

# STRUKTURALISME PÅ EMPIRISK GRUNDLAG

Per Aage Brandt

Strukturer - af hvad ?

Næsten enhver aktuel forskning har dannet sig et strukturbegreb, men spørgsmålet om dets natur eller empiriske beskaffenhed rejser karakteristisk nok især i kritiske situationer, ikke i en fortløbende hverdagsforsknings begrænsede problematik. Derfor antager behandlingen af sådanne basisspørgsmål ofte en provisorisk og patetisk karakter, der er lidet hensigtsmæssig i en tid, hvor intensiv forskning gør krisen så at sige permanent og normal.

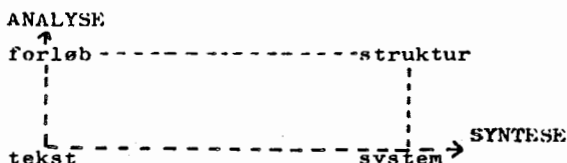
Denne uhensigtsmæssigt "stødvis" behandling af basisproblemerne har sat sine spor tydeligt i de "humanistiske" discipliners og især kunstvidenskabernes historie. Det er således sandsynligt, at uviljen mod overvejelser af generel-elementær art, mod "erkendelsesteori", er ansvarlig for den frontdannelse, der i øjeblikket hæmmer kommunikationen mellem såkaldt strukturel og generativ sprogvidenskab. I kunstvidenskaberne er der tale om lignende tendenser, og her specielt fatale, fordi frontdannelser, der gælder beskrivelseskriterier, oftest også øjeblikkelig rammer den normative problematik. Således synes musikteoriens serielle strukturalisme kun at angå en ganske bestemt art musik, som da antages at rumme strukturer, men ikke andre musikarter, som åbenbart udfra dette synspunkt er struktureløse. De sidste bliver da let for en serialist "uvederhøftige".

Enhver frontdannelse er i virkeligheden symptom på retarderet basisarbejde.

Jeg skal ikke her gøre rede for strukturbegrebets komplicerede historie. I det følgende skal blot antydes sammenhængen i sprogteori, seriel musikbeskrivelse og nogle nyere litteraturteorier mellem opfattelsen af strukturens empiri og dens praktiske funktion som beskrivelsesapparat. Derefter giver jeg nogle grundrids af en anden, mere almen strukturopfattelse, som muligvis savner visse af de eksisterende opfattelsers ulemper, og som lader disse opfattelser fremtræde som specialtilfælde af en generel sammenhæng.

Meget betegnende formuleres i Outline of Glossematics (1) et grundlæggende Principle of Empiricism således: "the description must be self-consistent, exhaustive, and the simplest possible". Princippet er "empiristisk" i den forstand, at en teoribygning, der er konsistent, exhaustiv og simpel, pr. definition betragtes som empirisk funderet. Hvor det ellers er almindeligt at angive tilordningsregler, betingelser for falsifikation osv., opstiller denne sprogteori hovedsagelig i stedet kriterier for selve teoribygningen, uden hensyn til dens applikation. Skakspilleets regler er simple; spillet er dog ikke uden videre en beskrivende konstruktion.

Sprogteoriens relevans opfattes da som følgende af dens interne struktur. Om den kan der ikke spørges substantielt hvad, men kun formelt hvordan. Denne stringens kan følges gennem hele teoriens kompakte apparat, spændende fra "input": teksten, et principielt uarticuleret fluidum egnet til glossematisk erkendelse, og til "output": strukturen, det til bunds erkendte emne. Hver af apparatets operationer lader en vis funktion fremtræde, og hele proceduren forløbende mellem tekst og struktur består af serier af sådanne operationer, der tilsammen danner en funktionel beskrivelse. Der er to fundamentale operationstyper, "analyse" eller deling af tekstens forløb i størrelser, der "forløber" i en bestemt retning, og "syntese", reduktion af disse størrelser til klasser bestemt af analysen:



I løbet af proceduren tænkes indført fire strata, definerbare udfra analysen alene, hvis strukturer tænkes indbyrdes autonome, men relatable.

Hele komplekset skulle i praksis erstatte de gamle sproglige discipliner med deres vilkårlige afgrænsninger, og sprogbeskrivelsen skulle herefter udgøre ét eneste empirisk område, i ovennævnte forstand. Men netop i praksis afslører teorien påfaldende svagheder; kun ét stratum, "udtryksformen", giver for alvor udbytte, og selv her kan der ikke opnås enighed om konsekvenserne af simpelhedens princip; og frem for alt synes det særlig vanskeligt at indkorporere det område, der skulle synes mest umiddelbart tilgængeligt: hverdagsgrammatikken. Disse vanskeligheder kan teorien enten klare eller ikke klare; den er en komplet model (2) og kan ikke repareres.

Heraf netop frontdannelsen over for en aktuell tendens, den generative grammatik, affødt af den stående, og som det syntes, statiske, problematik. For den generative grammatiker er den empiriske tilordning ganske anderledes konkret. Strukturen, opfattet som en hypotetisk kalle af universelle abstrakte formmønstre der "styrer" både sprogets udtryks- og indholdsmæssige fremtræden, forudsætter ingen procedure, men skal til gengæld ved en art baglæns gennemløbet analyse "generere" en tekst, der kan akcepteres af en konventionel normativ grammatik. Strukturen er da udtrykkelig operationelt forankret, men i sig selv overladt til forskerens initiativ.

Glossematikken og den generative grammatik er muligvis nærmere beslægtede end polemikken vil vise; ét elementært træk er givet afgørende hos begge: den bevidst valgte blindhed over for materialets beskaffenhed bortset fra teoriernes konventioner. Hvorvidt glossematikens

"tekst" virkelig er en sproglig tekst i nogen forstand, overlades til videnskabshistoriens dom. Hvorvidt "funktionerne" har nogen forbindelse med de træk, der er givne i sprogoplevelsen (som snarere forbigås end fornægtes), afklares ikke. At spillereglerne i den generative struktur skulle have nogen direkte empirisk korrespondens, anses ikke for givet, selv om der indirekte antages en vis mental mekanik.

Muligvis er disse teories blindhed dog hverken en nødvendig videnskabelig betingelse eller en nødvendig følge af deres konsistens. Det er muligt at beskrive og samtidig holde sig for øje, hvad beskrivelsen gælder. Udgangspunktet for de følgende betragtninger er den tanke at netop sprogoplevelsen og hensynet til dens særlige træk kan erstatte denne metodiske blindhed.

I analogi med mere præcist strukturelle videnskaber er der opstået en mangfoldighed af "kunstteorier", der prætenderer en sammenhængende karakteristik af kunsthæfenomenet, som afløsning for de "mosaik-agtige" genetiske, tekniske eller impressionistiske beskrivelsesmåder. Således opstår efter anden verdenskrig, blandt andet i forbindelse med Darmstadt-bevægelsen, en ny seriel musiktænkning (3), hvorefter værket helhed ikke mere nødvendigvis siges at bero på harmoniske, melodiske, rytmiske forhold, men på "serier", dvs. forløb af kvantiteter af visse "parametre" - de stoflige aspekter, der under kompositionen vælges som væsentlige og variable. Parametrene udgør så at sige den musikalske strukturs dimensioner. De opfattes som autonomt musikalske, ikke hverken fysiske eller psykologiske. Men hvordan en sådan særlig ontologi kommer i stand, interesserer knap nok for alvor denne tænknings.

Serialismen er ganske tydeligt "generativt" anlagt. Kalkylen er relevant, hvis den fabrikerer acceptable "tekster". Der er blot den vanskelighed, at acceptabilitet i en kunstvidenskab ikke antager samme problemfri operationelle karakter som i grammatikken; der er ingen

grænser eller normer for "korrekt musik". Man står i praksis over for den ejendommelighed, at det klingende resultat, det serielt komponerede musikværk, ofte ikke på nogen måde lader sig opfatte serielt - uden hjælp fra særligt fysisk apparatur - . I sådanne tilfælde har man åbenbart valget mellem at anskaffe nye særlige op-levelseskriterier eller at kapitulere, men alligevel lytte (og undres), at "akceptere kompleksiteten", dvs. uoverskueligheden (4), en løsning, der kommenterer sig selv.

Serialismen i dens nuværende form beskriver ikke sådanne træk som tonalitet, tematik; den betragter dem som uaktuelle og da på en vis måde ikke eksisterende. Når disse træk ikke desto mindre i de sidste år atter dukker op i forskellige skikkelser (et enkelt eksempel: Terry Riley), registreres de karakteristisk nok som fremmedlegemer. Teorien er således i realiteten ikke en musiktænkning, men en begrænset teknik. Den er strandet på sin egen blindhed.

En strukturel videnskab om de sproglige kunstværker kan allerede skimtes gennem mange tilløb. Dens udformning vil dels afhænge af lingvistikken, dels af det mere specielle sproglige emnes særlige problematik, og endelig af de normative, kritiske, perspektiver, den deler med de øvrige kunstvidenskaber. Den totale poetik vil da beskrive en karakteristisk struktur, hvis art gør krav på permanent opmærksomhed.

Blandt tilløbene er de mest markante måske: den angelsaksiske nykritik, den franske strukturalisme og den russiske formalisme. Allerede disse etiketter giver et indtryk af bestræbelsernes lidet koordinerede karakter og deres begrænsede indbyrdes kommunikation.

I den russisk-formalistiske konception er struktur-begrebet klart lingvistisk. Kun udfra et normalsprogligt mønster, der forudsættes tilstrækkelig kendt, lader sprogkunstværket sig videnskabeligt beskrive; dets lingvistiske egenart er identisk med dets poetiske og fungerer således også som normativ basis. Synspunktet udmærker sig

ved sin klarhed og tilsyneladende globale betragtningsmåde. Men ved den snævre tilknytning til lingvistikken har det ikke kunnet yde analysens semantiske side retfærdighed, og dets normative implikationer synes at hvile på stærkt forenkledede antagelser.

Det sidste gælder måske i endnu højere grad den franske strukturalisme, for hvem normatik og beskrivelse synes uadskillelige: "kritik". Her er analysens semantiske side tværtimod overordentlig central og opfattes som gældende en struktur, der ligger dybere end tekstens umiddelbare manifestation, og som er kritikkenes egentlige kerne. Synspunktet er i praksis ofte meget suggestivt, og det synes i sin "approach" at komplettere det russiske. Imidlertid råder der en hårdnakket uklarhed med hensyn til denne "indre struktur": ligger den i forfatterens eller i kritikerens bevidsthed, eller tilhører den, på endnu uafklaret måde, sproget ?

Nykritikkens arbejdsfelt kan lokaliseres til området mellem det aktuelt-lingvistiske og det dunkelt-semantiske. Ligesom musikken har sine parametre, er litteraturens dimensioner en række "normer", ikke blot sproglige, men desuden mange andre, eksisterende i en antaget kollektiv "ideologi" (5), som er strukturens basis. At beskrive er samtidig at vurdere, af den håndgribelige grund at strukturens kompleksitet, når den følges af en tilsvarende grad af sammenhæng, er mål for værkets kvalitet. Synspunktet er nok det af de tre, der tydeligst understreger kunstværkets autonomi, dets egne betingelser. Og det viser sig i praksis ikke vanskeligt at finde sådanne "litterære parametre", der giver beskrivelsen præg af at angå kunstværket netop som autonomt fænomen. Derimod giver nykritikken ingen kriterier for beskrivelsens globalitet og udtømmende karakter, hvilket uægtelig svækker dens strukturbegreb som sådant. Endelig er dens normative synspunkt, en naiv kompleksitetsdyrkelse, lige så misvisende som tilfældet viser sig at være i den serielle musiktænkning.

Ingen tendens er da privilegeret som udgangspunkt for

en integreret og samtidig empirisk bevidst strukturel videnskab om sprogkunstværker.

I det følgende antager jeg, at vi, allerede inden en eksplicit analyse begynder, faktisk står med meget vigtigt materiale, og forment materiale, i hænderne. Vi skal altså ikke, som så ofte hidtil, forsøge at gøre os blinde for derved at vinde midlertidig frihed, men tværtimod stræbe efter at gøre os disse i forvejen foreliggende formninger klart. Ligesom beherskelsen af sproget ikke er forbeholdt lingvisten, er vor erfaringsverden i almindelighed ikke totalt afhængig af, hvad man på et givet tidspunkt beslutter at tænke om den. Henvisningen til foreliggende formninger eller oplevede strukturer betyder ikke, at vi forskriver os hverken til solipsisme eller til en tidløs fænomenologisk "væsensorden" (6). Men den betyder, at vi indrømmer såvel det vilkårlige, konstruktive, som det uvilkårlige, empiriske, plads i vort strukturbegreb.

1. Alt hvad vi kan have med at gøre, kalder vi emner. Det er ikke muligt at tænke på eller beskæftige sig med noget, som ikke er et emne.
2. Et emne opleves meget ofte at høre til eller vise hen til andre emner. En banken på døren kan f.eks. vise hen til den person, der står udenfor, eller til, at teen er serveret; et enkelt bordben viser ligesom f.eks. bordets farve hen til selve bordet. Et emne, der viser hen til et andet, kalder vi et moment ved dette.
3. En emnekreds er en samling emner, der alle er et givet emnes momenter. Samlingen af operationer, der er relevante for udførelsen af en bestemt handling, eller et menneskes ejendele, er eksempler på emnekredse.
4. Et emnes begreb er dets mest omfattende emnekreds, dvs. samlingen af alle de emner, der under forskellige omstændigheder kan være dets momenter. (7)
5. Medlemmerne af et emnes begreb kan være mere eller mindre mangfoldige. Denne mangfoldighed kalder vi emnets

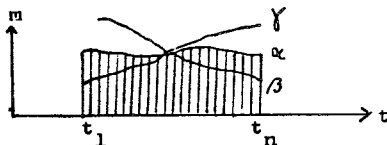
trinøjde. Meget trinøjde emner - emner med meget omfangsrige begreber - skal kunne optræde under mangfoldige omstændigheder; det gælder f.eks. emner i fysikken: "energi", "kraft", osv. Meget trinklave emner - som derimod kræver ganske bestemte, specielle omstændigheder - er f.eks. fænomener der kun kan ses, men ikke sanses på anden måde: farver, omrids, eller fænomener der kun kan opleves af mennesker i en bestemt tilstand, eller som ikke kan opleves af mere end ét bestemt menneske, osv. I dagliglivet har vi antagelig mest at gøre med emner, der hverken er meget trinøjde eller meget trinklave. De forudsættes i almindelighed at kunne opleves af hvem som helst, men kan i øvrigt have stærkt forskellige begrebsstrukturer. Man kan tænke sig, at det med begrebsstrukturer forholder sig sådan som følgende lille matematiske model illustrerer. Emnet E har begrebet B og trinøjden T. Ethvert emne b, der deltager i B, har selv en trinøjde t. Inden for B findes der altså forskellige trinøjder t, hver svarende til et antal (en mangfoldighed af en vis orden) af b. Vi anskuer denne b-mangfoldighed m som en funktion af t:

$$m = f(t).$$

Da lader T sig udtrykke som summen af alle de emnemængder m, der svarer til t's værdier, dvs. det bestemte integral af funktionen f for alle de givne t:

$$T = \int_{t_1}^{t_n} f(t) dm$$

Men samme integralværdi kan fås for forskellige f-funktioner. Samme trinøjde kan med andre ord svare til begreber sammensat af højst forskellige emnetyper. Den grafiske fremstilling af integralet giver os en "begrebsprofil"; det skraverede areal er  $T_0$  der er ens i de tre forskellige profiler:





$\alpha$  angiver begrebssammensætningen for en "ting": et træ, en stol; emnet har rigeligt med såvel trinløje som trinlave momenter.  $\beta$  gælder "abstrakte" emner som trekantethed, længde, godhed; deres momenter er fortrinsvis trinlave.  $\gamma$  gælder måske sådan noget som "samlinger": en skov, et møblement; deres begreb har hovedsagelig tingsagtige medlemmer. Ofte er forholdene naturligvis mere komplicerede, som vi skal se i forbindelse med sproget.

6. Når et emne foreligger, foreligger i almindelighed samtidig kun en del af dets begreb. Hvis en genstand foreligger således at jeg både ser den, føler på den og tænker på den, osv., fremtræder den fyldigt eller direkte eller modalt. Hvis kun en mindre del af dens begreb foreligger, og jeg måske kun forestiller mig den, fremtræder den amodalt. Hvis den foreliggende begrebsdel er så begrænset, at jeg bliver i tvivl om, hvordan resten overhovedet er beskaffen, mister også selve genstanden sin sikre oplevede identitet.

Alt dette har måske en besnærende lighed med en opstillet "evig væsensorden". De ovenstående og følgende elementære udsagn om oplevelser kan dog med lige så stor ret i princippet blot betragtes som sociologisk/psykologisk/erkendelsesteoretisk relevante registreringer. En sådan fænomenologi kan bestemmes som den mindst specielle af alle videnskaber.

Dens relevans for basisproblemerne i de "humanistiske" discipliner, vi her beskæftiger os med, forekommer mig indlysende, netop i betragtning af dens meget almene og alligevel ret præcise karakter. De her valgte tentative formuleringer kan dog næppe opfattes som afgørende eller nødvendigvis egnede som basis for en kritik af denne almindelige formodning.

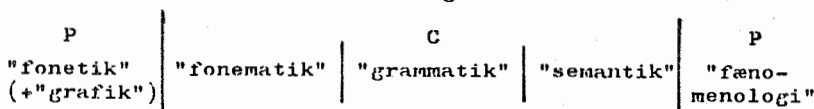
Sproglige emners begrebsstruktur og deres "ontologi" er blevet opfattet bemærkelsesværdigt forskelligt af skolerne i moderne lingvistisk forskning. Det glossema-

tiske svar, tilhyllet i hermetisk stringens, er indeholdt i læren om de fire strata, der måske er en art "eksistensmåder". Martinet's funktionelle konception henviser derimod til en dobbelt (tegnmæssig og lydlig) artikulation givet i sprogkæden. Den generative grammatik skelner tre sæt formaliserede regler, der gør det ud for sproglige mekanismer: fonologi, semantik og "inderst", syntaks. Det her skitserede generelle fænomenologiske synspunkt kan vises at give anledning til en formulering, der har træk fælles med alle disse.

Med hensyn til sproglige emners begrebstyper kan vi karakterisere dels en perifer emnegruppe, dels en sprogligt central kreds. De perifere emnekredse er dels en meget snævert afgrænset kreds af fysiologisk og akustisk relevante emner, "fonetikken", - plus en optisk beskrivelig, den grafiske notation; dels en uhyre omfattende emnekreds, "selve indholdet", alle mulige emner. Begge perifere kredse karakteriseres ved, at deres emner har énsidigt bestemte begreber, i modsætning til de centrale kredses emner; hermed menes, at de i hver kredse er bestemt ved én eneste typisk adfærd, altså enten "fonetisk" eller "fænomenologisk" (universelt semantisk). De sprogligt centrale emnekredse er som empirisk område ejendommelige ved at byde på nogle ganske særlige formoplevelser, ret trinlave emner, som hverken er fonetiske eller universelt semantiske. Vi vover en inddeling i kredse med tosidigt bestemte begreber: heraf faktisk to: "fonematikken" og "semantikken", og i kredse med tresidige begreber: heraf faktisk kun én, "grammatikken". Det fonematiske erfaringsområde i denne forstand (ordet er ikke helt heldigt; men der er ikke rigtig noget valg) udgøres af emner, hvis begreb dels er fonetisk, dvs. som i en vis forstand er "lyd", dels implicerer en egen ikke-fonetisk adfærd: dannelse af stavelser, stavelsesgrupper, osv. Det semantiske erfaringsområde består af emner, der dels kan være hvilke som helst (universelt fænomenologiske), dels danner særlige, åbenbart af sproget betingede mønstre, af allerstørste betydning for tekst-

"forståelsen", men endnu kun ubehjælpsomt beskrevne. Det grammatiske erfaringsområde kan endelig siges at udgøre sprogbeskrivelsens umiddelbare centrum; dets emners begreber indeholder dels en fonematisk side, dvs. emnerne er i en vis forstand f.eks. stavelsesgrupper, dels en semantisk side, dvs. emnerne tilhører i en vis forstand de semantiske mønstre, og dels indeholder de ganske særlige, og umiskendelige, grammatiske formoplevelser, der udefineret og "absolutistisk" er grundlaget for den konventionelle pædagogiske sprogbeskrivelse.

Disse fem elementære erfaringsområder er således:



Det fonematiske og det semantiske område i denne definition svarer antagelig til udtryks- og indholdssubstansen i den glossematiske stratifikation, de perifere kredse til det egentlige udtryks- og indholdsstof (la matière, (8)). Men nogen selvstændig grammatisk empiri kender glossematikken ikke. Vore tre centrale områder synes at svare til de tre dele af den generative kalyke, syntaksen og de to sæt transformationsregler: "A grammar consists of a syntactic component, which generates strings of formatives and specifies their structural features and interrelations; a phonological component, which converts a string of formatives with a specified (surface) syntactic structure into a phonetic representation; and a semantic component, which assigns a semantic interpretation to a string of formatives with a specified (deep) syntactic structure" (9).

Den udbredte opfattelse at et tegn er en tosidig størrelse (signifiant - signifié), forudsætter åbenbart et sprogligt centralområde kun bestående af én emnekreds med tosidigt bestemte begreber; et sådant synspunkt er ganske givet utilstrækkeligt som praktisk arbejdsgrundlag. I vort perspektiv svarer "tegn" nærmest til "emne i det grammatiske erfaringsområde" og er da betydelig mere komplekst; strengt taget er dets begreb femsidigt:

fonetisk/fonematisk-formelt/grammatisk-formelt/semantisk-formelt/fænomenologisk.

Den skitserede lingvistiske "topologi" er kun tilstrækkelig ved beskrivelse af enkeltstående teksters oplevede struktur, men ikke ved næste trin: bearbejdningen af de strukturelle data. Til hver emnekreds svarer nu en taxinomi, dvs. en ny emnekreds, hvis medlemmer har nøjagtig samme begrebskarakteristik som i den oprindelige, men blot rent konventionelt udvider begrebernes omfang. (I denne brede forstand omfatter taxinomisk beskrivelse såvel dannelsen af "lovmæssigheder" som "klassifikation", "inventariering"). En klasse af lyd, f.eks. 'stømte konsonanter', er således lige så fuldt et fonetisk emne som den på et givet tidspunkt registrerede "stømte konsonant"; men det første emne optræder under langt flere omstændigheder, lige så mange som man finder det hensigtsmæssigt at regne med; det tilhører en fonetisk taxinomi. Roman Jakobsons lære om 'distinktive træk' er et eksempel på en sådan. På samme måde er der tale om en fonematisk og en semantisk taxinomi; den første, læren om 'stavelser', om 'stavelsesmedlemmer' og 'stavelsesgrupper', svarer til den glossematiske beskrivelse af "udtryksformen", den sidste til dens hypotetiske beskrivelse af "indholdsformen". En grammatisk taxinomi i denne forstand kender glossematikken tilsyneladende ikke; den traditionelle morfologi og syntaks, og ordklasselæren, ligesom "sprogets logiske syntaks", er grammatiske taxinomier. De vigtigste fænomenologiske taxinomier er videnskaberne.

I sproghistorisk praksis inddrager den taxinomiske beskrivelse sædvanligvis samtlige sproglige områder samtidig, ofte i intrikat forvirring; - ("analogi", påvirkning mellem begreber, der delvis er ens, er virksom i hele det centrale område, hvor begreberne netop er "delt").

Kan vi fænomenologisk opnå en vis afklaring af det lingvistiske strukturbegreb, er der grund til at vente noget lignende på andre områder. I almindelighed kræver kunstvidenskaberne en noget simplere topologi. Beskrivelsen af musik forudsætter sikkert kun tre adskilte

emnekredse: to perifere og én central. De perifere er dels den fysiske side, der angår frekvenser, amplituder, klangspektre, osv., dels den "mimetiske" side, der angår alt det, "musikken ligner": rislende bække, tordentunge skyer, voldsomhed, lethed, glæde... Alle disse emners begreber er énsidige i den angivne betydning. Den centrale emnekreds omfatter ikke, som hos sproget, tre selvstændige, sideordnede strukturer, men kun én, "værkets indre struktur", hvis emners begreber da er tresidige: fysiske, mimetiske og med en egen form, karakteristisk for enhver musikoplevelse. De traditionelle discipliner "rytmik", "harmonik", "melodik", ligesom læren om den serielle organisation, kan betragtes som taxinomier tilknyttet dette centrale område:

taxinomi:		{	rytmik	
			harmonik	
			melodik	
			serier	
-----				
empiri:	fysisk		musisk	mimetisk

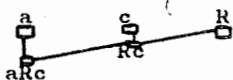
Ethvert musikværk kan centralt beskrives som en "musisk" sammenhæng, der spænder fra de mest udstrakte og omfattende størrelser, f.eks. satser, til de mindst udstrakte, klangpartikler, toner, osv. Musikalsk tid er blot én af de relationer, der binder den totale sammenhæng.

Men kunstvidenskaberne har desuden at gøre med et særligt problem: vurderingen. Udsagn om vurdering af kunstværker er samtidig udsagn om kunstværkets hele status som fænomen. Der er derfor grund til at gå varsomt til værks. Men et nyt strukturelt overblik er påkrævet.

En emnekredsfordeling som den ovenstående gælder strengt taget ikke blot musikværker, men alle lignende, dvs. lydige fænomener: sporgvognen der skriger i skinnerne kan give anledning til både en fysisk, en "musisk" og en mimetisk betragtning (den sidste type er også manifesteret i ordet "skriger"); men disse emner giver dog sædvanligvis ikke anledning til en vurdering. Den anførte sproglige topologi gjaldt tilsvarende sprog i almindelighed, ikke blot sproglige kunstværker.

Jeg antager nu, at ethvert fænomen, uanset dets egen struktur, er tilknyttet andre emner, "omverdenen", på

principielt to måder, der på den ene side kan karakteriseres som typologisk over for genetisk tilknytning, på den anden som akronisk over for diakronisk eller "historisk" tilknytning. Den første forudsætter dels en empirisk (synkronisk) analyse af fænomenet, dels en explicit opstillet taxinomi herudfra, og kommer da i stand ved sammenligning med andre fænomeners taxinomier. I litteraturvidenskaben vil en sådan fremgangsmåde være en stilistik i vid forstand. Den anden art tilknytning er vanskeligere at beskrive. Det er nødvendigt at se lidt nærmere på størrelsen "oplevet helhed". Drejer det sig f.eks. i musik (og jeg betragter foreløbig uden videre alle andre fænomener som analoge i denne henseende) om den oplevede forbindelse mellem to enkelte toner a og c, er det emne, der fremtræder, når jeg f.eks. anslår a og derefter c, en "oplevet helhed", som er trinlavere end hvert af emnerne a og c i almindelighed, og som er moment såvel ved disse som ved den størrelse - her en art før-efter-relation - der repræsenterer forbindelsen mellem dem:



a og c er ikke i ligevægt; Rc er et ret trinlavt emne, hvis oplevede rolle i strukturen er "c som terminus for R". Vor oplevede helhed aRc kan ikke egentlig siges at "indeholde" a, c og R, men kun at deltage i et relationskompleks, hvor det er trinlaveste emne og direkte eller indirekte viser hen til alle de øvrige deltagere. Helheden aRc er således ikke mere sammensat, men snarere mere speciel, enklere end delene. Hvis aRc indgår i et mere omfangsrigt værk, deltager det selv på samme måde som her a eller c, i lignende figurer. I den umiddelbare musikoplevelse foreligger der hele klaser af sådanne strukturer. Opgaven for en empirisk musikbeskrivelse er da at udrede disse "musiske" sammenhæng spændende fra "værkets helhed" til den mindste givne partikel. Alle lokaliserede partikler og led er da relevante for en taxinomi og

som nævnt endelig for en typologisk tilknytning til omgivende emner. Men også "værkets helhed", analysens modsatte endepunkt, deltager i strukturer, der knytter det til omgivende emner. Disse omgivende emner er andre værkhelheder, organiserede i de historisk stærkt variable emnekredse, vi undertiden kalder genrer. Selve tilordningsprocessen er en "vurdering".

Et "godt" kunstværk kan bestemmes ved visse ejendommeligheder i denne helheds-tilordning. Allerede inden værket er blevet til, er der givet et emneområde, f.eks. "musik". Dette område indeholder atter en række emnekredse, f.eks. "symfonisk", "koncerterende" musik, "kammermusik"... bestående af værkhelheder, der i kraft af emnekredsen forudsættes sammenhørende. Når det ny værk kommer til, træder det i forhold til denne "kontekst", idet det enten straks indlemmes i én eller flere emnekredse ("musikarter"), eller placerer sig mere marginalt, så at relevante musikarter ligesom må "ændre begreb" for at kunne optage værket. I første tilfælde bliver jeg ret hurtigt "færdig med værket", i sidste "yder det modstand", det fastholder min opmærksomhed på en måde, der får mig til at kalde det "godt". Det er ikke tilstrækkeligt, at værket er "mærkværdigt" i betydningen "iøjnespringende"; enhver "veludviklet" kunstart rummer så mange af disse reference-kredse, at chancen selv da for at værket vil placere sig marginalt, er uhyre ringe. I almindelighed viser et givet værk for en overfladisk betragtning oftest hen til en bestemt emnekreds, mens det, netop hvis det er "godt", ved nærmere eftersyn her alligevel viser sig at stå marginalt.

Hele dette forhold kan kaldes diakronisk og genetisk i den forstand, at et "godt" værk nødvendigvis også historisk ændrer de referentielle emnekredse og dermed for såvidt hele kunstarten; et derpå følgende værk bliver altså til under ændrede omstændigheder og vurderes på en ny måde. En vurdering er i hvert tilfælde et historisk faktum af en vis varighed.

En genre - og lignende størrelser - er altså en sådan del af en kunstart, at den påvirkes af visse kunstværker.

Det er måske en af kunstvidenskabernes alvorligste fejltagelser at sammenblande den typologiske - og altså "post-analytiske" - tilordning og denne "præanalytiske" historiske, vurderende tilordning. Fejltagelsen støtter sig almindeligvis på et dogmatisk de gustibus est disputandum. Det er naturligvis ikke umuligt at anlægge typologiske betragtninger på genrerne; som emneområder med stærk indre "trafik", men nedsat indbyrdes kommunikation, er det naturligt at de faktisk skaber sig og fastholder visse konkrete træk. Men det er derimod utopisk at håbe på derved at finde tidløse ("objektive") kriterier for dem, så lidt som for vurderingen. Der er antagelig nærmest tale om en art Wittgensteinsk familielighed, et bundt af træk, der hver kun gælder for en begrænset, her historisk, strækning. En sådan forskning er naturligvis i høj grad interessant. Men den vil næppe nogensinde kunne frembringe en normativ basis.

Genrerne og kunstkritikkens øvrige referensemener kan med god mening i stedet blot betragtes som sociologiske grundejendommeligheder. Hvorvidt et sådant synspunkt indebærer "relativisme" eller "skeptisisme", er da et sociologisk, ikke et æstetisk problem. Fænomenologien er i grunden netop en art perceptions-sociologi.

Vi har ofte den paradoksale oplevelse, at et "dårligt" værk især er mislykket på grund af andre værkers eksistens, mens et "godt" værk så at sige er godt i sig selv. Når værket yder modstand mod genreindordningen, kastes vi tilbage i dets egen struktur, vi fastholdes i en ejendommelig tvingende fornøvelse, hvis værdi måske i sidste instans er kunstværkets værdi ( - der da ikke uden videre er proportional med dets kompleksitet ! ).

Vi ledes nu til en karakteristik af kunstvidenskab over for kunstkritik. Den beskrivende aktivitet, der interesserer sig for den empiriske (oplevede) strukturelle sammenhæng der spænder fra værkhelheden til minimale partikler, og for den taxinomi, som analysen betinger, er den egentlige "videnskab om værket" i dette perspektiv; den generelle typologi der muliggøres og





litteraturkritikken er helt analog med kunstkritik i øvrigt.

Med hensyn til værkets autonomi kan der ikke peges på noget i forvejen privilegeret empirisk felt, hvor en sådan kunne udfolde sig. Derimod er der grund til at vente et vist fælles særpræg hos de litterære strukturer, betinget af deres særstilling som sproglige (centralt tredelte) og i kunstmæssig sammenhæng fungerende.

Det vil nu være praktisk at give en konkret analyse, der kan afsløre nogle vigtige metodiske aspekter. Et digt er kort, men rejser næsten alle de problemer, der kan gælde en tekst.

Fra Paul Eluard: Capitale de la douleur (10):

#### LE PLUS JEUNE

Au plafond de la libellule  
 Un enfant fou s'est pendu,  
 Fixement regarde l'herbe,  
 Confiant lève les yeux:  
 Le brouillard léger se lèche comme un chat  
 Qui se dépouille de ses rêves.  
 L'enfant sait que le monde commence à peine:  
 Tout est transparent,  
 C'est la lune qui est au centre de la terre,  
 C'est la verdure qui couvre le ciel  
 Et c'est dans les yeux de l'enfant,  
 Dans ses yeux sombres et profonds  
 Comme les nuits blanches  
 Que naît la lumière.

#### (DEN YNGSTE)

I guldsmedloftet  
 Har et afsindigt barn hængt sig,  
 Stirrer stift på græsset,  
 Løfter blikket tillidsfuldt:

Tågen slikker sig som en kat  
 Der krænger sine drømme af sig.  
 Barnet ved at verden nu begynder:  
 Alt er gennemsigtigt,  
 Det er månen der ligger i jordens midte,  
 Det er grønne vidder der dækker himlen  
 Og det er i barnets øjne,  
 I dets øjne alvorlige og dybe  
 Som hvide vågenætter  
 At lyset fødes. )

Digtet publiceredes 1926 og knytter sig til den surrealistiske tradition, dog i en særlig inderliggjort version, der præger Eluards forfatterskab. Dets kritiske perspektiver skal ikke uddybes. Vi koncentrerer os om digtets oplevede og i denne forstand empiriske struktur.

Dets fysiske og mimetiske aspekter foreligger dels som en given grafisk og fonetisk form, dels som "det, digtet handler om".

Den grafiske form skal ikke optage os meget. Digtets 14 linier eller vers deles af et iøjnefaldende kolon efter 7. linie, digtets længste, i to grupper. Første gruppe har i den trykte sats en tendens til tiltagende linjelængde, sidste gruppe til aftagende. Første gruppe deles efter 4. linie ved et nyt kolon; sidste gruppe er ikke (udpræget) delt. Liniernes begyndelsesbogstaver danner en søjle, der markerer afstanden til digtets titelmajuskler.

Samtidig er der amodalt givet en fonetisk form. Der er hverken rim eller ensrettet metrum, men visse påfaldende assonanser:

...la libellule

...enfant fou...

le brouillard léger se lèche comme un chat

...sombres et profonds

Især likviderne og nasalvokalerne synes endvidere at spille en vis rolle i den stavelsesbestemte struktur, se nedenfor.

Digtet synes mimetisk at angå, "handle om", mennesket, bevidstheden og verden. Jo mere jeg læser digtet, jo tydeligere står det for mig, hvordan en "filosofi" ville se ud, hvis den skulle kunne formuleres i et digt som dette. Men det er vanskeligt at komme denne "filosofi" nærmere uden at gå ind i formuleringens felt, digtets centrale områder.

De fonematiske og de semantiske emners begreber har som nævnt en perifer side og en central, selvstændigt formet, side. Vil vi beskrive den centrale form, må vi kunne lokalisere de emner, den består af. Det er tautologisk her at henvise til den plads, emnerne indtager netop i den centrale form. Lokaliseringen kan derimod meningsfuldt ske ved, at vi angiver emnernes respektive perifere momenter. Ved at pege på et passende udsnit af vort digts grafiske eller fonetiske form kan vi f.eks. lokalisere de emner, der danner en oplevet fonematiske form. Og ved at isolere dele af digtets "tankeindhold" kan vi lokalisere emner, som kan være semantiske elementer.

Digtets fonematiske sammenhæng bliver til ved en art musikagtig oplevelsesproces, hvor emnerne ligesom tøvende tager plads i et mønster. I min dechifrering beror elementerne på en konventionel transskription (undtagen i ét fristende tilfælde, l. 13), der næppe ville svare til en vilkårlig surrealistisk diktation; men den er i det mindste stadig mulig og derfor aktiv som organisationsbasis. De elementære størrelser er stavelserne, hvis lokaliserende fonetiske "stof" er angivet ved hvert element. Bindestregerne nedenfor står for sammenhængen i den oplevede helhed (se ovenfor); cifrene angiver de ny hælleder af anden orden, der dannes med de første (på samme linie) som elementer, og betegner samtidig digtets grafiske linier. De primære hælleder kommer i stand ved en relation, hvis fonetiske side dels er fysisk tid, dels de tryk- og intonationsforhold, der knytter sig til et sådant "mot phonétique". De sekundære hælleder er i høj grad bestemt af verselinien intonation:

1. o-pla-fō dō-la-li-be-lyl
2. ā-mū-fū-fu se-pū-dy
3. fib-so-mū so-gar do-herb
4. hō - fjū le. so-le-zjō
5. lo-bro-jar le-ze so-le so-ko-mū-fe
6. ki-so-de-pu jō-dō-se-rev
7. lū-fū-se kō-lo-mō. do-ko-mū sa-pen
8. la kō-trās-pa-rū
9. se-la-ly mō-ki-e so-se. so-dō-la-te
10. se-la-sandy so-ki-tu vro-lo-sjøl
11. e-se-dū-le-zjō do-lū-fū
12. dū-se-zjō-sō bro-so-pō-jō
13. kom-le-myi-blā-f
14. kō-me lā-ly-mje-t

Hvis vi indstiller os mod stavelsesantallet i de primære helheder, kan vi fornemme et vist mønster, der også forbinder de sekundære helheder indbyrdes: både figur 1 og figur 2 er toleddede; sidste led i figur 1 er selv femleddet, og første led i figur 2 er firleddet, mens de modsatte led er treleddede. Figur 2 er således en næsten retrograd version af figur 1. Sådan er forholdet også mellem figur 3 og 4. Rytmikken i 5 og 6 tilsammen kan siges at genoptages i 7 og 8 tilsammen; disse grupper danner et kompleks, hvis ligevægt altså er af en anden art end ved de foregående figurer. De afløses atter af en retrograd balance mellem 9 og 10. Organisationen i de sidste fire figurer er noget mindre klar. 11 og 12 kan måske fornemmes gentaget ufuldstændigt, og spejlvendt, i 14 og 13. Hvis digtet ordner sig således, har vi så at sige en sammenfletning af to organisationsprincipper, den retrograde rytmik og den gentagende/spejlende:

1-2-----3-4-----9-10

5-8-----11-14

Den "sammenflettende" relation, forhvilken de to typer som helhed er elementer, danner da digtets globale fonematiske struktur.

Hvis iøvrigt hver af de elementære helheder ovenfor betragtes med hensyn til det lydstof, der træder stærkt frem i dem, viser især likviderne og nasalvokalerne sig repræsenteret. Betegner vi helhederne enten som L eller N (hvis helheden markant indeholder både likvid og nasal, træffer vi et valg), eller som Ø (hverken L eller N), får vi:

L	-	L				
N	-	N				
N	-	L	-	L		
N	-	L	-	L		
L	-	L	-	L	-	Ø
Ø	-	L				
N	-	N	-	N	-	Ø
Ø	-	N				

- så langt svarer mønstret ejendommelig nøje til stavelsesrytmikken. Herefter er forholdene i denne henseende mere udvaskede:

L	-	Ø	-	N	-	L
L	-	L	-	L		
Ø	-	N				
N	-	N				
N						
Ø	-	L				

Den semantiske analyse foregår i princippet helt analogt. Der isoleres perifere emner, som lokaliserer elementerne i en central semantisk struktur, der langsomt træder frem under læsningen. Semantikken opfattes altså her ikke som et (ofte besværligt) appendix til fonematikken og grammatikken, men som en egen form, der kan beskrives uafhængigt. Dette er blot en konsekvens af vor symmetriske emnetopografi og af hele dette fænomenologisk-empiriske synspunkt.

I vort digt er den semantiske struktur tilsyneladende enklere end den fonematiske, forsåvidt der er tale om færre elementære figurer. Til gengæld er de fungerende relationer af flere typer, som må skelnes udtrykkelig.

Hvorvidt typerne er mere generelle konstanter, kan kun en tilsvarende mere generel undersøgelse vise.

Den første relation er altid binær; vi kan kalde den en bevidsthedsrelation,  $r_b$ , idet den optræder i helheder som: "A er sig B bevidst", "A ser B", "A véd B", osv. I digtet finder vi et  $r_b$ -kompleks, der grafisk er en art "atommodel":



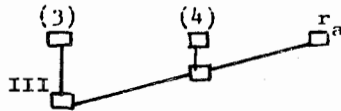
I yderste bane befinder sig "den alvidende (implicite) fortæller", for hvem den indre bane og kernen er bevidst. Den indre bane er her barnet, som tillidsfuldt véd noget, nemlig "kernen", at verden bliver til i lyset af dets egne øjne. (I mere omfangsrige tekster, f.eks. romaner, vil en udvidet model, et "molekyle", med flere kerner og evt. partikelbevægelse fra bane til bane, og meget ofte med dynamiske "kerneprocesser", der ændrer værkets semantiske struktur undervejs, formodentlig kunne spille samme rolle og måske være et vigtigt typologisk redskab for en "roman-teori").

Den anden relation er også binær; vi kan kalde den en afbildningsrelation,  $r_a$ , (svarende til, hvad nogle semantikere kalder "similarity"); den fungerer mellem sådanne helheder hvor den ene er en "billedlig fremstilling" af den anden, "semantisk underordnet", "metafor", eller hvordan man nu vil udtrykke dette i al sprogbrug velkendte forhold.  $r_a$ -funktionerne i digtet kan situeres i forhold til  $r_b$ -komplekset, atommodellen. Der er dels afbildning inden for "kernen", (mikroprojektioner), dels afbilder hele komplekset (ved en makroprojektion) en "overordnet" helhed, hvis emner er så generelle som "verden", "bevidstheden", "eksistensen"; denne sidste  $r_a$ -funktion, der først bliver tydelig, når alle de øvrige semantiske funktioner er klarlagt, kaldes sædvanligvis tolkning af digtet.

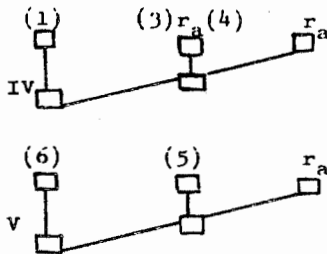
Men inden vi kan klarlægge  $r_a$ -komplekserne, må vi analysere de helheder, der er deres elementer. Her får vi brug for den tredje relationstype, en "komplimentets"rela-



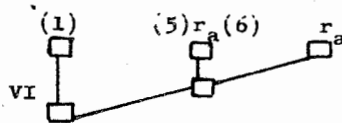




"(4) afbilder (3)". Guldsmeden - fire gennemsigtige vinger, en suggererende vægtløs flugt, over stillestående vand - er en art surrealistisk emblem for barnet, loftet, afsindet, der atter er en afbildning af (1):



"(5) afbilder (6)". Ligesom en kat om morgenen slikker natten, drømmene af sig, "slikker" tågen sig selv op. Tågen er atter himlen, der langsomt bliver transparent:



Alle afbildningsfunktioner ender i (1), som da er digtets egentlige eller konkrete semantiske kerne. Denne kerne, integreret i den beskrevne  $r_b$ -helhed, afbilder endelig ved tolkningen en homolog, men efter almindelig tolkningspraksis mere generel, tilværelsesomfattende figur, der kan parafraseres:

- Se ! når mennesket er ungt nok til at dø, ved det, at verden gennem dets bevidsthed bliver til - .

Denne død er måske den surrealistiske indvielse; digtet fastholder her en central uafklaret spænding.

Den totale semantiske sammenhæng kan resumeres:

("filosofien") $r_a$   $\left[ \left[ (1)r_a \left\{ \begin{matrix} 2 \\ 3,4 \\ 5,6 \end{matrix} \right\} r_b (1' \text{enfant}) \right] r_b ("fortælleren") \right]$

Om vor fonematiske og semantiske analyse er "rigtig", afhænger i høj grad af deres intersubjektivitet, som kan efterprøves. Denne giver den grammatiske analyse os et værdifuldt kriterium på deres tilstrækkelighed. De grammatiske emners begreber rummer jo både fonematiske og semantiske momenter. Samlingen af disse momenter kan ikke være større end samlingen af emner i selve den fonematiske og den semantiske analyse; men momenterne kan et for et føres tilbage hertil, ifølge hele teorien om sproglige emners struktur. Denne koherens-kontrol har længe implicit været praksis i litteraturbeskrivelsen. Formaliserer vi særanalyserne, vinder også denne operation en vis overskuelighed. Efter den grammatiske analyse skitserer vi et sådant "kontrolskema".

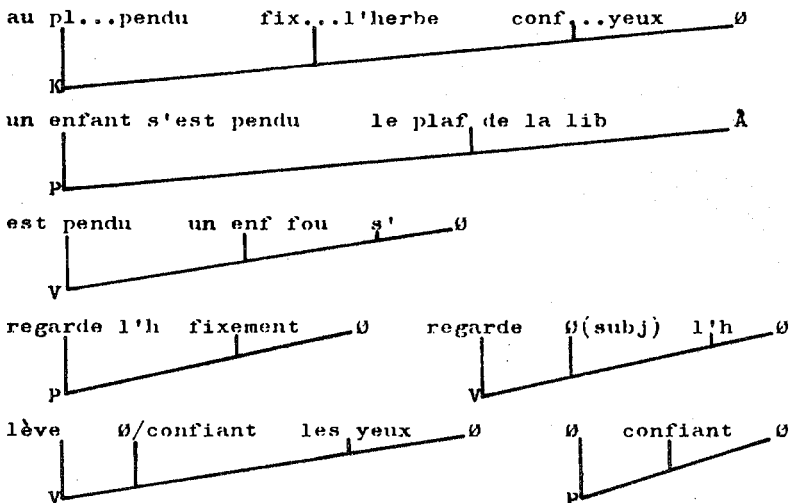
I øvrigt er grammatikken på ingen måde reduceret til denne politivirksomhed; ingen af de tre dele af sprogkunstværket er principielt privilegeret. De er ligevægtige delstrukturer i et totalt fænomen, hvis værdi ikke kan kalkuleres "indefra".

Den grammatiske analyse af digtet skal kun gennemføres i hovedtrækkene; det er blot hensigten at vise, i hvor høj grad den i princippet ligner de to øvrige centrale analyser. Det synes muligt at nøjes med tre relationstyper: konjunktion K ("solen skinner og fuglene synger"), prædikativ-relation P (i meget bred forstand: sætningsprædikat: "pludselig / skinner solen", attribution: "les yeux / de l'enfant", etc.) og endelig verbal-relation V ("solen / skinner"). Relationerne er på fransk undertiden ord, undertiden grammatiske emner med mere indviklet fonematik. Når en relation eller et andet emne i det følgende ikke er et ord, noterer vi på lokaliseringsplads Ø. Digtet spænder over fire "helsætninger":

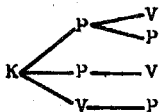
1. - Au plafond de la libellule un enfant fou s'est  
pendu, fixement regarde l'herbe, confiant lève  
les yeux -

Hvorvidt sætningen er normal eller ikke, angår først og fremmest taxinomialen, ikke basis-analysen: foranstillingen-

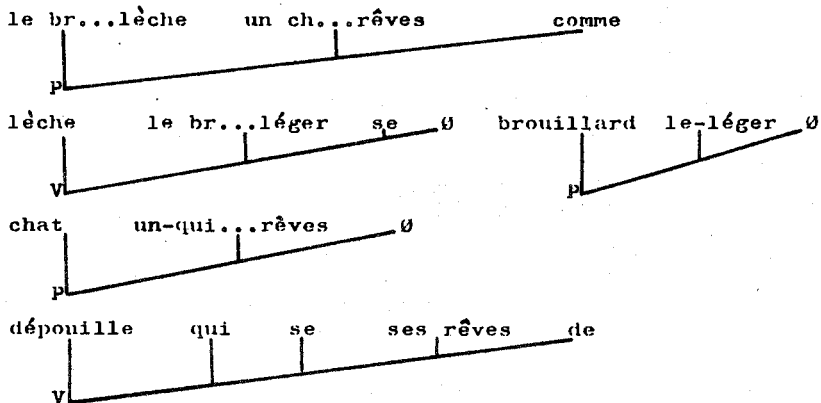
gen af 'fixement' og 'confiant' i forbindelse med det ikke gentagne subjekt er usædvanlige træk, men påvirker ikke den relationelle sammenhæng:



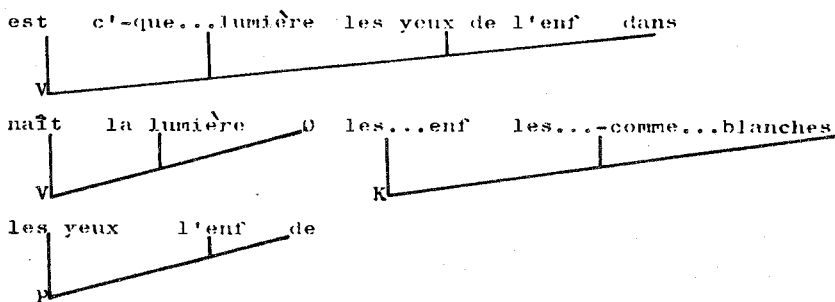
Denne sætnings syntaktiske profil er da:



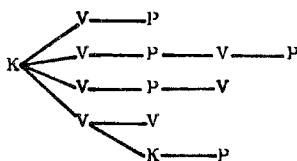
2. - Le brouillard léger se leche comme un chat qui se dépouille de ses rêves -







Den syntaktiske profil - i store træk - ser da sådan ud:

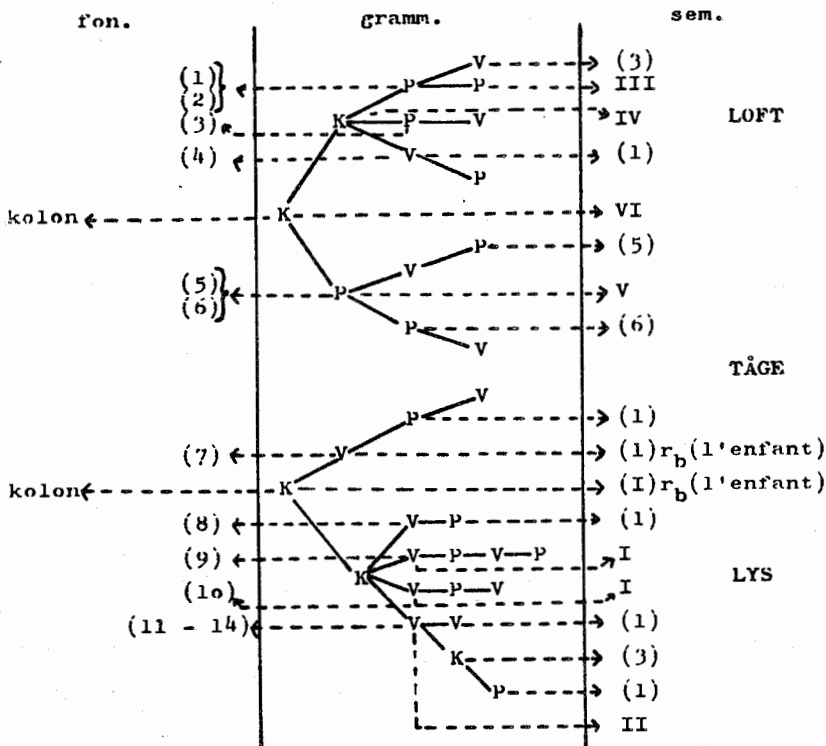


De fire helsætninger er endvidere parvis samordnede ved kolon (en art K-relation).

Den grammatiske struktur kan siges at være afgørende for digtets dynamik. Den fonematiske rytmik bliver først "arbejdende", spændingsbetonet, ved netop kun at være den ene af to forminger af det fonetiske materiale (jvf. det Martinet'ske synspunkt nævnt ovenfor), og semantikens statiske univers bliver først aktivt, fremadskridende, ved at "blive påtvunget" grammatikkens tværgående organisation. De tre delstrukturer danner således ved deres parallelitet en spænding, en integreret dynamik, der er afgørende for vort umiddelbare indtryk af værket. Studiet af disse tværgående tilordninger er utvivlsomt den mest krævende side af værkanalysen. Vi nøjes her med en oversigtsmæssig skitse, der samtidig leverer den ovenfor nævnte koherens-kontrol: se figuren på følgende side.

Det ses, at ingen fonematiske eller semantiske emner mangler grammatisk korrespondens. Der er ingen grammatiske emner i digtet, hvis "udtryksside" ikke er fonematiske beskrevet; og der er ingen "fritsvævende" indholdsmomenter. Digtets titel refererer til den semantiske figur 1 og her til l'enfant. Den første sætning svarer til

de figurer, hvor himlen er loft og "lyset" ikke realiseret; barnet ser op, græsset er over det, fordi himlen er græsset, som en anden himmel skinner på, nemlig barnets øjne. Anden og tredje sætning svarer til et stadium af himmel-som-tåge, i skred; sidste sætning giver endelig den fosforescerende skabelsesakt, hvis udfoldelse er selve digtets strukturelle dynamik.



Taxinomierne begynder i digtets struktur. Men mens strukturen synes formelt sluttet og i denne forstand endelig, gives der ikke på forhånd grænser for taxinomisk begrebsdannelse. Mængden af udsagn om hypotetiske størrelsers ikke realiserede adfærd afhænger dels af forskerens opfindsomhed, dels af hans empiriske udgangspunkt. Vor opmærksomhed har samlet sig om den sidste faktor; dens afklaring er på én gang en mere påtrængende og en mere udførlig opgave.

## Noter:

1. H.J. Uldall: Outline of Glossematics, Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, Vol. X<sub>1</sub>. 1957. - p. 20.
2. Om modelbetragtninger jvf. E. Tranekjær Rasmussen: Dynamisk Psykologi og dens grundlag, Munksgaard, Kbh. 1965. P. 51 ff.
3. Se f.eks. Pierre Boulez: Penser la musique aujourd'hui, Médiations, Paris 1963; Jan Mægaard: Musikalsk Modernisme, Vendelker, Kbh. 1964.
4. Jan Mægaard, op. cit. p. 33, 89 f.
5. Wellek & Warren: Litteraturteori, Munksgaard 1964. - P.149.
6. Wellek & Warren: Loc. cit.
7. 'Emne' og 'begreb' i denne sprogbrug svarer omtrent til størrelser som på den ene side 'concept', 'idea', og på den anden 'meaning' og 'reference' eller 'comprehension' og 'extension'. Den skitserede fænomenologi bygger i nogen grad på E. Tranekjær Rasmussen: Bevidsthedsliv og Erkendelse, Munksgaard 1964.
8. Se Bjarne Westring Christensen: Glossématique, linguistique fonctionnelle, grammaire générative et stratification du langage, in Mélanges Martinet, der udkommer i nær fremtid.
9. Noam Chomsky: Current issues in linguistic theory, cit. Bjarne Westring Christensen.
10. Paul Eluard: Capitale de la douleur, Poésie/Gallimard 1966.