

Dorthe Jørgensen

Poetisk vanvid

I anledning af Maurice Blanchots "Atheneum"

Poesiens væsen

I essayet "Atheneum" (Blanchot 1969), der omhandler den tidlige tyske romantik, nævner Maurice Blanchot, at surrealismen genkender sig selv i romantikken: i de tyske romantikers litteraturteori finder surrealisterne mindelser om noget, som de selv genopdager i det 20. århundrede, nemlig *poesien*. Samtidig omtaler Blanchot poesien som den "absolutte friheds kraft", og han sætter dermed fingeren på det samme i surrealismen, som Walter Benjamin peger på i essayet "Der Surrealismus" (Benjamin 1977a): surrealisternes ønske om den *totale frigørelse*. Benjamin skriver ganske vist i sit essay, at surrealismen ikke interesserer sig for litteratur, men ordet "litteratur" konnoterer ikke det samme for ham, som ordet "poesi" gør for Blanchot. Det af Benjamin påpegede fravær af litteratur betyder, at surrealistene ikke ønsker at skabe værker, men derimod vil foretage avantgardistiske handlinger, og Blanchots idé om en surrealistisk genopdagelse af poesien implicerer tilsvarende, at surrealistene ikke interesserer sig for at videreføre værkproduktionen. Mens Benjamin ønsker en frigørelse af mennesket, er det imidlertid poesiens frigørelse, som Blanchot har i sigte, men de mener begge, at surrealismen forsøger at vinde rusens kræfter for revolutionen, og at dette ikke bare handler om at fremhæve ekstasen eller det gådefulde. Ifølge Benjamin drejer det sig i stedet om at tage en dialektisk optik i brug, med hvilken man kan erkende det dagligdags som uigennemtrængeligt og det uigennemtrængelige som dagligdags for således at genfinde "forløsningens hemmelighed" i den profane verden.

Idet Benjamin forsvarer surrealismen, støtter han det romantisk-moderne opgør med klassicismen, og Blanchots idé om, at poesien er den absolutte friheds kraft, er også ladet med anti-klassicisme. Der er med andre ord en romantisk komponent i Blanchots poesiforståelse, som indebærer, at hans begreb om poesi kan minde om den homeriske poesiforståelse. Identificerede de gamle grækere ikke poesi med guddommeligt vanvid, og er det ikke denne idé, som Blanchot genoptager, når han taler om den "anden nat",

den “søvnløse mumlen”, “inspirationen” eller den “absolutte friheds kraft”? Det er det faktisk ikke - fordi der i den homeriske poesi ikke blev sat noget lighedstegn imellem poesi og vanvid. Grækerne fremmalede et mytisk billede af *mania* som kilden til poesi, men de bestemte ikke dette vanvid som poesies eget væsen. I den homeriske verden antog man, at digteren var ramt af mani, når han brød ud i sang, men resultatet af dette angreb - den poesi, som digteren sang - blev ikke anset for også selv at være vanvittigt. Grækerne betragtede derimod poesien som et sanseligt udtryk for en oversanselig kraft, og som en sådan manifestation af guddommelig visdom var poesien snarere rammedannende, end den var frigørende. For så vidt som poesien satte noget fri i det gamle Grækenland, var det i den hegelske betydning af ordet “frihed”: den gjorde grækeren fri - til at føje guden.

Det lighedstegn, som de gamle grækere altså *ikke* satte imellem poesien og poesies kilde, synes de tyske romantikere derimod at hælde mere til. I hele den kunstteoretiske tradition fra Aristoteles til 1600- og 1700-tallets klassicisme og nyklassicisme var fokus tungt placeret på poesies resultater i stedet for dens kilde; man interesserede sig for værket, dets form, den tekniske produktion af værket og samme værks virkning, men ikke for den rene skriven og spørgsmålet om, hvad der igangsætter og driver en sådan. Romantikken kaster imidlertid atter lys over kilden til poesi og det i et omfang, så værket nu til tider truer med at svinde af syne. Blanchots forståelse af poesien som den absolutte friheds kraft har rod i denne omvendning, men han overskrider samtidig den romantiske poesiforståelse. Mens romantikerne kun tenderede mod at sætte lighedstegn imellem poesien og poesies kilde, foretager han ikke bare en sådan identifikation, men sætter samtidig både værket og poesien i parentes for i stedet at rette interessen mod det rene vanvid.

Ifølge Blanchots egen selvforståelse kan han ganske vist bare genkende sig selv i romantikken, ligesom surrealistene kunne, og han vil derfor snarere videreføre romantikken, end han vil overskride den. Men hvad er det egentlig, som Blanchot ser i romantikken, og hvordan svarer hans romantikforståelse til romantikernes egen selvforståelse? Blanchot betragter romantikken som oplysningsfilosofiens negation; den er “mørket” og “natten”, hvorimod oplysningen er “lys” som “dagen”. Denne idé om romantikken som den natlige modpol til den daglyse oplysning bekræftes af romantikere som Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, men den er ikke i overensstemmelse med en anden af de romantikbestemmelser, som Blanchot selv er ophavsmand til. Ifølge denne anden definition er romantikken ikke nogets negation, men en modsigelse i sig selv; romantikken er både båret af en religiøs tilskyndelse og af ønsket om revolte, og den er ikke kun udtryk for en afvisning af traditionen, men også for en bekymring om fortiden. Bevidst om sin egen modernitet påkalder romantikken sig det nye, samtidig med at den fordyber sig i overleve-

ringen, og den er på een gang udtryk for nationalistiske tilbøjeligheder og for den rene subjektivitet, som er uden fædreland.

Det gør imidlertid en væsentlig forskel, om det er romantikkens præmisser, eller det er dens resultater, som man vægter. I sin fremstilling af romantikken prioriterer Blanchot præmisserne frem for resultaterne, og det indebærer, at i hans fortolkning af romantikken har det romantiske mere med oprør, modernitet og subjektivitet at gøre end med religion, tradition og nation. Men når Blanchot fremstiller romantikken som noget, der er mere moderne, end det er traditionsforankret, negligerer han den modsætning, som han selv har defineret romantikken ved; han river tæppet væk under sin egen definition eller rettere sagt: hans forståelse af romantikken er i virkeligheden en anden. For det er kun deskriptivt betragtet, at romantikken er både-og for Blanchot; ideelt betragtet er den ikke både poesi og værk, fragmenteringserfaring og formvilje, men derimod kun det førstnævnte: *den absolutte friheds kraft*.

Ren refleksivitet

Blanchots forkærlighed for poesien frem for værket eller dobbeltheden af poesi og værk forhindre ham dog ikke i at erkende, at romantikken egentlig ikke er udtryk for "genial uregerlighed", men derimod er en protest mod noget så irrationelt. Ligesom Benjamin, der i sin afhandling om den romantiske kunstkritik (Benjamin 1974) fremhæver refleksiviteten i romantikken, mener Blanchot heller ikke, at romantikerne bare dyrkede rusen, men at de derimod primært interesserede sig for at tænke. Ifølge Blanchot forfulgte romantikerne passioneret det krav, som de fornemmede fra poesien: dens ønske om at reflektere og fuldende sig selv igennem sin egen refleksion. Dermed brød romantikerne med den klassiske poetik, som bare var een blandt flere discipliner (og som derfor var en underordnet vidensform) for i stedet at lancere en idé om poesi som filosofi (hvormed viden blev poesiens væsen). Allerede de gamle grækere, for hvem poesi var udtryk for oversanselig sandhed, anså poesien for at være vidende, og for dem var viden af religiøs oprindelse. Til forskel fra denne før-filosofiske vidensforståelse er Blanchots begreb om viden imidlertid moderne: den romantiske idé om, at viden er poesiens væsen, betyder for ham, at poesien reflekterer sig selv. Hvor de gamle grækere forklarede poesiens karakter af viden under henvisning til videns religiøse udspring, implicerer Blanchots bestemmelse af poesiens videnskarakter således i stedet, at den er *filosofisk*. Men det vil samtidig sige, at oplysningens negation selv kaster oplysningens lys: også Blanchot kolporterer den daglyse idé, at sandheden tilhører filosofien, for selvom poesien måske nok er "natten" nærmest, er den væsentlige poesi dog den, der filosoferer.

Blanchot er imidlertid ikke kun optaget af den romantiske idé om poesi som filosofi; han interesserer sig også for den tilsvarende idé om filosofi som poesi, ifølge hvilken det ikke bare er poesien, der af væsen er filosofisk, men også filosofien, som af væsen er poetisk. Blanchot anser derfor ikke filosofi for at være det samme for oplysningens negation som for oplysningen selv; når den væsentlige poesi er filosofi, er det ikke som en systemfilosofierende søgen efter sandheden, men som *ren refleksivitet*. I denne forbindelse nævner Blanchot, at de romantiske forfattere opfattede sig selv som filosoffer, fordi deres egen skrevne vækkede den erkendelse i dem, at de ikke bare skulle beherske kunsten at skrive, men også skulle udforske skrivehandlingen forstået som en ny slags viden. Romantisk poesi er derfor ikke bare tænkning: som *ren refleksivitet* er den *selvrefleksivitet*, og da en sådan per definition ingen afslutning kan finde, er den romantiske poesi noget, som af væsen altid er i færd med at begynde. Siden Aristoteles har værket imidlertid været defineret ved ikke kun at have en begyndelse, men også en midte og en slutning. Det forhold, at den romantiske poesi er filosofi, og at den romantiske filosofi er poesi - det vil sige det forhold, at romantikken er *ren refleksivitet*, og at den som sådan også er *ren begyndelse* - betyder ifølge Blanchot derfor også, at i romantikken bliver "værkets fravær sat i værk". Det er i denne ophævelse af værket, at poesien viser sig som den absolutte friheds kraft, og kraften er altså den, med hvilken poesien "funkler uden at stivne i noget varigt værk".

Men hvad er et fraværende værk overhovedet? Det fraværende værk er det *ikke-værk*, som er resultatet af den romantiske refleksivitets begynden forfra takket være dens selvrefleksive vendte tilbage til sig selv. Værket, der ikke er et værk, er med andre ord negationen af det *klassiske* værk, som både har en begyndelse, en midte og en slutning, og da et sådant værk ifølge Aristoteles er mimetisk, er det romantiske ikke-værk kendetegnet ved *anti-mimesis*. Ligesom romantikkens bekendelse til tænkningen ikke indebærer, at den hører op med at skabe poesi, men derimod medfører en modernisering af poesien og filosofien, implicerer den romantiske poesis karakter af *ren begyndelse* altså heller ikke, at der ikke længere skabes værker, men at værket selv forandrer sig: *kunsten hører op med at repræsentere*. Romantikkens iværksættelse af værkets fravær betyder således, at den introducerer værkets evne til at være uden at gengive noget andet end sig selv; romantikken selvstændiggør kunsten ved at sætte formen fri af indholdet. Det afgørende er dermed ikke længere, *hvad* værket viser, men *hvordan* det gør det. Værkets indhold behøver ikke mere at være sandheden eller det Absolutte; det kan være alt eller intet, hvormed det imidlertid også er det hele, men nu i tomt form; det er den *tomme transcendens*.

Transcendensens tømning

Mens Blanchot sympatiserer med romantikken, vender Georg Wilhelm Friedrich Hegel sig derimod kritisk mod den, og det skyldes ikke bare romantikkens anti-klassicistiske karakter, men også det anti-mimetiske ved den. Hegels kritik af den romantiske poesi og denne digtnings anti-mimesis skal ses på baggrund af den filosofi om kunsten og forholdet imellem kunst og sandhed, som han formulerer i *Vorlesungen über die Ästhetik* (Hegel 1981). I disse forelæsninger overfører Hegel den gamle idé om poesi som en sanselig manifestation af noget oversanseligt på kunsten (f.eks. maleriet), samtidig med at han i forlængelse af den klassiske tradition lader kunstens evne til at gøre sandheden tilgængelig for æstetisk erfaring bero på det mimetiske ved den. Hegel reproducerer med andre ord ikke den homeriske poesiforståelse som sådan, men tager derimod en (ny)platonisk fortolkning af den i anvendelse; historisk betragtet er den oversanselige sandhed, som kunsten symboliserer, måske nok de græske guder eller den kristne Gud (sådan var det i antikken og i middelalderen), men metafysisk betragtet er det repræsenterede derimod det Absolutte (selvom det først er i moderne tid, at den i kunsten indeholdte viden fremtræder filosofisk). Endvidere anser Hegel både kunsten som sådan og de historiske kunstformer (dvs. den symbolske, den klassiske og den romantiske kunst) for at være mimetiske; kunsten er væsentligt repræsentation, for ligesom religionen og filosofien bestræber den sig altid på at formidle viden, og dette gælder ifølge Hegel også for poesien på hans egen tid. Til forskel fra Blanchot mener Hegel altså ikke, at romantikerne opgiver repræsentationsidéen, men han påpeger, at de forkaster idéen om en specifikt *æstetisk* repræsentation, og at de med dette valg forlader kunsten. Romantikerne initierer ifølge Hegel "kunstens endeligt", idet de ophæver forskellen imellem poesi og filosofi, og selvom han anser denne udvikling for at være uundgåelig, betragter han den også som problematisk.

For Hegel er det virkelig bekymringsvækkende ved moderniseringen imidlertid måske slet ikke så meget den romantiske opgivelse af idéen om en specifikt æstetisk repræsentation, som det er den samtidige udhuling af den repræsenterede sandhed. Set med Hegels øjne er der i hvert fald næppe identitet imellem den romantiske idé om *poesiens filosofiske væsen* og den tilsvarende idé om *filosofiens poetiske væsen*, eftersom virkningerne af disse to idéer falder forskelligt ud i hans fortolkning. Hvad angår idéen om poesi som filosofi, afslører den kunstens forgængelighed ved at bidrage til kunstens endeligt, men ånden er den absolutte viden nærmere i filosofiens form end i kunstens og religionens form, og den moderne metakunst er derfor egentlig tættere på sandheden, end den æstetiske kunst har været på noget tidspunkt. Idéen om filosofi som poesi modarbejder derimod progressionen fra religiøs forestilling

og æstetisk erfaring til filosofisk indsigt, og det er uheldigt, da denne progression kun er problematisk religiøs og æstetisk betragtet, men ikke metafysisk betragtet. Idet filosofien konverterer til poesi bliver den nemlig mere subjektiv, og den forfalder dermed til et lavere niveau i videnshierarkiet og regredierer til et tidligere stadium i åndshistorien. For i Hegels univers er det ikke subjektivitet, men objektivitet, der forlener ånden med konkretion, hvorfor sandheden ikke bliver mere konkret, men derimod mere abstrakt af, at filosofien bliver subjektiveret. Den romantiske poetisering og den heraf følgende subjektivering af filosofien medfører derfor ikke, at tænkningen kommer sandheden nærmere; den indebærer tværtimod, at den traditionelt betragtet transcendent sandhed bliver udhulet.

Ligesom Hegel anser Blanchot også mere subjektivitet og mindre sandhed for at være konsekvensen af romantikken, men idet han vender værdierne om på hovedet, opfatter han ikke tabet af sandhed eller væksten i subjektivitet som et minus, men derimod som et plus, og han foretrækker ikke den fyldte frem for den tomte transcendens, men formulerer derimod en hyldest til tomheden. Den moderne tømning af transcendensen manifesterer sig generelt betragtet i "Guds død" - det vil sige i en oplevelse af ikke at kunne opretholde tilliden til de overleverede værdier. Mens Hegel betragter dette værdiforfald som et tab og vil råde bod på det ved filosofisk at konstruere et nyt værdisæt på et højere niveau, fordyber Blanchot sig derimod i dødserfaringen. Det er hans opfattelse, at den litterære erfaring, der er det centrale tema i hans skrifter, består i erfaringen af Guds fravær og subjektets død, og denne erfaring kan for så vidt betragtes som en slags synonym for "modernitetserfaring".

Der er i hvert fald en historicitet ved Blanchots begreb om litterær erfaring, men den nedtones af ham selv, idet han betragter den pågældende erfaring som et resultat af, at litterært arbejde af *væsen* er kendetegnet ved en særlig omgang med sproget, som åbner for en specifik erfaringsverden. Samtidig peger Blanchot dog selv på en væsentlig forskel imellem ældre og nyere litteratur: mens litteraturen for Stéphane Mallarmé havde en repræsentativ funktion, har den moderne litteratur ingen umiddelbar forbindelse til noget erfaret nærvær, og den forsøger i stedet at gøre erfaringer på skriftens betingelser. Under dette litterære arbejde går den almindelige erfaringsverden og sprogets konventionelle betydninger i opløsning, og denne tilintetgørelse resulterer i en intethedserfaring. Det er denne erfaring, som Blanchot omtaler som den *litterære* erfaring, eftersom han anser tomheden (som han også kalder for den "anden nat", der til forskel fra den "første nat" ikke lader sig domesticere af fornuften) for at være den "ikke-ontologiske mulighedsbetingelse for selve dette at skrive".

Den totale Bog

Selvom Blanchot anser romantikken for at foregribe den moderne litteratur, mener han dog, at denne litteraturform først bliver virkeliggjort efter Mallarmé. Side om side med tendensen til at tømme transcendenten er romantikken nemlig også præget af en umoderne hang til fylde, som afslører sig i forbindelse med romantikernes idé om den *totale Bog*. Hensigten med denne bog er ganske vist moderne: den totale Bog er tænkt som en bog i stadig vækst, der ikke skal repræsentere virkeligheden, men derimod erstatte den. Denne idé har baggrund i romantikernes erkendelse af selv at være herrer over helheden, men kun at være det på betingelse af, at helheden ikke indeholder noget; idéen om den totale Bog udspringer med andre ord af den romantiske oplevelse af ikke at kunne finde noget holdepunkt i verden eller i det hinsidige, derimod udelukkende i skriften. Romantikerne forventer, at *romanen* vil kunne virkeliggøre den totale Bog, men for fuldt ud at virkeliggøre romanformen må de selv opfinde en ny kunstart, nemlig *fragmentets* kunst.¹ Med denne nye kunst forsøger romantikerne at tilvejebringe en ny form for fuldendelse, idet de sætter helheden i bevægelse ved på forskellige måder at afbryde eller punktere den. Blanchot anser denne romantiske bestræbelse, som resulterer i fragmentformen, for at være fremsynet. Til forskel fra Hegel erkender han, at den romantiske fragmentering af formen ikke har til formål at hindre kommunikationen, men derimod at gøre den absolut. Selvom det enkelte fragment måske nok er monologisk, optræder det nemlig aldrig alene, men derimod altid i en kæde af fragmenter og dermed også inden for rammerne af en dialog. Fragmentformen åbner på denne måde for det, der i romantikken kaldes "symfilosofi", og som betyder: *at tænke og skrive i fællesskab*.

Ifølge Blanchot bekender romantikerne sig imidlertid ikke kun til fragmentet og symfilosofien; de udviser også en tilbøjelighed til at glemme, at den alvidenhed, som den symfilosofierende fragmentkæde tilvejebringer, ikke er en viden om alting. Kæden af fragmenter, som filosoferer i fællesskab, er den romantiske måde at virkeliggøre den totale Bog og herigennem mane helheden frem. Det betyder imidlertid også, at romantisk betragtet kan helheden ikke kaldes frem i andet end fragmentets skyggeform, og at man forbryder sig mod den totale Bog, hvis man glemmer denne begrænsning. Blanchot mener at kunne identificere en glemsomhed af denne art i det "misbrug" af fragmentet, som han sporer i *Athenäum*-udgiveren Friedrich Schlegels fragmenter. Når fragmentet kan fuldende romanen og være vejen til den totale Bog og dens fremmaning af helheden, skyldes det ifølge Blanchot, at der er lejret en særlig fordring i den fragmentariske skrift: den forsøger ikke at undgå, men at *overgå* totaliteten. Efter Blanchots opfattelse hælder Schlegel imidlertid mere til det aforistiske end det fragmentariske i sine fragmenter. Det betyder, at han

afviser den åbning, som den fragmentariske fordring indebærer, og som er betingelsen for at mane helheden frem i fragmentets skyggeform, for aforismen er en form, der lukker sig om sig selv. Blanchot forklarer Schlegels forveksling af det fragmentariske og det aforistiske med en henvisning til noget, der minder om den subjektivism, som Hegel kritiserer Schlegel for: at han bruger fragmentformen til at hengive sig til sig selv i stedet for at udvikle en strengere måde at skrive. Dette at skrive fragmentarisk bliver dermed til det samme som at lukke sig om sin egen subjektivitet og at dyrke dens uorden i stedet for at mane helheden frem ved at filosofere i fællesskab.

Eller sagt med andre ord: når Schlegel skriver aforistisk i stedet for fragmentarisk, ofrer han den kraft, der er poesien væsen og er det frie i den. Schlegel svigter poesien til fordel for værket, men det værk, som han bedrager poesien med, er ikke det *litterære* værk, derimod den *skønne sjæl* - det vil sige subjektiviteten betragtet som et værk.² Det er således egentlig hverken idéen om den totale Bog, fragmentformen eller viljen til at symfilosofere, der er genstand for Blanchots kritik, men derimod Schlegels subjektivistiske måde at forvalte det romantiske potentiale. Med denne kritik rammer Blanchot imidlertid snarere den moderne kunst og litteratur end Schlegel og den tyske romantik. Den subjektivism, som han sigter til, kan ganske vist skimtes i kimform i romantikken - og for den sags skyld også allerede i renæssancens idé om det skabende kunstnergeni. Men den tilsidesættelse, som han peger på, af såvel værket (det sammenhængende udtryk) som poesien (den skabende kraft) til fordel for subjektiviteten, er dog primært karakteristisk for det 20. århundredes avantgardistiske kunst og litteratur, hvorimod modernismen har videreført og tilspidset den romantiske dialektik imellem værk og poesi.

Den søvnløse mumlen

Blanchot nøjes ikke med at kritisere romantikken for subjektivism; under sine overvejelser over "dagen", "natten" og ikke mindst den "anden nat" tilsidesætter han i realiteten også idéen om den totale Bog (se især "L'inspiration", Blanchot 1955). Ifølge Blanchot hører dagen og natten sammen: Dagen er forbundet med natten, fordi den kun er dag, hvis den gryr og går på hæld; ligesom værket er dagen altså noget, som har en begyndelse og en slutning. Natten taler til gengæld kun om dagen, for det er den, der frembringer natten, og det er også dagen, som viser sig i natten, selvom den her åbenbarer et andet ansigt. Natten afhænger med andre ord af dagen, ligesom negationen er bundet til det negerede, og dagen findes kun, fordi alting ender i natten, ligesom tesen peger frem mod den antitese, der vil negere den. Nattens forbundethed med dagen gælder dog kun den *første* nat; kun denne nat, i hvilken man

finder døden og når glemslen, er en af dagens frembringelser. Den *anden* nat, som er nattens væsen, kommer derimod til syne som tomheden, der opstår, når alting forsvinder i den første nat. Denne anden nat er det *belt* andet, og den manifesterer sig hverken som død eller glemsel, men derimod som en *søvnløs mumlen*.

Ifølge Blanchot er dette at ligge vågen og lytte til den søvnløse mumlen uden at tage noget hensyn til morgendagen det samme som at opleve *inspirationen*. Idet man overgiver sig til stemmerne i mørket, er man ikke mere i den første nat, men betragter nu den anden nat, som er den egentlige nat: det inspirerende vanvid, der manifesterer sig som en stadig mumlen. Ligger man således og lytter til postyret i mørket uden at bekymre sig om næste dags arbejde, negligerer man imidlertid værket, der ligesom dagen både vil påbegyndes og afsluttes eller med andre ord kræver fornuftig kalkulation. Og dog er det netop en sådan overgivelse, der skal til for at give plads for den inspiratoriske kraft, som er kreativitetens kilde. Den ikke-iværksættelse, der ifølge Blanchot er væsentlig for frembringelsen af værket, er med andre ord selve dette at glemme værket til fordel for inspirationen eller altså at ofre nattesøvnen for den søvnløse mumlen. For overhovedet at kunne frembringe et værk, må man ganske vist bringe inspirationskilden til tavshed ved afbryde støjen i mørket, ligesom det omvendt er nødvendigt allerede at være i gang med et værk for at kunne glemme værket og lade sig inspirere. Men værkproduktionen kan ikke undvære inspirationen, som den nærer sig ved som skytten ved sit vildt; ikke-iværksættelse er en forudsætning for værkets frembringelse.

Som sagt er Blanchot dog opmærksom på, at hvis man ikke bare vil inspireres, men også vil skabe, må man hele tiden dysse den begejstring i søvn, der taler i den søvnløse mumlen. For dels er inspirationen en plage, som giver hule kinder: den er søvnløshedens lange nat, og forfatteren skriver for at kunne sove. Dels forudsætter værket ikke kun søvnløshed, men også søvn: det kræver ikke kun begejstring, men også beregning eller ikke kun mimesis, men også teknik at skabe et værk. Ifølge Blanchot blev søvnen imidlertid vægget tidligere og tilmed så meget, at teknikken blev prioriteret på begejstringens bekostning. Den ældre kunst ønskede at gøre guderne nærværende eller at repræsentere menneskene, og dermed dækkede den sit udspring til; kunsten usynliggjorde poesien, inspirationen, den søvnløse mumlen. Sådan er det imidlertid ikke længere; takket være den metarefleksivitet, der blev anlagt i romantikken og blev virkeliggjort efter Mallarmé, er den moderne kunst og litteratur sig bevidst, hvor den kommer fra, eller den forsøger i hvert fald at nærme sig sin oprindelse. Hvis det moderne værk søger tilbage mod sit udspring, bestræber det sig imidlertid på at opgive sig selv, for oprindelsen er inspirationen, og den er ikke-iværksættende. Ifølge Blanchot forsøger den moderne kunst netop at reflektere dette paradoks i sin egen form, hvormed den gør værket til en vej

mod inspirationen i stedet for at gøre inspirationen til en vej til værket.

Blanchots fremstilling af forholdet imellem søvn og søvnløshed i den moderne kunst er subtil, men ligesom han river tæppet væk under sin definition af romantikken, svigter han også den balance imellem værk og ikkeiværksættelse i den moderne kunst, som han ellers portrætterer mere præcist end nogen anden. Om den surrealistiske automatskrift skriver Blanchot ganske vist, at man ikke skal tro, at den hører søvnen til (dvs. er bevidstløs); man sover tværtimod for at undgå den inspiration, der kommer til orde i automatskriften, idet den bringer nattens mumlen frem for dagens lys. Men Blanchot nøjes ikke med at betragte den surrealistiske automatskrift som en bekræftelse af poesiens frie kraft; han identificerer også denne kraft med begæret: "Den <automatskriften> er det sprog der bliver til *begær*, der overgiver sig til begæret for at vende tilbage til sit udspring, og det den utrætteligt bekræfter, det den ikke kan fortie, det den hverken kan begynde eller slutte med at udtrykke - det genlyder hos René Char, når han siger: "*Digtet er kærlighed fremkaldt af et begær der er forblevet begær*" og André Breton: "*Begær, ja altid.*" (Blanchot 1994: 130) I romantisk og modernistisk kunst og litteratur er poesi imidlertid ikke et andet navn for begæret, men derimod for *guddommelighed*, og det er derfor ikke det romantiske ved det romantiske eller det moderne ved det moderne, som Blanchot griber med sin poesisforståelse. Blanchot spejler snarere avantgardens selvforståelse i den romantiske poesi, ligesom det, som han hører et ekko af i sin søvnløshed, er den poststrukturalisme, der siden lader sig inspirere af hans "Atheneum"-essay.

Anti-metafysik

Den læsning af romantikken, som Philippe Lacoue-Labarthe og Jean-Luc Nancy præsenterer i *L'absolu littéraire* (Lacoue-Labarthe & Nancy 1978), er inspireret af Blanchots "Atheneum"-skrift; hele det skelet, som denne poststrukturalistiske bog er bygget op omkring, foreligger faktisk allerede in nuce i Blanchots lille essay. Lacoue-Labarthe og Nancy overtager således Blanchots bestemmelse af romantikken som en modsigelse i sig selv, og den vurdering af romantikken, der allerede kan spores hos ham, træder tydeligere frem hos dem: at romantikken ikke bare er et formopløsende projekt, men også demonstrerer en længsel efter fylde, og at den kæntrer på det sidstnævnte. Ligesom Blanchot mener Lacoue-Labarthe og Nancy således, at romantikken forliser, og at forliset ikke skyldes det modsætningsfyldte ved romantikken, men at den giver efter for sit metafysiske behov. Denne fortolkning bygger imidlertid på en fordom: at den romantiske hang til fylde ikke er et problem, fordi den bringer romantikken i konflikt med sig selv, men fordi den ikke selv er formoplø-

sende. Til trods for Lacoue-Labarthe og Nancys poststrukturalistiske selvforståelse er vi med andre ord ikke "hinsides godt og ondt" hos dem: formopløsning skyldes begær og er af det "gode", hvorimod formvilje er metafysisk og derfor er af det "onde".

I *L'absolut litteraire* lancerer Lacoue-Labarthe og Nancy endvidere et begreb om det *romantisk-moderne*, som skal signalere, at romantikken er grundlagsdannende for den moderne tænkemåde. Ligesom romantikken er det moderne præget af både formopløsning og hang til fylde, og ikke kun romantikken, men også det moderne er derfor en modsigelse i sig selv. Endvidere forliser modernismen ikke på grund af formens opløsning eller takket være modsætningen imellem form og fragmentering, men ligesom romantikken fordi den giver efter for sit metafysiske behov. Det modsætningsfyldte ved såvel modernismen som romantikken er med andre ord hverken romantisk eller moderne, men romantisk-moderne. Ikke desto mindre er det muligt at skelne noget romantisk i den romantisk-moderne modsigelse fra noget andet i den, som er moderne: hangen til fylde er det romantiske i denne modsigelse, og den er konservativ, hvorimod formopløsningen er det moderne element i modsigelsen, og den er progressiv. Men det vil også sige, at det poststrukturalistiske blik ikke bare er normativt; dets normativitet er samtidig historiefilosofisk funderet. Både det først- og det sidstnævnte strider ganske vist mod den poststrukturalistiske selvforståelse, ifølge hvilken såvel "godt" og "ondt" som idéen om historisk evolution er metafysiske illusioner. Men ingen bliver post-metafysiker af at vende tingene om på hovedet; det er ikke mindre metafysisk at hylde begæret end at prise det skønne.

Poststrukturalismen reproducerer med andre ord den dualistiske tænkemåde, der kendes fra den klassiske metafysik, selvom dens protagonister hævder at være anti-metafysikere; til forskel fra poststrukturalismen har Benjamins forsøg på at udvikle en ny metafysik derimod ikke kun fragtet tænkningen ud af systemet, men også ud af dualismen.³ Samtidig er poststrukturalismen en udløber af den avantgardistiske anti-tradition, som siden Friedrich Nietzsche har vekslet imellem helt at ituslå eller bare at gentage det gamle; takket være sin tætte forbindelse til romantikken er modernismen derimod grundlagt på en vilje til at forhandle med det klassiske. Hverken Benjamin eller modernismen har således betragtet det som sin opgave at forkaste alt af ældre dato, men har derimod villet negere det overleverede konkret, og det er ikke mindst den skønhedsmetafysiske tradition, som de har arvet og nyfortolket. Af samme grund er Benjamin sig bevidst, at der er en forbindelse imellem tidligere tiders metafysiske eller religiøse erfaringsformer og det moderne menneskes æstetiske erfaring. Og modernistiske kunstneres interesse for såkaldt primitiv kunst hænger sammen med denne erkendelse af, at der er en forbindelse imellem *urguddommelighed* og *immanent transcendens*; at det moderne men-

neskes erfaring af oversanselig merbetydning er beslægtet med primitive folkeslags erfaring af magi og mystik.

Allerede de græske poeters og kosmologers skønhedsopfattelse var udtryk for *guddommelighedserfaring*: Homer antog, at poesien udsprang af guddommeligt vanvid, og pythagoræerne anså kosmos' skønhed for at skyldes guddommelig orden. Disse erfaringer af guddommelighed blev siden overleveret og nyfortolket i Platons skønhedsmetafysik, som siden blev videreført af Plotin og den byzantinske, gotiske, renæssancehumanistiske og romantisk-moderne kunst og æstetik. Takket være sit udspring i guddommelighedserfaring rummer denne skønhedsmetafysiske tradition nøglen til en side af den vestlige tænkning, i hvilken mennesket ikke bare kredser om sig selv og sin moral, men om kræfter, der er større, og om disse kræfters guddommelige selvmanifestation i skønhedens form. Dette udmøntede sig i middelalderen i religiøse erfaringer af Guds nærvær, der blev fortolket som erfaring af skaberværkets skønhed eller som erfaring af Hans herlighed, og i 1700-tallet resulterede det i Alexander Gottlieb Baumgartens filosofi om æstetisk erfaring, i Immanuel Kants studium af den æstetiske dømmekraft og i romantikernes idé om poetisk kreativitet.

Den filosofiske æstetik er imidlertid aldrig blevet virkeliggjort som det, den af Baumgarten blev grundlagt som: nemlig som en teori om æstetisk erfaring forstået som en form for sand erkendelse. Det er ikke Baumgartens filosofiske æstetik, men Friedrich Schillers teori om æstetisk opdragelse, der har været paradigmedannende for næsten al moderne æstetik. For så vidt som de postmoderne har tematiseret guddommelighedserfaring, har det derfor været i form af det mere moralfilosofisk end æstetisk inspirerede begreb om det *sublime*. Romantikken anses i denne forbindelse for at have sat lighedstegn imellem det sublime og guddommelighed og for dermed at have forladt det skønnes tradition til fordel for en ny sublim form for kunst og litteratur. For - lyder slutningen - er skønhed ikke per definition identisk med klassisk skønhed, og kan det sublime overhovedet være andet end romantisk? Skønheden har imidlertid ikke altid været klassisk, og det sublime kan i realiteten godt være andet end romantisk. For skønheden er ikke een, men derimod mange, og det sublime er ikke det skønnes modsætning, men en variation i det skønnes register. Hver gang guddommelighedserfaringen har været genstand for en ny fortolkning, har skønheden nemlig taget ny form: den er undergået en metamorfose - for eksempel til det sublime.⁴ Og romantikken er resultatet af en sådan forandring i vor opfattelse af, hvad der er skønt: den er ikke udtryk for det sublimes detronisering af det skønne, men for opkomsten af et moderne begreb om skønhed.

Erfaringsmetafysik

Hvorfor er Blanchots søvnløse mumlen så ikke (også) guddommelig? Ifølge Blanchot er den litterære erfaring identisk med erfaringen af den tomhed, som han kalder for den anden nat, og denne nat er synonym med inspirationen, også kaldet den søvnløse mumlen. Når Blanchot hævder, at den litterære erfaring er erfaringen af fraværet af Gud eller guder, siger han derfor samtidig det samme om den søvnløse mumlen og inspirationen. Til forskel fra traditionen fra Homer til romantikken hævder Blanchot med andre ord, at inspiration og guddommelighed intet har med hinanden at gøre, og årsagen er, at hans begreb om litterær erfaring er forankret i en avantgardistisk opfattelse af sproget, selvet og verden. Det er med andre ord det samtidsbundne ved Blanchots litteraturteori - at den spejler avantgardens kunst og kultur på hans egen tid - som bevirker, at han ikke kan forstå og omtale den søvnløse mumlen som guddommelig. Men selvom Blanchots forelskelse i forestillingen om "Guds død" forhindrer ham i at erkende elementet af guddommelighed i den inspiratoriske kraft, er det imidlertid muligt at være moderne - og tilmed også at være avantgardist - uden at give afkald på guddommelighedserfaring. Benjamins skrifter er et vidnesbyrd om denne mulighed.

I "Kleine Geschichte der Photographie" skriver Benjamin om auraen, at den er "et sælsomt væv af rum og tid: en enestående åbenbaring af en fjernhed, hvor nær den end er" (Benjamin 1977b: 378). Det er Benjamins opfattelse, at den aura, der var forbundet med den traditionelle kunst, var afhængig af kunstværkets eneståendehed, og at den derfor gik tabt med opkomsten af de tekniske reproduktionsmidler. Benjamin begræder imidlertid ikke dette auraforfald, eftersom han er en tilhænger af det avantgardistiske forsøg på at nedbryde kunstinstitutionen, og hans institutionskritik medfører heller ikke et afkald på enhver form for aura, da den er funderet i en quasi-religiøs impuls. Benjamin skelner således imellem en kultisk form for aura, som er synonym med den traditionelle kunsts skønne skin, og en profan form for aura, der er af en mere sublim karakter. Det auraforfald, som han registrerer, rammer efter hans opfattelse ikke auraen som sådan, derimod kun den kultiske aura, og denne traditionelle form for aura er allerede blevet erstattet af den nye profane form for aura.⁵ Endvidere betyder det profane ved en nye aura ikke, at denne auraform er blottet for guddommelighed, derimod kun at den er fri af institutioner som kirke, kunst og konge. Den kultiske auraerfarings metafysik er med andre ord klassisk, hvorimod den profane auraerfarings metafysik er moderne, men hver på deres måde er de begge udtryk for guddommelighedserfaring.

Siden opkomsten af den avantgardistiske idé om "Guds død" er al tale om guddommelighed imidlertid blevet forkastet som metafysisk. Der er

næppe heller nogen tvivl om, at den moderne metafysikkritik har været nødvendig, og Benjamin har selv bidraget væsentligt til den. Netop Benjamins skrifter viser imidlertid, at kritikken af metafysikken hverken kan eller skal legitimere et tabu mod alt, som associerer "guddommelighed". Blanchot har nemlig ikke ret i, at vi siden Mallarmé ikke har erfaret noget nærvær; det er muligt, at Gud er død, men i så fald går Han igen, for oplevelsen og erfaringen af guddommeligt nærvær er ikke en saga blot. I stedet for anti-metafysisk at tabuisere angiveligt belastede termer, ville der derfor være mere vundet ved at differentiere metafysikbegrebet og forsøge at formulere en metafysik, som 1) til forskel fra den klassiske metafysik ikke bygger på positive spekulative postulater om verdens og subjektets beskaffenhed (at kosmos er harmonisk, eller at Gud er god), og 2) til forskel fra anti-metafysikken heller ikke er funderet i lige så spekulative negative postulater (at der kun er begær og intet subjekt). Opgaven er med andre ord hverken ligesom de traditionalister, der er genstand for Blanchots kritik, at konservere den klassiske metafysik, eller ligesom de poststrukturalister, der tværtimod er inspirerede af ham, at deklamere anti-metafysik. Opgaven er derimod at udvikle en ny metafysik, som hverken negligerer faktiske oplevelsers og erfaringers fænomenologi eller det metafysiske behov for ontologi: at virkeliggøre en tænkning, som ekstraherer sin ontologi ud af erfaringsfænomenologien og rejser en *erfaringsmetafysik* på grundlag af den således etablerede *erfaringsontologi*.

En sådan erfaringsmetafysik giver blandt andet mulighed for at erkende og begribe, at skønhed ikke per definition er identisk med klassisk skønhed, og at moderne skønhed er andet og mere end ikke-klassisk (dvs. hæslig). I erfaringsmetafysikkens optik åbenbarer det skønne i det moderne sig som en profan aura i og ved den verden, der er vor, og dermed udgør skønheden (igen) en erfaringsmulighed, som ikke er forbeholdt en æstetisk omgang med kunst, men i princippet er tilgængelig hvor og når som helst samt for enhver. Tilsvarende giver erfaringsmetafysikken mulighed for at erkende den ontologiske forbindelse imellem skønhed og guddommelighed og for at begribe denne forbindelse i dens historiske fremtrædelsesformer, herunder også den moderne version af relationen: at den profane aura (dvs. den moderne skønhedsform) er udtryk for en form for guddommelighedserfaring, som på grund af den samtidighed af form og fragmentering, der er konstitutiv for den moderne skønhedsform, ikke opfattes af det moderne menneske som en religiøs erfaring, der har krav på en dogmatisk udlægning, men som en erfaring af *immanent transcendens*, som kalder på en profan metafysik.

Litteratur

- Benjamin, Walter (1974): *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, in *Gesammelte Schriften*, Band I/1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter (1977a): "Der Surrealismus", in *Gesammelte Schriften*, Band II/1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter (1977b): "Kleine Geschichte der Photographie", in *Gesammelte Schriften*, Band II/1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Blanchot, Maurice (1955): *L'espace littéraire*, Éditions Gallimard, Paris.
- Blanchot, Maurice (1969): "Atheneum", in *L'entretien infini*, Éditions Gallimard, Paris.
- Blanchot, Maurice (1994): *Orfjens' blik og andre essays*, Forlaget Gyldendal, København.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): *Vorlesungen über die Ästhetik I-III*, Werke in zwanzig Bänden, Band 13-15, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Jørgensen, Dorthe (1990): *Nær og fjern. Spor af en erfaringsontologi hos Walter Benjamin*, Forlaget Modtryk, Århus.
- Jørgensen, Dorthe (1999): "Metafysisk erfaring - den faktiske forbindelse imellem metafysik og modernitet", in *Hvad er metafysik - i dag? 13 bud på et svar*, red. Dorthe Jørgensen og Idéhistorisk Forening, Forlaget Modtryk, Århus.
- Jørgensen, Dorthe (2001): *Skønhedens metamorfose. De æstetiske idéers historie*, Odense Universitetsforlag, Odense.
- Lacoue-Labarthe, Philippe og Nancy, Jean-Luc (1978): *L'absolu littéraire*, Éditions du Seuil, Paris.
- Norton, Robert E. (1995): *The Beautiful Soul. Aesthetic Morality in the Eighteenth Century*, Cornell University Press, Ithaca og London.

Noter

- ¹ Romantikerne opfinder dog ikke selv fragmentformen - den overtager de tværtimod fra Sébastien-Roch Nicolas De Chamfort - men det er dem, der formulerer fragmentets litteraturteori.
- ² Vedr. den skønne sjæl se Robert E. Norton, *The Beautiful Soul. Aesthetic Morality in the Eighteenth Century*.
- ³ Vedr. Benjamins program for en ny filosofi se min artikel "Metafysisk erfaring - den faktiske forbindelse imellem metafysik og modernitet", in *Hvad er metafysik - i dag? 13 bud på et svar*, red. Dorthe Jørgensen og Idéhistorisk Forening.
- ⁴ Se desangående og hvad angår æstetikhistorie generelt min bog *Skønhedens metamorfose. De æstetiske idéers historie*.
- ⁵ Vedr. kultisk og profan aura samt Benjamins erfaringsteori i det hele taget se min bog *Nær og fjern. Spor af en erfaringsontologi hos Walter Benjamin*.