

NORDLIT

Arbeidstidsskrift i litteratur og kultur
Det humanistiske fakultet, Universitetet i Tromsø



Temanummer
GRENSER

Nummer 19,
vår 2006

NORDLIT

Nummer 19, vår 2006

Redaktører/Editors

Linda Hamrin Nesby (linda.nesby@hum.uit.no)

Heléne Whittaker (helene.hofsten@hum.uit.no)

Det humanistiske fakultet, Universitetet i Tromsø, N-9037

Telefon 77 64 42 40

Telefaks 77 64 42 39

"DEN GAMLA SKAMLIGA VANLIGHETEN" EN KOMPARATIV ANALYS AV EXPERIMENTERANDE POESI OCH PSYKOSENS SPRÅK

Per Bäckström

Kære Tjenere

Jeg kan ikke faa Fred i denne Anstalt paa Grund af Søster A...s milde Pleje. De milde Øjne forfølge mig Dag og Nat. Kan I ikke bringe mig til et barsk Sted. Helst gik jeg følgende Vej: Tyvestik i Maven (stort og lille), Klinikbehandling hos Doctor Brünnicke (Selvmord (antiklinisk) Krigstjeneste, Gennemboring af Sabel fra Endehullet opefter ud gennem Forvejen, dernæst Korsfæstelse til Træ, slutteligt Duel I Skagen med dybt Snitsaar bagefter af Lægehaand eller Kliniker, Afsavning af højre Ben højt oppe, samt Henkastning for Løver og Kogning levende. Jeg er lidt usikker paa denne Vej, men jeg er naturligvis altid til Eders Tjeneste.

Brev skrevet av psykotisk patient¹

at være gal vil ikke sige andet end at afvige fra den almindelige autoriserede fornuft og fra *dens* særlige galskab. I den forstand er alle de optrædende i denne bog – måske inklusive dens forfatter – mere eller mindre gale. Men der er metode i galskaben – og en særlig fornuft.

Niels Egebak²

Som ett led i en strävan att göra uppror mot vedertagen poesiförståelse kan man hos flera moderna poeter peka på radikala försök att bryta ner det poetiska språket, och i förlängningen därav språket överhuvudtaget.³ Ofta drivs de inte bara av en önskan att göra

¹ Bent Rosenbaum & Harly Sonne, *"Det er et bånd der taler". Analyser af sprog og krop i psykosen*, København: Gyldendal, 1979, s. 84.

² Epitaf i Niels Egebak, *Galskabens metoder*, København: Gyldendal, 1988, s. 6.

³ Jag använder genomgående begreppet "det moderna", varmed jag avser den tidsperiod som tog sin början vid mitten av 1800-talet, istället för den längre period som inleddes redan med renässansen och som jag hellre benämner "modernitet". Termerna "avantgarde" och "modernism" rubricerar två parallella estetiska strömningar i det moderna. För en utförligare diskussion om dessa fyra

uppror mot traditionen, utan också av en känsla av språklig vanmakt. En av följderna av en sådan medvetenhet är upplevelsen av att språket är oförmöget att fånga verkligheten, eller att ens föra oss närmare den.⁴ Istället inträder en känsla av att vara fången i språket, av att vara slungad in i en redan existerande värld.⁵ I denna situation händer det att poeten vittnar om en längtan efter ett annat tillstånd, ibland preciserat som en vilja att nå bortom medvetandets kontroll.⁶ Inte sällan blir resultatet en poesi som präglas av ett söndersprängt språk strukturerat enbart av ljud och rytm.⁷ Detta slags poesi har, som mycket av konsten i övrigt i det moderna, tagit emot influenser från bl.a. "primitiva" folkslags konst och de sinnessjukas *art brut*.⁸ Av sina kritiker har dessutom den moderna estetiken gärna rubricerats som "galen" eller "entartet", utan närmare precisering.⁹ Mera sällan anges

begrepp, se min doktorsavhandling: Per Bäckström, *Aska, tomhet & eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*, Lund: ellerströms förlag, 2003, s. 19–21.

⁴ Som en bidragande faktor har insikten om subjektets heterogenitet fungerat, en insikt som bl.a. Marx, Darwin och Freud gav sina bidrag till. "Men det som samtidigt går tabt för vores oplevelse af vores egen autenticitet, d.v.s. det som bliver liggende i det Ubevidstes residuum som noget strukturelt fortrængt, udløser oplevelsen af, at vi i vores sprogbundne forestillingsverden kun ejer et ganske lille udsnit af vores faktisk eksisterende viden, at 'hele vores såkaldte bevidsthed er en mere eller mindre fantastisk kommentar til en tekst, vi ikke ved af, måske ikke kan vide af, men føler'", Uffe Hansen, "Kunstværkets uundgæelige inkohærens. Litteratur som kompromisdannelse mellem primær- og sekundærproces. Strukturel eller indholdsmæssig fortrængning?", *Ny Poetik*, 1999, s. 21.

⁵ Den upplevelse som man med en heideggeriansk formulering kan kalla "Die Geworfenheit". Se t.ex. Timothy Clark, *Derrida, Heidegger, Blanchot. Sources of Derrida's notion and practice of literature*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992.

⁶ Denna längtan kan uppstå ur rester av minnen från en förspråklig nivå eller ta sin utgångspunkt i det traumatiska avskiljandet från modern – "abjektionen" med Julia Kristevas ord. Se Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle – Lautréamont et Mallarmé*, Paris: Éditions du Seuil, 1974; Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Éditions du Seuil, 1980. Jag kommer inte att gå närmare in på själva bakgrunden till vare sig skrivande eller galenskap här, eftersom jag i denna artikel är inriktad på att analysera vilka av psykosens språks strukturerande principer som är jämförbara med experimenterande poesi.

⁷ Ljud och rytm är karaktäristiska för den förspråkliga nivån.

⁸ *Art brut* är den samlingsbeteckning som används för konst skapad av sinnessjuka, och täcker därmed inte allt som skapas av dessa.

⁹ Nazisternas utställning "Entartete Kunst" bestod till stor del av jämförelser mellan konstverkens uttryck å den ena sidan och bilder av galna och missformade människor å den andra sidan, och inte de sistnämndas verk. Se t.ex. *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland* –

på vilket sätt denna lyrik har låtit sig influeras av de galnas språk, och i denna artikel vill jag därför försöka cirkla in de paralleller som experimenterande poesi kan ha med psykosens språk.¹⁰

Språkupplösning

Mitt syfte med föreliggande studie är att i förlängningen av detta konstaterande, diskutera de strukturerande principerna för psykotiskt språk för att på så sätt se om man kan finna en metod och/eller analysmodell som kan fungera även för experimenterande poesi.¹¹ Jag använder begreppet "experimenterande poesi" snävt i artikeln, såsom avseende radikalt experimenterande som t.ex. konkret poesi och text-ljud-dikt.¹² Dessa typer av dikt verkar ytligt sett ha de största likheterna med psykotiska patienters "ordsallad" (som i denna artikels första epitaf).¹³ Jag vill därigenom se om en eventuell likhet med

Ausstellung 25. September 1988 – 8. Januar 1989, Berlin: Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 1989.

¹⁰ Psykosbegreppet täcker kliniskt sett både psykos och schizofreni, och jag använder genomgående ordet "psykos" på detta vis. Som vi ska se är det schizofrenin som ger grundlag för de intressantaste jämförelserna med experimenterande poesi, medan andra "onormala" tillstånd som melankoli och manodepressivitet är mer relevanta som förklaring till drivkraften bakom skapande. Olika sinnesjukdomar och avvikande tillstånd klumpas ibland ihop under en term, vilket kan illustreras av hur Eivind Tjønneland, i en annars inträngande recension i *Morgenbladet*, diskuterar den norske konstnären Lars Hertervig (1792–1871) hallucinationer som härrörande från melankoli när det egentligen rör sig om schizofreni (sannolikt är Tjønneland vilseledd av Jon Fosses romaner om Hertervig – *Melancholia* I och II, vars titlar utgår från en med Hertervig samtida, men idag föråldrad 1800-talsterminologi). Det är dessutom förvånande att Tjønneland genom hela artikeln implicit förutsätter en slags normalitet som "den melankolske galskapen" kan avskiljas mot, något som i dessa senmoderna tider inte är helt självklart, vilket gör att Tjønnelands rubricering av melankolin som galenskap sätter allvarliga frågetecken för den samlade "normaliteten" i samhället. Eivind Tjønneland, "Melankoliens object", *Morgenbladet*, 20–26 maj 2005.

¹¹ Att experimenterande poeter låtit sig inspireras från resultatet av de psykotiskas skapande är en truism, som utgör en del av själva förklaringsmodellen för modern poesi. Det intressanta är därför att finna en metod och/eller modell som kan användas för att förstå och tolka experimenterande poesi utifrån en insikt i de grundläggande strukturerna för psykosens språk.

¹² Text-ljuddikter (*text-sound-compositions*) är skrivna för att framföras, och får sin fulla betydelse först vid framförandet. Den internationella termen myntades av svenska avantgardister på 60-talet, se Lars-Gunnar Bodin, "Inledande kommentar till svensk text-ljudkomposition", Phono Suecia, 1992.

¹³ Jag är väl medveten om att andra exempel på modern dikt som jag använder i min diskussion, också skulle kunna inrangeras under en bred förståelse av "experimenterande poesi", men i så fall blir begreppet så utvidgat att det saknar

psykosens språk kan tas som utgångspunkt för att skapa en förståelse för experimentell poesi i snäv bemärkelse eller om psykosens språk snarare har strukturlikheter med modern poesi överhuvudtaget. I det följande är det därför viktigt att koncentrera sig om de särdrag som är karaktäristiska för det psykotiska språket utan att låta sig förbländas av alla egenheter som psykotiska patienters uttryck kan uppvisa, eftersom de naturligtvis har samma möjligheter som alla människor överhuvudtaget att bryta med språkets regler och skapa neologismer. Jag kommer därför att koncentrera mig om de konkreta (kliniska) företeelser som utgör grunden till psykosens språk och den likhet med experimenterande poesi i det moderna som därigenom kan påvisas. Detta i ett försök att återföra analysen till ett basalt språkligt plan, som kan överföras till en diskussion om experimenterande poesi.

Moderna författare och konstnärer har ofta studerat psykotiska patienters uttryck, något som sannolikt har sitt ursprung i den kvalitativa skillnaden mellan de senares bild- och språkbruk i förhållande till andra uttryckssätt.¹⁴ Skribenterna har däri sett en potential som de saknat i tidigare poeters verk och har på så sätt funnit en av förebilderna i sin revolt mot traditionen.¹⁵ Den danske

förklaringsvärde: i princip all modern poesi är experimenterande i förhållande till traditionen, tänk bara på Ezra Pounds stridsrop "Make it new!" Ezra Pound, *Make It New*, New Haven: Yale University Press, 1935. Föreliggande artikel utgör ett *work-in-progress*, och saknar därför ännu en fördjupad definition av psykosens språk i klinisk bemärkelse och experimenterande poesi, förutom ovanstående tentativa definition. Alla kommentarer mottages därför med tacksamhet <per.backstrom@hum.uit.no>.

¹⁴ "Denne fornuftens andethed – der også er subjektets andethed i forhold til sig selv, dets spaltethed, dets karakter af decentreret subjekt – er ufornuft, galskab. Og betingelsen for adgangen til det, Kojève kalder visdom, er, at fornuften tager vejen gennem galskaben og erkender sin egen ufornuftige mulighedsbetingelse, udforsker det irrationelle, ikke for at gøre det rationelt, men tværtimod for at afholde det i dets uophævelige intethed – som det rationelles gærstof. Dette er grundlaget under så megen moderne litteratur, poesis og kunsts optagethed af galskaben, sindssygen, schizofrenien", Egebak 1988, s. 10.

¹⁵ Jag analyserar experimenterande och modern poesi i förhållande till psykosens språk, och utelämnar därför de svårbedömda – om än intressanta – gränsfall som psykotiska diktare utgör, som t.ex. Friedrich Hölderlin, Ernst Josephson, Gustaf Fröding och Antonin Artaud. Psykotiska författare erbjuder ett fascinerande studiematerial, och det finns redan flera grundliga studier av galna författare, se t.ex. Lillian Feder, *Madness in literature*, Princeton N.J., 1980; Francis Michael Sharp, *The Poet's Madness. A Reading of George Trakl*, Ithaca: Cornell University Press, 1981. Feder gör en uttömmande analys av galenskap, och av bilden av galenskap i litteraturen, från antiken till idag, utgående från Platons beskrivning av det inspirerade "vansinnet" – *mania*. Detta ligger långt utanför min studie av

litteraturforskaren Niels Egebak beskriver förhållandet mellan psykotiskt språk och modern poesi i följande allmänna ordalag:

Det er en almindelig iagttagelse, at der ofte er visse ubestridelige ligheder mellem på den ene side psykotisk, først og fremmest schizofren, sprogbrug og billedmæssige produkter og på den anden side nogle centrale træk især i moderne/modernistisk litteratur, poesi og billedkunst. Denne iagttagelse er ikke spor ny. Den har endog et par menneskealdre bag sig. Ja egentlig er den lige så gammel som modernismen og moderniteten selv. Adskillige psykoanalytikere og psykiatere har været opmærksomme på fænomenet og har skrevet bøger om det.¹⁶

Till Egebaks iagttagelse att viktiga drag i modern poesi företer likheter med psykosens språk, kan tilläggas att även ordvitsen kan jämföras med dessa två språk på motsvarande sätt. Frågan är dock vad det är som lockar den moderna poeten i psykosens språk och framför allt om det är något som skiljer experimenterande poesi från psykosens uttryck?

Det som attraherar i psykosen är sannolikt både det faktum att de psykotiska har avskiljts som det främmande i västerlandets diskurs,¹⁷ och det angrepp på språket som poetisk *art brut* innebär, som Egebak senare skriver:

Dette er den moderne kunsts vovestykke og chance, dens visdom: at flytte grænserne mellem sundt og sygt, at vise, at der i det "sunde" og "normale" er skjult en patologi, som "sygdommen" – om den nu er klinisk eller om den, som i kunsten er simuleret og spillet – kan være en kritisk blotlæggelse af: en blotlæggelse, der ret beset er en kritik af enhver magtudøvelse i en påstået normalitets og samfundsmæssig fornufts navn. Eller sagt mere ubesmykket: det er den moderne kunsts opgave og funktion på enhver måde at være "entartet".¹⁸

de strukturella principer som tagits upp som grepp i den moderna poesin, vilket Feder och Sharp i sint tur inte diskuterar.

¹⁶ Egebak 1988, s. 15.

¹⁷ Detta har bl.a. Michel Foucault utforskat grundligt, se t.ex. Michel Foucault, *Vansinnets historia under den klassiska epoken*, Carl G. Liungman (övers.), Stockholm: Arkiv, 1983.

¹⁸ Egebak 1988, s. 39.

Egebak konstaterar att man i det moderna har börjat ifrågasätta gränserna mellan normalitet och vansinne,¹⁹ och han konkluderar med att det är konstnärerna som stått i spetsen för ifrågasättandet av dikotomin normalitet kontra galenskap.

Gilles Deleuze har i sin tur undersökt skillnaderna mellan poesins och psykosens språk i en studie över Antonin Artaud och Lewis Carroll. Artaud ville under sin långa sjukdomsperiod översätta Carrolls dikt "Jabberwocky", men han misslyckades med det och ansåg därefter att Carroll var perverterad:

Artaud considère Lewis Carroll comme un pervers, un petit-pervers, qui s'en tient à l'instauration d'un langage de surface et n'a pas senti le vrai problème d'un langage en profondeur – problème schizophrénique de la souffrance, de la mort et de la vie.²⁰

Enligt Deleuze är den största skillnaderna mellan Artaud och Carroll att den senare leker med språket på ett ytplan, något som inte var möjligt för Artaud eftersom det för honom inte längre existerade någon yta. Den psykotiske upplever nämligen kroppen som perforerad, orden blir näst intill materiella, fonemen gör rent fysiskt ont. Därför måste språket brytas ned till ett oartikulerat plan, sugas ner i ett kroppsligt djup. Carrolls ordlekar, som spelar en så central roll i hans författarskap, äger däremot rum på ett rent ytligt plan i språket.

Den grundläggande skillnaden mellan psykosens språk å ena sidan, och poesi och ordvits å den andra, är alltså hur författaren förhåller sig till yta och djup. För att förstå hur psykosens språk yttrar sig i förhållande till poesin kan man utgå från Niels Egebaks definition: "*Psykosen er et socialt fænomen. Psykosen er et specifikt forhold mellem sprog, betydningsdannelse og subjekt*".²¹ Psykosens språk har alltså att göra med subjektet och den betydelseskapande processen. De danska forskarna och kritikerna Bent Rosenbaum och Harly Sonne undersöker detta fenomen kliniskt i sin bok "*Det er et bånd der taler*". *Analyser af*

¹⁹ Michel Foucault påpekar på liknande sätt att de skarpa gränser som sinnessjukhusens framväxt har etablerat, inte existerade tidigare i historien

²⁰ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris: Les éditions de minuit, 1969, s. 103f.

²¹ Egebak 1988, s. 18.

sprog og krop i psykosen.²² Även här betonas psykosens kroppslighet och djup, men Rosenbaum och Sonne analyserar främst talsituationer av det slag som normalt upprätthålls av "tidsmässige og stedsmæssige eller rumlige JEG/DU/HER/NU-systemer".²³ En sådan talsituation består grundläggande av en avsändare (1 person), som riktar sig till en mottagare (2 person) med ett meddelande (3 person). Det avgränsade system som beskrivs av ovanstående kommunikationsmodell upplevs av en psykotisk individ som upplöst och fragmenterad: han eller hon saknar förmågan att skapa en stabil utsägelsesituation, det som språkvetenskapen kallar "deixis":

Afsenderen, 1. personen, strukturerer sit udsagn via en fremstilling af emnet, dvs. 3. personelementerne, på en sådan måde, at modtageren, 2. personen, skal kunne se, indse, se for sig, hvad det drejer sig om i teksten. Den måde, hvorpå 2. personen bringes til at betragte tekstens narrative og tematiske forhold, afgøres af en lang række faktorer, bl.a. de faktorer, som i sprogfilosofien og grammatikken kaldes for talehandlinger, eller de faktorer, som samlet kategoriseres som modaliteter.²⁴

Den psykotiske förmår inte upprätta deixis, eftersom både tal och skrift har drabbats av ett sammanbrott. Den viktiga sammanfattning man kan göra av Rosenbaums och Sonnes analys av psykosens och poesins språk, är att den psykotiske kan hantera både den semantiska och syntaktiska nivån i språket, medan skriften kan uppvisa störningar på fonetisk nivå: ordet "avfyra" kan således skrivas "av4".²⁵ Här kan man på en mycket grundläggande språknivå påvisa likheter med ordvits och poetiskt experimenterande, även om detta skrivsätt inte är så frekvent som man kan tro i det psykotiska språket.

Deixis kan inte upprätthållas av den psykotiske patienten eftersom den överordnade funktion i utsägelsesobjektet som garanterar ett stabilt subjekt av den psykotiske upplevs som frigjort – den

²² Rosenbaum & Sonne, 1979. De båda författarna grundar sin analys på en lacansk teoribildning, med vars hjälp de kan tolka de psykotiska patienternas föregivet oförståeliga språk.

²³ *Op.cit.*, s. 34.

²⁴ *Op.cit.*, s. 33.

²⁵ Med tanke på hur framför allt ungdomar i dag kommunicerar via SMS och e-mail framstår det förhoppningsvis som än mer missvisande att se dylika förkortningar som tecken på psykos.

överordnade funktion som Lacan benämner "l'Autre",²⁶ samt den funktion som introducerar barnet i det symboliska: "le Nom-du-Père".

I modsætning til neurotikerens tale sker der dét i psykotiske menneskers tale, at udsigelsens instanser begynder at flyde; som samtalepartner bliver man i tvivl om, hvem der siger hvad, og hvem talen er rettet til. Den psykotiske tekst er præget af labile udsigelsesinstanser, hvorfor temporalitet, spatialitet og personforhold synes udskiftelige: talens tid, sted, personer og omtalte genstande bliver udsat for stadige substitutioner, oftest styret af ligheds- eller nærhedsforhold i de sproglige udtryk, *signifiant'*erne, som det psykiske apparat fungerer i kraft af.²⁷

För att återupprätta deixis, och därmed ett stabilt subjekt, använder sig den psykotiske av ett språk som präglas av metonymiska glidningar. Syftet är att försöka återföra den överordnade funktionen till subjektet genom en överdeterminering av det sagda eller det skrivna. Här kan man finna paralleller i det poetiska språket, där metonymiska glidningar och motsvarande förskjutningar i texten på ett liknande sätt används för att skapa redundans i dikten. Det är därmed inte psykosens språk i sig som återklingar i den experimentella poesin, utan snarare de strukturerande principer som de psykotiska skapar för att styra sina språkliga uttryck. Även om utsagor i modernistisk och avantgardistisk poesi ibland kan verka osammanhängande, i och med de redundanta förskjutningsmekanismerna, förmår dessa texter att upprätta deixis.²⁸

Språkupplösare

En poet som ligger nära till hands för en exemplifiering av den moderna diktens redundans är Erik Lindegren, en av huvudaktörerna i fyrtiotalets obegriplighetsdebatt. Många av hans dikter präglas av en överdeterminering på ett sätt som kan jämföras med psykotiska texter,

²⁶ Rosenbaum och Sonne översätter "l'Autre" med "Tredje", vilket kan upplevas som förvirrande, men är förståeligt med tanke på att termerna i direkt översättning troligen hade gjort det svårt att skilja på den andra personen och den Andre i talsituationen.

²⁷ Rosenbaum & Sonne, 1979, s. 117f.

²⁸ Se t.ex. *Op.cit.*, s. 82–89.

bl.a. genom att han använder sig av repetitiva förskjutningar mellan verser eller fraser. Dikt "XXVIII" i *mannen utan väg* präglas tydligt av detta grepp:

att skjuta en fiende och rulla en cigarrett
att flamma till och släckas som en fyr i storm

att sitta som en fluga i intressenters nät
att tro sig född med otur fast man bara är född

att vara en funktion av allt som inte fungerar
att vara något annat eller inte vara alls

att som den gråa stenen passas in i hatets mur
och ändå känna stenars samförstånd som ljungens glädje

att känna allt försummat i det rykande regnet
att njuta av spänningen vid det pyrande blået

att tvivla på att detta måste vara sista gången
att bejaka allt bara det inte upprepas

att slå sig igenom och nå fram till en utsikt
där blixtar jagar för att hämnas mänskligheten²⁹

Deixis upprätthålls dock genom hela dikten, etablerad dels genom paratextens genremarkörer: "poesi" och "sonett", och dels genom tydligheten i diktens enhet: en rad utsagor radas anaforiskt genom dikten till det avslutande ostentativa "där" som sluter den. Jämför Rosenbaum och Sonne om hur "udsigelsesrelationerna bevaras intakt; selv når 1. personen mister sit sprogligt korrekte mæle, bevarer udsigelsens 2. person sin position".³⁰ De förskjutningar som äger rum från vers till vers är, om inte metonymiska, så åtminstone fast sammanhållna. Dikten kan alltså till synes verka psykotisk till sin karaktär, men paratexten och de strukturerade förskjutningarna gör ändå att deixis mellan text och läsare upprätthålls.

Gunnar Björlings sönderbrutna syntax skulle också kunna jämföras med psykotiskt språk, men som redan har påpekats har den psykotiske vanligtvis full kontroll över syntaxen. Till skillnad från

²⁹ Erik Lindegren, *Dikter 1940–1954. Ett urval*, Stockholm: Bonnier, 1984, s. 34.

³⁰ Rosenbaum & Sonne 1979, s. 88.

Lindegrens dikt är Björlings dikter inte bara experimenterande utan kan också jämföras med text-ljuddikter, dvs. de ger ett visuellt intryck som präglar förståelsen samtidigt som de genom sin layout manar direkt till uppläsning. Det kan man se av följande dikt från *Ett blyertsstreck* (1951):

Och som jag d e t en gång —
och nu
i dina ögon
och se mot nya dagsregioner
som en vandrare
rakt fram
då är timmen gjord
min fjätter sprängd
som svala droppar
ett regn befruktande
min ovisshet
det finns ett joller över jord
det finns en viljas
utan mål
skrider ögonen
ögon och ögon — en gång
och viskar
talar
— ljus går din glans matt
och när röst tystnar³¹

Deixis är här tydligare upprättad än i Lindegrens dikt, eftersom det, som så ofta i Björlings dikter, rör sig om en distinkt jag-du situation. I den här dikten är det alltså inte sonettformen som är sprängd utan syntaxen, något som i sig kan ge svårigheter vid tolkningen. Den syntaktiska nivån är så korrupt att det blir svårt att urskilja någon mimetisk nivå, och det vore att göra dikten en grov orättvisa om man fyllde ut den till en riktig syntax, som Horace Engdahl har påpekat om Björling i *Stilen och lyckan*: "Ansamlingen av satsbitar har en hållbar stomme av nyckelord och upprepningar, och raderna fogas till varandra med en tät och obruten rytm".³² Här finns alltså en likartad

³¹ Gunnar Björling, *Ett blyertsstreck*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1951, s. 26.

³² Horace Engdahl, *Stilen och lyckan. Essäer om litteratur*, Stockholm: Bonnier, 1992, s. 155f.

förskjutningsmekanism som i Lindegrens dikt, men hos Björling är den inte lika utpräglad repetitiv. Även hans dikt följer alltså det psykotiska språkets struktur, även om brotten mot syntaxen snarast är uttryck för ett poetiskt språk.

Från en styckad syntax där orden fortfarande står intakta, som hos Björling, kan den experimenterande dikten utvecklas åt två olika håll. Båda slags dikt kan insorteras under det av mig myntade begreppet "språkgrotesk", dels för att den omvandlar och slår sönder orden på ett "groteskt" sätt, dels för att den ofta skämtsamt spelar på ords dubbeltydighet eller homofoni mellan ord.³³ I det ena fallet leker alltså den experimenterande dikten med fonetiska likheter som homofoni och polysemi. Ett känt exempel är inledningen till Gunnar Ekelöfs dikt "sonatform denaturerad prosa":

krossa bokstävlarna mellan tänderna gäspa vokaler, elden
brinner i helvete kräkas och spotta nu eller aldrig jag och
svindel du eller aldrig svindel nu eller aldrig.³⁴

Orden "bokstäverna" och "djävlarerna" har slagits samman i ett vanhelgande "bokstävlarna", och dessutom leker dikten med glidningen mellan "nu" och "du". Trots detta erbjuder inte förståelsen några egentliga svårigheter, beroende på den fasta deiktiska strukturen. Ekelöfs dikt "Perpetuum mobile" har motsvarande stabila struktur, eftersom den utvecklas genom minimala variationer och substitutioner:

Den gamla vanliga skalligheten	Den gamla hemliga skadligheten
Den gamla vanliga skalligheten	Den gamla saliga flabbigheten
Den gamla vanliga skalligheten	Den gamla skadliga skabbigheten
Den gamla skamliga vanligheten	Den gamla skabbiga saligheten
Den gamla vanliga skamligheten	Sedligheten den gamla smakliga
Den gamla skamliga vänligheten	Skamligheten den gamla skändliga
Den gamla vänliga svamligheten	Skalligheten den gamla vänliga
Den gamla flabbiga hemligheten	Skalligheten den gamla vanliga etc. ³⁵

³³ Se Per Bäckström, "'Krossa bokstävlarna mellan tänderna'. Språkgrotesk hos Gunnar Ekelöf och Henri Michaux", *Nordlit. Arbeidstidsskrift i litteratur, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Tromsø*, no. 8, 2000; Per Bäckström, *Enhet i mångfalden. Henri Michaux och det groteska*, Lund: ellerströms förlag, 2005.

³⁴ Gunnar Ekelöf, *Skrifter 1. Dikter 1927–1951*, Reidar Ekner (red.), Stockholm: Bonnier, 1991, s. 34.

I båda dikterna leker alltså Ekelöf med betydelser hos ord eller bryter ner orden, men de behåller trots allt ett semantiskt innehåll. Oavsett om de kallas nonsensdikt eller språkgrotesk är texterna fortfarande förståeliga.

Den andra möjliga riktningen för experimenterande poesi utgörs av ett sönderbrytande av själva orden, en uppdelning i dess fonetiska beståndsdelar. Den mimetiska karaktären hos dikten försvinner och det som kvarstår är till största delen ljud och rytm, men också den visuella egenarten som nu får en mer utpräglad roll. En författare som har sysslat med detta mer avantgardistiska experimenterande är den svenske poeten Roger Fjellström, något som bl.a. givit sig uttryck i diktsamlingen *Maja Ång*.³⁶ I sin mest extrema form är detta slags dikt svår att överföra annat än i faximil, men nedan görs ett försök att återge en av de minst sönderbrutna dikterna som exempel:

Går je dage
Går je natt en

vas **pum** pande

dyks
lag³⁷

Dikten leker på alla områden: lexikaliskt, fonetiskt, typografiskt etc. Tydlig är den söndersprängning av själva orden som har skett, något som är märkbart när man försöker läsa texten genom att ljuda ihop ord eller något som kan låta som ord. Detta slags dikt kan vid en oreflekterad läsning göra ett "sinnessjukt" intryck, men som jag tidigare har påpekat är detta slags uppstyckning av orden inte psykotisk i egentlig mening, eftersom den psykotiske på alla sätt försöker upprätta en stabil utsägelssituation.

³⁵ Gunnar Ekelöf, *Skrifter 2. Dikter 1955–1962*, Reidar Ekner (red.), Stockholm: Bonnier, 1991, s. 37.

³⁶ Roger Fjellström, *Maja Ång*, Nordingrå: Ordström, 1988. Fjellström leker även med sitt eget namn, dvs angriper sin subjektsidentitet, genom att använda olika variationer på namnet som författarnamn. Denna bok anges vara skriven av: J Fällstrum.

³⁷ *Op.cit.*, opag.

Ett annat slags experimenterande dikt av detta slag är den som inte har något eller enbart ett minimalt semantiskt innehåll, t.ex. den slags skrivmaskinsdikter som poeter inom dada och konkret poesi har ägnat sig åt, men även Ekelöf i dikten "1929":³⁸

Bibiskrptsyz
 b skrptxyz åu sathaen
 b skrptxyz au sathaen
 b krrrmpppprs t
 b brrrkzyzzzx va-t-aen
 r mkptzbr z
 2 rrspckthchchbbbpanpan
 xchztrrrxchztrrxch kq.
 z 1234 les dents p.
 oayüüü i ü zzzzz
 rrrr!!!
 p. q.

$$\infty = 0$$

Här ligger beskyllningen för galenskap nära till hands, men ser man närmare efter så är den semantiska nivån helt sönderbruten, något som alltså snarare måste betecknas som ordinärt poetiskt experimenterande. Att det trots allt finns en mening bakom de till synes slumpartade bokstavsanhopningarna, kommer till synes om man jämför första versen i "1929" med första raden i den dikt som står tryckt på samma sida i Reidar Eknens utgåva av Ekelöfs *Skrifter*. Där heter det nämligen: "Bibi, skräp till syster", en vers med vars hjälp man kan avkoda den föregående bokstavsversen. Därmed blir läsaren i stånd att jämföra de olika dikterna rad för rad och kan på så sätt tolka ovanstående dikt utan problem.³⁹

En mindre sönderbruten diktform presenterar Henri Michaux i inledningen av "Glu et Gli":

et glo
 et glu

³⁸ Gunnar Ekelöf, *Skrifter 4. Appendix 1927–1968*, Reidar Ekner (red.), Stockholm: Bonnier, 1992, s. 46.

³⁹ Denna möjlighet är med största sannolikhet inte intenderad av Ekelöf, eftersom dikterna först sammanställdes av Reidar Ekner vid redigeringen av Gunnar Ekelöfs *Skrifter*.

et déglutit sa bru
gli et glo
et déglutit son pied
glu et gli
et s'engluglignolera⁴⁰

Även om detta är lyrik med större semantiskt innehåll än Ekelöfs "1929" består den av ett ordlekande som laborerar med en konversion av ord och fonem i olika, mestadels semantiskt innehållslösa, former. Dikten ger därför intryck av att utgöra en rytmisk ordström som spelar på fonemiska ljudlikheter. Den går dock inte att jämföra med psykosens språk, eftersom de galna har kontroll över semantisk och syntaktisk nivå i språket, och därmed vanligtvis inte använder sig av neologismer som drivkraft, eftersom det underminerar alla försök att upprätta en stabil utsägelssposition.

Henri Michaux utforskande av drogernas värld under femtiotalet var ett annat slags poetiskt experimenterande, som ytterst hade övervinnandet av medvetandets gränser som mål, och som resulterade i fem böcker.⁴¹ Hans syfte var både poetiskt och – kan man anta – i någon mening självterapeutiskt, och hans drivkraft var en strävan att nå de nivåer i jaget som ligger utanför medvetandets kontroll.⁴² På liknande vis hade han redan från debuten av och till ägnat sig enbart åt bildkonst, en form av skapande där han ansåg sig mindre blockerad av språkets struktureringsprinciper.

Le déplacement des activités créatrices est un des plus étranges voyages en soi qu'on puisse faire.

Étrange décongestion, mise en sommeil d'une partie de la tête, la parlante, l'écrivain (partie, non, système de connexion

⁴⁰ "Glu et Gli", *Qui je fus*, i Henri Michaux, *Œuvres complètes 1*, Raymond Bellour & Ysé Tran (red.), Paris: Gallimard, 1998, s. 110.

⁴¹ *Misérable Miracle* 1956, *L'Infini turbulent* 1957, *Paix dans le brisement* 1959, *Connaissances par les gouffres* 1961 och *Les Grandes Épreuves de l'esprit* 1966. Se också Bäckström 2005.

⁴² Det har gjorts en mängd andra försök med droger som har skildrats i bokform. Ser man till t.ex. Aldous Huxleys *The Doors of Perception* och Ernst Jüngers *Annäherungen. Drogen und Rausch*, så sysselsätter de sig dock mest med drogernas verkan. Michaux rapporter har däremot en vetenskaplig karaktär, samtidigt som de utgör själsliga och poetiska rapporter. Aldous Huxley, *The Doors of Perception. And Heaven and Hell*, London: Flamingo, 1994 [1954]; Ernst Jünger, *Annäherungen. Drogen und Rausch*, Stuttgart: Klett, 1970.

plutôt). On change de gare de triage quand on se met à peindre.

La fabrique à mots (mots-pensées, mots-images, mots-émotions, mots-motricité) disparaît, se noie vertigineusement et si simplement. Elle n'y est plus.⁴³

I *Connaissance par les gouffres* (1961) skildrar han bl.a. olika diktförsök under inverkan av droger som hasch och meskalin. Det mest påfallande är den rytmisering som inträder i hans skrivande: dikterna utgör ett slags repetitiva ordströmmar. Märkligt nog fortsätter han att skriva i versifierad form, en struktur som man annars tycker borde brytas ner under trycket av ordströmmen. Här är ett utdrag ur den långa dikten "Tapis roulant en marche..." som enligt utsago har tillkommit under påverkan av *cannabis indica*.

Je ne peux écrire ce "sans cesse"
sans cesse — —

— —
— —
— —
— —
— —
— —

L'impression, la main, le moins

Interceptions
interceptions

L'écho
l'écho
qui joue
à répéter plus fort
plus fort
plus fort
plus fort

Plus fort
PLUS FORT

⁴³ "Peindre", *Passages*, i Henri Michaux, *Œuvres complètes 2*, Raymond Bellour & Ysé Tran (red.), Paris: Gallimard, 2001, s. 318.

j'ai mal au tympan de l'esprit⁴⁴

Detta är en dikt som utbreder sig över sjutton sidor i *Œuvre complètes*. Den repetitiva karaktären framstår som ett uttryck för känslolntryckens förändrade natur: de blir både intensivare och förnims annorlunda på grund av den förändrade tidsupplevelsen. Detta beror på att den ström av intryck som når medvetandet ger upphov till vår tidsupplevelse, och en av effekterna hos de aktuella drogerna är att de låter fler perceptioner nå den medvetna nivån.⁴⁵

När man ser dikten nedskriven på detta sätt ser man den karaktäristiska drogrelaterade fragmenteringen av intrycken, som upplevs som avlösande varandra ryckvis. Detta skulle en prosaform inte kunna återge. Den här dikten betraktar jag därför inte som ett mimetiskt skildrande av rusets effekter, utan jag vill snarare beskriva den som identisk med ruset. Det är det som gör den på en gång fascinerande och svårtolkad.

Dikten har dessutom stora likheter med de uttryck som psykotiska människors texter kan anta, men samtidigt avlägsnar den sig från den kliniska tolkningen av psykosens språk där huvudproblemet utgörs av svårigheten att etablera en stabil deixis. De psykotiska patienterna försöker förtvivlat återupprätta de "tidsmässige og stedsmæssige eller rumlige JEG/DU/HER/NU-systemer", som poeterna behärskar till fulländning.⁴⁶

Avslutning

Denna undersökning av vad det finns för likheter mellan modern poesi å ena sidan och psykosens språk å den andra, har givit ett överraskande resultat: det är i första hand den moderna poesins formella nyvinningar i sig som företer likheter med psykosens struktureringsprinciper (t.ex. Erik Lindegrens *mannen utan väg*-diktning), medan experimenterande poesi i snäv bemärkelse, som t.ex. konkret poesi och text-ljuddikter, i sin språkliga bearbetning inte

⁴⁴ *Connaissance par les gouffres*, i Henri Michaux, *Œuvres complètes* 3, Raymond Bellour & Ysé Tran (red.), Paris: Gallimard, 2004, s. 55f.

⁴⁵ Detta är också ett särdrag hos det omedvetna: "Det mest interessante og for litteraturvidenskapen relevante resultat af disse undersøgelser var måske, at den ubevidste perception syntes at have evnen til at opfatte konkurrerende gestalter *simultant*", Hansen 1999, s. 12.

⁴⁶ Rosenbaum & Sonne 1979, s. 34.

uppvisar samma likheter med de psykotiskas grundläggande problem att skapa en språkligt stabil utsägelsesposition eller deixis. Den experimenterande dikten använder sig naturligtvis på flera plan av olika mer eller mindre tillfälliga grepp som kan jämföras med psykotiska texter, som ordvitsar, tankeströmmar och uppbruten syntax. Likheterna mellan experimenterande poesi och de psykotiska texterna finns dock enbart på det ytliga planet, på djupplanet förmår den experimenterande poesian att upprätthålla deixis, dvs en stabil talsituation. Istället för att finna en metod för att tolka experimenterande poesi, kan istället en trolig förklaring till det stora intresset för galenskapens uttryck som finns bland moderna författare formuleras. Det bör, i likhet med Henri Michaux författande vid under sina drogexperiment, förstås som ett försök att undfly medvetandets kontrollmekanismer: psykosens språk ger nämligen en fascinerande inblick i den förspråkliga nivån hos människan och därmed i villkoren för språkproduktion i sig.

Litteratur

- Bäckström, Per. *Aska, tomhet & eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*, Lund: ellerströms förlag, 2003.
- . *Enhet i mångfalden. Henri Michaux och det groteska*, Lund: ellerströms förlag, 2005.
- . "'Krossa bokstävlarna mellan tänderna'. Språkgrotesk hos Gunnar Ekelöf och Henri Michaux", *Nordlit. Arbeidstidsskrift i litteratur, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Tromsø*, no. 8 (2000), s. 131–47.
- Björling, Gunnar. *Ett blyertsstreck*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1951.
- Bodin, Lars-Gunnar. "Inledande kommentar till svensk text-ljudkomposition", *Phono Suecia*, 1992.
- Clark, Timothy. *Derrida, Heidegger, Blanchot. Sources of Derrida's notion and practice of literature*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*, Paris: Les éditions de minuit, 1969.
- Egebak, Niels. *Galskabens metoder*, København: Gyldendal, 1988.
- Ekelöf, Gunnar. *Skrifter 1. Dikter 1927–1951*, Reidar Ekner (red.), Stockholm: Bonnier, 1991.
- . *Skrifter 2. Dikter 1955–1962*, Reidar Ekner (red.), Stockholm: Bonnier, 1991.
- . *Skrifter 4. Appendix 1927–1968*, Reidar Ekner (red.), Stockholm: Bonnier, 1992.
- Engdahl, Horace. *Stilen och lyckan. Essäer om litteratur*, Stockholm: Bonnier, 1992.

- Feder, Lillian. *Madness in literature*, Princeton N.J., 1980.
- Fjellström, Roger. *Maja Ång*, Nordingrå: Ordström, 1988.
- Foucault, Michel. *Vansinnets historia under den klassiska epoken*, Carl G. Liungman (övers.), Stockholm: Arkiv, 1983.
- Hansen, Uffe. "Kunstværkets uundgåelige inkohærens. Litteratur som kompromisdannelse mellem primær- og sekundærproces. Strukturel eller indholdsmæssig fortrængning?", *Ny Poetik*, 1999, s. 7–24.
- Huxley, Aldous. *The Doors of Perception. And Heaven and Hell*, London: Flamingo, 1994 [1954].
- Jünger, Ernst. *Annäherungen. Drogen und Rausch*, Stuttgart: Klett, 1970.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle – Lautréamont et Mallarmé*, Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- . *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- Lindegren, Erik. *Dikter 1940–1954. Ett urval*, Stockholm: Bonnier, 1984.
- Michaux, Henri. *Œuvres complètes 1*, Raymond Bellour & Ysé Tran (red.), Paris: Gallimard, 1998.
- . *Œuvres complètes 2*, Raymond Bellour & Ysé Tran (red.), Paris: Gallimard, 2001.
- . *Œuvres complètes 3*, Raymond Bellour & Ysé Tran (red.), Paris: Gallimard, 2004.
- Pound, Ezra. *Make It New*, New Haven: Yale University Press, 1935.
- Rosenbaum, Bent, & Harly Sonne. "Det er et bånd der taler". *Analyser af sprog og krop i psykosen*, København: Gyldendal, 1979.
- Sharp, Francis Michael. *The Poet's Madness. A Reading of George Trakl*, Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland – Ausstellung 25. September 1988 – 8. Januar 1989*, Berlin: Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 1989.
- Tjønneland, Eivind. "Melankoliens object", *Morgenbladet*, 20–26 maj 2005, s. 30–31.

UNITED WE STAND, DIVIDED WE MAY FALL – NOGLE BETRAGTNINGER OVER AT SKRIVE AFHANDLING SAMMEN

Casper Hvenegaard Rasmussen og Henrik Jochumsen

I januar modtog vi graden doctor artium ved Universitet i Tromsø for afhandlingen "Biblioteksbrug mellem hverdagsliv og institutionel identitet". Afhandlingen består af to hoveddele: Bogen "Gør biblioteket en forskel?" (Danmarks Biblioteksforenings forlag 2000) og den selvstændige afhandling "Folkebiblioteket under forandring – modernitet, felt og diskurs" (Danmarks Biblioteksforenings forlag 2006). Herudover rummer afhandlingen en kortere tekst, der bygger bro mellem de to hoveddele.

Afhandlingen blev indleveret ved Dokumentationsvitenskap under det Humanistiske Fakultet, og selve disputeringen blev brugt som markering af Dokumentationsvitenskap ved UiTø's 10-års jubilæum. Dokumentationsvitenskap er kendt for utraditionelle arbejdsformer, og derfor vil mange sikkert ikke blive overraskede over, at det netop er ved Dokumentationsvitenskap, to har disputeret sammen på baggrund af en fælles afhandling. At nogen disputerer sammen forekommer kun sjældent, og så vidt vi ved, er vi de første, der har valgt denne fremgangsmåde ved det Humanistiske Fakultet ved Universitetet i Tromsø.

Når vi overhovedet valgte at disputere i Norge frem for i Danmark, hvilket umiddelbart ville have været det mest naturlige, skyldtes det først og fremmest to forhold: For det første er vi del af det nordiske miljø for folkebiblioteksforskning, som har udviklet sig gennem det seneste årti, og som ikke mindst Niels Winfeld Lund, der er professor ved dokumentationsvitenskap, har været en central dynamo for. Derfor var det oplagt for os at rette blikket mod Nordnorge, ligesom det var oplagt, at Niels Winfeld Lund skulle være vores vejleder. For det andet – og det var ikke mindst vigtigt – ville vi ved at søge til Norge få mulighed for at udarbejde vores afhandling i fællesskab og herefter disputere sammen på baggrund af det fælles arbejde. Denne mulighed eksisterer desværre ikke i Danmark. Således måtte også de to danske arbejdsmarkedsforskere Jesper Due og Jørgen Steen Madsen søge udenfor Danmarks grænser, da de på baggrund af mange års tæt sam-

arbejde i sin tid valgte at skrive afhandling sammen. Afhandlingen blev indleveret ved Lunds Universitet, hvorfra de begge modtog fil.dr.-graden i 1991. Dette eksempel er det eneste fortilfælde, som vi personligt har kendskab til, men hverken i Norge eller i Sverige synes modellen at være udbredt.

Da muligheden for at samarbejde om en afhandling på dr.-niveau eksisterer i Norge og Sverige, men som beskrevet kun sjældent anvendes, er vi blevet bedt om at beskrive vores erfaringer med denne særlige arbejdsform. I det følgende vil vi derfor komme med en række betragtninger om de forskellige fordele, der efter vores mening knytter sig til det at være to om en afhandling. Samtidigt vil vi også berøre nogle af de betingelser, der skal være til stede i forbindelse med et sådant samarbejde. Vores betragtninger vil forblive på et konkret og praktisk niveau, da det især er på dette niveau, at andre eventuelt vil kunne have glæde af vores erfaringer. Da vi under hele processen har været fysisk placeret på Danmarks Biblioteksskole i København og ikke på UiTø, er vores erfaringer med de særlige arbejdsformer, der karakteriserer Dokumentasjonsvitenskap desværre ikke store nok til, at vi kan tillade os at inddrage disse, og således vil vi i det følgende udelukkende forholde til det at arbejde to sammen om en dr.-afhandling. Flere betragtninger kunne i realiteten lige så vel gælde for alle mulige andre produkter, der er resultat af samarbejde og fælles anstrengelser, og læseren må derfor have os undskyldt, hvis nogle af vores betragtninger vedrørende samarbejdsmodellen nærmer sig "common sense".

Fordele ved at være to

At skrive en afhandling er, ikke mindst for humanister, pr. tradition en ensom proces. Det betyder, som mange givetvis har oplevet på egen krop og sjæl, at risikoen for at fortabe sig i uoverskuelige mængder af stof, for at falde i "sorte huller" eller for at lade sig dominere af urimelige eller umulige vejledere, er ganske udbredt. De stærke overlever og afleverer (næsten) til tiden, mens de svage går til. De sidste håber måske en gang at kunne aflevere eller også opgiver de håbet helt, og vælger i stedet at leve med nederlaget. Under alle omstændigheder kan processen trække ud i det uendelige. Derfor bør man, efter vores opfattelse, være mere opmærksom på muligheden for at udarbejde en afhandling i fællesskab, end det er tilfældet i dag. Flere samarbejdsprojekter ville sandsynligvis kunne lette arbejdsprocessen for mange,

således at flere ville kunne aflevere inden for den normerede tid, ligesom flere ville kunne gennemføre overhovedet. I det følgende vil vi beskrive fire væsentlige fordele ved at samarbejde om en afhandling:

For det første betyder et samarbejde, at arbejdsprocessen kan effektiviseres betragteligt. Man skal ikke skrive hele afhandlingen alene, men kan som to hver især skrive på forskellige kapitler, og hermed bliver arbejdet med afhandlingen, trods kravet om et relativt større arbejde, væsentligt mere overskueligt. Det store overblik, som det kræver at skrive en videnskabelig afhandling, er man samtidigt ikke alene med, og således kan man tillade sig at rette et mere koncentreret fokus mod enkelte delelementer.

For det andet kan man sparre med sin partner. Fordelen ved altid at have en at diskutere med kan ikke overvurderes. Konstruktive tanker bliver udviklet sammen, mens mindre konstruktive bliver forladt gennem den dialog, der hele tiden omgærer projektet. Samtidigt har man gennem samarbejdet mulighed for at supplere hinanden, og herigennem udnytte hinandens respektive faglige styrker. I realiteten fungerer man jo som hinandens opponenter. Det betyder konkret, at man kan afprøve sine ideer indenfor "trygge rammer", og herefter optræde med større sikkerhed i de forskellige offentlige fora, som man som doktorand naturligt vil indgå i. Det være sig undervisning, kollegiale sammenhænge eller internationale konferencer. Endelig står man heller ikke alene overfor sin vejleder, men kan hele tiden diskutere rimeligheden i vejlederens forslag, krav og forventninger.

For det tredje er det disciplinerende at samarbejde. Enhver form for samarbejde indbefatter en vis grad af social kontrol. Hvis samarbejdet skal være en succes, er man tvunget til yde sit bedste og herunder ikke mindst overholde de forskellige deadlines, som man indbyrdes har aftalt. I modsætning til vejlederen, som man som oftest kan holde hen med løfter om snarlige dispositioner og tekstuddrag, vil samarbejdspartneren efter ganske kort tid miste tålmodigheden, hvis man fremtræder uforberedt og uproduktiv. Til gengæld rummer samarbejdsmodellen mulighed for, at den ene eller den anden i visse periode kan tillade sig at være mindre aktiv, således at sygdom, kærestesorger eller andre af de uforudsete omstændigheder, der som oftest vil indtræffe i løbet af en doktorand-perioden, ikke for alvor bremser eller måske ligefrem blokerer arbejdsprocessen.

Sidst men ikke mindst er det væsentlig sjovere at være to om processen frem for at være alene. Selv den mest dedikerede ph.d.-studerende vil i reglen opleve kortere eller længere perioder præget af ensomhed, kedsomhed eller ligefrem håbløshed. Er man to, undgår man i sagens natur ensomheden, ligesom kedsomheden bliver begrænset, da man i langt højere grad kan forene det seriøse med det fornøjelige. Det er alt andet lige sjovere at skrive sammen, tage kurser sammen, holde foredrag sammen osv. Vejlederes eventuelle særheder eller kursers eventuelle manglende substans kan man tillade sig at tage lettere på, eller måske ligefrem sammen more sig over, frem for at henfalde til tungsind på grund af skuffede forventninger eller manglende input fra omverden.

Alt i alt er der altså en række fordele ved at skrive afhandling sammen, men der naturligvis også en række betingelser, der skal være opfyldt for, at samarbejdet kan fungerer optimalt. Disse betingelser vil vi berøre i det følgende.

Det konkrete samarbejde

Når man i sit karriereløb er nået til at skulle skrive en afhandling på dr.-niveau, har man i sagens natur befundet sig i den akademiske verden gennem en længere årrække og her har man gennemgået en særlig socialisering. Inden for den akademiske verden bliver der stillet store krav om individuelle præstationer. Samtidig skal man etablere en faglig profil, og det sker som oftest gennem at afgrænse sig fra andre, ved at forsvare sin egen videnskabelige position og ved i det hele taget at markere sig selvstændigt. Det er forhold, som den akademiske verden traditionelt stimulerer, men som ikke er det mest heldige udgangspunkt for et samarbejdsprojekt, og måske også en væsentligt faktor for at samarbejder på dr.-niveau er så relativt sjældne. Spørgsmålet er nu, hvilke betingelser, der skal være opfyldt for at kunne skrive en videnskabelig afhandling i samarbejde?

Først og fremmest er det vigtigt, at man overhovedet kan arbejde sammen. Hvis projektet skal lykkes skal faglig identitet, personlig kemi, temperament og humor – ligesom i andre parforhold – gerne stemme overens med partnerens. Hvis man vælger at samarbejde, må man samtidigt lægge den individuelle tankegang på hylden. I denne sammenhæng er det en absolut nødvendighed for et godt resultat, at man kan tåle, at ens arbejde bliver kritiseret af samarbejdspartneren –

også selv om kritikken måtte være hård. Det er kun gennem den hårde, men konstruktive kritik, at det endelige resultat bliver godt. Det kan ikke nytte, hvis man bliver alt for forelske i egne ideer eller egen tekst. Alt skal i udgangspunktet kunne forandres, så længe det er til det bedre. Det er vigtigt med en grundig dialog om hvert eneste forslag til færdig tekst, og det er vigtigt, at man er pragmatisk. Mener man alene at være i besiddelse af de vises sten, eller ønsker man alene at sole sig i berømmelsens lys, holder modellen ikke.

Det er nok en ubetinget fordel, hvis man har arbejdet sammen tidligere eller i den mindste kender hinanden godt, før man kaster sig ud i at skrive en afhandling sammen. I denne forbindelse skal det retfærdigvis nævnes, at vi selv, allerede inden vi gik i gang med vores afhandling, havde samarbejdet gennem flere år og kendte hinanden på godt og ondt. Gennem tidligere fælles arbejder havde vi udviklet en ganske effektiv samarbejdsform, som vi kunne overføre til arbejdet med afhandlingen, og som vi kort vil beskrive.

Efter at tema og overordnet problemstilling for afhandlingen var blevet besluttet, gennemførte vi en grundlæggende brainstorm i relation til indholdet. På denne baggrund udarbejdede vi sammen en disposition for afhandlingen. Det er ofte i denne proces af bølgerne går højest, da afgrænsningen af projektet her for alvor træder i karakter. Herefter uddelegerede vi først indsamlingen af empiri og herefter de enkelte kapitler, således at vi, på grundlag af en fælles diskussion om indhold og disponering, kunne skrive på hver vores del – dog hele tiden med en løbende dialog om indholdet. Som oftest arbejder vi således, at den ene skriver af karsken bælg, til han ikke har mere på hjerte. Herefter "overtager" den anden teksten for at gennemskrive, tilrette og supplere. Herved undgås en hver form for skriveblokering, men samtidig skal man kunne tåle at se sin egen tekst suppleret, forandret eller måske ligefrem slettet. En fordel ved denne arbejdsform er i øvrigt også, at det endelige resultat kommer til at fremstå homogent, således at det ikke kan identificeres, hvem der i udgangspunktet har skrevet hvad, hvilket igen betyder, at både tekstens læseværdighed og den fælles ansvarlighed for teksten øges.

Naturligvis gennemgår vi begge teksten adskillige gange, således at den løbende forbedres, men det forhold at man er to, bør på ingen måde fraholde en fra at inddrage sine øvrige kolleger i arbejdsprocessen. Skønt fire øjne ser bedre end to, har vi haft stor fordel af at ind-

drage vores kolleger i videst muligt omfang, og lade dem gennemlæse og kommentere vores tekster, hvilket naturligvis også har forpligtet os til det samme i forhold til deres respektive arbejder. Dette er ikke kun en fordel i forbindelse med de konkrete tekster, men bidrager også til i det hele taget at understøtte samarbejdet og det faglige miljø på vores institut. Det er i denne forbindelse vores påstand, at samarbejdsprojekter i højere grad lægger op til at inddrage kolleger, end det er tilfældet med individuelle projekter. Dette skyldes, at samarbejdsprojekter i sig selv genererer en livlighed og udadvendthed, der i reglen ikke eksisterer i forbindelse med individuelle projekter, og som den traditionelle afhandlingsform da heller ikke på nogen måde lægger op til.

Ved forsvaret af vores afhandling valgte vores to opponenter, på baggrund af det tætte samarbejde, der karakteriserede afhandlingen, at betragte os som en enhed. Det betød, at vi, efter at have gennemført hver vores individuelle prøveforelæsninger, sammen kunne forsvare afhandling og således være fælles om at besvare opponenternes spørgsmål. Igen et forhold, der bidrog til at gøre processen mere tryk og som samtidig også gjorde, at forsvaret i højere grad fik karakter af en interessant faglig diskussion frem for en overhøring.

En sidste anbefaling

Selvom den akademiske praksis og den traditionelle videnskabelige afhandlingsform måske ikke ligefrem lægger op til samarbejde, er der i realiteten heller ikke noget, der forhindrer det. Selvfølgelig er der, ikke mindst blandt humanister, mange solister, hvis arbejdsform ikke umiddelbart egner sig til teamwork, eller hvis ambitioner måske ikke lader sig honorere gennem et sådant. For disse vil et samarbejde om en fælles afhandling ikke være attraktivt. Men for de mange, der kan nikke genkende til nogle af de forhold, som vi beskrev i indledningen, vil vi ikke vige tilbage for at anbefale modellen. Problemer i forhold til ensomhed i arbejdsprocessen, usikkerhed overfor omverdenens krav og konstante skred i tidsplanen vil, gennem et samarbejde, sandsynligvis kunne minimeres. Hvor banalt det end måtte lyde, forholder det sig faktisk lidt som med en opvask – det er mere en dobbelt så effektivt, hvis man er to! Vi er således ikke i tvivl om, at flere samarbejdsprojekter vil kunne afkorte forløbet for mange, og samtidigt også bidrage til at få flere ”gennem systemet”.

Endelig vil flere samarbejdsprojekter vil kunne styrke både det sociale og det faglige miljø på de forskellige institutioner. Som oftest er det sociale miljø nærmest ikke eksisterende og man bliver, ikke mindst som nyankommen stipendiat kun mødt af lukkede døre og nedslåede blikke. Dette fører let til en social og faglig isolering, som nok så mange konferenser og kurser ikke kan kompensere for. Flere samarbejdsprojekter vil, gennem den dialog og den livlighed som de genererer, givetvis styrke det sociale miljø på institutionen, hvilket igen vil betyde, at det faglige miljø til alles fordel også vil blomstre.

THE POLITICS OF HAROLD PINTER'S PLAYS

Ruben Moi

One of the 2005 Nobel Laureate Harold Pinter's recent plays, *The New World Order*, from 1993, offers a self-glorifying exchange between two torturists:

Lionel: I feel so pure.

Des: Well, you're right. You're right to feel pure. You know why?

Lionel: Why?

Des: Because you're keeping the world clean for democracies.¹

The ironic equivocation in the last sentence plays on, as does the title, the deployment of torture in the defence of democracy, a dehumanising act that in its very execution undermines the principles of liberty, equality and fraternity – the unassailable values upon which the concept of democracy has traditionally been founded. Obviously, the excerpt also parodies individual self-righteousness and political idealism at the present time when the menace to human rights and the established form of government in most of the western world appears, perhaps, to loom larger within the realms of democracy than in any alternative world order, at least according to Pinter. *The New World Order* is only one of several shorter plays from the latter period of his career that hardly leave anybody in doubt about their meaning and message – a rather clear-cut contrast to the thought-provoking ambiguities and polysemy of his plays of the 1950s and -60s, which made such an impact on the stage of its day. Readers and audiences of Pinter's plays who are perplexed about the reorientations of his career and the status of his art appear justified. The protean changes of Pinter's art raise a series of questions about aesthetic autonomy and political commitment. Where do you draw the lines between artistic integrity and political propaganda, and for what reasons? Has the restive rebel committed a salt mortale, or did his plays always possess political power? Do any of Pinter's later plays succeed in walking the

¹ Harold Pinter, *The New World Order*, New York: Grove Press, 1993, 60.

tight line between these counterpoints? Is there any connection between Pinter's amplification of vociferous politics and the recent award of the Nobel Prize?

Freedom, democracy, and liberation. These terms, as enunciated by Bush and Blair, essentially mean death, destruction, and chaos.... The invasion of Iraq was an act of state terrorism. So it is Bush and Blair who are in fact the terrorists. I believe they must be arraigned at the International Criminal Court of Justice and tried as war criminals.²

Pinter's lethal invective against the ideological machinery of war and the invasion in Iraq reveals the radical stance that has characterised his artistic temperament and political involvement over the last three decades, and which, at least before the Nobel award, has, possibly, made him more famous in England than his literature ever did. His list of engagement is long. He condemned the role of the U.S.A. in Pinochet's military coup in Chile in 1973, perhaps the event that initiated his political activism. In 1985, while Vaclav Havel was still imprisoned before the velvet revolution, he upbraided his own country for being "as much a satellite of America as Czechoslovakia is of Russia."³ By referring to expansive poverty, capital punishment, international cut-throat capitalism, the war in Iraq and the Guantanamo detainment, Pinter disavows the U.S.A. as a democracy.⁴ During the latter half of the 1980s he spearheaded the 20 June Group, a band of artists and intellectuals who opposed Thatcherism. Over the last ten years he has consistently branded Tony Blair as a totalitarian tyrant and the prettiest poodle of US imperialism because he took England to war against the consensus of (almost) all Europeans, against the opinion of his own people and against the majority vote of his own party.⁵ During a time when some heads of state and some intellectual

² Harold Pinter, "Iraq Debate, Imperial War Museum," *Death etc.*, New York: Grove Press, 2005, 79, 81.

³ Harold Pinter in interview with Nicholas Hern, "A Play and its Politics," *One for the Road*, New York: Grove Press, 1985, 22.

⁴ Pinter, "The US Elephant Must Be Stopped," "Oh, Superman," "The US and El Salvador," "Caribbean Cold War" and "It Never Happened," *Various Voices*, London: Faber, 171-2, 175-83, 1987-90, 191-4, 197-200.

⁵ Harold Pinter, "An Open Letter to the Prime Minister" and "House of Common Speech," *Death etc.*, 67-9 and 71-3.

ideologues, most notably Samuel P. Huntington,⁶ fear for the continuance of the Western World order, Pinter directs his artistic arsenal and rhetorical barrage against the alleged citadels and front runners of democracy. His conviction, as the citation illustrates, is implacable.⁷

Pinter's later plays often appear as reprints from his political register, and nobody who has paid any attention to Pinter's plays over the last years can be in any doubt about their overt political commitment. Themes of torture and totalitarian suppression in defence of the realm were first dramatised in explicit fashion in *One for the Road* (1984). Despite the fact that the play displays no graphic violence, the interrogation chamber piece discloses astonishing horror in its indirect presentation of abuse, rape and murder. The torturist socialises with "the man who runs this country" and considers his mission sanctioned by divine powers: "I run the place. God Speaks through me."⁸ The symbolic name of the victim, Victor, heralds vociferously his indomitable integrity and the just cause. This minimalist four-scene drama could be criticised for not stating the nature of the internee's alleged offence, but this semantic lacunae contributes to the play's power. Any causal analysis would have invited questions of possible legitimacy; as it is, the critique of power abuse remains unconditional. The play condemns all totalitarian regimes and attacks all forms of abuse of human rights. *One for the Road* functions as show case for Amnesty International.

Mountain Language (1988) also demonstrates power abuse against socio-political prisoners. In this short piece the mother of a prisoner is suppressed into silence by guards and officers because she does not speak the standard language. As the title indicates, this miniature drama offers a more defined setting and concrete issue than the global absolutism of *One for the Road*. Although the drama maintains a metaphorical topicality for processes of censorship, centralisation, standardi-

⁶ Samuel P. Huntington explores the reconfigurations of global hostility after the Cold War in *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Touchstone, 1996.

⁷ For Pinter's protests against the military campaigns of the U. S. A., see also his foreword to Philip Hammond and Edward S. Herman (eds.), *Degraded Capability: The Media and the Kosovo Crisis*, London: Pluto Press, 2000, vii-x; "The NATO Action in Serbia," Ali, Tariq (ed.), *Masters of the Universe*. London: Verso, 2000, 327-37.

⁸ Harold Pinter, *One for the Road*, New York: Grove Press, 1985, 47, 36.

sation and normalisation in any state, the play appears almost translucent in its setting in an underdeveloped democracy, for example, the imprisonment of Kurds and writers in Turkey. In many ways, the play manifests the charter of PEN International.

Party Time (1992) moves the political fronts closer to home in its juxtaposition of the narcissist idiocy of the governing classes in unbridled prance at a champagne ball with the militant execution of law and order during a demonstration on the streets outside the party venue. The exposure of the mindlessness, antipathy and irresponsibility of the authorities is magic. With British titles and names, the location seems to be European, perhaps even English, although it was first written and performed after the downfall of Margaret Thatcher. Chillingly prophetic, at the time, of the brutal round-ups of ATTAC demonstrations at the neo-liberal summits of WTO, IMF, EU, G8 in major American and European cities at the turn of the millennium, this play tends to portray authoritarian abuse in democracies as much as violation of rights in dictatorships. Nevertheless, the irreverent ridicule and the distinct social bifurcation appear simplistic and are prone to distribute delight or disgust in close proximity to the colours of the political spectrum, and the play's initial prophetic power has since been diminished by media images and news reports.

Precisely (1984) performs a pastiche of the bureaucratisation of the nuclear arms race and appears as a blast from the cold past, which, nevertheless, has acquired new topicality recently with the continuous work of the International Atomic Energy Agency and the release of Mordechai Vanunu in 2004. Again, it is basically not possible to disagree with the imperative of the chosen theme, but to reveal the menace and absurdities in such a short piece, by way of a snicker or two, does not appear to present a radical new work of art.

However provocative and righteous the unabashed condemnation in Pinter's later plays may be in political terms, it is unlikely to be of equal merit to aesthetic evaluation. Indubitably, these plays elicit anger and engagement. Much of their power lies in their restriction of hermeneutic possibilities. For political purposes, techniques of simplification, confrontation and moralisation have always proved more effective than interpretational multiplicity, hesitation and ethical quandary. In this perspective, these plays are extremely powerful: they propagate reassurance with conviction. But even in terms of

rhetoric – the art of persuasion - their effect seems less successful. The plays pander to political comrades and are likely to affront, more than affiliate, adversaries. Even if most people react to the state-authorised abuse of human rights, a number will certainly recoil from the clamorous tub-thumping.⁹

Despite their dramaturgic intensity and linguistic assurance, Pinter's avowed political plays do not reveal great profundity and creativity. They are all unusually short and allow no room to explore thematic concerns or develop individual characters – we are left with sacks of slogans and stacks of stereotypes. Their length was often determined by the occasion for which they were commissioned: practical considerations restricted compositional liberty. Whereas Pinter's earliest plays engendered uncertainty and hermeneutic resistance, his later dramas appear definable and accessible. They yield easily to dominant socio-political contexts. In opposition, these protest plays are very politically correct.

Nevertheless, the principal flaw of these histrionic agitations remains in their aesthetic self-cancellation. Political agendas and argumentative polemics constitute the primary premises. Radicality is reduced to utmost recognisability. In their conventional form and public currency, these damp squibs contribute to the coagulation of the ideological and social formations they so insistently seek to overcome. One might wonder what attention and assessment these mini-acts might have received, if the author had not already achieved such indisputable status. However, Pinter's agitprop might have done more to engage the public in political issues than any of his celebrated radical texts. The stereotyping of characters, the terminological definiteness, the distinctive dichotomy of moral preference, - in short, the recognisability of the settings, characters, themes and ideas of Pinter's later drama - play straight into the hands of standardised politics, organised activism and the idiom of the media. Consequently, these plays concede too willingly to caricature, cliché and correctness, the criteria dominant in the world of media and politics, which art – whether defined along criteria of human insight, novelty, autonomy or

⁹ In his interview with Nicholas Hern, Pinter admits that "a goodly percentage of people left the theatre" during one of the first performances in New York. *One for the Road*, 18.

polysemy – needs to confront and distinguish itself from in order to salvage its own *raison d'être*.

Apparently, Pinter's political position over the last three decades contrasts strongly with the dispositions that informed his pivotal drama, which at present has secured his place in literary history. "What I write has no obligation to anything other than itself,"¹⁰ he proclaimed in 1962, at a time when he also warned against the programmed polemics he now purports:

No, I'm not committed as a writer, in the usual sense of the term, either religiously or politically. And I'm not conscious of any particular social confusion. I write because I want to write. I don't see any placards on myself, and I don't carry any banners. Ultimately, I distrust definitive labels.¹¹

Not only does Pinter declare his own artistic independence, he also issues caveats of prevalent artistic intentions:

If I were to state any moral precept it might be: beware of the writer who puts forward his concern for you to embrace, who leaves you in no doubt of his worthiness, his usefulness, his altruism, who declares that his heart is in the right place, and ensures that it can be seen in full view, a pulsating mass where his characters ought to be. What is presented, so much of the time, as a body of active and positive thought is in fact a body lost in a prison of empty definition and cliché.¹²

His intransigent refutation of social pressures and personal engagement extends – unsurprisingly, considering the nature of his art - to existential prevarications:

Meaning begins in the words, in the action, continues in your head and ends nowhere. Meaning which is resolved,

¹⁰ Harold Pinter, "Writing for the Theatre" (1962), *Complete Works I*, New York: Grove Press, 1976, 10.

¹¹ Harold Pinter, "Writing for Myself" (1961), *Complete Works 2*, New York, Grove Press, 1977, 12.

¹² Harold Pinter, "Writing for the Theatre," 13.

parcelled, labelled and ready for export is dead, impertinent – and meaningless.¹³

The young, rebellious playwright succeeded in his anti-establishment *animus*, eschewal of personal identifications and deracination of ontological certitude. “It will be best enjoyed by those who believe that obscurity is its own reward,” Milton Shulman commented upon *The Birthday Party*.¹⁴ Other reviewers follow suit. “The first act sounds an offbeat note of madness; in the second the note has risen to a sort of delirium; and the third act studiously refrains from the slightest hint of what the other two may have been about,” stated the reporter of *The Times*.¹⁵ The theatre critic of *The Manchester Guardian* kept up the note of bewilderment: “What all this means, only Mr. Pinter knows, for as his characters speak in non-sequiturs, half-gibberish and lunatic ravings, they are unable to explain their actions, thoughts, or feelings.”¹⁶ Harold Hobson was the lone voice to defend Pinter’s achievement and complexities. Staking his honour on Pinter’s novelty, he praised the playwright for possessing “the most original, disturbing and arresting talent in theatrical London,” and counteracted the critical demands for comprehensibility and verification: “It is exactly in this vagueness that its spine-chilling quality lies.”¹⁷ If Hobson’s acclaim stemmed the tide of hostility, Noël Coward’s critical accolade of *The Caretaker* contributed substantially to its turning: “There is only one ‘New Movement’ straight play playing to good business in a London theatre – *The Caretaker* by Harold Pinter. ...it is written with an original and unmistakable sense of theatre and is impeccably acted and directed.”¹⁸

Martin Esslin, one of the first Pinter exegetes, gives short shrift to the political potential of the first plays and regards Pinter’s drama as an enactment of existential anxiety:

¹³ Harold Pinter in a letter to Peter Wood, director of *The Birthday Party*, in April 1958. *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948 – 1998*, London: Faber, 1998, 9.

¹⁴ Milton Schulman in the *Evening Standard*, 20 May 1958. Quoted in Martin Esslin, *The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter*, New York: Anchor Books, 1970, 8.

¹⁵ Martin Esslin, *The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter*, New York: Anchor Books, 1970, 8.

¹⁶ Martin Esslin, *The Peopled Wound*, 8-9.

¹⁷ Harold Hobson, *The Sunday Times*, 25 May 1958. Quoted in Esslin, *The Peopled Wound*, 10-11.

¹⁸ Noël Coward, *The Sunday Times*, 16 January 1961. Quoted in Esslin, *The Peopled Wound*, 15.

It is all the more significant that Pinter, like Heidegger, takes as his starting point, in man's confrontation with himself and the nature of his own being, that fundamental anxiety which is nothing less than a living being's basic awareness of the threat of non-being, of annihilation.¹⁹

Undoubtedly, Pinter's first stage provocations challenged the view of human existence as much as theatrical conventions: they retain qualities of *unheimlichkeit* even today. Partly or totally, these plays lack plot, and they evoke claustrophobic situations of menace and stillness, apparently beyond specific temporality and locality. They inhabit a Heideggerian universe of death, language and silence, and they interrogate the realities of human uncertainty. At the end of *The Room* (1957), a title and setting that reflects the definitions and demarcations of human existence, Riley is violently kicked to death by Bert, in what may function as a redemptive act. A fate of personal doom looms large over Stanley in *The Birthday Party* (1958) and Gus in *The Dumb Waiter* (1958). Davies comes from a vagrant life of depravity and anxiety and moves on to a vagrant life of depravity and anxiety in *The Caretaker* (1960), Pinter's first success. Individual characters subsist in loneliness in a godless and homosocial universe devoid of any ideals, love and compassion. They miscommunicate. Silences are pregnant. Elements of the absurd question the meaning of life. These early "comedies of menace"²⁰ impugn not only the genres of drama, they also destabilise the human condition which they so enigmatically enact. Nevertheless, such a monological focus amounts to a type of exclusivist existentialism that truncates hermeneutic plurality.

Evidently, these plays contain political power, despite the preponderant tendency to analyse them under the auspices of Heidegger's philosophy. In their refutation of Sartre's insistence on the social responsibilities of the author and the importance of committed literature, Roland Barthes and Theodore Adorno have vindicated the transformative powers of radical formalism and aesthetic autonomy

¹⁹ Martin Esslin, *The Peopled Wound*, 27-8.

²⁰ The term was first used, as a pun on comedy of manners, by David Campton in 1957 in the subtitle of his play *The Lunatic View* and was first applied to Pinter by Irving Wardle in an article which appeared in *Encore* in September 1958.

per se.²¹ In composition, setting, cast and language Pinter's early plays abound in novelties, as the critics' confession of incomprehensibility evinces. But these plays also display a more political directness that has frequently been ignored. The social setting is far more precise and significant than the existentialist purview admits. All of these plays take place in the lowest possible social stratum and are populated with drifters, unemployed, immigrants, mentally disabled and other people on the margins of society. Consequently, the plays stage individual helplessness towards authorities and overwhelming social structures and bureaucratic systems, a radical identification with those whom the machinery of progress and prosperity allows no room. Pinter's early plays perform, without didacticism or moralising, the dark and remote corners of the establishment, where the social criticism in *Look Back in Anger* and *Anger and After* of John Osborne and Andrew Wesker exhort social changes.

The Room clearly inhabits a social reality of depravity and racism as well as allegorical aspirations, and the racial killing demonstrates the results of inadequate integration as much as it aspires tentatively to any form of transcendence. In *The Birthday Party*, Stanley can be regarded as a victim of any authoritarian institution: Goldberg and McCann function as Gestapo, state agents, officers of establishment tyranny, as much as existential avengers. "Stan, don't let them tell you what to do," is Petey's piece of advice to Stanley.²² This line appreciates individual integrity over flawed processes of democratisation, a more mundane and subtle presentation of insuperable will than the one displayed by the internees in the political plays. Likewise, Gus and Ben in *The Dumb Waiter* are pawns pushed about in a larger game by their indefinite superiors. *The Caretaker* presents a social stratum of deracinated and homeless people that appear not yet to have been

²¹ In their formalist cynosure and preference for radical novelty the theoretical expositions of Roland Barthes and Theodor Adorno target the committed stance of the French philosopher, who pays little attention to formal features. See for example Roland Barthes, *Writing Degree Zero* (1953), translated by Annette Levers and Colin Smith, New York: Noonday Press, 1988; *Image Music Text* (1977), translated by Stephen Heath, New York: Noonday Press, 1989; Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* (1970), translated by Robert Hullot-Kentor and edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedeman, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997; "Commitment" (1965), *Aesthetics and Politics*, edited by Ronald Taylor, London: Verso, 1980, 177-95; Jean-Paul Sartre, *What is Literature?* (1948), translated by Bernard Frechtman. London: Methuen, 1967.

²² Harold Pinter, *The Birthday Party*, *Complete Works* 1, 96.

acknowledged by social institutions of power. *The Homecoming* includes and aggressive assault on patriarchy.

However, the political dynamite in these plays consists primarily of how the uncanny and the unconceptualised explode common communication, ordinary family patterns, standardised social formations and traditional thinking. In their enigmatic enactment of the *unheimlich*, these plays present sequestered and unacknowledged realities as much as they incite cognitive speculation. Their frightening frivolities anticipate social recognition, cognitive definition and political formation.

Among the newer plays by Pinter, *Ashes to Ashes* (1996) attracts special attention. This sombre lounge duet presents psychological anguish and existential inquiry in a framework of historical cataclysm and contemporary issues. In its layered composition, this dialogue manages to combine the claustrophobia, the psychological ambiguities and the ominous sense of threat from his first dramas with incumbent questions of engagement that avoid political reductionism. Personal intimacy, existential horror, historical catastrophe and the inhumanities of global politics coalesce in this tragedy. The lack of information, underlying tensions, pregnant pauses and linguistic problems that characterise Pinter's early plays appear domesticated and recognisable in this homely collapse. The setting has moved from the sequestered and squalid to the plush and posh, but in stead of alienating the audience, the pleasant ambience of the upper middle class living room issues invitations of inclusion – and this inclusion does not diminish the play's frightful disturbances.

Ashes to Ashes opens, literally, as a fist in a velvet glove: Rebecca, the female protagonist, catches Devlin, her male co-protagonist, off guard with a sadomasochistic memory of a fist that unfolds by a kiss. This power-erotic image conveys the fine balance of brutality and compassion in their conversation, under which uncertainty and violence lie like quagmire. Their dismal dialogue is ridden by jealousy, love, mistrust, revenge and resignation. Rebecca also takes her partner by surprise in reminiscing of women being deprived of their children by brutal officers on a train platform. Associations of Holocaust are unavoidable, but do these visions stem from her own memory? What role do they play in Rebecca and Devlin's relationship? The relations between the two protagonists remain, as do the plenitude of thematic

concerns, challenging and unresolved. What do we know of our partner's past? What happens when you realise you play second fiddle in your beloved's emotional life? Who is the molester, and who is the victim? Where do you draw the line between imagination and reality? What is the importance of collective memory to the individual mind?

"There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism," Walter Benjamin argues.²³ "To write a poem after Auschwitz is barbaric," Adorno claims and maintains the importance of negative aesthetics in the wake of Holocaust.²⁴ These civilisatory debates are part of the play's thematic tensions between contemporary luxury and the systematic evil in history. The title alludes to disasters of war, reveals a burnt-out relationship, which was, probably, without any spark in the first place, and presents a poetic *memento mori* in its resounding of the burial ritual. The past precipitates shock and pain upon the confined couple. Lugubrious libido and subconscious currents coalesce with historical annihilation of mankind. In the manner the erotic tug-of-war finds a parallel in historical suppression and devastation, Rebecca's images of children's destiny during the war probably reflect a personal trauma. Rebecca's explanation of "mental elephantiasis"²⁵ – the amplification of a self-incurred symptom – indicates as much. So does the remarkable resuscitation of child loss in the final scene, in which it is impossible to decide whether the suffering is Rebecca's own experience or a self-annihilating empathy with the dead in history.

Rebecca's indeterminable reminiscences extend to her passive observation of masses of people who are driven towards their own extinction in the sea. Such a poetic vision extends the references to death camps to a timeless perspective. *Time: Now*, the director's instructions command.²⁶ History always takes place in our time: Rwanda, Srebrenica, Iraq. The play corresponds with contemporary massacres, "axis of evil" and collective amnesia. Rebecca's passivity invokes the collusion of well-situatedness in today's atrocities, just as Devlin's claim - that Rebecca's previous affairs are no business of his -

²³ Walter Benjamin, *Illuminations* (1955), translated by Harry Zohn and edited by Hannah Arendt, London: Fontana Press, 1992, 248.

²⁴ Theodore Adorno, "Cultural Criticism and Society" (1965), *Prisms*, Cambridge Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press, 1986, 34.

²⁵ Harold Pinter, *Ashes to Ashes, Death etc.*, 107.

²⁶ Harold Pinter, *Ashes to Ashes*, 91.

echoes premeditated amnesia. In the final schizophrenic crescendo Rebecca's haunted mind decomposes, the relationship disintegrates and humanism at large dissolves, while Devlin fades out as a pathetic molester and helpless observer.

Ashes to Ashes brings the individual to the battle field of human forces, posits a painful reminder of the profundity of the human mind and human evil and reminds us all of our common fate: the ashes will remain the same of spouses, soldiers and statesmen. How the individual tackles the problem of evil and how the Western societies distribute their wealth in a time of global injustice and multinational wars are incumbent questions of human existence and international politics.

Pinter's plays were always already political. Their radical potential, however, appears in inverse ratio to their thematic explicitness. Despite their artistic authority and compelling concerns, the overtly political pieces only serve to confirm the status quo of ideological partition and social petrification. Conversely, the negative aesthetics of provocation, provisionality and undecidability impugn the establishment in all its varieties and contribute, not only to include the unimagined in the processes of democracy, but to contemplate and transform democratisation *per se*.

When the Swedish Academy awarded the Nobel Prize in 2005 to Harold Pinter, they praised the English playwright for both his existential explorations and his political commitment and lauded his art that "uncovers the precipice under everyday prattle and forces entry into oppression's closed rooms."²⁷ The committee delivered the greatest surprise for years: a Western, white, male with a world reputation. Undoubtedly, Pinter's political crusades have fortified his candidacy. The Swedish Academy has a long standing predilection for radical writers. The award to Dario Fo, Pinter's colleague, in 1997 is one example: he has been the watchdog of Italian politics for decades. The noble poetics of Joseph Brodsky (1987), Derek Walcott (1992), and Seamus Heaney (1995) were highly appreciated in a time of glasnost and perestroika in the former Soviet Union, multicultural liberation in the Caribbean Islands and seminal peace processes in Northern

²⁷ *Nobelprize.org*. Available from <http://nobelprize.org/literature/laureates/2005/index.html> (accessed 26 June 2006).

Ireland. The awards to Nadine Gordimer (1991) and J. M. Coetzee (2003) can hardly be isolated from the political transformation from apartheid to democracy in South Africa. The Nobel appreciation of Elfriede Jelinek's subversive plays and novels in 2004 proved provocative in Austria. By giving the award to a fatally ill Harold Pinter, the Swedish Academy have given due honours to a radical artist and committed activist. His negative aesthetics will survive his affirmative politics – also in a political perspective.

CROSSING AND READING: NOTES TOWARDS A THEORY AND A METHOD

Johan Schimanski

Here I wish to propose a theoretical basis for a border poetics by thinking through the border not in its static and mapped configurations, but from the processual and embodied perspective of the border-crossing narrative. I will be suggesting a set of seven processes involved in the act of crossing a border, implicating in turn a model of five border planes with which to organize a border reading.¹ I will also be discussing the implications of these processes and planes for reading such crossings in literature and other narrative. The numbers seven and five must be taken as tentative; I have yet to find any secure argument justifying these divisions beyond that of experience with different border readings. Indeed, what follows takes as its premise that the border and thus the border crossing can only be seen from particular, embodied viewpoints and are ultimately unmappable. Crossing over into the realm of border theory is like any other border crossing: marked by the crossing, we both enter a new realm and cut ourselves off from it by bringing the border with us. In our negotiations, the border is liable to shift and change; and entering into border theory, we must allow for the possibility that our conception of the border may be transformed and that any particular theory or principle of the border may lose its meaning.² It has been argued that all border studies are implicated at some point in a politics of power, and it seems to me imperative not to lock such efforts into a formation not open to revision.

These proposals and reflections take as their departure point a minimal narrative of the border which may be formulated as follows: *The crossing of the border involves the passage of the border-crosser from one territory to another, and the passage is marked by the border.* For example, the novel *Cysgod y Cryman* (1953; trans. as *The Shadow of the Sickle*) by

¹ The seven processes as presented here represent a further development of a set of nine principles proposed in my dissertation.

² These notes are thus definitely work in progress. Please feel free to send comments and suggestions to the author at johan.schimanski@hum.uit.no.

Islwyn Ffowc Elis has a scene involving the passage of an Englishman, Paul Rushmere, from England to Wales (39-43).³ Rushmere, an individual human subject, is the border-crosser and England and Wales are the two territories involved. The Welsh border marks his crossing. However, as suggested below (see process 4), such a minimal narrative is exactly a departure point and may only be a useful fiction, based ultimately on the common, but by no means fixed understanding that a border is first and foremost a form of barrier which may be crossed. Even if the minimal narrative is accepted as such, it must be treated as an idealized set of definitions. Firstly, it is clear that border poetics not only has to deal with passages, but also with hindered passages, with unsuccessful border crossings, where the potential border crosser is turned back. Also seemingly successful topographical border crossings may be called unsuccessful, on another symbolic plane. Rushmere, for example, may be said in a sense never actually to cross the Welsh border. Political geographer David Newman writes on immigrant border crossings that 'physically crossing the border often turns out to be the easy part of the crossing process. [...] One border (the physical) has been crossed while a new one (cultural) presents itself which may never be crossed successfully in their lifetime' ('Borders and Bordering' 178). Secondly, it is by no means a given that a border-crosser is an individual human subject. Many border crossings involve more than one person, and many forms of border studies deal with very large numbers of border crossings. I would argue that in cases involving more than one person, one may reduce the border crossing to a set of multiple individual border crossings (cf. Newman 'The Lines that Continue to Separate Us' 12). Ultimately, a border poetics must also be able handle border crossings made by things which are not human subjects: Rushmere's car, the smuggled jewellery in Veza Canetti's 1932 story 'Geduld bringt Rosen', the dead uncle in Fatih Akin's 2000 film *Im Juli*, etc. The work of literature might itself be said to partake in a border crossing, when it is translated from one language into another, or through the very act of interpretation.

Both these qualifications highlight the role of the subject in the border crossing. Border crossings tend to complicate and redefine the

³ For a more detailed reading of this scene, see Schimanski, 'A Poetics of the Border'.

concept of the subject, often idealized as a human individual and an active agent. The sentence *the border-crosser crosses the border* implies grammatically that the border-crosser is an active subject. Yet border crossings often invert this relationship, producing situations in which, metaphorically, *the border crosses the border-crosser*. Firstly, the border may take up the role as an active agent, especially in those cases that it represents human institutions such as the law, the state, etc. Often these institutions are given human representatives in the form of border guards, customs officials, etc. In some narratives, either the physical border, its guards, or the institutions it represents will take on the rôle of antagonist to the border-crosser; this is the case in unsuccessful border crossings. Rushmere in *Cysgod y Cryman*, a forcefully active subject in his fast car, does not meet any border guards or physical barriers when he crosses the Welsh border, but he does look upon the border sign as an antagonist, and half-realises that he is locked in the terms of a cultural conflict over which he ultimately has little control.⁴ Secondly, sometimes border-crossers are forced across borders, either by other border-crossers, or through expulsion, exile, ethnic cleansing and the like. Sometimes the border literally moves across a *stationary* border-crosser, as when borders and frontiers move in war (as in Roy Jacobsen's 1999 novel *Grenser*, 'Borders') and in colonial expansion, with the border-crossers remaining stationary, but at the same time psychologically dislocated. In some, but not all border crossings where the border or other agents take an active role, the border-crossers will be passive.

In some stories we may also find the roles of protagonist and antagonist reversed, so that we see the border-crossing scene from the viewpoint of a border guard, as in the 1999 story 'STILLE. mich. NACHT' ('SILENT. me. NIGHT') by Terézia Mora. David Malouf's *Remembering Babylon* (1994) begins with the description of a man crossing the fence from the Australian outback into a white settlement, seen from the viewpoint of three children belonging to that settlement who take on the rôle of 'border guards' (1-3); later in the novel, the

⁴ It is possible that A. J. Greimas' theory of narrative actants could be use to describe border crossings in a more detailed way. Cf. Reinhold Görling's suggestion that all border crossings involve gifts.

same scene, as seen from the viewpoint of the man himself, is recounted (32-33, 36).⁵

Also, by marking not only the passage of the border-crosser, but also the border-crosser, the border highlights the defining limits of the subject itself as unstable and redefinable. The border crossing may be an important part of the life-narrative central to the border-crosser's identity, and the borders of that identity may be crossed at the border crossing. Thus the juridical right to one's own body, the principle of *habeas corpus*, often breaks down at the border (cf. Görner on *habeas corpus* as a bodily border). Rushmere in *Cysgod y Cryman* countersigns the border in a way which reaffirms his identity; ultimately however, his very identity is destroyed by a later, similar border crossing, as he meets his death in a car-crash on the way from England into Wales (in Elis' 1956 sequel *Yn Ôl i Leiflor*). This is a circumstance which must certainly be taken into consideration where multiple or collective border crossings are concerned, for these may involve intersubjective dynamics and subjectivities which are not reducible to individuals (cf. Lichtenberg-Ettinger).

Taken together, these problematizations of the concept of the 'subject' are in fact arguments for retaining the centrality of the subject in a border crossing, for they imply that the 'subject' is a large and flexible enough concept to cover all the cases mentioned above. But the relationship between border and subject can also be inverted in a more radical way. The sentence *the border-crosser crosses the border* presupposes both the border-crosser and the border. Yet border-crossers only become border-crossers by crossing the border, and psychoanalytical theory suggests furthermore that subjects become subjects by crossing or being crossed by different kinds of borders (most explicitly in the work of D. W. Winnicott on 'transitional objects', though borders and their equivalents in the form of developmental stages and the division from the mother play an important rôle in the theory of subject formation from Sigmund Freud onwards⁶). Even Rushmere, who does not face interrogation by border officials, is forced to identify himself – to himself – upon crossing the

⁵ For a reading of the borders and in-between spaces of Malouf's novel, see Egerer.

⁶ In the discussion of borders which introduces his book *The Location of Culture*, Homi K. Bhabha invokes the image Freud found for the alternating presence and absence of the mother in the child's play with a toy accompanied by the words *fort* (away) and *da* (there).

border. One must also be open to the possibility that the border itself is also the product of the border crossing or brought into being by border-crossers. Taken at face value – or rather, taken *only* at face value – the sentence *the border-crosser crosses the border* reveals a Cartesian view of space which may be superseded by concepts of space as a social construct or as part of a mode of being founded upon interpretation. The sociologist Georg Simmel, while allowing for the fact that spatial borders can often have effects on social relationships, writes that ‘The boundary is not a spatial fact with sociological consequences, but a sociological fact that forms itself spatially’ (142).⁷ For philosopher Martin Heidegger, ‘The boundary is not that at which something stops but, as the Greeks recognized, the boundary is that from which something *begins its essential unfolding [sein Wesen]*’ (356).⁸ Michel Foucault writes: ‘The limit and transgression depend on each other for whatever density of being they possess: a limit could not exist if it were absolutely uncrossable and, reciprocally, transgression would be pointless if it merely crossed a limit composed of illusions and shadows’ (34).⁹

Seven processes

1. *The border is split when crossed. Its status as a barrier is compromised; it reveals itself as a passage. The border is both affirmed and denied.* In Rushmere’s case in *Cysgod y Cryman*, this ambivalence is transferred to the border sign rather than staying with the border itself: He doesn’t see the point of the border sign when it’s so obvious that the Welsh are different. But the fact that his own reflections about the difference between the Welsh and the English always end in indeterminacy, reveals that he is unable to cross the border fully even when he does so physically. He thus *de(-)limits* Wales, denying and affirming its border at the same time. This kind of ambivalence is a major threat to

⁷ ‘Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt’ (Simmel, ‘Soziologie des Raumes’ 141).

⁸ ‘Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern, wie die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas *sein Wesen beginnt*’ (Heidegger 155).

⁹ ‘La limite et la transgression se doivent l’une à l’autre la densité de leur être: inexistence d’une limite qui ne pourrait absolument pas être franchie; vanité en retour d’une transgression qui ne franchirait qu’une limite d’illusion ou d’ombre’ (Foucault 237).

the border as a pre-given entity, making it impossible to determine whether it in fact functions fully as a containing or a hindering line. The dichotomy of the border is a recurrent theme in border studies, repeated in different variations of a split between the border's function as a division and a join. Usually, the second term, the border as a join, is emphasized, to counteract the common impression that borders only function as divisions, and that to get rid of divisions we only need to remove borders. Those who see borders and border crossings as mutually dependent entities will tend to see the border-crosser as the maker of the join or as the join itself.¹⁰ On the dynamic and processual level of the border-crossing narrative, an ambivalence about the border as being either a divide or a join often becomes the object of interpretation or reading.

2. *The affirmation and denial of the border may make the crosser unsure whether the border has indeed been crossed, again causing the crosser to hesitate on the status (real/unreal) of the territory bounded by the border.* If the border is viewed primarily as a barrier, its status as a border will be seen as threatened by any ambivalence or dissemination. That is to say that its ontological status – does it exist, or does it not exist? – will be threatened, creating a hesitation in its interpretation. Thus the very common intrusion of the fantastic in its different forms in border-crossing narratives, expresses doubt about the existence of the border, or about whether the border has been crossed. Again, the importance of an interpretative or epistemological element in the border crossing must be emphasized.

Much has been said about the *other* in connection with interpretation, and it is clear that the ontological status of the 'other' or unknown territory is often a point of focus in those cases in which the border-crosser identifies with the territory which he is leaving. In his *Universe of the Mind*, semiotician Jurij Lotman builds on his comments on borders in the earlier *The Structure of the Artistic Text*, where he establishes their status strictly as impenetrable divides between regions of differing structures. In the later text, he begins by

¹⁰ Edgar Platen, in privileging relations and connections rather than oppositions, does so with respect to a continual process of border crossing/transgression (*Grenzüberschreitungen*), border erasure (*Grenzauflösungen*), and the drawing of new borders.

positioning the border first and foremost as the similarly asymmetrical boundary of the known and the 'own', within what he terms the semiosphere (131). At the end of his discussion of boundaries there however, he admits that semiospheres always join onto other semiospheres, providing the basis for equalization and exchange (142). This leaves the question of what happens when the border itself becomes the other. In Rushmere's case, ontological doubt is either associated with the border sign rather than directly the border itself, or with the mystical Welsh and his Welsh object of desire, Greta Vaughan, who has 'ryw hud Celtaidd o'i chwmpas [some Celtic enchantment around her]' (40; my translation).¹¹ If however we read the border sign and the boundaries set around Greta as displacements of or figures for the border, it becomes apparent that it is not only the other which is ambivalent and fantastic, but also the border itself.

3. *There is a reflective moment in the crossing of the border which reproduces the crossing and its splittings on different levels. As the border-crosser crosses the border, new narrative borders are created and crossed in the crosser's own story, and in the story of the border itself.* The border crossing alters, reaffirms, or even constitutes the identities of both the border-crosser and the border itself by creating temporal borders in the historical narrative of the border and the biographical narrative of the border-crosser. Alongside the spatial movement of the border-crosser across the border, both the border-crosser and the border move from one condition to another: a temporal boundary is crossed. In many cases, this temporal border is not a particularly interesting border; it divides merely between a time when the border hasn't been crossed and a time in which the border has been crossed. However, there is often a strong potential for a border crossing to function as a marked boundary between two different states of being. In biographical terms, important divisions between life stages, or between life and non-life (at the borders constituted by birth and death) are often marked by topographical border crossings. These temporal borders are an important concern of literary scholars, who often deal with life-stories as described in novels and stories. They are

¹¹ For a reading of similar 'magic circles' around objects of desire in Nadine Gordimer's 1990 novel *My Son's Story*, see Schimanski, 'Genre Borders in a Border Novel'.

also of interest to anthropologists and folklorists, who often deal with the ritual spatialization of important transitions in life: initiations involving removal and readmittance into society (as described by Arnold van Gennep and Victor Turner); marriages involving the carrying of people over thresholds and honeymoons; funerals involving burial in marked-off spaces. It is clear from *Cysgod y Cryman* and its sequel that border crossings mark Rushmere's transition from single to married life and also his death.

In other cases, crossings across national boundaries are in themselves important events in the life of a person, as is often the case in economically or politically-forced migration and exile. The initial projection of a topographical border crossing onto a temporal axis can however bring with it an act of interpretation which in itself is part of the narrative of border crossing. Rushmere's life story becomes part of his border crossing in *Cysgod y Cryman*, in an act of internal reflection in which he considers himself – he creates the narrative of his life in connection with the border crossing (cf. Certeau). In other cases, the interpreter may not be the border-crosser him or herself, but another character or the narrator. In any case, protagonist or narrator becomes the first in a chain of interpreters including the receiver of the narrative (in literary examples, the reader). As interpretation itself becomes a temporal and narrative act, the border crossing finds itself reflected and refracted on many planes.

4. *The inevitable multiplication of the border crossing in its reflections means these split statuses, directions and readings apply to all the entities involved in the border crossing (territories, crossers, signs).* The continual reflection of the border crossing onto different narrative planes is further complicated by multiplication of border effects on many different identities and planes, bringing with it ambivalences and splittings to all the entities involved. The Welsh border in *Cysgod y Cryman* is both a join and a barrier; Rushmere is both somebody who has crossed the border and not crossed the border; as becomes clear from his reflections, Wales is both dirty and cleansing, both irritating and desirable, both a nation and a people, both a territory and a culture, both obvious and secret; the border sign is both superfluous and arbitrary, both obstinate and knocked a bit to the side. It is difficult to say where this complication would end; or even where it may begin,

for it is always already present in the border itself. Complication is indeed the *re*-complication of a convenient fiction about a minimal crossing of a unitary and clear-cut border by an individual border crosser, showing that the situation was not that simple to start off with. It would also be presumptuous to assume that this endless reflection onto different entities and planes is a unproblematic process of simple mimesis within a straight-forward economy whereby signifieds are exchanged for signifiers which in turn become signifieds, again to be exchanged. There is in all likelihood an element of play in the system; given one instance of an entity or plane, one cannot simply reconstruct all the others.

5. *The discrepancies between these crossings cause the border to splay into several borders, to lose its nature as a unitary border, to be disseminated as new borders inside the territories it divides.* As the border is split in its ambivalent status and reflected on all kinds of different planes (in Rushmere's case biographical, interpretative, territorial, cultural, textual, etc.), it becomes apparent that it is made up of a multiple set of borders existing on different planes.¹² These borders are more or less overlaid, juxtaposed, bundled together, when seen from the perspective of any one of these planes. From such a perspective, smaller or larger discrepancies will become obvious. Hélène Cixous comments in a reading of border crossings in Jean Genet's 1949 *Journal du voleur* (*The Thief's Journal*): 'We are always either early or late as far as the construction of the passage is concerned' (138). Thus, while Rushmere only once crosses the Welsh border in the discussed episode, on the discursive level of the text, the border is crossed several times, creating folds in the text. Discrepancies between the territorial and more symbolic, cultural borders of the Welsh nation potentially makes the border arbitrary or dislocated. The theoretical implications of such a *dissemination* of the border include the idea that the border is a zone rather than a simple line; in which case the border becomes not only the division between two territories or places, but also a territory or place in itself (with its own borders). They also include the idea that the external borders of a territory can be reflected in the form of its internal borders; to take a practical example, the

¹² For a multilayer model of borders as developed within the social sciences, see Schack.

border control air travellers pass at an airport situated far from the nation's external borders is an infolded variant of those external borders (Virilio 10; Löfgren 262-66; Newman 'Borders and Bordering' 178). Dissemination also implies a progressive emptying of signification, if we are to follow Jacques Derrida's use of the term, in which he plays on the idea not only of 'spreading' or 'proliferation', but also the 'dis-semination', the 'removal of meaning'. The risk is here that the border becomes so spread-out that it no longer can be called a border. There is however nothing to prevent us from attempting to identify different borders as connected, as foldings of the same, underlying border, or even as hierarchically related (primary and secondary borders), though it would be preferable if we could retain an awareness of the different ethical implications of such a strategy in every case.

6. Internal differences are always also infolded external borders. Internal divisions may reinforce just as much as they destabilize identity; external divisions may destabilize just as much as they reinforce the same. Because border-crossers never completely cross the border, they often bring the border with them, folding it into the inner space of the territory they have entered. Rushmere in *Cysgod y Cryman* is still very English when he visits the Vaughan family home in Wales, and his Englishness is reaffirmed when he creates a border inside that home between (English) cleanliness and modernity and (Welsh) dirt and belatedness. This image of Wales as divided between Welshness and Englishness is answered in the novel as Greta Vaughan enters into the Welsh culture of Liverpool upon their marriage and her move to England, creating a corresponding division between Welshness and Englishness in England. The obvious implication of the folding of the border into the territory it delimits would be that the border threatens the identity of that territory. Where nations are concerned, their ideal horizontal homogeneity is threatened by foreign, heterogeneous elements. But this argument may be reversed: if the internal border is seen as a product or variant of the external border, it may reaffirm the identity of the territory. Indeed, nation theory makes clear that nation-builders often make use of internal difference in order to bring into being national unity (cf. Sommer; Bhabha).

7. *The border-crosser is caught on two trajectories with regard to the bounded territory, both inside and outside, both belonging and participating without belonging, both naturalized and suspended. The border-crosser approaches the territory on a double trajectory.* The border is folded into the territory in the border-crosser's uncertainty: the border-crosser is caught between on the one hand facing up to the other and entering into it, and on the other skimming above the other, keeping outside. In the one case, the border-crosser is placed beside the other, looking and moving on a horizontal plane; in the other, the border-crosser watches as if suspended from above. It is the border-crosser's uncertainty which makes the border crossing into a question of reading, and the border-crosser's double trajectory (facing/skimming) is very similar to that of the reader of a book, who is also moves on a double trajectory (reading progressively through the book and reading from a totalizing, external perspective). Uncertainty and the double trajectory make it possible to treat the territories involved in a border crossing as texts, and thus to call this provisional theory of the border a *poetics* of the border.

Mappings

With the processes of a crossing-orientated theory of the border in mind, I turn now to the theory and practice of a border poetics proper. Border poetics can be defined as any approach to texts which connect borders on the levels of *histoire*, the word the text presents to the reader, and of *récit*, the text itself, a weave of rhetorical figures and narrative structures.¹³ In other words, it attends to two kinds of space, the *presented space* (the world in the text) and the *space of presentation* (the text as part of the world). In both these spaces we may find borders of a topological or topographical nature, either they be national borders or the borders between chapters in a book. The connection between the spaces may of course also take place in other media than the text: all kinds of representations – be they narrative, artistic or non-aesthetic – involve this kind of spatial doubling.

Such acts of connecting presuppose that borders always have a spatial element. However, one of the first problems any theory of the

¹³ I use Gérard Genette's terms, well-established in narratology, though corresponding terms developed by Boris Tomashevsky such as *sjuzet* and *fabula* are still popular, as are a standard translation of Genette's terms, *story* and *discourse*.

border meets is the broad applicability of the term 'border'. Even limiting oneself to literary studies, borders are very often invoked, especially in discussions of transgression and identity. What quickly becomes apparent, at least within the context of a border theory proper, is that the word 'border' is often used where alternatives could have been just as useful: words like 'difference' and 'opposition', for example, depending on what is intended. Thus at the 'Gendering Border Studies' conference arranged by the Centre for Borders Studies at the University of Glamorgan in 2005, while many of the papers dealt with gendered and gendering practices taking place on or across national and other topographical borders, a large number of papers addressed gender itself as a form of border. The problem with using the term 'border' instead of terms such as 'difference' or 'opposition' is that it tends to territorialize difference, even if only within an imaginary mental landscape. One runs the risk of homogenizing bordered-off areas in this landscape, and repressing in the process more network- or rhizome-like models of the world. However, this reductive use of the term 'border' – common and unavoidable as it is – is the bread and butter of border theory. Border theory regularly returns to such questions as how difference is made into borders, how networks are refigured as territories, and what kind of borders are the end-products of these territorializing processes. As Simmel suggests, it may be that the symbolic difference comes before the border, and indeed that the 'topographic' is only a way of mapping spaces which are in our lived experiences more a question of symbolic meaning than of Cartesian co-ordinates. This would imply that the border between England and Wales is primarily a line in a mental landscape, and only secondarily a line in a physical landscape. Even more radically, it might imply that topography never actually escapes the conceptual sphere, that it is just another symbolic framework, this time involving such categories as near and far, inside and outside, East and West, visible and invisible – rather than categories such as Englishness and Welshness or feminine and masculine.

My own argument here would be that the border is a dynamic phenomena which has no primary essence we can enthrone as its ultimate 'signified'. The border, as Reinhold Görling has suggested, is not a sign but a trace. This would imply that all borders have a topographical and a symbolic aspect; they all 'topographicalize' or

‘territorialize’ symbolic differences, and at the same time ‘symbolize’ or ‘conceptualize’ topographical and territorial differences (cf. Newman ‘Borders and Bordering’ 183). Because of the inevitable recomplication of the border, these forms of projection or mapping take place on different planes, such as the plane of presented space and the plane of the space of presentation, both mentioned above. From these recomplications, and the recomplication of recomplications, the main types of border central to a border poetics are produced. From experience with various readings of border-crossing narratives and building on the seven processes describes above, I have identified five main types of these which are useful to deal with in a border poetics reading. All border-crossing narratives may thus be examined for their *textual*, *topographic*, *symbolic*, *temporal* and *epistemological* dimensions; I will be discussing each in more detail below.¹⁴ In using these categories, one will inevitably be faced with the recomplications inherent in border crossing. If all borders have a spatial element (at the very least), it becomes possible to talk about the topography of a text, about a symbolic mental landscape, about a temporal progression, or about a field of knowledge. This means that the borders above tend to be recomplicated at the very point at which they have taken their proper places as elemental denominators in an analysis. A person crossing from one territory into another crosses a topographical, but also a temporal border; and this temporal border, in being designated a border, figures time as an imaginary topography.

Five planes

1. *Textual borders* may take the form of punctuating segmentations or of more or less marked shifts between different themes, episodes, styles, modes, etc. These are the borders which the reader meets when she reads the text, and they constitute temporal borders in the story of her reading. A text is delimited by its beginning and its end, but reading introduces other phenomenological dimensions to the text; thus the outer border of the text may just as well be figured by the

¹⁴ For a textual reading where these categories are used and illustrated, see Schimanski, ‘The Postcolonial Border’. For an alternative set of dimensions or planes connected to a way of reading borders in aesthetic works, see Larsen, who also includes illustrative readings.

border between the reader and the text, a both textual border, and an epistemological border central to hermeneutics. The text itself is a temporal border in the sense that it divides the life of its reader between a time when it had not been read, and the time afterwards, when it has been read; the beginning and ending, or the outside and inside of a text may thus also be described as the outer edges of the text figured as a border zone. Texts may also be put into categories, implying symbolic borders between genres, or between literature and non-literature. Part of the job of border poetics is, I propose, to show the connections between internal, external, and categorical borders.

Textual borders are of course a variant of *medial* borders, and are thus partly dependent on media-specific material constraints (I write 'partly' because most media seem fairly efficient in creating simulacra of other media, and thus escaping these initial material constraints). Thus they may be treated also as a variant of topographical border, involving another such variant, the bodily borders of the reader/perceiver. Being in writing, texts are rich in the means to represent borders indirectly, through the figurative power of language. It may seem that they can only map borders *directly* by using the graphical potential of textual limits, divisions and punctuation. However, because words and figures call upon the reader to read and interpret, they constitute, in their materiality, a topographical border between the reader and the world of the text.

2. *Symbolic borders* (also called *conceptual borders*) are in one sense not real borders, since they belong to the human imaginary – though ultimately, this could be said of all borders, if we accept that space, time and borders are categories of perception. As suggested above, even topographical borders of the most banal type build on symbolic oppositions and differences: the English-Welsh border is a mapping of the difference between English and Welsh Territory. However, many more abstract differences – metaphysical, mathematical and social – are less easy to map as topographical borders, though we do so all the time, either in imaginary diagrammatic landscapes (if we are so inclined), in graphic representations, or in the form of geographical and other kinds of physical borders. As Lotman suggests, borders, as part of a 'language of spatial relations', are central to a 'spatial modeling of concepts which themselves are not spatial in nature'. He

held modelling as being ‘extremely important for art’ (218; see also 229).

Other kinds of symbolic borders are imaginable. While some researchers on globalization tend towards representing the world as a world of flows, others have become concerned with the development of new kinds of seemingly non-territorial borders in the symbolic space of the internet (Newman ‘On Borders and Power’ 3). These borders, often involving a process of membership (Jordan and Duvell), seem very unlike traditional topographical borders, yet they can be said to involve an action of crossing. They are a new variant of the disseminated, often internal border produced when the symbolic opposition between inside and outside is shifted away from the topographical border to some other site; typical examples are that mentioned earlier of the border control post passed in an airport far from the outer national border, or the inner urban borders between ethnically marked spaces which in other contexts may be manifested by the outer national border (Newman ‘On Borders and Power’ 7).

In literary texts, I propose to use the term ‘symbolic border’ mostly about differences concerning the lived life of humans and other agents, either in its social aspects (*gender, religion, class, ethnicity, hegemony*, etc.), in its individual aspects (*being, body, psyche*, etc.), or in the in-between of interpersonal relationships. Literature to a large extent deals with precisely the crossing or the transgression of such symbolic borders.

Two of the other border types I propose could be said also to be sub-types of the symbolic border, dealing with differences in time and in knowledge:

3. *Temporal borders* are transitions between two periods of time. The transition may be imagined as a topographical border if time is seen as an imaginary landscape (‘the past is a foreign country’), or as a spatialized fourth dimension. Literature mostly deals with biographical and historical timescales, though sometimes the latter may be further divided between the properly historical and the mythical/cosmological. Thus temporal borders in literature have mostly to do with the human life cycle (*birth, adulthood, marriage, success, aging, death*, etc.), well-described in psychoanalytical theory, in anthropological work on transition rituals as mentioned earlier, and in

Mikhail Bakhtin's theory of chronotopes; or with historical transitions (*genesis, revolutions, conquests, colonisations, wars, national awakenings, migrations, developments, liberations, apocalypse, etc.*). Biographical transitions can often be read as figures for historical transitions. Such shifts in life and in history will be accompanied by transitions from one more abstract symbolic sphere to another (e.g. from being single to having a partner, or from capitalism to socialism), and often also by topographical border crossings of different kinds. All topographical border crossings will be accompanied by temporal border crossings of greater or lesser weight.

4. *Epistemological borders* build on the difference between the known and the unknown. In a positivist, progressive world-view, epistemological borders are seen as expanding, and this expansion is also seen as an all-important social project, in many cases accompanying the topographical expansion of borders through imperialism. Today, cultural and experience-orientated tourists and travel writers continue this movement on an individual level.

Epistemological borders are often placed between home territory and foreign places; the traveller travels into the unknown. The other is often defined as the unknown; and the unknown is often defined as the other. Topographical border crossings are inevitably accompanied by epistemological border crossings or border shiftings, as the border-crosser interprets the other, and the border itself. The textual border crossings carried out by the reader of literary and other narratives also involve epistemological border crossings in their acts of readerly movement and interpretation.

5. *Topographical borders* are as suggested a necessary element in any border crossing: all borders must have a spatial dimension, imaginary or otherwise, or else one cannot cross them. This flexibility of the concept must always be attended to in the practice of a border poetics, though generally an analysis of topographical borders in the text will tend to focus first on those thought of in terms of physical space. The most concrete examples are borders which are reinforced by physical barriers and markers, such as most national borders, land-ownership borders such as fences, architectural borders such as walls, and bodily borders such as skin.

From a geographical point of view, such borders may be described in terms of *scaling*: thus bodily borders are borders on a micro-scale, out of focus for traditional geographers, while national and power-bloc borders are borders on a macro-scale. Part of the theory of scaling is that one and the same border may function on different scales: the wall of house (say in Berlin before German reunification) may be also a land-ownership border, or even a border between nations and even larger power blocs.

Ultimately, textual borders are topographical borders on a micro-scale; an obvious example in the present context would be those constituted by book covers within the topography of a library. When Simmel uses frame of the artwork as a metaphor for the border of a social group, he implicitly contrasts the two in terms of scale and import, but at the same time accepts that they have the same formal function: that of 'closing' the object 'off against the surrounding world and holding it together' (141).¹⁵ Likewise, Lotman considers 'the work of art as an area of space demarcated in some way', even if it should reflect 'in its finitude an infinite object' (217).

Figurations

The topographies of space, time, text, symbolic structure, and knowledge, while overlaid, are not completely commensurable, causing a sense of slippage when their borders are juxtaposed. This sense of slippage, of the dissemination of the border, will form part of the particularity of any single border reading. The geographical analogy would be the imperfect fits between borders on different levels that provide the potential for border change (Newman 'On Borders and Power' 5). Slippage in border reading has important implications for the work of connecting one level with another. While all types of border entail a process of mapping, this mapping always involves an element of play. To use semiotic terms, there is a difference involved in the mapping of the signifier onto the signified. In rhetorical terms, the different borders we may find in the text may figure other borders, but there will always be a surplus or a discrepancy in these exchanges and substitutions. From the perspective of a minimal model of juxtaposition and slippage, one

¹⁵ '[...] gegen die umgebende Welt ab- und in sich zusammenzuschließen' (Simmel 138).

may assume that such figuration involves both a metaphorical and a metonymical dimension, a double vector of interpretation. The mode of figuration involved will thus always be of great interest in a border poetics reading.

Simultaneously, it is difficult to imagine a permanent baseline for any concerted act of mapping borders. All baselines, all planes of projection, must be seen as contingent and temporary. Anthropologists and border scholars Hasting Donnan and Thomas M. Wilson write that topographical borders are 'good places to study symbolic boundaries' (16). Likewise, it is certainly a useful exercise to take the physical articulation of the text as baseline, and map topographical, temporal, epistemological and symbolic borders onto this baseline. By doing this one may discover for example that the same border is crossed physically or symbolically several times in a text, although the border-crosser only crosses the border once in the world of the text. One may then identify a crossing in the text which, by benefit of greater sense of juxtaposition with the topographical border crossing, can lay claim to primacy. Other borders, which in the frame of the argument may be called more secondary, can then be seen in relationship to this primary border. Borders on a micro-scale may be read as standing for borders on a macro-scale in a figure of understatement; or vice versa, in a figure of hyperbole.

However, because other planes are involved in this analysis, one has to examine the text from the perspective of these other planes. In doing so, I propose, one will become aware of the above-mentioned surpluses in the figurative exchange. It is these surpluses which give meaning and particularity to the reading. Topographical borders may tell us something we did not know about textual borders; textual borders may tell us something we did not know about topographical borders. Each turn of the allegory leaves a new residue to be reintroduced into the allegorical economy. This residue is a product of the particularity of the different figural resources that are activated at any given turn of the allegory. Thus, the border is subject to various figural representations, such as a bridge, a threshold, or a bend in the road, all of which endow the border with different meanings. Similarly, textual borders are also subject to different figural representations. Thus for example, the ending of a text may be figured as a transition to a blank, empty state. Sometimes, textual and

topographic borders may be figured by images in the text itself – such as walls or skin – and one single such image may be readable as a figure for both a textual and a topographical border in one.

Border figures belong to a possibly endless repertoire of such configurations, though these figures can often show common features, and the repertoire is always expandable. There are various aspects of this repertoire which are central to border poetics. 1. A set of *images*, of figures for the border (line, threshold, coast, seam, the Berlin Wall, the customs official etc.). 2. A set of *paradoxes* which threaten any simply view of the border. Is the border a cut or a link? Does the border belong to the territory it delimits? Is the border a function of what it delimits or is it the other way round? 3. A set of border *effects*, for example infoldings, doublings, splittings, and disseminations resulting in the production of border zones, internal borders, carried borders, and of primary and secondary borders set in relation to one another. 4. A combined *ontology* and *epistemology* of the border in which borders are seen as dependent on the possibility of their being crossed, and in which the border is figured in relationship to the possible crosser, in which the border structures the difference between self and other, home and foreign territory, civilization and barbarity, society and wilderness, known and unknown, reality and fantasy, etc.

Exactly how the various figures in the repertoire endow the border with different meanings is dependent on the particular characteristics of the figures themselves: if they involve one, two, three or four dimensions (including time), what kind of events, processes and states of development and permeability they allow, what constraints they set on topographical form, and which spaces they conventionally divide between. Skin, for example, the outer border of the body, is typically a three-dimensional border which can be subject to events and processes such as piercing, cutting, wounding, infection, healing, decay, peeling, and touching; it can attain a status of being healthy, unhealthy, wounded, covered or naked; it can be crossed by infections, bodily wastes, senses, nourishment, air and words; it envelops, while having openings, signifies culturally through colour, and can function as camouflage; and it divides between the body and the space outside the body, between the body and other bodies and objects, and even between the body and itself (one can touch oneself). In any use of skin as a figure for the border, one or more of these

attributes may be activated as a meaningful connotation of the border.¹⁶

The particularity which these figures introduce into the allegory and the residues it produces point to the possibility of differentiating between certain kinds of border and certain kind of texts or territory, with their differences hinged onto the protocols met at their borders. In the Rushmere episode in *Cysgod y Cryman*, the border sign points to its own insignificance, and thus reaffirms itself as a marker of a radical difference between England and Wales as entities belonging to two different types of nations. The reversible allegory may also be extended to the territories bounded by the borders concerned. Reading a text in which the border concerned is a national border, a reversible allegorical relationship presupposes that nations involved are subject to various figural representations, that these figures are ways of handling the nation, and that one important metaphor for the nation is the text. It also presupposes the obverse: that the text is similarly subject to various figurations, one of which is the nation. But a border mark has its own textuality, and might differentiate between different kinds of border, not only between the two sides which follow each and every border.

Ultimately, it is this flexible and reversible activity of allegorical reading which is the main work of a border poetics reading. As suggested in my introduction, this work will also have theoretical implications for a border poetics as presented here: figuration and allegory are also forms of border crossings, made by the analyst, and such border crossings will inevitably put into question the stability and unity of the borders between text, space, time, knowledge and the symbolic sphere; and of the analyst herself.

Works cited

Akin, Fatih. *Im Juli*. 2000. Film.

Bakhtin, M. M. 'Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics'. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981. 259-422.

¹⁶ See Benthien for a thorough analysis.

- Benthien, Claudia. *Haut: Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1999.
- . *Skin: On the Cultural Border between Self and the World*. New York: Columbia UP, 2002.
- Bhabha, Homi K. 'DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation'. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. 139-70, 266-69.
- . *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Canetti, Veza. 'Geduld bringt Rosen'. *Geduld bringt Rosen: Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994. 5-44.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien*. Nouv. éd. [Paris]: Gallimard, 1990.
- . *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven F. Rendall. Berkeley, CA: U of California P, 1984.
- Cixous, Hélène. *Three Steps on the Ladder of Writing*. Trans. Sarah Cornell and Susan Sellers. New York: Columbia UP, 1993.
- Derrida, Jacques. *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago: U of Chicago Press, 1981.
- . *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- Donnan, Hastings, and Thomas M. Wilson. *Borders: Frontiers of Identity, Nation and State*. Oxford: Berg, 1999.
- Egerer, Claudia. *Fictions of (In)Betweenness*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1997.
- Elis, Islwyn Ffowc. *Cysgod y Cryman: Nofel*. Aberystwyth: Gwasg Aberystwyth, 1953.
- . *Shadow of the Sickie*. Trans. Meic Stephens. Llandysul: Gomer, 1998.
- . *Yn Ôl i Leifior*. Aberystwyth: Gwasg Aberystwyth, 1956.
- Foucault, Michel. 'A Preface to Transgression'. Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. *Michel Foucault: Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ed. Donald F. Bouchard. Ithaca, NY: Cornell UP, 1977. 29-52.
- . 'Préface à la transgression'. *Dits et écrits, 1954-1988*. [Paris]: Gallimard, 1994. I:233-50.
- Genet, Jean. *Journal du voleur*. Paris: Gallimard, 1995.
- . *The Thief's Journal*. Trans. Anthony Blond. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca NY: Cornell UP, 1983.
- Gennep, Arnold van. *The Rites of Passage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1960.
- Gordimer, Nadine. *My Son's Story*. London: Bloomsbury, 1990.

- Göring, Reinhold. 'Topology of Borders in Turkish-German Cinema'. *Border Poetics De-Limited*. Eds. Johan Schimanski and Stephen F. Wolfe. Laatzten: Wehrhahn, [forthcoming].
- Görner, Rüdiger. 'Notes on the Culture of Borders'. *Border Poetics De-Limited*. Eds. Johan Schimanski and Stephen F. Wolfe. Laatzten: Wehrhahn, [forthcoming].
- Heidegger, Martin. 'Bauen Wohnen Denken'. *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Günther Neske, 1954. 145-62.
- . 'Building Dwelling Thinking'. Trans. Albert Hofstadter. *Basic Writings: From Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*. Ed. David Farrell Krell. Rev. and expanded ed. London: Routledge, 1993. 343-63.
- Jacobsen, Roy. *Grenser*. Oslo: Cappelen, 1999.
- Jordan, Bill, and Franck Duvein. *Migration: The Boundaries of Equality and Justice*. Oxford: Polity, 2003.
- Larsen, Svend Erik. 'Border Poetics? Boundaries – Ontology, Methods, Analysis'. *Border Poetics De-Limited*. Eds. Johan Schimanski and Stephen F. Wolfe. Laatzten: Wehrhahn, [forthcoming].
- Lichtenberg-Ettinger, Bracha. 'The Becoming Threshold of Matrixial Borderlines.' *Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement*. Ed. George Robertson. London: Routledge, 1994. 38-62.
- Lotman, Ju. M. *The Structure of the Artistic Text*. Trans. Gail Lenhoff and Ronald Vroon. Ann Arbor: Department of Slavic Languages and Literatures University of Michigan, 1977.
- Lotman, Yuri M. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Trans. Ann Shukman. Bloomington, IN: Indiana UP, 1990.
- Löfgren, Orvar. 'The Nationalization of Anxiety: A History of Border Crossings'. *The Postnational Self: Belonging and Identity*. Eds. Ulf Hedetoft and Mette Hjort. Minneapolis: U of Minnesota P, 2002. 250-74.
- Malouf, David. *Remembering Babylon*. 1993. London: Vintage, 1994.
- Mora, Terézia. 'STILLE. mich. NACHT.' *Seltame Materie: Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. 21-52.
- Newman, David. 'On Borders and Power: A Theoretical Framework'. *Journal of Borderlands Studies* 18.1 (2003): 13-25.
- . 'The Lines that Continue to Separate Us: Borders in Our "Borderless" World'. *Progress in Human Geography* 30.2 (2006): 143-61.
- . 'Borders and Bordering: Towards an Interdisciplinary Dialogue'. *European Journal of Social Theory* 9.2 (2006): 171-86.
- Platen, Edgar. 'Vorwort und Auswahlbibliographie'. *Grenzen Grenzüberschreitungen Grenzauflösungen: Zur Darstellung von Zeitgeschichte in*

- deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (III)*. Eds. Edgar Platen and Martin Todtenhaupt. München: iudicium, 2004. 7-10.
- Schack, M. 'On the Multicontextual Character of Border Regions'. *Borders, Regions, and People*. Eds. Martin van der Velde and Henk van Houtum. London: Pion, 2000. 246 s.
- Schimanski, Johan. 'A Poetics of the Border: Nation and Genre in *Wythnos yng Nghymru Fydd* and Other Texts by Islwyn Ffowc Elis'. Dr. art. Oslo, 1996.
- . 'Genre Borders in a Border Novel: Nadine Gordimer's *My Son's Story*'. *Genrer och genreproblem: teoretiska och historiska perspektiv / Genres and Their Problems: Theoretical and Historical Perspectives*. Eds. Beata Agrell and Ingela Nilsson. Göteborg: Daidalos, 2003. 505-13.
- . 'The Postcolonial Border: Bessie Head's "The Wind and a Boy"'. ([forthcoming]).
- Simmel, Georg. 'Soziologie des Raumes'. *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995. 132-83.
- . 'The Sociology of Space.' Trans. Mark Ritter & David Frisby. *Simmel on Culture: Selected Writings*. Eds. David Frisby and Mike Featherstone. London: Sage, 1997. 137-70.
- Sommer, Doris. 'Irresistible Romance: The Foundational Fictions of Latin America'. *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. 71-98.
- Tomashevksy, Boris. 'Thematics'. Trans. Lee T. Lemon and Marion J. Reis. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Eds. Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln, NE: U of Nebraska P, 1965. 61-95.
- Turner, Victor. *Blazing the Trail: Way Marks in the Exploration of Symbols*. Ed. Edith Turner. Tucson, AZ: U of Arizona P, 1992.
- . *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1967.
- Virilio, Paul. *L'espace critique*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1984.

„Wir haben uns an die Idee der Identität der Person gewöhnt. Ist es eine fixe Idee?“

GEDANKEN ZUR ERZÄHLPROSA HERMANN KESTENS

Jan T. Schlosser

Hermann Kestens Leistung als Herausgeber der Werke anderer Autoren, die zum Teil erst durch seine ebenso wohlwollende wie energische editorische Betreuung zu namhaften Vertretern der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts avancieren konnten, ist unumstritten. Zu Recht hat er sich noch zu Lebzeiten den Ruf eines – mit Stefan Zweigs Worten – ‚Schutzzvaters aller Versprengten‘, eines emsigen Förderers der Exilliteratur erworben. Auch als Essayist vermag Kesten sich durchaus innerhalb des Literaturbetriebs zu behaupten. Allein sein eigenes Erzählwerk hat in der Literaturwissenschaft nur sehr wenig Resonanz gefunden. Das apodiktische Urteil Marcel Reich-Ranickis, wonach Kesten vom „modernen Roman [...] nichts versteht“, ¹ wurde zwar schon vor über vierzig Jahren gefällt, hat sich aber dennoch als rezeptionsleitend erwiesen. Überblickt man die Sekundärliteratur zum Werk Hermann Kestens, sticht in erster Linie hervor, dass seine Romane und insbesondere seine Erzählungen überwiegend nur eine vorübergehende, unmittelbar nach ihrer Veröffentlichung erfolgte und primär an der feuilletonistischen Tagesjournalistik ablesbare literaturkritische Reaktion hervorgerufen haben, jedoch äußert selten eine literaturwissenschaftliche Langzeit- und Breitenwirkung zu entfalten vermochten. ² Die in den vergangenen zwanzig Jahren in den

¹ Marcel Reich-Ranicki: Deutsche Literatur in West und Ost. Prosa seit 1945. München 1963, S. 263.

² Vgl. dazu die ausführliche Bibliographie in: Wolfgang Buhl, Ulf von Dewitz: „Ich hatte Glück mit Menschen“. Zum 100. Geburtstag des Dichters Hermann Kesten. Nürnberg 2000. – Als Indiz für ein wachsendes Interesse an Kesten wäre eine aufschlussreiche, neue Buchpublikation zu registrieren: Walter Fähnders, Hendrik Weber (Hrsg.): Dichter – Literat – Emigrant. Über Hermann Kesten. Bielefeld 2005. Vgl. darin vor allem Walter Delabar: Negative Biographistik. Zum Erzählwerk Hermann Kestens in der Weimarer Republik, S. 23-44. Nur am Rande werden hier die Erzählungen Kestens behandelt. Zur zentralen Rolle der Identitätsproblematik heißt es gleichwohl: „Denn die Identität der Figuren/Personen mit sich selbst, der Entwurf dieser Identität, die sich in multiple und widersprüchliche Rollen

wichtigsten Periodika der Germanistik erschienenen Beiträge zur Erzählprosa Kestens lassen sich mühelos an einer Hand abzählen. Sein zehnter Todestag im Jahre 2006 mag gleichwohl als ein gegebener Anlass erscheinen, sich dem Werk intensiver anzunehmen. Der vorliegende Aufsatz möchte einen Beitrag dazu leisten, das erzählerische Werk Kestens weniger voreingenommen zu betrachten und es vor dem Hintergrund seiner eigenen gedanklichen Voraussetzungen in einem helleren Licht zu erfassen.

Wollte man die in den Essays Kestens formulierten poetologischen Grundprämissen herausarbeiten, wären zunächst sein radikales Eintreten für die Humanität, die Vernunft und vor allem sein dezidierter ‚Optimismus‘ hervorzuheben, diese Leitlinien im Rahmen der gesellschaftlichen Moderne letztlich auch als maßgebend durchsetzen zu können. Namentlich sein Fortschrittsglaube, „daß Menschen in Frieden und zivilisiert miteinander leben, in einer besseren Gesellschaft, als es heute irgendwo in der Welt gibt“,³ mag angesichts des Erfahrungshorizonts eines vom NS-Regime rigoros verfolgten Autors verblüffen. Als Basis der ‚optimistischen‘ Optik lassen sich dem Werk Kestens in der Tat weniger ideologische Systementwürfe denn ein anthropologisch fundiertes Denkmuster zuordnen, das er als die „Lebenslust“⁴ oder die „Lust am Leben“⁵ bestimmt. Die ‚Lebenslust‘, schlichtweg als Lebender unter Lebenden auf der Welt zu sein und diese mit den Sinnesorganen zu erkennen, zieht sich als ein Leitgedanke durch seine Prosa: „Es ist eine Lust zu leben, eine mit Schmerzen verbräunte Lust, wie die Liebe, wie die Betrachtung der Welt und der Menschen, wie alles Dichten und Denken.“⁶ Die Autorschaft Kestens bewegt sich fürwahr im Spannungsbogen „zwischen Schmerz und Lust“.⁷ Diese Festlegung ist aber dermaßen vage, dass sie ganz verschiedenartigen Interpretationsansätzen eine gewisse Legitimität eröffnet. Allein ein

aufspaltet, die Orientierung ihres Handelns auf sich, wird von immer größerer Bedeutung.“ (S. 36).

³ Hermann Kesten: Ein Optimist. Beobachtungen unterwegs. München 1970, S. 12.

⁴ Ebd., S. 14.

⁵ Ebd., S. 11. Vgl. dazu auch Kesten: Die Lust am Leben. Boccaccio/Aretino/Casanova. München 1968.

⁶ Kesten: Vorwort. In: Ders.: Filialen des Parnaß. 31 Essays. Frankfurt am Main 1984, S. 9.

⁷ Ebd., S. 15.

Blick auf die Themen- und Problemkomplexe in seinen Erzählungen vermag dieses Spannungsfeld näher einzukreisen.

In den Erzählungen Kestens gruppieren sich um den ‚Schmerz‘ die Bewusstseinskonturen der „Einsamkeit“⁸ und „Entfremdung“.⁹ Diesen Erfahrungen wird das Bemühen um eine größere ‚Lust‘ gegenübergestellt, die sich sodann an der Hoffnung auf „ein neues Leben“¹⁰ entzündet. Die Protagonisten versuchen daher, ihr Leben von Grund auf zu ändern, wobei das Bestreben, „das Leben zu verdichten“,¹¹ in den Vordergrund rückt. Der Epiker Kesten reflektiert vornehmlich den Identitätsverlust¹² und dessen Variationsmöglichkeiten. Er gestaltet „die Vertauschbarkeit von Menschen, die politische, moralische, menschliche Beliebigkeit eines Individuums von heute, die Unverbindlichkeit moderner Charaktere und ihrer Lebensläufe und Handlungen und ihres Vokabulars, ja ihre totale Auflösung.“¹³ Eine Motivuntersuchung dreier repräsentativer Erzählungen aus verschiedenen Entstehungsphasen soll dies verdeutlichen: *Vergebliche Flucht* (1926), *Emilie* (1929; ursprünglich *Die Liebesche*) sowie *Nikolaus Stern* (1962). In ihnen manifestiert sich die Problematik von ‚Schmerz und Lust‘ auf besonders markante Weise. Zudem zeigen sie, auf welchen Feldern des Lebens – dem privaten, beruflich-sozialen und politischen – Kesten den Identitätskonflikt verortet.

*Vergebliche Flucht*¹⁴ beschreibt einen Untergang, der an der Figur des Ingenieurs Garrett veranschaulicht wird, der seinem Beruf aufgrund einer vermeintlich lebensbedrohenden Erkrankung den Rücken kehrt und ein ‚neues Leben‘ anstrebt. Diesem

⁸ Kesten: *Emilie*. In: Ders.: *Dialog der Liebe. Novellen*. Frankfurt am Main 1981, S. 12; Kesten: *Vergebliche Flucht*. In: Ebd., S. 61.

⁹ Kesten: *Emilie*, a.a.O., S. 13.

¹⁰ Kesten: *Nikolaus Stern*. In: Ders.: *Der Freund im Schrank. Novellen*. Frankfurt am Main 1983, S. 128.

¹¹ Kesten: *Vergebliche Flucht*, a.a.O., S. 39.

¹² Den Identitätskonflikt hat die Forschung bei Kesten schon vor geraumer Zeit lokalisiert, ohne ihn jedoch explizit in die Analyse seiner Erzählungen einzubeziehen. Vgl. etwa: Cornelius Schnauber: Hermann Kesten. Zuerst der Mensch, dann die Gesellschaft. In: Hans Wagener (Hrsg.): *Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts. Die Gesellschaft in der Kritik der deutschen Literatur*. Stuttgart 1975, S. 146-166.

¹³ Kesten: *Bücher der Liebe*. In: *Filialen des Parnass*, a.a.O., S. 293.

¹⁴ *Vergebliche Flucht* wird zitiert nach: *Dialog der Liebe*, a.a.O., S. 28-74. – Alle Zitatangaben in Klammern.

überempfindlichen jungen Mann ist „sein Körper fremd“ (30). Der „Schmerz“ (29, 31-33, 45, 56, 62) ist in dieser Erzählung allerdings nur vordergründig an ein physisches Leiden gebunden. Kesten erzählt vielmehr die Geschichte eines in seinem Selbstgefühl zutiefst verunsicherten, „aus seinem geistigen Gleichgewicht“ (36) gebrachten und „sich zuwider“ (39) fühlenden Individuums, dem „leer zumute“ (37) ist und das die Welt als „begrenzt“ erfährt (38). Sein desperater Versuch, der „Monotonie des Daseins“ (49f.) zu entfliehen und ein „komprimiertes Leben zu genießen“ (40), scheitert kläglich. Dass sich Garretts Fluchtbewegung vor allem auf den privaten Raum konzentriert, basiert auf der – wie sich in diesem Fall herausstellen wird – Fehleinschätzung, ausschließlich die ‚Liebe‘ vermöge „den Menschen zu einem Mittelpunkt zu machen.“ (39). Sie manifestiert sich hier aber nicht nur als „das Gleichgewichtsorgan, ohne das er erkrankt“ (39), sondern steht überdies paradigmatisch für die immensen Schwierigkeiten des lebendigen Bewusstseins, „sich als Nicht-Ich zu denken“ (52), den „Sinn“ (38) des eigenen Lebens also zu potenzieren und diesem durch die körperliche oder emotionale Vertrautheit gegenüber einem oder mehreren Mitmenschen über die Zeitlichkeit des eigenen Daseins hinaus permanente Geltung zu verschaffen. Gerade das Verlangen, eine Identität „außerhalb seiner selbst suchen zu müssen“ (58), beschleunigt indes den Prozess der ‚Entfremdung‘ und wird Garrett zum Verhängnis. Je mehr er sich, nach erotischer und affektiver Geborgenheit gierend, ins Leben stürzt und die ‚Lebenslust‘ zu verwirklichen sucht, desto stärker fällt ihm „alles auseinander“ (59), umso intensiver empfindet er seine ‚Einsamkeit‘: „Er war besiegt, unterlegen, zerbrochen, fertig, kaputt.“ (67), er fühlt sich ebenso „überreizt“ (68) wie „ausgebrannt“ (70) und seine Krankheit wird nunmehr als ein seelisches Leiden sichtbar. Die Einsicht, auf dem bisherigen Lebensweg niemals mit sich selbst übereingestimmt zu haben und die Identitätsbildung auch in Zukunft nicht erreichen zu können, determiniert den endgültigen Zerfall, ja treibt Garrett in den Freitod: „Und ich selbst, ich erscheine mir nur so, ich, Garrett, ich war es nicht.“ (73f.).

Kesten unterstreicht das Primat des Berufs und bewertet diesen als eine die individuelle Identität unterdrückende Zwangsjacke: „Es ist gar nicht so einfach, etwas zu tun, das nicht in Tätigkeit oder Beruf

ausartet. Tätigkeit oder Beruf sind die Klippen des heutigen Geschlechts. Sie machen den Menschen passiv, sie verweben ihn in die große Leinwand der bürgerlichen Gesellschaft, bis er zu vergessen anfängt, daß er der Mittelpunkt der Welt ist.“ (60). Erneut fällt das Wort vom ‚Mittelpunkt‘ der individuellen Existenz, das im Werk Kestens ohne Zweifel eine Signalwirkung gewinnt, die in ihrer erzählerischen Durchführung zumeist jedoch eher utopisch-ideale Züge aufweist.

Eine Analyse der Erzählung *Emilie*¹⁵ mag dies erläutern. Die ‚Monotonie des Daseins‘ wird hier gleichermaßen mit dem beruflichen Bereich identifiziert, dessen enge Verknüpfung mit privaten Hoffnungsgedanken zum übergeordneten Verständnisrahmen erhoben wird. Dass es sich bei *Emilie* keineswegs um eine Liebesgeschichte handelt, betont der allwissende Erzähler bereits in den ersten Zeilen. Der früh gealterte Vertreter Georg Feist glaubt zwar selber der „Qual seiner Verlassenheit“ (9) durch die Ehe mit der ehemaligen Prostituierten Emilie entkommen zu können, der Erzähler hingegen weist den Anspruch, die Position der ‚Lebenslust‘ bzw. des ‚Mittelpunkts‘ durch die ‚Liebe‘ zu Emilie zu verwirklichen, vehement zurück, denn – wie es heißt – „nur ihr Tod konnte ihn befreien.“ (7). Dem eigenen Liebesglück misstrauend, projiziert Feist den rasch pathologische Züge annehmenden Wunsch, ein „anderes Leben“ (18) zu führen, ausschließlich auf seine Gattin: „Er nahm teil an der Welt in Emilien. Er hatte den Zaun seiner Einsamkeit niedergetreten.“ (12). Mag sich der „Schmerz“ (21f.) in dieser Erzählung auch aus der Untreue und der nicht erwiderten Liebe von Seiten Emilies speisen, so findet er doch hauptsächlich auf einer substantielleren Ebene einen adäquaten Ausdruck, nämlich in Emilies Gewohnheit, „ihren Gatten Robert zu heißen.“ (12). Die Neigung, den Ehemann mit einem falschen Namen zu versehen, entspringt ihrer Hoffnung, er möge beruflich erfolgreich sein und ihr dadurch sowohl zu sozialem Aufstieg wie zu materiell verbesserten Umständen verhelfen, und wirkt sich insofern auf fatale Weise aus, als sie ihrem Gemahl eine andere – von ihm nicht einlösbare – berufliche Rolle aufzwingen möchte, ihn nicht in seiner ursprünglich stabilen Identität als Georg Feist zu bestätigen sucht, ihn vielmehr aus dieser herauszudrängen bemüht ist.

¹⁵ *Emilie* wird zitiert nach: Ebd., S. 7-27. – Alle Zitatangaben in Klammern.

Eben vor diesem Hintergrund betrachtet er die Welt mit Emilies Augen, verliert sich in ihrer Optik, bekommt geradezu eine andere, ihre Identität aufgezwängt und wird „ergriffen vom Gefühl der Entfremdung.“ (13). Die Ehe wird von Kesten als eine Brutstätte destruktiver, identitätszerstörender Kräfte vorgeführt: „Ich aber, ich bin es nicht.“ (19). Die Schwangerschaft Emilies scheint Feist einen Ausweg aus der aufoktroyierten Identität zu eröffnen. Als biologischer Vater nicht in Frage kommend, geht er trotzdem schon vor der Geburt ganz in der Vaterrolle auf, wendet sich also bloß einer anderen äußeren Form der aufgedrängten Identität zu. Die von Emilie veranlasste Interruption löst bei ihrem Gatten einen körperlich-seelischen Kollaps aus, von dem er sich nie mehr erholen wird: „Feist verlor sich in seinem eigenen Leben“ (27) – so will es der Erzähler den Leser zumindest Glauben machen –, um sodann am Schluss der Erzählung die Annahme, diese Figur stimme nun mit sich selbst überein, wiederum zu relativieren. Die im Verlauf des Textes mehrmals, stets am Ende eines Abschnitts erfolgte Erwähnung der leitmotivischen Passage „Sie hieß Emilie“ beschließt die Erzählung, womit der Erzähler auf raffinierte Weise andeutet, dass Georg Feist im Tode endgültig die Identität seiner ihm Angetrauten übernommen, diese sich als negativer ‚Mittelpunkt‘ seines Lebens durchgesetzt hat und dass selbst der Tod keine Befreiung von der aufoktroyierten Identität zu garantieren vermag: „Er war, als man ihn aufbahrte, eine bescheidene Leiche. Sie hieß Emilie.“ (27).

Der als Zwang erfahrenen Identität stellt Kesten in *Nikolaus Stern*¹⁶ das freiwillige Sich-Einkapseln in eine selbst geschaffene ‚Ordnung‘ gegenüber. Diesem Eskapismus liegt zunächst das Streben nach einer ‚anderen‘ Identität zugrunde. Bereits als Knabe mit den „Schmerzen des Lebens“ (112) in Form eines verbreiteten Antisemitismus innerhalb der wilhelminischen Gesellschaft konfrontiert, baut sich der Jude Nikolaus Stern mit Nachdruck eine ‚andere‘ Identität auf und beschließt, „ein neues Leben anzufangen“ (128) sowie „ein Deutscher zu sein um jeden Preis.“ (116). Den roten Faden seiner Assimilation bildet die Vorstellung: „Ein echter Deutscher muß deutscher als alle andern Deutschen sein.“ (117). Dies könnte zweifellos der Beginn einer um jüdischen Identitätsverlust

¹⁶ *Nikolaus Stern* wird zitiert nach: Der Freund im Schrank, a.a.O., S. 110-145. – Alle Zitatangaben in Klammern.

kreisenden Geschichte sein. Sterns Gebärden der Selbstverleugnung seines Judentums sprächen etwa dafür. Kesten beschreitet indes andere Wege. Zwar lässt er seinen jungen Helden freiwillig am Ersten Weltkrieg teilnehmen und steckt ihn gar in ein Freikorps, doch entscheidend ist Nikolaus Sterns Haltung während der NS-Zeit. Konsequent beharrt er auch noch als entrechteter und entwürdigter KZ-Häftling auf seinem Standpunkt, ein Deutscher zu sein, wodurch er sich so viel Respekt verschafft, dass er die Lager überlebt: „Er verlor mitten in den wechselnden Höllen nie seinen Glauben an die Menschen, nie seine Begeisterung für seine deutschen Landsleute.“ (134). Das ‚wahre Deutschtum‘ sieht er nicht angemessen vom Sozialdarwinismus der Nationalsozialisten, sondern von jener humanistischen Gesinnung repräsentiert, auf die er sich selbst beruft.

Die wahren Motive für das gewissermaßen heroische Ausharren Sterns legt der Erzähler freilich erst nach dem Zweiten Weltkrieg frei. Nikolaus Sterns ‚Deutschtum‘ erweist sich dabei lediglich als ein prinzipiell austauschbarer Begriff, „denn ich bin so gut ein Deutscher wie ein Jude“ (143), heißt es nun.¹⁷ Die Bemühungen um eine ‚andere‘ Identität als die jüdische treten zugunsten jener anthropologischen Grundkonstante in den Hintergrund, die von Nikolaus¹⁸ als die – für Kesten so zentrale – ‚Lebenslust‘ kenntlich gemacht wird: „Ich will leben und Gott jeden Tag dafür danken, daß er einen Menschen aus mir gemacht hat, und je abscheulicher Menschen handeln können, je gräßlicher Menschen leiden können, je grausamer Menschen foltern können, um so vollständiger fühle ich das Glück, ein Mensch zu sein, zu leben, zu denken, zu fühlen“ (143). Ob die ‚Lebenslust‘ die gesamte Entwicklung Sterns schon seit Kindertagen als eine bewusste Standortbestimmung dominiert hat, darf bezweifelt werden und ist nur von geringer Relevanz. Bedeutsam erscheint diese Position insoweit, als die ‚Lebenslust‘ sich nun als jene ‚Ordnung‘ offenbart, auf die sich sein Sich-Einkapseln bezieht. Der ‚Optimismus‘, dass sich das

¹⁷ Vgl. dazu auch die folgende Stellungnahme: „Der Deutsche ist kein Antisemit, schon darum, weil es ihn nicht gibt, wie es *den* Juden nicht gibt.“ Kesten: Die Nächstenliebe. In: Filialen des Parnaß, a.a.O., S. 118. – Kesten geht in *Nikolaus Stern* auf eine Thematik ein, die besonders das Werk Jakob Wassermanns beherrscht: Deutscher und Jude zugleich zu sein.

¹⁸ Dass Nikolaus Stern wie Kesten am 28. Januar 1900 geboren ist, macht diese Figur zum offenkundigen Sprachrohr eines Autors, der auch an anderer Stelle den selbst gewählten jüdischen Identitätsverlust ausführlich thematisiert hat. Vgl. etwa die Figur der Ruth in: Kesten: Die Zeit der Narren. München 1966.

Ideal der ‚Lebenslust‘ auf Dauer als ein gesellschaftlich tragbares Konzept auf deutschem Boden durchsetzen könnte, wird aber erheblich eingedämmt. Die Prophetie eines Überlebenden – nämlich von Nikolaus‘ tot geglaubtem Vater –, wonach Deutschland für Juden nach dem Holocaust keine Heimat mehr sein könne, erfüllt sich unter ganz anderen Vorzeichen. Der Vater sieht voraus, dass sein Sohn von seinen Landsleuten umgebracht werden wird, sofern er Deutschland nicht verlässt.

Tatsächlich wird Nikolaus Stern an seinem 62. Geburtstag bei dem Versuch, die Berliner Mauer zu überqueren, um seine in West-Berlin lebende Mutter zu besuchen, von DDR-Grenzsoldaten erschossen. Dass die Episode, in der die Grenzer „teils aus Pflichtbewußtsein, teils in Erwartung des für Erschossene ausgesetzten Kopflohns“ (110) dem Leben Nikolaus Sterns ein jähes Ende setzen, am Beginn der Erzählung und somit vor der breiteren epischen Entfaltung seiner Lebensgeschichte vor dem historischen Hintergrund der Kaiser- und NS-Zeit steht, lässt Sterns ‚Lebenslust‘ als eine letzten Endes vergebliche Überlebensstrategie erkennbar werden. Dass die Mutter ironischerweise darüber hinaus, ohne Kenntnis ihres Sohnes, am Vortag verstorben ist, verstärkt diesen Eindruck. Auf eine vereinfachte Deutung wie „Er überlebte zwar das Dritte Reich, aber nicht die DDR“ kann es Kesten dennoch schwerlich ankommen. Verstörend mutet allerdings die Charakterisierung der ostdeutschen Grenzschilder als regelrechte Kopfgeldjäger an, vor deren Gewaltbereitschaft Nikolaus Sterns ‚Lebenslust‘ – im Gegensatz zu seinen Peinigern im KZ – keinerlei Gnade findet und die alte Parolen wie „Die Juden sind unser Unglück“ (110) nachbeten. Kesten greift hier mit der Nicht-Bewältigung des Nationalsozialismus eines seiner zentralen Themen auf, antizipiert die spätere, noch immer aktuelle Debatte um das Fortleben faschistischer Denkstrukturen in der DDR und weist darauf hin, dass die Identität der ‚Lebenslust‘ per se kein staatlich verordnetes und gewährleistetes Prinzip darstellen kann, sondern zuerst auf einer individuellen Ebene erkämpft werden muss.

Die von Hermann Kesten erzählerisch ausgestalteten Variationsformen der Identitätsproblematik stellen den Versuch dar, den Identitätsverlust einer Reihe von Figuren einzufangen, die jeweils auf ihre Art auf der Suche nach einer ‚anderen‘, außerhalb ihrer selbst

angesiedelten, positiv determinierten Identität sind. In *Vergebliche Flucht* dient die ‚Entfremdung‘ als narrativer Ausgangspunkt, die Erfahrung des ‚Schmerzes‘ ist von Anbeginn präsent und dominant, stellt sich jedoch als nicht aufhebbar heraus, da Garrett für seine Sehnsucht nach dem ‚neuen Leben‘ keinen festen Bezugspunkt der ‚Liebe‘ zu finden vermag. Auf einen konkreten Fixpunkt richtet sich dagegen in *Emilie* die ‚Lebenslust‘ des Georg Feist. Der ‚Schmerz‘ steigert sich hier im Verlauf der Erzählung in dem Maße, wie Feist die Identität seiner Ehefrau annimmt, so dass die ‚Entfremdung‘ schließlich erst als Endpunkt figuriert. Auf ganz andere Weise wird dieser Erfahrungshorizont in *Nikolaus Stern* konturiert, worin der ‚Schmerz‘ des Antisemitismus mittels eines – für Kesten geradezu programmatischen – Bekenntnisses zur ‚Lebenslust‘ überwunden werden soll.

Seine Autorschaft legt in erster Linie von dem Bemühen Zeugnis ab, in einer Zeit der Auflösung die ‚Ordnung‘ wiederherzustellen. Als übergeordnetes Erzählproblem tritt dabei das Anliegen zutage, sich gegenüber der epochenspezifischen Erfahrung der ‚Entfremdung‘ zu behaupten. Anders als bei Hermann Broch, Robert Musil oder Alfred Döblin, die dem Identitätskonflikt ebenfalls einen zentralen Stellenwert einräumen, geht dieses Problem bei Kesten aber nicht mit der Zerstörung der epischen Form einher. Das in seiner Essayistik formulierte Postulat der Durchführbarkeit eines ‚optimistischen‘, ästhetisch-humanistischen Programms der gesellschaftlichen Progression erweist sich in seinem Erzählwerk, das die Realisierung der ‚Lebenslust‘ als übergeordnetes Prinzip vor der Folie der die Identitätsbildung hemmenden Strukturen und Normen in Staat, Gesellschaft, Familie und Ehe entschieden zurückweist, als nicht einlösbar, eben als „eine fixe Idee“.¹⁹ Obgleich bereits Joseph Roth, der seinen literarischen Nachruhm im wesentlichen Kesten zu verdanken hat, in *Vergebliche Flucht* sowie in *Emilie/Die Liebesehe* die „Gier nach Leben und Erleben, das Bestreben, aus seinem Leben alles zu machen, was bei den gegebenen Grenzen einer Existenz möglich ist“,²⁰ zu erkennen glaubte, bestimmte er – als hellsichtig-kritischer Rezensent der Literatur der zwanziger und dreißiger Jahre – wiederholt den

¹⁹ Kesten: *Bücher der Liebe*, a.a.O., S. 292.

²⁰ Joseph Roth: Hermann Kesten: „Admet“. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. und eingeleitet von Hermann Kesten. Bd. 4. Amsterdam/Köln 1976, S. 473.

„Pessimismus“²¹ als den roten Faden im epischen Werk Kestens, ohne dass diese Charakterisierung in der literaturwissenschaftlichen Forschung großen Widerhall gefunden hätte.

Mit der im obigen sichtbar gewordenen Diskrepanz zwischen Essays und Erzählungen mag zumindest ein Erklärungsansatz dafür benannt worden sein, warum die Forschung diesem Autor nur schwer ein Gesamtverständnis hat abringen können und weswegen sie den Epiker Kesten weitgehend ausgeklammert hat. Seiner Leistung als Erzähler – so könnte man die Forschungslage interpretieren – mangelt es offenkundig an konkret fassbaren ideologischen Denkkonzepten, denen Kesten freilich stets ablehnend gegenüberstand, als Orientierungs- und Schematisierungshilfen für die anthropologischen Leitgedanken. Diese Forschungsposition ist insofern nachzuvollziehen, als Hermann Kestens Erzählungen den Identitätsverlust durchaus als eine gesellschaftlich bedingte Problematik ausweisen.

²¹ Vgl. folgende zwei Besprechungen: Joseph Roth: Hermann Kesten: „Die Liebesehe“; Hermann Kesten: „Der Scharlatan“. In: Ebd., S. 369f.; S. 420.

POPPER, KIRK OG FØRSOKRATIKERNE

Stian Sundell Torjussen

Innledning

I 1958 publiserte Karl Popper en artikkel om førsokratikernes kosmologi som førte til en kort debatt mellom artikkelforfatteren og Geoffrey Stephen Kirk, klassisk filolog og ekspert på antikkens filosofihistorie, på begynnelsen av 1960-tallet. Artikkelen, "Back to the presocratics"¹, tok utgangspunkt i Poppers selverklærte kjærlighet for "the beautiful story of the Presocratics"² og kombinerte denne med hans da allerede etablerte syn på induksjon og dens rolle innen vitenskapen som en moderne myte. Hans syn på induksjon kan illustreres utfra hans artikkel "Science: Conjectures and Refutations" som baserte seg på et foredrag han holdt i 1953.³ Med utgangspunkt i Hume argumenterte Popper her for at vitenskaplige teorier aldri kan avledes av observasjonsutsagn eller bekreftes rasjonelt med disse.⁴ Med dette mente Popper at all observasjon styres av observatørens hypotese, dvs. at formålsløs observasjon ikke finnes. Forut for observasjon har vi som menneske altså en tese som vi ønsker å teste med observasjon. Denne tesen vil deretter bli falsifisert eller bekreftet basert på våre observasjoner. Popper gikk altså mot synet på den induktive metode som skillet mellom vitenskap og pseudo-vitenskap som f.eks. astrologi. En vitenskaplig teori avledes altså ikke av observasjon, men teori. Denne teorien blir i sin tur testet med observasjon. Popper konkluderer derfor med at "[i]nduction, i.e. inference based on many observations, is a myth."⁵ Vitenskaplig arbeid karakteriseres og drives frem av teoridannelse som man deretter tester og kritiserer. Begynnelsen på denne vitenskaplige prosess mente Popper å finne hos de greske førsokratikerne noe som gjorde det naturlig for ham å ta for seg disse tenkerne. Et annet viktig moment for Popper var førsokratikernes problemvalg, dvs. det fokus

¹ Opprinnelig publisert i *Proceedings of the Aristotelian Society*. n.s. 59. Trykket opp igjen i Popper 2002:183-206.

² Popper 2002:184.

³ Popper 2002:43-78.

⁴ Popper 2002:56.

⁵ Popper 2002:70.

de hadde for sin tenkning, nemlig kosmos og dets opphav. Dette var for Popper det beste utgangspunktet for å studere epistemologi siden våre teorier om kunnskap og dets problemer best kunne forstås i forbindelse med teorier om universet og de store spørsmål, snarere enn å konsentrere seg om små ting som f.eks. en appelsin som er Poppers eget eksempel.⁶ Popper tar altså for seg førsokratikerne og han vet utmerket godt at han ved å ta for seg denne perioden går inn i et område som er godt bevoktet av ekspertene på feltet.

I denne artikkelen ønsker jeg å fokusere på to ting i debatten mellom Popper og Kirk som begge har relevans i forhold til vitenskapsbegrepet. Det første jeg vil undersøke er hvordan Popper og Kirk posisjonerer seg i forhold til hverandre i debatten. Dette er viktig for å se hvordan de forskjellige fagtradisjonene definerer seg selv ved å peke på sine egne metoder og dermed utrope seg selv som adskilte vitenskaper. Som vi skal se spilte nettopp forskernes metode en viktig rolle i denne debatten. Det andre jeg vil se på er debatten omkring induksjon som metode hos førsokratikerne. Popper og Kirk representerer her helt motsatte syn og det vil derfor være interessant å drøfte deres syn på vitenskapens historiske, men også individuelle, opphav.

Filologiens rolle i studiet av antikken

Etter å ha annonsert sitt tema presenterer Popper seg som en amatør innenfor det feltet han nå beveger seg inn på, nemlig antikken. Måten han gjør dette på er av betydning:

I am completely out of my depth when an expert begins to argue which words or phrases Heraclitus might, and which he could not possibly, have used. Yet when some expert replaces a beautiful story, based on the oldest texts we possess, by one which – to me at any rate – no longer makes any sense, then I feel that even an amateur may stand up and defend an old tradition.⁷

For Kirk var dette en stor provokasjon og en nedvurdering av det viktige arbeidet den klassiske filologen utfører. Denne, for Kirk, lettvinde holdningen til kildematerialet var noe av det han tok tak i sin

⁶ Popper 2002:185.

⁷ Popper 2002:184.

kritikk av Poppers artikkel to år etter dens utgivelse: "As though 'what words or phrases Heraclitus might have used', for example is irrelevant to the assessment of what he thought!".⁸ Kirks kritikk gjelder ikke bare Poppers tolkning av Heraklit (som Popper i utgangspunktet kun brukte som et eksempel), men for hans holdning til kildematerialet generelt. Våre kilder til førsokratikerne er kun bevart i fragmenter spredt utover den antikke litteratur i form av sitater og kommentarer hos senere forfattere. Samlingen av disse fragmentene ble første gang gjort av Hermann Diels i 1903 og denne samlingen, *Die fragmente der Vorsokratiker*, har vært gjenstand for intensiv debatt fra den første utgivelsen og frem til idag.⁹ Blant filologene debatteres det bl.a. i hvilken rekkefølge de forskjellige fragmentene skal arrangeres samt hvilke fragmenter som kan regnes som ekte og hvilke som er falske. Viktig i denne diskusjonen er også de forskjellige måtene man kombinerer fragmentene på og hvordan man fyller lakunene som har oppstått i de forskjellige fragmentene. Studiet av førsokratikerne fører altså med seg en komplisert filologisk debatt som de involverte krever at deltakerne har et forhold til. Da Popper med et par setninger derfor avstår fra å ta stilling til disse problemene og heller forsvarer amatørens rett til å engasjere seg i diskusjonen fører dette til en kritikk fra Kirks side som går på Poppers generelle holdning til kildene. Kirk anklager Popper bl.a. for å se bort fra fragmentene i sin helhet og heller forholde seg kun til utsagnene fra Platon og Aristoteles.¹⁰ I sitt svar til Kirks kritikk understreker Popper at han ikke ser på fragmentene som irrellevante, men at han kun ønsket å presentere seg selv som en filosof fremfor en filolog. Han påpeker også at han siterer, oversetter og diskuterer fragmentene gjennom hele artikkelen, noe som også stemmer.¹¹ Hva er det da som får Kirk til å reagere så kraftig på Poppers presentasjon av seg selv som en amatør?

⁸ Kirk 1960:325.

⁹ Diels 1957.

¹⁰ Kirk 1960:325.

¹¹ Popper 2002:212, appendix til artikkelen "Back to the Presocratics". Dette appendixet er Poppers førsteutkast til artikkelen som senere kom på trykk i tidsskriftet *Mind* i 1963.

Mye kan tyde på at årsaken til denne kritikken er Kirks forhold til filologien som vitenskap.¹² For Kirk, og andre filologer, krevde et studie av de greske tekstene en omfattende kjennskap til språket. En slik kompetanse var objektiv og kunne ses på som det nærmeste man kommer vitenskap innenfor humaniora. 1800-tallets *Altertumswissenschaft* var i stor grad tuftet på klassisk filologi, ikke bare som metode, men som vitenskap (derav navnet). For å ta del i studiet av antikken stiltes det dermed krav til ens kjennskap til filologien som vitenskaplig metode. Dette er på en måte antikkstudiets forsvarsverk. Poppers bidrag til vår forståelse av førsokratikerne ble derfor fra Kirks side sett på som en snarvei som ikke tilfredstilte de krav som var satt til et studie av dem, nemlig de filologiske. Denne type kritikk ble Popper også utsatt for i forbindelse med utgivelsen av sin bok *The Open Society and Its Enemies* som kom ut første gang i 1945. I en anmeldelse av den tredje utgaven av boken skriver J. Tate at Poppers oversettelser (av nettopp Heraklit-fragmentene) er underlige: "(fr. 40: 'Much learning teaches not understanding' appears as 'Who knows many things need not have many brains')", en oversettelse som med rette kan karakteriseres som underlig.¹³ Vi ser altså en kritikk, fra både Tate og Kirk, av Poppers henholdsvis feilaktige og fraværende filologiske egenskaper. Kirk bruker m.a.o. filologien som våpen mot Popper og fremstiller dermed studiet av forskjellige fenomener i antikken som en vitenskap, hvor vitenskap da forstås som en geskjeftigelse som bruker en bestemt vitenskaplig metode (nemlig filologien). Poppers intreden kan dermed ses på som en inntrenging på antikkvitenskapens domene.

Det er selvsagt vanskelig å slå fast at det er dette som var Kirks agenda og motivasjon i hans kritikk av Poppers holdning til filologien. Men situasjonen har allikevel en del likhetstrekk til den debatten som fant sted innenfor religionsforskningen under store deler av 1990-tallet. Kort fortalt dreide den debatten seg om hvorvidt man kunne anse studiet av religion for å være en vitenskap eller ikke. For å kunne kalle faget en vitenskap krevdes det en vitenskaplig metode som var knyttet til faget. En slik metode finnes ikke innenfor religionsfaget. Man snakker ikke om en religionsvitenskaplig metode, men låner

¹² Hvorvidt filologi bør anses som en vitenskap eller ikke debatteres fortsatt. For eksempler på denne debatten i Norge se Haugen 1984 og Thomassen 1990.

¹³ Tate 1958:242. Den greske teksten er (Herakleitos 22 B 40 DK): *polymathie noon ekhein ou didaskei*, "Å ha lært mye fører ikke til forståelse".

heller metoder fra andre fag slik at man med større tyngde kan snakke om et psykologisk, antropologisk, filologisk e.l. perspektiv. Problemet var (og er) altså at man på den ene siden kunne anse studiet av religion som en vitenskap (religionsvitenskap) og på den måten få faget til å stå frem som en selvstendig tradisjon som på den måten kunne kreve like rettigheter og lik status som andre fagtradisjoner innenfor humaniora som f.eks. litteraturvitenskapen. På den andre siden kunne man fjerne det vitenskaplige fra fagbetegnelsen og således snakke om religionshistorie. Fordelen med sistnevnte mulighet var at faget i større grad ble ansett som åpent i forhold til andre disipliner. Faget krevde således ikke én bestemt metode, men var i større grad åpent for impulser fra andre fag og representanter fra disse. Kritikere av denne posisjonen har dog påpekt at en slik åpning av faget vil føre til en relativisering av fagtradisjonen og til slutt ende med at studiet av religion ville inkorporeres i andre fag med det resultat at religionshistorien som fag vil forsvinne. Denne debatten er på ingen måte avsluttet, men har mistet mye av den følelsen av krise som den hadde for ca. 10 år siden. Poenget med denne sammenligningen, som jeg ikke vil gå ytterligere inn på her, er å vise hva man så for seg ville skje dersom man begynte å anse studiet av religion som en vitenskap. Selve ordet vitenskap ble sett på som et forsvarsverk som skulle beskytte faget mot inntrengere utenfra. Angrep på dette forsvarsverket ville bli akseptert og sett på som en sunn diskurs mellom fagtradisjoner, mens en unnvikelse av forsvarsverket ville derimot bli sett på som en grov fornærmelse og eksempel på en amatørmessig holdning til forskning.

Det er noe av denne holdningen jeg aner å se i Kirks kritikk av Poppers såkalte mangel på filologi. Dermed er det ikke sagt at det er kun denne holdningen som motiverte Kirk til å kritisere Popper. Kirks kritikk er mer sammensatt enn som så. Jeg vil allikevel se på denne kritikken mot Poppers metode som en slags forsvarsmekanisme for filologien og antikkvitenskapen fra Kirks side. Kirk har nok også rett i sin insistering på at en som studerer antikken på en eller annen måte må forholde seg kritisk til sine kilder ved å benytte seg av filologien. Problemet er bare at jeg er overbevist om at Popper mener det samme. Det Popper gjorde ved å presentere seg selv som en amatør var, etter mitt syn, et resultat av (falsk?) beskjedenhet. Popper viser jo flere steder at hans filologiske kompetanse på feltet er god nok. Men det er

ikke bare Poppers syn på filologien som opptar Kirk. Kirks hovedkritikk rettet seg mot Poppers syn på vitenskap og induksjon og måten han anvendte dette for å tolke tekstene fra de tidligste greske filosofer vi har bevart, nemlig førsokratikerne.

Popper og Kirk om induksjon hos førsokratikerne

Som tidligere nevnt anvender Popper sin vitenskapsteori på det førsokratiske materialet. Hans poeng er at førsokratisk kosmologisk spekulasjon var ren vitenskap fordi den tilfredstiller de to krav som Popper holder som absolutte for at noe skal kunne karakteriseres som vitenskap. 1. Problem som utgangspunkt for teoridannelse og 2. påfølgende kritikk av teorien. Popper starter med Thales av Miletus som grunnleggeren av den gresk antikke vitenskapsfilosofi. I kontrast til tenkere som Pythagoras, som krevde lojalitet til sine ideer, vektla Thales kritikken som den viktige drivkraften i vitenskapen.¹⁴ Som et tegn på dette viser Popper til fragmentene som er bevart av Thales' elev Anaximenes hvis teorier om kosmos og dets tilblivelse kan tolkes som en kritikk av Thales' teorier. Vitenskaplig kunnskap kan, ifølge Popper, aldri verifiseres, men må hele tiden prøves og forbedres:

This, I believe, is the true theory of knowledge (which I wish to submit for your criticism): the true description of a practice which arose in Ionia and which is incorporated in modern science (though there are many scientists who still believe in the Baconian myth of induction): the theory that knowledge proceeds by way of *conjectures and refutations*.¹⁵

Popper så med andre ord ingen tegn på at førsokratikerne baserte sin kosmologi på observasjoner. Som eksempler nevner han Thales teori om at alt er vann og at jorden hviler på vann samt Anaximanders teori om det ubegrensede (*apeiron*) som opphavet til alt og ideen om at det ikke bare finnes én, men er uendelig antall verdener som vår. Ifølge Popper er dette teorier som ikke lar seg forklare utfra observasjon.

I sitt svar på Poppers artikkel sier Kirk seg enig i at vitenskaplig kunnskap baserer seg på en slags intuisjon¹⁶ eller gjetning, men han påpeker samtidig at denne intuisjonen, gjetningen eller hva man

¹⁴ Popper 2002:202.

¹⁵ Popper 2002:205 (utheving i originalen).

¹⁶ Popper 2002:208 benekter at han selv har brukt ordet intuisjon. Ordet er Kirks.

ønsker å kalle den i sin tur er basert på observasjoner. Vårt, og førsokratikernes, grunnlag for gjetningene og intuisjonen er, ifølge Kirk, observasjon. Vi observerer, trekker slutninger utfra observasjonene og danner oss deretter teorier om det vi har sett. Induksjon er dermed ingen myte slik Popper hevder det, men selve drivkraften bak vitenskaplig kunnskap, også hos førsokratikerne. Kirk tok opp denne tråden i artikkelen "Sense and Common-Sense in the Development of Greek Philosophy" fra 1961, en artikkel han visstnok skal ha påbegynt før Poppers artikkel ble publisert i 1958.¹⁷ Målet med artikkelen var å undersøke i hvilken grad førsokratikerne baserte sin kosmologi på observasjon.¹⁸ Ifølge Kirk var en av de store fremgangene ved førsokratisk filosofi at den reagerte mot den mytologiske forklaringsmodell og allierte seg enda mer med erfaringene fra sanseverdenen. Dette viser seg bl.a. i Thales' og Anaximenes' valg av urmaterie som all verdens opphav som Kirk tolker som en reaksjon på den genetiske skapelsen som man finner i den mytologiske forklaringen i Hesiods *Teogoni*. Bare det at de to velger henholdsvis vann og luft som opphavet til alt, dvs. to elementer som kan observeres i naturen, viser en klarere allianse mellom kosmologi og sansning enn tidligere.¹⁹

Et tilsynelatende unntak, ifølge Kirk, er Anaximanders teori om et uendelig antall verdener, som også ble påpekt av Popper.²⁰ Løsningen på dette problemet finner dog Kirk ved å oversette Anaximanders *apeiron* ikke som *uendelig*, men som *ubestemt*. Vår kilde til Anaximanders kosmologi er Theophrastus, som levde i det fjerde århundre f. Kr., dvs. over 200 år etter Anaximander. Theophrastus har utvilsomt lest Aristoteles og hans diskusjon om at alle som opererer med et uendelig stort kosmos nødvendigvis må operere med en teori om et uendelig antall verdener. Samtidig har altså Theophrastus oppfattet *apeiron* som uendelig og dermed tilskrevet Anaximander denne for Kirk problematiske teorien om et uendelig antall verdener.

¹⁷ Kirk 1961.

¹⁸ Kirk 1961:106 hevder videre at den greske mytologien også i stor grad var basert på naiv observasjon og at dens innhold var nærmere sanseoppfatningene enn man skulle tro og på den måten skiller seg ut fra andre mytologier fra nærliggende områder som Egypt.

¹⁹ Kirk 1961:106f.

²⁰ Kirk 1961:107.

Et annet tilsynelatende, men for Kirk ikke reellt, unntak er Heraklits kosmologi slik Popper tolker det. Popper hadde store problemer med å godta Kirk og Ravens tolkning og konklusjon av Heraklits kosmologi slik den ble presentert i deres *The Presocratic Philosophers* fra 1957.²¹ Ifølge Kirk og Raven hadde ikke Heraklit en teori om at alt var under forandring, men at kun synlige ting var under forandring. Når det gjelder de usynlige prosessene så spekulerer forfatterne om Heraklit kan ha inkorporert også disse i sin teori, men finner ingen fragmenter som bekrefter dette.²² Denne tolkningen tok Kirk opp igjen i sin kritikk av Popper samt i sin artikkel om "Common-sense" og fremholdt dermed sin teori om at all førsokratisk tenkning og kosmologi var basert på sansning dvs. induksjon. Riktignok kaller han mye av det for overmodig induksjon, men induksjon like fullt.²³

Poppers innvending til denne tolkningen kommer med full kraft i sitt svar i debatten fra 1963. Tittelen på artikkelen, "Kirk on Heraclitus, and on Fire as the Cause of Balance", viser klart hva Popper konsentrerte seg om her. I førsteutkastet til artikkelen avfeier han ganske tydelig Kirks misforståtte oppfatning av Poppers vitenskaplige metode på denne måten: "It is surprising to find these obvious misunderstandings, and these occasional misquotations, in a paper by an outstanding scholar and historian of philosophy. They make a philosophical defence of my real views about science unnecessary."²⁴ Debatten tilspisser seg. Popper går deretter direkte over til sin tolkning av Heraklit, og her bruker han nettopp filologien som sitt våpen. Popper trekker frem flere fragmenter som støtter hans syn om at Heraklit opererte med usynlig forandring av gjenstander. Det holder her å trekke frem de mest overbevisende: "...sight is deceptive" (B 46)²⁵, "Invisible harmony is stronger than visible" (B 123), "Nature loves to hide" (B 56) og "It is always one and the same: what is alive and what is dead; what is awake and what is asleep;

²¹ Kirk, Raven & Schofield 1999:212 (andre utgave, nå med Malcolm Schofield som medredaktør). Tolkningen og konklusjonen er dog uendret siden førsteutgaven fra 1957.

²² Kirk, Raven & Schofield 1999:195. Med usynlig prosess regnes her prosesser som er så langvarige at de ikke kan observeres. F.eks. at metall ruster eller at et barn vokser opp.

²³ Kirk 1961:108.

²⁴ Popper 2002:211.

²⁵ Alle fragmentene er hentet fra Diels 1957.

what is young and what is old. For the one turns into the other and the other turns back into the one" (B 88). Popper legger særlig vekt på det siste fragmentet som han ser på som en beskrivelse av f.eks. aldringsprosessen som jo er en usynlig prosess siden den skjer gradvis over en lengre periode. For Popper er dette bevis for at Heraklit opererte med teorier som omfattet det usynlige, noe som dermed er et godt eksempel på hans teori om at induksjon i vitenskapen er en myte.

Popper og Kirk står altså mot hverandre på et helt fundamentalt nivå i denne debatten. Begge har, på forskjellig tidspunkt i debatten, tatt i bruk filologien som sitt våpen og begge har anvendt sin forståelse av vitenskapen og dens tilblivelse på det antikke materialet. Resultatet er to helt motsatte syn på førsokratikerne, men det finnes også en fundamental likhet her. For begge forskere synes det som om empirien egentlig ikke har noen mulighet til å forandre forskernes syn på vitenskapen. Deres tolkninger kan snarere ses på som en bekreftelse av deres syn på vitenskapelig metodologi. For å bruke Poppers ord så bærer hans egen undersøkelse av førsokratikerne ikke preg av å være "formålsløs observasjon", men heller som en søken etter bekreftelse for sin egen teori. Det samme gjelder Kirk og dette forklarer langt på vei deres totalt motsatte tolkninger av det samme kildematerialet. Med det mener jeg ikke at kildene er helt åpne for en hvilken som helst tolkning eller at tolkerne er helt blinde for de ting de finner i dem, men at denne forutinntattheten spiller en særdeles stor rolle i tolkningen av materialet. Hvordan har så denne debatten blitt tolket i ettertid?

Lloyd og problemet med generaliseringer

Oversikten over debatten mellom Popper og Kirk kom først i 1967 i en artikkel av G. E. R. Lloyd hvor forfatteren beskrev det som "a minor scandal that specialists in the interpretation of early Greek thought have, in general, paid so little attention to Professor Karl Popper's provocative foray into their territory".²⁶ Debatten døde effektivt ut etter Poppers svar i 1963 og har heller ikke blitt nevnt i stor grad etter Lloyds artikkel. At Kirk og Ravens konklusjon om Heraklit har blitt stående uforandret i senere utgaver av *The Presocratic Philosophers* viser også at Kirk ikke skiftet mening om saken.²⁷ Lloyds rolle i debatten er som en meglende instans. Han går igjennom de forskjellige

²⁶ Lloyd 1967:21.

²⁷ Raven forsvarte også sin tolkning i et upublisert foredrag i 1965, Lloyd 1967:21.

argumentene og kritiserer og støtter begge i forskjellige anledninger. Uten å gå videre inn på Lloyds egen argumentasjon ønsker jeg nå heller å fokusere på hans eget bidrag til debatten.

Lloyd skriver i innledningen til artikkelen at han ønsker å utvide empirien til å gjelde ikke bare de tidlige greske filosofer, men all gresk spekulativ tenkning generelt. Dette gjør han for å ta tak i debatten omkring induksjonens rolle i vitenskaplig metode og for å undersøke om Poppers og Kirks generaliseringer om tenkningen lar seg anvende på det materialet Lloyd kjenner best, nemlig de hippokratiske tekstene. Hans utgangspunkt er bok I og III av *Epidemics*, et enkeltverk som antagelig kan dateres til det siste tiåret i det 5. årh. f. Kr.²⁸ Dette verket er en beskrivelse av sykdomsforløpet til en rekke pasienter fra dag til dag, i noen tilfeller helt frem til sykdomsforløpets 120. dag. De fleste pasientene som beskrives dør og boken er preget, skriver Lloyd, av en kald distanse til de skjebnene som beskrives. Det er kun snakk om en beskrivelse av hendelsesforløpet snarere enn en utlegning av en overordnet teori om sykdommenes opphav e.l. Samtidig virker det som om forfatteren har hatt en plan med sitt arbeid. Før han har startet sine observasjoner har han hatt en idé om at et sykdomsforløp er preget av perioder med "rolige" dager og "kritiske" dager. Med dette som utgangspunkt har han dermed foretatt sine observasjoner, en fremgangsmåte som langt på vei støtter Poppers teori om at all vitenskap starter med en teori som deretter testes med observasjon. Samtidig, påpeker Lloyd, kan forfatteren formulere spesifikke medisinske lover som han ikke hadde noen forutgående teori for basert på sine observasjoner, f.eks. de ulike periodenes hyppighet.²⁹ Et annet eksempel på at observasjon i visse tilfeller ledet til et problem eller en teori henter Lloyd fra biologien. Det var først etter de første disseksjoner ble foretatt at biologene i antikken begynte å diskutere hvordan hjertet fungerte. Mange av de problemene som ble tatt opp kunne aldri ha blitt debattert med mindre disseksjon og viviseksjon hadde blitt utført.³⁰ Lloyd argumenterer altså for at induksjon ble brukt i visse tilfeller, men ikke alle, og konkluderer derfor med at generaliseringer om forholdet mellom teoridannelser og empirisk

²⁸ Lloyd 1967:27.

²⁹ Lloyd 1967:29.

³⁰ Lloyd 1967:36f.

forskning i antikken er uholdbart.³¹ Det er derfor han i denne artikkelen sier seg enig med begge synspunkt³² og hevder at "different attitudes were taken by different early Greek scientists on the question of the proper method of conducting the inquiry into nature."³³

Å gå inn på de forskjellige eksemplene Lloyd trekker frem vil kreve mer plass enn denne artikkelen tillater. Det har heller ikke vært poenget å diskutere slike detaljer, men, for det første, å se på hvordan linjene mellom forskjellige fagtradisjoner blir trukket opp når de møtes til debatt, og, for det andre, å se hvordan et vitenskapsteoretisk problem har blitt anvendt og forsøkt løst i forbindelse med de første greske filosofiske tekster, eller fragmenter. Debatten har vist hvordan en overordnet teori på mange måter styrer tolkningen av det empiriske materialet. Og dette er i tråd med Poppers teori om vitenskaplig progresjon. Han har hatt en teori om hvordan vitenskap blir til og deretter testet denne mot et empirisk materiale, ved observasjon. Der Popper har funnet en bekreftelse på sin teori har Kirk funnet en kritikk av Poppers vitenskapssyn. Motsetningene er med andre ord så fundamentale at en forsoning ikke kan finne sted. Lloyds forsøk på forsoning virker dessuten litt tannløs da han ikke tar tak i det empiriske materialet som debattantene diskuterer, men introduserer et nytt, som dessuten ikke alltid er like overbevisende.³⁴ Men hans konklusjon omkring farene ved å generalisere omkring opphavet til vitenskaplige teorier virker uansett gyldige. Generalisering, eller det å ha med seg en forutinntatt holdning til materialet man studerer, gjør at man nesten uansett vil kunne få sin teori bekreftet ved å fokusere på de rette elementene i empirien og utelate andre. Faren ved dette har best blitt illustrert av Horace Miner i hans artikkel "Body Ritual Among the Nacirema" fra 1956 hvor forfatteren beskriver en tilsynelatende nord-amerikansk indianerstamme og tolker alle aspekter av deres hverdag og gjenstander som religiøse.³⁵ I denne ironiske artikkelen skjønner man

³¹ Lloyd 1967:35.

³² Lloyd 1967:32.

³³ Lloyd 1967:29.

³⁴ Jeg tenker her f. eks. på hans teori om at disseksjon var en formålsløs observasjon. Det er vanskelig å si om dette stemmer og man kan like lett forestille seg at de som utførte disseksjonen hadde teorier om hva de ville finne. Som Lloyd selv påpeker skrev bl.a. Empedokles, dog i vage termer, om blodomløpet og hadde teorier om dette, Lloyd 1967:36n2.

³⁵ Miner 1999.

etterhvert at det forfatteren egentlig beskriver er livet til en vanlig amerikaner (Nacirema = American) hvis handlinger f.eks. på badet blir beskrevet som et religiøst renselsesrituale. Ved å ta med seg sine forutinntatte holdninger kan man som forsker forme sitt materiale som man selv vil, men innenfor de rammer som fagtradisjonen setter. Det er derfor en åpning av fagtradisjoner og "innblanding" fra forskere av andre fagfelt (som Popper) bør ses på som noe positivt.

Litteratur

- Diels, H. (1957). *Die Fragmente der Vorsokratiker nach der von Walther Kranz herausgegebenen achten Auflage*. Hamburg, Rowohlt.
- Haugen, O. E. (1984). "Filologi og tekstkritikk. Eit norrønfilologisk synspunkt på kjerna i filologien". *Eigenproduksjon* 23.
- Kirk, G. S., J. E. Raven & M. Schofield. (1999). *The presocratic philosophers: a critical history with a selection of texts*. Cambridge [Cambridgeshire]; New York, Cambridge University Press.
- Kirk, G. S. (1961). "Sense and Common-Sense in the Development of Greek Philosophy". *The Journal of Hellenic Studies* 81: 105-117.
- (1960). "Popper on Science and the Presocratics". *Mind* 69(275): 318-339.
- Lloyd, G. E. R. (1967). "Popper versus Kirk: A Controversy in the Interpretation of Greek Science". *The British Journal for the Philosophy of Science* 18(1): 21-38.
- Miner, H. (1999). "Body Ritual Among the Nacirema". I: R. T. McCutcheon (ed.). *The Insider/Outsider Problem in the Study of Religion*. London & New York, Cassell: 23-27.
- Popper, K. R. (2002). *Conjectures and refutations: the growth of scientific knowledge*. London, Routledge.
- (1963). "Kirk on Heraclitus, and on Fire as the Cause of Balance". *Mind* 72(287): 386-392.
- Tate, J. (1958). "Plato's Political Philosophy". *The Classical Review* 8(3/4): 241-242.
- Thomassen, E. (1990). "Vitenskapsbegrepet i filologien". I: O. E. Haugen and E. Thomassen (ed.). *Den filologiske vitenskap*. Oslo, Solum forlag: 37-64.

REANIMATING THE DEAD: SUGGESTIONS TOWARD THE ANALYSIS OF A BRONTË BORDER NARRATIVE

Stephen Wolfe

Every narrative leaves a trace and begins in an encrypted network of other narratives whose edges in some way touch. By this I mean all those edges that form the running border of what is called a text can be understood as a territorialization of time and identity, and for aesthetic purposes these borders are always framed and staged. A text is said, for example, to have a beginning and ending, a title, sets of margins, a unity or disunity of linguistic corpus within and spiraling outward from the text, or a referential realm outside the text and often within it. These are its spatial framework creating the edges with which we give texts generic and theoretical identities, or a chronological beginning and sense of an ending. But then some interpretative gestures flatten out these edges, in the words of Jacques Derrida, turning text into a “ differential network, a fabric of traces referring endlessly to something other than itself, to other differential traces” (Derrida, 84). Thus the text overruns all the limits assigned to it as writing. But this too produces a response: attempts to resist, shore up old partitions, to “blame what could no longer be thought without confusion, to blame difference as wrongful confusion!” (84). The show of artful temper in Derrida’s own self-defense is an interesting one in his essay, but more important is his argument, with a French note of playful cynicism, that the essay will “work out the theoretical and practical system of these margins, these borders, once more from the ground up” (Derrida, 88). But we should also be interested in his construction of the framing of the border and the margin.

This essay will make three critical interventions in the analysis of this framing and staging process of narrative as a spatial practice. The first intervention proposes to briefly place the literary and culture debate about “representation”, which is hinted at in Derrida’s essay and which has played such an important role in debates about the ways in which we frame signs, into a wider cultural context. The second intervention will be focused on the staging of representations of desire in the haunting of the heroine in the second chapter of Charlotte Brontë’s

Jane Eyre (1847). Despite Jane's central place in this early chapter of the novel, her haunting is presented in scenes in which she frames the narrative and then disappears: as if the scenes take place without her being there. These ghostly re-presentations of her desire place her consciousness of her body and the social order itself at a little distance from her identity. The third intervention will also begin in the same chapter of the novel, and then move to Chapter 20, to focus on how the incarceration of the heroine is a frame-up: a self-created act of narrative restructuring. But such a narrative naming can only come about after an audible and visual separation in the text. Screams heard and cries made are framed as exotic images of escape as if Jane Eyre was absenting herself from the experience while returning as the imagined Other. Jane's reaction to Bertha's scream in chapter 20 of the novel is to label it the act of another (an Other): a condor. But in the process, as we shall see, the semiotic act of comparison of the audible sound to an exotic bird of prey is a metaphoric substitution for narration—saying one's own name. The narrator has to name herself so that she can set "things to rights" i.e. writing is a moral responsibility. But this act of representation through narration also carries with it a desire to disappear, but not without a trace.

Let us take a well-known example of the staging and framing of a narrative—the allegory of the cave in the *Republic*, Book VII. Socrates relates that the cave itself is a framing representation that, like the shadows cast on an interior wall by means of fire and human shapes, blocks us from seeing the Real. And yet this famous image of the cave is a forum, an opening out on to a stage, by means of which Socrates will inspire Glaucon with the knowledge of the pure forms, of that reality men are bound never to see. Socrates holds up an image, and illuminates it by allegorical extension: on a wall or mental screen a shadow is perceived. But so much here depends upon a stage prop, a prop carried there by the philosopher through his narrative and put before his pupil so that "all this can be seen".

The cave itself is a frame, both for narrative and for the interpretation (See Mitchell, 14-15, Rapaport, 91-94). It is interesting how an image, itself framed, can immediately stage itself as a stage (both as part of a process and the platform for the process) and, in that way, disappear from the viewer's consciousness as an image, object, prop, or border? Remember that Socrates begins the allegory by say-

ing: "Picture men dwelling in a sort of subterranean cavern"—the word picture frames, stages or encloses the image of the cavern, but the cavern will in turn stage or frame other images. No narrative can begin without such a framing border: the power of the allegory then depends upon an image that fades into a frame. Henry Rapaport argues that what Glaucon "sees in the image of the cave is the consequence of the staging enacted by the image, a staging that counts on the dissolution or phantomization of an image in order that we can see through it . . . The image fades, then, and in doing so makes us "forget" this image even as we use it to see something else. What makes the image fantasmic or powerful in its effect on us is the fact that even if we forget it, the image's impression remains." (93-4)

What I am suggesting here is the need to acknowledge the double narrative, of the vision enclosed in the general narrative and then to examine the "line" (border) that separates the enclosed narrative from the other. One approach would be to analyze how images serve to stabilize or frame a fantasy (See Hartman, 35-37), while recognizing that the border that frames or separates the enclosed narrative from the other will not be served by simple demands for interpretative closure. This is not to suggest that we should always read a narrative as through a glass darkly, but to propose that the textual or medial borders within or around aesthetic works are related to the borders represented in these works.

But there is another literary issue in the example I have chosen above: the ambiguous role "representation" plays here. The role of representations in our understanding of literature and the contexts in which literature is interrogated has a long history. (See W.H.T. Mitchell's article "Representation" in *Critical Terms for Literary Study* for an excellent summary of the theoretical issues, 11-21). More recently the problematical place of representation, re-presentation, and figuration have been applied to the processes of "framing a sign" (Culler, 139-230) or to the interpretation of the representations of gender, race, and class within literary and cultural texts. Additionally in the last twenty years, in criticism influenced by post-structuralism and politically motivated deconstruction, (but also within feminist and post-colonial studies), there has been an attempt to realign existing theories of representation with the history of the term in political science. In political theory representational theories of sovereignty,

legislative authority, and relations of individuals to the state have been used to explore the cultural implications of power within institutionalized spaces, or the ways in which representations of individuals impact the structuring of communication between groups within the State.

To use three well-known examples of commentators who are critically reevaluating “representation” in literature and the arts: W.H.Mitchell has written extensively on ways in which representation and the framing of the sign plays a significant role in the study of aesthetic phenomena (See W.H.T Mitchell **“Ekphrasis and the Other”**, from *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994) reproduced as part of The Romantic Circles' Electronic Edition of Shelley's “Medusa”, W.H.T Mitchell, “What is an Image” from *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), pp. 7-52); Herbert Rapport has written on the intersection of literary and psychoanalytical theory in the metaphoric representation and constructions of desire in English, French and German fiction and poetry of the 17th to the 20th centuries (See Rapaport, *Milton and the Postmodern, Heidegger and Derrida: Reflections on Time and Language*) ; and in subaltern studies, in postcolonial theory, there have been many attempts to “read against the grain” of colonial representations (See Spivak, Prakash, Chrisman, and the collection of essays edited by Gates, “Race”, *Writing and Difference*). In fact, this later group of critics seem at times to be united in their attempts to disclose, representations as the disembodied voices of ancestors, forgotten history, disfigured and decentered subalterns who have been distanced, displaced, and relocated out of sight.

I

Let us now analyze some familiar Nineteenth Century texts in English, in which writers view an object or individual, or investigate a dream or memory, as if they are taking its measure against a frame in the foreground: as if they were seeing one text in the other. They establish a perspective by looking through one thing at another: they frame an image, by calling attention to and then losing, the border. This is not simply a *palimpsest* in which the original narrative or writing is effaced or scraped clean, in order to make way for other writing. A simple sentence from one of Shelley's letters will make the point: “I see the

radiant Orion through the mighty columns of the temple of Concord" (Letter to Thomas Peacock, March 1819 cited Reigier, 92). The temple functions as an image, but as one that also disappears as it frames or stages an image that appears as if from within it, the radiant Orion. To see one thing through another, as a number of critics have suggested, is often the case in Shelley's poetry (see Regier, 20-60, de Man, 51 , and Derrida, 91-2). In fact, Derrida makes Shelley's *The Triumph of Life* a central example in his essay, discussed above, "Living on: Border Lines". But what is worthy of note is the underlying "re-citation" of narration and imagery that critics have found in the poem: the framing of a view into which we see through to another thing. It is not simply that there is a simple one to one correspondence or allegory but rather that the poet stages his literary tropes or figures by making one image a frame or screen through which another image is viewed. Shelley would have the reader see through to the "triumph" of life at the edge of death. But then in another Shelley poem, *Prometheus Unbound* he stages a death as if to insist that death is a border that only displays itself in terms of delay, deferral, distancing, or a stay of execution. Throughout Shelley's poetry framing images function like the Platonic allegory discussed above. They depend upon an image that knows how to fade into a frame: the spectacle Glaucon sees in the image of the cave is the consequence of the staging enacted by the image. The image fades, and then in the process makes us forget this image even as we use it to see something else.

Now let us look at how such staging takes another form in a fictional Nineteenth Century narrative, *Jane Eyre* by Charlotte Brontë. Since 1985 and the publication of Gayatri Spivak's celebrated essay, "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism" (Gates, 262-80) representation and re-presentation has become central to an analysis of the novel. Spivak's essay is a study of three canonical western texts and their relations with western proto-feminism and anti-imperialism. Its "gestures of inversion" have been often cited, especially in its allegorical reading of the figure of Bertha Mason. Despite Mason's objective identity as a member of the white plantocracy, she is made to embody the subject-position of the subaltern woman in early western feminist discourse. The effect of Spivak's "catachrestic" reading is to suggest that there has been a deep, and largely unconscious complicity of western proto-feminism with the project of overseas hegemony

from the Mid-Nineteenth Century on. Spivak's argument uses both an allegorical technique and assumptions about representation to argue that the emergence and consolidation of the figure of the western "feminist" women in the Nineteenth century is inextricably structurally linked to the marginalization, even the disappearance, of "women from the colonies" in the discourses of canonical texts.

In my second intervention, I would like to suggest that the Spivak's reading makes assumptions about "representation" which the novel's text may frame in ways she does not acknowledge. For example, many critics have stressed the brilliance of the opening chapters of the novel. How the structuring narrative devices shape the overall design, and that the locked red room and ghostly haunting introduce the reader to the process of narrative itself. My analysis of two scenes from Chapter Two of the novel is meant to be suggestive not exhaustive but I think we need to read in a slightly different fashion. The object here is not to point to the ways in which the opening fore shadows the narrative and metaphor patterns of the rest of the text, but to analyze how the images and disembodied cries heard by the narrator create a haunting whose staging will allow the reader to see and hear traces that are a sign of difference and an encrypted framing of desire for both revenge and narrative power.

II

The second chapter of *Jane Eyre*, in which she is locked in the "red room", is a chiasmic scene that will be repeated a number of times in the text. Mrs. Reed is punishing Jane for her disobedience by locking her in a spare bedroom in Gateshead. The red room is the chamber in which Mr. Reed, her sworn protector and guardian "had breathed his last" and in which he lay in state, nine years earlier. She is forced into this room after a "rebellion": her "mutiny" against the tyrannical rule of Mr. Reed's son, John. She is to be disciplined for disobeying authority and for the violence of her fiery temper.

I began to recall what I had heard of dead men, troubled in their graves by the violation of their last wishes, revisiting the earth to punish the perjured and avenge the oppressed, and I thought Mr. Reed's spirit, harassed by the wrongs of his sister's child, might quit its abode—whether in the church vault or in the unknown world of the departed –and rise before me in this

chamber. I wiped my tears and hushed my sobs, fearful lest any sign of violent grief might waken a preternatural voice to comfort me, or elicit from the gloom some haloed face, bending over me with strange pity . . . Shaking my hair from my eyes, I lifted my head and tried to look boldly round the dark room; at this moment a light gleamed on the wall. Was it, I asked myself, a ray from the moon penetrating some aperture in the blind? No, moonlight was still, and this stirred; while I gazed, it glided up to the ceiling and quivered over my head. I can now conjecture readily that this streak of light was, in all likelihood, a gleam from a lantern carried by some one across the lawn; but then, prepared as my mind was for horror, shaken as my nerves were by agitation, I thought the swift-darting beam was a herald of some coming vision from another world. (48-9)

We can understand Jane's wish that the ghost will avenge her wrong, by haunting and punishing Mrs. Reed and her children. Her wish both frightens her and gives her pleasure, but we also need to see this as the staging of a desire to voice a nightmare. One from which she might not awaken. The room is locked and the narrator becomes claustrophobic. Jane experiences a disjunction between her identity and this new space, between her inner and outer worlds—she finds there is a gap between her desire as imagined in the ghostly aura and the emptied space in the room she has to occupy. (In a sense, this is also a presentation of the place she occupies as an empty signifier in her "adopted" family). For example, if we go back two pages before the scene I have just quoted, to the first description of the locked room as a "jail", we can read the staging of the second scene in the first. In the first scene, Jane sees herself in a looking glass.

All looked colder and darker in that visionary hollow than in reality: and the strange little figure here gazing at me with a white face and arms specking the gloom, and glittering eyes of fear moving where all else was still, had the effect of a real spirit: I thought it like one of the tiny phantoms, half fairy, half imp, Bessie evening stories represented as coming out of lone, ferny dells in moors, and appearing before the eyes of belated travelers. (46)

Early in her confinement to the red room she sees herself, fostered by her reading, as a phantom: half one thing and half another. This is the

first staging of herself as a phantom in the novel, and it is the mirrored self as seen through a glass darkly.

Now in the second scene, she uses the mirrored phantom, who is and who is not Jane, to seek her desire for vengeance. She projects on to the presence of Mr. Reed's ghost the need to punish others for wrongs done to her: "I began to recall what I had heard of dead men, troubled in their graves by the violation of their last wishes" (48). It is a scene staged using the imagery of a frightful nightmare: "a vision from another world". What we see happening here is that Jane's scream and eventual fainting fit signifies the crossing of a boundary: the staging of a punishment directed toward others but also toward herself. After all the entire chapter ends with the narrator's statement: "unconsciousness closed the scene" (50). In a sense, she cannot bear to look upon her own desires.

She also knows that she will be locked up in the room until she can meet her aunt Reeds demands "it is only on condition of perfect submission and stillness that I shall liberate you." (49). Jane's stillness never gives her pleasure, in fact, much of what motivates her, later in the novel, is her desire for movement. Being forced across a threshold and locked into the red room, (a room haunted by a ghost), Jane presents a reading of her own desire for revenge by framing and then moving through stages of interpretative possibility and action. The narrator is often waiting, in hot pursuit, to interpret or reinterpret a staged scene. For example, Jane's narration of her confrontation with the gypsy fortuneteller in Chapter 18 is an attempt to stage another impression of her self for the reader, she uses Rochester's disguise to frame her own desire for Rochester.

But if we return to Chapter 2 of the novel, we need to examine one more staging of desire. Within this chapter is an embedded reference to the interpretation of a Platonic allegory: "shaking my hair from my eyes, I lifted my head and tried to look boldly round the dark room, at this moment a light gleamed on the wall" (48). The narrator then seeks to interrogate the scene, asking she what it "means"? Two explanations follow: one is in the voice of the present of the writing of the text (framed narrator) who rationalizes and "conjectures that this streak of light was . . . a gleam from a lantern" but then, the narrator of the "now" reverts to the past of the narrated moment and states that her mind was seized with horror "shaken as my nerves were"—the

“swift-darting beam was a herald of some coming vision from another world” (49). However, the vision is also framed in a sound “which I deemed the rushing of wings”. Jane is oppressed, suffocated; her claustrophobia becomes audible in a scream.

Here then is where I want to move to my third intervention as we have a new direction in the narrative: a turn toward the audible. In the first two examples I have used, there is a separation of self into two parts framed by the images of a mirror, and then the staging of a desire as an allegory. The narrator sees (visualizes) the two images as little girl and “phantom”, “imp and fairy” (46), passive victim and vengeful ghost. But in the third example, what has been sight will become sound.

Screams are often uttered and heard in the novel. For example in the middle of the text, at the beginning of Chapter 20, Bertha Mason’s screams are described in a comparison with a wild and exotic condor: framed in a comparison with birds of prey. And again, I think, readers are meant to see through this image to another that signifies the return of the repressed: Bertha Mason and beyond that Jane Eyre herself.

In Chapter 20 of the novel, Jane has just been awakened by the moonlight, having forgotten to draw her curtain or let down her window-blind. She hears the screams of Bertha from the third story: “the night was rent in twain by a savage, a sharp, a shrilly sound that ran from end to end of Thornfield Hall” (235). The sound fills the space, and the comparison Jane makes is interesting: “Whatever being uttered that fearful shriek could not soon repeat it: not the wildest-winged condor on the Andes could, twice in succession, send out such a yell from the cloud shrouding his eyrie” (235). We know from the opening pages of the novel, when Jane is reading *Berwick’s History of British Birds* that bird sightings and sounds, and bird metaphors will play an important role in the text. But what fascinates in this example is the strong association of a scream (sound) with the creation of a border that must be crossed into the formation of the visual image of a condor protecting its nest. The condor’s action can be symbolically represented in Bertha’s scream. But the name of the nest contains not the sound of a scream, but Jane’s name: eyrie. In our third intervention, the signifier is framing another/ Other’s name and pushing them together: Bertha and Jane Eyre. Jane is identified with

Bertha's nest, i.e. Thornfield Hall, but is also displaced by the exotic Andes.

At this point, we can begin to see that Brontë's text is haunted by a repressed, but not fully acknowledged recognition, of subaltern resistance that is contained and maintained within the structure of the narrative act itself. Not so much in the references to slavery in the text, but within the construction of the signifiers. There is a mutually repeating elision, which emphasizes the enabling and reinforcing evasions in a relationship between a proto-feminist aspiration and anti-imperial resistance. If this can be shown to be the case, and I have only used two examples from the novel, then Spivak's argument about the structural complicity of nineteenth century feminism in "the axioms of imperialism" will require at least some modification.

Once we become attuned, in Brontë's writing, to the framing of borders which are to be seen through or which disappear, in the narrative act itself, then we can draw interesting parallels between texts. Emily Brontë's *Wuthering Heights* (1847) also begins with dark locked rooms inhabited by ghosts, visions of punishment for real or imagined wrongs, and a "haunting" in which screams or cries are heard. In fact, the opening chapters of both texts seem to set narrators in a space where they are able to raise the dead by reading, and then hear voices and see shapes which formulate a repressed desire: one which has to be analyzed. Thus a reading of each novel might start with how seemingly haunted these texts are by the past and by history. The dead remain among the living because of a self-created need, expressed by the narrator for revenge for real or imagined wrongs. Thus the problem is how finally to put the ghost to rest, to deliver the last rites as an act of separation. Burying the dead will end their earthly existence: proper burial and a proper naming of the dead allows them to go in peace, to be forgotten in the sense that memory depends upon the pain of a still open sore. Conversely in each novel, digging up the dead reanimates all parties involved. Marking the return of a repressed desire, and of a repressed history. Each of these scenes is framed by recognition of a staging which is both platform and process, and which embodies the conflicting interconnections within the social and cultural spaces of their expression.

This brief analysis of the framing images within border crossing narratives in Charlotte Brontë's novel, has argued that border poetics,

which studies the ways in which we frame our representation and representation of texts, can make a contribution to an analysis of texts and also interrogate certain strategies of reading texts. But also that it can help us study the cultural implications of narrative formations themselves, noting their impact on the structuring of literary communication and history.

Works Cited

- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre* (London: Penguin Classics, 1966). Introduction by Q.D. Leavis. All pages references are to this edition.
- Chrisman, Laura. *Postcolonial Contraventions, Cultural readings of race, imperialism, and transnationalism*. Manchester: Manchester University Press, 2003
- Culler, Johan. *Framing the Sign, Criticism and Its Institutions*. London: University of Oklahoma Press, 1988.
- Derrida, Jacques. "Living On / Border Lines." Trans. James Hulbert in *Deconstruction and Criticism*. 1979. Edited Bloom et. al. New York: Continuum, 1992. 75-176. Second edition.
- de Man, Paul. "Shelley Disfigured" in *Deconstruction and Criticism*, edited Harold Bloom et. al. New York: Continuum, 1992. 39-74. Second edition.
- Hartman, Geoffrey. *Criticism in the Wilderness* (New Haven: Yale University Press, 1980).
- Mitchell, W.H.T. "Representation" in *Critical Terms for Literary Study*, edited by Lentricchia, Frank and McLaughlin, Thomas. (Chicago: Chicago University Press, 1995). Second Edition.
- Mitchell, W.H.T. "**Ekphrasis and the Other**", from *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994) reproduced as part of The Romantic Circles' Electronic Edition of Shelley's "Medusa",
- Mitchell, W.H.T. "What is an Image" from *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 7-52.
- Prakash, Gyan. "Subaltern Studies as Postcolonial Criticism", *American Historical Review* 99/5, December 1994.
- Rapaport, Herman. *Between the Sign and the Gaze* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1994).
- Heidegger and Derrida. University of Nebraska Press, 1989.
- Milton and the Postmodern. University of Nebraska Press, 1983.
- Is There Truth in Art? Cornell University Press. 1997.
- Regier, James. *The Mutiny Within* (New York: Braziller, 1967).

Spivak, Gayatri. "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism" in Henry Louis Gates, *"Race", Writing and Difference*, Chicago: Chicago University Press, 1986, 262-80.

ANMELDELSER

G.W.F. Hegel:

Åndens Fenomenologi oversatt av Jon Elster, Fredrik Engelstad, Thomas Krogh, Thor Inge Rørvik, Dag Østerberg
Pax Forlag 1999, 416 s.

Den moderne norske filologiske Hegel-tradisjonen begynner med Jon Elsters oversettelse (1967) av de første fire kapitlene i *Phänomenologie des Geistes* (1807). Denne var lenge, sammen med Johnsen og Kroghs utvalg *Sannhet og system* (1971), det eneste forsøk på å presentere større Hegel-tekster i norsk språkdrakt. I 1999 ga Pax forlag – med støtte fra Forskningsrådet og Inter Nationes – ut en fullstendig utgave av *Åndens Fenomenologi*, oversatt av Jon Elster, Fredrik Engelstad, Thomas Krogh, Thor Inge Rørvik og Dag Østerberg. Arbeidsfordelingen mellom de fem kan grovt skisseres slik at Elster har oversatt innledningen og de første fire kapitlene, mens de andre står for resten.

Denne oversettelsen har etter det jeg kan se, blitt godt mottatt. Dette gjelder også de oversettelsene den bygger på ca. en tredjedel av tekstmengden er tatt fra tidligere norske Hegelutgaver, og det er ikke gjort noe forsøk på å glatte ut forskjeller i språkbruk mellom de forskjellige oversetterne. Oversettelsen fra 1999 viste inn i fremtiden i den forstand at den gis ut på nytt i *Kulturbiblioteket* i 2007, et årstall som sikkert er valgt av markedsføringsstrategiske årsaker. Etter det jeg har klart å få rede på, finnes det ikke planer om noen revisjon av utgaven fra 1999, slik at herværende tekst kan ses på både som en forsinket omtale av oversettelsene fra 1967, 1971 og 1999, og som en foregrepet anmeldelse av utgaven fra 2007. Elsters del av arbeidet – ca 75 sider – må vi gjøre oss fort ferdig med. Elster oversetter stort sett presist og relativt leservennlig (i den grad dette uttrykket kan brukes om Hegels tekst) – kanskje med unntak av at han i motsetning til de andre oversetterne viderefører den ofte brukte måten å skille uttrykkene *Verhältnis* og *Beziehung* på (*for-hold* og *forhold*). I lys av dagens amerikaniserte språkbruk ville det kanskje ikke ha vært upassende å kalle det ene for *forhold*, og det andre for *relasjon*, men denne muligheten ville sikkert ha virket mindre heldig i 1967.

Når det gjelder resten av *Fenomenologien* på norsk, er det dessverre en tekst med store svakheter. Det er kanskje en anakronisme å påpeke det historisk upassende i at bokens forfatter på den norske tittelsiden (s. 29) kalles "medlem" (og ikke bisitter/assessor) i det

hertuglige mineralogiske selskap i Jena – den som ville hatt grunn til å føle seg fornærmet over denne betegnelsen, har for lenge siden mistet evnen til å bli fornærmet. Betraktet fra dagens perspektiv er det langt mer skjemmende for oversettelsen at den kommer til kort når det gjelder formidlingen av innholdet i *Ändens fenomenologi*.

Hegels fortale til *Fenomenologien* slik den fremtrer på norsk, illustrerer mange av de vanskelighetene Hegel-oversetterne har stått overfor – og deres løsningsstrategier. Når jeg i det følgende konsentrerer meg om denne, er det fordi jeg mener at den er representativ for *Fenomenologien* på norsk (så lenge de delene som Elster har oversatt, holdes utenfor). Fortalen ble oversatt til norsk i 1971, og etter det jeg kan se, er denne oversettelsen ikke revidert siden den gang. Til tross for at betydningen av Hegels fortale er omdiskutert, og at innhold og fremstillingsform skiller seg en del fra resten av *Fenomenologien*, er dette den delen av verket som har blitt omfattet med størst interesse de siste tiårene – i alle fall hvis man skal måle i antall kommentarer, oversettelser og tekstutgaver. Yovels kommenterte oversettelse (2005) er den siste engelskspråklige bearbeidelsen av fortalen;¹ på det franske bokmarkedet finnes det i dag, ved siden av Hyppolites tospråklige utgave, to konkurrerende, tospråklige separatutgaver (Hyppolite 1966, Lefebvre 1996, Bourgeois 1997).

I en omtale av oversettelsen av denne fortalen til norsk ville det kanskje ha vært på sin plass å komme med bemerkninger om de vanskeligheter som oppstår når Hegels formuleringer skal overføres til norsk. Man ville f.eks. kunne diskutere om det er nødvendig å bruke neologismer eller bindestreksord for å gjengi formuleringer på en adekvat måte,² man kunne peke på at en formulering som *an etwas*

¹ Yovels oversettelse omtales i forlagsreklamen som den mest presise Hegeloversettelsen til nå, en påstand det er vanskelig å slutte seg til. Kaufmanns oversettelse (som Yovel ikke nevner i den ellers omfattende litteraturfortegnelsen) er etter mitt syn både lettere å lese, og mer presis. Yovel ser på sin side ut til å videreføre en del unøyaktigheter fra tidligere engelskspråklige Hegeloversettelser. Et par eksempler fra de første sidene: Yovel oversetter "das Sein – nicht im Zentrum der göttlichen Liebe, sondern das Sein desselben selbst" med "[...] the being of that love itself"; og „Treiben“ med „drive“ (Hegel 1807/2005, s. 74f. og 69).

² Spørsmålet er spesielt relevant i Hegels tilfelle på grunn av den etymologiserende stilen i *Fenomenologien*. Selv om skandinaviske oversettere ofte har det lettere enn sine engelske og franske kolleger – f. eks. i oversettelsen av *Zweifel* og *Verzweiflung* (tvil og fortvilelse), støter man ofte på tilfeller der lydlig slektenskap mellom ord ser ut til å brukes som element i argumentasjonen uten at dette lar seg gjengi på en tilfredsstillende måte. Et lite påaktet eksempel er Hegels

fortlaufen ser ut til å ha status som fast uttrykk i fortalen,³ og følgelig burde oversettes konsekvent, man kunne ta for seg bruksmåtene til ord som *historisch* eller *Eitelkeit*, og argumentere for at de ikke bør oversettes konsekvent, men etter sammenhengen.⁴ Man kunne også ha diskutert verdien av Hegels billedbruk for den filosofiske argumentasjonen, og f. eks. veie den konnotasjonen av noe oppadstrebbende som går tapt når Hegels "disse rakettene er ennå ikke Empyreum" i den norske oversettelsen lyder "dette fyrverkeriet er heller ikke Empyreum" (s. 60), opp mot viktigheten av å skrive livsnært. Endelig kunne man peke på viktigheten av vann- og elvemetaforikk i fortalen – et element i Hegel-teksten som ofte marginaliseres⁵ –

bruk av *beiher spielen* (spille ved siden av, akkompanjere) sammen med *Beispiel* (eksempel), som i Elsters oversettelse – kanskje noe uheldig – gjengis med "spille inn" (f. eks. s. 77 og 82).

³ Uttrykket, som i meg bekjente Hegeloversettelser ikke oversettes konsekvent, men etter sammenhengen, brukes fire ganger i fortalen (Hegel 1807/1952, 37; 41; 48; 50), men ellers sjelden i *Fenomenologien*. Det brukes i sammenheng med beskrivelser der Hegel avgrenser seg fra andre epistemologiske standpunkter, særlig i sammenheng med beskrivelsen av en viten som ikke bygger på begreper. Uttrykket, som innebærer bevegelse bort fra et utgangspunkt og parallelt med noe annet ("å gå/ flyte/ løpe av gårde ved siden av langsetter"), har ved sin plastisitet betydning i beskrivelsen av den ikke-begripende tilnærmingen Hegel etablerer som motstander og polemiserer mot, og i argumentasjonen mot den.

⁴ *Historisch* oversettes tradisjonelt konsekvent med *historisk/historic(al)/historique*. En grunn til at dette anses som nødvendig, er det i tysk filosofisk språkbruk ikke uviktige skillet mellom *historisch* og *geschichtlich*. En oversettelse av Hegels bruk av *historisch* med *historisk/historic(al)/historique* vil imidlertid i mange tilfeller føre til merkverdigheter, som når "eine historische Angabe der Tendenz" (Hegel 1807/1952, 9) tradisjonelt oversettes med "en historisk angivelse av tendensen" (s. 31). Etter mitt syn er det mer passende å se på Hegels bruk av adjektivet her som en foreldet bruksmåte som best gjengis med "refererende" – jf. Grimms ordbok s.v.: „der brief wird dir recht sein, er ist ganz historisch (*enthält nur bericht, keine reflexion.*)“ – Etter det jeg kan se, er det bare Baillie som utnytter denne oversettelsesmuligheten ("descriptive") – Kaufmanns kritikk mot Baillies formulering (Hegel 1807/1966b, 7f.) tar strengt tatt bare opp oversettelsen av "begrifflos".

Eitelkeit er en låneoversettelse av det latinske uttrykket *vanitas*. Begge betyr tomhet, forfengelighet og forfengelighet som tomhet. Å oversette dette uttrykket konsekvent med "forfengelighet", fører til absurditeter – som når Hegels "der Inhalt ist eitel" blir til "innholdet er forfengelig" (s. 55). – At "forfengelig" i eldre norsk har hatt andre betydninger enn "jålete", er ikke noe godt argument for å bruke det som enhetlig oversettelse av "eitel", siden den i dag forlatte norske bruksmåten ("ta Guds navn forfengelig", "et forfengelig håp") bare delvis dekker bruken av "eitel", og dessuten – tror jeg – er ukjent for de fleste av dagens lesere.

⁵ Den *Verflüssigung der Begriffe* som deres dialektiske bevegelse fører med seg, illustreres stilistisk og metaforisk på mangfoldig vis i fortalen. Det ville imidlertid føre for langt å belyse dette temaet nærmere her. I den norske oversettelsen

og argumentere for nyoversettelser av enkeltformuleringer i teksten.⁶ Om man så bort fra det rent språklige, kunne man diskutere det pas-

kommer marginaliseringen av dette aspektet ved teksten f. eks. til syne når "emergiert" (*dukker opp*) oversettes med "står frem av" (s. 53, 6), og når "die festen Gedanken in Flüssigkeit zu bringen" blir til "bringe bevegelse i de faste tankene" (s. 44, 18).

⁶ F. eks. i Hegels kjente beskrivelse av overgangen mellom historiske perioder: "[D]enne langsomme oppsmuldringen, som ikke forandrer helhetens fysiognomi, blir plutselig avbrutt av soloppgangen, og som ved et lynglimt trer bildet av den nye verden frem." (s. 35). En i de meg bekjente Hegeloversettelser ikke utnyttet (og i Hegel-litteraturen ikke omtalt) tolkningsmulighet består i å erstatte denne berømte soloppgangen med *isgang*. Hegels uttrykk, "Aufgang" gir kanskje, isolert sett, sterkere assosiasjoner til *Sonnenaufgang* enn til f. eks. *Aufgang des Eises* (jf. Grimms ordbok s.v. *Aufgang*, §4), men i sammenhengen dominerer vann- og ismetaforene: "löst [...] auf", "einreißen" (*slå/lage sprekker i*) "Zerbröckeln" (*bryte(s) opp i biter*); man ville dessuten kunne argumentere med at en *akustisk* assosiasjon knytter sammen isgang og lynnedslag, noe som ville passe bedre enn den brå og umotiverte overgangen i billedbruken (soloppgang – lyn) som impliseres i den tradisjonelle tolkningen. Endelig kunne man hevde at en soloppgang faktisk ikke passer spesielt godt i det "bildet av den nye verden" som avslutter sitatet, siden vi som kjent ikke befinner oss verken i Sokrates' hule eller i Versailles, men snarere i den sannhet som Hegel senere omtaler som *bacchantischer Taumel, wo kein Glied nicht trunken ist*, – en prosess i stadig drift mellom bevegelse og sklerotisering. Jf. også den innholdsmessig beslektede formuleringen senere i fortalen: „Dagegen im ruhigen Bette [*sc. elveleie*] des gesunden Menschenverstandes fortfließend gibt das natürliche Philosophieren eine Rhetorik trivialer Wahrheiten zum besten.“ (Hegel 1807/1952, 55). Når Hegel et annet sted i *Fenomenologien* (Hegel 1807/1952, 140) bruker "in den geistigen Tag der Gegenwart einschreite[n]" som metafor for bevissthetens situasjon etter oppnåelsen av selvbevissthet, er det rimelig å se på dette som et element i en ironisk-fremmedgjørende allusjon til Platons hulelignelse (jf. også uttrykket "Wendungspunkt" – hos Platon "*periágein tòn auchéna*" (Polit. 515c).

I den norske oversettelsen av formuleringen "das nackte Resultat ist der Leichnam, der die Tendenz hinter sich gelassen" (Hegel 1807/1952, s. 11; n. overs. s. 32) blir meningen snudd på hodet ved at relativpronometet oppfattes som objekt i relativsetningen ("det nakne resultatet er det kadaver som tendensen har etterlatt seg", s. 32). Dette er på sett og vis forståelig, siden ville være vanskelig å forklare hvordan et kadaver skulle etterlate seg noe. Alle andre meg bekjente oversettere – som imidlertid stort sett oversetter syntaktisk korrekt – lar dette spørsmålet stå ubesvart hos sine lesere ved å oversette "Leichnam" med ord som entydig betegner kroppen som noe ikke-levende. Etter mitt syn er det imidlertid mer passende å forestille seg at "Leichnam" her viser til kroppen som den materielle delen av mennesket – legemet – en bruksmåte som ikke er uvanlig i eldre tysk og i bibelsk språkbruk. I så fall kunne man se på formuleringen som en ironiserende allusjon til Jesu oppstandelse. Jesus legger som kjent – i motsetning til Lasarus – likkledet sitt igjen i graven (og er følgelig naken) (Joh. 11, 44; 20, 6ff.).

Den norske oversettelsen er i tråd med tradisjonen når formuleringen "an der Heiterkeit solcher Bestimmungen [...] sich ergötzen" (Hegel 1807/1952, s. 42) oversettes med "more seg over munterheten ved slike bestemmelser" (s. 51). Formuleringen passer imidlertid dårlig i sammenhengen: At det å erstatte abstrakte begreper med noe anskuelig skulle føre til moro eller være et uttrykk for

sende i å bruke Hoffmeisters tekstutgave fra 1952 som grunnlag også for de nye delene av oversettelsen.⁷

Imidlertid ville en slik tilnærming til oversettelsen av fortalen, som ikke mindre enn fire personer har samarbeidet om (Krogh, Engelstad, Johnsen og Ulf Arnesen)⁸, være et skudd over mål. Hegels fremstillingsform er ikke bare vanskelig tilgjengelig på et filosofisk-begrepsmessig plan, men også rent språklig – i den forstand at han i tråd med datidens mote har en forkjærlighet for innfløkte setninger, at han bruker et språk som i dag er 200 år gammelt, og som for 200 siden ikke var et like etablert skriftspråk som engelsk eller fransk. Den foreliggende oversettelsen svikter allerede på dette, språklige nivået – og det på en slik måte at det som presenteres, er en tekst som må føre til betydelig større forståelsesproblemer enn det tekstlige utgangspunktet. En av fallgruvene som får hyppige besøk, er konstruksjoner der et pronomen viser tilbake til et annet ord enn det som står rett til venstre for det. Dette er som kjent en grammatikalsk nødvendighet i setninger der pronomenet har et annet genus enn ordet til venstre for det, og når oversetterne overser dette, er det elementære feil med en

munterhet, er vanskelig å forstå, og det virker mer passende å oversette i retning av "glede seg over klarheten". Som belegg for denne foreldete bruksmåten av *heiter* kunne man anføre Goethes omtale av nettopp Hegel: "diese geistreich heitern, durchdringenden, obgleich nicht einem jeden gleich eingänglichen worte" (sit. etter Grimm, J. et al. (Hrsg.) (1854 – 1971) s. v. *heiter*).

⁷ Denne utgaven ble allerede 11 år før utgivelsen av *Fenomenologien* på norsk erstattet med en annen utgave i Felix Meiner-forlagets *Philosophische Bibliothek* (Hegel 1807/1988). At Hoffmeisters utgave fra 1952 også i 1999 skulle være "den mest tilgjengelige enkeltutgave på originalspråket" (s. 28), er en oppsiktsvekkende påstand som ikke begrunnes nærmere. Trolig mener Krogh, Rørvik og Østerberg å kunne begrunne sin påstand med at utgaven fra 1988 i større grad er dokumentarisk – i den forstand at Hegels tegnsetting i større grad bibeholdes, og at ord gjengis i den lydform de har i de tidlige Hegelutgavene – f. eks. har utgaven fra 1988 *itzt* der Hoffmeister bruker *jetzt*. Det er imidlertid vanskelig å forstå hvorfor leservennligheten til en tekstutgave skulle ha betydning for valget av den som grunnlag for en oversettelse. Den norske oversettelsen inneholder løpende sidehenvisninger til Hoffmeisters utgave, noe som letter arbeidet for lesere som har tilgang til denne, eller som leser sekundærlitteratur der denne utgaven siteres. Dette er imidlertid fremfor alt vanlig i tyskspråklig sekundærlitteratur fra tiden før den tekstkritiske utgaven i *Gesammelte Werke* (1980). Dagens norske lesere ville hatt større nytte av en inndeling i form av avsnittsnummerering, slik det er vanlig i engelske og franske utgaver og sekundærlitteratur, eller i form av sidehenvisninger til utgaven i *Gesammelte Werke*.

⁸ Arnesen omtales som medoversetter av fortalen i avsnittet "Om oversettelsen" (s. 28), men nevnes ikke på tittelsiden til *Fenomenologien*. På tittelsiden i *Sannhet og system* nevnes ikke Johnsen som oversetter.

sterkt forandrende virkning på innholdet i setningen som oversettes. I andre tilfeller oversettes setninger på en måte som gjør det vanskelig å kjenne igjen Hegels begrepsbruk og argumentasjon: I de svært vanlige tilfellene der et pronomen kongruerer med flere foranstående nominaler eller -fraser, velges tilordninger som – om man ser dem i lys av teksten som helhet – er usannsynlige eller absurde.⁹

Svakheter ved den teksten som i mer enn en generasjon har vært inngangsporten til Hegel for lesere som vil lese norsk, deles som nevnt av størsteparten av *Fenomenologien* på norsk, en tekst der hele slåsskamper (s. 180ff.) går oversetterne hus forbi, og der ikke bare Hegels argumentasjon, men også den fysiske virkelighet får unngjelde ("eddiken skrumper inn", s. 183). De svakheter som denne boken preges av, gjør en omarbeidelse av oversettelsen fra 1999 før gjenutgivelsen i 2007 til en nødvendighet. Nærværet til den store mengden av unødvendige ufullkommenheter¹⁰ som har fått stå i alle utgaver av

⁹ Også hos Elster finnes det en del eksempler på tilordninger som må kalles uheldige eller i det minste aparte. F. eks. oversetter "Det er" (s. 84, 4) "Es ist" i originalen, men her viser pronomenet etter den i Hegel-litteraturen vanlige oppfatning (jf. Harris 1997, 242, som ikke ser ut til å føle noe behov for å kommentere sin tolkning) tilbake til "das Ding". Elster tar ikke hensyn til dette (ved f. eks. å skrive "Den er"), og i oversettelsen er det uklart om "det" skal vise til "det sanne i persepsjonen", eller til den forutgående setningen som helhet. Begge mulighetene er etter mitt syn mindre passende enn den som utnyttes av f. eks. Harris.

¹⁰ I den 30 sider lange teksten finnes det en mengde feil og unøyaktigheter som har relevans for den Hegels argumentasjon – altså ikke slikt som at *Toisen* oversettes med "fot" (s. 46, 39), eller at *Verbannung* blir til "forbannelse" (s. 39, 5) Til glede for dem som måtte ha kommet til kort overfor denne teksten gjennom de siste 35 årene, eller for det tilfellet at den – sammen med resten av *Fenomenologien* - ikke skulle bli revidert før nyutgivelsen i 2007, gjengir jeg her noen av dem – et florilegium som ikke gjør noe krav på fullstendighet: 31.25f. at filosofien ville påvise at den selv var ute av stand til å fatte sannheten *at filosofien ville påvise at denne fremstillingsmåten var ute av stand til å fatte sannheten* 32,22f. det nakne resultatet er det kadaver som tendensen har etterlatt seg *det nakne resultatet er legemet som har etterlatt seg tendensen* 33, 19 dennes egen væren *dette sentrums egen væren* 33,32 elendighet *endelighet* 33,33 de livløse restene *skyllene* 34,31ff. Men på samme måte [...] – Setn. er helt misforstått, og må lyde: *Men slik det både finnes en tom bredde og en tom dybde, slik finnes det både en ekstensjon av substansen, som munner ut i endelig mangfoldighet uten kraft til å holde den sammen, og en innholdsløs intensitet som [...].* 34, 40 tillater lar [...] råde 34, 42 uopphørlige *tøylesløse* 35, 4 blir ånden aldri begrepet i ro *befinner seg ånden aldri i ro* 35, 30 den nye verdens *helhetens* 35, 31ff. Den nye fremtredende [...] – Setn. er helt misforstått, og må lyde: *Den [sc. bevisstheten] savner i den nye fremtredende skikkelse [...]; enda mer savner den [...]* 35, 40 forståelige *forstandige* 36, 8 dette *forståeligheten* 36, 34f. og at de selv skal bestemme forskjellen seg imellom *at forskjellen mellom dem skal bestemme seg selv* 36, 41ff. selv om [...] selv om *hvis [...]* hvis 37, 41 formålet *enden* 38, 9 utvikle vesenet

utvikle formen 38, 27 fremkaller en hellig gysen *kjennes ugild* [og videre *mutatis mutandis*; om oversetterne har forsøkt å uttrykke en avvisende reaksjon, har de mislyktes, jf. Førdes omtale av avsnittet (Førde s. a.; s. p.)] 39, 9 Derfor er resultatet *Resultatet er* 39, 10f. det umiddelbare har selvet eller den rene virkelighet i seg selv som formål *det umiddelbare som formål har selvet eller den rene virkelighet i seg selv* 39, 20 En motsetning *En setning* 39, 29 subjektet bare foregrepet. Det blir *dette bare foregrepet*. Subjektet blir 39, 33 dette punktets forutsetning *forutsetningen om dette punktet* 39, 35 ikke bare *ikke bare ikke* 40, 4f. ikke ble bevisst sin utvikling og det resultatet som følger av aktivitetens positive side *ikke ble bevisst den positive siden ved sin utvikling og sitt resultat* 40, 20f. en i seg reflektert gjenstand som både er umiddelbar og opphevet *men like umiddelbart som opphevet, i seg reflektert gjenstand*. 40, 21 fordi for så vidt 40, 22f. denne selvfrembringelsen, det rene begrep for den, samtidig et gjenstandsmessig element *denne selvfrembringelsen, det rene begrep, samtidig et gjenstandsmessig element for den* 40, 34 fordi slik 40, 36f. er det den forklarede vesenhet *er umiddelbarheten* [alternativ: *den rene åndelighet*] *den forklarede vesenhet* 41, 44 Individet, som *Det individ som* 42, 18ff. Vitenskapen gir skikkelse både til den dannende bevegelse i dens utførlighet og nødvendighet, og til det som allerede er sunket ned til moment og er blitt til åndens eiendom. *Vitenskapen fremstiller både denne dannende bevegelsen i sin utførlighet og nødvendighet, og tildannelsen av det som allerede har sunket ned til moment og er blitt til åndens eiendom*. 42, 44f. den eiendom som tilværen dermed har erhvervet seg *den eiendom som selvet slik har ervervet seg* 43, 18 hva han har sagt det som er sagt om dem [sc. *punktene*] 43, 31 adskilt fra sitt omfang *atskilt fra kretsens omfang* 43, 38 inneholder den i seg opprettholder seg i den 43, 45 opphever den *den opphever det den* 44, 1 umiddelbarhet, som derved blir til *umiddelbarhet*. Subjektet blir *derved* til 44, 27f. innholdet, og det faste i den avgrensede akt, som har del i jeg'ets ubetingethet fordi det *innholdet, og det faste i de avgrensede deler, som har del i jeg'ets ubetingethet fordi de* 45, 18 Da først er denne bevegelsen fremstilt *Da først er det umiddelbare fremstilt* [og m. m.]. 45, 20 jeg'et og dets substans *jeget og substansen* 45, 35f. enkelhetens form, hvor de vet at de er sin egen gjenstand *enkelhetens form, som vet at den er sin egen gjenstand* 46, 44 sannhetens disse sannhetenes 47, 14 et slikt moment beviset 47, 29 er tilværens tilblivelse det som vender tilbake til vesenet *er tilværens tilblivelse det å vende tilbake til vesenet* 47, 30 hvert moment setter samtidig det andre, og derfor har hvert av dem også det andre som aspekt *hver av dem* [sc. *substansen og tilværen*] *setter samtidig den andre, og derfor har hver av dem også begge som to aspekter ved seg*. 47, 40ff. Her inntreer altså innholdets negativitet, som med like stor rett burde kalles innholdets falskhet: at de tankene som ble holdt for faste, forsvinner i begrepets bevegelse. Også her inntreer altså innholdets negativitet, som ville måtte kalles innholdets falskhet – med like stor rett som man ville bruke "falskhet" om det at tanker som ble holdt for faste, forsvinner i begrepets bevegelse. 48, 29f. Fordi det døde ikke beveger seg selv, kommer det ikke til vesensforskjeller *For det døde – siden det ikke beveger seg selv – kommer ikke til vesensforskjeller* 48, 32 det kvalitative, immanente, ikke til selvbevegelsen *den kvalitative, immanente bevegelsen, ikke til selvbevegelsen* 48, 42f. setningene om de forhold som er bestemt ved hjelp av begrepet *setninger om forholdet mellom tingene, som er bestemt gjennom tingenes begrep* 49, 4 merkverdig bemerkelsesverdig 49, 7ff. Når det gjelder tiden [...] skulle man tro [...] siden den er *Når det gjelder tiden, som man skulle tro, [...] er den* 49, 14 degraderer det til stoff som beveger seg selv *degraderer det som beveger seg selv, til stoff* 49, 24 som bestemmelsen av noe fast ved at det bestemmes som noe fast 49, 45 det vitenskapens rike *den vitenskapelige stas* 50, 27 den steilere stigning *det stivere ganglaget* 50, 30 blir foraktet av denslags vitenskapelighet *forakter den slags*

fortalen siden 1971, sier kanskje fremfor alt noe om hvor ressurskrevende det er å oversette en bok som *Åndens fenomenologi*. At noen har satt i gang dette – for å bruke en hegelsk formulering – hybride prosjektet, er prisverdig, men de ressurser som oversetterne, forlaget, Forskningsrådet og Inter Nationes har hatt hhv. stilt til disposisjon, har i dette tilfellet ikke vært tilstrekkelige.

vitenskapelighet 51, 1f. som gjør det umulig å erfare hva saken selv er, enten den er det ene eller det andre. Dermed *der man ikke erfarer hva saken selv – verken hva den ene eller andre [sc. skikkelsen eller bestemmelsen] – er*. I denne prosessen 51, 10 En slik enkel bestemthet av anskuelsen, dvs. av den sansemessige kunnskap Når anskuelsen – her vil det si den sansemessige kunnskap – uttaler en slik enkel bestemthet [og m. m.] 52, 20 bli til noe annet bli til noe annet for seg selv 52, 22ff. I denne bevegelsen [...] i denne tilbakegangen I den førstnevnte bevegelsen [...] i tilbakegangen 52, 33f. ikke nøydt seg med å ramse opp visst at den ikke hadde levert mer enn en 52, 39 bestemmelsen bestemtheten 53, 12 m.h.t. kvaliteten pga sin kvalitet 53, 26 for den for denne virksomheten 53, 29 sørger for at observerer at 53, 37 Derved er den nous, som Anaxagoras først erkjente som vesen. Derved er tilværen nous. Anaxagoras var den første som erkjente vesenet som nous. 54, 7 den tanke som beveger og avgrenser seg selv, er for enkelheten det rene begrep og dens egen inderlighet for denne enkelheten er den tanke som beveger og avgrenser seg selv, og den egne inderlighet, det rene begrep 55, 1 Denne vanen den førstnevnte vanen 55, 20 innholdet er forfengelig innholdet er tomt 55, 27 dets helhet deres helhet 55, 27f. Oppfattet som resultat, er det som kommer ut av denne bevegelsen det bestemte negative Oppfattet som resultat, er det [sc. det negative] det som kommer ut av denne bevegelsen, det bestemte negative 55, 44 inngår i går inn i 56, 22 som det vil gå ut over og tilbake til som det vil gå ut over slik at det kan vende tilbake i seg selv 56, 26 skal [...] skal får [...] må 57, 15 hemningen hemskoen 57, 23f. Men denne holdningen og dens mening ødelegger setningens filosofiske innhold. Men setningens filosofiske innhold ødelegger denne holdningen og dens mening. 57, 30 formår først ville først formå [og m. m.] 57, 33f. sin gyldige rett, men ikke på samme måte som den spekulative setning sin rett, som er gyldig, men som det ikke tas hensyn til i den spekulative setnings fremgangsmåte 57, 38 det som ellers skulle yte beviset det som beviset ellers skulle yte 58, 11 denne den dialektiske bevegelsen 58, 12 utelukkende tvers igjennom 58, 26f. det filosofiske foredraget den filosofiske fremstillingsmåten 58, 31 innbildning av innbilske stolthet over 58, 43f. kunnskapene slutter der hvor filosofien begynner filosofien slutter der hvor kunnskapene begynner 59, 16f. det å produsere denne genialiteten produksjonene til denne genialiteten 60, 11 ærefrykten for oppstemtheten over 61, 14 enkelheten enkeltheten

Litteratur

- Førde, T. (s. a.): *Referat av Hegel: Åndens fenomenologi*. <http://www.europas-historie.net/hegelogfenomenologien.htm#fortale> (Lastet ned 15/4 2006)
- Grimm, J. et al. (Hrsg.) (1854 – 1971): *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig: Hirzel.
- Harris, H. S. (1997): *Hegel's Ladder : A Commentary on Hegel's Phenomenology of Spirit*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Co.
- Hegel, G. W. F. (1807/1910): *The phenomenology of mind*. Translated, with an introduction and notes, by J. B. Baillie. London: Swan Sonnenschein.
- Hegel, G. W. F. (1807/1952) : *Phänomenologie des Geistes*. Nach dem Texte der Originalausgabe herausgegeben von Johannes Hoffmeister. Hamburg: Felix Meiner.
- Hegel, G. W. F. (1807/1966a): *Préface à la Phénoménologie de l'esprit*. Traduction, introduction et notes par Jean Hyppolite. Paris: Aubier-Montaigne.
- Hegel, G. W. F. (1807/1966b): *Hegel: Texts and Commentary*. Hegel's Preface to His System in a New Translation With Commentary on Facing Pages, and "Who Thinks Abstractly?" Translated and edited by Walter Kaufmann. New York: Anchor Press.
- Hegel, G. W. F. (1968ff.): *Gesammelte Werke*. In Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft herausgegeben hrsg. v. d. Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Hrsg. v. W. Bonsiepen u. R. Heede. Hamburg: Felix Meiner.
- Hegel, G. W. F. (1807/1988): *Phänomenologie des Geistes*. Neu herausgegeben von Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont. Mit einer Einleitung von Wolfgang Bonsiepen. Hamburg: Felix Meiner.
- Hegel, G. W. F. (1807/1996): *Préface de la Phénoménologie de l'Esprit*. Traduction et introduction par J.-P. Lefebvre. Paris: Flammarion.
- Hegel, G. W. F. (1807/1997): *Préface et introduction de la « Phénoménologie de l'esprit »*. Texte, traduction et commentaire par Bernard Bourgeois. Paris: Vrin.
- Hegel, G. W. F. (1807/1999): *Åndens fenomenologi*. Oversatt av Jon Elster, Fredrik Engelstad, Thomas Krogh, Thor Inge Rørvik, Dag Østerberg. Oslo: Pax.
- Hegel, G. W. F. (1807/2005): *Hegel's Preface to the Phenomenology of Spirit*. Translation and running commentary by Yirmiyahu Yovel, Princeton: Princeton UP.
- Hegel, G. W. F. (1967): *Åndens fenomenologi i utvalg*. Utvalg, oversettelse og innledning ved Jon Elster. Oslo: Pax.
- Hegel, G. W. F. (1971): *Sannhet og system: utvalgte tekster fra 'Åndens fenomenologi' og 'Logikkens vitenskap'*. Utvalg og innledning ved Dag Johnsen og Thomas Krogh; oversatt av Ulf Arnesen, Fredrik Engelstad og Thomas Krogh. Oslo: Gyldendal.

Platon (1991): *Politeia. Sämtliche Werke V*. Frankfurt a. M/Leipzig: Insel.

Morten Bartnæs

Hadle Oftedal Andersen og Idar Stegane (red.):

Modernisme i nordisk lyrikk 1

Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur, Helsingfors
Universitet 2005, 215 s.

I de nordiske landene har den litteraturvitenskapelige tilnærmingen til fenomenet lyrisk modernisme i stor grad vært nasjonal; hvert land har normalt sett sine diktere i en nasjonal linje, og har en kikket utover landegrensene for å finne forbindelseslinjer, har det gjerne vært til verdenslitteraturen. I Norge er denne tradisjonen fortsatt rådende, noe en ser i 2005 med Brumo og Furuseths verk *Norsk litterær modernisme*. Boken skal gi innsikt i modernismens litterære særtrekk i Norge, og ta for seg modernismens hovedtemaer i prosa og lyrikk, i et nasjonalt perspektiv.

Her hjemme har tilnærmingen til den lyriske modernismen hovedsakelig vært preget av to fenomener i den norske litterære offentlighet i etterkrigstiden: den første modernismedebatten på 1950-tallet, "tungetaledebatten" mellom de såkalte tradisjonalistene og modernistene, og den andre modernismedebatten på 1960-tallet, frontet av kretsen rundt tidsskriftet *Profil*. Disse debattene har i sterk grad påvirket litteraturvitenskapens syn på norsk lyrisk modernisme, og har muligens påvirket det at en i liten grad har vært opptatt av å etterspore innflytelser fra nordiske diktere, se etter forbindelseslinjer over landegrensene og fellestrekk i den lyriske modernisme i Norden. Visst er det velkjent at eksempelvis Paal Brække var influert av "fyrmtialisterna" i Sverige; mindre påaktet er det at Brekkes versjon av 40-tallsmodernismen i Sverige ble mer eller mindre identisk med fenomenet modernisme i Norge, og at de andre formene for lyrisk modernisme i Sverige – og Danmark, for den del – ikke har blitt viet samme oppmerksomhet.

Med essaysamlingen *Modernisme i nordisk lyrikk 1*, som kom ut i Helsingfors i 2005, har en gjort forsøk på å flytte blikket fra en nasjonal til en nordisk sammenheng. I denne samlingen bidrar nordiske litteraturforskere med artikler om modernistisk diktning som krysser de nasjonale grensene. Boken inneholder 10 artikler, emnevalgene favner bredt og strekker seg hovedsakelig over tidsrommet fra 1920-tallet til 1990-tallet, med konsentrasjon omkring midten av 1900-tallet.

Boka er utstyrt med et informativ innledning der Idar Stegane gjør rede for bakgrunnen for – og målet med – prosjektet, før han kort viser til kontaktflater, samarbeid og sammenhenger mellom nordiske lyrikere. I innledningen vises det tydelig at forfattere, i større grad enn litteraturforskere, har vært opptatt av hva som har skjedd på tvers av landegrensene, og at flere kunstnere har jobbet i et nordisk fellesskap. Essaysamlingen søker å vise likheter og ulikheter innen nordisk modernisme, og samlingen er skrevet under frie forutsetninger, der "[d]et einaste substansielle kravet som er sett til artiklane, er at dei i emneval skal krysse minst ei nordisk landegrense" (6). Artikkelemnene varierer fra kjente, innflytelsesrike nordiske forfattere, til ukjente og/eller forglemte diktere, men alle har de virket innenfor det store felt en kaller modernisme.

Hauge, Ekelund og Vennberg

Per Erik Ljung har skrevet bokens første artikkel: "Konstellationer och konstruktioner. Olav H. Hauge og Vilhelm Ekelund". Etter en noe rotete innledning der Ljung diskuterer begrepet "Verdenslyrik", med utgangspunkt i den danske oversettelsen av Hauges *Dropar i austavind* (1966) fra 2004 i forlaget *Borgens Verdenslyrik fra det tyvende århundrede*, lister han ut fra dette opp 7 konstellasjoner i nordisk sammenheng, hovedsakelig konsentrert om norsk og svensk 1960-tallsmodernisme. Ljung velger å konsentrere seg om to av disse punktene: for det første hvordan de svenske 40-tallsmodernistene gjør Vilhelm Ekelund (1880-1949) til en av sine viktigste idoler; for det andre ønsker Ljung å gjøre rede for Olav H. Hauges "passionerade" forhold til Ekelund. Første del av artikkelen dreier seg om Hauges forhold til Ekelund, men i stedet for å lete etter påvirkningen fra Ekelund i Hauges diktning, viser han til dagbøkene der Hauge omtaler sine inspirasjonskilder. Vel er Ekelund her nevnt, men i de utvalgte dagboksitatene forekommer andre diktere og inspirasjonskilder like ofte, eksempelvis Brecht. Det Ljung karakteriserer som et pasjonert forhold blir i dette tekstutvalget ikke tydeliggjort som verken lidenskapelig eller dyptgående. I andre del av artikkelen tar Ljung opp Ekelunds innflytelse over senere svenske poeter, og slår fast at Ekelund har hatt størst innflytelse over de finlandssvenske modernistene og de såkalte "fyrtiotalisterna". Av de sistnevnte konsentrerer Ljung seg om Karl Vennberg, og prøver gjennom en kort gjennomgang av diktet "Kan glädjen" (*Vårövning*,

1953) å vise forbindelseslinjene mellom Vennberg og Ekelund. Artikkelen konkrete ærend forblir litt ullent, men Ljung lykkes likevel i å vise at det finnes forbindelseslinjer over landegrensene – ikke minst lykkes han i å pirre nysgjerrigheten i forhold til de resterende punktene han satte opp innledningsvis.

Surrealisme og avantgarde

Både Claus Falkenstrøm og Per Bäckström tar for seg mindre påaktete emner i sine artikler, henholdsvis "Dansk surrealisme på svensk. Om gustaf munch-petersens *Solen finns* og Vilhelm Bjerke-Petersens *Diamanter i askan*" og "Krama språkmateria – manipulera världen. Det nordiska 60-talsavantgardets gränsöverskridanden".

Falkenstrøm tar for seg dansk-svenske munch-petersen og dansk-norske Bjerke-Petersen med det ærend å se nærmere på deres form for lyrisk surrealisme. I første del av artikkelen konsentrerer Falkenstrøm seg i all hovedsak om å gjøre rede for surrealismens grunntanker, idealer, kamp og muligheter, og peker på hvordan Skandinavia fungerte som en samlet region for de nordiske surrealistene. I andre del av artikkelen tar Falkenstrøm for seg munch-petersens *Solen finns* og Bjerke-Petersens *Diamanter i askan*, og velger å kommentere språket, samlingene som helhet og referere utdrag som tydelig viser dikternes surrealistiske tilknytning, heller enn å presentere helstøpte diktlesninger. Falkenstrøm ønsker, ut fra et tverrnasjonalt og tverrestetisk perspektiv, å vise hvordan litteraturforskere kan ha gått glipp av vesentlige sider hos surrealistene i Norden ved å ignorere deres mange prosjekter og tverrnasjonale virksomheter.

Per Bäckström tar utgangspunkt i de svenske og danske avantgardistene og forfatterne Öyvind Fahlström, Åke Hodell og Per Højholt, og ønsker å demonstrere neo-avantgardens grenseoverskridende karakter i tre henseender: at 60-tallet var preget av en bred nordisk interaksjon; at skrifter, manifeste og andre tekster av disse tre forfatterne også gir uttrykk for en tverrestetisk poetologi; at avantgarden legger vekt på den prosessuelle skapelsesakten. Bäckström ser ut til å være særlig opptatt av den poetologi som ligger til grunn for sjangeroverskridende kunst, som f. eks. tekst-lydkomposisjoner. Først tar Bäckström for seg avantgardens særart, generelt sett. Deretter beveger han seg til den nordiske avantgarden og viser til samarbeidet/interaksjonen mellom grupperinger i Stockholm,

Helsingfors, København og Oslo. Til slutt redegjør han for Fahlström, Hodell og Højholts kunstneriske virksomheter i forhold til avantgarden, med særlig vekt på å få frem idéer, estetisk syn, det performative og, ikke minst: poetikk. Backström foretar i likhet med Falkenström ingen typiske diktlesninger, av den enkle grunn at dette ikke er dikt som inviterer til tradisjonell lesning

Edith Södergran fra ulike perspektiv

Edith Södergrans store innflytelse over nordisk modernisme blir i denne essaysamlingen understreket av at hun er emne for hele tre av artiklene. Modernistpionéren har særlig blitt nevnt som påvirkningskilde for kvinnelige forfattere, noe artiklene av Langås og Ståhl slår fast. Idar Stegane har en litt annen innfallsvinkel i sin omhandling av Södergran i bokens andre tekst, "Tre pionerar i nordisk lyrikk. Diktonius, Södergran, Uppdal". Steganes ærend er å sammenligne den norske forfatteren Kristofer Uppdal og de to finlandssvenske modernistpionérene Edith Södergran og Elmer Diktonius, med vekt på deres forhold til ekspresjonismen. Etter å ha gjort rede for begrepet ekspresjonisme, går Stegane innom – og mot – den tradisjonelle norske forståelsen av lyrisk modernisme der 1950-årene sees som modernismens store tiår. Videre tar Stegane utgangspunkt i noen motiviske og tematiske trekk hos Uppdal, peker på paralleller hos Diktonius og Södergran og viser dermed slektskapet mellom de tre lyrikerne hva gjelder både metaforikk/bildebruk og den kosmiske orienteringen. Dette utføres med illustrerende teksteksempler, fulgt av Steganes egne diktlesninger og, når det gjelder Diktonius og Södergran, lesningene til Bill Romerfors. Selv om ikke alle paralleller er like åpenbare, er koblingene tydelige og overbevisende, både hva gjelder de tre lyrikerne og deres ekspresjonistiske tilhørighet.

Både Langås og Ståhl har altså som mål å vise forbindelseslinjer mellom Edith Södergran og senere kvinnelige lyrikere. Eva-Britta Ståhl bruker Södergran som utgangspunkt for å drøfte dikt av Maria Wine, Katarina Frostenson og Elisabeth Rynell, med det som mål å peke på dialektikken mellom tradisjonstilegnelse og tradisjonsbrudd og problematisere det hun kaller den "allegoriska mor-dotter-relationen" (63). Gjennom å undersøke strukturelle gjenspeilinger, motiv, tematiske og sjangerbestemte paralleller hos disse lyrikerne

konkluderer Ståhl med at Södergrans største betydning ligger i "den självmedvetna, metapoetiska dimension, som hennes dikter uttrycker" (78)

Langås belyser i artikkelen "Modernismens klippe. Belyst ved fire nordiske lyrikere" paralleller mellom Edith Södergran, Bodil Bech, Rut Hillarp og Astrid Hjertenæs Andersen med klippen som det sammenbindende motiv, ut fra mytologisk, metafysisk og kjønnslig perspektiv. Langås' tese er at klippen er et spesielt og ladet sted i nordisk modernistisk lyrikk, den "egner seg som lyrisk motiv fordi den i tillegg til sine betydninger som hardhet, varighet og konturskarphet, har en viktig funksjon som forskjell. Den markerer en grense mellom landet, havet og luften, og peker både mot sammenheng og mot splittelse. Dessuten bærer den på mytologiske og metafysiske spor som disse forfatterne bearbeider og reformulerer i sine ulike prosjekter" (41). Langås gjør først nedslag i enkelt-dikt av Södergran ("Violetta skymningar", "Två stranddikter" og "Sången på berget") og leser disse, konsentrert om klippemotivet. Det er imidlertid verd å merke seg at klippen som sted kun forekommer i Södergrans debutsamling *Dikter* (1916). Langås peker videre på at klippen forekommer som utvalgt sted i den greske mytologien og i jødisk-kristne fortellinger, og at den "som sådan rommer et kompleks av betydninger" (45). Deretter gjør hun rede for hvordan disse to tradisjonene er til stede i forfatterskapene til Bech, Hillarp og Andersen. Av disse er Bech den som tydeligst er inspirert av Södergran, og Langås hevder klippen er et gjennomgangsmotiv i *Ildtunger danser* (1935), som et sted med mytologiske spor og med kvinnelige egenskaper. Merkelig nok, artikkelens tittel og tese tatt i betraktning, kommer det frem at klippen ikke forekommer særlig hyppig i Rut Hillarps forfatterskap, og Langås konsentrerer seg heller ikke om klippen som motiv i det utvalgte Hillarp-diktet "Pelaren och soluppgången". Til gjengjeld viser Langås tydelig i sin diktlesning relasjonene mellom Hillarp og Södergran hva gjelder mytologi og kristologi. Siste del av artikkelen omhandler Astrid Hjertenæs Andersen, og Langås skriver innledningsvis at Andersen har benyttet klippen som motiv gjennom hele forfatterskapet. Likevel berører Langås' lesninger av "Kvinnen og dansen" og "Favntak" kun forsiktig klippemotivet, der de fokuserer på kvinnelig identitetstematikk, mytologi/metafysikk.

Modernismens språkholdning, islandsk kortlyrikk og Erik Lindegren

Louise Mønsters prosjekt i "Modernismens sprogholdning – mellem destruksjon og konstruksjon" er å vise hvordan den modernistiske lyrikks språkholdning ikke bare er en destruktiv eller regressiv prosess, en nedbryting av språket eller en flukt til en egen lukket språkverden, men også en streben mot å skape et språk som åpner seg mot verden. Gjennom overbevisende diktlesninger av språktematiserende dikt klargjør Mønster at det finnes en bevegelse fra Lindegrens første sonett i *Mannen utan väg*, via Brekke ("Her var ingen stillhet mere"), Tranströmer ("Från mars – 79"), Björling ("Långsamt dör...") til Ekelöf ("När man kommit så långt som jag"), som går fra en språkkritisk diskurs til ny tiltro til ordet. Diktene spenner over et halvt århundre, men artikkelens påviste bevegelse følger ikke tidens kronologi, noe en muligens kan stille spørsmål ved. Uansett bidrar Mønster gjennom disse lesningene og refleksjonene til en utdypet forståelse av modernismens forhold til språket, og viser at det er mer nyansert enn hva som tradisjonelt hevdes.

Sveinn Yngvi Egilssons "'The wild has no words". The modern short lyric as a way of approaching the wordless through images" har som prosjekt å ta for seg noen islandske utøvere av imagistisk kortlyrikk, og sammenligne dem med en av sjangerens mest berømte utøvere: Tomas Tranströmer. Etter grundig å ha gjort rede for Tranströmers konsentrasjonskunst og hans påvirkningskilder (symbolisme, surrealisme (post-surrealisme), haiku-diktning og klassisk diktning m.m.) beveger Egilsson seg til imagistisk lyrikk i islandsk litteraturhistorie. Egilsson foretar en interessant redegjørelse for de lyriske tradisjonene på Island, og viser til at skaldekvad, eddadikt, *lausavisur* og *ferskeytla* utgjør viktige påvirkninger på modernistiske diktere, sammen med symbolisme, surrealisme og ekspresjonisme. Disse forskjellige kildene belyses gjennom lesninger av Snorri Hjartarson, Stefán Hörður Grímsson og Hannes Pétursson der Egilsson legger vekt på vise frem dikternes forhold til norrøn litterær tradisjon, til østlig diktning og til lyrisk modernisme. Artikkelen er den eneste i antologien som omhandler islandsk lyrikk, og Egilsson viser på en oversiktlig måte likhetene mellom tre islandske diktere som har levd og skrevet til forskjellige tider, og likhetene

mellom disse tre og kortlyrikksjangerens store berømthet, Tomas Tranströmer.

I "Lyrikkens forvandling. Lindegrens *Mannen utan väg* som litteraturhistorisk cæsur" peker Peter Stein Larsen på den enorme innflytelse Lindegrens diktsamling har hatt innenfor lyrisk modernisme i Norden, og hevder det er tre årsaker til dette: at samlingen representerer et avgjørende brudd med tidligere skandinavisk lyrikk; at samlingen syntetiserer trekk fra den eksperimenterende europeiske diktning fra begynnelsen av 1900-tallet; at samlingen står som norm og ideal for generasjoner av lyrikere fra den nordiske etterkrigstid. Ved å vise til Adorno, Sjklovskij, Jakobson, Mukarovsky og Friedrich tydeliggjør Larsen hvordan *Mannen utan väg* skaper et poetisk språk i tråd med avgjørende teoretiske refleksjoner over lyrikken, særlig gjennom Friedrichs kategorier depersonalisering, sansemessig irrealitet og autarke symboler. Larsen er deretter innom etterkrigsårenes modernismedebatt, både i Norge, Danmark og Sverige, for å vise hva slags resepsjonsmessige forutsetninger Lindegrens samling hadde i samtiden, og med den åpenbare innflytelsen fra T. S. Eliot og surrealismen, var ikke disse forutsetningene de beste. I andre halvdel av artikkelen uttrykker Larsen et eksplisitt mål: "Jeg vil her argumentere for den påstand, at *mannen utan väg* på unik vis samler tre hovedlinier fra den tidlige lyriske modernisme. Det drejer seg om henholdsvis en kontemplativt-symbolistisk, en ekspansivt-ekspressionistisk og en metapoetisk-konkretistisk orientering" (114). Dette glemmes imidlertid tilsynelatende i det øyeblikk det er skrevet, og Larsen går direkte over til en undersøkelse av samlingens brudd med den klassiske poetikk, og en redegjørelse for Lindegrens egen poetikk gjennom en lesning av sonet nr. VII, en dyptpløyende lesning som er interessant og overbevisende, både med hensyn til sonettsjangeren, samlingens øvrige sonetter og innreflekteringen av T. S. Eliots *The Waste Land* og også Shakespeare. Lesningen er konsentrert om kontraster, betydningsmessig og syntaktisk, og ser dette som en henvisning til det moderne menneskets livssituasjon. Riktignok kommer Larsen tilbake til sitt mål mot slutten av artikkelens første del, men den varslede argumentasjonen har ikke vært eksplisitt, og oppsummeringen ved avslutningen til første del, der Larsen henviser til sin gjennomgang av de utopiske forestillinger i *mannen utan väg*, rommer således ingen

innlysende slutninger. Artikkelenes første del er altså fragmentarisk og utydelig hva angår den argumentasjon Larsen mener å ha foretatt. Tekstens andre del viser derimot på en ryddig og presis måte den enorme innflytelse Lindegren har hatt på 1960-tallets mest markante danske lyrikere, nemlig Malinowski, Riffbjerg og Højholt.

Norsk etterkrigslyrikk i et nordisk lys

Hadle Oftedal Andersen tar for seg norsk etterkrigslyrikk (1945-1960) med svensk og dansk som referanseramme i "Frå svensk høgmodernisme til nynorsk bygdmodernisme". Nettopp norsk etterkrigslyrikk har etterhvert blitt et relativt omstridt emne, noe også enkelte av tekstene i denne essaysamlingen viser. Andersen ønsker å problematisere den allmenne oppfatningen av norsk etterkrigslyrikk, spesielt den langlivete polariseringen etter "tungetaledebatten", samt rette nytt blikk mot nynorsk lyrikk under dette tidsrommet. Dette ønsker han å gjøre ved å foreta lesninger av lyrikere som har vært vanskelig å passe inn under modernismen og 1950-årene, nemlig Rolf Jacobsen, Tarjei Vesaas, Olav H. Hauge og Georg Johannesen. Andersen tar for seg det etablerte bildet av etterkrigstiden og svinger innom skikkelser som Bergman, Eliot, Jung, Jensen – samt fenomener som Heretica og "fyrktotalisterna" – i sine forsøk på å fremskaffe nøkler til en forståelse av norsk litteratur i denne perioden. Selv sier han at han er ute etter "[s]ambandet mellom Hiroshima, Eliot-modernisme, allegorisk modernisme og opprør mot den borgarlege moralen" (174). Som han selv påpeker, er lesningene *korte*, og spesielt flyktig berører Andersen sin problemstilling i forbindelse med diktene av Jacobsen og Vesaas. Mer utførlig er han når det kommer til Olav H. Huges "Vårsjø". Her konsentrerer Andersen lesningen om kontraster, skiftende polaritet og personifisering – og ser dette i forbindelse med gresk mytologi, Apollon og Dionysos. Før Andersen retter blikket mot Johannesen og viser hvordan denne kunne passet inn i et dansk, riffjergsk landskap, problematiserer han forholdet mellom romantikk, modernisme og høymodernisme. Han deler diktningen inn i tre faser: den romantiske fase der tanken om Gud er fast; den modernistiske fase der oppløsningen av det ideale er sentralt; den høymodernistiske fase der en søker en ny idealitet gjennom en innføring av noe nytt. Det er denne siste strategien Andersen mener en finner hos diktere på 1940-

og 1950-tallet, og dette må en, i følge Andersen, knytte til samtiden, til krigen og Hiroshima, for å unngå at strategien fremstår som romantisk. Til slutt er det interessant å merke seg hvordan en vanskelig plasserbar forfatter, i norsk sammenheng, som Johannesen kan knyttes til den såkalte "konfrontationsmodernismen" med navn etter Rifbjergs diktsamling fra 1960, hvordan Johannesen i Norge, på en måte feilaktig, oftest er sett i sammenheng med 1960-tallets diktning, i stedet for 1950-tallet, da han faktisk sto frem. Andersens konklusjon er altså at om en sammenligner med andre modernistiske former i Sverige på 1940- og 1950-tallet, kan en lettere plassere diktere som Jacobsen, Hauge, Vesaas og Johannesen inn i det modernistiske landskapet. Nettopp Andersens artikkel er kanskje i så måte betegnende for antologiens prosjekt som helhet: nemlig å vise at det finnes flere ulike varianter av modernisme i Norden, og at en bør se lengre enn nasjonsgrensene for å fange alle disse nyansene.

Avslutningsvis

Sett med norske øyne bidrar denne samlingen både til å belyse noen av våre nasjonale forfattere i nordisk sammenheng, samtidig som artiklene sett under ett kaster lys over de mange forskjellige formene for lyrisk modernisme i Norge og i våre naboland.

Perioden modernisme rommer mye, og strekker seg over et svært langt tidsrom. Det er altså et stort prosjekt å skulle gi en oversikt over dette, fra et nordisk og ikke bare nasjonalt, perspektiv. En slik essaysamling kan, naturlig nok, bare dekke en liten del av dette. I og med artiklenes forskjelligartede emner og betoning, har boken ikke en tydelig og konsekvent linje, og samlingen får preg av å være et fragmentert oversiktsverk der sentrale diktere og forfatterskap, selvsagt, er fraværende. Variasjonen i emner og tid fører også til at det kanskje mer er enkeltdikteres relasjoner utover landegrensene enn tydelige grenseoverskridende strømninger som påvises. Det er absolutt verdifullt i seg selv at enkelte forfattere, deres posisjoner, poetikker og påvirkningskilder blir belyst, men dette gjør også at boken fremstår som lite enhetlig – og om dette kan selvsagt innvendes at emnet, modernisme i nordisk lyrikk, er svært lite enhetlig, og at boken således gir et korrekt bilde av lyrisk modernisme i Norden. Det er likevel fristende å undres om en avgrensning av emnet rundt eksempelvis spesifikke, kortere tidsperioder eller landegrenser kunne

gjort boken mer ryddig og oversiktlig og dermed også generert en dypere forståelse for lyrisk modernisme i et nordisk, og ikke nasjonalt, perspektiv. Samlingens nummerering åpner imidlertid for en fortsettelse av kartleggingen av lyrisk modernisme i Norden, det er forhåpentligvis ikke slutt med denne.

Silje Solheim Karlsen

Helene Uri
De beste blant oss
Gyldendal 2006, 438 s.

Helene Uris nye roman *De beste blant oss* er blitt tilgodesett med svært mye oppmerksomhet allerede før utgivelsen. Forfatteren har figurert jevnlig i dagspressen og historien om hvordan hun valgte å si opp sin stilling som førsteamanuensis i lingvistikk ved Universitetet i Oslo er etterhvert blitt allment kjent. Den refereres endatil på baksideteksten, i flukt med bokens resymé, der det nokså tendensiøst heter: "*De beste blant oss* er en roman. Det meste som står i den er løgn. Men denne beretningen kunne ikke blitt til om hun hadde hatt en annen arbeidsplass". Denne forkunnskapen er selvsagt ikke nødvendig for å ha utbytte av å lese Uris roman, men står heller ikke i veien for å legge et ekstra tolkningsfilter over den, i utgangspunktet, nokså enkle fortellingen - noe både forfatter og forlag synes å være på det rene med.

Romanens hovedperson er den begavede unge språkforskeren Pål Bentzen ved Institutt for futuristisk lingvistikk ved Universitetet i Oslo. Han er en fascinert og utilslørt beundrer av den middelaldrende professor Edith Rinkel som jobber på samme sted. Edith Rinkel, som i romanen for det meste omtales som Rinkel, fremstår som en usedvanlig dyktig og tiltrekkende karakter og hennes interesse for faget, bier og unge menn regnes som hennes vesentligste personlige egenskaper. Romanens siste sentrale skikkelse er den unge og vakre post.doc.-stipendiaten Nanna Klev, som Pål Bentzen forelsker seg hodestups i. Nanna viser seg å sysle med et revolusjonerende lingvistisk prosjekt og Påls spisskompetanse gjør at han blir involvert i å føye den siste brikken på plass i Nannas ambisiøse prosjekt. Handlingen i romanen foregår over syv måneder og er i hovedsak lagt til Universitetet i Oslo, med et knippe tilbakeblikk både når det gjelder Pål og Edith Rinkel. Tilbakeblikkene er åpenbart ment å skulle befeste disses sentrale posisjoner innenfor handlingsforløpet gjennom en mere utfyllende karakteristikk av dem enn hva som tilfaller det øvrige persongalleriet. Denne intensjonen lykkes dessverre bare delvis.

Svakheten ved romanen er nemlig nettopp karaktertegningen. Der rekken av bipersoner fremstår som forventet enkle, endimensjonale og stereotype - er det synd å måtte slå fast at denne karakteristikken til en

viss grad også kan sies å gjelde de tre hovedpersonene. Særlig gjelder dette Nanna Klev, som alt i alt ikke fremstår som særlig mye annet enn utrolig vakker, begavet og, forstår vi etterhvert, svært ambisiøs. Hvorfor hun og Pål Bentzen skulle føle en slik gjensidig tiltrekning ovenfor hverandre fremstår som nokså umotivert, bortsett fra at de deler den samme portefølje av skjønnhet og dyktighet. En dyktighet som forøvrig stilles i et nokså (tilsiktet, må man tro) komisk skjær, for eksempel når de deler lyddusj i instituttets moderne korridor:

De står tett inntil hverandre og lar de franske ordene regne over seg: *La pensée est comme une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité.*- For dette er jo Saussure, sier Pål, og han liker så godt å stå tett inntil Nannas spinkle kropp og forklare henne ting, at det er så vidt han får stoppet seg selv idet han påbegynner en setning om hvem Saussure er, noe som hadde vært en grov fornærmelse overfor Nanna. For det eksisterer selvsagt ingen lingvister som ikke kjenner til Ferdinand de Saussure, sveitseren som regnes som grunnleggeren av den europeiske strukturalismen. I stedet spør han om han skal oversette. Nanna nikker:

- "Tanken er som en stjernetåke, der ingenting nødvendigvis er avgrenset."
- Nydelig, sier Nanna og øynene hennes er store og blanke. - Saussures poeng kjenner jeg jo; Det er først når tanken ikles språkdrakt, at den blir tydelig.
- Mhm. Tanken eksisterer egentlig ikke før den verbaliseres, gjentar Pål sakte og ser undersøkende på henne. (172)

Det er nærliggende å tro at forfatteren her har ment å illustrere de to karakterenes felles lingvistiske pasjon, men det fremstår likevel som noe komisk at to så begavede personer finner hverandre i suset av lingvistiske klisjéer. Dette gjelder forøvrig majoriteten av de vitenskapelig funderte betraktninger som romanen fremmer. Årsaken til dette skyldes selvsagt verken forfatterens eller karakterenes (presumptivt) manglende kunnskap, men er vel snarere motivert av å skulle fremstå forståelig for et bredt publikum: I ønsket om å skape en troverdig, og samtidig forståelig, setting for alle de ikke-lingvister som nærmer seg romanen har forfatteren vært nødt til å ofre noe av karakterenes faglige ære ved å la dem henfalle til det som i grove trekk minner om et påpyntet grunnfagspensum.

Paradoksalt nok virker nemlig den akademiske settingen tidvis noe begrensende og forflatende for skildringen av de sentrale karakterene. Universitetssettingen blir allerede tidlig i romanen etablert som et sted for alle de stereotypiene man kunne regne med knyttet til ulike institutter og akademiske typer. I tillegg til den vakre, Edith Rinkel som helt fra barndommen har vært uinteressert i familiære relasjoner og Pål Bentzen, høflig, morsbundet og sjarmerende, skisseres hierariket innad på lingvistikk opp (syntaktikerne regjerer på toppen av det interne hierarkiet), målfolket går kledd i bunad, riksmålsmannen har blådress og andrespråkforskerne er krangete kvinner. På en fest på instituttet ekspliseres alle de stereotypiene som romanen så langt bare har antydnet:

Nordistene snakker norrønt, romanistene snakker latin, anglisakserne snakker gammelengelsk, og slavistene kirkeslavisk. På urdu er det bare én ansatt, så hun har ingen å snakke sanskrit med, men det antas at alkoholen har samme lingvisk-regressive virkning på henne også. Pål hadde engang en hypotese om at hvis man bare fortsatte og fortsatte å gi språkhistorikerne alkohol, ville de til slutt gå så langt tilbake at man kunne rekonstruere det ukjente indoeuropeiske urspråket. (391)

De beste karaktertegningene dukker, etter min mening, opp i de øyeblikk personene beveger seg utenfor av universitetet. Edith Rinkel fremstår tydeligst når hun og den unge elskerinnen er i Australia eller når hun treffer bestevenninnen Rita. Pål karakter vokser på de møter han har med kameraten Morten og til dels også ved de ukentlige besøkene hos moren, selv om akkurat hennes status som forfatter av serieromaner virker noe umotivert.

Stilistisk sett er romanen preget av en treghet i åpningen som primært skyldes fortellerens mange metanarrative kommentarer og de stadige frempek (som forøvrig sjelden tas opp igjen). Romanen insisterer på sin status som fiksjonell, et fokus det er lett å se i forbindelse med dens behov for å distansere seg fra den noe reduktive betegnelsen *nøkkelroman* som åpenbart ligger nært. Men disse forsøkene på å skape en intrikat narrativ fremtillingsform virker bare forstyrrende for en roman hvis plot i alt vesentlig snart står frem som gjennomgående satirisk og enkelt. De innledende metanarrative bemerkningen innledningsvis tar sikte på et stil- og handlingsleie som

romanen ellers ikke synes innstilt på, og virker alt i alt bare komisk pretensiøst. Slike metanarrative kommentarer blir borte etterhvert som handlingen skrider frem, og det synes da også å være en omvendt korrespondanse mellom graden av narrative "eksperimenter" og handlingsmessig vellykkethet.

De beste blant oss er en underholdende og enkel roman. Til tross for et litt monotont og forutsigbart midtparti, skal den ha ros for å greie å løfte seg mot slutten og etterhvert fremstå som en ekte *pageturner*. Og sluttkapitlet er både godt fortalt, spennende og, ikke minst, det har et overraskelsesmoment som virkelig løfter romanen. Helene Uri virker å skrive lett og store deler av romanen fremstår som svært velskrevet. Boken virker i det hele tatt som et overskuddshorn og er preget av en, forhistorien tatt i betraktning, kanskje ful, men likefullt ekte skriveglede. Flyten og underholdningen til tross, dette er ingen stor roman i noen annen betydning enn hva gjelder formatet. De nesten 500 sidene gir utmerket tidtrøytte, men egner bare i liten grad å skape varige karakterer eller innsikter. Forfatterens utstrakte bruk av ironi og de nokså skjematisk tegnede karakterene, gjør at jeg mistenker henne for heller ikke å ha ønsket å skrive noe annet enn det romanen faktisk fremstår som.

I den grad *De beste blant oss* utgjør en *forskjell*, for å bruke et stort ord, må det være i kraft av å henlede oppmerksomheten mot en sviktende etisk standard ved høyere utdanningsinstitusjoner både hva angår forskning, egnede omgangsformer og ansettelsespraksis. Men romanens egen karikerte, satiriske og overfladiske tone tar brodden av det som kunne vært tolkningsmessig krutt. Romanen synes ikke å ta mål av seg til å ta noe oppgjør med nedrighetene, verken de knyttet til forskning eller ansettelsesprosedyrer. Den later heller ikke til å ønske å rette en mere generell og dyptpløyende oppmerksomhet mot de ulike eksistensielle valg- og konfliktsituasjoner forskere og andre universitetsansatte kan konfronteres med. *De beste blant oss* synes å ta høyde for å underholde og det gjør den da også i all sin handlingsfylde og språklige virtuositet. Men den verken berører eller provoserer tilstrekkelig til at det er sannsynlig at den blir stående som særlig interessant etter at forfatterens eget, problematiske forhold til sin tidligere arbeidsgiver er glemt. Og plassen til den Store norske, moderne universitetsromanen, står fortsatt ledig.

Linda Hamrin Nesby

Tor Eystein Øverås:
Til. En litterær reise
Gyldendal 2005, 445 s.

Da jeg begynte å lese Tor Eystein Øverås' bok *Til. En litterær reise*, hadde jeg akkurat avsluttet Carl Schøyens *I Sameland*, fra 1924, en bok om en vinterflytning fra vidda ut til kysten, der Schøyen har samlet alle sine inntrykk og erfaringer fra fjellsamenes liv. Dette må ha vært en eksotisk reise for Schøyen, som var født og oppvokst i Kristiansand. Men han tematiserer aldri sin bakgrunn, sier ingen ting om hvorfor han er sammen med samene eller hvordan han har kommet dit. Ja, han er så tilbaketrukket som forteller at man knapt får en fornemmelse om det er en mannlig eller kvinnelig stemme vi hører. I sin etnografiske objektivitet ender skildringen derfor opp med å bli kjedelig. Vi blir ikke kjent med den som forteller, den ytre reisen er ikke ledsaget av en indre reise, noe som ofte kjennetegner gode reiseskildringer, nemlig at ferden, og de ulike møtene med mennesker og miljøer, gjør noe med den reisende.

Det var derfor befriende å starte på Tor Eystein Øverås' bok *Til*, en fortelling om en åtte måneders reise rundt Østersjøen, med start- og stoppunkt i fortellerens barndomsby Bodø. Et kart over reisen er trykt opp i boka, og fortellingen følger reisens bevegelse. Prosjektet er å finne ut om det fins en Østersjø-kultur og litteratur, på tvers av landegrensene. Øverås vil forsøke å plassere litteraturen i landskapet, oppheve grensene mellom nasjonallitteratur og heller la topografi og gamle handels- og reiseruter bestemme. Samtidig glir reisen og refleksjonene underveis over i en nærgående selvgransking, der forfatteren tar et oppgjør med sitt eget liv, med den tilskuerposisjonen han gjerne har inntatt i sosiale sammenhenger, en tilbaketrukkethet han trodde ville gi ham innsikt, men som han nå begynner å betrakte nesten som en form for autisme.

Videre tematiseres skrivingen flere ganger. Boka er datert Berlin, i april 2005, men vi møter ham også som skrivende i Roma, og i Nordland. Øverås hadde på forhånd trodd det skulle være lett å skrive en reiseskildring, men oppdager at det er lettere å dikte opp landskaper enn å beskrive faktiske topografier og miljøer. "Jeg skriver i notatboken: Tungt å skrive. Det er vanskelig å beskrive det jeg ser,

forsøke å finne et språk for det jeg ser, være tro mot det" (s.340). Prosjektet krever både sensibilitet og språkfølsomhet, men kanskje først og fremst evnen til å *se*, og reisen blir derfor også en oppøvelse av sansene. På den litauiske/russiske halvøya Neringa skriver han: "Når jeg leser [Eduard von Keyserlings] beskrivelser av Østersjøen eller lagunen innenfor, Kurisches Haff, tenker jeg at jeg ennå ikke ser godt nok, at jeg fortsatt leser for mye; at jeg leser andres skildringer av skiftningene i naturen heller enn å observere dem selv" (s.284).

Ja, kanskje er det et problem at han har lest for mye, f.eks. liker han St. Petersburg i litteraturen bedre enn St. Petersburg i virkeligheten. Den litterære reisen, som undertittelen lover, er på en måte unnagjort på forhånd. Kanskje har han forberedt seg for godt? På den annen side er prosjektet, om å utforske Østersjø-litteraturen, trolig for stort, for uhåndterlig. Tvilen setter da også stadig inn: "Jeg tenker: Hva handler reisen min om?" (s.154) Om det egentlig er fruktbart å snakke om en Østersjø-litteratur, på kryss av landegrensene, får vi ikke svar på. Det betyr ikke at boka er mislykket. Øverås etablerer i teksten en stemme og en personlighet som man lytter til, som man gjerne følger på en reise. Det er også befriende at reiseskildringen har den samme (u)balansen mellom innsikt og blinde flekker som mennesker gjerne har. Øverås faller f.eks. pladask for Estland og Litauen, men avviser landet i midten, Latvia, som totalt uinteressant. I Riga, som ellers trekker turist-skarer til seg, finner han ingenting av interesse, og tenker at her kan det ikke skrives stor litteratur. Noen saklig forklaring på hvorfor ikke det, eller på nedvurderingen av Latvia, får vi ikke. Heller ikke hvorfor han utelukker Åland fra sin fortelling; denne øya som både er et fylke i Finland og har en viss selvstendighet, ja, til og med eget flagg, burde ha vært interessant i hans prosjekt om grenser. Men slik opplever Tor Eystein Øverås det altså ikke.

Og trolig må det være slik, reiseskildringen står i spennet mellom dokumentar og fiksjon, det saklige og personlige, det etterrettelige og det uetterrettelige. Blir den rent saklig og tilfredsstillende alle krav til politisk og kulturgeografisk analyse, er det en fagbok vi har foran oss. I reiseskildringen, slik vi kjenner den fra romantikken og fremover, blir oppmerksomheten trukket bort fra steder som besøkes til forfatteren som forteller om det. Reisen blir den reisende. Uten at verden av den grunn forsvinner, interaksjon og møter er viktig, en god

reisebeskrivelse inneholder alltid spor av genuin erfaring, som Arne Melberg sier i sin bok *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur* (2005).

Øverås' betraktninger om litteratur er interessante. Hans vektlegging av litteraturens forhold til sted er i tråd med den "sense of place" og "genius loci" interessen som har oppstått de siste 15 årene, en reaksjon mot dekonstruksjonens manglende interesse for det utenomtekstlige. Videre er hans betraktninger om kunst interessante, en lang rekke østersjøkunstnere blir omtalt, og bilder blir diskutert, hele 74 kunstnere nevnes, i tillegg til Skulpturlandskap Nordland. Men kanskje er det likevel møtene med mennesker, beskrivelser av landskaper og byer, samt selve *reisen*, som blir det man husker sterkest fra boka. Og slik skal det være når man leser en reiseskildring.

Kanskje vil andre senere foreta den samme reisen, og skrive *sin* reisebeskrivelse. For Øverås' skildring er ikke komplett (hva nå det skulle bety å være det.) Han beveger seg i visse kretser, flere steder er det i forfattermiljøer; når han har 8 timer i Hamburg, går han ikke på Reperbanen, men på kunstmuseum. I Trondheim bruker han tiden i Nidarosdomen. Han er som en hamsunsk hjernehelt som observerer og reflekterer og alltid er litt på utsiden av det sosiale. Erotikk er nærværende i boka bare i kraft av alle de kjærestepar han ser og beskriver. Ofte er det *mennene* han er opptatt av, som her på toget til Lund: "Bak henne sitter en vakker ung mann med dunete overleppe" (s.405). Eller her et sted i Finland: "I kupeen sitter en ung mann med hånda på låret til en annen ung mann" (s.153). Eller på jernbanestasjonen i Åbo: "På perrongen står en ung mann bøyd over en åpen sekk og pakker om. Linjene og blodårene på underarmene hans er vakre" (s.136). Er det en forsiktig antydning homoerotikk vi finner spor av her? Er vennen som dukker opp noen steder i teksten/på reisen egentlig en kjæreste? Her er Øverås merkelig privat. Eller kanskje ikke så merkelig, skriver man dokumentarisk, har man et ansvar for dem man skriver inn i teksten. Det er ikke sikkert de vil være der. De har krav på diskresjon. For eksempel omtaler Knut Hamsun, i reiseskildringen *I Æventyrland* (1903), sin kone kort og godt som "mitt reisefølge".

Etter et kafébesøk med unge forfattere i Vilnius heter det: "[...] møtet gir meg materiale til timer og dager med funderinger. Selve situasjonen under lanternene, ved elvestrømmen. Vi fem menneskene

og det vi sier og hvordan vi reagerer på hverandre" (s.266). Slik er han, slik reiser han, med en verden der ute og et jeg her som ser, reflekterer og skriver. Av det blir det en reiseskildring som ikke bæres oppe av konvensjoner, av guidebøkenes stereotypier, eller bare er ekko av andre reiser og tekster, men av autentisitet og nærvær.

Hvordan slutte en reiseskildring? Ofte gjøres det ved å vende hjem, rett og slett. Og det gjør Tor Eystein Øverås, han fører oss tilbake til Bodø. Men kanskje hadde det vært lurt å stoppe før. Energien går nemlig litt ut av fortellingen allerede et sted i Tyskland, eller muligens også før det. I alle fall blir hjemreisen gjennom Sør-Sverige og Norge temmelig blek og heller summarisk skildret, nærmest som en pliktetappe. Hamsun på sin side avsluttet sin reiseskildring, *I Æventyrland*, slik: "I morgen drar vi igjen til Baku og siden videre mot Østen". Det gir reisen en særegen aura at vi som lesere ikke får være med inn i det siste eventyret, til Persia, som vi ble lovet i starten av fortellingen. På den annen side vet vi at dette er en bløff, Hamsun dro her ikke videre østover, men tvert imot vestover, dvs. begynte på hjemreisen. Men denne ekstravagansen, løftet og forjettelsen som ligger i uttrykket "videre mot Østen", kler fortellingen. Det ville kanskje ikke kle Øverås' nærmest naturalistiske prosa å avslutte slik. Han har en grunntone av saklighet som ikke tillater bravurnumre.

Underveis kommer han da også i anfektelser om det hele blir *for* prosaisk: "Urolig for at det jeg skriver er kjedelig, på den gale måten" (s.340). Det er det ikke. Boka må kanskje leses sakte, for til fulle å ta del i reise- og refleksjonsprosessen. Men til gjengjeld gir den mye tilbake.

Henning Howlid Wærp

Forfatterpresentasjoner

Morten Bartnæs (f. 1972), cand. philol ved Institutt for germanistikk, Universitetet i Tromsø. Har utgitt *Richard Wagners Tristan und Isolde: Literarische Alleinswerdung als literaturwissenschaftliches Problem*, Wehrhahn Verlag, 2001.

mbartnaes@hotmail.com

Per Bäckström har siden 2000 vært ansatt som førsteamanuensis ved Institutt for Kultur og Litteratur, Universitetet i Tromsø, faggruppe for Dokumentasjonsvitenskap. Han ble i 2003 filosofie doktor i litteraturvitenskap ved Lunds universitet med avhandlingen *Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer* (ellerströms förlag 2003). Han har virket som litteraturanmelder og har bl.a. publisert studier omkring avantgardebegrepet, den nordiske neoavantgardebevegelsen Sandro Key-Åbergs poesipedagogik, Michael Riffaterres poesisemiotik og Garrett Stewarts fonemiske lesemetode. Han har også publisert en analyse av den franske forfatteren Henri Michaux – *Enhet i mangfalden. Henri Michaux och det groteska* (ellerströms förlag, 2005). Per Bäckström forsker for tiden på Öyvind Fahlströms tverrestetiske kunstnervirke.

per.backstrom@hum.uit.no

Henrik Jochumsen, dr. art., jobber til daglig ved Danmarks Biblioteksskole i København. Disputerte i januar 2006 på avhandlingen *Biblioteksbrug mellem hverdagsliv og institutionel identitet*

HJO@db.dk

Silje Solheim Karlsen, cand.philol., amanuensis i nordisk litteratur.

silje.karlsen@hum.uit.no

Ruben Moi har en doktorgrad i engelsk og irsk litteratur fra Universitetet i Bergen, men er nå bosatt i Tromsø. Han har bidratt med kapitler til bøker om den irske Nobelprisvinneren, Seamus Heaney, og skuespillforfatteren Martin McDonagh, samt artikler og anmeldelser i internasjonale og norske tidsskrift om blant andre James Joyce, Paul

Muldoon, T.S. Eliot og Irvine Welsh. Han jobber for tiden med transtekstualitet i nord-irsk samtidspoesi.

Ruben.Moi@hum.uit.no

Linda Nesby (f. 1972), cand. philol., stipendiat i allmenn litteraturvitenskap/nordisk ved Institutt for Kultur og Litteratur, Universitetet i Tromsø.

linda.nesby@hum.uit.no

Casper Hvenegaard Rasmussen, dr. art., jobber til daglig ved Danmarks Biblioteksskole i København. Disputerte i januar 2006 på avhandlingen *Biblioteksbrug mellem hverdagsliv og institutionel identitet*

chr@db.dk

Johan Schimanski (f. 1963), dr. art., førsteamanuensis i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Tromsø. Nylig utgitt "Drums of the Babongo and the Ironies of Celtic Postcolonialism". I: *Postcolonial Dislocations: Travel, History, and the Ironies of Narrative*. Oslo: Novus Forlag 2006.

johan.schimanski@hum.uit.no

Jan T. Schlosser. Geboren 1972. PhD, Universität Aalborg, 2002. Publikationen zur Literatur des 20. Jahrhunderts, insbesondere zu Ernst Jünger, Martin Walser, Joseph Roth und Wolfgang Borchert. Herausgebertätigkeit (*Text & Kontext*, Sonderreihe, Bd. 48 und 50).

js@hum.aau.dk

Stian Sundell Torjussen, cand. philol., stipendiat i antikke studier ved Institutt for kultur og litteratur, Universitetet i Tromsø. Arbeider med Ph.D.-avhandling om Orfisme i gresk religion.

Stian.Torjussen@hum.uit.no

Stephen Wolfe, førsteamanuensis i engelsk litteratur. Er aktiv innenfor prosjektet "Border Poetics" og har sammen med Lena Liepe og Johan Schimanski bl.a. utgitt *Borders and Frames / Grenser og rammer: Volumes 1-3*. Tromsø: Humanistisk fakultet, Universitetet i Tromsø 2004.

stephen.wolfe@hum.uit.no

Henning Howlid Wærp (f. 1959), dr. art., professor i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Tromsø. Siste utgivelser: *Prosadiktet i Norge. 1890-2000. - En antologi* (2002, red.); *Hamsun i Tromsø III. Rapport fra den 3. internasjonale Hamsun-konferanse* (2003, red., sammen med Even Arntzen); *De upåaktede liv. - Om Cora Sandels forfatterskap* (2005, red.)

henning.waerp@hum.uit.no

Per Bäckström: "Den gamla skamliga vanligheten". En komparativ analys av experimenterande poesi och psykosens språk.....	1
Henrik Jochumsen/Casper Hvenegaard Rasmussen: United we stand, together we may fall - nogle betragtninger omkring det at skrive afhandling sammen.....	19
Ruben Moi: The Politics of Harold Pinter's Plays.....	27
Johan Schimanski: Crossing and Reading: Notes towards a Theory and a Method.....	41
Jan T. Schlosser: Gedanken zur Erzählprosa Herman Kestens.....	65
Stian Sundell Torjussen: Popper, Kirk og førsokratikerne.....	75
Stephen Wolfe: Reanimating the Dead: Suggestions Toward the Analysis of a Brontë Border Narrative”.....	87

Anmeldelser:

Morten Bartnæs: G.W.F. Hegel: <i>Åndens fenomenologi</i> (oversatt av Elster, Engelstad, Krogh m.fl.).....	101
Silje Solheim Karlsen: Hadle Oftedal Andersen og Idar Stegane (red.): <i>Modernisme i nordisk lyrikk 1</i>	111
Linda Hamrin Nesby: Helene Uri: <i>De beste blant oss</i>	121
Henning Howlid Wærp: Tor Eystein Øverås: <i>Til. En litterær reise</i>	125
Forfatterpresentasjon	129



ISBN 82-90423-08-X

ISSN 0809-1668

Forsidefoto: Ola Røe