå som imitation, inspiration uden strukturændrende effekt. Hvis de har det, hvis en andens diskurs indgår som en andens er det ikke længere imitation, der er tale om, men stilisering el. lign., altså en kategori III-diskurs. Dette enkle ræsonnement blotlægger absurditeten i citat- og indflydelses-jagt à la littérature comparé.

Kategori II er repræsenteret, objektiviseret diskurs med personernes direkte tale som den mest typiske variant. Den er orienteret mod sit objekt og samtidig "objekt" for kategori I-diskursen som karakteristisk, typisk, farvet diskurs. Der er således to centre i samme kontekst, men 2. kategoris diskurs er ensidigt determineret af og underordnet 1. kategori og kan ikke stilistisk behandles som en autonom ytring, men må ses som moment af kategori I. Bachtin når da til det opsigtsvækkende resultat, at teaterdialogen eller den repræsenterede dialog er fundamentalt monologisk: det er ikke to betydnings-sidsteinstansers dialogiske sammenstød, men det objektiviserede, tematiske møde mellem to repræsenterede positioner, fuldstændig underlagt forfatterinstansen. Teaterdialogens forankring i en monologisk kontekst er iflg. Bachtins klassificeringsmetode et af dens konstituerende træk, da selve teaterformen umuliggør en konfrontation af skribent og aktører.<sup>5</sup>

I andre sammenhænge (i romanen) kan objektiveringen af den fremstillede persons diskurs mindskes, hvorved den kan nærme sig kategori I som umiddelbart betydningsbærende og kategori III som replik i en dialog mellem forfatteren og personen. Men i øvrigt er diskurser af kategori I og II enstemmige.

I forbindelse med kategori III må nogle distinktioner fremhæves. Stilisering, der omfatter konventionel diskurs, har som materiale ord af kategori I. Kriteriet for det nævnte skel mellem stilisering (kat. III)/imitation (kat. I) er den mere eller mindre mærkbare distancering i forhold til det anvendte materiales synsvinkel.

Indplaceringen af fortæller-beretning (skaz) og Icherzählung i kategori

Bachtins klassifikatoriske skema:

I Direkte ord, orienteret mod sit "objekt", som udtryk for den talendes sidste meningsinstans.

II Objektiviseret ord (den fremstillede persons ord)

1. Med dominans af social-typiske træk
  2. Med dominans af individual-karakterologiske træk
- Forskellige grader af objektivisering

III Ord orienteret mod en andens ord (tostemmigt ord)

1. "Konvergerende" tostemmigt ord
  - a) stilisering
  - b) fortæller-beretning
  - c) heltens ikke-objektiviserede ord, talerør (delvist) for forfatterens plan
  - d) Icherzählung

Ved formindskelse af objektiveringen tendens til en sammensmeltning af stemmerne, dvs. til ord af kategori I
2. "Divergerende" tostemmigt ord
  - a) parodi i alle nuancer
  - b) parodisk fortælling
  - c) parodisk Icherzählung
  - d) den parodierede helts ord
  - e) enhver gengivelse af en andens ord med akcentforskydning

Ved formindskelse af objektiveringen og aktivisering af en andens tanke, overgang til indre dialogisering og tendens til opsplittning i to ord (stemmer) af kategori I
3. Aktiv undergruppe (genspejling af en andens ord)
  - a) skjult indre polemik
  - b) polemisk farvet selvbiografi og konfession
  - c) ethvert ord med et "sideblik" på en andens ord
  - d) dialog-replik
  - e) skjult dialog

En andens ord virker indefra; mulighed for forskellige former for vekselvirkning med en andens ord og forskellige grader af dets deformende indflydelse

III kræver en vigtig distinktion: *orientering mod en andens diskurs/ orientering mod talesproget*. Bachtin kritiserer Ejchenbaum, der i sin berømte artikel om Gogol's Kappen som den første har behandlet skaz'en, for udelukkende at se denne form som en tilnærmelse til talesproget. For translingvistikken er dette i bedste fald sekundært: den anvendte (folkeli-ge) fortæller fungerer først og fremmest som en andens socialt determinerede synsvinkel, ligesom de undertrykte klassers socio-dialekter leverer en bestemt optik, en art lingvistisk ideologi. Spændingen mellem "implicit" og "eksplicit", "reliable" og "unreliable" fortæller<sup>6</sup> får på denne baggrund en meget vidtgående litterær og social signifikans.

Under de her nævnte typer installerer forfatter-diskursen sig i en andens diskurs, som den blot distancerer eller konventionaliserer. Diskurserne konvergerer. En andens stil kan kun stiliseres i den retning, den har i forvejen.

Parodien har et mere omfattende variationsspektrum. Den kan gå i forskellige retninger og på forskellige planer i forhold til det parodierede – inden for det felt, som divergensen, oppositionen angiver. Parodien er blot én form for gentagelse af en andens diskurs med indbygget negation: persiflage, ironi etc.

I skemaets sidste (aktive) undergruppe drejer det sig ikke mere om den talendes/skrivendes udnyttelse af en andens diskurs til sine egne formål, men derimod om denne diskurs' determination af forfatter-diskursen. Således den skjulte polemik, der adskiller sig fra den åbne: åben polemik er orienteret direkte mod en andens diskurs, mens den skjult polemiske diskurs refererer til et vanligt emne, hvor den i emnet selv støder sammen med en andens diskurs, som den må tage hensyn til, "grimassere ad", dvs. som ændrer dens struktur. Den skjulte polemik, der kalkulerer med andres diskurser uden at absorbere dem, er et udbredt fænomen i daglig tale, i politisk sprogbrug og i litteraturen:

Tout mot littéraire pressent, plus ou moins fortement, son auditeur, son lecteur, son critique et reflète leurs objections, appréciations, points de vue devinés, devancés. En outre, le mot littéraire perçoit à côté de soi un autre mot également littéraire, un autre style. Un certain élément de ce qu'on appelle réaction au style littéraire précédent, se trouve dans chaque nouveau style; il représente tout autant une polémique intérieure, une antistylisation camouflée pour ainsi dire, du style d'autrui, et accompagne souvent sa franche parodie. (P.D. p. 256).

Her træder et af aspekterne ved Bachtins diskurs-klassifikation temmelig klart frem: videreførelsen og præciseringen af Sklovskijs og Tynjanovs litteraturhistoriske konfliktmodel.<sup>7</sup>

Dialogreplikken er ligesom den skjult polemiske diskurs rettet mod et objekt og forholder sig på samme tid til samtalepartneren, svarer eller foregriber.

La conscience (la perception) du contre-discours (*Gegenrede*), provoquant des modifications spécifiques dans la structure du mot dialogique, le rend intérieurement événementiel... (P.D. p. 257).<sup>8</sup>

To persons samtale hvor den andens replikker er strøget, illustrerer den skjulte dialog:

Le deuxième locuteur est invisible, ses paroles manquent mais leur trace profonde détermine tous les mots prononcés par le premier. Nous sentons qu'il s'agit là de dialogue, bien qu'il n'y ait qu'un seul locuteur, et même d'un dialogue extrêmement tendu, car chaque mot exprimé répond et réagit de toutes ses fibres à l'interlocuteur invisible, indique l'existence, en dehors de soi, du mot d'autrui non formulé. (P.D. p. 257).

Denne sidste diskurs-type i Bachtins skema er ikke den mindst vigtige, for den er et særlig privilegeret eksempel på tendensen til indre dialogisering, som karakteriserer de divergerende, tostemmige diskurs-typer og – i sidste instans – sproget.

Bachtins sprog- og litteraturteori tager sit udgangspunkt i hypotesen om sprogets fundamentale dialogisme og ambivalens, hvad der som konsekvens har et opgør med autonomi- og litteraritætstænkningen og med forestillingen om et uskyldigt "normalsprog" som "neutralt" medium:

La vie du mot, c'est son passage d'un locuteur à un autre, d'un contexte à un autre, d'une collectivité sociale, d'une génération à une autre. Et le mot n'oublie jamais son trajet, ne peut se débarrasser entièrement de l'emprise des contextes concrets dont il a fait partie.

Tout membre d'une collectivité parlante trouve non pas des mots neutres "linguistiques", libres des appréciations et des orientations d'autrui, mais des mots habités par des voix autres... C'est pour cette raison que l'orientation du mot, les différentes perceptions d'autrui, les multiples façons d'y réagir, sont peut-être les problèmes essentiels de l'étude translinguistique de n'importe quel mot, et surtout du mot littéraire. (P.D. p. 263).

Translingvistikken bliver på denne baggrund også "ideolingvistik"<sup>9</sup>. En diskurs der opfattes som "direkte", "denotativ" forudsætter i virkeligheden et stabiliseret system af ideologiske (for)domme. Føremmes den konventionelle sprogbrug helt eller halvt som konventionel er stabiliteten allerede mindre total. Og er perioden "ustabil", har historiske omstændigheder problematiseret eller opløst det ideologiske miljø, vil forsøgene på ideologisk nyorientering sætte sig spor i diskursernes ombrydning, dialogisering, divergerende, tostemmige, parodiske diskursers dominans.

2. *Dialogen*. "Être, c'est communiquer dialogiquement." (P.D. p. 325).

Bachtins bøger om Dostoevskij og Rabelais er studier i perioder mærket af en basal omvæltningens påtrængenhed – og mere specifikt i

de juridiske, politiske, religiøse, kunstneriske eller filosofiske, kort sagt ideologiske former, i hvilke menneskene bliver sig denne konflikt bevidst og udkæmper den. (Marx: Forord til Kritikken af den politiske økonomi, MEUS p. 356).

For Dostoevskijs vedkommende kan Bachtin bestemme den "form-generende ideologi" således: Dostoevskij ser (eller rettere hører) sin periode som "un grand dialogue", hvor intet er neutralt og intet endeligt afgjort. Denne opfattelses strukturelle gennemtrængen påvises i Dostoevskijs forskellige tankesfærer (jura, religion, psykologi), i hans breve, i hans journalistik og i hans "kunstneriske modeller af verden":

Il bâtissait l'ensemble du roman comme "un grand dialogue", à l'intérieur duquel prenaient place les dialogues formellement produits, dont le rôle était de l'illustrer et de l'étoffer. Le dialogue finissait par pénétrer dans chaque mot du roman, le rendant bivocal, dans chaque geste, chaque mouvement de visage du héros, traduisant leur discordance, leur faille profonde. On aboutissait ainsi à ce "microdialogue" qui définit le style verbal de Dostoievski. (P.D. p. 77).

Den divergerende tostemmige diskurs kompliceret af pludselige og gentagne skift mellem de forskellige diskurs-typer er fremherskende. Hver enkelt af personernes ytringer rummer

le contrepoint des voix dans les atomes du discours, leur combinaisons à l'intérieur d'une seule conscience décomposée (c'est-à-dire le microdialogue). (P.D. p. 287).

Således i Dostoevskijs tidlige værker (Arme mennesker, Dobbeltgænger, Optegnelser fra et Kælderdyb), hvis hovedpersoner søger at hævde deres integritet i konflikt med en imaginær vurdering fra en "fremmed" eller "de andre".

Bachtins indgående analyser af disse værker skal jeg i øvrigt ikke komme ind på, men indskrænke eksemplifikationen til Brødrene Karamazov, der indoptager alle de væsentligste momenter af det dialogiske.

Ivan Karamazov er som typisk Dostoevskij'sk romanfigur idé-menneske, ideolog. Hans forkastelse af udødelighedstanken og religionen tager form af en *personlig* fjendtlighed overfor verdensordenen og Gud som ansvarlig for den. Aggressiviteten skyldes ikke mindst Ivans faktiske uafklarethed, hans vaklen mellem negation/akcept af det religiøse, der former sig som en indre dialog. Analogt med Dobbeltgænger fremtræder "den anden stemme" i Ivans dialog med sig selv sluttelig som selvstændig inkarnation, denne gang i skikkelse af djævelen. I djævelens mund skifter Ivans refleksioner akcent, de er hans, men samtidig "en andens", spottende, grænseløst og håbløst fordømmende:

Tu es moi, moi-même, dit Ivan au diable, mais avec une autre gueule. (P.D. p. 330).<sup>10</sup>

Det ideologiske skisma kompliceres yderligere i forholdet til faderen:

Sache, dit-il à Alioche, que je le [le pere M.B.] défendrai toujours. Mais pour mes désirs je me réserve, dans ce cas particulier, une entière liberté.

Bachtin rekonstruerer de to implicite replikker i denne mikrodialog:

Je ne souhaite pas le meurtre de mon père. S'il a lieu ce sera en dépit de ma volonté.

Mais je veux que le meurtre ait lieu en dépit de ma volonté car alors j'y serai intérieurement étranger et n'aurai rien à me reprocher. (P.D. p. 334).

Den anden stemme træder især frem som *dissonanser* i den første, umotiverede pauser og ændringer af tonefaldet, malplaceret latter o.l. Forholdet er dette:

Une première pensée, évidente, détermine le contenu du discours, l'autre, cachée, marque de son empreinte la structure. (P.D. p. 319).<sup>11</sup>

Dramaet om Ivans bevidstgørelse af det halv-fortrængte ønske om fademordet udspilles på grænsen mellem mikrodialogen og den egentlige samtale med andre mennesker. Dostoevskijs dialoger er struktureret således, at hver af samtaleparterne på forskellig vis repræsenterer den skjulte replik i den anden parts indre dialog. For så vidt har halvbroderen Smerdjakov en funktion i forhold til Ivan, der svarer til djævelens (djævelsamtalen må i øvrigt finde sted umiddelbart efter Smerdjakovs selvmord): Smerdjakov griber Ivans "anden stemme", som han vel at mærke opfatter som Ivans eneste og sidste ord, og hvori han hører en ideologisk motiveret ("alt er tilladt") og utvetydig opfordring til drab af faderen, hvilket han omsætter i handling. Efter mordet når Ivan til erkendelse af, at Smerdjakov har været medium for hans eget skjulte ønske, ligesom Smerdjakov opdager Ivans dobbelthed, at han alligevel ikke har forstået ham helt

Alesja har derimod hele tiden en klar opfattelse af Ivans situation og intervenserer på den modsatte side i den indre dialog:

Alioche a tant qu' "autre" apporte un ton d'amour et de réconciliation qui est évidemment impossible dans la bouche d'Ivan à l'égard de lui-même. (P.D. p. 330).

Hermed er det dialogiske langtfra udtømt. De strukturelt betydningsfulde elementer i Dostoevskijs roman står i et kontrapunktisk forhold til hinanden. Og disse elementer er aflyttet perioden, nærmere bestemt i form af *prototyper på ideologier* af enhver type, der samstilles, inkarneres og tvinges ind i en dialogisk interorientering. *Teksten* indplacerer sig som del af og ikke-uskyldigt medium for periodens ideologiske modsætninger.

Som et moment af forholdet til perioden forholder teksten sig yderligere til tidligere litterære tekster (som allerede nævnt i forbindelse med translingvistikken). Dostoevskij absorberer og transformerer overalt den litterære arv, mere specifikt er hans første fortællinger gennemtrængt af parodi på og skjult polemik mod Gogol'. I 'Arme mennesker' fremtræder denne intertekstualitets aktivt strukturerende betydning i ekstrem form, når kopisten Devuškin rasende polemiserer mod Gogol's fremstilling af flipproletaren i 'Kappen', som han fornemmer som en lukning af sit eget

mulighedsfelt. Det er denne opbrudsreaktion, der holder dialogen i gang – såvel på det personlige som på det intertekstuelle plan. To (eller flere) teksters indbyrdes relationsmåder kan ikke reduceres til "påvirkning" eller parodi i traditionel, snæver forstand, men karakteriseres af den variabilitet og dynamik, der rummes i det dialogiske.

Det må endelig anføres, at Bachtin understreger muligheden af dialogiske forhold mellem ikke-sproglige, betydningsbærende lænomener (billed, gestus, m.m.). Den semiotiske dialog indfører sig således i den videnskab om "tegnenes liv i samfundslivet", som Saussure efterlyste, og Bachtin (som det senere vil fremgå) praktiserer.

Den semiotiske analyse fungerer i Bachtins "læsning" af karnevallet mens opfattelsen af "den store dialog" fører over i "den polyfoniske roman".

### 3. Den polyfoniske roman og monologismen

*Polyfoni* er en musikalsk term, der betegner "kontrapunktisk flerstemmighed hvor de enkelte stemmer er selvstændigt behandlet" – i modsætning til *homofoni*, der er en "flerstemmighed hvor kun én stemme bærer melodien og de andre blot udfylder harmonien." (Gyldendals fremmedord-bog). Litteraturvidenskabens lån af termer fra den mere formelt udbyggede musikvidenskab er et udbredt fænomen – et oplagt eksempel er litteraturen om (og af) Thomas Mann, og som allerede antydet er det ingen tilfældighed at ensartede procedurer er bragt i anvendelse overfor Mann og Dostoevskij. Musikalske udtryk gennemtrænger terminologien i La poétique de Dostoevskij: stemme (med alle afledninger: tostemmig, flerstemmig etc.), kontrapunkt og altså polyfoni. De sidste termer bruger Bachtin til at angive ligeberettigelsen mellem de ideologisk modstillede "stemmer" i Dostoevskijs værker, hvilket han hævder er så meget mere berettiget som

du point de vue de l'esthétique philosophique, les rapports de contrepoint dans la musique ne sont qu'une variante de rapports dialogiques, au sens large, (P.D. p. 79).

Et sådant lån er motiveret, for såvidt termerne peger på beslægtede forhold inden for de to områder. I øvrigt understreger Bachtin, at "polyfonisk roman" kun er at betragte som en metaforisk tilnærmelse, som han er tyet til i mangel af et adækvat begreb. Når han ikke anvender modstillingen polyfonisk-homofonisk, men polyfonisk-monologisk, skyldes det at analogien svigter her, for "homofoni" er jo også "flerstemmighed" om end af en særlig art, mens Bachtin har brug for at definere "stemme" rent "polyfonisk", som forudsættende et selvstændigt "sujet de l'énoncé". I de tekster som Bachtin stiller i modsætning til de polyfoniske er der kun én stemme, de er følgende monologiske.

I den polyfoniske roman indplacerer forfatterinstansen sig på niveau med personerne i romanen, som han henvender sig dialogisk til som til et

andet ligestillet "jeg". På samme måde med forfatterens egne meninger, som transformeres til "des images artistiques d'idées". Dette kan konkretiseres noget ved en henvisning til 'Dobbeltgænger', hvor fortælleren installerer sig i Goljadkins anden stemme og retter hele fortællingen dialogisk mod ham. I de senere værker forholder det sig tilsvarende, alternerende med en "neutralisering" af forfatteren til protokollor.

Den omtalte constellation i 'Arme mennesker', hvor Devuškin angriber Gogol', danner udgangspunkt for Bachtins karakteristik af Dostoevskijs indsats i forhold til forgængerer som en art *kopernikansk revolution*, en metafor som skulle kommentere sig selv.

Forfatterens traditionelle status som overordnet eneinstans udvikler Bachtin i en kritisk analyse af den monologiske tradition, der litterært tager form af forfattersynsvinklens totale konfliktreducerende monopolisering af sandheden.

Bachtins ideologikritik har imidlertid perspektiver langt ud over det litterære: monologismen ses som konstituerende i *idealismens* hypostasering af "Ånden", "det absolutte jeg", "Bewusstsein überhaupt", i rationalismens dyrkelse af "la raison unique" og i utopismen, deriblandt den utopiske socialisme "avec sa foi en la toute-puissance de la conviction". Indenfor denne ramme er kun én form for tankeudveksling mulig, nemlig den "pædagogiske" dialog mellem mester og lærling, lærer og studerende: den patenterede sandheds rituelle uddeling:

Même lorsqu'il s'agit d'une collectivité, de la diversité de forces créatrices, l'unité est représentée par l'image d'une conscience unique: esprit de la nation, du peuple, de l'histoire, etc. Tout ce qui est signifiant peut être ramassé dans une seule conscience et soumis à un accent unique; tout ce qui lui échappe est fortuit et inessentiel. (P.D. p. 122).

Anvender man Bachtins læsemåde på hans egen tekst, må man i den netop citerede passage fange den (slet) skjulte polemik mod det voksende stalinistiske bureaukrati og dets ideologi (denne adressat synes også at have bemærket den her eller andetsteds – i hvert fald blev Bachtin offer for de sædvanlige pacificerende forholdsregler overfor oppositionelle intellektuelle). Et kulturpolitisk fingerpeg giver det i øvrigt, at Bachtins vigtigste litterære eksempel på monologismen er Lev Tolstoj, der jo blev ét af den socialistiske realismes forbilleder. Men den nationalbureaukratiske omskindethed går – såvel som den obligate borgerlige forargelse – fejl af det fundamentale i Bachtins ideologikritik, der rammer et plan, som omfatter de (hvor længe endnu?) dominerende borgerlige og stalinistiske ideologier:

Cette croyance à l'autarcie d'une seule conscience dans tous les domaines de la vie idéologique n'est pas une théorie créée par tel ou tel penseur, c'est une particularité structurale profonde de l'activité idéologique des temps nouveaux, celle qui en détermine toutes les formes intérieures et extérieures. (P.D. p. 123).

John J. J. J.

Dostoevskijs "dialogiske åbning" af det monologiske univers er heller ikke forudsætningsløs eller tilfældig: for det første muliggjordes den ved eksistensen af en ikke-monologisk litterær og ideologisk tradition (karnevallet m.m., herom senere), for det andet (som antydet) af perioden selv. Den psykologistiske reduktion af Dostoevskij til den splittede sjæls digter er misvisende, for det der sker i den polyfoniske roman, er netop en overskridelse af den isolerede bevidsthed ved absorptionen af den heterogenitet og de sociale spændinger, hvis objektivitet Dostoevskij jo i hvert tilfælde fik at mærke på sin krop. Kapitalismens katastrofelignende indbrud i det relativt statiske russiske samfund er således det, der muliggør den polyfoniske roman, men samtidig det, som nødvendiggør den, anstødsstenen og genstanden for dens kritik. Her som andetsteds træder kapitalismens særlige dobbelthed af frigørelse og undertrykkelse frem.

Men Dostoevskijs kritik af kapitalismen rummer også en dobbelthed, som – i forskellige varianter – kan genfindes i en lang række ideologiske manifestationer fra midten af forrige årh. og frem, og som spiller en rolle hos Tolstoj, Baudelaire, Flaubert, Pound, Kafka, Benn (for blot at nævne nogle). Det drejer sig – meget kort sagt – om afvisningen af kapitalismen og samtidig af socialismen, vel at mærke således at socialismen opfattes som kapitalismens højeste stadium og arbejderklassen som en særlig farlig eller foragtelig variant af borgerskabet.<sup>12</sup> Studier af denne "formgenererende ideologis" litterære historie foreligger mig bekendt endnu ikke, men jeg vil hævde dens relevans for de nævnte (plus en del ikke-nævnte) forfatterskabers vedkommende og dens mulige relevans for periodiseringsproblematikken.

I øvrigt må det understreges at konceptionen har vide variationsmuligheder og divergerende status fra tekst til tekst, fra forfatterskab til forfatterskab. For Dostoevskijs vedkommende formulerer Bachtin problemet således:

Il lui arrivait dans sa critique de cette réflexion chosifiante, de "mélanger les destinataires sociaux" selon l'expression de V. Ermilov<sup>1</sup>, accusant par exemple d'une telle réflexion tous les représentants du courant démocratique révolutionnaire et ceux du socialisme occidental, qu'il faisait naître de l'esprit capitaliste. Mais ce qui nous importe, — ce n'est ni l'abstraction théorique, ni le côté socio-politique de sa critique, mais la signification désaliénante et déchosifiante de sa forme artistique.

1. Cf. V. Ermilov, F. M. Dostoievski, Moscou, Goslitizdet, 1956. (P.D. p. 102).

I dette citat berøres det centrale spørgsmål om litteraturens funktion som ideologi/ideologikritik. Bachtins bog behandler Dostoevskijs poetik, dvs. den poetiske grundstruktur i hans værk, der betegnes som polyfonisk og tilkendes et åbnende og kritisk potentiel, bl.a. på grund af muligheden for konfrontation og dermed afprøvning af forskellige ideologier. Den polyfoniske struktur udelukker altså en *naïv* (monologisk vil Bachtin sige)

ideologisk analyse, der fx. uden videre identificerer en af personernes eller fortællerens udsagn med værkets "budskab". Bachtin gennemgår en del af den slags Dostoevskij-fortolkninger. Men herfra og til at hævde at den polyfoniske roman essentielt står udenfor det ideologiske, er der unægtelig et skridt – som Bachtin så vidt jeg kan se ikke tager. Den slutning at polyfonien er neutralisering og afpolitisering ligger snublende nær, men er ikke desto mindre forhastet. Bachtin advarer selv mod troen på, at den skulle være "la totalité idéelle considérée comme neutre et égale a elle-même" (P.D. p. 342). Dette punkt er ret afgørende for en forståelse af Bachtin, og jeg må derfor inddrage Bachtins "formidler" Julia Kristeva her, som i sin introduktion til La poétique de Dostoievski fremfører en sofistikeret udgave af neutraliserings-synspunktet:

Le texte (polyphonique) n'a pas d'idéologie propre, car il n'a pas de sujet (idéologique). Il est un dispositif où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation. (P.D. p. 18).

Når man tager stilling til et Kristeva'sk guldkorn er det klogt at tage forbehold for mulige misforståelser, men jeg kan ikke se det anderledes end at forestillingen om "ideologiernes udtømming i deres konfrontation" i sidste instans må forudsætte muligheden af et differensløst univers – en opfattelse man skulle tro var fremmed for Kristeva, der er erklæret på linie med Derrida. Kristeva anvender ganske vist også betegnelsen "conglomérat de différences en heurt" (p. 19, m.u.), men det løser ikke problemet, implicerer tværtimod en stabilisering. I en note anfører Kristeva et "støttende" citat fra en anden repræsentant for "Bachtin-gruppen", Pavel Medvedev. Imidlertid siger Medvedev faktisk noget andet end Kristeva gør, noget som snarere dækker Bachtins stillingtagen, og som formodentlig også er mere korrekt:

La littérature dans son contenu ne reflète que des idéologies en voie de formation, le processus vivant de la formation de l'horizon idéologique. (P.D. p. 27).

Det anførte citat er fra Medvedevs bog 'Den formalistiske metode i litteraturvidenskaben', nærmere bestemt 1. del (Den marxistiske litteraturforsknings objekt og opgaver), og står i en sammenhæng, som både i sin kritik af den traditionelle litteraturhistorie og i sin positive formulering viser overensstemmelse med Bachtin:

Den [den traditionelle kritik] har dogmatiseret og fastlåst de grundlæggende ideologiske momenter, som kunstneren har genspejlet i indholdet, forvandlet levende problemer i tåbelvise – filosofiske som etiske, politiske og religiøse – til færdige læresætninger, påstande, løsninger. (Op. cit. p. 30, oversat af Gunhild Agger).

#### 4. Genre og karneval

I polemikken mod Lunačarskij formulerer Bachtin afslutningsvis sin opfattelse af forholdet mellem litterære (og ideologiske) traditioner og sociale faktorer (eller mere traditionelt: genre/periode):

En effet, toute forme nouvelle de la vision artistique se prépare lentement, pendant des siècles; l'époque ne crée que les conditions optimales pour son éclosion finale, pour sa réalisation. Il incombe à la poétique historique de mettre à jour ce processus de maturation artistique du roman polyphonique. On ne peut évidemment pas séparer la poétique des analyses historico-sociales, mais il ne faut pas non plus qu'elle s'y dissolve. (P.D. p. 71-72)

Bachtins bidrag til genre-historiens teori og praksis fungerer i forlængelse af translingvistikken således at den *synkroniske* beskrivelse af den polyfoniske romans struktur og dens forhold til periode-strukturen kompletteres med det *diakroniske* studium af dens *genremæssige* forudsætninger, der går tilbage til antikken, og i sidste ende har rod i en *social* manifestation, karnevallet. Denne dialektiske synsvinkel sætter Bachtin på begrebsmæssig formel som "*historisk poetik*", en betegnelse han har hentet – bagom formalisterne – hos genrehistorikeren Vešelovskij.

Genren er, siger Bachtin, altid gammel og ny, sig selv og en anden, stabilitet og modernisering:

Le genre vit dans le présent, mais se souvient toujours de son passé, de son origine. Il représente la mémoire artistique à travers le procès de l'évolution littéraire. Aussi est-il en mesure de garantir l'*unité* et la *continuité* de cette évolution.

Voilà pourquoi il faut remonter jusqu'aux sources, si l'on veut comprendre l'essence d'un genre. (P.D. p. 151).

"Det komisk-alvorlige" er et genre-felt, der udvikledes mod slutningen af den såkaldt klassiske græske periode og i hellenismen, og som sættes i modsætning til de alvorlige genrer: epos, tragedie, historieskrivning, retorik. Feltets enhed skyldes ifølge Bachtin, at de forskellige genrer alle er mærket af karneval-visionens "lystige relativitet", er karnevalliserede. Områdets specificitet angives ved nogle konstituerende fællestræk: 1. gennemført *aktualitet* – ingen episk eller tragisk distance, 2. stillingtagen for *erfaring* og fri *invention* – *traditionskritisk* holdning, 3. *stil-tone-* og *genreblanding* – udbredt *tostemmighed*, det *repræsenterede* ord (parodi på de høje genrer, dialekter, etc.).

Indenfor det "komisk-alvorlige" kan der udskilles en "dialogisk" variant, som mere direkte leverer den polyfoniske romans forhistorie. Denne variant manifesteres først og fremmest i "den sokratiske dialog" og "den manippæiske satire".

For den sokratiske dialog, der fra *erindringen* om den historiske Sokrates transformeres til en selvstændig og udbredt genre karakteriseret ved anvendelsen af Sokrates' *dialogiske metode*, opstiller Bachtin 5 distinktive træk: 1. tankens og sandhedens dialogiske natur – den

sokratiske maieutik (tankens jordemoderkunst) – (i Platons sidste periode er dette dialogiske grundprincip monologiseret bort, reduceret til den "pædagogiske" dialog), 2. *synkrese* (meningskonfrontation over et givet emne) og *anakrese* (ordets fremprovokering af en andens ord), 3. hovedpersonerne er *ideologer* (med eller mod deres vilje), 4. *tematisk: tærskel-dialog* (jvf. Apologien – foran domfældelsen – og Faidon – foran døden), 5. mennesket er i nogen grad billede, konkretion af ideen – en synkretisk kunstnerisk-filosofisk genre.

Den menippæiske satire, opkaldt efter filosofen Menippos fra Gadara (3. årh. f. år nul), er på den ene side bestemt af den sokratiske dialogs opløsning, på den anden side af karnevallet som direkte og afgørende forudsætning. Den klassiske manippæ er blevet praktiseret af bl.a. Seneca, Lucian, Petronius og Apuleius ('Satyricon' og 'Det gyldne æsel' er "udvidede" menippæiske satirer). Ifølge Bachtin har menippæen spillet en enorm rolle siden da, i antikken (inkl. den tidlige kristendom), gennem middelalder, renaissance og reformation til idag, hvor bl.a. visse af de allerseneste udviklinger indenfor filmen, mest umiddelbart indlysende naturligvis Fellinis Satyricon, synes at bekræfte Bachtins tese:

Ce genre camavalisé, extraordinairement souple et changeant comme Protée, capable de pénétrer les autres genres, eut une influence capitale, mal étudiée et appréciée pour l'instant, sur le développement des littératures européennes. (P.D. p. 159).

Den menippæiske satire tildeles 14 karakteristika: 1. det komiske element er fremtrædende, 2. stor frihed tematisk og filosofisk, 3. indre motivation for det fantastiske: afprøvelse af en filosofisk idé ved ekceptionelle situationer, 4. fantasmagorien forbindes med baggårdsnaturalisme, 5. filosofisk universalisme, de "sidste afgørende spørgsmål", 6. treplansstruktur: Olympien – jorden – underverdenen, 7. eksperimentel fantastik, anlæggelse af nye synsvinkler, 8. moralsk og psykologisk eksperimenteren, den uafsluttede personlighed, 9. normbrud, skandale, ekscentricitet, 10. oxymoron, voldsomme kontraster, pludselige ændringer, 11. ofte elementer af social utopi, 12. "indskudte" genrer, prosa + vers, 13. tonefalds- og stilartspluralisme, 14. social og ideologisk aktualitet, journalistisk præg. Denne genres indre logik former sig i specifik interaktion med perioden, senantikken, præget af normopløsning og ideologisk heterogenitet.

Nogle mindre "nabogenrer", der ligeledes repræsenterer den dialogiske tradition, integreres ofte i menippæen. For det første *diatribe*, der er formet som en samtale med en fraværende part. For det andet *soliloquium* ("enetale", som vel at mærke ikke må forveksles med monolog), der defineres ved den talendes dialogiske "approach" til sig selv. Og for det tredje *symposium*, samtale under et festmåltid, der naturligvis helt er præget af karnevalsatmosfæren.

Som litteraturforsker (især!) interesserer Bachtin sig (især) for karne-

forballe?



vallet som determinerende faktor i forhold til litteraturen. Karnevallet er ikke litterært, men en synkretisk skuespil-form af rituel karakter. Som sådan er det imidlertid et konkret betydningsssystem, der kan læses (af Bachtin) og transponeres til det litterære billedsprog, der således karnevaliseres. Karnevallet placerer sig på tærsklen mellem "liv" og "kunst":

Le carnaval est un spectacle sans la rampe et sans la séparation en acteurs et spectateurs. Tous ses participants sont actifs, tous communient dans l'acte carnavalesque. On ne regarde pas la carnaval, pour être exact, on ne le joue même pas, on le vit, on se plie à ses lois aussi longtemps qu'elles ont cours, menant une existence de carnaval. Celle-ci pourtant se situe en dehors des omières habituelles, c'est en quelque sorte une "vie à l'envers", "un monde à l'envers".

1. En français dans le texte. (N.d.T.). (P.D. p. 169-170).

Karnevallet etablerer således en ny og anti-autoritær relationsmodus mellem mennesker, den frie, familiære kontakt, excentriciteten, mesalliancerne (karnevalskonceptionen er en forenende ideologi) og profaneringen. Den nye modus udtrykker sig i karnevalshandlingerne, først og fremmest i den rituelle kroning-detronisering, en "to-i-én" ceremoni, der i sin ambivalens symboliserer død og genfødsel, destruktion og fornyelse, hierarkiets og magthavernes skrøbelighed, de bestående samfundsforholds foranderlighed:

Le carnaval fête le changement, son processus même, et non pas ce qui est changé. (P.D. p. 172).

En tilsvarende funktion som bærer af den lystige relativitet har karnevals-latteren (jvf. senere).

Sluttelig skal nævnes karnevallets sted, der er den offentlige plads, markedspladsen som den reelle og symbolske ramme om udfoldelsen af de alle omfattende karnevalshandlinger i deres "folkelighed" (herom senere) og universalitet.

Menippæen, som karnevallet giver mønsteret for abstraktionernes konkretisering, det at "revertir la philosophie du vêtement chamarré de l'hétaire", står som udvalgt eksempel på den karnevaliserede litteratur. Det er karnevallets logik, hævder Bachtin, der forener menippæens disparate elementer.

Hvorledes er karnevallet og menippæen nået til Dostoevskij? Bachtins svar rummer en betydningsfuld pointe angående genrens (og i øvrigt også ideologiers) eksistensmodus:

On pourrait poser ce paradoxe que la ménippée antique était présente non pas dans la mémoire subjective de Dostoïevski, mais dans la mémoire objective du genre qu'il employait. (P.D., p. 168).

Således åbner polyfonisens forhistorie for en forståelse af en række tematiske og strukturelle elementers funktioner hos Dostoevskij, disse

tærskeldialoger, undtagelsessituationer, kriser, skandaler, katastrofer, antagonistier og psykiske eksperimenter, som gennemtrænger hans værk fra ende til anden. Den indre logik er karnevallets ambivalente logik, den ikke-eksklusive opposition, eller – som Bachtin siger det – drømmelogik-ken. I "Forbrydelse og straf" drømmer Raskolnikov, at han endnu engang myrder den gamle ågerkælling på hendes tærskel, hvorefter han opdager, at den døde kone vrider sig af latter, og at entreen og hele opgangen fyldes med leende mennesker. Bachtin konkluderer:

Cette logique du rêve permet de créer l'image de la vieille assassinée en train de rire, de allier le rire à la mort et au meurtre. (P.D., p. 224).

Mordstedet er ikke tilfældigt. Bachtin udvikler en karnevalsk topologi for Dostoevskij's romaner. Tærsklen og pladsen er krisepunkter, her udspilles den egentlige handling. Raskolnikov lever på tærsklen, i et gennemgangsværelse – "ligkisten" kalder han det – hvis dør altid står åben ud til trappen; tilsvarende bor familien Marmeladov; mordet på den gamle finder sted på tærsklen etc. Romanens rum udtrykker den fundamentale ustabilitet, personernes permanente krisetilstand – og udelukker den rolige biografiske interieur-eksistens:

Le seuil, l'entrée, le couloir, le palier, l'escalier, ses marches, les portes ouvertes sur l'escalier, les porches dans les cours puis, au-delà, la ville, les places, les rues, les façades, les cabarets, les bouges, les ponts, les fossés, voilà l'espace de ce roman. (P.D. p. 227).

Analysen af karnevalelementerne i Dostoevskijs tekst er den anden udgaves væsentligste tilføjelse i forhold til førsteudgaven. Imellem ligger Rabelais-studierne som den afgørende udvidelse af Bachtins systematiske felt: den genremæssige fundering, den semiotiske analyse af ikke-litterære betydningsstrukturer og deres interaktion – og dermed muligheden af en nøjere historisk specificering, såvel diakron som synkron. Med karneval-semiotikkens indarbejdelse i Dostoevskijbogen mindskes den partielle diskontinuitet mellem Bachtins to store afhandlinger. Ikke desto mindre viser bogen om Rabelais og hans historiske omgivelser en forskydning af analysefeltet og en noget ændret skrivemåde. De to træk hænger sammen, men karakteriserer samtidig hver for sig forholdet mellem de to tekster. Det første (den analytiske ekspansion) betegner en konkretisering og "materialisering" i forhold til Dostoevskij-bogens levn af idealistisk personligheds- og bevidstheds-centrisme. Den anden ændring (i fremstillingsformen) er et mere kompliceret problem: Rabelais and His World er ganske usædvanlig "velskrevet", men "implicerer" til gengæld lovligt meget, mangler i nogen grad Dostoevskij-bogens mere stringente begrebsdannelse omkring translingvistikken. En korrekt bedømmelse og anvendelse af Bachtins tekster er derfor umulig, med mindre de behandles som indbyrdes sammenhængende, korrigerende, supplerende.

11  
Bachtin

## III. Rabelais and His World

1. Latter som historisk determineret betydning

I Rabelais-forskningen er to traditionelle holdninger til latteren repræsenteret. Den ene reducerer latteren til ren satire, således som Abel Lefranc<sup>13</sup> for hvem Rabelais er en regelret ateistisk propagandist; den anden eksemplificeret af Lucien Febvre<sup>14</sup> reagerer mod den slags med en endnu mere effektiv reduktion:

On reprend son Rabelais avec quelque inquiétude. On ouvre le "Pantagruel". On rit. On ne songs plus au "crescendo de l'impieeté". (Febvre p. 160-61, cit. R.W. 133).

Det er Febvre, der skriver sådan, men det er der mange andre, der gør, fx. Nykrog: "I fortalen til "Pantagruel" var der kun tale om gögl..." (Efterskrift til Gargantua, p. 200, Kbh. 1966). Gögl er gögl, latter er latter, en ærketypisk ejendommelighed ved menneskets natur. Aristoteles, der jo er ophavsmand til mange *bon mots*, har fremhævet *latteren* som særegen for mennesket blandt alle levende skabninger – men han har *også* sagt, at mennesket er et *zoon politikon*, et samfundsdyr. Hvad betyder det sidste? Marx: "Hunger ist Hunger, aber Hunger, der sich durch gekochtes, mit Gabeln und Messer gegessnes Fleisch befriedigt, ist ein anderer Hunger als der rohes Fleisch mit Hilfe von Hand, Nagel und Zahn verschlingt." (Einleitung. Zur Kritik der Politischen Ökonomie, Rowohlt 1967). Og Bachtin:

On rit. But it is precisely this on rit which needs to be analysed. — — — The author seems to think that laughter is the same in every time and age, that a joke is always nothing more than a joke. And so he centers his fine historical analysis on the serious parts of Rabelais' novel (or those which appear serious to him). He leaves laughter aside, as nonhistorical and unchanging. (R.W., p. 134).

Bachtins forudsætning for at forstå latteren som historisk, d.v.s. differenciere den, d.v.s. blive i stand til at tilkende den betydning, er ganske klart Marx.

Den middelalderlige latters forhistorie må søges i de ældste former for rituel latter, rettet spottende opad mod magthaverne for at tvinge dem til fornyelse, i Dionysos-kulten og i de romerske saturnalier. Men selv om Bachtin faktisk kommer ind på latterens rolle fra tidlige tider til de nyeste, prætenderer han ikke at levere nogen generel latter-historie og æstetik, hans analyse er centreret om latterens historisk bestemte betydning i middelalder og renaissance – i modsætning til samme perioders ligeledes historisk bestemte alvor. Middelalderens alvor var de officielle kirkelige og verdslige magthaveres våben, dogmatisk, intimiderende, restriktiv, repressiv. (Bachtin peger på den tragiske, den kritisk filosofiske

og den moderne videnskabelige alvor som alternative former, i hvert fald principielt udogmatiske og åbne).

Mod denne alvor rettedes latteren, som omformede undertrykkerne til papirtigre, komiske uhyrer, der kunne grines ud. Den traditions bærere var (ifølge Bachtin) folket, forstået som de undertrykte. Betegnelsen "folket" – og ikke "de undertrykte klasser", "underklassen" etc. – er for så vidt motiveret, som der i sen-middelalderen og renaissance knapt var dannet "klasser" i streng forstand, det var feudale samfundsformationer, d.v.s. hierarkiske stændersamfund i opløsning. Som videnskabelig term forudsætter klassebegrebet individuel mobilitet og (relativ) social stabilitet under kapitalistiske udbytningsformer. Bachtins anvendelse af begrebet "folket" er ikke stalinistisk og heller ikke borgerligt altharmoniserende, men ikke desto mindre problematisk, fordi det i nogen grad fungerer som undskyldning for en manglende *social* analyse af de pågældende perioder (der ville være meget kompliceret, kræve en præcisering af de eksisterende begreber og produktion af nye – som jeg, der kritiserer andre, ikke selv har foretaget, hvorfor jeg tvinges til at anvende ikke-gennemanalyserede, abstrakte begreber som "de undertrykte" etc., der kun adskiller sig fra "folket" ved ikke at have harmoniserende bibetydninger). Endnu mere problematisk bliver "folket", når det projiceres fremad i tid, som Bachtin af og til forfalder til. Hvad klasseanalysen angår, er Bachtin langt fra Marx.

Alle disse problemer kredser om et fælles: latterkulturens (hvis den ikke er en fiktion, hvad jeg ikke tror) specifikke betingethed af en udpræget bereits-schon-und-noch-nicht-periode, som anti-feudal, men uden direkte forbindelse til det senere borgerskab og dens revolutioner. Også det spørgsmål står foreløbig åbent.

Universalitet, frihed og (den uofficielle) sandhed er Bachtins termer for latterens betydning i middelalderen. Universalitet:

Medieval laughter is directed at the same object as medieval seriousness. — — — One might say that it builds its own world versus the official world, its own church versus the official church, its own state versus the official state. Laughter celebrates its masses, professes its faith, celebrates marriages and funerals, writes its epitaphs, elects kings and bishops. Even the smallest medieval parody is always built as part of a whole comic world. (RW, p. 88).

Dette er tydeligst i karnevallet. Friheden til latter var relativ og tidsbegrænset, men i regelen legaliseret. Latteren som frigørelsesgestus var voldsom og ikke altid lige kontrollabel, men fulgtes af dagligdagens repression. Sandhed:

It was not only a victory over mystic terror of God, but also a victory over the awe inspired by the forces of nature, and most of all over the oppression and guilt related to all that was consecrated and forbidden ("mana" and "taboo"). It was the defeat of divine and human power, of authoritarian commandments and prohibitions of death and punishment after death, hell and all that is more terrifying than the earth itself. (RW, p. 90-91).

Den dominerende kultur holdt sig skarpt adskilt fra latterkulturen, middelalderens *andet* liv, uudrydeligt, men stærkt begrænset individuelt og socialt.

Det ideologiske skred i renessancen må imidlertid – det er hovedtesen i Rabelais' *and His World* – i vidt omfang ses som funktion af den undertrykte latters gennembrud og udfoldelse i højkulturen. Renaissanceens nye *historiske* bevidsthed og opgør med den feudale, hierarkiske ideologi havde naturligvis en håndfast udvikling i de *økonomiske* forhold som forudsætning, men ligesom feudalismen økonomisk set – trods renteforbud m.m. – producerede sin egen ophævelse, således frembragte den de *ideologiske* former der kunne tages i anvendelse i det kommende opgør. De *antikke* gevanter, renessancen drapperede sig i, var i den tidlige franske renaissance (1500-tallet) ikke de klassiske (som senere), men senantikkens "komisk-*alvorlige*" karnevalskostume, der stod udmærket til arveklunset fra middelalderen og hjalp til at klargøre dets brug. Med dens konkrete påvisninger af en *undertrykt traditions omplacering og frugtbargørelse* i et historisk brud *praktiserer* Bachtin på *ideologiske* forhold den marxistiske *dialektik*.

En samfundsformation går aldrig til grunde, før alle de produktivkræfter er udviklet, som den er vid nok til at rumme, og nye højere produktionsforhold træder aldrig i stedet, for de materielle eksistensbetingelser for dem er fostret i det gamle samfunds skod. (Marx: Forord. Til Kritikken. . . , MEUS, p. 356).

Denne erkendelse er af de fleste senere marxister (deriblandt litteraturforskere) omhyggeligt og trofast blevet reserveret de såkaldte materielle forhold, mens det ideologiske område så er blevet spist af med eklekticismen. Dialektikken mellem kontinuitet og diskontinuitet betyder samtidig, at Bachtin undgår den borgerlige renaissanceforsknings lidt trivielle Scylla og Carybdis: 1. den idealiserende hypostasering af renessancen i forhold til den "mørke middelalder", 2. den konsekvente evolutionisme, afvisning af ethvert historisk brud (især det sidste er vist stadig "in" blandt historikere).

Den tidlige renessances ideologer havde brug for folkehumoren som udtrykskonfiguration for den historiske forandring de gennemlevede, til at pulverisere de gamle sakrosankte fossiler – og til at komme i kontakt med de undertrykte masser, der havde vænnet sig til bag alvorens selvhøjtidelige maske at se undertrykkernes grimme fjæs. *Lattertraditionen* havde på den anden side også behov for *intellektuel bearbejdning*, der omformede den til et anderledes kritisk instrument. Den *middelalderlige* latters potentialer udløstes, da den skiftede element, absorberedes i den førende tænkning – og i Rabelais' tekst.

Lattertraditionens desintegration og reduktion mod slutningen af og efter 1500-tallet er en meget lang historie, som Bachtin *skitserer* både i Rabelais- og Dostoevskij-bogen (jvf. kritikken af monologismen), men som

ikke skal behandles her. Bachtin's tese om processens sammenhæng med den nye relative sociale og ideologiske balance, der opnåedes ved etableringen af den absolutistiske centraliserede statsmagt og rationalismens og klassicismens gennemtrængning, skal blot nævnes. Arbejde med de komplicerede transformationer mellem folkebogen om Faust (1587) og Marlowe's Faust-tragedie (ca. 1593) har for mig bekræftet tesens funktionalitet. Nye "renæssancer" for traditionen har der allerede været tale om i forbindelse med Dostoevskij – spørgsmålet vil også senere blive berørt.

## 2. Karneval: monde à l'envers

Latteren som historisk (over)determineret betydning er Bachtin's samlende overbegreb for en lang række betydningsformationer, "manifestationer" af latteren. Et af de vigtigste af disse betydningsbærende systemer er karnevallet, der igen som den mest typiske, levedygtige og omfattende af en lang række folkefestligheder fungerer som samlebetegnelse for disse. Nogen direkte, formel korrelation af systemerne forsøger Bachtin ikke at etablere. I det følgende kan jeg blot forsøge at gøre omridsene af Bachtin's implikationer en anelse tydeligere. I senmiddelalderen og den tidlige renaissance optoges flere måneder af året af festligheder og komiske ritualer, bl.a. "narrefesten" (festa stultorum), "æselfesten", "påskelatter" (risus pascalis) og "julelatter" (der altså i selve navnene udtrykker latterens primat), desuden mange lokale og endelig landlige fester, deriblandt kvægslagningsfesten og vinhøstfesten (vendange) – alle følgende kirke-årets og/eller årstidernes gang. Karnevallet selv, der i Rom, Paris, Nürnberg og Köln bevarede i mere eller mindre typisk form, opsugede træk fra alle de nævnte festligheder, efterhånden som de gik af brug (eller blev forbudt som samfundsskadelige). På trods af geografiske og tidsmæssige forskelle har karnevallet i hvert fald en række århundreder igennem et forbavsende enhedspræg, så Bachtin delvis kan læse karnevallets "filosofiske mening" ud af Goethes beskrivelse i 'Italienische Reise' af det romerske karneval 1788. Jeg kan supplerende indskyde, at John Brand's 'Observations on the Popular Antiquities of Great Britain' (London 1895) stort set gør rede for de samme karakteristika som Goethe (og Bachtin) og som løber sammen i det, at karnevallet er den frenetiske og dog lovmæssige nedbrydning og "omvending" af de eksisterende sociale relationer; ligesom i antikken saturnalerne – men gennem middelalderen i mere komplekse og radikaliserede former – er det først og fremmest de undertrykte fest.

Bachtin pointerer, at de undertrykte håndgribelige, fysisk påtrængende selv-organisering som aktiv destruerende og avlende kraft rummer en historisk selvbevidsthed, en utopi af så at sige ikke-utopisk art. I denne sammenhæng må karnevallets allestedsnærværende seksualitet forstås, folket er frugtbart, uudrydeligt, det har fremtiden for sig, de magthavende står for fald.

Bag alle karnevalsriterne ligger en gestus, degraderingen (og bag den igen en krops-topologi, som det senere vil fremgå). Således degraderes de sædvanlige magthavere under festerne, i stedet vælger og kroner folket en narrekonge (roi pour rire) som udstyres med al royal staffage. Når hans korte regeringstid er ovre, bliver han grinet og *tævet* ud, omklædt til nar, demaskeret, detroniseret.

Here is a dimension in which thrashing and abuse are not a personal chastisement but are symbolic actions directed at something on a higher level, at the king. (RW, p. 197).

Det er karnevallets degraderings- og tæve-logik der ifølge Bachtin er konstituerende for Rabelais' tekst, både som repræsenteret (fremstillingen af karnevalske handlinger) og som formelt strukturerende. Karnevallet og Rabelais belyser gensidigt hinanden. Jeg skal her gå ind på "det fortalte".

Kong Picrochole's og kong Anarchus' fald i henholdsvis 1. og 2. bog er tydeligt nok karnevals-detroniseringer. Ligeledes "bryllupstævene" i Hr. Basché's hus (4. bog), hvor storgejstlighedens provokator-lakajer med spøg og latter og en fordækt jernhandske slås til hakkemad i takt med den ildnede bryllupstrømme. Endnu mere karakteristisk er Mester François Villon's "*tragiske farce*" (fortalt af Hr. Basché), den af Villon iscenesatte hævnende djævlereprocessión, der medfører, at den teaterfjendtlige sakristan Tappecoue (Rumpedasker) skræmmes fra vid og sans og (detaljeret udpenslet) slæbes ihjel af sin egen hest.

Basché- og især Villon-episoden er eksempler på, at den meget omtalte latter ikke er uskyldig eller ufarlig, at festspillene som bryder enhver teatterampe er morderiske og revolutionære. Karnevallet er en "tragisk farce", for det gamle samfundets repræsentanter såsom Rumpedasker er det sandelig en Tragedie, for bærerne af omvæltningen er det en farce:

This old authority and truth pretend to be absolute, to have an extratemporal importance. Therefore, their representatives (the agelasts) are gloomily serious. They cannot and do not wish to laugh; they strut majestically, consider their foes the enemies of eternal truth, and threaten them with eternal punishment. They do not see themselves in the mirror of time, do not perceive their own origin, limitations and end; they do not recognize their own ridiculous faces or the comic nature of their pretensions to eternity and immutability. And thus these personages come to the end of their role still serious, although their spectators have been laughing for a long time. (RW, p. 212-213).

I forbindelse med ovenstående henviser Bachtin i en note til et af temaerne i Marx' ungdomsskrift 'Indledning til Kritik af den hegelske retsfilosofi', der gennoptages i 'Louis Bonaparte's 18. Brumaire'. Marx konstaterer, at verdenshistoriske begivenheder har det med at forekomme to gange, "den ene gang som tragedie, den anden gang som farce" (MEUS, p. 240), og fremhæver systematisk det farceagtige i de tragiske præntioner hos 48-revolutionens politiske scenehelte.

At *karnevallets* oprørsgestus og til gengæld også de efterfølgende repressioner var virkelige nok, fremgår af Robert Weimanns "Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters" (Berlin 1967), hvori det fortælles, at en lang række engelske fester og spil i proklamationer af 1537, 1543 og 1549 blev forbudt som "seditious" – oprørske. Således angives det i 1537-proklamationen om et spil i Suffolk, at

one played husbandry, and said many things against gentlemen, more than was in the book of the play. (cit. Weimann p. 65).

Endnu engang den brudte rampe.

Om "narrefesten" skriver Weimann meget oplysende:

Er hat die Mächtigen vom Thron gestürzt und die Niedrigen erhoben (Lukas 1,52). Dies war der Vers aus dem *Magnificat*, den die Subdiakonen aus vollen Lungen schmetterten, bevor sie im Narrenfest (des auch *Festum subdiaconorum* hieß) das Kirchenregiment übernahmen und den Gottesdienst unvorstellbar travestierten. (Weimann, p. 61).

Netop denne travesti gør Bachtin rede for:

During the solemn service sung by the bishop-elect, excrement was used instead of incence. After the service the clergy rode in carts loaded with dung; they drove through the streets tossing it at the crowd. (R.W. p. 147).

At smide lort og hælde pis på folk (svarende til universelle udtryk som "jeg skider/pisser på dig") er en af karnevalssystemets mest signifikante degraderingsgestus. Det er således i mere end én forstand de *nedre strata* der fremhæves i subdiakonernes (og de andre submenneskers) fest.

'Gargantua et Pantagruel' er spækket med ekskrementale og urinale gestus. Fx. drukner Gargantua i sit pis "260.418" bandende og svovlende parisere – foruden kvinder og børn. "Jeg pisser på dig" er også temaet i en af 2. bogs centrale episoder (afbildet på omslaget af Rabelais and His World): Panurge's tilnærmelser afvises af en fornem dame. For at hævne sig opsøger han hende i kirken og overstrør hendes kjolefolder med de finthakkede genitalier fra en løbsk tævehund. Det er på dagen for *Kristi Legemsfest*, og damen kommer til at gå i spidsen for en procession der er den højtidelige anledning værdig: på vej fra kirke ledsages hun af mere end "600.014" hanhunde, der flænger hendes kjole og letter ben op ad hende fra alle sider. Men Bachtin fremhæver at

such debasing gestures and expressions are ambivalent, since the lower stratum is not only a bodily but also the area of the genital organs, the fertilizing and the generating stratum. Therefore, in the images of urine and excrement is preserved the essential link with birth, fertility, renewal, welfare. This positive element was still fully alive and clearly realized in the time of Rabelais. (R.W. p. 148).

Degraderingen tager form af materialisering. I et langt kapitel analyserer Bachtin markedspladsens *sprog* som materialiserende og degraderende.

Gadesælgerens råb – "les cris de Paris" (hvoraf der i 1545 blev udgivet en samling på 107 stk.) – fylder luften med det elementære og konkrete, madens og køkkenets støjende lovprisning. Astrologer, skuespillere, kvak-salvere og andre gøglere sovser publikum ind i saftige fornærmelser og fede løfter. Men hvad der især karakteriserer markedspladsens sprog er mængden af eder, forbandelser og sjofelheder, talens fortrængte og uofficielle element, forfulgt af kirke, stat og akademier. Ederne er det sproglige normbrud som hører sammen med etableringen af den frie ukonventionelle kontakt. De er spøgefuldt og respektløst rettet mod alt "det fine og høje", som de trækker ned på kneppe-æde-drikke-skide-pisse-planet. . . Dette sprog, som i en dynamisk sammenblanding af ros og fornærmelse negerer de magthavendes sprogbrug, indoptages i Rabelais' tekst og strukturerer den på en måde som der senere skal gøres rede for.

### 3. Det groteske kropsbillede

Af det foregående er det fremgået, at latter- og degraderingsspillets farce tragiske destruktion af den gamle, etablerede lov og orden er et særdeles *kropsligt drama*, ligesom denne kropsligheds funktion i konteksten er antydnet. Kropsbilledets signifikans i forskellige ideologier er et problemfelt af kolossale dimensioner, der, som en hel del nyere forskning viser, er en aktuell udfordring for såvel socialvidenskaberne som humaniora, foruden den generelle erkendelsesteori. Problemets status i de enkelte videnskaber ville være et specialstudium værd.

Bachtin gør en distinktion mellem to extreme tendenser i kropsbilledets historie: *den groteske/ den klassiske*. I den klassiske konception, der har domineret Europa de sidste 3–4 århundreder, opfattes kroppen som statisk, isoleret, "glad", et afsluttet produkt. Den givne krops selvtilstrækkelige individualitet fremhæves. Bachtins karakteristik af denne "klassiske kanon" forekommer imidlertid utilstrækkelig, for ejendommeligt nok berører den overhovedet ikke det statiske kropsbilledes politisk-ideologiske aspekt, selv om det på hans egne præmisser ville være oplagt i forlængelse af monologisme-kritikken og til uddybning af kontrasten til det groteske. Det drejer sig om *den fysiologiske allegori*, der ser samfundet i den statiske menneskekrops billede, med herskeren (eller herskerne) som hovedet og resten af samfundet fordelt nedefter, således at underkrop og ben repræsenterer de laveste sociale kategorier. Forestillingens reaktionære mening er klar nok: den eksisterende samfundsstruktur er en naturgiven tilstand, og det ville være lige så absurd at ophæve sociale forskelle som at sammensætte en krop af et ens antal lemmer eller organer. Denne konservativt-apologetiske konception er vid nok til at omfatte kaste-, stænder- og classesamfund, den findes i den ældste indiske Rig-Veda (i en kompliceret blandingsform med groteske træk), bruges i den "klassiske"

oldtid af patricier mod plebejer, er en del af middelalderens officielle ideologi, under og efter renæssancen udvikles den i omfattende politisk-teologiske systemer til forsvar for absolutismen, i det kapitalistiske borgerskabs kamp mod arbejderklassen er den et til dato udtømmeligt arsenal, og i fascismens "korporative stat" når den sin fulde blomstring. Den fysiologiske allegori, "organismeteorien" o.l. er således forstået i allerhøjeste grad forskellig fra det groteske kropsbillede, og at dens eksemplariske udformning falder sammen med absolutismen er én grund mere til at betegne den som "klassisk". Når Bachtin hævder, at der ikke er nogen "symbolic, broad meaning whatever" (R.W. p. 321) i den "klassiske" krop tager han derfor på sine egne betingelser fejl og gør sig som kritisk analysator af ideologier skyldig i en farlig undervurdering. Yderligere får adskillige træk ved den groteske konception, som Bachtin gør så grundigt rede for, en radikaliseret mening ved at ses som kontrasterende med det klassiske kropsbilledes *politiske* indebyrd. Således formulerer Bachtin med større præcision, end han selv er klar over, forskellen mellem en revolutionær og en reaktionær ideologi i følgende sammenlignende udsagn om den nye "klassiske kanon":

The severance of the organs from the body or their independent existence is no longer permitted. (R.W. p. 322).

– Fem århundreder før år nul benyttede patricierne i flg. overleveringen noget tilsvarende som politisk argument, da de misfornøjede plebejer var draget ud af Rom. Oppositionen mellem de to konceptioner er ikke symbolsk versus ikke-symbolsk, men statisk versus dynamisk, afsluttet versus uafsluttet.<sup>15</sup> Når det er sagt, må det tilføjes, at Bachtin naturligvis er for velorienteret til helt at ignorere det klassiske kropsbilledes politiske aspekt, som det middelalderlige 'Æslets testamente' (som der flere steder i Rabelais-bogen henvises til) parodierer på det groveste: det døende *æsel* (et af de mest udbredte krops- og sex-symboler) testamenterer sit hoved til paven, sine ører til kardinalerne, sin stemme til det hellige kor, sine ekskrementer til bønderne osv. Bachtin lægger da også hovedvægten på den sidstnævnte opposition i sin afgrænsning af det groteske kropsbillede fra det klassiske:

The grotesque body, — — is a body in the act of becoming. It is never finished, never completed; it is continually built, created, and builds and creates another body. Moreover, the body swallows the world and is itself swallowed by the world — — — This is why the essential role belongs to those parts of the grotesque body in which it outgrows its own self, transgressing its own body, in which it conceives a new, second body: the bowels and the phallus. These two areas play the leading role in the grotesque image, and it is precisely for this reason that they are predominantly subject to positive exaggeration, to hyperbolization; they can even detach themselves from the body and lead an independent life, for they hide the rest of the body, as something secondary (The nose can also in a way detach itself from the body). — — — Eating, drinking, defecation and other elimination (sweating, blowing of

the nose, sneezing), as well as copulation, pregnancy, dismemberment, swallowing up by another body – all these acts are performed on the confines of the body and the outer world, or on the confines of the old and the new body. (R.W. p. 317).

Bachtin anvender termen "grotesk" om dette kropsbillede, og betegner den (fortrinsvis renæssance-) litteratur der bygger på det som "grotesk realisme" – til forskel fra de ikke så materialistiske, mere abstrakte groteske-typer i romantikken og modernismen. Ordet *grotesca* (italiensk, af *grotta*) blev dannet i slutningen af 1400-tallet, som navn for en særlig romersk ornamentform, opdaget under udgravningen af Titus' bade og senere flere andre steder i Italien. Det karakteristiske ved disse ornamentter – i det stemmer alle kommentatorer overens – er den frie overgang mellem plante, dyr og menneske, proportionsforskydning, kategoriopløsning, formerne sammenvæves og "føder" hinanden. Det er en ustabil verden, i stadig uafsluttet bevægelse.

Forbindelsen med de netop anførte betragtninger over kropsbilledet er indlysende, men også dette mere specifikke billede finder Bachtin udformet i antikken, exemplificeret ved terrakotta-statuetter af *hæslige, senile kællinger*, som imidlertid er *gravide* og som *ler*. To kroppe i én, død svanger med liv. Det groteske fastholder kroppen i umiddelbar nærhed af fødsel og død, opløsning og tilblivelse.

I litteraturen om det groteske er et af de stående eksempler en "fødsels"scene fra *commedia dell'arte*. Som et led i sin generelle omvurdering af det groteske tager også Bachtin scenen op:

A stutters talking with Harlequin cannot pronounce a difficult word; he makes a great effort, loses his breath, keeping the word down in his throat, sweats and gapes, trembles, chokes. His face is swollen, his eyes pop; "it looks as if he were in the throes and spasms of childbirth". Finally Harlequin, weary of waiting, relieves the stuttrer by surprise; he rushes head forward and hits the man in the abdomen. The difficult word is "born" at last. (R.W. p. 304).

Med en henvisning til Dostoevskij-bogen kunne man supplere Bachtins analyse (som ikke her skal refereres) ved at sige, at Harlekin konkretiserer den gamle sokratiske rolle som maieutiker, jordemoder: ordet "forløses" ved hovedets "dialog" med underlivet. Den "spirituelle" taleakt degraderes til de nedre kropsstrata, hvor ordet under "realistisk" mimede vær genfødes. Hele scenen kan i moderne termer kaldes farcen om sprogets materialitet.

Det allestedsnærværende gigant-motiv i Rabelais' roman hænger sammen med det groteske kropsbillede. Men det væsentligste er, at kropsdramaets historiske potentialer slår igennem hos Rabelais. Til analysen af det tidligere omtalte djævleri kan nu føjes, at når den senile, asketiske og misantropiske gejstlighed i sakristan Rumpedaskers skikkelse degraderes og slæbes ihjel af en "knaldepruttende" hest (det traditionelle middelalderlige

sex-symbol), bliver den samtidig til som krop i den grotesk anatomiserende sønderrivelse af bagdelen, hjernen, armene, benene, tarmene.<sup>16</sup>

I 2. bog foreslår Panurge en ny og billig måde at bygge Paris' mure på: af de kvindelige genitalier ordnet efter størrelse. Foruden det rent satiriske aspekt rummer forslaget en degradering af befæstninger og militærvæsen som magtesløse i forhold til de nedre stratas frugtbarhed, og er endvidere et eksempel på de nedre organers løsrivelse fra kroppen og uafhængige eksistens.

I Rabelais' roman lokaliseres rigdommen og potentialerne først og fremmest i den nederste sfære, og det er ingen tilfældighed, at den nedadtrækkende bevægelse, der er i hans billeder, fra 3. bog manifesterer sig i *rejsen nedad*, som i 5. bog ender i jordens skød. Underkroppen er forbundet med underverdenen.<sup>17</sup> Litteraturorganiserede helvede på sin egen måde, omformede det til en karnevalliseret "monde à l'envers", et muntert, frugtbart degraderingssted. I løbet af renæssancen blev helvede fyldt med afdøde og levende konger, paver, bisper og adelige, politiske modstandere i det hele taget.<sup>18</sup>

Under denne synsvinkel, hvor helvede er et veritabelt krydsningspunkt som del af "the material bodily lower stratum" i det groteske kropsbillede, analyserer Bachtin røvtørrings-episoden i 1. bog (saligheds-doktrinerne degraderes), og Epistemons nedstigning i Helvede og genopstandelse (der symboliseres ved en kraftig "husholdningsfjært"). I helvede er de nødlidende og filosofferne blevet konger, fritænkeren pave, mens omvendt Aleksander den Store lapper gamle hoser, Cleopatra sælger løg, pave Sixtus smører syfilitikere ind i kviksølv og Xerxes råber med sennep – som François Villon bare pisser i.

#### 4. Rabelais og den nye historiebevidsthed

Det karakteristiske ved det middelalderlige verdensbillede var, som bl.a. Dionysius Areopagitus formulerede det filosofisk, dets hierarkiske struktur, dvs. at alle fænomeners værdighed svarede nøje til deres rumlige position på en vertikal skala: jo højere, desto bedre, jo lavere, desto værre. Tiden var derimod horisontal, hvorfor hierarkiet stod udenfor tiden, som derfor var uvæsentlig.

I renæssance-ideologernes (Bachtin henviser til Pico della Mirandas 'Oratio de hominis dignitate') dekonstruktion af hierarkiet spillede mennesket en hovedrolle som tilblivende væsen, derfor umulig at fastholde i noget hierarki. Lignende tankegange udtrykkes teoretisk i Rabelais' roman, fx. i Gargantuas brev (2. bog) og under lovprisningen af planten Pantagruelion, symbolet på menneskets tekniske kunnen (3. bog). I retorisk stil hævdes ideer om menneskets relative kropslige udødelighed og om historisk fremskridt. Om ikke andet kan dette tages til indtægt for det,

som er antydnet i forbindelse med latteren, karnevallet og kroppen: det "kropslige" centrum for latter-logikkens topsy-turvy-negation har ikke biologisk, men kollektiv og historisk karakter. Det er forudsætningen for at den Rabelais'ske "monde à l'envers" ikke er en simpel omvendning, men en veritabel dekonstruktion, overskridelse, der konstruerer nye relationer.

—Men ligesom publicisten Dostoevskij ikke er identisk med den polyfoniske roman, således er Rabelais på den ene side renaissance-ideologen (i modsætning til Dostoevskij nøgtern og progressiv), på den anden side karnevalstraditionens radikalt kritiske og åbnende diskurs. Til konkretisering: Bachtin udskiller i sin analyse af Picrochole-krigen, Gargantuas centrale episode, skematisk en forgrund og 3 planer. Forgrunden er Rabelais' hjemegn, der (i overdimensioneret skikkelse) leverer den præcise topografi for felttoget — som i mangt og meget er bygget over en længere proces, Rabelais' fader var inddraget i. 1. plan absorberer Frankrigs kamp mod Karl den Femte og rummer en skjult polemik mod Thomas More, hvis anklage (i "Utopia") mod Frans den Første for aggression med verdensherredømmet som mål omadresseres til Karl den Femte. På det 2. plan er episoden et konkret indlæg i den samtidige diskussion om kongers og nationers rettigheder og et internationalt retssystem (en debat som bl.a. More og Erasmus deltog i). 3. plan er den groteske grundstruktur.

En række af episoderne i Rabelais' roman (de "berømteste", fordi de set fra en borgerlig ideologisk synsvinkel er de mest "forståelige") er forholdsvis direkte, monologiske udtryk for en aristokratisk, progressiv renaissance-ideologi, fx. Gargantuas opdragelse, Thélème-episoden, Gargantuas brev til Pantagruel, etc. Men det er ikke Rabelais' sidste ord, hævder Bachtin:

We must therefore seek Rabelais' last word, not in the direct, rhetorized episodes of the novel in which speech has in most cases only one single meaning and is nearly always completely serious. We must seek this last word in the popular-festive, elemental imagery in which these images are immersed — — — no matter how serious Rabelais may appear in these episodes, he always leaves a gay loophole — a loophole that opens on the distant future — (R.W. p. 454).

'Gargantua et Pantagruel's humanistiske elementer blev optaget i senere tiders officielle ideologier og ansås for romanens dominerende (og dog, Voltaire mente at kun 1/8 af Rabelais burde bevares for eftertiden), mens den farligt relativiserende "rest" af gode grunde reduceredes som snævert satirisk, obscen, ulæselig — eller morsom. Med andre ord: de herskende klasser accepterede det, der bekræftede dem og fortrængte ideologikritikken.

På denne baggrund er Bachtins læsning af Rabelais en "omvendning". Gennemgangen kan passende slutte med den formelle redegørelse for den groteske "omvendings" struktur.

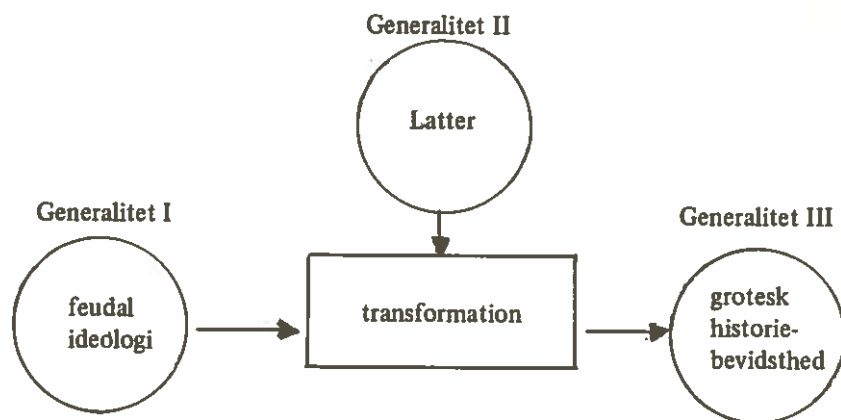
a. *Tid-rum-negation.* Den Rabelais'ske negation er forskellig fra den abstrakte formelle logiks. Den er temporær (festen) og spatial (kroppen):

It transfers the object to the underworld, replaces the top by the bottom, or the front by the back, sharply exaggerating some traits at the expense of others. Negation and de-struction of the object are therefore their displacement and reconstruction in space. (R.W. p. 410).

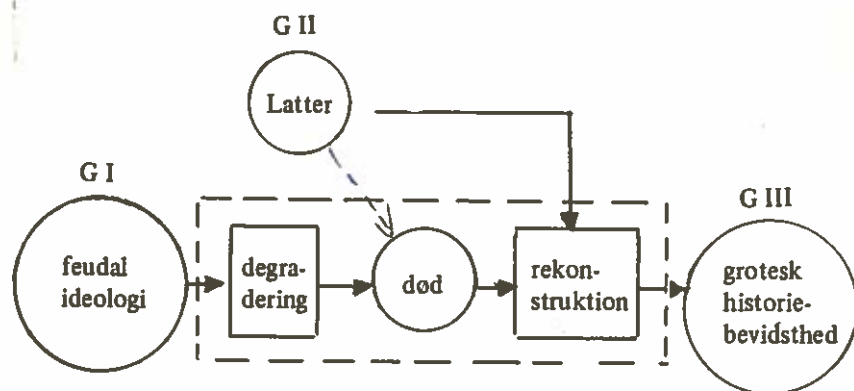
Som Bachtin påpeger drejer det sig om elementær dialektik. Tids-rum-negationen er ikke kun den simple "omvendning" som metaforerne "à l'envers" og "bottoms up" kunne give anledning til at tro, men en gennemgribende omstrukturering. De termer, Bachtin anvender ved præciseringen af den Rabelais'ske negation som "omplacering" og "rekonstruktion" giver anledning til at overveje det om end nok så specielle slægtskab med Althusseres bestræbelser på at definere den marxistiske dialektiks specificitet i forhold til den Hegelske. I største foreløbighed kan en vis relativ overensstemmelse i terminologi og problematik konstateres: i det teoretiske arbejde med det historiske "brud" sættes den distinktion mellem to negationstyper, den ene en radikal de- og rekonstruktion (revolutionær), den anden ren og u-specificeret, "abstrakt" (pseudo-overskridelse, den blotte "omvendning" af en given problematik). Den Bachtin'ske Rabelais-læsning kan måske anskueliggøres med en noget vovet og analogisk applicering af Althusseres generalitets-terminologi.

b. *Negationsspil.* Dette er Bachtins term for den nævnte anden negationstype hvis almindeligste form er *udskiftningen af en benægtelse med en bekræftelse*. Eksemplet par excellence er den middelalderlige 'Historia de Nemine' af munken Radulfus Glaner, der ændrede pronominet "nemo" (ingen) til egennavnet Nemo og dermed konverterede alle *tabu-områderne* til praksis-felter. Hvad *ingen* kan, ved og må, klarer den store Nemo så let som ingenting: "Nemo deum vidit" = "Nemo så Gud". Negationsspillet rummer naturligvis et utopisk (utopia = *ingensteds*) element, som Bachtin slående betegner "formal-anarkistisk" En af spillets "reneste" artikulationer i Rabelais' roman er det før omtalte Thélème-*abbedi*, hvis indretning er en konsekvent formel negation af de normale klosterregler (hvad der præciserer tidligere bemærkninger om episodens relativt begrænsede, aristokratiske karakter). Hovedreglen er: "Gør hvad du vil!".

Althusser anvender generalitetsbegrebet i essayet "Om den materialistiske dialektik" (afsnittet "Processen i den teoretiske praksis", oversat i "For Marx", Kbh. 1969, p. 156–165). G I er det teoretiske arbejdes *råmateriale*, *førvidenskabelige*, ideologiske forestillinger og begreber, G II er *produktionsinstrumentet*, "en samling begreber, hvis mere eller mindre



Figur a.



Figur b.

modsetningsfyldte enhed udgør videnskabens "teori" på det pågældende (historiske) tidspunkt" (For Marx, p. 158). G III er det videnskabelige produkt, det tankekonkrete. Det må understreges at *min* anvendelse er alt andet end stringent, blot et forsøg på en tilnærmende anskueliggørelse. Samt en rejsning af problemet om begrebsdannelsens mulige relevans i arbejdet med ikke-videnskabelige tekster.

Diagramformen er hentet fra Ole M. Nielsen og L. Printz: "Systemarbejde", Kbh. 1968. *Bollen* er tilstandssymbol, *pilen* er relationssymbol, *kassen* er aktivitetssymbol.

Figur b er et forsøg på en lidt nærmere præcisering af G II-transformationen.

I en række konkrete tilfælde er det imidlertid vanskeligt at sætte skellet mellem de to negationstyper, og negationsspil indgår ofte som element i tid-rum-negationen.

c. *Ros-og-ris-fusion*. Med Bachtins betragtninger over *ambivalensen* i Rabelais' tekst berøres udgangspunktet i La poétique de Dostoievski: den aktivt divergerende, tostemmige diskurs, hvoraf ros- og ris-fusionen er en ekstrem variant. Denne variants særkende er i udpræget grad at manifestere den meget omtalte dobbeltheds *dynamiske* karakter:

The point of view of the whole is far from being neutral and indifferent. It is not the dispassionate position of a third party, for there is no place for a third party in the world of becoming. The whole simultaneously praises and abuses. Praise and abuse may be aligned or divided among private voices, but in the whole they are fused into ambivalent unity. (R.W. p. 416).

Udsagnet viser indirekte tilbage til La poétique de Dostoievski (bl.a. p. 120), hvor det er et af de konstituerende træk ved *monologismen*, at "tertium non datur": tanken bliver enten bekræftet eller benægtet. Men heller ikke den dynamisk-dialogiske diskurs har åbenbart plads til "det tredje standpunkt", for det fordobles selv og opløses i spændingsfeltet mellem det første og det andet, i deres de- og rekonstruktion: tanken (o.l.) bliver både bekræftet og benægtet og i den forstand hverken bekræftet eller benægtet, men transformeret. Monologisme/dialogisme deler tilsammen hele diskursfeltet; hvor gives tertium da i det hele taget? Hvis der ikke er et tanke svigt eller en ufrugtbar modsætning mellem de to bøger – hvad jeg ikke tror – så står der en problematik, som har eksplicitering behov. Endnu et problematisk eksempel: i La poétique de Dostoievski placerer Bachtin dialogismen lige fjernt fra *dogmatisme* (der gør dialog *umulig*) og *relativisme* (der gør den *unødvendig*), men dialogismen er i sin karnevalliserede form "lystigt relativitet". Hvad siger det lille ordspil relativisme/relativitet?

Svaret jeg mener at måtte give er, at for Bachtin er alt fundamentalt og uhjælpeligt partisk – og det er omridsene af to forskellige former for

det  
ikke  
hel  
punkt

del i  
den  
...

x?  
hvorfor eller  
vigtig



*partiskhed*, der aftegner sig i monologismen/dialogismen: den første hvad enten den har form af "dogmatisme" eller "relativisme", er en partiskhed for den givne sociale orden og kan derfor udtrykke sig "entydigt", i dens kategorier, den "neutraliserer" de dialektiske modsætninger ved at erstatte dem med den simple modsætning mellem statiske kategorier; den anden er omvæltningens partiskhed, "ambivalent", fordi den er de eksisterende kategoriers produktive destruktionsproces, den revolutionære praksis' farce-agtige "relativisering" af de naturaliserede sociale forhold. Der er ingen "syntese" i Bachtins konception, derfor den konstante advarsel mod at forveksle "dialogismen", med en "dialektik" af *hegeliensk* type, der er kun forskellenes, modsætningernes dynamik, svarende til hvad Althusser i en anden forbindelse benævner som den marxistiske dialektiks *irreduktibilitet*. Derfor også angrebene i begge bøger på *psykologistiske reduktioner* af komplekse *sociale* og *sproglige* fænomener.

Ros-ris-fusionen er fundamental for Rabelais' tekst og dens karakteristik er derfor impliceret i en del af det foranstående, men jeg skal endnu følge Bachtins afsluttende bemærkninger. I 3. bog udsynger Panurge og broder Johan et vældigt *litani* på ordet "couillon" (pik), som Panurge forsyner med 153 rosende epiteter, broder Johan til gengæld med 150 fornærmelige. Ordet "couillon" som er meget hyppigt i romanen – bl.a. i adskillige mærkelige afledninger – er ligesom "føl" og "sot" ambivalent. Panurges ros og broder Johans ris er derfor begge dobbelte, tilsammen producerer de en ambivalens af 2. grad, et mod-litani til de lavere stratas "konge".

De 303 epiteter danner lige så mange *mesalliancer* med "couillon". Men Rabelais absorberer ydermere en nonsensgenre, hvis "indhold" er *meningsløse, antilogiske mesalliancer*, den såkaldte coq-à-l'âne. Ingen indholdsanalyse i gængs forstand er her mulig, og alligevel har genren i flg. Bachtin en distinkt "artistic and ideological meaning", som er ordenes karnevalske frigørelse fra deres "normale", "logiske" sammenhænge i nye usædvanlige forbindelser.<sup>19</sup>

Med løsrivelsen fra den sædvanlige kontekst ændrer navnene på genstande i coq-à-l'âne karakter i retning af *egennavne, en individualiserings* tendens, der også manifesterer sig i folkesprogenes betegnelser for naturfænomener, sygdomme o.l. (fx. personificeres de muntre sygdomme syfilis og podagra som "la Dame Vérolle" og "la Goutte"). Samtidig har de fleste egennavne i Rabelais' tekst en umiddelbar betydning (Tappecoue: Rumpedasker) eller åben etymologi (Grandgousier, Gargamelle: (det store) svælg), hvis der ikke konstrueres en karnavalliseret sådan (Gargantua (egt. "svælg" som de andre): Que grand tu as (le gousier!), Paris: par ris (for sjov) etc.). Ved svækkelsen af skillelinien mellem navneord og egennavne sker der en transformation af begge kategorier til *ambivalente egenavne*, ros-ris-fusionens mest typiske form.

Endog i Rabelais' brug af *tal* påviser Bachtin dekonstruktionen af det feudale system. I antikkens og højmiddelalderens symbolske og metafysiske talæstetik er tallet "determined, finite, rounded, symmetrical" (fx. 3-7-9). I Rabelais' tekst er tallet af og til en direkte *parodisk profanering* af de hellige tal. Men som oftest er det komisk-*hyperbolsk*, betegner *usandsynlige kvantiteter* (svarende til kvantitetens positive værdi i det groteske system som udtryk for overdådighed, frugtbarhed, etc.). Tallet opviser ydermere en fuldstændig *umulig præcision* (jvf. antallet af de overpissede parisere og andre ex. i afsnittet om kropsbilledet). Endnu mere karakteristisk er tallenes *groteske struktur*, deres *asymmetri og ustabilitet*. I 2. bog er 600, over 600, ja over 1311 hunde efter Panurge; her er både hyperbol, umulig præcision (som bliver endnu værre ved "over" og fordi det bare drejer sig om en flok hunde) og asymmetri: It is impossible to build with such a number any harmonious and complete universe (R.W. p. 465).

Bachtins sidste og ikke mindst væsentlige pointe er at det *historiske* brud, som Rabelais' tekst placerer sig i, samtidig – og i udpræget grad – var et *lingvistisk* drama, præget af en intens sproglig interorientering. Skellet mellem officiel/uofficiel kultur er delvist et sprogligt skel mellem latin og folkesprog. Middelalderlatin var det officielle sprog som blev problematiseret ved den klassiske latins renaissance og besejret ved folkesprogenes gennembrud. Den fredelige sameksistens mellem folkesprogenes dialekter blev ophævet under konstitueringen af nationalsprogene (dialekterne blev til lingvistisk-ideologiske masker) i en proces af stærk udveksling og konflikt med andre nationalsprog (den overlegne italienske teknologi betingede en omfattende absorbering af italienske ord i fransk).

Languages are philosophies – not abstract but concrete, social philosophies, penetrated by a system of values inseparable from living practice and class struggle. This is why every object, every concept, every point of view, as well as every intonation found their place at this intersection of linguistic philosophies and was drawn into an intense ideological struggle. In these exceptional conditions, linguistic dogmatism or naivety became impossible. (R.W. p. 471).

Thus we see that in Rabelais freedom of laughter, consecrated by the tradition of popular-festive forms, was raised to a higher level of ideological consciousness, thanks to the victory over linguistic dogmatism. (R.W. p. 473).

#### IV

Bachtins studie i karnevals-folkloren er et led i et projekt af dimensioner: en gennemgribende revision og dekonstruktion af Europas traditionelle artistisk-ideologiske problematik. Med en sådan gestus anbringer Bachtin sig i de senere tiders maskerede af ideologiske og teoretiske armsvingere, om hvilken jeg afslutningsvis skal bringe nogle summariske overvejelser til torvs.

Bachtins velnok skarpeste ideologikritik af et enkelt værk er rettet mod Wolfgang Kayser's 'Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung' (1957). Kayser's bog er hvad man kalder et tidsdokument, fordi den – på teoretisk niveau – er en glasklar fremlæggelse af de sene 50'eres fremmedgørelsesmysticisme, som den nærdes af de såkaldte "absurdistiske", "eksistentialistiske", "modernistiske" og "ny-marxistiske" retninger. Det groteske ses som "ein Spiel mit dem Absurden", "die Gestaltung des "Es" og selve "die entfremdete Welt". Det groteske er frygtindgydende, og

Das Grauen überfällt uns so stark, weil es eben *unsere* Welt ist, deren Verlässlichkeit sich als Schein erweist. (m.u.).

Man kan spørge: hvem er "vi"? Svaret gives på hver eneste side, fx. i indvendingen mod visse groteske-definitioner:

Was wir da in die Hand bekommen, ist die Eintrittskarte für eine Jahrmarktsbude [...], aber nicht für die künstlerischen Welten eines Keller oder Ravel oder des Tanzes oder – der spanischen Malerei. (Das Grotteske, p. 17).

Det ikke-freudianske "id" og den ikke-marxistiske "fremmedgørelse" er nøglebegreber i denne meget udbredte konception, som i mere eller mindre modificerede varianter præger perioden.<sup>20</sup> En del af det som er skrevet indenfor konceptionen peger ud over den og har i øvrigt interesse som modernismens "selvforståelse", men man bør nok være varsom med at identificere "selvforståelsen" med "sagen".<sup>21</sup>

For ikke at akkumulere flere gentagelser vil jeg afstå fra en gennemgang af Bachtins polemik mod Kayser og blot påpege at denne teoretiske konfrontation er et usædvanlig klart eksempel på sammenhængen mellem forskelle i problematik og divergerende klassepositioner.

Et andet forhold træder frem ved en samstilling med Henri Lefebvre's 'Rabelais' (1955). Bogen, som ikke nævnes af Bachtin, er traditionel marxistisk litteraturkritik. Lefebvre's betragtninger og generaliseringer over de fem bøger og deres relationer til perioden, herunder folkloren og festerne (næsten udelukkende de agrariske), og bemærkningerne om Rabelais' latter ligger i mangt og meget på linie med Bachtins. Men hvor Bachtin ofte er antydende, er Lefebvre decideret vag og usystematisk, således som hans særdeles traditionelle metodeerklæring angiver:

Seule la méthode marxiste qui part du contenu et qui retrouve le contenu à travers la forme, éclaire les faits et résout les problèmes, y compris bien entendu ceux relatifs à la forme. ('Rabelais', p. 142).

Lefebvre's "tekstlæsning" er impressionistisk. Hvad der kort sagt skiller ham fra Bachtin er dennes translingvistisk-semiotiske approach, der

muliggør mere stringente analyser, fx. af festernes "sprog", som Lefebvre nærmest opgiver med den (ikke helt ukorrekte) henvisning:

Tout se mêle encore dans la même "indifférenciation" – grosse de contradictions-que la communauté elle-même. ('Rabelais', p. 83).

Når Lefebvre's bog, på trods af sin åbenbare litteraturteoretiske primitivitet, alligevel cirkler sig frem til noget, er grunden den materialistiske dialektik, Lefebvre som sociolog praktiserer, og som udelukker naiviteter af Kayser's type. Tilbage står, at en nok så proletarisk synsvinkel og generelt opfattet marxistisk dialektik ikke "af sig selv" løser problemet om udviklingen af metodologier til analyse af specifikke betydningsstrukturer.

Foruden Bachtin er Walter Benjamin formentlig den første som har arbejdet i retning af en marxistisk semiotik. Hvor Bachtin har analyseret "det groteske" 's betydning, har Benjamin arbejdet tilsvarende med "allegorien" (ganske vist på idealistisk grundlag i det tidlige værk "Ursprung des deutschen Trauerspiels", 1928). Som Bachtin "læser" karnevallets politisk-ideologiske mening (inkl. dets bymæssige topografi: pladsen etc.), således "læser" Benjamin modsætningerne i det 19. århundrede kapitalisme i Paris' arkitektur og bybillede (Paris- og Baudelaire-opsatserne; der er i øvrigt en slående lighed mellem Bachtins og Benjamins betragtninger over *interiørets* betydning). Men skønt Bachtin som sagt ofte er antydende, er hans tekster overalt forsøgt på at producere en klar og differentieret videnskabelig terminologi, i oplagt modsætning til Benjamins stærke essayistiske tilbøjeligheder, der har antydningen som princip. Benjamins forfatterskab er præget af begrebmæssig og kvalitetsmæssig ujævnhed, hvad der gør vurderingen af hans teoretiske arbejdes brugbarhed til en problematisk sag. Ved siden af tekster som de nævnte (og i dem) er der mere eller mindre interessante mystifikationer, som fx. Kafka-essayene, hvis "berømmelse" i nogen grad er symptomatisk for den almindelige Kafkisme.

Et problem som både Benjamin og Bachtin rejser er deres eget – og marxismens – forhold til psykoanalysen. Benjamin opererer med den freudske term "drømmearbejde" og i "Paris, det 19. århundredes hovedstad" hævder han:

Bearbejdningen af drømmeelementer er et skoleeksempel på dialektisk tænkning. Derfor er den dialektiske tænkning organet for den historiske opvågningen. (cit. efter Vindrosen, 1970, nr. 5, p. 30).

Hele Bachtins translingvistik, dialogisme, karnevals-drømme-logik og groteske krops-topologi står i en allestedsnærværende, tæt relation til Freud, som Rabelais-bogen da også strategisk refererer til under polemikken mod det Kayser'ske "id"-begreb.

Allerede *feltet* for Freuds studier viser det nære slægtskab. Den logik og symbolik, Freud etablerer, er ikke begrænset til drømmen, "men tilhører

det ubevidste forestillingsliv, navnlig hos det jævne folk, og findes i en fuldstændigere grad i et folks love, myter, sang og talemåder, i dets ordsprogsvisdom og daglige humor, end i drømmen." (Drømmetydning, Kbh. 1965, p. 284). Freud skriver om vitsen. Bachtin skriver om folkehøremoren, karnevallet, hvis logik, siger han, er drømmens. Men overensstemmelserne angår selve konceptionernes nerve: translingvistikens *to-stemmige diskurs*, i hvis dissonanser, pauser, hulheder etc. *en anden* artikulerer sig; psykoanalysens ubevidste *drømmetanker*, som ved *drømmearbejdet* – forskydning, fortætning, overdetermination – transformeres til (det manifesterede) *drømmeindhold*, hvis talefejl, umulige kompromiser og sælsomme orddannelser røber *den Anden* (det ubevidste, drømmetankerne) og hvis logik ikke kender "enten – eller".

Det er baggrunden (hvis nøjere, differentierede analyse ikke kan gives her) for at *Althusser* faktisk i følgende passage relaterer *Bachtin* til Freud – og til Marx:

C'est depuis Freud que nous commençons de soupçonner ce qu'écauter, donc ce que parler (et se taire) veut dire; que ce "veut-dire" du parler et de l'écouter découvre, sous l'innocence de la parole et de l'écouter, la profondeur assignable d'un second, d'un tout autre discours, de l'inconscient. ("Lire le Capital", p. 12–13, Paris 1969).

Bachtin "hører" freud'sk ("to stemmer") og "læser" som Marx' (anden) læsning af de klassiske økonomer og Althusser's læsning af Marx' ("to tekster"):

... une lecture que nous oserons dire "symptomale", dans la mesure où, d'un même mouvement, elle décèle l'indécélé dans le texte même qu'elle lit, et le rapporte à un autre texte, présent d'une absence nécessaire dans le premier. (op. cit. p. 28–29).

Dialogismens nære relation til psykoanalysen er også blevet understreget af Julia Kristeva, mindre i introduktionsartiklen fra 1967, mere i indledningen til "La poétique...". Kristeva retter en stort set berettiget kritik mod Dostoevskij-bogens "bevidstheds"-begreb og præciserer dynamikkens karakter af *inter-tekstualitet*, ligesom hun problematiserer translingvistikens kategori I (direkte diskurs), hvad der for så vidt er overflødigt, som Bachtin i begge bøger gør opmærksom på den "direkte" diskurs' relativitet som sprog-tvang, skrøbelige neutraliseringsforsøg på baggrund af relativ ideologisk stabilitet.

Trods tidligere (og kommende) forbehold må det indrømmes, at væsentlige dele af Kristevas "sémanalyse" er en perspektivrig udbygning og modificering af translingvistikken, for så vidt sémanalysen – i modsætning til den statiske strukturalisme – (og i tilslutning til Marx' og Freuds analyser af produktion og drømmearbejde) behandler det konkrete udtryksarbejde, *meningsproduktionen* (la signifiante) i en samfundstekst dialektik, hvor teksten henviser til, absorberer og omskriver andre tekster – og ikke-tekstlige strukturer.

Via Kristeva er en række af Bachtins begreber blevet indoptaget i fransk semiotik og struktural poetik, således i Barthes' "S/Z" (polyfonien) og Todorovs "Poétique" (i "Qu'est-ce que le structuralisme?", Paris 1968). Sidstnævntes diskurs-klassifikation i "Les registres de la parole" har påfaldende lighed med Bachtins translingvistiske skema, hvad der dog ikke bør tilsløre den fundamentale forskel: at Todorovs "discours poétique" i sidste instans hænger uhjælpeligt fast i den formalistiske litteraritet- og autonomi-ideologi, Bachtin gør op med. Todorovs anfægtelser af Bachtins monologisme-kritik er derfor næsten komisk ved siden af, den ene taler æstetik hvor den anden taler politik (Dostoevskij-bogen har, helt afgjort, især i kapitlet om "Le personnage" meget tvivlsomme passager, men andre steder og Bachtins øvrige tekster – tydeligst i denne forbindelse "Epos og roman" og "L'énoncé dans le roman" – viser at Todorovs kritik, selv på hans egne præmisser, er noget forfejlet).

En teoretiker af Bachtins type går man forkert af, hvis man overser hans *politiske* rolle som aktør i dette århundredes over al måde farceagtige tragedie. Dette aspekt – Bachtin som aktuel sovjetisk ideologikritiker – er motivet for Alexander Kaempfes fortræffelige essay "Die Funktion der sowjetischen Literaturtheorie" (efterskrift til den tyske Bachtin-oversættelse, p. 133–148). Kaempfe betragter kritikken af monologismen og latterfjendtligheden som regulær anti-stalinistisk polemik og "latterkulturen" som en konstrueret "Gegenmodell", hvis historiske autenticitet er mere end problematisk, og hvis bærer – "folket" – er en taktisk mystifikation. En moderne manifestation af denne "latterkultur" finder Kaempfe i den vestlige "popkultur", hvis aktive kadre – beatniks, hippier og studenter – måske nok kan henregnes til "folket", men dog mere præcist til "småborgerskabet". Og det småborgerlige vid er oftere rettet mod de svageste end mod de stærkeste. Kaempfes kritik er berettiget, for så vidt Bachtins klassebegreb som nævnt faktisk er uldent, ligesom den historiske differentiering sløres af uholdbare generaliseringer, fx. at latteren *altid* forblev et frit våben i *folkets* hænder. Andetsteds hævder Bachtin, at i det kapitalistiske klassesamfund er latteren *reduceret* og altså ikke fri, og det er kraftigt nedtonede former, han studerer hos Puškin og Dostoevskij.

En konkret og direkte analyse af ændringerne i dette århundrede har han (foreløbig) ikke givet. I forbindelse med polemikken mod Kayser skitseres blot to *litterære* udviklingslinjer: "modernistisk" (Jarry) og "realistisk" groteske (Mann, Brecht, Neruda).

På det sociale plan tårner spørgsmålene sig op: hvor "reduceret" er *arbejdernes* latter, fungerer den under den moderne klassekamps hårde og forpligtende vilkår eller er den væsentligst et pacificeringsinstrument? Eller er den reserveret den beatkultur, der mere eller mindre flyder sammen med "det nye venstre", som måske i virkeligheden er gammelt, ældre end Marx, ja, ældre end kapitalisme og kolonialisme?. Og er denne højbesungne

bevægelses højtjaldende latter idag revolutionær? Kaempfes afvisning er for monologisk, sagen er både værre og bedre end han ser. Med udgangspunkt i Bachtins distinktion mellem de to negationstyper finder jeg det muligt at skitsere to signifikante ideologiske (og æstetiske) yderpunkter for den svingende bevægelse.

Det ene eksemplificeres af mescalín-profeten, sex-magikeren Aleister Crowley, *Det Store Dyr*, hvis tal er 666. Efter råd fra den kinesiske orakelbog 'I Ching' indrettede Crowley en villa på Sicilien som sit magi-center, han kaldte det *Abbey of Thelema*, dets mure var dækket af groteske erotiske fresker, hans grundætning var: "*Do what thou wilt shall be the whole of the Law*". Forbindelsen til den rabelais'ske negation er indlysende, men vel at mærke til den type, Bachtin kalder "formal-anarkistisk", og Crowley's neophyter i dette århundrede er da også dels en fascistoid okkultisme, dels den velkendte astrologiske "anarkisme". Det er næsten ligesom Rabelais, men de mener det vist alvorligt, når de står på hovedet. Forudsætningerne for en historisk forståelse – og fundamental kritik – af denne variant er givet med Bachtin.

Det andet yderpunkt er Brecht, eller nærmere Glauber Rocha. Den menippæiske satire *Antonio das Mortes* er bygget over en brasiliansk myte, der nøje tilsvarende sammensmeltningen i 1500-tallets engelske maj-spil af Robin Hood og Sct. Georg og Dragen. Antonio er universel og historisk konkret, imperialismens "tragiske farce", dramaet om småborgeren der bedøver sig bedst muligt med sprutten og luderer mens det oprørske landproletariat massakrerer. En direkte karnivaliseret film, den mest fuldstændige moderne artikulation af den revolutionære latterkultur, Bachtin har skitseret. Latteren *kan* være proletarisk og revolutionær, det har også Brecht vist.

Det første er en "systemimmanent opposition" (Kaempfe) selv om det er på kanten, i marginen – netop fordi det er ganske omvendt. Det andet er det ikke. Hvorhen går "det nye venstre"? Holder det ikke snart op med at være "nyt"? Det er dog til dels gamle forskelle det drejer sig om, *mindst* så gamle som kapitalismen.

Bachtins tekster er *mangesidige* og derfor et muligt og strategisk udgangspunkt for den gennemgribende teoretiske dialog og politiske dialog og dialog mellem dialogerne, som den stadigt mere presserende revolutionære teori og revolutionerende praksis nødvendiggør.

## NOTER:

- 1) oversat til engelsk: Dostoyevsky's "Plurality of Voices" in Lunacharsky: On Literature and Art, Moskva 1965.
- 2) som hun argumenterer for i sin introduktion til *La poétique de Dostoievski*.
- 3) I. persons-fortælling, ofte med en fortæller af "folket".
- 4) bl.a. oversat til tysk: *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, Frankfurt a. M., 1967.
- 5) Strengt taget umuliggør også romanformen en sådan konfrontation som andet end en tilnærmelse. Det må være tilladt med Lunacharskij at tvivle på, at teatret (og filmen) er så radikalt udialogisk, som Bachtin hævder i *Dostoevskij-bogen*.
- 6) se Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961, og Søren Schou: Fortælleren i romanen in *poetik*, serie 1, nr. 2, 1967.
- 7) se fx. Jurij Tynjanov: *Das Wörterbuch Lenins in Lenin. Revolution und Politik*, Frankfurt a. M. 1970.
- 8) Den tjekkeske strukturalist Jan Mukařovský behandler (med *teaterdialogen* som hovedmateriale) disse forhold indgående i *Zwei Studien über den Dialog in Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt a. M. 1967.
- 9) se Peter Madsen: *Ideo-lingvistik*, in *Kritiske Studier* 7–8, 1969.
- 10) Alt dette karakteriserer ligeledes djævelsamtalen i Thomas Manns "Dostoevskij'ske" og polyfoniske roman *Doktor Faustus*, som Bachtin da også flere steder henviser til.
- 11) Problematikken er i alle henseender Freud'sk: den odipale situation, den Anders (det ubevidstes) påtrængende, men undertrykte diskurs. Jeg skal senere sætte Bachtin's analytiske metode i forhold til Freud (og Althusser).
- 12) Dialektisk kritik (som Bachtin's) af borgerlige og samtidig af visse former for "socialistiske" ideologier har intet at gøre med opfattelser som den nævnte. Både den kritiske procedure og kritikens objekt er radikalt forskellige.
- 13) Rabelais-forsker, initiativtager til "La Société des Etudes Rabelaisiennes" (1903), der udgav tidsskrifter om Rabelais og det 16. århundrede; fra 1912 medudgiver af *Oeuvres de Francois Rabelais. Edition critique*, publiée par Abel Lefranc, Jacques Boulenger, Henri Clouzot, Paul Domeaux, Jean Plattard et Lazare Sainéan i 5 bind, der omfatter de første tre bøger.
- 14) *Le Probleme de l'incroyance au XVIeme siecle, la religion de Rabelais*, Paris 1942.
- 15) jeg skal blot antyde omfanget af litteraturen om den statiske samfundskrops-ideologi ved en række navne som Tawney, Tillyard, Weimann (*Drama and Wirklichkeit in der Shakespearezeit*), Kantorowicz, Tingsten. 'Klassekampens fysiologi i Les Rougon-Maxquart' af Jens Peter Lund Nielsen (in *poetik* 2, 1970) er en skarpsindig analyse af kropsallegoriens funktion under den tredje franske republik, herunder specielt Zola's modificerede udgave, der rummer kraftige, skønt underordnede groteske elementer.
- 16) Tarme, kallon, viscera, gaubilleaux, tripes spiller en meget vigtig rolle i Rabelais' tekst, således i fortalen til Pantagruel og under kvægslagtningsfesten, der præluderer Gargantua's fødsel. I Bachtin's analyse fungerer "tripes" som en kongevej til det groteske system:  
 — — tripe is linked with death, with slaughter, murder, since to disembowel is to kill. Finally it is linked with birth, for the belly generates. / Thus, in the image of tripe life and death, birth, excrement, and food are all drawn together and tied in one grotesque knot; — — (RW p. 163).
- 17) I Dekameron's 3. dag, 10. historie er identifikationen af de to områder meget klar i parodien på eremit-idealet: eneboeren og eneboersken tjener Gud ved at jage "djævelen" tilbage til "helvede". Samme identifikation fremstår i *King Lear*, IV, 6sc. på den totale baggrund af en historisk omvæltning ledsaget af alle værdiers omvurdering.
- 18) eksempelvis skal henvises til den skotske lavlandsdigter William Dunbar's digt 'The Dance of the Sevin Deidly Synnis' (ca. 1507), hvor helvede på *fastelavnsaften* fyldes med højlandere, der kæfter op på gælisk så djævelen er ved at gå til.
- 19) genrebeskrivelsen har relevans fx. for Sterne's *Tristram Shandy*, der jo slutter med "narren" Yorick's fornikring om, at det hele er en *Cock-and-Bull-story*.
- 20) fx. Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) og Roger Garaudy: *D'un réalisme sans rivages* (1963).
- 21) som Georg Lukács til dels gør i *Wider den missverstandenen Realismus* (1957).

## LITTERATURLISTE:

## Af Bachtin:

- Mikhail Bakhtine: La poétique de Dostoievski. Traduit du Russe par Isabelle Kolitcheff. Présentation de Julia Kristeva. Paris 1970. (forkortet PD).
- Mikhail Bakhtin: Rabelais and His World. Translated by Helene Iswolsky. Foreword by Krystyna Pomorska. Cambridge, Mass. 1968. (forkortet RW).
- Michail Bachtin: Literatur und Kameval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe. München 1969. (udvalg af de to bøger).
- Efter Rabelais-bogen er foreløbig tre artikler af Bachtin publiceret: Slovo romany, in Voprosy Literaturny 8, 1965, oversat til fransk: L'énoncé dans le roman, in Langages 12, 1968. Iz predistorii romannogo slovo, in Učenyje zapiski Mordovskogo Universiteta 61, 1967. Epos i roman, in Voprosy Literaturny 1, 1970.
- Sidstnævnte artikel er et optryk af et foredrag fra 1938, altså i perioden mellem Dostoevskij og Rabelais-bogens førsteudgaver. De to førstnævnte er uddrag af et større værk under udarbejdelse, der skal omhandle forskellige også ikke-litterære diskurs-typer. De pågældende artikler (som stud. mag. Gunhild Agger har oversat for mig) er af tids- og pladshensyn ikke blevet behandlet her.

## Om Bachtin:

- Julia Kristeva: Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, in Critique, april 1967. Også optaget i J. K.: Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse, Paris 1969.
- Otakar Novak: François Rabelais et la "culture populaire carnavalesque", in Sbornik Prací Filosofické Fakulty Brněnské University, 1967, D 14.
- A. Lunacharsky: Dostoyevsky's "Plurality of Voices", in A. L.: On Literature and Art", Moskva 1965.
- Tzvetan Todorov: Poétique, in Qu'est-ce que le structuralisme, ed. Wahl, Paris 1968.

## Anvendte værker i øvrigt:

- L. Althusser: For Marx, Kbh. 1969.
- L. Althusser: Lire le Capital I-II, Paris 1969.
- S. Freud: Drømmetydning, Kbh. 1965.
- L. Hjelmslev: Omkring sprogteoriens grundlæggelse, Kbh. 1966.
- W. Kayser: Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg und Hamburg 1957.
- H. Lefebvre: Rabelais, Paris 1955.
- K. Marx: Karl Marx og Friedrich Engels: Udvalgte skrifter I-II, Kbh. 1952.
- K. Marx: Aus den Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie 1857/58, Rowohlt's Klassiker 1967.
- P. Medvedev: Formalnij metod v literaturovedenii, Leningrad 1928.
- J. Mušarovsky: Kapitel aus der Poetik, Frankfurt a. M. 1967.
- O. Nielsen og L. Printz: Systemarbejde, Kbh. 1968.
- V. Sklovskij: Theorie der Prosa, Frankfurt a. M. 1966.
- L. Trotskij: Litteratur och Revolution, Malmö 1969.
- J. Tynjanov: Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur, Frankfurt a. M. 1967.
- J. Tynjanov: Das Wörterbuch Lenins, in Lenin. Revolution und Politik, Frankfurt a. M. 1970.
- R. Weimann: Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters, Berlin 1967.
- Brand: Populär Antiquities, London 1895.

Appendiks: *Madsen, Marx og Utopia* – replik i anledning af Peter Madsens 'Semiotik og dialektik', Kbh. 1971.

Først da arbejdet på min artikel var næsten afsluttet, fik jeg lejlighed til at læse Peter Madsens afhandling 'Semiotik og dialektik', der bl.a. rummer en Bachtin-gennemgang. Derfor den følgende kommentar, som dog ikke berører afhandlingens udmærkede gennemgang og funktionelle placering af Bachtin som formidlingspunkt mellem tysk mere eller mindre Hegel-præget marxisme og fransk grammatologi og semiotik, men er et indlæg i den diskussion, Peter Madsens konklusioner lægger op til. Replikken er en uddybning af mine egne betragtninger i foranstående artikel, for de arbejder på en række punkter med det problem, som også er Peter Madsens: hvad skal der forstås og gøres ved det "dialogisme"-begreb, som ikke mindst Bachtin har præget?

Julia Kristeva (og derefter hendes sovjetiske kollega Linnart Mäll) har "gjort" det med begrebet, at hun har sat en distinktion mellem *transformerende/dialogisk eller paragrammatisk praksis* (Kristeva: Pour une sémiologie des paragrammes, in Semeiotike, p. 196-197), af Mäll yderligere angivet med termerne "lysiogie"/"zérologie" (Mäll: Une approche possible du Sūnyavāda, in Tel quel 32). Den første praksis-type erstatter med en let omskrivning af Mäll et system med et andet uden at gå ud over selve "systematiseringens" grænser. Den anden (dialogiske) praksis går videre end som så:

La voie zéro signifie qu'on lève, en effet, l'opposition entre les niveaux initial et final et qu'on les considère comme équivalents. (Mäll, op. cit., p. 60).

Dvs.: den dialogiske *modsatning* hos Bachtin, som med nogen varsomhed kan kaldes "ikke-eksklusiv" i den forstand, at der ikke er tale om nogen monologisk negation af den ene term, men om drivkraften i en transformation af forholdet som helhed, forandres i Kristevas og Mälls "dialogisme" til noget så interessant som en "ikke-oppositionel opposition". En sådan opfattelse er temmelig problematisk (hvad Kristeva dog selv er opmærksom på i 'Distance et anti-représentation', in Tel quel (32)) og har ikke som Kristeva hævder (fx. i introduktionen til La poétique de Dostoievski) belæg hos Bachtin. I den bachtinske dialogisme og polyfoni er distinktionen mellem det transformerende og det dialogiske nedbrudt: dialogen er transformerende og gennemgribende transformationer er dialogiske (dialektiske) fænomener. På den kristeva'ske distinktions betingelser er "dialogismen" derimod på (eller over) grænsen til det statiske og relativistiske, en form for værdipluralistisk ideologi (der hævder at have lagt det ideologiske bag sig).

Måske er det blot en fare, der ville vise sig overvundet ved en bedre (og matematisk kyndig) læsning af Kristeva (og Mäll) end jeg for indeværende er i stand til at præstere. — Men det er præcis under de konkluderende overvejelser over Kristevas transformation/dialogisme — distinktion, at der i Peter Madsens i øvrigt meget omsigtsfulde 'Semiotik og dialektik' optræder intellektuelle fliptendenser. I en betydningsfuld slutparentes lader Peter Madsen "de gængse former for angreb på "det bestående"" (manus. p. 167) svare til den blot transformerende praksis, mens en storslået *ækvivalering* samler semiotikken, Marx' kritik af den politiske økonomi og "det nye venstres" anarkistiske, utopiske og orientaliserende retninger på den dialogiske praksis' "nul-vej" — som et fælles forsøg på at "komme ud over modsætningerne og i stedet "blot" påpege det givnes begrænsning." (manus. p. 167).

Når Peter Madsens betragtninger over "det nye venstres" "foreløbig utopiske overskridelse af den borgerlige vestlige kultur" (manus. p. 168) trods forbehold er langt mere uanfægtede end mine (i ovenstående konklusion), kan modsigelsen derfor ikke reduceres til en "privatsag" — at Peter Madsen nu engang skulle kunne li' anarkister og utopister, mens jeg skulle være allergisk overfor dem — modsigelsen viser hen til et teoretisk problem: en divergerende dialogisme-opfattelse.

Det som ikke mindst Marx (der ikke blot kritiserede den politiske økonomi) har kritiseret anarkismen og utopismen for, er netop at de pågældende retninger aldrig har taget *transformationens* problem alvorligt, men har troet at kunne "komme ud over modsætningerne" ved en momentan total negation af "det bestående" eller ved små eksperimenter med "det ny Jerusalem i lommeformat" (Marx: Manifestet, Økonomi og filosofi, Kbh. 1962, p. 189) ledsaget af idealistiske appeller begrundet i en "foi en la toute-puissance de la conviction" (Bachtin: PD p. 122).

Hvis semiotikken generaliseret skiller transformation og dialog kan den blive indviklet i vanskeligheder af "relativistisk", "anarkistisk", "utopisk" karakter. En utopisk sætten sig ud over modsætningerne har som risiko en negligering og — hvad mere er — en blokering af den transformerende, ikke-anticiperende og *derfor* åbnende revolutionære praksis. Deraf Marx' *tavshed* om det kommunistiske samfund, der ikke (som Peter Madsen gør det) kan harmoniseres med visse strømningers utopiske *optagethed* af det samme.

Og *derfor* er der ikke hos Bachtin noget skel mellem transformerende og dialogisk aktivitet. Den formale "model" som Bachtins dialogisme kan siges at være er modellen af en transformation — uden ende.

Per Aage Brandt

## SKRIFTENS NULPUNKT og den store blafren (om tendenser i fransk post-filosofi)

Det kan "betale" sig at "illustrere" problemet på følgende måde: på spørgsmålet "*hvad er det samme?*" svares rimeligvis med spørgsmålet "*som hvad?*"; på spørgsmålet "*hvad er mening?*" svares sandsynligvis<sup>1</sup> "*med hvad?*"; men på spørgsmålet "*hvad er en sko?*" svarer kun en skælm eller enfoldig "*venstre eller højre?*". Der er således ting, der ikke spøges med, og omvendt ting, som *bør* omgås letfærdigt inden for rimelighedens grænser. Men forsøger man at spørge alvorligt om disse rimelighedens grænser selv, må man tåle, at alvorens tæppe så at sige rives væk under ens fødder, uden at spørgsmålet derfor bliver mere skæmtsomt. Man ser sit spørgsmål stillet i en ny modus, hvilket betyder, at hele dets adfærd som spørgsmål problematiseres; dets spørgende effekt er ligesom fjernet, for så vidt spørgeeffekten væsentligt knyttede sig til alvoren, aftog i form af retorisk spørgeform i tilknytning til de skæmtsomme materier, og tager form af et svævende vacuum over for det der er hinsides det latterlige.

Et spørgsmåls egen modus er en funktion af hvad spørgsmålet er *om*. I samme grad som emnet er massivt og fyldigt, positivt, i samme grad har spørgsmålet effekt. Ved emnemassens grænser patuljerer det yderste spørgsmål for tavsheden: "*er intet?*".

Siger man, at spørgsmål forholder sig til svar som erkendelsens teoretiske moment til dens empiriske moment, kan man sige, at et empirisk felt synes at konstituere sig ved en centrering som censurerer dets teori. Centreringen illustreres i form af et koordinatsystem, hvis to akser da er empirien og teorien, og hvor den konstituerende funktion da er en ellipse eller lignende, lukket omkring en vis rimelighed, uden for hvilken der hverken kan spørges eller svares.

Et sådant *diskursivt system*, med dets *modale* regulering (dets positivitet og negativitet), dets grundlove og særlove, generative og transformativonelle, lader sig naturligvis abstrakt objektivere, f.eks. i form af en eller anden grafisk model, og det kan tænkes studeret som formal mekanisme, givet i selvcentreret immanens, som en art filosofisk UFO<sup>2</sup>. Alvorligere tegner situationen sig, hvis det skulle vise sig, at UFO-analytikeren ud fra sit kendskab til emnet en dag må slutte, at han selv befinder sig indeni en UFO af samme type. I så fald vil han rimeligvis reagere ved at opgive hele sit projekt; i modsat fald vil han være tvunget til at arbejde stik mod den lokale sunde fornuft, som især også er hans egen.