

Per Aage Brandt:

DEN VILDE SKRIFT

(om Paul Éluard: *notre année (Le lit La table, 1944)*)

La terre est bleue comme une orange
Jamais une erreur les mots ne mentent pas

L'amour La poésie

Au gré de sa rêverie Eluard forme des images fraîches et pures, mais assez souvent hermétiques pour le lecteur qui n'est pas dans le secret du poète; l'absence de ponctuation – manie des Surréalistes – rend l'interprétation plus incertaine encore . . .

Jacob & Weiler

. . . vore forgængere på drømmetydningens område har begået den fejl at bedømme drømmes rebus som en ren billedkomposition og sådan forekom den dem absurd . . .

Freud, Drømmetydning

Surrealismen er stedet for en fundamental modsigelse, som kan siges at artikulere (spalte og holde sammen på) vor modernisme i bredere almindelighed. Bagom den åbenlyse, tilsynekommende og tilsyneladende modsigelse mellem slaveriets kernesunde fornuft og på den anden side frigørelsen, en mindre åbenbar modsigelse mellem frigørelsens grænseløshed og frigørelsens egen sunde fornuft¹. Den sidste modsigelse er, viser det sig, et ganske alvorligt problem. I stedet for straks at løse det, kan vi betragte nogle mulige arbejdsredskaber og derefter et surrealistisk sted, hvor modsigelsens alvor kan studeres, og udarbejdelsen af dens begreb kan hente et bidrag.

Hvad enten vi har at gøre med drømmens, med tekstens eller med handlingens teater, kan vi indledningsvis skelne de samme strukturelle instanser i selve teatrets dramatik. Instanserne i drømmen er måske de letteste at få øje på; en rebus, Freuds model, er en billedgåde, en *billedstruktur* som på sit eget plan ikke blot kan give mening og forestille noget, men er en gåde, visende hen til et andet plan, hvor gåden vil have en art løsning. Løsningen er ikke selv en billedstruktur, men – i rebussens tilfælde, og i drømmens – en *sprogstruktur*. Sprogstrukturen kan kaldes drømmens tanke eller tænkning. Billedstrukturen kan kaldes drømmens skrift eller dens scene. I så fald kan vi sige, at drømmens *skrift* viser hen til,

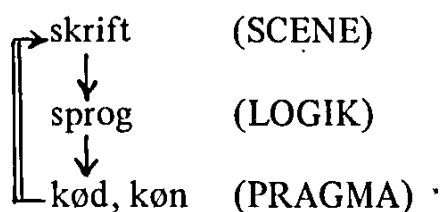
ned i, dens *sprog*. Imidlertid har drømmen jo også en art pragmatisk funktion, hinsides billedstruktur og sprogstruktur, nemlig den at holde den sovende sovende²; den dårlige drøm, som vækker den drømmende af sin søvn, er et mareridt. Mare-ridtet, hvor rebussens yderside, billedstrukturen, tager form af et ustyrligt uhyre, som sprogstrukturen, drømmetanken, rider på, kaster sin rytter af, eller fører ham på afveje, derhen, hvor sproget ikke vil og ikke kan komme uden at ophøre: ud over afgrunden, søvnens grænser. Mareridtet nedkæmpes ved opvågnen. Maren holdes i almindelighed i skak ved kroppens urolige bevægelser, tilstrækkelige til at ryste den genstridige skrift på plads. Kroppen, eller snarere "kødet", holder betydningsproduktionen i ave gennem *materiel vold*; kødet er skrobelt, kuldsikkert, skutter sig under skrappe drømme. Det ryster bogstaveligt talt betydningsproduktionen af sig, når den rammer for smertende pæle i sig.

Noget ganske tilsvarende gælder om tekstens dramatik. Tekstens *skrift*, bogstavskrift i det tilfælde, vi skal betragte, viser hen til dens *sprog*, som atter stikker sine sylespidser i det tekstproducerende kød (hvad enten det er "afsender" eller "modtager"), som kan lade skriften fortsætte, give den "frie hænder", hvilket i almindelighed er meget farligt, eller give den et vist spillerum, afgrænset af en vis smertetærskel, hvis overskridelse udløser voldelig destruktion af den utålelige skrift (der atter skubbes i af-grunden), og dermed af den sproglige smerte. Den vilde skrift tæmmes af kødet, og resultatet er en behersket sproglig bevægelse, kendt som tanken. Tænkning, dialog, finder sted i intervallet mellem tavsheden og slagsmålet. Det er kødets smertegrænser, der regulerer argumentationens form, den sunde (helsebringende) fornufts form. Den tekstlighed, som kaldes *teater* i "egentlig" forstand, kan stadig siges at være en tekst i denne forstand: skriftens scene er blot *dubleret* med en scene i "egentlig" forstand, på hvilken en billedstruktur med gestikulation og hertil hørende brug af stemmen erstatter (mere eller mindre midlertidigt) den alfabetiske gestikulation. Også her forudsætter forestillingens fuldførelse, at den sproglige mening, som det sceniske spil giver, for dens kødelige bærer på scenen (men disse spillere er ofte så professionaliserede, at deres smertegrænser er helt ude af trit med det omgivende kød) og i salen. Fra salen standses spillet om nødvendigt ved hjælp af kastevåben eller blot tilråb . . .

Endelig gælder den treleddede tilbagekoblingsstruktur handlingens dramatik, den praksis som måske i almindelighed kan kaldes politisk. Her er teatret (i "egentlig" forstand) et ganske godt billede; der er blot ingen alfabetisk tekst ved siden af det sceniske rum. Scenen er sam-fundet, dets rum, gader, flader, forsamlingssteder; skriften her producerer folkets tanker, dets sprog, som pisen henover det store kødbjerg ved maskinerne, skrivemaskinerne . . . Men der er forskelle i kødet: arbejdsdelingen muliggjort og fastholdt i sproget fastholder et skel mellem arbejdende og handlende kød; den sidste slags foretager sig strengt taget intet, men holder

sig i live på ejendommelig vis, idet det faktisk lever af at reducere det arbejdende kød, dets skrift og dets sprog; idet handel adskiller sig fra arbejde, ikke som et blot andet arbejde, men som et ikke-kødeligt forehavende, der hæver sig over arbejdet som dets betydning, sætter det handlende kød sig i besiddelse af selve nøglen til "samfundslivet"; samfundets skrift og dermed dets sprog beror selv på handelsobjekter; over for de kødelige produktivkræfter konstitueres hermed et sæt repressivkræfter, som 1) skiller produktet fra produktionen ved at til-skrive det varens identitet, 2) ind-skriver sig selv som ejer af denne identitet, 3) be-skriver arbejdet som (mindre end) denne identitets ækvivalent, og dermed 4) konstituerer sig kontraktmæssigt som arbejdets køber, ejer og herre. Denne proces' mulighed beror naturligvis afgørende på sprogets mulighed, identitetens konstante meningsfylde. Og denne fylde beror atter på skriftens tamhed: scenen kan ikke længere være gader og pladser, folkets tanker må tæmmes, mareridtet rystes af, den sociale søvn sikres ved små urolige bevægelser i form af regelmæssig terror fra herrevældets sortklædte vagtværn; scenen bliver i stedet dels en rigtig scene, et parlament ("tale-sted") udstyret med professionelle skuespillere og med så få tilhørerpladser, at enhver materiel dialektik er udelukket, dels et marked hvor arbejdets beskrivelse kan finde sted, efter denne fikserede legalitets grammatik. På dette grundlag kan desto sikrere den lov udarbejdes og udøves, som herrevældets skriftmidler da kan pumpe ud over det øde sam-fund og ind i de små hjem, den tredje scene.

Drømmens, tekstens og handlingens dramatik belyser hinandens indretning, afbilder hinandens struktur, som generelt kan resumeres:



Forholdet kan fremstilles mere præcist. Her skal kun konsekvensen for analysen af modsigelsen i frigørelsens problematik angives, i korthed.

Sproget er betingelsen for samfundets erindring, dets historie, og dets lov. Recitationens mulighed er afgørende for dokumentets og monumentets værdi som historiens produktionsmidler. Det reciterende sprog bærer i sine genopvækkelige ord, syntagmer og henvisningsstrukturer spillende fra tekst til tekst i dets totale "leksikon", en hel kulturs arkæologi; herpå beror en vis "menneskeheds" erindring og menings"fylde". Hverken skriften eller kødet kan erindre; skriftbilledet henviser kun til andre skriftbilleder, til *bestemte* andre skriftbilleder, i kraft af et aflæsende sprog; kødets nervøsitet bliver kun et akkumulerende adfærdsmønster, idet vejen gennem labyrinten noteres så centralt i hjernebarken, at sporet

lader sig memorere, aflæse ved en indre recitation, som kan mobilisere en motorisk gentagelse. Med andre ord: den elementære dialektiske maskine giver anledning til et fundamentalt skel mellem på den ene side SPROGET og dets tænkning, på den anden side en dobbelt blindhed, den blinde skrift og det blinde kød. BLINDHEDEN er på én gang non-sens og glemsel, den er tankens absolutte destruktion, den absolutte fare. Skellet skiller positivitet og negativitet; den dialektiske dramatik tager for så vidt form af KRISE i dybeste forstand. Når tanken griber krisen, gør den det nødvendigvis ved at *reintegrere negativiteten* på forskellig vis. Vi har allerede gjort det, idet vi betegnede tankens omgivende grundløshed som en "blindhed" (ikke-syn), svarende til tankens overskridende lys: tanken kan jo "se" skriften og kødet. Kan den? Vi har da en i alvorligste forstand klassisk figur, hvorefter sproget mellem skrift og kød forestiller *mennesket* mellem gud og dyr. Skriften er guds lys, scenens evidens er sandhedens klarhed strålende ind i menneskets sprog. Kødet er menneskets element, dets mørke er det der fyldes af mennesketankens ind-lysende fornufts hvidhed. Kødet er rødt, sproget er hvidt, skriften er sort: gudsløset er af samme farve som det absolutte mørke. Hvilket vil sige, at den dialektiske dramatik egentlig er UTÆNKELIG. Hvilket atter vil sige, at dens teoretiske væremåde er van-viddets, o.s.v.³. I virkeligheden har vi ikke beskrevet dialektikken; vi har skrevet den i en enkel formalisering, ved brug af pile, ord og papirets dimensioner, og videre gennem visse metaforers sammenstød, o.s.v. Også sproget har åbenbart til en vis grad sit van-vid: for så vidt det *læser en skrift op*, ligesom den lille model her er læst op, parafraseret. Krisen kan ikke gøres forståelig i argumentationens form, idet de sprogligt lagrede begreber udnyttes og sammenkædes i et ræsonnement; den følger ikke af logikkens logik, den er ikke selv-følgelig, selv-skreven, selv-klar; den må følges, klares, den er *kun virkelig*, den *kan kun gøres*, dens gørlighed erstatter dens tænkelighed.

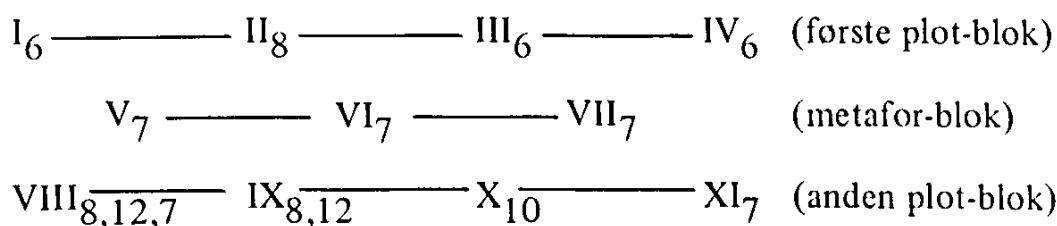
For så vidt er skriftens scene, med handlingens og drømmens, stedet for en "erfaring" som i sproget i det mindste må kaldes "af en ganske særlig art".

At læse teksten er derfor ikke at nævne dens tanker, men snarere at følge den "med fingeren" (en skrivende finger). Dens tanker er at finde dér hvor den vender ned mod kødet, så at sige, dér hvor den bider, og hvor — i kraft af den dialektiske tilbagekobling — skriften ændres. Tekstens tænkning findes, hvor teksten knækker, ændrer "retning", artikulerer sig. Den er inde i ændringen: som ændringens vendepunkter.

Teksten læses som en skriftlig-sproglig-kødelig praksis. Ethvert ophold er en kødelig standsning; enhver begynden er (blindt) skriftlig. Sprog-tanken er skriftens effekt, som angår kødet. Den er et lys i mørket, et repressivt lys-punkt i produktionens mørke. Krisen gribes gennem tekstens praksis, hvori den sortrøde "erfaring" brydes med "erkendelsens" hvidhed.

Vi kan forsøge at nærme os Éluards mere eller mindre eksemplariske digt⁴ med disse bagtanker.

Som skønsang vil digtet pådrage sig menings-fulde parafraser. Historien om den drømte kærlighed: "du og jeg elsker hinanden i skoven, gennem smukke årstider, smukt og lysfuldt; jeg vågner". En sådan læsning kræver i detaillén en meget mod-intuitiv harmonisering og "retten-op" på tekstens faktiske tale; men den støttes energisk af digtets status i almindelighed som skønlitteratur, som i kritiske situationer i almindelighed forestiller en eller anden "emotionel" fiktion. En sådan æstetisk læsning kunne støtte sig på tekstens strofemønster (versets stavelsestal anbragt som indeks):



Den finitte verbalmærkning støtter denne distribution; såvel I. som VIII. strofe bruger futur og impératif, mens resten af digtet kun bruger præsens. De tre midterstrofer besynger da årets trimestre, vinter-forår, sommer, efterår-vinter. Årstiderne kan afbilde livstiderne, "notre année" er vort elskende liv. Men herefter lukker digtet sig, fra dette synspunkt, et magert digt, eller et magert synspunkt.

Imidlertid udfolder skriften sin "musikalitet", betragt I.1:

J'aimerai ta maison [E m] – [m E]

I.3: *Aime amour ma maison* [Em a m] – [m a mE]

Lydbilledet spejler i versets cæsur. Men spejling optræder også semantisk mellem strofens første og sidste vers:

J'aimerai ta maison / Car j'aimerai la tienne

Lægger vi nu en spejlingsakse ind mellem strofens andet og tredje vers, kan vi vride syntaksen, således at

Chacune de ses pierres / Aime amour ma maison

læses: "Aime amour ma maison, chacune de ses pierres . . . "

Endelig ser vi, hævet over symmetrismen, følgende figur:

Chac . . .

A

d.v.s. bemærkningen *cache-cache!*

C

(læst ad begge ben mod vinkelspidsen)

Der leges skjul med os: spejlstrukturerne er ikke dekorativt stuk, men stenene i det hus, teksten taler om; 'jeg' og 'du' undgår ikke at være tekstens skriver og læser, dens husbyggende personae. 'Jeg' akcepterer 'dit' hus, akceptér 'mit' hus, sten for sten. Men der er kun ét hus:

II.1 *Nous sommes dans notre maison*

Drevne som vi er, opsøger vi strofens sidste vers:

II.6 *Et je m'appuie sur ton épaule*

(Samme antal trykenheder, rapporterer skrivemaskinen). Vi læser, belært af første strofe:

e r ton → notre , m'a i s on.

Ellers foretager anden strofe sig dog åbenbart ganske andre ting. Der spilles et syntaktisk spil, som kan kaldes ÊTRE DANS.

a : nous	II.1	(a)	DANS	b
b : la maison	— 2	(a)	—	(c)
c : la chambre	— 3	(b)	—	(c)
d : la forêt	— 4	(b)	—	(d)
	— 5	a	—	(d)

Hvor første strofe så småt fremviste sin skriptuelle produktivitet i første og tredje vers, mens andet og fjerde så at sige i første omgang blot syntes at udfylde med semantisk kalk: Vraisemblable, understreges effekten her, idet kun sidste vers unddrager sig spillet, og lægger skulder til en semantisk rettet interpretation, en sandsynlig-gørelse, netop som spillets mekaniske kindben trådte frem. Naturlig-vis befinder de to elskende sig i skoven med huset, resten er non-sens, som bør rettes ud. Vi har altså for os en konfrontation mellem kold, menings-løs mekanik, og varm gribende mening, endda i en menings mest gribende skrud, Kærligheden. Og samtidig har vi, hvis 'jeg' og 'du' er tekstens bygmestre, en ganske anden kærlighed, én der består i meningens produktive løs-hed, og som altså problematiserer selv Kærligheden, (begrebet, ordet).

Hvor, i retrospektiv, første og anden strofe demonstrerer henholdsvis et fonetisk / grafisk og et syntaktisk *spil* — hvis regler angår henholdsvis læseretningen og udfyldningen af grammatiske positioner — fremviser tredje strofe systematisk et semantisk spil (intetsteds er sproget i sikkerhed for spillet):

Lyset mellem to træer er det smukkeste træ (III. 1-2)
 Lyset mellem to hænder er den smukkeste hånd (III. 3-4)
 GRUNDEN MELLEM TO FIGURER ER DEN SMUKKESTE FIGUR

Forholdet figur/grund inverteres. I øvrigt hentes figurerne i foregående strofes semantiske produkt:

$$\frac{\text{forêt}}{\text{arbres}} = \frac{\text{épaule}}{\text{mains}}$$

En sidste didaktisk pointe er herefter tilblivelsen af fjerde strofe:

Lyset mellem to munde er den smukkeste mund:

Nous n'avons qu'une bouche (IV.1)

En grafisk-fonetisk mekaniske kobler samtidig mellem tredje og fjerde strofe:

III.4: $pl \quad fr \rightarrow fl \quad pr$ (IV.2,3)

III.4: $\tilde{a} \int \rightarrow \int \tilde{a}$ (IV.4)

Ligesom vi har to træer, to hænder, to munde, har vi således (her fremhæves kun enkelte af den relevante mangfoldighed) to fono-grafiske figurer, som hører sammen og danner interval: selve afstanden mellem disse positive størrelser, denne negativitet, er "den smukkeste" størrelse. Eller kærligheden mellem to Kærligheder er den smukkeste . . . Når afstanden "positiveres" på termernes bekostning, som termernes element, "positive-res" Døden som Livets element,

Nous n'avons qu'une /vie/

efter inversionen, altså de levende figurers grund; dette greb udfoldes netop udtrykkeligt:

dels i en vertikal bevægelse *bouche* $\rightarrow$ $\overline{\text{amour}}$ (jvf. *À fleur*) $\rightarrow$
 $\downarrow$
mourir,

dels i en horisontal gestus *vivre* vs. *mourir* ~
chanter vs. [*se taire*] som bliver
til *renaître*

altså "genfødsel", på Dødens plads, figur på grundens plads. Tilbage står da kun at lukke figur/grund-grebet ved en gennemskrivning af selve det lys, *Le jour entre* . . ., som gjorde det muligt, nemlig *le plus vieux brasier*, en i sprogets erindring omhyggeligt opbevaret oldsag, 'kærligheden, den ældste ild', netop egnet som strofisk lukkemekanisme, parallel i sin bevægelse med II.6 (pludselig metonymisk glidning). Hermed lukkes, kan vi sige, digtets didaktiske begyndelse.

Lyset, bålet, er altså negativitetens bliven-positiv, mellemværendets overvirkelige bliven værende, SURREALITETEN.

ak ja, vemodige toner, som når et højdepunkt i de meget smukke vers:

*Et les cloches de la neige
Sonnent Décembre secret*

Der trækkes altså kraftigt på ord-sproglighedens disponibilitet, netop hvor skriftens "tale" råber kraftigst: i sprogets tavshed, "neige"; læses skriftens spor, "sneens klokker" erstatter den glemte sang, sangen *glemmes* i skriftens metalliske stemme; men i skriftens cache-cache

VI.4-5 *Chaque
Chaque*

læses atter sprogets tavshed, og skriften forbliver en "hemmelighed", fremtræder som okkult:

Silence vertu d'automne / Silence le chant s'oublie
s e c r e c l o
t ch e

VII.4 *Sonnent Décembre secret / Tu me donnes du courage*

s e c r e t s e
c r
t

Her dukker 'jeg' / 'du' -dialektikken atter op, *nous sommes dans notre maison*, og kan fra skriftens vindstille vende tilbage til den amourøse tematik, som skal danne blok over for den første.

Nous statueres for sidste gang i VIII. 1 i det tvetydige teorem: *nous garderons . . . / La résistance*, barnlig modstandskraft over for dette stride år, eller gennem dette år: barnligheden kan være på surrealitetsens side eller mod den. Dog, for så vidt etymologien tæller: *enfant, in-fans* (umælende) altså *silence*, skriften er in-fantil.

I den afsluttende strofe-blok accelereres Éluards fejrede "musikalitet" i form af mere yndefulde samsvarigheder i skrift og, netop, stil:

<i>La nudité de . . .</i>	<i>Assez pour . . .</i>
<i>La nudité de . . .</i>	<i>Assez pour . . .</i>
<i>Les oiseaux la caresse . . .</i>	<i>Comme un roc . . .</i>
<i>Les oiseaux la caresse . . .</i>	<i>Comme un roc . . .</i>
<i>D'entre les . . .</i>	
<i>D'entre les . . .</i>	

hvor JEG næppe rører mig: altså Platons hulebillede fra Staten (jeg ser dansende skygger på hulevæggen, aftegninger af ideens virkelighed uden for hulen, i solens sande lys)

– *l'ombre / dessine le ciel* –

idet jeg i min verdslige urørlighed aflæser skyggerne, forstår jeg meningen, himlen, fuglene uden for den dunkle grotte,

. . . *la caresse au joli ventre* . . .

la ca – ve → *douce*

som også er et bur,

. . . *la caresse aigüe* . . .

la ca g e → *dure*

som atter giver anledning til en ny udnyttelse af fuglene i feltet.

Fra X.1 *Douce et dure* . . . produceres

↓ ↓
mousse roc – – – – – → rousse(au) "rødtop"
 ↓
 mine

Denne *mine* er også et ansigt, og (*Chaque visage a son soleil*) altså et lys-punkt,

une mine de lumière
 ↓
 incendie
 ↓
 foudre

↓
coq

Men *incendie* læses incen-die (jour brûlant):

iⁿ die → *ni d'hier* ni d'aujourd'hui (→ demain ?),

måske imorgen vil det brændende lys, over-værens sur-reelle skriftlighed træde frem fra sin skæppe (secret . . .).

Mellem dag og dag, natten; mellem igår og imorgen, et øjeblik formørkelse, en farens stund,

J'ai risqué tout . . .

J e u

i dette spil på grænsen mellem liv og død (*les vivants d'hier/sont/les morts de demain*), hvor kun drømmen som lysende ild kan "sprede natten", inden *l'éveil d'entre . . .*, har 'jeg' sat alt ind. *L'éveil* her er nødt til at henvise til tekstens ophør. Søvn er altså nødt til at henvise til digtet:

J'ai risqué tout mon sommeil — hele mit digt er sat ind
Contre un grand rêve på en stor pointe,
hvilken ?

På den ene side gælder et inklusivt forhold mellem søvn og drøm, drømmen er i søvnen : SKRIFTEN ER I SPROGET. På den anden side gælder åbenbart et eksklusivt forhold, enten søvnen eller drømmen : ENTEN DIGTET SOM SPROG ELLER DIGTET SOM SKRIFT, ikke begge dele. Et digt er ikke såvel en æstetisk genstand som en erkendelsesproces i skriften. Teksten standser her. *J'ai risqué*, har jeg vundet? Digtets 'jeg' står her tilsyneladende alene, 'du' træder ikke længere frem:

Moi
J' tout mon sommeil
to — i
t u

Le jour entre deux spiller nu vertikalt ud fra teksten mellem 'jeg' i den, 'du', hvor du er:

Nous sommes dans notre maison, → les morts de demain
o n
t mai
e r
s
o n

Digtet har talt, læsningen har ikke talt færdigt: digtet kan ikke selv befri sin skrift, læsningen kan ikke tale før den selv begynder at skrive, således som i "nærværende" analyse.

Står vi over for en hymne til Kærligheden, eller over for en skrive-handling, "handler" teksten med Kærlighed eller om skrift? Tekster besvarer ikke spørgsmål, hvad hermeneutikere end måtte mene; læsere besvarer dem derimod, på betingelse af en ny *indsats*, og en ny risiko. Da læsningen ikke tolker, overtolker den ikke det skrevne, med mindre den har mere travlt med at "lytte" til en vis hvissen i digtets sjæl end med at læse teksten. Læsningen skærer igennem,

N

U

L

Désordre du temps passé [à lire]⁸

Hvad læsningen skærer igennem, er modsigelsen. Krisen finder først sted i læsningen. Den tager skriften på *ordet*, opnår en forestilling (Kærlighedens opførelse), men tager ordet på *skriften*, møder tekstproduktionens proces, (dens dialektik passerer gennem det læsende kød), konfronterer Erkendelse (hvid) og Erfaring (rød, sort). Der er ikke to tekster, et digt og et skrift, digtet er skriftets logik. Da skriften er priskivet kødets pragma, og da kødet er priskivet sprogets legislation, som atter forudsætter, at sproget skrives, er modsigelsen dialektisk og dramatisk. Vi kender stadig ikke skriften og kødet, når vi har mærket deres in-fantile spil. Men vi er begyndt at gøre os begreb om omfanget af den rejste problematik: en bevidsthedskrise, en fornuftskrise, som vil angå frigørelsens omgang med Sundheden og dens Menneskelighed.

Det er surrealismens svaghed, at den aldrig indså rækkevidden af sit faktiske forehavende. Den mente at SE, at skue, spillet, og måtte sætte det over styr i en plat ideologisk diskurs, hvori den demonstrerede positivisering af negativiteten tog form af en hypostasering af dette menneskelige over-hovede som spillets syner overhovedet *ikke* muliggør. Atter gælder det, at tekster ikke besvarer spørgsmål: surrealismen er ikke enten en ideologi eller en fundamental kriseteori, vi har intet valg. Dens Éluard'ske moment er, i det mindste, mærkbart en ideologi *i* en kritisk praksis, en modsigelse til at tage og føle på.

Per Aage Brandt
december 1970

Noter:

- 1 I *L'évidence poétique*, teksten til et foredrag, Paul Éluard holdt i 1936 (i *La Vie Immédiate*, Poésie-Gallimard), læser vi:
 "Le surréalisme, qui est un instrument de connaissance et par cela même un instrument aussi bien de conquête que de défense, travaille à mettre au jour la conscience profonde de l'homme. Le surréalisme travaille à démontrer que la pensée est commune à tous, il travaille à réduire les différences qui existent entre les hommes et, pour cela, il refuse de servir un ordre absurde, basé sur l'inégalité, sur la duperie, sur la lâcheté." "Que l'homme se découvre, qu'il se connaisse, et il se sentira aussitôt capable de s'emparer de tous les trésors . . ." (s. 15).
- 2 "The dreamwork has only one function – namely to maintain sleep. 'Dreams are the guardians of sleep' . . ." (S. Freud, *The Claims of Psycho-Analysis to Scientific Interest*, (1955) in Sarason, *Science and Theory in Psychoanalysis*, An insight Book, New York 1965). Freud opfatter drømmearbejdet som en proces, der transformerer de latente drømmetanker til drømmens manifeste indhold; drømmens tanker må ikke være for kontroversielle, og hvis de er det, må manifestationen *skjule* dem på forskellig måde, af hensyn til søvnens kontinuitet. Efter vort synspunkt måtte det imidlertid hævdes, at de latente drømmetanker, drømmens sproglige struktur, ikke *manifesteres* i den manifeste rebus, men *produceres* i den. Freud må nødvendigvis som semiolog være "derivist": forestille sig indholdets primaritet og udtrykkets sekundaritet, som en af-ledende, de-riverende proces, som eneste teoretiske løsning; hele denne derivisme problematiseres af en dialektisk synsmåde. Vi føres til afgørende ændringer i opfattelsen af drømmen og dens foretagsomhed; men den Freud'ske læse-praksis er netop udgangspunktet for den teoretiske radikaliserings. – Det skulle således ikke være "manifestations-arbejdet", der holdt den sovende sovende, men en repressiv tilbagekoblingsmanøvre fra det modtagende sovende kød til den afsendende spillende "drømmeskrift". Alt dette kræver langt nøjere overvejelser.
- 3 Jacques Derrida: *Cogito et histoire de la folie*, (L'écriture et la différence, 1967) diskuterer Michel Foucaults galskabs-historie i denne modus. "*La nécessité de la folie*, tout au long de l'histoire de l'Occident est liée à ce geste de décision qui détache du bruit du fond et de sa monotonie continue un langage significatif qui se transmet et s'achève dans le temps; bref, elle est liée à la possibilité de l'histoire." – Faire l'histoire de l'origine de l'histoire? . . . Projektet risikerer "d'effacer l'excès par lequel toute philosophie (du sens) se rapporte en quelque région de son discours au sans-fond du non-sens." – " . . . la philosophie, c'est peut-être cette assurance prise au plus proche de la folie contre l'angoisse d'être fou. On pourrait appeler *pathétique* ce moment silencieux et spécifique . . . " – "C'est grâce seulement à cette oppression de la folie que peut régner une pensée-finie, c'est-à-dire une histoire . . . " – "*Au plus haut d'elle-même*, l'hyperbole, l'ouverture absolue, la dépense anéconomique est toujours reprise et surprise dans une *économie*. Le rapport entre la raison, la folie et la mort, est une économie, une structure de différance dont il faut respecter l'irréductible originalité." – "Je ne philosophe que dans la *terreur*, mais dans la terreur *avouée* d'être fou. L'aveu est à la fois, dans son présent, oubli et dévoilement, protection et exposition : économie." Herefter følger Derridas afsluttende bemærkninger om KRISEN (s. 96-97).
- 4 Paul Éluard: *notre année* (Le lit La table, Gallimard, 1944). Vi gengiver digtet.

NOTRE ANNÉE

J'aimerai ta maison
 Chacune de ses pierres
 Aime amour ma maison
 Car j'aimerai la tienne

Nous sommes dans notre maison
 Et nous sommes dans notre chambre
 La maison est dans notre chambre
 La maison est dans la forêt
 Et nous marchons dans la forêt
 Et je m'appuie sur ton épaule

Le jour entre deux arbres
 Est le plus beau des arbres
 Entre mains rayonnantes
 La plus franche des mains

Nous n'avons qu'une bouche
 A fleur de notre amour
 Pour vivre pour mourir
 Pour chanter et renaître
 Dans le plus vieux brasier

Janvier un premier baiser
 Janvier tous les mois sont beaux
 Mai boucle une barque molle
 Le duvet d'une veilleuse

La réponse vient de près
 Les ailes retrouvent l'arbre
 Et les feuilles le nuage
 Chaque fleur a son soleil
 Chaque visage est en fleur

Silence vertu d'automne
 Silence le chant s'oublie
 Et les cloches de la neige
 Sonnent Décembre secret
 Tu me donnes du courage
 Avec toi l'année est belle
 Ma bouche des quatre souffles
 Fortune des éléments

Nous garderons pour cette année
 La résistance de l'enfance
 La nudité de la verdure
 La nudité de tes yeux clairs
 Et sous tes lèvres entr'ouvertes tes seins clairs
 Montre tes seins ma révélée
 Impose aux autres ton bonheur
 Ces deux minutes d'eau claire
 Retenue sur la pente et creusant leur éclat

Dans l'ombre je remue à peine
 Assez pour dessiner le ciel
 Assez pour recueillir les oiseaux du plaisir
 Les oiseaux la caresse au joli ventre doux
 Les oiseaux la caresse sigüë somme un serpent

Douce et dure bien-aimée
 Comme un roc couvert du mousse
 Comme un roc et comme un coq
 Une mine de lumière
 Un coq comme un incendie
 Ni d'hier ni d'aujourd'hui
 Un mouvement de couleurs
 La lumière foudroyante

Désordre du temps passé
 Moi pour dissiper la nuit
 J'ai risqué tout mon sommeil
 Contre un grand rêve et l'éveil
 D'entre les vivants d'hier
 D'entre les morts de demain

5. Cf. Roland Barthes: *S/Z* (Éd. du Seuil 1970), s. 19: " ... on voudrait donner à ce mot son sens tauromachique : citar, c'est ce coup de talon, cette cambrure du torero, qui appellent la bête aux banderilles. De la même façon, on cite le signifié ... à comparaître, tout en l'esquivant au fil du discours. Cette citation fugitive ... cette alternance du flux et de l'éclat définissent bien l'allure de la connotation; les sèmes semblent flotter librement, former une galaxie de menues informations où ne peut se lire aucun ordre privilégié ... "

Den Barthes'ske citation befinder sig dog overalt i semantikkens operativitet (bortset fra dichotomien som giver bogens dens titel, *S/Z*: Ustemthed/stemthed, voix – non-voix: kastration-alienation, o.s.v. . . .), vor ofte i grafikken.

6. Det i arenaen ophvirvlede stov er netop et *poussière de sens*, (Barthes, ibid. p. 15 et passim) en menings-infinitisation, som tager afstand fra såvel "polysemien" (den beherskede flerstemmighed) som fra den denotative "monosemi". Barthes udnytter her med let hånd en begrebslighed udarbejdet hos Julia Kristeva, jvf. note 7.
7. Julia Kristeva: *L'engendrement de la formule* (Semeiotike, Ed. du Seuil 1969) bringer en første tilnærmelse til en analytisk approach til menings-infinitisationen, disseminationen. I stedet for den per definition bundne 'signifiant' sættes et betydningsdifferentiale – som kan være den i vor terminologi sceniske fremtonings ikke-dominerede incitament, dét i skriften som i hvert øjeblik overskrider en given betydningsbelastet distinktivitet (f.eks. dét i et bogstav, som ikke er bogstaveligt, dets ideogrammatiske potentiale, o.s.v.). "Refonte du signifiant et du signifié, la différentielle devient le foyer d'une multiplicité de fonctions qu'elle offre à lire simultanément, à savoir: – tous les sens que le signifiant de cet ensemble phonique ou graphique peut recevoir (ses homonymes). – tous les sens identiques au(x) signifié(s) de cet ensemble (ses synonymes), – tous les homonymes et tous les synonymes de cet ensemble non seulement dans une langue donnée, mais dans toutes les langues auxquelles il appartient comme un point de l'infini, – toutes les acceptions symboliques dans les différents corpus mythiques, scientifiques, idéologiques. . ." (s. 301).

Kristevas kritik af surrealismen (automatskriftens pseudooverskriden) svarer til vor kritik af surrealismens *ideologi*; Kristeva analyserer ikke dens tekst, der såvidt vi ser ofte nærmer sig Mallarmés eller egner sig for fremhævelse af analoge pointer. (Jvf. s. 299).

- 8 Udstyret med stærkt skrivende læsemekanismer kan vi eventuelt jagte personalpsykologiske meddelelser i den analyserede tekst. Eksempelvis kunne en sådan gennemlæsning producere følgende *transskription* af digtets første blok:

NON A·NAITRE

mon nom
ne ser perd
mon nom
ne tarira

nos noms dans notre nom
nos noms dans notre nombre
mon nom dans mon nombre
mon nom dans la forme
je m'appelle paul éluar(d) ~ (Et je m'appuie sur ton épaule)

notre nom(bre)
lu au hasard
notre nom mon nom
lu sans dessein

non, n'avoue
le leurre de notre nom
...
pour cacher et ne paraître
ne le lis ...

j'ai envie mais
je n'avoue le mensonge
ma marque la clé que
tu ne devine ~ (Le duvet d'une veilleuse)

Vi afstår fra her at diskutere Eugène Grindels evt. traumatik.