

## **Kunstværk og udsigelse**

Arbejdsrapporter fra tværmedialt seminar afholdt den 9. november 2007

# Kolofon

© Forfatterne og Institut for Æstetiske Fag,  
Aarhus Universitet, 2009

Redigeret af Jacob Lund og Mads Thygesen

Tryk: Werks Grafiske hus, 2009

Oplag: 500

ISBN: 978-87-992805-0-6

# Indhold

**Forord**

**5**

**Henning Nølke:**

Fransk Udsigelseslingvistik

**7**

**Peter Brix Søndergaard:**

Billede og udsigelsesperspektiv, blik og genre

**39**

**Morten Kyndrup:**

Udsigelsesanalyse af kunstværker

**51**

**Jacob Lund:**

»Det individ, der udsiger nærværende talehandling indeholdende ordet 'jeg'«

**67**

**Solveig Gade:**

»En gennemspilning af Haider«

**91**

**Christian Ulrik Andersen:**

Det semantiske interface

**109**

**Anette Vandsø:**

Je ne me tairai, jamais. Jamais

**129**



## Forord

”Udsigelsesanalyse” har fået fornyet teoretisk og metodologisk aktualitet. Under denne betegnelse gemmer sig (med udgangspunkt i Benvenistes klassiske sprogvidenskabelige indspil) i dag en række begreber og arbejdsredskaber fra forskellige teoridannelser (f.eks. narratologi, receptionsæstetik, performativitetsteori, semiotik), der har vist sig anvendelige til analyse og beskrivelse af bl.a. kunstværkets karakter af at være en (udsagt) betydningshandling.

Teksterne i dette arbejdsrapport er udskrevne versioner af de oplæg, der blev holdt på et dagseminar med titlen ”Kunstværk og udsigelse” i november 2007. Seminaret var initieret af en arbejdsgruppe med baggrund i Akademiet for æstetikfaglig forskeruddannelse (Anette Vandsø, Mads Thygesen, Jacob Lund, Morten Kyndrup) med henblik på at lægge op til en diskussion af udsigelsesanalysens grundlæggende problemstillinger og potentialer: Hvilken rolle har udsigelsesanalysen aktuelt i sprogvidenskaben? Hvordan ser de udsigelsesanalytiske redskaber ud i en aktuell kunstvidenskabelig kontekst? Hvilke greb må man udvikle eller gentænke til at håndtere indlejrede afsender- og modtagerpositioner i relation til forskellige medialiteter – fx udsigelsesforhold i ikke-verbale udtryksformer og modtagerpositioner i interaktive kunstværker? Og hvordan kan man gentænke udsigelsesproblematikken i forhold til andre begivenhedsorienterede teoridannelser (som f.eks. visuel kultur, auditiv kultur og performativ kultur)? Giver det mening ligefrem (med blandt andre kunstteoretikeren Thierry de Duve) at forstå kunstudviklingen i vor tid som domineret af et “enunciativt paradigme”?

Selvom herværende tekster og seminarets diskussioner ikke kan siges at have

udtømt disse omfattende problemstillinger, håber vi med seminaret og med denne efterfølgende publikation af indlæggene at have givet et bidrag til den videre afsøgning af feltet.

Vi vil i særlig grad gerne takke de 'eksterne' bidragydere Henning Nølke, Christian Ulrik Andersen, Solveig Gade og Peter Brix Søndergaard. Planen var at gennemføre en lynhurtig publicering af de forberedte indlæg – men forskellige problemer i processen har betydet, at der er gået noget længere tid end vi havde håbet på. Tak desuden til Annette Gregersen og Elisabeth Skou Pedersen for hjælp med den tekniske opsætning.

September 2008  
på arbejdsgruppens vegne  
Morten Kyndrup

# Fransk Udsigelseslingvistik

Af Henning Nølke

Lige siden Ferdinand de Saussures banebrydende arbejde har fransk lingvistik udviklet sig i sin egen retning. Allerede Saussures direkte efterfølger Charles Bally lagde således grundstenen for hvad vi i dag omtaler som den franske udsigelseslingvistik hvis omdrejningspunkt er *udsigelsen* forstået som selve handlingen at producere en sproglig form (indbefattet den illokutionære handling og alle de ord og konstruktioner der koder instrukser for udførelsen af denne handling). Dermed har skellet mellem semantik og pragmatik der har været genstand for så megen debat i angelsaksisk sprogforskning aldrig haft megen betydning i udsigelseslingvistikken.

Udsigelseslingvistik har dannet ramme for megen lingvistisk teoridannelse. I denne artikel giver jeg først en kort historisk oversigt fulgt af en kortfattet introduktion til den teoretiske baggrund for mit arbejde. Dernæst vil jeg præsentere to udsigelsesteoretiske retninger, nemlig *Teorien om argumentation i sproget (TAS)* og *Den skandinaviske polyfoniteori (ScaPoLine)*. Til sidst vil jeg kort diskutere nogle af de problemer anvendelsen af ScaPoLine på litterære studier rejser.

## 1. Udsigelseslingvistikens historie

Udsigelseslingvistikken har sine rødder helt tilbage i Saussures arbejde med Saussures direkte efterfølger, Charles Bally, der som nævnt allerede talte om konstruktionen af udsigelses(handlingen). I sin *Linguistique générale et linguistique française* fra 1932 tager han middelalderparret MODUS/DICTUM op og forankrer det i den sproglige form. I en simpel sætning som *Jeg tror han kommer* angiver *Jeg tror* således MODUS mens *han kommer*

## Henning Nølle

angiver DICTUM. Udsigelseslingvistik handler altså bl.a. om hvordan vi finder de spor som udsigelsen efterlader i den sproglige form, dvs. i selve sprogsystemet. I dag ville vi sige at aspekter af udsigelsen er **kodet** i sproget. Lige siden Bally har hans efterfølgere udviklet denne specielle lingvistiske tilgang, og udsigelseslingvistik indtager i dag en meget stærk position i fransk sprogforskning.

Selv om udsigelseslingvistikken således kan spores tilbage til Ballys arbejde, så var det hans efterfølger, Émile Benveniste, der videreudviklede den til en egentlig sprogteori i sin bog fra 1966 *Problèmes de linguistique générale*. Han gav kapitel 5 den afslørende titel »L'homme dans la langue« (»Mennesket i sproget«). Benveniste bevarer Saussures metodologiske skel mellem *langue* og *parole* hvor *langue* er det teoretiske objekt, men han vender så at sige den analytiske proces på hovedet. Hvor Saussure argumenterer for at det teoretiske objekt *langue* aldrig kan henvise til udsigelsen der af Saussure opfattes som en kode der forbinder den fonetiske og den psykologiske realitet som *langue* udtrykker, så hævder Benveniste at denne kode som konstituerende element indeholder indikationer vedrørende selve udsigelsen. Ifølge Benveniste indeholder sprogsystemet en generel beskrivelse og en klassifikation af de forskellige mulige diskurssituationer samt instrukser for den sproglige opførsel, dvs. specifikationer af visse typer interpersonelle handlinger som taler kan udføre ved at bruge koden. Således har koden ikke længere noget (direkte) at gøre med psykologisk, konceptuelt og referentielt indhold, men er knyttet direkte til selve talehandlingen.

Den bærende idé i udsigelseslingvistikken er at den sproglige form indlejrer *spor* af udsigelsen, og i den forstand har instruksional semantik altid været en integreret del af udsigelseslingvistikken. Udsigelseslingvistik handler om hvad sproget siger om sin brug; eller med andre ord om i hvilket omfang den sproglige betydning er kodet. Nu afhænger kodet betydning imidlertid

ikke blot af leksikalsk semantik – også syntaks og sågar visse prosodiske træk kan spille ind.

### 2. Teoretisk baggrund<sup>1</sup>

I et forsøg på at danne mig en systematisk idé om hvorledes denne interaktion foregår har jeg valgt en modulær tilgang der bygger på instruksional semantik.

#### 2.1. Modulær lingvistik

De to udsigelsesteorier jeg vil præsentere her, nemlig TAS og ScaPoLine, skal forstås som moduler i en mere generel modulær tilgang. I konkrete sprog- og tekstanalyser arbejder de sammen med andre moduler i en modulær analysemodel. En sådan model består af et antal autonome subsystemer kaldet moduler, og hvert model tager sig af et begrænset problemkompleks<sup>2</sup>. Et modul kan ses som en miniteori med et system af (lokale) regler med et specificeret applikationsområde. De forskellige moduler bindes sammen af et system af globale regler, *metareglerne*, som artikulerer deres interaktion<sup>3</sup>. Den bærende idé i en modulær tilgang er at man aldrig bør miste det globale overblik over hvad man foretager sig. Ideelt set fremmer den modulære metode koncise beskrivelser af sproglige fænomener fordi det begrænsede antal begreber og regler involveret i de enkelte moduler gør det muligt at give præcise definitioner af de centrale koncepter. Metoden åbner også for det eksplikative niveau fordi den muliggør afsløringen af systematiske relationer mellem fænomener der er defineret og beskrevet uafhængigt af hinanden. En

1 Dette kapitel bygger direkte på Nølle (2007b).

2 Mange sprogteorier anvender en modulær tilgang. Det gælder fx generativ grammatik og visse varianter af kognitiv lingvistik. Der er flere eksempler i Nølle & Adam (1999).

3 For at få en sådan model til at virke og undgå naiv eklekticisme må den modulære model underkastes en række metodologiske principper. Man finder en mere detaljeret introduktion til den modulære metode i Nølle (1994).

tredje fordel er at konstruktionen af de enkelte moduler kan trække på andre lingvisters resultater opnået inden for diverse teoretiske tilgange. Undertiden kan hele teorier eller dele af teorier genfortolkes og tilpasses den overordnede modulære model. Det er netop hvad jeg vil gøre i denne artikel.

## 2.2. Instruktionel semantik

Instruktionel semantik har lige fra begyndelsen været en del af udsigelseslingvistikken omend det først var Oswald Ducrot der inddrog den eksplicit (1972; 1980). Instruktionel udsigelsessemantik kombineret med en model af interpretationsprocessen indtager da også en central plads i den modulære model jeg arbejder med.

I instruktionel semantik består kodet betydning af instrukser. Hver enkelt lingvistisk størrelse, hvad enten det drejer om morfemer, ord, sætninger eller kodede prosodiske fænomener, giver instrukser for tolkningen af den ytring de aktualiseres i. Ytringen opfattes inden for udsigelseslingvistik som et billede af udsigelsen, og en del af instrukserne består derfor af »spor« af udsigeshandlingen. På denne måde begrænser instrukserne tolkningspotentialet. Ydermere angiver de en *defaultlæsning*. Det er i denne forstand man kan sige at instrukserne angiver en defaultkontekst der så at sige er konstrueret af det sproglige udtryk. Samlet genererer instrukserne *betydningsbidraget* (fransk *signification*) som er den modulære models output. Selve tolkningsprocessen kan derefter beskrives i en *interpretationsmodel*. Det samlede system kan skitseres således:

### Interpretationsmodel<sup>4</sup>

**Kodningen** bidrager med instrukser der:

- a. Sætter typevariable
- b. Angiver relationer mellem variable
- c. Giver anvisninger vedr. disses defaultinstantiering (defaultmætning)
- d. Giver anvisninger vedr. styrken af defaultinstantieringen

**Ko(n)teksten** tillader instantiering som er en del af tolkningen

**Fortolkningsstrategierne** styrer instantieringen og dermed fortolkningen (inden for de rammer der er afstukket af kodningen)

Det sker at sproglige former involverer alle instruktysterperne. Det synes fx at være tilfældet for de topoi der er kodet i sproget (fx Nølle *et al.* 2004: 87).

Eftersom ytringen er defineret som et billede af udsigelsen indeholder den oplysninger om dens parter, om udsigelsessituationen osv. Denne information er tilgængelig for lytter (læser) når han bringer tolkningsstrategierne i anvendelse. Hovedprincippet lyder i denne forbindelse: »Forsøg så godt som muligt at instantiere de variable den sproglige form har dannet. Defaultbegrebet er her afgørende. Defaultværdien er resultatet af defaulttolkningen som for sin del er resultatet af et defaulttræsonnement af typen. I fravær af information om det modsatte skal du tage for givet at ...« (Reiter 1980:81). Instrukserne kan ikke blot henvise til defaultværdien som sådan men også til dens »styrke«. Defaultværdiens styrke kan fortælle os hvor underlig/afvigende konteksten skal være for at tilsidesætte defaultinstantieringen. Følgende eksempel illustrerer denne fremgangsmåde:

---

<sup>4</sup> Det skal understreges at der intet kognitivt postulat som sådan er knyttet til denne model; men kognitive postulater og hypoteser kan evt. testes ved hjælp af den.

(1)

- a. Undersøgelsen viser at *de studerende* er meget tilfredse med forholdene.
- b. Undersøgelsen viser at **alle** *de studerende* er meget tilfredse med forholdene.

Pluralis bestemt form angiver i sig selv som svag defaultværdi at hele gruppen er involveret. Denne værdi bliver forstærket ved tilføjelsen af den universelle kvantor *alle*. Da defaultværdien af den bestemte form er svag kan den let tilsidesættes i en kontekst hvor vi af pragmatiske grunde ved at den ikke kan appliceres. Derfor kan (1a) sagtens opfattes som korrekt anvendt (sand) også selv om der skulle være nogle enkelte utilfredse studerende. Sletningen af defaultværdien er langt vanskeligere i (1b) hvor defaultværdien er forstærket med *alle*. Derfor vil man nok være mere overrasket over (1b) og nok også skeptisk mht. dens sandhedsværdi.

### 3. Diskursdynamik<sup>5</sup>

Lige siden begyndelsen af halvfjerdserne har de to franske sprogforskere Oswald Ducrot og Jean-Claude Anscombre arbejdet på udviklingen af en ikke-referentielsemantiik der opfatter argumentativitet som sprogets grundlæggende betydning. Teorien om Argumentation i Sproget (TAS)<sup>6</sup> adskiller sig radikalt

---

<sup>5</sup> Dette kapitel lægger sig op ad Nølke (1998).

<sup>6</sup> Teorien har skiftet navn flere gange undervejs. Man kan skelne tre hovedfaser. Først talte forfatterne om Integreret Pragmatik (la *Pragmatique Intégrée*) for at gøre det klart at teorien beskæftigede sig med fænomener der var integreret i sproget men som ikke havde noget som helst med sandhedsbetingelser at gøre og som derfor var pragmatiske ifølge den logiske tradition. Derpå blev teorien omdøbt til Radikal Argumentativisme (*l'Argumentativisme Radical*) for at understrege at argumentativitet var primær og den deskriptive funktion blot sekundær. I dag hvor teorien er blevet yderligere udviklet kaldes den simpelthen Teorien om Argumentation i Sproget (la *Théorie de l'Argumentation dans la Langue*). I denne artikel tages

## Fransk Udsigelseslingvistik

fra klassisk logisk orienteret semantik der går ud fra at sprogets referentielle egenskaber er basale og som derfor bygger på den opfattelse at semantisk teori grundlæggende bør beskæftige sig med sandhedsbetingelser. ITAS er instrukser der vedrører diskursdynamikken således mere basale end referentielle instrukser der peger ud af sproget. Forfatterne anfører at man konstruerer repræsentationer af verden med henblik på at støtte argumentationen og ikke omvendt<sup>7</sup>. Det er da også velkendt at man kan præsentere den verden man taler om på mange forskellige måder. Vores tale bedømmes langt fra altid på basis af om det vi siger er sandt eller ej. Oftest har vi ingen direkte adgang til referentiel verifikation, og vore påstande egner sig ikke altid til at blive beskrevet ved hjælp af termerne sand/falsk. Det er faktisk sådan at vi når vi taler, vælger repræsentationer af verden der passer til vore (argumentative) formål - vi »konfigurerer« verden - og denne fremgangsmåde er først og fremmest et spørgsmål om at præsentere fakta i et positivt eller negativt lys. I denne forstand kan man med Ducrot og Anscombe sige at 'god' og 'dårlig' er mere basale begreber end 'sand' og 'falsk'.

I denne tilgang er der mindst fire begreber der skal holdes omhyggeligt ude fra hinanden nemlig **argumentativitet**, **argumentation**, **ræsonneren** og **persvasion**.

---

der ikke højde for den allernyeste udvikling af TAS. Det er varianten fra midt i halvfemserne der appliceres for at illustrere min hovedpointe, nemlig at argumentationsanalyse systematisk bør inddrage egentlig lingvistisk analyse.

- 7 Dette synspunkt står i skærende kontrast til Poppers filosofi. Popper hævder at »The argumentative function of human language presupposes the descriptive function: arguments are fundamentally about descriptions; they criticize descriptions from the point of view of regulative ideas of truth content and verisimilitude« (Popper 1972: 119). Som det fremgår af dette citat er Poppers ræsonnement delvist cirkulært. Han tager for givet at sproget grundlæggende er referentielt og hvis det er tilfældet, ja så er den beskrivende funktion naturligvis mere grundlæggende end den argumentative. Hvad Popper taler om her er imidlertid udelukkende argumentation der bygger på ræsonneren; men det er, som det vil fremgå af det følgende, blot en særlig og i en vis forstand afledt form for argumentation.

## Henning Nølke

Følgende eksempel fra Ducrot (1990: 145ff her i min oversættelse) illustrerer forskellene:

(2)

A: *Jeg foreslår at du går til universitetet.*

B<sub>1</sub>: *Der er langt.*

B<sub>2</sub>: *Der er langt; men jeg holder meget af at gå.*

A<sub>1</sub>: *Der er langt; men det er godt for helbredet at gå.*

B<sub>1</sub>'s svar kan kun opfattes som pegende på en negativ reaktion på A's forslag. Og det er endda tilfældet selv om vi fx skulle vide at B er en fanatisk tilhænger af at gå. Argumentativiteten af »*Der er langt*« er således negativ i denne kontekst. Det betyder imidlertid ikke nødvendigvis at B er i gang med at argumentere for et afslag på opfordringen. Det er klart at han kan udnytte den negative argumentativitet til en sådan argumentation; men som det fremgår af B<sub>2</sub>'s svar, kan han også integrere den i en koncessiv struktur som argumenterer for at acceptere forslaget. Det er nemlig sådan at argumentationen først opstår i det øjeblik afsender tager ansvaret for argumentativiteten. I B<sub>1</sub>'s svar hvor »*Der er langt*« står alene, opfattes dette svar alt andet lige som dækkende B<sub>1</sub>'s mening og derfor vil det snarest opfattes som argumenterende for et afslag.

Mens argumentativitet således er den semantiske værdi og argumentation en handling der afhænger af om afsender tager ansvaret for argumentativiteten eller ej, så vedrører persvasion den intenderede virkning på modtager. Persvasion kan skabes med alle mulige slags virkemidler. Selvfølgelig også med argumentation. Hvis ytringen A<sub>1</sub> således er en reaktion på B<sub>1</sub>, kan den bruges til at (forsøge at) overtale B til at gå til universitetet på trods af hans første afslag. Eksemplet illustrerer en afgørende forskel på argumentation og persvasion. Det er kun anden del af ytringen A<sub>1</sub> der

## Fransk Udsigelseslingvistik

argumenterer for den positive reaktion; men den persuasive virkning afhænger lige så meget af første del. Ja faktisk har persuasionen langt mindre chance for at lykkes uden denne første del. Koncession kan i virkeligheden opfattes som en særlig persuasiv strategi og fortjener som sådan at blive undersøgt i sig selv. Endelig er ræsonneren, fuldkommen lige som persuasion, ikke direkte forbundet med sprogbrugen. Ræsonneren kan karakteriseres som en mental proces der tager information som input. Et eksempel der er inspireret af en diskussion i Ducrot (1980: 9), illustrerer at ræsonneren ikke afhænger af argumentativitet. Lad os antage at man gerne vil have nogle oplysninger om Balzacs værker og man får at vide at følgende to påstande er sande:

(3) Peter har læst nogle af Balzacs værker.

(4) Lise har ikke læst alle Balzacs værker.

Hvem vil man så være tilbøjelig til at spørge? Peter eller Lise? Sandsynligvis Lise. Denne beslutning er resultatet af et ræsonnement der tager sit udgangspunkt i påstandenes informative (kvantitative) værdier. Sandsynligvis vil man ræsonnere noget i retning af: »At have læst *nogle* værker betyder alt andet lige at have læst *nogle få* værker« og »*ikke* at have læst *alle* betyder nok at have læst *næsten alle*«. Ud fra dette ræsonnement deducerer man hvem det er bedst at spørge til råds. Argumentativiteten i de to påstande går imidlertid i stik modsat retning som det fremgår hvis man ser nærmere på hvorledes man kan fortsætte diskursen – den såkaldte »sammenknytningstest« (*test d'enchanement*):

(3') ☺ Peter har læst nogle af Balzacs værker så han kan måske svare dig.

(4') ☹ Lise har ikke læst alle Balzacs værker så hun kan måske svare dig.

## Henning Nølle

(4') lyder faktisk ret underlig (det er det symbolet  $\ominus$  angiver). Testen viser at argumentativiteten i (3) er orienteret mod 'alle', mens den i (4) er orienteret mod 'ingen', dvs. lige det modsatte af det resultat der kom ud af ræsonneren (og deduktion). Eksemplerne kan også bruges til at vise at persvasion kan gå imod argumentation så at sige. Man kan nemlig sagtens forestille sig en situation hvori de to påstande i (3) og (4) bruges med den persvasive intention at tilskynde modtager til at spørge Lise snarere end Peter. Persvasion tager således sit udgangspunkt i ræsonneren snarere end i argumentation.

Vi kan konkludere at ræsonneren i denne definition ligger tæt på den opfattelse af argumentation man finder i de referentielt orienterede tilgange. De to forskellige opfattelser af argumentation kan illustreres således:

(5) Sproget  $X \rightarrow Y$

Virkeligheden  $F_1 \rightarrow F_2$

X og Y er sproglige udtryk og  $F_1$  og  $F_2$  fakta, begivenheder eller hvad nu X og Y end måtte referere til i virkeligheden. Som det fremgår af figuren, passerer argumentation, illustreret med symbolet  $\sim\rightarrow$ , direkte fra X til Y uafhængigt af virkeligheden, mens ræsonneren, her symboliseret med  $\rightarrow$ , bygger på en formodet relation i virkeligheden mellem  $F_1$  og  $F_2$ . Det er denne ekstrasproglige relation der sætter os i stand til at ræsonnere fra X til Y.

Som det fremgår, handler argumentativitet i første omgang om hvorledes diskursen bedst fortsætter. Argumentativitet giver, eller påtvinger ligefrem diskursen en naturlig retning; den handler altså om diskursdynamik. Mange sproglige størrelser har således en klar diskursdynamisk funktion. Den franske sprogforsker Oswald Ducrot går endda så langt at han hævder – og i adskillige arbejder har forsøgt at påvise – at dette er et mere fundamentalt betydningsaspekt end reference. Hans yndlingsseksempel

## Fransk Udsigelseslingvistik

er det franske adverbialpar *peu* og *un peu*, svarende til *little* og *a little* på engelsk og til *lidet* og *lidt* på ældre dansk (og norsk). I to sætninger som:

(6)

- a. There is a little milk left.
- b. There is little milk left.

er der ikke angivet nogen referentiel forskel – der kan sagtens være lige meget mælk i de to tilfælde – men derimod en diskursdynamisk forskel der som vi så bl.a. kan udmønte sig i argumentation. Således kan (6a) bruges for at sige at der ikke er behov for at købe mælk lige nu, mens (6b) snarere lægger op til at man får købt noget mere.

En mængde sproglige størrelser spiller direkte på diskursretning. Nogle, kaldet operatorerne, kan gå direkte ind og vende den. Det gælder fx adverbiet *kun*. Andre kan konstruere et helt sæt af diskursretninger. Navnlig de såkaldte konnektorer er væsentlige i dette spil. Det lille ord *men* er faktisk et særlig kompliceret og interessant eksempel. Las os tage et (autentisk) eksempel:

(7) Vejret bliver gråt, og der bliver nogen regn, men det er mest i Jylland.

En dansk sprogbruger fornemmer let at meteorologens ytring kommunikerer meget mere end en neutral information. Traditionelt siger man at *men* angiver en modsætning; men eksemplet viser klart at der ikke er tale om en simpel modsætning, for hvilken modsætning skulle der være mellem »dårligt vejr« og »mest i Jylland«? Modsætningen består i en vending af diskursretningen, og for at forstå ytringen er man nødt til at indtolke hvilken diskursretning der er tale om, dvs. hvilken »konklusion« *Vejret bliver gråt, og der bliver nogen regn* peger på, således at *det er mest i Jylland* peger på den modsatte konklusion. Konnektoren *men* skaber meget ofte en sådan modsætning mellem to

modsatrettede, men underforståede konklusioner. Hvis vi kalder de to udsagn *men* forbinder for  $p$  og  $q$  kan vi formalisere *men*'s funktion således:

(7') Struktur:  $p \text{ men } q$

$p \sim \rightarrow r$

$q \sim \rightarrow \text{non-}r$

hvor meningen 'r' altså skal indtolkes. Konteksten vil normalt hjælpe meget. I eksemplet kunne man forestille sig at  $r$  er noget i retning af »Det er ikke så godt«. At det kun er i Jylland peger så på at det er godt (alligevel). På denne måde tegner *men* samtidig et billede af afsender. Netop afsender er et centralt begreb inden for ScaPoLine som er det modul vi skal se nærmere på nu.

#### 4. Polyfoni: ScaPoLine<sup>8</sup>

Polyfonibegrebet har indtaget sprogvidenskaben. Efter at have fået sin begyndelse i post-bakhtinianske litterære studier har termen lidt efter lidt gjort sit indtog i semantiske og pragmatiske analyser. Begrebets popularitet kan utvivlsomt forklares med at det er ganske smidigt; det kalder på en umiddelbar intuition, og man har indtryk af at sprogets polyfoni svarer til en vis virkelighed. Enhver diskurs synes at indeholde endnu én ganske enkelt af den grund at den aldrig produceres i et tomrum men altid i en kontekst der fremkalder andre diskurser som enten allerede er producerede, på vej til at blive produceret eller ganske enkelt imaginære. Det er den store tanke fra Bachtins arbejde. Allerede i det øjeblik hvor man forsøger at forklare hvad denne polyfoni består i, bliver man imidlertid opmærksom på at den opgave langtfra er enkel. Blot en kort oversigt over de anvendelser begrebet har været brugt i, viser straks at polyfonien virker på forskellige niveauer af analysen og at der næsten er lige så mange forestillinger om dette begreb som der er lingvister der har brugt det.

---

<sup>8</sup> Dette kapitel bygger på Nølke (2006c).

### 4.1. Hvad er polyfoni?

Det første spørgsmål man må stille sig selv, er således hvad sproglig polyfoni i det hele taget er. Rent intuitivt kan man sige at enhver tekst bringer flere stemmer i tale. Taleren positionerer sig i forhold til andre talere som enten er virkelige eller ganske enkelt opfundet af ham selv og som han lader tale hele vejen igennem sin tekst. Men hvordan manifesterer disse forskellige stemmer sig? Hvordan kan man høre dem? Hvad er deres indbyrdes forhold og hvordan forholder de sig til talerens stemme? Der er så mange spørgsmål at svare på og så mange problemer at løse.

Lad os først slå fast at polyfoni er et spørgsmål om fortolkning. Polyfonien er en del af den mening modtageren af en tekst tillægger den idet han hører eller læser teksten. Det kan forekomme at en tekst som er polyfonisk for én modtager ikke er det for en anden. Men der er også tekster som opfattes som polyfoniske af en hvilken som helst modtager (i det mindste efter refleksion) uanset deres kontekster. Her må der være tale om at polyfonien er kodet i sproget, at sproget giver instrukser for den polyfoniske læsning.

Et andet problem i forhold til at bestemme hvad polyfoni er, stammer fra den kendsgerning at ikke alle opfatter de samme fænomener som polyfoniske. For nogle er polyfoni et egentligt tekstuel fænomen. Således karakteriserer polyfonien for Michael Bachtin en type tekst, nemlig den polyfoniske roman. For andre befinder polyfonien sig på ytringens mikro-niveau og hver enkelte ytring kan tolkes som en krystalliseret diskurs<sup>9</sup>. Det er den idé Ducrot fremfører og det er den vi har forsøgt at videreudvikle og formalisere i den skandinaviske sproglige polyfoniteori, ScaPoLine.

---

9 Vi nærmer os her Bachtins dialogismebegreb, jf. nedenfor.

#### 4.2. ScaPoLine

ScaPoLine er i sit udgangspunkt direkte inspireret af Ducrots arbejde, og i alle årene har jeg haft diskussioner med Ducrot om teoriens udvikling. Ducrot har aldrig selv udviklet en egentlig polyfoniteori, og en afgørende forskel mellem hans tilgang og ScaPoLine ligger i de forskellige mål vi har sat os. Ambitionen bag ScaPoLine er at skabe en teori som er i stand til at forudsige og præcisere de rent sproglige mekanismer som styrer den polyfoniske tolkning, og så vidt muligt vil vi derfor forankre polyfonien i sprogets morfosyntaktiske form. Vi vil gerne forklare hvorfor et givent element har den givne funktion det har, og hvorfor en given sproglig form favoriserer en given betydningseffekt. Det er vores håb at denne insisteren på sproglig forankring kan gøre ScaPoLine til et heuristisk apparat som muliggør operationelle analyser, ikke kun af enkelte ytringer, men også af tekstfragmenter sat sammen af flere ytringer. Identifikationen af en teksts forskellige »stemmer« åbner nemlig døren for en analyse af polyfonisk kohærens i komplekse tekster og lader analysen krydse grænserne mellem ytringerne. Således hviler den polyfoniske kohærens på forskellige fortolkningshypoteser i forhold til at de samme »stemmer« gentages på tværs af ytringerne. En sidste fordel ved den formelle tilgang er at den åbner for inddragelsen af andre sproglige fænomener i analysen (leksikalsk semantik, syntaktisk struktur, informationsstruktur osv.). Det er derfor vigtigt at understrege at ScaPoLine er et modul i en mere omfattende modulær teoretisk konstruktion.

Hovedformålet med ScaPoLine er at bidrage med et begrebsapparat der kan afdække hvordan ytringens polyfoniske betydning skabes. Det er velkendt at ytringen indeholder spor af samtaledeltagerne, og det på mange måder: i de personlige pronomener, i vurderende adjektiver, i modalitet osv. At der er spor af samtaledeltagerne i ytringen er sprogets natur, sproget henviser faktisk konstant til sin egen brug, det er selvreferentielt. Også andres

## Fransk Udsigelseslingvistik

synspunkter (forkortet til spkt i det følgende) end afsenders og modtagers kan præsenteres i ytringen. Den syntaktiske nægtelse er en sådan polyfonimarkør par excellence:

(8) Denne væg er ikke hvid.<sup>10</sup>

I (8) er der to (uforenelige) synspunkter involveret:

(8') spkt<sub>1</sub>: 'Denne væg er hvid'  
spkt<sub>2</sub>: 'Spkt<sub>1</sub> er forkert'

Når afsender har brugt nægtelsen, er det fordi nogen tror (eller kunne have troet) at væggen er hvid (spkt<sub>1</sub>), hvilket er det modsatte af hvad afsender mener (spkt<sub>2</sub>). Synspunkt 2 er nødvendigvis afsenders synspunkt – det ses af at afsender i det følgende ikke kan benægte synspunktet at væggen ikke er hvid, uden at modsige sig selv – men man kan ikke ud fra den løsrevne ytring alene afgøre hvem der skal tillægges synspunkt 1. At eksistensen af de to synspunkter rent faktisk er kodet i sproget kan vises ved hjælp af sammenknytningstesten (som jeg brugte ovenfor ved eksemplerne (3) og (4)):

(8) Denne væg er ikke hvid

(9) a. – Det ved jeg godt

b. (...), og det er min nabo ked af

(10) a. – Hvorfor skulle den være det?

b. (...), det tror min nabo ellers

c. (...). Tværtimod, den er helt sort

---

<sup>10</sup> Dette eksempel er hentet fra Ducrot og er blevet det klassiske eksempel der altid fremføres for at illustrere eksistensen af polyfoni på ytringsniveau. Det er oprindeligt inspireret af den franske filosof Henri Bergsons analyse af sætningen *Cette table n'est pas ronde*.

## Henning Nølke

I (9) henviser *det* både i den dialogiske (9a) og den monologiske (9b) til afsenders (negative) synspunkt, mens *det* i (10a) og (10b) henviser til det (underliggende) positive synspunkt. Det er også værd at bemærke at selv i de monologiske fortsættelser i (10) henvises der til det synspunkt som afsender eksplicit tager afstand fra. Hvor min nabo i (9b) er ked af at væggen *ikke* er hvid, tror hun i (10b) at den *er* hvid. Det samme i (10c) hvor det faktum at væggen er helt sort, ikke sættes i modsætning til det faktum at væggen ikke er hvid, det sættes i modsætning til det faktum at væggen *skulle være* hvid. At man kan fortsætte (8) på de to forskellige måder skyldes udelukkende nægtelsen, hvilket fremgår klart hvis man sammenligner med den tilsvarende ytring uden nægtelse:

(11) Denne væg er hvid.

Kun fortsættelserne i (9) er her naturlige. Dem i (10) er i bedste fald bizarre og de anaforiske udtryk kan i hvert fald under ingen omstændigheder henvide til et underliggende modsat synspunkt. (11) er således monofon rent sprogligt. Om den så i en given situation kan blive genstand for en polyfonisk tolkning er et spørgsmål der ligger uden for ScaPoLines genstandsområde.

Den måde der argumenteres på her illustrerer i øvrigt et centralt træk ved ScaPoLine: Teorien beskæftiger sig med betydning der er kodet i sprogsystemet, principielt uafhængigt af ko- og kontekst. Dens objekt er ytringens betydning *ifølge* ytringen selv, og når vi fx formulerer det på den måde at afsender 'har' det og det synspunkt, så er det ikke den fysiske afsender af kød og blod – den afsender er ikke interessant for en sproganalyse – men afsender som en tekstlig instans. Hvis der fx i et udstillingsvindue på en sko står: »Jeg er nem at snøre«, så er skoen afsender af ytringen.

Polyfonistrukturen tilhører sprogsystemet (foregår på sætningsniveau) og derfor kan man ikke afdække den ved at undersøge mulige fortolkninger

## Fransk Udsigelseslingvistik

eller de situationer ytringerne måtte kunne bruges i, men udelukkende ved at undersøge i hvilke (ko)tekster de kan indgå. Polyfonistrukturen leverer instrukser om fortolkning af ytringen, eller mere præcist instrukser om mulige fortolkninger af ytringen. Det er i den forstand at polyfoniteorien er en udsigelsesteori, og den er semantisk, diskursiv, strukturalistisk og instruksional. Den er semantisk fordi dens objekt er ytringers betydning, den er diskursiv fordi betydningen opfattes som udløst af en krystalliseret diskurs og fordi betydningseffekten er bestemt af ytringens integration i teksten. Den er strukturalistisk fordi den bygger på den opfattelse at et væsentligt træk ved diskurs er at den er struktureret – teksten opfattes som en struktur – og den er instruksional fordi den skal afdække hvilke tolkningsinstrukser der er kodet i sprogsystemet. Tolkningsinstrukserne kan være mere eller mindre præcise. I (8) er instruksen til modtageren at der er to modsatrettede synspunkter på spil, et positivt og et negativt, og at afsender tilslutter sig det sidste. Men der er ingen instrukser om hvem der kunne være kilden til det positive synspunkt. Det sproglige output skal altså opfattes som en struktur hvor der er plads til variable. I dette tilfælde er værdien af en af variableerne præciseret (afsender tilslutter sig synspunkt 2), mens den anden står åben. I fortolkningsprocessen vil den fysiske modtager automatisk (og oftest ubevidst) følge en fortolkningsstrategi (jf. 2.2.) og prøve at afgøre hvem der kan tillægges det andet synspunkt (synspunkt 1). Resultatet er at der bygges en polyfonikonfiguration op. Polyfonikonfigurationen bidrager til modtagerens forståelse af hele teksten.

De vigtigste pointer er: Polyfoni er en del af ytringens betydning, og sætningens betydningsbidrag indeholder i de fleste tilfælde instrukser om denne observerbare polyfoni. Vi skelner imellem to analyseniveauer; **polyfonikonfigurationen** som er knyttet til ytringsniveauet og derfor er observerbar, og **polyfonistrukturen** som tilhører sprogsystemet. Gennem sine instrukser sætter polyfonistrukturen begrænsninger for den konfiguration der

kan bygges op. Genstanden for vore studier er i princippet polyfonistrukturen, men fordi vi ikke har direkte adgang til sprogsystemet er det nødvendigt i første omgang at studere konfigurationen. I vort forsøg på så vidt muligt at præcisere de begreber vi i den forbindelse benytter os af har vi foreslået de følgende 'grundpiller' i analysen af konfigurationen (jf. Nølke, Fløttum & Norén 2004: 30):

**Taleren i rollen som tekstkonstruktør** (forkortet **LOC**) har ansvaret for udsigelsen.

**Synspunkterne** (forkortet **spkt**) er semantiske enheder som har en kilde der kan siges at have synspunktet. Kilderne er variable.

**Diskursindividerne** (forkortet **DI**) er semantiske enheder der kan udfylde disse variable som kilder til synspunkter.

**DS-relationerne** forbinder diskursindividerne med synspunkterne.

De fire elementer i konfigurationen har alle mulighed for at være markerede i sprogsystemet og således være dele af polyfonistrukturen, men de er det ikke nødvendigvis.

#### 4.3. Afsenders spor i teksten

Udgangspunktet for den polyfoniske tilgang til sproget er den kendsgerning at sproget manifesterer sig gennem udsigelsen forstået som en tydelig og gennemskuelig handling. I ScaPoLine er det et aksiom at enhver udsigelse har en afsender, en *aksiomatisk taler*, fremover blot kaldet taler. Ligesom ytringen er et billede af udsigelsen, bliver teksten således et fastfrosset billede af diskursen. Taler har absolut kontrol over sin udsigelseshandling, men forudsat at denne handling skal kunne forstås og tolkes er han underlagt nogle specifikke krav. Specielt skal udsigelseshandlingen bygge på sprogsystemet som tilhører hele sprogfællesskabet. Enhver sproglig form indeholder – netop i sin egenskab af sproglig form – spor af alle dens anvendelser og af dens

## Fransk Udsigelseslingvistik

brugere. Det er på denne måde at sproget er grundlæggende dialogisk (jf. Bachtin) for uanset dets anvendelser præsenterer sproget sig som produktet af udsigelser knyttet til dialoger der på en gang er foregået og på vej til at foregå.

Dette forhindrer ikke taler i at være herre over sin udsigelse, men hans handlefrihed er begrænset til de valg han kan foretage inden for dette 'kommunikationsværktøj' som sprogsystemet er. Hans handling består således af følgende:

- at *konstruere en udsigelse* ved hjælp af det sproglige værktøj han råder over.
- med *det mål at kommunikere* med modtageren ifølge sine intentioner (således at udsigelseshandlingen er tydelig og gennemskuelig).

I sin egenskab af socialt individ kan mennesket på denne måde kommunikere ikke blot dets egne idéer (tanker følelser osv.) som har at gøre med det selv og dets eget forhold til en verden (der kan være fysisk eksisterende, imaginær osv.), men også idéer som ifølge det selv tilhører andre personer. I vores terminologi viderebringer ytringen synspunkter.

På denne måde får taler en dobbelt rolle i sin udsigelseshandling – han er både konstruktør og kilde til synspunkter. I den sidstnævnte funktion er han et blandt andre diskursindivider, men fordi han ligeledes indtager rollen som konstruktør, er hans relation til de andre diskursindivider ikke helt symmetrisk.

Det er et af sprogets grundlæggende træk at tillade at det i sin anvendelse lader spor af den enkelte talers konkrete handling komme til syne, hvilket uden tvivl kan forklares med den iboende dialogisme i sproget. Man kan finde spor af:

- taleren i sin rolle som *udsigelsens konstruktør* og på den måde af hans »ideelle« eller »tilsigtede« betydning;
- taleren som *kilde til synspunkter*.

Det er disse spor der udgør ScaPoLines genstandsområde.

## Henning Nølke

Et (dobbel) iboende træk ved enhver udsigelse er ifølge princippet om det dialogiske sprog at den præsenterer sig som en krystalliseret diskurs og samtidig som del af en konkret diskurs. I forbindelse med det sidstnævnte træk har taler en eksistens uden for sin egen udsigelse for så vidt som han har været – og vil være – taler i andre udsigelser.

De forskellige spor som taler efterlader i sin ytring defineres i ScaPoLine som *billeder af hans forskellige roller*<sup>11</sup>:

**Tekstkonstruktøren (LOC)** er et billede af taleren i rollen som konstruktør af udsigelsen.

**Tekstafsenderen**<sup>12</sup> ( $A$ ) er kilden til et spkt som taler havde inden sin udsigelse og som han stadig har.

**Ytringsafsenderen** ( $a_0$ ) er kilden til et spkt som taler har *her-og-nu*, men som han ikke nødvendigvis har haft hverken før eller efter udsigelsen. Det særlige ved diskursindividet  $a_0$  er at det kun eksisterer i en given udsigelse  $E_0$ .

**Afsender t** ( $a_t$ ) er kilden til et synspunkt som taler havde på det tidspunkt  $t$  da han konstruerede udsigelsen  $E_t$ .

For at opretholde princippet om polyfonisk kohærens beholder taler sine synspunkter med mindre andet er eksplicit indikeret efterhånden som teksten skrider frem. Det betyder altså at et synspunkt fra  $a_t$  med en vis sandsynlighed omdannes til et synspunkt fra  $A$ .

Man vil bemærke at  $a_t$  egentlig er en fortidig (eller fremtidig)  $a_0$ , for på nøjagtig samme måde som  $a_0$  eksisterer  $a_t$  kun i en given udsigelse ( $E_t$ ). Den eneste egenskab ved  $a_t$  er at være ansvarlig for  $E_t$ . Enhver senere eksistens

---

11 Disse definitioner indeholder forskellige modifikationer eller specifikationer i forhold til de definitioner vi gav i Nølke, Fløttum & Norén (2004).

12 Denne betegnelse er muligvis ikke helt vellykket men vi har endnu ikke fundet en bedre.

## Fransk Udsigelseslingvistik

end i  $E_i$  er en rapporteret eksistens af  $a_i$ . Vi holder altså de to billeder af taler adskilt fordi diskursindividet  $a_0$  spiller en helt særlig rolle. Det eksisterer kun i en udsigelse *her-og-nu* og indgår i en ganske tæt relation til LOC hvilket har visse konsekvenser for udsigelsens konstruktion. Således kan vi formulere en generel regel ifølge hvilken  $a_0$  som meget stærk defaultværdi er kilden til det højeste synspunkt i en hierarkisk struktur af synspunkter. Det er grunden til at fx ytringsadverbialerne står for  $a_0$ 's ansvar. Således i (12):

(12) Måske er Peter kommet tilbage.

Her er  $a_0$  kilde til synspunktet '*måske*'p', mens et andet DI er kilde til synspunktet 'p' (i default-læsningen er det A). En anden forskel mellem  $a_0$  og  $a_i$  er at mens førstnævnte diskursindivids synspunkter kan være viste (i Wittgensteins forstand) sådan som det er tilfældet i eksempel (12), kan synspunkterne for sidstnævnte diskursindivid kun være sagte (eller fortalte) som i (13):

(13) Jeg sagde jo at jeg ville komme tilbage.

I (13) er synspunktet *jeg kommer tilbage* rapporteret<sup>13</sup>. Bemærk at LOC ikke er et diskursindivid ifølge vores definition. LOC er ikke i stand til at være kilde til et synspunkt selv om hans funktion som udsigelsens konstruktør efterlader visse sproglige spor. Således er det ham der befinder sig i det deiktiske centrum, dvs. ham der er *mig* i *mig-her-nu*, og derfor er han direkte ansvarlig for de grammatiske tempora som viser tilbage til dette centrum. Det er derfor nutidsformen (eller fremtidsformen) fra den originale ytring i (13) bliver omdannet til en datidsform.<sup>14</sup>

13 Den direkte repræsenterede diskurs udgør en undtagelse til denne 'regel' (Jeg sagde jo: »Jeg kommer tilbage«). I direkte repræsenteret diskurs repræsenterer LOC en andens diskurs som kan tilhøre ham selv på et andet tidspunkt.

14 Denne omdannelse er tydelig på fransk hvor den oprindelige *futur*-form omdannes til

## Henning Nølke

LOC kan også kommentere sin udsigelse ved at modalisere den. Ethvert metalingvistisk eller metatekstuel (metadiskursivt?) element som fx *se nedenfor, på den ene side...på den anden side* går på selve konstruktionen af udsigelsen og afslører således LOC's tilstedeværelse. På samme måde forholder det sig med udsigelsesadverbialer som fx *helt ærligt* eller *hvis jeg må have lov at sige det* der modaliserer forskellige aspekter ved udsigelseshandlingen. På den måde kan LOC alligevel siges at være kilde til synspunkter, men blot synspunkter der har med selve hans egen konstruktion at gøre<sup>15</sup>.

Lad os ligeledes slå fast at i sin egenskab af konstruktør er det LOC som har ansvaret for illokutionære og argumentative handlinger som konstrueres gennem ytringen.

Som herre over sin egen udsigelse er LOC også i stand til at konstruere en repræsentation af en anden taler. Denne 'anden' kan være ham selv på et andet tidspunkt, det kan dreje sig om modtageren eller om en helt tredje person. LOC kan vælge at præsentere denne anden taler med alle egenskaberne for en taler – sådan som han gør i forbindelse med direkte tale – eller han kan nøjes med at repræsentere nogle af hans synspunkter sådan som han gør i indirekte og dækket direkte tale. I så fald bliver den repræsenterede taler konstrueret som et diskursindivid. Der er to mulige skikkelser for dette diskursindivid – hvis den fremmede taler er repræsenteret som om han virkelig har udtalt sit synspunkt, konstrueres han som et diskursindivid af samme type som  $a_i$  som jeg symboliserer med  $m_i$  hvis det drejer sig om modtageren og med  $t_i$  for en tredje person. I andre tilfælde repræsenteres han som et 'tekstuel' DI af samme type som A (og symboliseret med M eller T).

---

fortidens fremtid *conditionnel*.

15 Denne idé er blevet videreudviklet i Jønsson (2005).

## Fransk Udsigelseslingvistik

Endnu mere interessant er muligvis den situation LOC befinder sig i når han ved en form af direkte tale repræsenterer den anden taler med alle dennes egenskaber som taler. I det tilfælde har vi at gøre med en form for mimesis hvor LOC inkorporerer den anden talers diskurs i sin egen idet han foregiver ikke at røre ved den, men blot reproducere den. Den anden taler er så ikke længere konstrueret som et DI, men som en hel taler. Han er en *mimet LOC* som man kan skelne mellem tre instanser af:  $LOC_t$ , ALLOC (modtageren) og TIERS (tredjeparter), alt efter om det drejer sig om taleren selv på et andet tidspunkt,  $t$ , om modtageren eller om en tredje person.

Alt i alt får vi altså følgende system af billeder:

### *Mimet LOC*

LOC: billedet af taleren som konstruktør af udsigelsen;

$LOC_t$  ALLOC TIERS: billeder af andre talere som konstruktører af udsigelser (som inkorporeres i den udsigelse LOC konstruerer);

### *Diskursindivider*

Første person: A,  $a_0$ ,  $a_t$  ( $t \neq 0$ )

Anden person: M,  $m_t$  ( $t \neq 0$ )

Tredje person: T,  $t_t$  ( $t \neq 0$ )

## 5. Litterær og sproglig polyfoni

Der synes at være et par afgørende fundamentale forskelle på den sproglige polyfoni som den er defineret ovenfor og den litterære polyfoni som den kommer til udtryk hos Bachtin og de litteraturforskere der har appliceret den i deres arbejde. For det første foregår den litterære polyfone analyse udelukkende på *parole-plan* hvor den lingvistiske forbinder *langue* og *parole* systematisk. Genstanden er de polyfoniske mønstre som tolkninger af teksten

## Henning Nølke

kan fremdrage. For det andet – og måske nok så væsentligt – er polyfoni for Bachtin et spil mellem *jævnbyrdige stemmer* hvor den sproglige polyfoni per definition er hierarkisk pga. afsenders dobbeltrolle; han kreerer eller styrer »stemmerne« (som LOC) samtidig med at han selv kan være en af dem (som A eller  $a_0$ ). På flere måder ligger det sproglige polyfonibegreb da også tættere op ad nogle af Gérard Genettes begreber (1972). Således minder det hierarkiske skel mellem A's to roller om Genettes skel mellem fortælleren (»le narrateur«) og perspektivcentret (»le centre de perspective«). De forskellige »fokaliseringer« (i Genettes forstand) svarer så til forskellige polyfoniske mønstre. Ducrot lægger da heller ikke skjul på at hans idéer om sproglig polyfoni er inspireret direkte af Genettes arbejde.

Trods disse forskelle er det grundlæggende de samme fænomener litterær og sproglig polyfoni beskæftiger sig med. Både litteraturforskeren og lingvisten tager sit udgangspunkt i iagttagelser af polyfone mønstre der på ytringsniveau danner polyfonikonfigurationen i ScaPoLines forstand. Hvor litteraten bruger disse iagttagelser i sin beskrivelse af værkets struktur, af dets placering i tid og rum osv., forsøger lingvisten at forklare forekomsten af mønstrene ud fra sine sproglige analyser. Dette forhold illustreres i følgende skema:

Sproglig analyse		Litterær analyse
Polyfoni-strukturer	Polyfoni- ← konfigurationer →	Polyfoni-relationer

Det forekommer derfor nærliggende at forsøge at anvende lingvistens apparat til at operationalisere tekstanalysen, og omvendt kan litteratens afdækning af de

## Fransk Udsigelseslingvistik

polyfoniske mønstres kontekst og funktion udgøre vigtige data for lingvisten. Litteraternes diskussion af hvorvidt der skal være tale om et ikke-hierarkisk forhold for at man kan tale om polyfoni, har måske mindre interesse i denne sammenhæng. Hvorom alting er, har også hierarkiske »polyfonimønstre« interesse for den litterære analyse og tager vi dem med ind i billedet, bliver den sproglige analyse endnu mere relevant.

Selv med denne indrømmelse er der imidlertid stadig (mindst) to store problemer i dette samarbejdsprojekt. For det første foregår de sproglige analyser typisk på et mikroplan. Skal de for alvor tjene den litterære analyse, må mange detailanalyser kombineres og det resulterer let i nogle overordentlig komplekse analyseresultater (se fx Nølke & Prætorius, 1991). For det andet er der en lang række af de polyfoniske fænomener litteraturforskerne beskæftiger sig med der synes (i hvert fald endnu) at unddrage sig stringent sproglig polyfonianalyse. Det gælder fx oplagt forskellige stilfænomener. Således kan forfatteren lade stemmer komme til orde ved at iklæde udsagn en særlig sproglig klædedragt der afslører fx et særligt socialt eller regionalt tilhørsforhold. Eller han kan med brudt syntaks angive bevidsthedsgengivelse der grænser til det ordløse. I det hele taget kan den sproglige polyfonianalyse næppe gøre rede for hele den glidning der er i forskellige former for »rapporteret tale« og/eller anlagte synsvinkler. Der er dog inden for de seneste år sket afgørende fremskridt på dette område. Man finder et fint eksempel i Michel Olsens monografi fra 2002, hvori han anvender analyser af bl.a. konnektorer til at belyse dialogisme og især polyfoni i en række store europæiske forfatterskaber.

Der står dog meget tilbage at gøre. Det er således stadig vanskeligt at se hvorledeslingvistenkanydesitbidragtilbelysningenafdefineperspektivnuancer Helge Vidar Holm gør rede for i sin analyse af det første møde mellem Charles og Emma i Gustave Flauberts roman *Madame Bovary* (Holm 1999). Der er

## Henning Nølke

muligvis her slet ikke tale om polyfoni i sproglig forstand. Spørgsmålet om forholdet mellem perspektiv og synspunktansvarlig kræver en nærmere analyse.

Den sproglige polyfonianalyse er altså ikke de vises sten; men der er al mulig grund til at tro at den faktisk kan bidrage til at operationalisere visse litterære analyser. Et oplagt område er de forskellige former for rapporteret tale der kan forekomme i litterære tekster. Således ser det ud som om dækket direkte tale oftest ledsages af særlige former for sproglige polyfonimarkører. Analyserne af dem er dog meget komplicerede og mange problemer står endnu uløste. I stedet for at komme nærmere ind på det her vil jeg derfor søge kort at vise hvorledes en polyfonianalyse af konnektoren *mais* kan understøtte/udbygge en af de analyser Holm foreslår (op.cit.)<sup>16</sup>. Det drejer sig om følgende berømte passage fra *Madame Bovary*:

(14) Comme elle fut longtemps avant de trouver son étui son père s'impatienta; elle ne répondit rien; mais tout en cousant elle se piquait les doigts qu'elle portait ensuite à sa bouche pour les sucer.<sup>17</sup>

*Mais* er utvivlsomt et af de ord der har været underkastet de grundigste polyfone analyser. *Mais* skaber en speciel koncessiv struktur ved at forbinde to betydningsenheder *p* og *q*. Her får vi strukturen:

(15)

'hun svarede ikke noget' (= *p*) MEN 'hun stak sig i fingrene' (= *q*)

16 Jeg undskylder at eksemplet er hentet fra fransk. Det er det sprog jeg arbejder med i dagligdagen. Den anvendte analyse af *mais* er i øvrigt grundlæggende den samme som jeg foreslog for det danske *men* i § 3, eksempel (7). Den er inspireret af Oswald Ducrots berømte analyse af *mais* fra 1972.

17 Holm har gengivet en større del af teksten i sin artikel (op.cit.). Han taler i øvrigt om »Det ikke så lidt overraskende *mais* (!)«.

## Fransk Udsigelseslingvistik

Denne struktur indeholder fire synspunkter:

(15')

spkt<sub>1</sub>:  $p$

spkt<sub>2</sub>:  $q$

spkt<sub>3</sub>:  $p$  er et argument for  $r$

spkt<sub>4</sub>:  $q$  er et argument for  $r$ 's negation (eller er lig  $r$ 's negation)

hvor  $r$  er en betydningsenhed der må findes i interpretationsprocessen. Endvidere angiver *mais* at  $a_0$  er ansvarlig for synspunkterne spkt<sub>2</sub> og spkt<sub>4</sub> og accepterer spkt<sub>1</sub> mens 'NORMEN' er ansvarlig for spkt<sub>3</sub>. Det afgørende her er eksistensen af  $r$  der binder  $p$  og  $q$  sammen i den forstand at disse to elementer skal opfattes som modsatrettede i forhold til  $r$ . På denne måde påtvinger *mais* læseren at indtolke et særligt kohæsivt forhold mellem  $p$  og  $q$ , og han tvinges til at finde/gætte  $r$ . Hvad kan  $r$  være i (14)? En pointe i analysen er netop at dette ikke er præciseret; der er åbent for forskellige tolkninger inden for rammerne af strukturen angivet i (15'). Det implicitte  $r$  kunne være 'der er ingen grund til at lægge mærke til Emma'. Så bliver tekstens fortsættelse pludselig den ventede. Men mange andre tolkninger er utvivlsomt mulige og den skitserede analyse var blot tænkt som en illustration af den sproglige polyfoniteoris muligheder for at gå i detaljer.

Denne skitse til en polyfoniske analyse af tekststykket i (14) tog kun *mais* i betragtning. En grundigere analyse må kombinere analysen af *mais* med analysen af andre polyfonimarkører teksten måtte indeholde. Der er fx næppe tvivl om at skiftet i aspekt mellem *passé simple* i  $p$  og *imparfait* i  $q$  også bør analyseres som en polyfonimarkør (jf. Olsen 2002), og den kombinerede analyse vil således kunne give yderligere instrukser for tolkningen. Det er ligeledes klart at kendskabet til teksten i dens helhed, derunder måske specielt til det sociohistoriske perspektiv den skriver sig ind i, vil give instrukser for

hvilken tolkning der er den mest sandsynlige eller relevante inden for de rammer det sproglige udtryk giver. Det er netop hele pointen i at kombinere sproglig og litterær analyse.

## 6. Epilog

Det var tydeligt på det tværmediale seminar om Kunstværk og Udsigelse at udsigelsesanalysen har et meget stort potentiale. For en lingvist som mig var det overordentligt spændende at opleve hvorledes udsigelsesbegrebet kan finde udvidelser og anvendelser inden for så forskellige områder uden for selve den sproglige analyse. Samtidig var det imidlertid lige så tydeligt at æstetikens udsigelsesanalyse i alt væsentligt udelukkende bygger på Émile Benvenistes arbejde. Der er ingen tvivl om at Benveniste stod for det store gennembrud. Det var ham der for alvor bragte udsigelsen ind i den (sprog)videnskabelige analyse. Som jeg håber at have vist i dette indlæg, er der dog sket meget siden Benveniste. Udsigelsesteorien er stadig i rivende udvikling, og ikke mindst inden for de seneste 10-20 år er der sket en række landvindinger som for alvor (gen)åbner for frugtbar anvendelse af lingvistisk (udsigelses)analyse inden for de æstetiske fag og dermed for egentlig tværfagligt samarbejde. Flere af udsigelseslingvistikens centrale formelle begreber forekommer det således oplagt at anvende i den æstetiske analyse. Det gælder måske især den instruktionelle semantiks instruks- og defaultbegreber der netop åbner for mangfoldigheden i receptionen af kunstværket samtidig med at de anviser kunstværkets egne grænser. I denne forbindelse vil genrebegrebet utvivlsomt også blive væsentligt. Det bidrager til at skabe de rammer instrukserne arbejder inden for.

Lad min sidste udsigelse i denne tekst være et ønske om at det tværmediale seminar var begyndelsen til et frugtbart samarbejde på tværs af traditionelle faggrænser (og nuværende institutgrænser).

**Bibliografi**

- Anscombe, Jean-Claude (1989): «Théorie de l'argumentation topoi et structuration discursive», *Revue québécoise de linguistique* 18,1. Montréal : Université de Québec. (13–56)
- (1995a): «Topique *or not* topique : formes topiques intrinsèques et formes topiques extrinsèques», *Journal of Pragmatics* 24. (115-141)
- (1995b): «La théorie des topoi : sémantique ou pragmatique ?», in: *HERMES* 15-16. (181–194)
- Bally, Charles (1932): *Linguistique générale et linguistique française*. Paris: E. Leroux
- Benveniste, Émile (1966) : *Problèmes de linguistique générale*. Paris: N.R.F.
- Bruxelles, Sylvie, Oswald Ducrot & Pierre-Yves Raccah (1995): «Argumentation and the lexical topical fields» *Journal of Pragmatics* 24. (99-114)
- Ducrot, Oswald (1972): *Dire et ne pas dire*. Paris: Hermann.
- (1980): «Texte et énonciation» in : Ducrot, Oswald. *et al.* : *Les mots du discours*. Paris: les éditions de minuit. (7-56)
- (1984): *Le dit et le dire*. Paris: les éditions de minuit.
- (1988): «Topoi et formes topiques» *Bulletin d'études de linguistique française* no 22, Tokyo.
- (1990): «Argumentation et Persuasion» *Actes du Congrès d'Anvers: «Énonciation et partipris»*.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*, Paris: Seuil.
- Holm, Helge Vidar (1999): »Detaljens stemmer hos Flaubert«, in: Therkelsen, Rita & Ebbe Klitgaard (red.) : *Detaljen - tekstanalysen og dens grænser*, bind 2. Roskilde Universitetsforlag. (88-100)
- Jønsson, Mads (2005): »Udsigelsesadverbiet og udsigelsen i ScaPoLine«, *Sproglig Polyfoni. Arbejdsrapporter* 2. Roskilde Universitetscenter. (97-126)

## Henning Nølke

- Nølke, Henning (1994): *Linguistique modulaire : de la forme au sens*. Louvain/Paris: Peeters.
- (1998): »Argumentationsanalyse. Grundtræk af en modulær sprogvidenskabelig tilgang«, *HERMES* 21. (15-38)
- (1999a): »Linguistique modulaire : principes méthodologiques et applications«, *in*: Nølke, Henning & Jean-Michel Adam (red.) : *Approches modulaires en linguistique : de la phrase au discours*. Lausanne/Paris : Delachaux & Niestlé. (17-73)
- (1999b): »Polyfoni. Litterær og sproglig analyse« *in*: Therkelsen, Rita & Ebbe Klitgaard (red.) : *Detaljen - tekstanalysen og dens grænser*, bind 2. Roskilde Universitetsforlag. (41-52)
- (2006a): »The Semantics of Polyphony (and the Pragmatics of Realization)« *Acta Hafniensia* 38. (137-160)
- (2006b): »Connecteurs pragmatiques : l'apport de quelques connecteurs à la structure polyphonique« *Français Moderne* LXXIV,1. (32-42)
- (2006c): »Pour une théorie linguistique de la polyphonie : problèmes, avantages, perspectives«, *in* : Laurent Perrin (red.): *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*. Recherches linguistiques 28. Metz : Université Paul Verlaine. (243-269) – Dansk oversættelse ved Mads Jønsson : »På vej mod en sproglig polyfoniteori. Problemer, fordele og perspektiver«. *Sproglig Polyfoni. Arbejdspapirer* 3. (139-166)
- (2006d): »Hvad konnekterer konnektorerne?«, *Tidsskrift for Sprogforskning* 4 nr. 1-2. (155-185)
- (2007a): »Hvor ScaPoLine er i 2006« *in*: Therkelsen, Rita, Nina M. Andersen & Henning Nølke (red.): *Sproglig Polyfoni. Tekster om Bachtin og om ScaPoLine*. Århus: Aarhus Universitetsforlag. (207-226)

## Fransk Udsigelseslingvistik

- (2007b): »French *énonciation* linguistics. Some remarks on argumentation polyphony and connectors«, *Acta Hafniensia* 39. (101-123)
- Nølke, Henning, Kjersti Fløttum & Coco Norén (2004): *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*. Paris: Kimé.
- Nølke, Henning & Hanne Prætorius (1991): »Style et polyphonie dans un article de dictionnaire«, *Zeitschrift für franz...sische Sprache und Literatur* CI/2. (125-141)
- Olsen, Michel (2002): *Remarques sur le dialogisme et la polyphonie*, Polyphonie – linguistique et littéraire VI, Samfundslitteratur, Roskilde.
- Perrin, Laurent (2003): «Citation, opacité, point de vue», *Polyphonie - linguistique et littéraire* VII. Roskilde Universitetsforlag. (63-93)
- Popper, Karl (1972): »Epistemology without a Knowing Subject« *in: Objective Knowledge*. (119-122)
- Rabattel, Alain (2003): »La (pré)reflexivité dans les comptes rendus de perceptions, de paroles et de pensées : la question du mimétisme dans les discours représentés«, *Polyphonie - linguistique et littéraire* VII. Roskilde Universitetsforlag. (1-31)
- Raccah, Pierre-Yves (1995): »Introduction. Argumentation and natural language: Presentation and discussion of four foundational hypotheses«, *Journal of Pragmatics* 24. (1-16)
- Reiter R. (1980): »A logic for default reasoning« *Artificial Intelligence* 13. (81-132)



## Billede og udsigelsesperspektiv, blik og genre

Af Peter Brix Søndergaard

Af og til tvinges man så at sige til at blive udsigelsesanalytiker. En sådan spontanpraksis indfinder sig fx i omgangen med den amerikanske kunstner Sherrie Levine, der i begyndelsen af 1980'erne blev kendt som den appropriationskunstner, der simpelthen re-fotograferede berømte mandlige fotografers værker. Det kunne fx være Walker Evans' ikoniske *Hale County*, 1936, der indgik i fotografiudgivelsen *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) med dens dokumentation af Depressionens USA, og som i den genfotograferede version fik titlen *After Walker Evans: 4* (1981). Stillet overfor Levines værk bliver det svært og sært irrelevant slet og ret at se billedet for, hvad det er. Hele pointen er via hendes radikale gestus forskudt til udsigelsessituationen inklusive titlen. Hun har minimeret eller omdannet den traditionelle kunstnerrolle til usynlig billedforvalter, til kølig kurator, hvis funktion eller gøren bliver afgørende for receptionen, idet hun skaber en situation, der uvægerligt udvirker en spaltning af blikket mellem det fotografiske motiv og et konceptuelt-abstrakt objekt, som på en måde trækker et slørende filter over motivet, fordi det ekspressionsdrænet er blevet frakoblet sin ophavsmand. Receptionen rikoletterer som følge heraf i andre retninger, der har at gøre med omstændigheder omkring kunstværket, beskuersituationen, markedet, auteur-rollen, kunstnermytologi, originalitetsdyrkelse, kunstens re-aurativering i 80'erne osv. Og som sagt: Det er svært at agere anderledes som beskuer - med mindre man selvfølgelig naivt insisterer på motivet slet og ret - uanset om man har udsigelsesanalysen under huden eller ej.

Forsøger man at afsponanisere sin analytiske praksis kan man imidlertid hente hjælp hos en række teoretikere som fx Louis Marin, Mieke

Bal og Norman Bryson, der alle med Émile Benveniste-begreber som fx jeg-du-relationen og distinktionen mellem historie og diskurs i bagagen har forsøgt at belyse udsigelsen på det visuelle område. I det følgende skal jeg med omdrejningspunkt i perspektiv, blik og genre forsøge at skitsere nogle af synspunkterne, idet jeg afstår fra alt for meget teknikalitetsgrundforskningsakribi.

Louis Marin – *the grand old man* i denne sammenhæng – har i sit arbejde primært beskæftiget sig med historiemaleri og den franske barok-klassicist Nicolas Poussin i særdeleshed. Historiemaleriet er en akademisk genre, der fremstiller fx religiøse eller mytologiske scenerier, dvs. fortæller om fortidige begivenheder. Hvordan gør man dét i et maleri, der altid fremstår i nutid, fordi det ”så at sige er født deiktisk: det viser, at det viser, dets udsigelsestid er nutid”?<sup>1</sup> Der er ingen temporale deiksis som verbalsprogets datid til at markere fortid i maleriet.

Marin henviser til Benveniste, der har defineret den narratologiske distinktion mellem *histoire* og *discours*, hvor førstnævnte fortælling typisk betjener sig af 3. person og datid i en udsigelseskonstruktion, der består i ”at udviske eller udelukke alle tegn på udsigelsesprocessen fra de resulterende udsagn”. Det er en fortælling, ”hvis fortæller er fraværende”, og hvor begivenhederne ”synes at fortælle sig selv uden at henvise til den handling, der frembringer fortællingen”.<sup>2</sup> En sådan udsigelsesstruktur ligger ikke umiddelbart indenfor maleriets mulighedsfelt. Til gengæld kan man pege på andre måder at skabe historiske tidseffekter på: Man kan fx afstå fra det, Michael Fried har kaldt det teatraliske, dvs. etableringen af en nutidssignalerende beskuer-kontakt, og derimod satse på det absorptive, hvor

---

1 Malene Vest Hansen ”Om at ”indramme” historiemaleri”, *Periskop* 6 (1997), p. 78. Jvf. også Malene Vest Hansen ”At læse billeder. Poussin i semiotisk optik”, *Periskop* 1 (1993).

2 Louis Marin *To Destroy Painting*, Chicago/London 1995, p. 24.

## Billede og udsigelsesperspektiv, blik og genre

enhver kontakt med beskueren er elimineret.<sup>3</sup> Man kan også iklæde maleriets aktører fx antikke draperier og i deres poseringer lade dem citere klassisk-antikke skulpturer, hvilket også er med til at signalere historisk fortid. Men også den centralperspektiviske rumkonstruktion kan – på et andet niveau – fremhjælpe en *histoire*, idet den fungerer som en udsigelsesbenægtelse eller udsigelsens negations-struktur.

Marin tager udgangspunkt i Brunelleschis berømte perspektiv-eksperiment, hvor han borede et lille hul gennem et malet billede, så man kunne kigge gennem det fra bagsiden og se motivet i et spejl, der blev holdt op foran hullet. Hermed blev beskueren tvunget til at anbringe sit øje på ét bestemt sted i forhold til billedet, nemlig der, hvor han fik et nøjagtigt billede af den virkelighed, som kunstneren selv kunne have set. Resultatet heraf er, at betragterens øje(punkt), receptions punktet, teoretisk bliver ækvivalent med malerens syn, afsendelses punktet, via identifikationen af øjepunkt med forsvindningspunkt. Vi har her at gøre med en reversibel proces med konsekvenser for udsigelsesforholdene: ”Vi kan teoretisk betænke, at de repræsenterede ting gradvist forsvinder i forsvindningspunktet (receptions-proces) eller at de fra synspunktet gradvist træder frem for at blive distribueret i det repræsenterede rum (afsendelses-proces). Og reversibiliteten, der konstituerer dette rum teoretisk neutraliserer beskuerøjets tidslige og successive afsøgning af maleriet i en slags repræsentationens evige øjeblik.”<sup>4</sup> Med andre ord: Centralperspektivet udvisker de deiktiske markører i fortællingen, betragteren ser billedet, som var han positioneret i malerens sted, og dermed henleder intet i billedet opmærksomheden på tid og sted

---

3 Michael Fried *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago 1980.

4 Louis Marin «Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: ”Poussins ”The Arcadian Shepherds””, Donald Preziosi (ed.) *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford 1998, p. 268.

bag udsigelsens her og nu, dvs. tingene synes at fortælle sig selv som i *histoire-udsigelsesmodaliteten*.<sup>5</sup>

Norman Bryson intervenserer i en lignende problemstilling, når han via sine begreber om på den ene side *gaze*/aorist (en særlig fransk datidsform) og på den anden *glance*/deiksis forsøger at iværksætte dekonstruktive omvendinger af den vestlige malerkunsts angivelige marginaliseringer og hierarkiseringer i en fremhævelse af visse fjernøstlige billedannelser, der i modsætning til post-renæssance-traditionen ikke sletter sporene efter deres frembringelsesproces. Bryson har også overvejelser om centralperspektivet, der kan bruges til at kaste lys over et tidligt renæssancebillede som Masaccios *Treenighedsfreske* i Sta. Maria Novella-kirken i Firenze fra 1427, et værk, hvor man endnu ikke helt var rede til at opgive den middelalderlige kunsts metafysiske indhold og trosappellerende greb.

Bryson gør opmærksom på, at synskeglen i linearperspektivet fordobles eller spejles på den anden side af billedplanet. Beskuerens blik gentages omvendt. Forsvindningspunktet kommer på den led til at stirre tilbage på betragteren. Som en konsekvens af denne blikkets reversibilitet eller omvendelighed sekulariseres billedet, idet den metafysiske dimension afmonteres. Det er ikke længere som i middelalderens billedformer Gud, der modtager betragterens blik: ”Trods de to blikkes dyadiske reversibilitet er der intet interpersonelt ved dette syn, der ser sig selv se... nu mangler

---

5 Det skal måske lige tilføjes, at Marin via en subtil tekst- og billedanalyse finder, at ét af Poussins hovedværker, *De arkadiske hyrder* eller *Et In Arcadia Ego* (ca. 1630), er atypisk eller unikt: Det skjuler ganske vist sine udsigelsesstrukturer, men gør på mærkelig vis netop denne skjulen af udsigelsesstrukturerne (og deres genopdukken som repræsentation) til selve billedets subjekt: »Det er som om Poussin i dette billede udsiger en basal model af udsigelsen... Som maler synes han således at indtage lingvistens «metalingvistiske» og teoretiske position som den, der konstruerer og kundgør sin grundlæggende kommunikationsmodel«, Marin *To Destroy Painting*, p. 38.

## Billede og udsigelsesperspektiv, blik og genre

subjektet sin guddommelige partner”<sup>6</sup>. Intet andet blik konfronterer faktisk mit undtagen et tomt punkt i horisontliniens forsvindningspunkt. Samtidig er man definitivt udelukket fra billedet – selvom alt lægger sig til rette for en, selvom man faktisk fungerer som organiserende fokus for billedets inventar – som konsekvens af det vindues-princip, som ligger indlejret i konstruktionen. Der glider et glastæppe for begivenhederne, og betragteren efterlades på den anden side af glasset. Den for troens styrkelse nødvendige engagerende relation mellem billede og betragter var i fare for at forsvinde. Treenighedsbilledet kan ses som forsøg på at kompensere for disse problemer. Masaccios grundlæggende greb består i kun at lade dele af billedfladen underkastes perspektivets love, idet Gud og Kristus ikke er berørte af dem, men indskrives i rene cirkler og trekanter uden forkortelser og dermed unddrager sig det jordiske rum. Engagementet genindføres via – med Marins begreb – en ikonisk deiksis (som Marin relaterer til renæssance-arkitekten og –kunstteoretikeren Leon Battista Albertis såkaldte ”kommentator”, som han mente intensiverede billedets emotionelle intensitet<sup>7</sup>) i form af Jomfru Maria, der i kraft af sin pegende gestus indsættes som en formidlende instans mellem Gud og menneske (hun har også ved nærmere betragtning ved hjælp af ansigtets formelle udformning lod og del i begge rumsystemer). Betragteren indfanges af Marias appellerende blik og ledes herfra via hendes pegen videre til det essentielle: den treenige Gud.

Hos Massacio har vi altså en bogstaveliggørelse af deiksis” oprindelige, etymologiske betydning: en pegen. Også blikke kan i en vis forstand siges at (ud)pege, og et øje kan også blive til et Benveniste-jeg eller for at tage den på engelsk: *Eye* kan blive til *I*.

---

6 Norman Bryson *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London 1983, p. 106. Jf. også Hanne Kolind Poulsen »Det transitive værk. Billede, ramme og betragter i tidlig italiensk renæssance-maleri«, *Periskop* 4 (1995).

7 Marin »Toward a Theory...«, p. 266.

Mieke Bal har – lejlighedsvist sammen med Bryson – forsøgt at gøre det af Gerard Genette udmøntede narratologiske begreb fokalisator, dvs. den aktør igennem hvis øjne vi så at sige ser og oplever optrinnet med de farvninger, det giver, produktiv i en billedanalytisk sammenhæng som en faktor i konstruktionen af billeders adgangsbetinger. Jean Paul Rubens' version af Susanna, der overraskes i badet af de ældste (1647) tilhører en bestemt billedtype, akt-genren, med tilhørende forventningshorisont og receptionsberedskab, som billedet gebærder sig i overensstemmelse med: "I et traditionelt maleri af motivet af fx Rubens præsenteres den nøgne kvindefigur for beskueren, fremvist for syn og nydelse[...] De ældste, de repræsenterede fokalisatorer, tilbyder en position fra hvilken beskueren kan tolke kvindens krop; de tilbyder med andre ord et identifikationspunkt. Kvinden, der enten ser væk eller ser på beskueren med føjelighed, imødegår ikke den tilbudte voyeuristiske position." Receptionen kan dog også være en mere kompliceret karakter, som analysen af Artemisia Gentileschis version af samme motiv (1610) viser: "Som modsætning til det yppige bladhang, der i en allusion til de jordiske glæders have traditionelt repræsenterer de ældstes muntre fokalisering, konkretiserer denne stenbænk den truede kvindes oplevelse. Fokalisationsstrukturen i dette billede er mere kompleks end hos Rubens: Mændene udveksler blikke og fortæller visuelt hinanden om deres plan; Susanna ser væk og nægter at samarbejde med sine angribere; og de ældstes hårde og ubehagelige ansigtstræk modarbejder enhver tendens til identifikation med deres synsposition som nogle, der udspionerer Susanna. I stedet antyder Susannas fortvivlede blik, at de ubehagelige mænd vi ser, er som hun ser dem, skønt blikket hverken er rettet mod beskueren eller mændene, således at enhver forestilling om hendes indviljen modarbejdes: Susanna fokaliserer her sine angribere, og resultatet af denne fokalisation formidles

## Billede og udsigelsesperspektiv, blik og genre

til beskueren før denne når til disses fokalisering, der i dens gensidighed udelukker beskueren.”<sup>8</sup>

Manets *Olympia* (1863) er også et aktstudie, og det er også et billede, der – i mere radikal form - gør modstand mod at komme genrens forudsatte, implicitte modtager i møde. Det skal vises i flere omgange. Først kan man prøve at se på det i lyset af Benvenistes jeg-du-relation, som Bal også lejlighedsvist henviser til.<sup>9</sup>

Grunden til at *Olympia* lavede skandale er sandsynligvis, at kvinden deltog for meget i udstillingen af sig selv. Snarere end at være tilfreds med at være den ”tredje person”, hvis krop objektiveres i en upersonlig fortælling til benefice for beskueren, ser denne kvinde aktivt på beskueren i en sådan grad, at hendes objektivering på chokerende vis så at sige tilintetgøres, og beskueren, som ikke længere er et ”jeg”, der kan tage kvinden i besiddelse, tilbydes positionen ”du” i og med kvindens interpellation og gøres ansvarlig for synsaktens. Man kan prøve at elaborere lidt på dette via *Olympias* blikvektorisering, hvor negressen initierer blikbevægelsen med sit blik på *Olympia*, der drejer det ud mod beskueren. I en traditionel akt som Rubens’ eller Alexandre Cabanels samtidige salon-akademiske akt *Venus’ fødsel* (1863) tager en sådan trekant sit udgangspunkt i beskueren, formidles via en *stand-in*-figur for manden og kulminerer i begærsobjektet. I *Olympia* er det derimod beskueren, der er tredje og sidste punkt, terminalpunktet, i vektoren, blikkets genstand. Det foruroligende i *Olympias* direkte stirren ligger således i, at bæreren af et (seksuelt) objektiverende blik er en kvinde. Hvor finder man et sådant – lad os bare kalde det fallisk - blik i samtidens parisiske billedkultur? Sandsynligvis i den samtidige billedpornografi, hvor blikket

---

8 Mieke Bal & Norman Bryson «Semiotics and Art History», *The Art Bulletin* 2 (1991), pp. 204-205.

9 Jf. Mieke Bal «Seeing Signs: The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art», Mark A. Cheetham *et al.* (eds.) *The Subjects of Art History*, Cambridge 1998.

– som Rune Gade har fremanalyseret<sup>10</sup> – i mange tilfælde er iøjnefaldende aktivt, maskulint, indtrængende og dominerende, sådan som blikket er det, når det kastes på noget og eventuelt stivner i en stirren. Disse kvinder *har den*, i det mindste symbolsk. Denne haven truer en konventionel tolkning af den kvindelige model som blot og bar skue eller passivt begærsobjekt over for en mandlig beskuers aktive beskuelseslyst. Tværtimod antyder kvindens blik, hendes haven, et spil med de seksuelle identiteter, med de socialt forankrede og sanktionerede kønsroller, og spillet kan siges at være obscønt, fordi det indfører en gennemgribende tvivl om disse kønsrollers adfærdsrepertoire. Denne transport af en blikøkonomi fra pornografien til finkulturens billedverden er sandsynligvis også en faktor i maleriets skandaløse effekt.

En anden tradition kunne også være relevant i denne sammenhæng, nemlig den anglo-saksiske, feministisk orienterede og psykoanalytisk baserede filmteori. Dennes seminale udgangspunkt kan siges at være Laura Mulveys skelsættende artikel ”Visuel nydelse og narrativ film”<sup>11</sup>, der udgør en udsigelsesanalyse af den klassiske Hollywoodfilm og via begrebet om det mandlige blik præciserer dennes adgangsbetingselser som eksklusivt maskuline. Mulvey differentierer mellem to tilegnelsesformer muliggjort af dette efterhånden notoriske blik. Én, hvori den mandlige beskuer ser direkte på fremstillingen af en feticheret kvindekrop og en anden, hvori han opnår den erotiske nydelse via identifikation med en mandlig *stand-in*-figur indenfor billedrammen (kvindens adgangsbetingselser er noget mere prekære: Hun har valget mellem at indtage en mandlig position, hvor blikket maskuliniseres i en transseksuel identifikation med den mandlige helt – en slags *crossgazing* – eller også må hun indtage en passiv, masochistisk position via en narcissistisk identifikation med kvinden som skue-syn, som *spectacle*, som billede). Hvis

10 Rune Gade *Staser*, Århus 1997. Der trækkes her på Peter Brix Søndergaard & Rune Gade »Erotikkens Haussmann. Edouard Manets *Olympia*«, *Passepartout* 5 (1995).

11 Laura Mulvey «Skuelysten og den fortællende film», *Tryllygten* 1 (1991).

## Billede og udsigelsesperspektiv, blik og genre

vi applicerer de teoretiske bestemmelser på *Olympia* får vi følgende scenarie: I *Olympia* forefindes tre blikke, Olympias, kattens og negressens, der tilsammen danner en trekant, i hvis toppunkt negressens blik befinder sig, hvilket forlener hende med en bemærkelsesværdig og påfaldende formel betydning. Hendes aktive blik er ikke rettet mod beskueren, men Olympia, dvs. at hun overtager den funktion som fx Cabanels putti varetager: Hun kan altså siges at optræde som substitut for den mandlige beskuer og følgelig som det formelle greb, der skulle tillade det mandlige begær at komme til udfoldelse i synsakten. Nu beror blikstrukturen imidlertid på, at den mandlige beskuer identificerer sig med en anden mandlig figur indenfor repræsentationen og ”gennem hvem han kan beherske og besidde kvinden i fortællingen”.<sup>12</sup> En kvindelig figur kan ikke varetage denne funktion (og slet ikke en sort ditto). Hertil kommer, at den mandlige beskuer ikke uden videre kan skifte til Mulveys feticherende tilegnelsesform. Her er Olympias blik en hindring samtidig med, at negressen stadig vil interferere med hans nydelse, idet hendes position definerer hans, da – med en Mulvey-discipels formulering – ”den mandlige beskuers blik imiterer (eller er nødvendigvis i den samme position som) stedfortræderens indenfor billedet.”<sup>13</sup> På den ene side umuliggør negressens køn og race en nydelsesfuld identifikation med hende, på den anden side insisterer hendes formelle position netop på denne identifikation, idet den på grund af strukturel identitet forlener hende med status af mandigt, aktivt, seksuelt subjekt. *Olympia* begynder altså også i denne optik at falde fra hinanden som traditionelt aktstudie betragtet.

---

12 Mulvey «Skuelysten...», p. 76.

13 Ann Kaplan «Is the gaze male?», A. Snitow et al. (eds.) *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, N.Y. 1983, p. 311.

Meget af det foregående har antydnet, at genre-begrebet har en vis betydning for udsigelsesproblematikken, og lad os i den forbindelse afslutningsvist se på et Gustave Courbet-billede, *De badende* fra 1853.

Marin mener vel sagtens i forlængelse af Benveniste, at maleriet kun er såkaldt semantisk, fordi der ikke som i det *også* semiologiske verbalsprog eksisterer et system bag billedet i analogi med *langue* i sprogsystemet. På den anden side opererer han med et paradigmebegreb, der udgør en slags åben intertekstuel dimension, der kan ses som antydende en slags billed-*langue* på et andet niveau. Courbet kaldte selv sit billede ironisk. Hvad er muligheden for at aflæse det i billedet? Det ironiske – eller nyskabelser i det hele taget – er jo ”i sig selv” usynlige. De viser sig kun som sådan som defineret i en differentiell relation. Og denne differentielle sammenhæng, der i sproget består af selve sprogets system (*langue*), kan vel genfindes som det referencerum, billedets modtager mobiliserer for at gøre det aktuelle billede meningsfuldt. Denne billedernes intertekstuelle resonansrum eller pseudo-*langue*-dimension kan i princippet bestå af alle slags billeder, men det forekommer mig, at en (intakt) genre gør det mere overskueligt.<sup>14</sup> Courbet-billedet indskrives sig i traditionen for den badende akt, men på en skæv måde. Aktens stilling er kopieret fra et fotografi af en poserende model i atelieret, hvor stillingen bruges til at stabilisere den indtagne stilling, men omsat til skovbækken mister den enhver mening (ligesom også tjenestepigens patetisk manierede gestus bærer præg af en for-meget-hed). Courbets model var efter sigende populær på grund af hendes smukke ansigt. Courbet vælger at vise os hendes meget generøse *derrière*, der udover at gå på tværs af tidens skønhedsideal er også indskrives en klasseproblematik, idet billedet set i sammenhæng med dets pendant, de sundt proletariske *Bryderne* fra 1852-53 (i et tilsvarende stort – og faktisk

---

14 Jf. Jens Toft «Nogle betragtninger over tegnet i maleriet», *Periskop* 4 (1995), pp. 11-12. Om Marins overvejelser omkring paradigme og syntagme se *Études sémiologiques*, Paris 1971, pp. 25-28. Jf. Malene Vest Hansen «At læse billeder», p. 45.

## Billede og udsigelsesperspektiv, blik og genre

lidt større – format, der giver det et historiemaleris værdighed), udhæver et bourgeoisie, der lever i vellevned. Alt i alt en parodi på akademiske gestus og traderede genre-konventioner med indbagt politisk kritik effektueret via en forplumring af genrens veletablerede, normerede udsigelse.



# Udsigelsesanalyse af kunstværker

*Beslægtede bestræbelser og perspektiver*

Af Morten Kyndrup

Dette oplæg vil belyse og diskutere parallellerne mellem udviklingen af bestemte analytiske og teoretiske greb, på den ene side i sprogvidenskaben, hvor det først og fremmest er Émile Benveniste der må holde for, og på den anden side i kunstvidenskaberne, hvor det frem for alt er narratologien og den såkaldte receptionsæstetik det gælder.

Det er min udgangstese at der består meget vidtgående paralleller mellem disse bestræbelser – så vidtgående at de (trods en række forskelle) kan kaldes teoretisk isomorfe og derved også grundlæggende kan befrugte hinanden. Det kan de bl.a. ved gensidigt at kunne fundere hinanden. Det vender jeg tilbage til.

Gangen i det følgende vil være at jeg først vil repetere grundtrækkene i Benvenistes teori om udsigelse. Derfra går jeg til narratologien og skitserer en række af dens vigtigste indsatser siden midten af det 20. århundrede med særligt henblik på den parallelitet jeg forsøger at eftervise. Efterfølgende ser jeg på den såkaldte receptionsæstetik og på de differentieringer som den i samme periode indfører i sin tilgang til betydningsdannelsen. På denne baggrund vil jeg så endelig diskutere spørgsmålet om koblingen, om isomorfien, for til allersidst i et par tempi at forsøge at skitsere konsekvenser af sådan en parallelføring, dels analytisk metodologisk, dels mere overordnet epistemologisk.

## **Benvenistes tilgang**

Benvenistes grundlæggende pointe består, som sikkert bekendt, i hans skelnen mellem sprogets semiotiske og semantiske niveauer. Det semiotiske niveau har *tegnet* som mindste enhed, mens det for det semantiske niveau gælder at

## Morten Kyndrup

*sætningen* er mindste enhed. Benveniste godtager for så vidt Saussures teori om sproget som et system af forskelle, af tegn, men han fremhæver at selve dette system jo ikke i sig selv kan generere betydning. Betydning, siger Benveniste, har altid form af en *handling* hvori noget udsiges. Det er denne handling han kalder for udsigelsen. Som handling er betydningsfrembringelsen altid singular. Dvs. den er for det første placeret i tid og rum, i en kontekst, hvori den har sit bestemte sted. For det andet indbefatter den bestemte instanser, først og fremmest nogen der frembringer det udsagte, det der siges, og nogen der modtager det. Uden en sådan situerethed og uden sådanne instanser foregår der ikke nogen levende eller »real« betydningshandling.

For dette argumenterer Benveniste på mange niveauer i sine essays og artikler. Et af de umiddelbart mest tydeliggørende argumentationskomplekser findes i hans henvisninger til den massive dominans i vores dagligdags betydningshandling af såkaldte *shifters* eller *embrayeurs*, dvs. ord der netop ikke denotativt refererer ud af udsigelseshandlingen, men kun gennem den; som uden for denne handling i en vis forstand er betydningsmæssigt tomme.

Lad os tage et eksempel:

så kom vi så langt (talt ytring)
-------------------------------------

Sætningen her kan naturligvis analyseres formelt med henblik på hvilke temporale og spatiale distinktioner den opretter. Men semantisk set vil den være fuldstændigt uforståeligt uden for sin handling, dvs. uden sin konkrete situerethed og uden sin konkrete afsender og modtager. Ikke at sætningen på nogen måde er volapyk eller nonsens, tværtimod: sætninger af denne type er fuldstændig dagligdags og vil normalt være fuldstændig forståelige. Uden for sin konkrete kontekst kan sætningen imidlertid betyde så meget forskelligt at det vil være umuligt at forankre den semantisk, bortset fra på det rent formelle niveau.

## Udsigelsesanalyse af kunstværker

Ser vi nu i stedet på et andet eksempel:

»så kom vi så langt«  
(Kyndrups eksempel)

Så har vi at gøre med den samme følge af ord, nu blot anskuet ikke som en »talt ytring«, men som »Kyndrups eksempel på en talt ytring«. Sætningen er den samme, og det er den så alligevel ikke. For det som Kyndrups eksempel siger er at der vil være afsendende og modtagende instanser i en sådan udsigelsehandling. Der er altså ikke tale om at det er Kyndrup selv der siger sådan i en »real udsigelse«. Der er tale om at Kyndrup siger at sådan kan man sige, og dermed er der tale om det man kan kalde en »udsagt udsigelse«. Eksemplet anskuet som eksempel aftegner med andre ord sådanne instanser – afsender og modtager – som *principielt* til stede. Dette kan man illustrere ved at udbygge eksemplet yderligere:

...»så kom vi så langt,«  
sagde hun og lo sin uhyggelige latter.  
Han lod som ingenting og spiste roligt videre.

Her er der allerede tale om en kompleks konstruktion hvori der findes en såkaldt diegetisk udsiger (»hun«), en diegetisk modtager (»han«), foruden en ekstradiegetisk position, der udsiger dette (bl.a. mærkbart til stede gennem prædikaterne »uhyggelige« og »roligt«). Tilsvarende kan der identificeres en position som dette henvendes til. Allerede med disse enkle eksempler kan man med andre ord illustrere hvorledes der i en sådan betydningshandling kan udskilles et nogen der har oprettet et noget, der lader nogen sige noget til nogle andre i et rum, der anskues af et noget som vi (eksempelvis) kan lokalisere.

Såvidt Benveniste i rått tilskåret udgave.

### Narratologien

Det falder uden for rammerne her at skitsere fortælleteoriens samlede historie – den er lang og har som bekendt rødder tilbage til antikken, hvor allerede grundlæggende sondringer mellem diegetiske og mimetiske modi stod på dagsordenen; det som senere er blevet til sondringer mellem »telling« og »showing«. Man kan groft sagt sige at fortælleteorien, ikke mindst eksponeret af den moderne realistiske romans opskrivning fra lavere til højere genre, i en lang periode grundlæggende var optaget af først og fremmest det fortællende som *repræsentation*. Dvs. specielt af denne repræsentations adækvathed. Omkring sidste århundredskifte forfines og tematiseres denne problemstilling, bl.a. gennem romanforfatteren Henry James' berømte serie af forord til sine romaner. James' teorier sammenfattes i Percy Lubbocks også berømte *The Craft of Fiction* fra 1921, der lige så uanfægtet er født af forestillingen om en slags repræsentationens adækvathedsoptimering som de teoretiske bestræbelsers ledestjerne. Det drejer sig altså om hvordan man skal skrive fortællende prosa, så den bedst muligt repræsenterer eller skaber et adækvat billede af nogle bestemte (fiktive) begivenheder. Teoretisk (men ikke i al praksis; den dag i dag undervises der i Lubbock-traditionen på kurser i creative writing på amerikanske universiteter) får denne forståelse en brat ende med Wayne C. Booths' legendariske *The Rhetoric of Fiction* der udkommer i 1961, og hvis titel er åbent polemisk rettet mod Lubbock. Booths' bog er skelsættende, et brilliant værk der indvarsler et paradigmeskift i fortælleteorien. Hans hovedpointe i relation til Lubbock-traditionen er at sådan (dvs. hvordan man bedst repræsenterer) kan man slet ikke tænke. I stedet installerer Booth en ny akse der spørger til hvordan det fortalte rum er konstrueret, og som spørger ud fra en grundlæggende antagelse af at dette kan gøres på uendeligt mange forskellige måder – idet det påvises gennem en række eksempler at det faktisk *bliver* gjort på uendeligt mange forskellige måder. Booth indfører begrebet om »the implied author«, den implicite forfatter, som betegnelse for det (epistemologiske) «sted» i teksten hvorfra der fortælles. Senere har man, for

## Udsigelsesanalyse af kunstværker

at undgå nærliggende forvekslinger med kød-og-blod-forfatteren, i de fleste sammenhænge foretrukket at tale om den implicitte *fortæller*.

Booths pointer bliver dels viderebearbejdet, dels parallelt fremskrevet af hvad der efterhånden skal blive en hel lavine af teoretikere, ikke mindst en række af strukturalistisk tilsnit. Den uden sammenligning vigtigste her er Gérard Genette, der med sin *Figures*-serie, og siden fulgt op af en række andre værker, indfører og diskuterer en næsten endeløs række af systematiske distinktioner af afsenderinstansens placering i forhold til det fortalte i dettes rum. Det drejer sig om fysiske, om temporale, og om epistemologiske distinktionstyper. Fysisk eksempelvis gennem det berømte begreb om »fokalisation«, der muliggør en skelnen mellem hvem der ser (*focalisateur*), og hvem der taler (*narrateur*). Temporalt i spørgsmålet om fortællerens placering i forhold til begivenhederne, såkaldt medsyn og bagudsyn (*vision avec, vision-par-derrière*) og dertil differentieret i analepser som *flash forwards* og *flash backs*, tidsplanssammenblandinger mv. Og epistemologisk i forhold til fortællerpositionens indsigtstatus i forhold til det fortalte, jf. forestillingerne om en alvidende fortæller, *narrateur dieu*, hævet helt over begivenheder og personer, og modsætningsvis en nulfortæller, *narrateur zéro*, der så at sige er i højde med begivenhederne og ved ligeså lidt som vi alle sammen altid gør – eller endnu mindre. Kort sagt spørgsmålet om hvor man er i det fortaltes tid og rum, og hvad man kan vide om det. Igen kan man tage et lille eksempel

Fra da af var erindringen om Léon midtpunktet for hendes sorg; den lyste stærkere end et bål, der er forladt i sneen på den russiske steppe. Hun kastede sig frem imod den, krøb ind til den, rodede forsigtigt op i denne ild, der var lige ved at gå ud og søgte alt det omkring sig, der igen kunne få den til at brænde livligere; både de fjerneste mindelser og de mest håndgribelige anledninger, det hun følte og det hun forestillede sig, hendes længsel efter vellyst, der nu

## Morten Kyndrup

havde fortonet sig, hendes planer om lykke, der nu knagede i vinden som visne grene, den gølge dyd, de brudte forhåbninger, den triste tilværelse i hjemmet, alt samlede hun sammen og brugte som næring til sin sorg.

Imidlertid gik flammerne ud, hvad enten det nu var fordi brændslet blev brugt op eller fordi der var alt for meget af det. Kærligheden slukkedes lidt efter lidt af fraværet, sorgen kvaltes af vanen; og ildskæret der havde farvet hendes blege himmel purpurrød, dækkedes mere og mere af mørke og falmende gradvis. I sin udslukte tilstand forvekslede hun endda sin væmmelse ved ægtemanden med længslen efter elskerens, hadets sviden med ømhedens varme; men da orkanen stadig rasede og lidenskabens brændte ned til aske, da ingen hjælp dukkede op og ingen sol viste sig, var der til alle sider mørk nat, og hun var stadig fortabt i en kulde, der gik gennem marv og ben.

Så vendte de hårde dage i Tostes tilbage. Hun syntes, at hun var meget mere ulykkelig nu, for i mellemtiden havde hun oplevet sorgen og vidste, at den aldrig ville holde op.

Det stammer fra Gustave Flauberts *Madame Bovary* fra 1862. Her fortælles der om hvorledes Emma efterhånden glemmer forholdet til Léon. Læg mærke til bål-metaforen som her tydeligvis griber fortælleren og elegant føres igennem beskrivelsen. Elegant, men også derved i en tydelig demonstration af fortællerens tilstedeværelse helt ned til den skarpslebne hån, der gøres hovedpersonen til del (eksempelvis hvor hun forveksler sin væmmelse ved ægtemanden med længslen efter elskerens). I forhold til Flauberts stilideal om fortælleniveauets »impassabilité« kan man her konstatere at der er tale om en temmelig anmassende lænen sig ind over det fortalte fra fortællerens side.

### Receptionsæstetik

Betegnelsen, som bl.a. er gængs på tysk og dansk, er jo en slags pleonasme, eftersom æstetikken som bekendt oprindeligt faktisk var en teori om en særlig

## Udsigelsesanalyse af kunstværker

måde at erkende på, og ikke om en særlig slags produktion; men det er en anden historie. På engelsk taler man mere neutralt om reception theory, eller reader response criticism. Tilgangens grundlæggende antagelse er at man kan begribe og analysere betydningsartefaktens virkning som noget der ikke falder sammen med deres empiriske virkning. At man altså kan forstå virkning som virknings*potentiale*, eller som det formuleres af Wolfgang Iser, fremanalysere »den af værket foreskrevne karakter af receptionsakten«. Iser er med sine værker først i 70'erne en hovedskikkelse i udviklingen af receptionsæstetikken, hvor han sammen med Hans Robert Jauss tegner det der siden kommer til at gå under navnet »Konstanzerskolen«. Grundforestillingen er altså at et værk på bestemte måder lægger op til bestemte modtagerpositioner, altså til sådanne som er forskellige fra andre mulige. Herved differentierer et givet værks virkningspotentiale. Dette kan eksempelvis beskrives i henseende til dets aftegning af modtagerkompetens, dets etablering af »afstand« og engagementsmodus (indføling/distance, subjektivering/objektivering i relation til fiktionsrummet), kontinuitetstype (vertikale og horisontale brud, jf. Isers såkaldte »Leerstellen«) og betydningsrummets hele karakter (jf. Umberto Ecos åbne og lukkede værker, indrangeret efter det man kunne kalde betydningskomponenternes »redundanskoefficient«). Dette virkningspotentiale har man – igen metaforisk – konceptualiseret som en »modtager« i værket, kaldet den implicite læser/modtager (Iser) eller den konceptuelle modtager, eller modelrecipienten (Umberto Eco, som han eksempelvis formulerede det i sin bog med den præcise titel *Lector in fabula*, desværre på engelsk upræcist oversat til *The Role of the Reader*).

Afgørende vigtigt er det her igen at understrege at der er tale om en *værkkomponent*, som på den ene side intet har at gøre med denne empiriske reception som denne virkeliggøres af konkrete modtagere – men som på den anden side udgør *forlægget* for denne, hvad der også har dannet basis for at kalde niveauet for værkets »receptionsforlæg«. Der er altså tale om en analyse og differentiering af en *udsagt* modtagerposition i værket, af det tilbud den reale

## Morten Kyndrup

modtager får gennem det billede af en virtuel modtager, som værket rummer. Denne differentiering kan naturligvis ikke (jf. udsigelsen, som vi vender tilbage til) skilles fra den tilsvarende differentiering af afsenderinstanserne, eksempelvis igen i fortællende prosa, idet modtagerblikket jo nødvendigvis ledes »gennem« disse. Et godt og anskueligt eksempel kan her være det fænomen der kaldes en »upålidelig fortæller«, dvs. det forhold at man har at gøre med en fortæller der, i forhold til sit fortalte univers på den ene side, udgør den eneste indgang, men som på den anden side tydeligvis har en inadækvat erkendelse af hvorledes dette univers hænger sammen. Man kan tage helt firkantede eksempler som den evnesvage lillebror Benjy som fortæller i Faulkners *The Sound and the Fury*, men det kan også gælde mere tilsyneladende *straight* prosa som i dette eksempel

'Right,' said Mike. 'I'll send a wire to the keeper.'  
'Won't it be splendid,' Brett said. 'Spain! We *will* have fun.'  
'The 25th. When is that?'  
'Saturday.'  
'We *will* have to get ready.'  
'I say,' said Mike, 'I'm going to the barber's.'  
'I must bathe,' said Brett. 'Walk up to the hotel with me, Jake. Be a good chap.'  
'We *have* got the loveliest hotel,' Mike said. 'I think it's a brothel!'  
'We left our bags here at the Dingo when we got in, and they asked us at this hotel if we wanted a room for the afternoon only. Seemed frightfully pleased we were going to stay all night.'  
'I believe it's a brothel,' Mike said. 'And I should know.'  
'Oh, shut it and go and get your hair cut.'  
Mike went out. Brett and I sat on at the bar.  
'Have another?'  
'Might.'  
'I needed that,' Brett said.  
We walked up the Rue Delambre.  
'I haven't seen you since I've been back,' Brett said.  
'No.'  
'How *are* you, Jake?'  
'Fine.'  
Brett looked at me. 'I say,' she said, 'is Robert Cohn going on this trip?'  
'Yes. Why?'

## Udsigelsesanalyse af kunstværker

'Don't you think it will be a bit rough on him?'  
'Why should it?'  
'Who did you think I went down to San Sebastian with?'  
'Congratulations,' I said.  
We walked along.  
'What did you say that for?'  
'I don't know. What would you like me to say?'  
We walked along and turned a corner.  
'He behaved rather well, too. He gets a little dull.'  
'Does he?'  
'I rather thought it would be good for him.'  
'You might take up social service.'  
'Don't be nasty.'  
'I won't.'  
'Didn't you really know?'  
'No,' I said. 'I guess I didn't think about it.'  
'Do you think it will be too rough on him?'  
'That's up to him,' I said. 'Tell him you're coming. He can always not come.'  
'I'll write him and give him a chance to pull out of it.'  
I did not see Brett again until the night of the 24th of June.  
'Did you hear from Cohn?'  
'Rather. He's keen about it.'  
'My God!'  
'I thought it was rather odd myself.'  
'Says he can't wait to see me.'  
'Does he think you're coming alone?'  
'No. I told him we were all coming down together. Michael and all.'  
'He's wonderful.'  
'Isn't he?'

They expected their money the next day. We arranged to meet at Pamplona. They would go directly to San Sebastian and take the train from there. We would all meet at the Montoya in Pamplona. If they did not turn up on Monday at the latest we would go on ahead up to Burguete in the mountains, to start fishing. There was a bus to Burguete. I wrote out an itinerary so they could follow us.

Bill and I took the morning train from the Gare d'Orsay. It was a lovely day, not too hot, and the country was beautiful from the start. We went back into the diner and had breakfast. Leaving the dining-car I asked the conductor for tickets for the first service.

'Nothing until the fifth.'

'What's this?'

There were never more than two servings of lunch on that train, and always plenty of places for both of them.

'They're all reserved,' the dining-car conductor said. 'There will be a fifth service at three-thirty.'

'This is serious,' I said to Bill.

## Morten Kyndrup

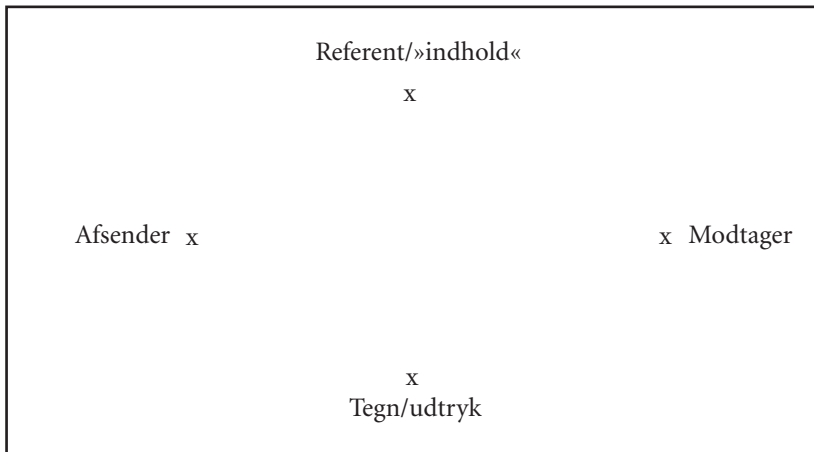
Det stammer fra Hemingways: *The Sun Also Rises* (1926). Her (som i mange andre steder i romanen) etableres der et alt andet end 1:1-forhold mellem hvad der fortælles, og hvad læseren (og her altså den implicitte) kan vide. I det anførte eksempel får hovedpersonen og jeg-fortælleren Jake at vide af Brett, som han er voldsomt forelsket i, at hun netop har været på en kærlighedstur med Jakes ven Cohn – og læseren får det at vide samtidig. Jake siger »congratulations«, og den efterfølgende sætning »we walked along« rummer så det man kan kalde ikke-beskrivelsen af Jakes voldsomme reaktion, som den på baggrund af det beskrevne univers nødvendigvis må aftegne sig for læseren. Beskrivelsen her er en slags elliptisk mirakel; teknisk set udspiller der sig et drama i den implicitte læser (svarende til protagonistens), af hvilket der intet spor er i teksten. Hvor meget hovedpersonen ved og føler, får man aldrig at vide andet end indirekte. Men denne indirekthed er i sig selv så enfatisk påtrængende at den kommer til at demonstrere fortællepositionens (altså den implicitte) autoritative vilje – og altså eksistens.

### Koblingen

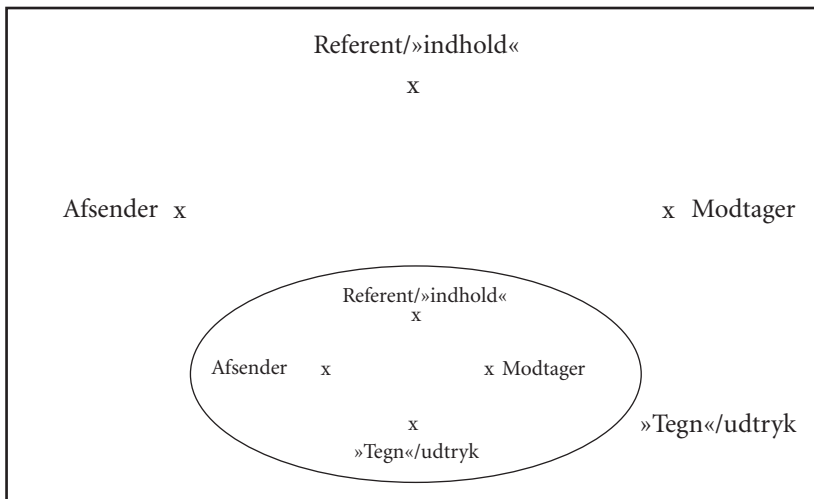
Spørgsmålet er nu: kan der umiddelbart kobles imellem den sprogvidenskabelige udsigelsesanalyse og de kunstvidenskabelige bestræbelser i henholdsvis narratologi og receptionsæstetik? Kan disse differentieringer af indfældede aftager- og modtagerkvalifikationer/-positioner forstås som udsigelseskomponenter, her altså som »udsagt udsigelse«? Kan man forstå disse metaforiske niveauer (idet afsender/modtager jo er lag eller kvalifikationer i artefaktet selv) i henholdsvis narratologi/receptionsæstetik og udsagt udsigelse, som i hvert fald strukturelt set isomorfe?

Det er i hvert fald svært at se hvorfor man ikke skulle kunne det, selvom der naturligvis også er forskelle. Lad os se på en klassisk model af udsigelsen (i en kommunikationsmodel i forlængelse af Bühlers klassiske).

## Udsigelsesanalyse af kunstværker



Her vil den reale udsigelse rumme de opregnede fire instanser. I relation til »udsagt udsigelse« er det man gør da at oprette en differentiering på tegnniveauet:



## Morten Kyndrup

Det vil sige inde i artefaktet selv, idet man da forstår dette som altid allerede differentieret som udsigelseshandling, dvs. selv situeret i tid og rum, selv indbefattende virtuelle afsender- og modtagerpositioner i sit rum (sit »korrelative« niveau) og som herefter er det der (kan) gøres til genstand for en real betydningshandling med en konkret afsender og modtager – og generere en type »betydning«.

Vi vender tilbage til konsekvenserne om lidt, men inden da blot et kort blik på spørgsmålet om medialitet. Alt dette – udsigelsesteorien, narratologien, receptionsæstetikken – er jo i udgangspunktet udviklet på verbalsprog og tekster. Det er imidlertid svært at se argumenter imod at det også skulle gælde for andre tegnsystemer, selvfølgelig i dertil svarende specifikke varianter: film, billeder, musik, teater osv. Det vil blive berørt i andre indlæg, men for nu bare at intonere problemstillingen vil jeg anføre et par eksempler. Først et nøgent foto, ét af Henri Cartier-Bressons berømte »snapshots«. På den ene side er det, teknisk set, en slags direkte repræsentation af den virkelighed der forelå foran fotografiapparatets lukker. Med det er umiddelbart klart, for det første at denne lukker har været placeret et bestemt sted i forhold til udsnittet, og at denne placering herfra og i al evighed er staseret. Og det er ligeledes klart at det afbildede fremtræder som en komposition, om det nu er gennem et lykkeligt tilfælde eller qua omhyggeligt mørkekammerarbejde, eller begge dele. Heri ligger da også at billedet rummer en henvendelse og dermed en modtager. Umiddelbart endnu tydeligere er det hvis man betragter sådan noget som René Magrittes flerlagede billedsprog om jo her rummer en udtrykkeliggjort parabasis gennem den kommentar til repræsentations/mimesisproblematikken som spejlbilledets også bortvendte ansigt formulerer. Heri ligger der naturligvis også en dertil svarende twistning af modtagerpositionen, idet den bliver konfronteret med at spejlbilledet ikke er som man skulle forvente.

## Udsigelsesanalyse af kunstværker



### Konsekvenser

Her er blevet påpeget en række påfaldende paralleller mellem en »ny« sprogvidenskabelig tilgang (udsigelsesanalyse), og flere markante forsøg på at forbedre kunstværksanalysen i forskellige lejre og traditioner. Parallellerne er, kan man sige, af en række grunde ikke særlig overraskende. De er historisk samtidige. De er informerede af samme grundlæggende paradigmatisk skred gennem strukturalisme, fænomenologi – og for kunstværkernes vedkommende jo fremkaldt af opkomsten af typer af værker, som simpelthen ikke lod sig forstå inden for de gammeldags paradigmer, om de var hermeneutiske eller klassiske repræsentationelle. Kunstværker, hvis egen handlings- eller gørenskarakter efterhånden blev så påtrængende at der måtte ske noget med de teoretiske forståelser. Vi behøver bare at tænke på ready-maden, på ikke-musikken, på den sociale plastik, eller på fluxus. Denne begrundelsesretning, fra værkernes krav over den eksisterende teoris uformåenhed til udviklingen

## Morten Kyndrup

af en ny teori, er i hvert fald én af de mulige – og én der er ganske stimulerende for tanken, kunne man mene.

Men, i en sådan proces af parallel, næsten tvangsmæssig gennemsættelse, som det her er påstanden at der er tale om, bliver der så ikke dermed let etableret et nyt epistemologisk hierarki, ét der let kunne komme til at udgøre en ny lukning, ifølge hvilken alt jo skal begribes på akkurat denne nye måde, på *samme* måde, så at sige, og dermed i sidste ende som værende ét og det samme?

Nej, sådan er det ikke helt, eller det lader sig i hvert fald bestride. For ganske vist *kan* al betydning begribes som handling, og dermed begribes i sin udsigelseskarakter, og ganske vist kan tilgangen være ganske svær at undslippe, når først den står i synsfeltet. Men det er temmelig afgørende at tilgangen helt aksiomatisk indebærer at al betydning, enhver betydningshandling er singulær og dermed grundlæggende forskellig. Det indebærer at ja, betydningshandling kan ligne hinanden, nemlig i deres handlingskarakter. Men en eventuel lighed vil være en funktion af deres forskellighed og ikke omvendt. Derfor kan den udsigelsesanalytiske tilgang ikke i sig selv bære eller retfærdiggøre nogen som helst poetik, den kan ikke i sig selv oprette distinktioner af typerne god/dårlig, god/ond, sand/falsk i relation til konstruktionerne og deres referenter. Sådanne distinktioner kan bygges ovenpå alt efter præferencer – men det er der jo ikke noget nyt i. I den forstand kan tilgangen forstås som ikke-eksklusiv. Den er snarere supplementær, kunne man sige. Den kan gå i spænd med mange slags erkendelsesinteresser, og den er som metode ikke teoretisk hegemonisk.

Men den frister naturligvis med en række perspektiver, hvoraf pladsen her kun tillader at antyde nogle enkelte. Ét er muligheden for overhovedet at forstå og beskrive betydningskonstruktioner med særligt henblik på deres dynamiske effekter. Et spin-off heraf vil være at man da også kan gå ind på produktionssiden med et andet perspektiv og eksempelvis forbinde elementer fra retorikken med analysen af de implicite effekter. Et andet perspektiv ligger i muligheden for at vende den historisk evindelige og evindeligt ufrugtbare

## Udsigelsesanalyse af kunstværker

diskussion om repræsentationen til en mere »sandhedsneutral« diskussion om »repræsentationelle effekter« ved så at sige at flytte fokus ud foran artefaktet, frem for som hidtil at have det liggende »bag«. Dvs. at tage tanken om fabula som funktion af sjužet, og ikke omvendt, helt bogstaveligt. Et tredje perspektiv vedrører hele sættet af muligheder i forbindelse med æstetisk analyse realiseret gennem tilsvarende begreber om »implicit æstetisk relationalitet«, dvs. type og retning af de af artefakterne indskrevne æstetiske domsrelationer. Også det vil føre for vidt at gå nærmere ind på her, men det har jeg beskæftiget mig med i en række andre sammenhænge. Et fjerde interessant perspektiv, specielt i relation til kunstvidenskaberne, ligger i udsigelsesanalysens mulighed for at nærme sig artefakternes historiskhed på en ny måde. I forholdet mellem niveauerne af udsagt udsigelse (og holdt op mod tanken om en nutidig »real-udsigelse«) får man historicitetens problem sat på begreb; artefakternes implicite korrelative instanser må i princippet tilhøre deres samtid på en anden måde, end det blik der i nutiden anskuer dem.

Den skitserede udsigelsesanalytiske tilgang i sin udvidede forstand er langt snarere et tilbud, som det er svært at sige nej til, end det er en præjudicerende lukning som ekskluderer andre perspektiver. Tværtimod, kunne man hævde: tilgangen ser ud til at kunne bidrage til kvalificeringen af de fleste andre tilgange, frem for alt analysemetodologisk. Men det får på dette niveau forblive en påstand. Indtil videre forestår der en række videre udfordringer, både i forhold til begrundelsen af analysen selv, og i relation til de koblinger, den kan indgå i. Der er med andre ord ganske meget at tage fat på.

## Morten Kyndrup

### Omtalte værker

Émile Benveniste *Problèmes de linguistique générale 1-2* (1966-1974), Percy Lubbock *The Craft of Fiction* (1921), Wayne C. Booth *The Rhetoric of Fiction* (1961), Gérard Genette *Figures I-V* (1966-2002), *Nouveau discours du récit* (1983), Gustave Flaubert *Madame Bovary* (1862), Wolfgang Iser *Die Appellstruktur der Texte* (1970), *Der implizite Leser* (1972), Umberto Eco *Lector in Fabula* (1979), *The Role of the Reader* (1979), William Faulkner *The Sound and the Fury* (1929), Ernest Hemingway *The Sun also Rises* (1926).

## »Det individ, der udsiger nærværende talehandling indeholdende ordet ‘jeg’«

*Om Benvenistes udsigelsesteori og dennes reception hos Barthes og Agamben*

Af Jacob Lund

Udsigelsesteoriens grundlægger, den franske lingvist Émile Benveniste, definerer udsigelsen som *iværksættelsen af sprogsystemet gennem en individuel brugshandling*,<sup>1</sup> dvs. som selve den handling, der frembringer et udsagn og ikke dette udsagns ordlyd.

Benveniste – hvis speciale er indoeuropæiske, især iranske sprog – er primært i kraft af sin udsigelsesteori særdeles ombejlet blandt humanvidenskabelige teoretikere. Roland Barthes skriver ligefrem i en anmeldelse fra 1974, at han elsker Benveniste, og at denne med sit begreb om udsigelsen har givet videnskabelig krop til et begreb, der har fået den største betydning i avantgardens arbejde.<sup>2</sup> Udsigelsen er, i Barthes' udlægning, ikke bare det simple nærvær af subjektivitet i diskursen. Det er den fornyede handling, hvormed den talende tager sproget i besiddelse, approprierer det: Subjektet findes ikke forud for sproget; det bliver kun subjekt, for så vidt som det taler. Kort sagt, hævder Barthes, findes der ikke noget subjekt og derfor heller ikke nogen »subjektivitet«, der findes kun talende, lokutører, eller endnu bedre: der findes kun interlokutører. Den italienske filosof Giorgio Agamben holder sig heller ikke tilbage i sin vurdering af betydningen af Benvenistes udsigelsesteori, som han kalder »hele det 20. århundredes

---

1 Émile Benveniste, »L'appareil formel de l'énonciation« (1970), in: idem, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris: Gallimard, 1974, pp. 79-88: p. 80. Selvom Benveniste oftest, og således også her, identificeres som udsigelsesteoriens grundlægger, har udsigelsesteorien naturligvis en historie, som går længere tilbage end Benveniste, cf. Henning Nølle, »Fransk udsigelseslingvistik«, i nærværende arbejdsrapport.

2 »Pourquoi j'aime Benveniste 1-2« [1966 og 1974], in: Roland Barthes: *Essais critique IV. Le bruissement de la langue*, Paris: Éditions du Seuil, 1984, pp. 191-196.

lingvistiske teorier mest geniale skabelse«. <sup>3</sup> Det er den ifølge Agamben, fordi den redegør for sprogets henvisning til sin egen iværksættelse, til udsigelsens nærvær eller præsens, gennem udsigelsesindikatorerne, og fordi Benveniste på overbevisende vis redegør for udsigelsen som selve fundamentet for subjektiviteten og bevidstheden, som konstitutiv for subjektets struktur.

Hvad er det for en sprogforståelse, Benveniste repræsenterer? Hvad er den et opgør med? Og hvordan kan den give anledning til så relativt forskellige opfattelser af subjektets rolle i udsigelsen, og af de konsekvenser, udsigelsen har for subjektet, som henholdsvis Barthes og Agamben er eksponenter for? Jeg vil her forsøge at fremlægge de vigtigste komponenter i Benvenistes udsigelsesteori, nemlig for det første hans distinktion mellem den semiotiske og den semantiske betydningsdimension; for det andet distinktionen mellem det »objektive« historiske og det subjektive diskursive udsigelsesplan; og for det tredje redegørelsen for betydningen af de tegn, de såkaldte udsigelsesindikatorer, hvorigennem den diskursive udsigelse finder sted: fx »jeg«, »du«, »her« og »nu«. Med særligt henblik på subjektet og ordet »jeg« vil jeg derefter diskutere receptionen af udsigelsesteorien hos henholdsvis Roland Barthes, for hvem den altså bliver et vigtigt instrument i aflivningen af (forfatter)subjektet, og hos Giorgio Agamben, der hævder, at udsigelsen på én gang involverer en subjektivering og en desubjektivering af det individ, som iværksætter sprogsystemet.

### Udsigelsen

Udsigelsen, *l'énonciation*, er altså den instans, som i den individuelle bringelse sprogsystemet i anvendelse konverterer eller omdanner det virtuelle sprog til en aktuel diskurs, omdanner *langue* til *parole*. Udsigelsen må derfor ikke

---

3 Giorgio Agamben, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains [Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani, 2000]*, Paris: Éditions Payot & Rivages, 2000, p. 111. Hvor intet andet fremgår, er oversættelser mine.

## »Det individ, der udsiger nærværende talehandling«

forveksles med talen, diskursen, det der bliver sagt som resultatet af udsigelsen; udsigelsen er ikke udsagnets ordlyd, men selve den handling, hvorigennem et udsagn, *énoncé*, produceres. Det indebærer, at det er uhyre vanskeligt at etablere udsigelsen som et egentligt analyseobjekt. Udsigelsen er med Tzvetan Todorovs ord »selve arketyper på det uerkendelige,« idet »vi aldrig kender andet end *udsagte udsigelser*.«<sup>4</sup> Ikke desto mindre forekommer det påtrængende at forsøge at medtænke og involvere denne udsagnets, det udsagte udsagns eller værkets nødvendige forhistorie i en udsigelse, dvs. den dynamiske proces i forhold til denne proces' statiske resultat, i tilgangen til kunstværket og ikke mindst i relation til den hermed forbundne subjektproblematik.<sup>5</sup>

Min beskæftigelse med udsigelsen adskiller sig dermed fra den mere formelt orienterede æstetikteoretiske udsigelsesanalyse, som herhjemme

---

4 Tzvetan Todorov, »Problèmes de l'énonciation«, in: *Langages* 17, marts 1970, pp. 3-11: p. 3. Oswald Ducrot skelner mellem sætning (*phrase*), udsagn (*énoncé*) og udsigelse (*énonciation*). Ved sætning forstår han det sproglige materiale, der udgør talens genstand, den kombination af tegn, vi forsøger at frembringe gennem en bestemt sekvens af lyde eller bogstaver. Denne sekvens er hér stadig en abstrakt enhed, der ikke kan erkendes i sig selv, men udelukkende gennem sine konkrete manifestationer. Udsagnet er ifølge Ducrot netop den i tid og rum lokaliserbare virkeliggørelse (i en aktiv forstand) af en sætning i form af en bestemt lydlig eller grafisk sekvens. Man kan derfor ikke sige, at et udsagn er blevet gentaget flere gange, men snarere at den samme sætning er kommet til udsagn flere gange. Udsagnet kan altså defineres som en sætningens findende sted. Distinktionen kan uddybes på baggrund af en semantisk modstilling mellem 'signifikation', der er den semantiske værdi, sætninger har før deres brug, og 'betydning', der er den semantiske værdi, de enkelte udsagn tilvejebringer. Endelig er udsigelsen selve den kendsgerning, at et udsagn er blevet formet, dvs. det er den historiske begivenhed, som konstituerer udsagnets virkeliggørelse (i en passiv forstand). Cf. Oswald Ducrot, »Elocutionary and performative« [*Élocutionnaire et performatif*, 1977], oversat af Tom Gora og George Richard Gardner, Jr., in: *Semiotica* (1981, Special Supplement: »Polyphonic Linguistics: The many Voices of Émile Benveniste«), pp. 181-201: p. 181f.

5 At udsigelsen for mange er et uklart begreb skyldes formentlig blandt andet, at det franske suffiks '-tion' polysemisk både denoterer en handling og produktet af denne handling. Vedrørende de begrebslige vanskeligheder i forbindelse med udsigelsen, cf. også Morten Kyndrup, *Kunstværk og Udsigelse*, ACTS nr. 18, Århus: Aarhus Universitet, 2003, pp. 2-4.

især er udviklet af Morten Kyndrup.<sup>6</sup> Jeg fokuserer med andre ord ikke så meget på den udsagte udsigelse – altså den konstruktion, som møder recipienten, dvs. den i værket fikserede betydningshandlings virkemåde og de udsigelsespositioner, -niveauer etc., den indeholder og udpeger<sup>7</sup> – men på den reale udsigelses begivenhed og erfaring, hvor både forfatter og læser i en vis forstand fungerer som udsigelsessubjekter<sup>8</sup>. At jeg fokuserer på den reale udsigelses begivenhed og erfaring, mens Kyndrup fokuserer på udsigelsens formelle eller fænomenale aspekter og virkemåde, den udsagte udsigelse, står

---

6 Cf. Morten Kyndrup, *Riften og Sløret*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1998, passim, idem, *Kunstværk og Udsigelse*, pp. 2-14, og idem, »Kunstværk, dom, subjektivitet. Forsøg på en konstruerende genbeskrivelse«, in: *Passepartout* nr. 21, 2003, pp. 69-79: især pp. 75-77.

7 Kyndrup illustrerer den udsagte udsigelse gennem en fordobling af Karl Bühlers organon-model bestående af de i en given kontekst situerede instanser: afsender, tegn, referent og modtager, ved at gentage samme struktur på tegnets plads, således at tegnet udgøres af en udsagt eller staseret udsigelse bestående af en implicit afsender, et tegn, en referent og en implicit modtager, cf. *Kunstværk og Udsigelse*, pp. 8-9, samt, især vedrørende udsigelseshandlingen som staseret eller frosset handling, »en gjort gøren«, »Kunstværk, dom, subjektivitet. Forsøg på en konstruerende genbeskrivelse«, p. 76. Det turde blandt andet derfor fremgå, at Kyndrups forståelse af den udsagte udsigelse er en anden og mere nuanceret end den beskrivelse, Greimas og Courtés giver af den udsagte udsigelse i forhold til »den egentlige udsigelse«: »Beklageligvis blandes den egentlige udsigelse, der ifølge sin eksistensmodus er udsagnets logiske forudsætning, ofte sammen med den udsagte udsigelse (eller fortalte udsigelse), som blot er en imitation, et simulakrum, af den *udsigende* gøren inden for diskursen: det »jeg«, »her« eller »nu«, som man finder i den udsagte diskurs, repræsenterer på ingen måde selve udsigelsens subjekt, tid eller rum. Den udsagte udsigelse må betragtes som en underordnet klasse af udsagn, der fremstår som udsigelsens deskriptive (men ikke videnskabelige) metasprog.« *Semiotik. Sprogteoretisk ordbog* [*Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 1979], Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1988, opslaget »Udsigelse«, p. 279f.

8 Cf. Algirdas Julien Greimas og Joseph Courtés: »[E]nunciatøren [er] ikke blot kommunikationens destinatør, men tillige det subjekt, som producerer diskursen, eftersom »læsningen« er en sproghandling (en betydningsskabende handling) på lige fod med diskursens produktion i egentlig forstand. Termen »udsigelsessubjekt«, der ofte anvendes som synonym for enunciatør, dækker i virkeligheden over både enunciatørens og enunciatærens aktantielle positioner.« Opslaget »Enunciatør/Enunciatær«, *Semiotik. Sprogteoretisk ordbog*, p. 50.

## »Det individ, der udsiger nærværende talehandling«

derfor ikke i et modsætningsforhold. De to tilgange fungerer derimod som hinandens supplement og er begge orienteret mod det, Benveniste kalder det metasemantiske niveau.

### Den semiotiske og den semantiske betydningsdimension

I slutningen af en af sine sidste artikler, »Sprogets semiologi« fra 1969, overdrager Benveniste sin eftertid en sprogteoretisk arv, idet han her skriver, at det er nødvendigt at komme hinsides den saussurianske opfattelse af tegnet som et enestående princip, som både sprogets struktur og funktion er afhængige af. Overskridelsen skal ske ad to spor. For det første, i den *intra-sproglige* analyse, gennem åbningen af en ny betydningsdimension, nemlig diskursen, »det semantiske«, der skal skelnes fra den betydningsdimension, som er bundet til tegnet, »det semiotiske«. For det andet, i en *trans-sproglig* analyse af tekster og værker, gennem udviklingen af *en metasemantik grundlagt på udsigelsens semantik*.<sup>9</sup>

Benveniste udvider selve lingvistikbegrebet ved ikke udelukkende at opfatte lingvistikken som videnskaben om sproget, men som videnskaben om de intersubjektive midler til at virkeliggøre verbal kommunikation. Det kommer bl.a. til udtryk gennem hans brug af begreber som intra-, ekstra- og transsproglig. Forestillingen om en metasemantik grundlagt på udsigelsens semantik er som antydnet et opgør med Ferdinand de Saussures meget snævre definition af lingvistikkens genstand: »Lingvistikken har som sin eneste og rigtige genstand sproget betragtet i sig selv og for sig selv.«<sup>10</sup> Udsigelsen indbefatter selve de betingelser og de rammer, hvorunder og hvori enhver diskurs produceres. Dens definition implicerer altså, at elementer, som er

---

9 Cf. Émile Benveniste, »Sémiologie de la langue« (1969), in: idem, *Problèmes de linguistique générale II*, pp. 43-66: p. 66.

10 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Lausanne & Paris: Payot, 1916, p. 324.

ekstra-sproglige, medtænkes.<sup>11</sup> Ifølge Benveniste kan man ikke undersøge tegnet uden at medtænke den sociale og psykologiske kontekst, som det er produceret i. Han afviser dermed at se lingvistikken som en videnskab, der udelukkende er helliget studiet af *la langue*, sprogets tegnsystem, og den hermed forbundne reduktion af tegnet. Tegnet kan ikke blot være et formelt element inden for *la langue*'s formelle system; det må befinde sig på sprogbrugens, *le langage*'s, niveau. Tegnet må altså indbefatte samfund og subjekt, og ikke udelukkende være deskriptivt-formelt, som det er hos Saussure i *Cours de linguistique générale*. Benveniste påpeger i den forbindelse, hvad der synes at være en selvmodsigelse hos Saussure, nemlig dette at det skulle være muligt at studere tegnets liv i det sociale uden at overveje, at tegnet selv er et produkt af denne socialitet. I Benvenistes optik kan et tegn ikke være neutralt, rent eller ikke-kontamineret af det system, det er produceret indenfor.

Det er på den baggrund, han afviser en semiologi på »første niveau«, der udelukkende skulle være baseret på Saussures snævre tegnbegreb, og i stedet foreslår en »andengenerations-semiologi«, der indeholder de nævnte tre niveauer: det semiotiske, det semantiske og det metasemantiske.

Det semiotiske, som altså er det saussurianske, analyserer den betydning, der er knyttet til tegnet forstået som en simpel signifiant/signifié, dvs. lydbillede/begreb.<sup>12</sup> Det semiotiske *betyder*, dets enhed er tegnet, og dets funktion er paradigmatiske (det hører altså til sprogets system/kode af udtrykselementer). Det semiotiske tegn vedrører den sproginterne virkelighed og beror på genkendelse, dvs. opfattelsen

---

11 Cf. Jean-Jacques Thomas, »Benveniste's 'métasémantique' and pragmatics«, in: *Semiotica* (1981, Special Supplement: »Polyphonic Linguistics: The many Voices of Émile Benveniste«), pp. 149-155, som nærværende udlægning støtter sig til.

12 Vedrørende denne karakteristik af det semiotiske og det semantiske, cf. Émile Benveniste, »Sémiologie de la langue«, p. 64f. og idem, »La forme et le sens dans le langage« (1967), in: idem, *Problèmes de linguistique générale II*, pp. 215-238 samt Jean-Jacques Thomas, »Benveniste's 'métasémantique' and pragmatics«, p. 153.

## »Det individ, der udsiger nærværende talehandling«

af identiteten mellem tegnets tidligere forekomster og dets aktuelle forekomst. Og den semiotiske dimension af sproget kan *ikke* oversættes.

Det semantiske retter sig derimod mod den betydning, der tilhører diskursens område. Det semantiske *kommunikerer*, dets mindste enhed er ordet, med sætningen som dets udtryk *par excellence*, og dets fungeren er syntagmatisk (det hører altså til det sproglige forløb). Den semantiske diskurs refererer ud over sproget og beror på forståelse, dvs. opfattelsen af en *ny* udsigelses betydning. Den semantiske sprogdimension *kan* oversættes sprogene imellem.

Endelig beskæftiger det metasemantiske, som Benveniste aldrig fik beskrevet nærmere, sig altså med udsigelsens semantik, hvad man kunne kalde betydningstilblivelsens betydning, hvilken også, som det vil fremgå, vedrører subjektiviteten i sproget og selve subjektets konstitution.

Benveniste bryder dermed med den strukturalistiske opfattelse af tegnet udelukkende som signifiant/signifié (udtryks- og indholdsside), tegnet som sprogsystemets enhed, der ifølge Benveniste kun kan føre til begrænsede formelle beskrivelser af en kunstigt reduceret genstand, hvorfra subjekt og samfund er ekskluderet. Ved at indføre de to nye betydningsdimensioner (*dimension[s] de signifiante*), det semantiske og det semiotiske, tilsidesætter Benveniste den saussurianske opposition mellem *langue* og *parole* og forsøger at indoptage det faktum, at sprog altid kommer til syne i en situation af intersubjektiv kommunikation. Der findes ikke en gruppe af formaliserede regler på den ene side og en aktualisering af reglerne på den anden. Sproget indeholder ifølge Benveniste to domæner: det semiotiske og det semantiske, der er adskilt af en lakune,<sup>13</sup> og som kræver hver sit begrebsapparat. Diskursen er ikke sammenfaldende med Saussures *parole*, men er et forsøg på at forbinde *langue* og *parole*, at udvikle et begreb, der kan forbinde talen eller taleerfaringen med tegnsystemet; den diskursive udsigelse – både den talte og den skrevne –

---

13 Cf. Émile Benveniste, »Sémiologie de la langue«, p. 65.

er med andre ord en semantisering (*sémantisation*) af *la langue*.<sup>14</sup> Det er først, når tegnsystemet bringes i anvendelse, at tegnet får eksistens.<sup>15</sup>

### Personlig og upersonlig udsigelse

En anden distinktion, som nuancerer semantiseringen yderligere, er Benvenistes skelnen mellem to adskilte og komplementære systemer i »Det franske verbums tidsrelationer« (1959). De to systemer udgør to forskellige udsigelsesplaner: historisk fortælling (*histoire*) og diskurs (*discours*).<sup>16</sup>

Hér spiller det sproglige fænomen deiksis en afgørende rolle. Deiksis gør det muligt at henvise til kommunikationshandlingens tid, rum og deltagere, og er dermed en proces, der tilhører diskursens iværksættelse; den muliggør en ekstra-diskursiv henvisning, som frembringes ved hjælp af diskursive midler. De sproglige former, fortrinsvis pronominer og adverbier, der fungerer som hjælpemiddel for sådanne ekstra-diskursive henvisninger, er det, Benveniste kalder »udsigelsens formelle apparat«: spatielle former som »her«, temporale former som »nu« og pronomielle former som »jeg« og »du«. Ifølge Benveniste relaterer deiksis ikke kun til overgangen fra det intra-diskursive til det ekstra-diskursive, men også til distinktionen mellem den historiske fortælling og diskursen. Mens anvendelsen af former som »jeg«, »du«, »her« og »nu« markerer diskursen, er historien derimod karakteriseret ved tilstedeværelsen af former som »han«, »hun«, »der« og fortidsformen aorist.

Historien er kendetegnet ved en særlig udsigelsesmodus, der består i at udviske eller ekskludere udsigelsens mærker i det udsagte – hvorved

---

14 Cf. Émile Benveniste, »L'appareil formel de l'énonciation«, p. 81.

15 Cf. også eksempelvis Jørgen Dines Johansen og Svend Erik Larsen, *Tegn i brug*, Aalborg: Amanda, 1994, hvis motto er hentet fra Charles Sanders Peirce: »Signs are only signs in actu.«

16 Cf. Émile Benveniste, »Les relations de temps dans le verbe français« (1959), in: idem, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris: Gallimard, 1966, pp. 237-250.

## »Det individ, der udsiger nærværende talehandling«

man opnår det, Greimas og Courtés kalder en *udsagnstekst*.<sup>17</sup> Historien er en »diskurs« med en fraværende fortæller. Historiens begivenheder synes at fortælle sig selv i en fortælling uden rekurs til den producerende handling, som ligger bag fortællingen, altså til narrationen. Benveniste præsenterer altså den fortællende eller historiske udsigelse negativt i forhold til den diskursive udsigelse: historie er diskurs uden tegn på diskurs, eller på udsigelsen.<sup>18</sup> Den »historiske« udsigelse er reserveret skriftsproget og kendetegner beretninger om tidligere begivenheder eller repræsentationen af kendsgerninger, som opstår på et bestemt tidspunkt, uden talerens indblanding i det fortalte; ifølge Benveniste objektiverer fortidsformen aorist, der er den historiske fortællings mest typiske tid, og som ikke forekommer i diskursen, begivenhederne ved at løsrive dem fra nutiden, hvorfor begivenhedernes tid ligger uden for fortællerens person. I modsætning til stemmen, som altid er i nutid, skulle det skrevne altså dermed altid være i datid. I den skriftlige »historiske« udsigelse er fortælleren fraværende i det fortalte, udsigeren tavs i det udsagte, og den udelukker alle »autobiografiske« sproglige former. Den udelukker diskursens formelle apparat: nutid, fremtid, personrelationen jeg/du etc. og anvender, hvor den er mest rendyrket, kun former af tredjeperson.

Det implicerer på den anden side, at diskursen, der både kan være skrevet og talt, i en vis forstand altid er autobiografi eller *autobiofoni*. Den diskursive udsigelse gør brug af alle verbets personlige former, »han«, »jeg« og »du«, og personrelationen og nutidsformen er, enten im- eller eksplicit, til stede overalt. Alle de deiktiske markører forbinder udsagnene med udsigelsessituationen, dvs. lokutørens person, tid og rum. Diskursen omfatter »enhver udsigelse, som forudsætter en taler og en lytter, og hos førstnævnte

---

17 Cf. *Semiotik. Sprogteoretisk ordbog*, opslaget »Udsagn«, p. 277.

18 Cf. Louis Marin, »On the theory of written enunciation: The notion of interruption-resumption in autobiography«, in: *Semiotica* (1981, Special Supplement: »Polyphonic Linguistics: The many Voices of Émile Benveniste«), pp. 101-111, som der her trækkes på.

intentionen om at påvirke den anden på en eller anden måde.<sup>19</sup> Det er

---

19 Émile Benveniste, »Les relations de temps dans le verbe français«, p. 242. I jeg-du-relationen definerer Benveniste den af et »jeg« tiltalte og dermed fremstillede anden person, »du« som »la personne non-je«; »du« er »la personne non-subjective, en face de la personne subjective que »je« représente; et ces deux »personnes« s'opposeront ensemble à la forme de »non-personne« (=»il«).« Émile Benveniste, »Structure des relations de personne dans le verbe« (1946), in: idem, *Problèmes de linguistique générale I*, pp. 225-236: p. 232. Personudtrykkene er således organiseret i to korrelationer. For det første i en personkorrelation, der stiller »jeg«/»du«-personerne over for ikke-personen »han«, og for det andet i en subjektivitetskorrelation, der befinder sig inden for den første og stiller »jeg« over for »du«, cf. *ibid.*, p. 235. I denne sammenhæng, især vedrørende intentionen om at influere en anden person, er der en vis overensstemmelse mellem udsigelsesteorien og talehandlingsteorien, *Speech Act Theory*, der – bl.a. med J.L. Austins begreber om illokution og perlokution – beskæftiger sig med tale, som handler; »hvordan man gør noget med ord«. Roland Barthes ser endvidere en lighed mellem den moderne skribents udsigelse og talehandlingsteoriens begreb om performativen, idet han mener, at »det at skrive ikke længere kan betegne en operation, der registrerer, konstaterer, repræsenterer, der »afbilleder« (som Klassikerne sagde), men snarere er, hvad lingvisterne i kølvandet på Oxford-filosofien kalder en performativ (en sjælden verbalform, der kun findes i første person ental), i hvilken udsigelsens eneste indhold (dens eneste udsagn [*énoncé*]) er den handling, hvorved den fremføres: noget i retning af kongernes *Jeg erklærer*.« Roland Barthes, »Forfatterens død« [*La mort de l'auteur*, 1968], in: idem, *Forfatterens død og andre essays*, København: Gyldendal, 2004, pp. 174-183: p. 179. Det falder uden for rammerne hér at bestemme forholdet mellem udsigelsesteorien og talehandlingsteorien nærmere, hvorfor det her blot bemærkes, at den ud over Austin af blandt andre John Searle og H.P. Grice udviklede talehandlingsteori i sin fokusering på sprogets brug – i direkte modsætning til Barthes' forståelse af den moderne skribents ophavsløse udsigelse – implicit forudsætter et allerede etableret selvnærværende intenderende subjekt for talehandlingen, eksempelvis for en løfteafgivelse, og dermed ikke synes at have nogen oplagt anvendelighed vedrørende spørgsmålet om sprogets afgørende betydning for selve subjektkonstitueringen. For en kritik af Austins forestilling om intentionskategorien som styrende for »hele udsigelsens scene og hele dens system«, cf. Jacques Derrida, »Signatur – Tildragelse – Kontekst« [*Signature – Événement – Contexte*, 1971], in: *Sprog. Materialitet. Bevidsthed. To essays om metafysikkens lukning*, København: Vintens Forlag, 1976, pp. 115-152: p. 143. Benveniste kommenterer Austins begreb om performativen, som han vel at mærke ikke kalder en udsigelse, men et udsagn, *énoncé performatif*, i artiklen »La philosophie analytique et le langage« (1963), in: Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, pp. 267-276. Benveniste bemærker her Austins problemer med at opretholde den ifølge Benveniste vigtige distinktion mellem

## »Det individ, der udsiger nærværende talehandling«

primært mundtlige diskurser, men også alle tekstuelle genrer, hvor »nogen henvender sig til nogen, udsiger sig som taler og organiserer det, han siger, i personkategorien.«<sup>20</sup> Dermed inkluderer diskursen den historiske udsigelses formelle indikationer, mens historien ekskluderer diskursens ditto. Det betyder, at tredjepersonen »han« eller »hun« ikke har samme værdi i de to udsigelser. Siden fortælleren ikke intervenserer i den derved »objektive« historiske fortælling, stilles sidstnævntes tredjeperson ikke over for nogen anden person, dens »han« er en fraværende person, mens den subjektive diskurs' lokutør stiller en ikke-person, »han«, over for en dialogisk person jeg/du.<sup>21</sup> Den historiske fortælling er skrevet af en eller anden, men recipienten »glemmer« gennem læsningens effekt, at teksten er skrevet af nogen, begivenhederne synes at fortælle sig selv. I den autobiografiske, diskursive fortælling, derimod, er personrelationen allestedsnærværende. Dens effekt er en *erindring* af udsigelsen. Konfrontationen med en skrevet teksts materielle virkelighed bevirker altså i det ene tilfælde en glemsel eller et tilsyneladende fravær af subjekt og i det andet en erindring eller et tilsyneladende nærvær

---

performativ og konstativ og tydeliggør under henvisning til sin artikel »De la subjectivité dans le langage« forskellen med eksemplet »jeg sværger,« der er en handling, i modsætning til »han sværger,« som ikke er andet end en information eller en beskrivelse. Benveniste sammenkæder således performativen med sprogets konstituerende funktion og fremhæver dens selv-referentielle evne, dvs. dens evne til at referere til en virkelighed, som den selv skaber. Handlingen er altså, ifølge Benveniste, identisk med handlingens udsagn; signifiéen er identisk med referenten. Performativen er i lighed med den diskursive udsigelse uløseligt bundet til det subjekt, som udfører den: »Un énoncé est performatif en ce qu'il *dénomme* l'acte performé, du fait qu'Ego prononce une formule contenant le verbe à la première personne du présent : »*Je déclare* la session close.« – »*Je jure* de dire la vérité.« Ainsi un énoncé performatif doit nommer la performance de parole et son performateur.« Ibid., p. 274. Som det fremgår af det følgende om udsigelsesindikatorerne er der altså stor lighed mellem Benvenistes, men ikke Austins og Oxford-filosoffernes, forståelse af performativen og hans beskrivelse af individets konstituering som subjekt i og gennem udøvelsen af sproget.

20 Émile Benveniste, »Les relations de temps dans le verbe français«, p. 242.

21 Cf. Émile Benveniste, »Structure des relations de personne dans le verbe«, p. 228.

af subjekt (litterære eksempler kunne med visse forbehold være henholdsvis Balzac og Beckett).

Den historiske udsigelse synes at være karakteriseret ved en eksklusion af den diskursive udsigelses mærker og at være konstitueret gennem en negation af hele det udsigelsesapparat, på baggrund af hvilket den ikke desto mindre fremkommer. Denne negation er en fortrængning af det udsigende subjekt, en simultan frembringelse og undertrykkelse af selve udsigelsen. Men som bl.a. Gérard Genette har gjort opmærksom på, så er oppositionen mellem historie og diskurs aldrig absolut. Ingen af de to findes i en ren form, og det er ikke en opposition mellem to symmetriske termer, men mellem en generel tilstand, diskurs, og en særlig tilstand markeret af udelukkelse, historisk fortælling, der derfor blot er en form af diskursen, hvor udsigelsens mærker tilsyneladende er midlertidigt suspenderet. Suspensionen af udsigelsen er dog kun delvis, da ethvert udsagn, som Genette bemærker, i sidste instans i sig selv er et spor af udsigelsen.<sup>22</sup>

22 Cf. Gérard Genette, »Frontières du récit«, in *Figures II*, Paris: Éditions du Seuil, 1969, pp. 49-69: pp. 61-69 og idem, *Nouveau discours du récit*, Paris: Éditions du Seuil, 1983, p. 66f. Cf. ligeledes Roland Barthes, der kalder forestillingen om, at historiens fortællemodus, hvori den fortællende eller udsigendes mærker er fraværende, skulle være objektiv, et produkt af »l'illusion référentielle«. Roland Barthes, »Le discours de l'histoire« (1967), in: *Le bruissement de la langue*, pp. 153-166: p. 157f. På den anden side gør Jacques Derrida i en diskussion af samme Barthes' udlægning af Benvenistes distinktion i »At skrive, et intransitivt verbum?« opmærksom på, at diskursens »nu« aldrig er fuldstændigt nærværende, at det altid implicerer den historiske tid: »when I look for the *present* of discursive time, I don't find it. I find that this present is taken not from the time of the *énonciation* but from a movement of temporalization which poses the difference and consequently makes the present something complicated, the product of an original synthesis which also means that the present cannot be produced except in the movement which retains and effaces it. Consequently, if there is no pure present, as tense of the pure *énonciation*, then the distinction between discursive time and historical time becomes fragile, perhaps. Historical time is already implied in the discursive time of the *énonciation*.« Roland Barthes, »To Write: An Intransitive Verb? – Discussion: Barthes-Todorov«, in: Richard Macksey & Eugenio Donato (red.), *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*, Baltimore & London: The Johns Hopkins Press, 1970, pp. 145-156: 155.

## »Det individ, der udsiger nærværende talehandling«

### Udsigelsesindikatorerne

Som det fremgår, er person og tempus (eller tid) de to fundamentale kategorier i udsigelsens semantik. For at muliggøre udsigelsen – som den instans, der i den individuelle bringer sprogsystemet i anvendelse konverterer eller omdanner det virtuelle sprog til en aktuel diskurs – er alle sprog i besiddelse af en række tegn, som Benveniste altså kalder »udsigelsesindikatorer« – Otto Jespersen og Roman Jakobson kalder dem *shifters* – hvoriblandt man finder de foromtalte pronominer og adverbier »jeg«, »du«, »dette« og »her«, »nu«, »i dag« etc. Disse ords funktion eller bestemmelse er at tillade den individuelle sprogbruger at appropriere, til-egne sig sproget og overtage alle dets ressourcer med henblik på at bruge det på egne vegne.<sup>23</sup>

I artiklen »Pronominernes natur« beskriver Benveniste de lingvistiske forskelle mellem almindelige substantiver og personlige pronominer.<sup>24</sup> Hver anvendelse af et substantiv refererer til »et konstant og 'objektiv' begreb, der er i stand til at forblive virtuelt eller at aktualisere sig i et singulært objekt, og som altid forbliver identisk i den repræsentation, det fremkalder.«<sup>25</sup> Med andre ord har et almindeligt substantiv som »træ« eller »hest« den samme referentielle kapacitet, ligegyldigt hvem der udtaler det, eller hvor det er skrevet. Det personlige pronomen er derimod ikke i besiddelse af en sådan leksikalsk betydning. Det har intet objekt, som dets brug kan referere til: »Men de tilfælde, hvor *jeg* anvendes, konstituerer ikke en referencegruppe, da der ikke findes noget 'objekt', der kan defineres som *jeg*, til hvilket disse tilfælde kan referere på en identisk måde.«<sup>26</sup> Betydningen af det personlige

---

23 Cf. Émile Benveniste, »L'appareil formel de l'énonciation«, p. 82; Roman Jakobson, »Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb« (1957), in: Roman Jakobson, *Selected Writings II. Word and Language*, The Hague & Paris: Mouton, 1971, pp. 130-147, og Otto Jespersen, *Language, Its Nature, Development and Origin*, London: Allen and Unwin, 1922, p. 123f.

24 Émile Benveniste, »La nature des pronoms« (1956), in: idem, *Problèmes de linguistique générale I*, pp. 251-257.

25 Ibid., p. 252.

26 Ibid.

pronomen kan udelukkende defineres i forhold til den udsigelsessituation, hvori det bringes i anvendelse.<sup>27</sup> Den virkelighed, som det personlige pronomen henviser til, er derfor ikke en reel, men en diskursiv virkelighed, hvorfor subjektiviteten ifølge Benveniste kommer til at afhænge af udsigelsen: »Jeg kan udelukkende defineres på baggrund af 'lokutionen', ikke på baggrund af objekter som et nominelt tegn er. *Jeg* betyder 'den person, som udsiger nærværende diskursenhed indeholdende *jeg*'.«<sup>28</sup> Eller mere præcist: »*jeg* er 'det individ, der udsiger nærværende diskursenhed indeholdende den lingvistiske instans *jeg*'.«<sup>29</sup>

De spørgsmål, som deiksis eller indikation rejser vedrørende subjektivitetens temporalitet, undersøges videre i artiklen »Om subjektiviteten i sproget« (1958),<sup>30</sup> hvor Benveniste argumenterer for, at subjektivitet er den talendes evne til at placere sig selv som subjekt: »Ego er den, som *siger* 'ego'.«<sup>31</sup> Det implicerer, at »*jeg*« ikke længere refererer til en subjektiv substans, der skulle eksistere forud for talehandlingen, i form af en eller anden ordløs erfaring af egoet eller en ren intuitiv fornemmelse af at være én selv, men snarere til dets egen udtalelse, idet det selv bliver den »referent«, det skulle være et tegn for – man kunne udtrykke det som »*jeg* bliver det '*jeg*', netop *jeg* siger«. Det er derfor bogstavelig talt i og gennem sproget, at individet konstitueres som et subjekt. De personlige pronomener er »tomme« tegn, der ikke refererer til en ydre virkelighed, men som altid er til rådighed, og som bliver »fyldt«,

---

27 Ibid. Cf. endvidere Giorgio Agamben, *Language and Death. The Place of Negativity [Il linguaggio e la morte: Un seminario sul luogo della negatività]*, 1982], Minneapolis & Oxford: University of Minnesota Press, 1991, p. 23; idem, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, p. 115f. og idem, *Infancy and History [Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia]*, London & New York: Verso, 1993, p. 46.

28 Ibid.

29 Ibid.

30 Émile Benveniste, »De la subjectivité dans le langage« (1958), in: idem, *Problèmes de linguistique générale I*, pp. 258-266.

31 Ibid., p. 260.

## »Det individ, der udsiger nærværende talehandling«

så snart sprogbrugeren påtager sig dem i sin tale.<sup>32</sup> Subjektiviteten kan altså udelukkende defineres gennem dette sproglige jeg, der transcenderer totaliteten af levet erfaring, og som tilvejebringer bevidsthedens permanens, skriver Benveniste.<sup>33</sup>

Hver taler individueres forskelligt i en diskursbegivenhed, der altid er ny, og som hver gang relaterer sig til den talesituation, den indskriver sig i, og som ikke gentager sig. I Benvenistes sprogtænkning er subjektivitet og temporalitet altså uadskillelige størrelser. Brugen af sprogets personlige pronominer sætter hver gang en uendelig individuationsproces i spil: »Så snart et menneske udtaler dem [*pronominerne jeg og du*], påtager han sig dem, og pronomenet *jeg* omdannes fra at være et element i et paradigme til en unik betegnelse og producerer, hver gang, en ny person.«<sup>34</sup>

### Udsigelsesteoriens reception

Benvenistes udsigelsesteori er blevet modtaget med vidt forskellige konklusioner til følge. Roland Barthes, der i slutningen af 1960'erne besynger sprogets neutralitet og erklærer forfatteren død ved at identificere subjektet med sproget, befinder sig ved den ene yderpol. Den lingvistiske udsigelsesteori er, som nævnt, ifølge Barthes et vigtigt analytisk instrument i aflivningen af forfatteren »ved at vise, at udsigelsen i sin helhed er en tom proces, som fungerer udmærket, uden at det er nødvendigt at fylde den med talende personer [*la personne des interlocuteurs*]: I lingvistisk forstand er Forfatteren aldrig mere end den, som skriver, ligesom *jeg* ikke er andet end det [*den, celui*], som siger *jeg*: Sproget kender et »subjekt«, ikke en »person«, og dette subjekt, der er tomt uden for selve den udsigelsesakt, der definerer det, er tilstrækkeligt til at holde sproget »sammen«, det vil sige til at udtømme det.«<sup>35</sup>

32 Cf. Émile Benveniste, »La nature des pronoms«, p. 254.

33 Cf. Émile Benveniste, »De la subjectivité dans le langage«, p. 259f.

34 Émile Benveniste, »Le langage et l'expérience humaine«, in : idem, *Problèmes de linguistique générale II*, pp. 67-78: p. 68.

35 »Forfatterens død«, p. 178.

I modsætning til Barthes fremhæver den anden yderpol netop udsigelsen som det sted, hvor subjektivitet og individualisering muliggøres:

Benveniste apprehended and formalized this signifying and societal network in his work by opening up the closed circuit of *language versus speech act* to account for *actual* language practice as opposed to *abstracted* language practice, and the subject of enunciation as the locus of its production as opposed to some formalized matrix of transmission. [...] Speech for Benveniste is the locus where subjectivity individuates and constitutes itself.<sup>36</sup>

Udsigelsens subjekt er hér ikke ekskluderet, men netop der, hvor sprogets aktualisering finder sted. Men det er i den forbindelse spørgsmålet, i hvor høj grad udsigelsessubjektet er autonomt i konstitueringen af sin egen subjektivitet. Subjektet eksisterer ikke forud for udsigelsen af sin diskurs.

I en implicit korrektion af begge disse positioner, men mest den sidste, bemærker Étienne Balibar, at Benvenistes titler »Mennesket i sproget« og »Om subjektiviteten i sproget« i sig selv udtrykker den for strukturalistisk tænkning kendetegnende omvending af det konstituerende og det konstituerede, dvs. at det konstituerende subjekt bliver til konstitueret subjektivitet. Der er imidlertid ikke bare tale om, at sproget »taler mennesket«, snarere end »mennesket taler sproget«, men at sproget »taler« mennesket netop som et subjekt: Det taler menneskets mulighed, og grænserne for denne mulighed, for – som et menneskeligt individ, der er kastet ind i sprogets system – at navngive sig selv som subjekt.<sup>37</sup> I forhold til de to skitserede yderpositioner, der giver ontologisk prioritet til henholdsvis det upersonlige sprog og til udsigelsens subjekt, vil jeg argumentere for en tredje, der opfatter udsigelsessubjekt og sprog som

36 Thomas Gora, »Introduction«, in: *Semiotica* (1981, Special Supplement: »Polyphonic Linguistics: The many Voices of Émile Benveniste«), pp. 1-3: p. 2, Goras kursiveringer.

37 Cf. Étienne Balibar, »Structuralism: A Destitution of the Subject?«, in: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 14:1, 2003, pp. 1-21: p. 12f.

## »Det individ, der udsiger nærværende talehandling«

uadskillelige, men non-koincidente størrelser, som hinandens gensidige mulighedsbetingelse, der tilsammen danner subjektets eller subjektivitetens form.

### Roland Barthes og forfatterens død

Hos Barthes anvendes udsigelsesteorien og den strukturelle lingvistik altså som et vigtigt moment i afviklingen af det traditionelle forfattersubjekt – og i forlængelse heraf af det individuelle autonome bevidsthedssubjekt i dets forskellige afskygninger hos eksempelvis Edmund Husserl og Jean-Paul Sartre.

Barthes' manifestlignende tekst om forfatterens død (»La mort de l'auteur«) er som bekendt et af de mest indflydelsesrige enkeltbidrag til diskussionen af forholdet mellem tekst og forfatter i efterkrigstiden.<sup>38</sup> I den knapt syv sider lange tekst gør Barthes sig til talsmand for en uforsonlig anti-auktorialisme og anti-subjektivisme ved at erstatte det traditionelle forfattersubjekt med skriften forstået som en uafhængig, neutral tekstuel anonymitet: »skriften ødelægger enhver stemme, ethvert ophav. Skriften er dette intetkøn [*neutre*], dette sammensatte, denne omvej [*oblique*], på hvilken vort subjekt forsvinder, dette sort-hvide rum, hvor al identitet mistes, først og fremmest selve den skrivende krops identitet.«<sup>39</sup> Når skriften – det vil for Barthes sige en intransitiv fortælling uden anden funktion end selve symboludøvelsen, dvs. uden genstand – begynder, mister stemmen sin oprindelse, og forfatteren træder ind i sin egen død.<sup>40</sup> Teksten løsrives fra forfatteren, fra dennes intentioner og autoritet som menings- og betydningsgarant og har ikke længere noget identificerbart ophav.

38 »La mort de l'auteur« (1968), in: Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris: Éditions du Seuil, 1984, pp. 61-67.

39 »Forfatterens død«, p.174f. Som det gerne skulle fremgå, er »Forfatterens død« i høj grad et partsindlæg i sentressernes subjektdebat, og det skal her bemærkes, at Barthes senere i sit forfatterskab ændrede sin opfattelse af subjektet betydeligt.

40 Cf. *ibid.*, p. 175.

»Forfatteren« forstået som sprogets ejermand er ifølge Barthes en moderne person og er dermed et produkt af samfundets opdagelse af individets eller den »menneskelige persons« anseelse. Med henvisning til Mallarmé, som han på selvmodsigende vis gør til ophavsmand eller forfatter til den ophavs- eller forfatterløse skrift, mener Barthes, det er nødvendigt at erstatte forfatteren med sproget selv: »for ham [Mallarmé] som for os er det sproget, som taler, det er ikke forfatteren; at skrive er, gennem en forudgående upersonlighed – som man aldrig må forveksle med den realistiske romans kastrerede objektivitet – at nå det punkt, hvor kun sproget handler, »performerer«, og ikke »mig«.«<sup>41</sup> I det aflivede forfattersubjekts sted sætter Barthes den moderne skribent, hvis skrift ikke oprinder i et menneskeligt subjekt, men i selve sproget. I argumentationen for denne moderne skribent er det igen udsigelsesteorien, Barthes gør brug af. I modsætning til forfatteren, der antages at »nære« bogen, at gå forud for værket, eksisterer skribenten ikke før sit værk, men bliver først til med sin tekst: »han er på ingen måde udstyret med et væsen, der skulle gå forud for eller overgå hans skrift, han er på ingen måde det subjekt, hvis prædikat skulle være hans egen bog; der er ingen anden tid end udsigelsens, og enhver tekst skrives *her* og *nu*.«<sup>42</sup>

Beskrivelsen af skrivehandlingen er en videreudvikling af teksten »At skrive, et intransitivt verbum?«, som Barthes præsenterede på det skelsættende symposium »The Languages of Criticism and the Sciences of Man«, der blev holdt på Johns Hopkins Humanities Center i Baltimore i oktober 1966.<sup>43</sup> Efter at have hævdet, at udsigelsens nutid altid er »centralgenerator« for den lingvistiske tid, refererer Barthes direkte til Benvenistes skelnen mellem den historiske og den diskursive udsigelse og fremhæver, at det ikke drejer sig om en skelnen mellem en objektiv og en subjektiv diskurs, idet det ikke er forholdet mellem udsiger og referent, men udelukkende udsigerens forhold til

41 Ibid., p. 176. Cf. ovenfor vedrørende Barthes' forståelse af performativen.

42 Ibid., p. 179.

43 »At skrive, et intransitivt verbum?« [»Écrire, verbe intransitif?«, 1966], in: Roland Barthes, *Forfatterens død og andre essays*, København: Gyldendal, 2004, pp. 200-216.

## »Det individ, der udsiger nærværende talehandling«

udsigelsen, som bestemmer diskursens tidslige system.<sup>44</sup> Derfor fremstår det, der i nyere litteratur fortælles på aoristisk vis, ifølge Barthes' fortolkning af Benveniste, på ingen måde som nedsunket i fortiden, i noget som har fundet sted uden for udsigelsen, men er blot nedsunket i non-personen, i manglen på person, det der ikke er markeret. I talens nutid indstiftes en absolut samtidighed mellem begivenhed og skrift, skriver Barthes.<sup>45</sup> I forlængelse heraf hævder han under henvisning til Benvenistes analyse af personkategorien, at den psykologiske person på ingen måde kan være udsigelsens subjekt, når det gælder den litterære diskurs eller skrift. Her konstitueres og konstituerer subjektet sig som umiddelbart samtidigt med skriften, idet det finder sted og påvirkes heri. For Barthes eksisterer skriftens subjekt udelukkende, mens det skriver.

Barthes udpeger og formidler på et tidligt tidspunkt nogle af de konsekvenser, som udsigelsesteorien har for litteraturvidenskaben og for subjektbegrebet i det hele taget, men det billede, han tegner af den forfatter, der skal dø eller er død, som en »Forfattergud« (*Auteur-Dieu*) og manifestationen af Det Absolutte Subjekt, forekommer imidlertid at være en næsten parodisk konstruktion, en art metafysisk abstraktion, der tilsyneladende mere er ment som en overdrivelse til fremme af forståelsen i det strukturalistiske opgør med eksistentialismen end som en saglig beskrivelse af tingenes faktiske tilstand. Ligeledes er han, som det fremgår, noget fri i sin fortolkning af Benveniste.

### Agambens subjektmodel

Som antydnet indledningsvist findes der også en forståelse og anvendelse af udsigelsesteorien, der adskiller sig fra den subjektkritiske traditions ditto ved at forsøge at inkludere den hermed forbundne desubjektiveringserfaring, og som dermed heller ikke stræber efter en restløs udviskning af subjektet.

---

44 For en kritik af Barthes' forestilling om udsigelsens nutid som centralgenerator for den lingvistiske tid, cf. Derridas kommentar ovenfor.

45 Cf. »At skrive, et intransitivt verbum?«, p. 205f.

Giorgio Agamben er eksponent for sådan en tilgang og fremstår i relation til mit perspektiv som en af de vigtigste nutidige arvtagere til Benveniste.

Hos Agamben er subjektet ikke reduceret til en effekt af eller funktion i sproget, men udgør stedet for både aktualiseringen og ikke-aktualiseringen af talen: »Subjektet er [...] den mulighed, at sproget ikke eksisterer, ikke finder sted – eller, bedre formuleret, at sproget udelukkende finder sted gennem dets mulighed for ikke at være der, dets kontingens. Det menneskelige væsen er det talende væsen, det levende væsen, der har sprog, fordi det menneskelige væsen er i stand til *ikke at have* sprog, fordi det er egnet til sin egen in-fans.«<sup>46</sup> Agambens forestilling om infansen er med andre ord uløseligt knyttet til udsigelsesproblematikken.

I Agambens læsning af Benveniste er de personlige pronominers egentlige betydning – qua *shifters* eller udsigelsesindikatorer – uadskillelig fra referencen til talens begivenhed. Den artikulation eller *shifting*, som de bevirker, er ikke fra det ikke-sproglige til det sproglige, men fra *langue* til *parole*, fra sprogsystemet til sprogbrugen, fra koden til meddelelsen. Deiksis eller indikation udpeger ikke bare et unavngivet objekt, den individuelle sprogbruger, men først og fremmest selve talens begivenhed, talens finden sted. Det sted, som udpegningen indikerer, og hvorudfra enhver anden indikation bliver mulig, er et sprogligt sted. Indikationen er dermed den kategori, inden for hvilken sproget refererer til sin egen finden sted.<sup>47</sup>

Efter at en række lingvister har analyseret de konsekvenser, som indsættelsen af subjektivitet i sproget har for sprogenes struktur, er det, der er afgørende for Agamben, at fokusere på *subjektiveringens konsekvenser for det levende individ*.<sup>48</sup> Hvad sker der i og for det individuelle levende væsen, den umælende

---

46 *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* [*Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, 1998], New York: Zone Books, 1999, p. 146.

47 Cf. *Language and Death. The Place of Negativity*, p. 25, og *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, p. 111.

48 Cf. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, p. 121.

## »Det individ, der udsiger nærværende talehandling«

infans, i det øjeblik, det forsøger at appropriere sproget, siger »jeg« og begynder at tale?

Som Agamben bemærker på baggrund af Benvenistes analyser, er det »jeg«, eller den subjektivitet, som infansen får adgang til, en diskursiv virkelighed, der hverken refererer til et begreb eller til et individ.<sup>49</sup> »Jeget« eller subjektiviteten er – som en enhed, der transcenderer enhver levet erfaring og tilvejebringer bevidsthedens permanens – intet andet end tilsynecomsten i væren af en af sprogets fundamentale egenskaber:<sup>50</sup> »Det er i diskursinstansen, hvori *jeg* betegner den talende, at denne talende udsiger sig selv som 'subjekt'. Det er således bogstaveligt talt sandt, at subjektivitetens grundlag ligger i udøvelsen af sproget,«<sup>51</sup> skriver Benveniste.

I sin bog om Auschwitz giver Agamben en sammenfattende beskrivelse af, hvordan denne subjektkonstituerende appropriation af sproget, som etablerer omsættelsen fra det generelle, virtuelle sprogsystem til en konkret, aktuel tale eller diskurs, i samme bevægelse på paradoksalt vis implicerer en desubjektivering og ekspropriation af det udsigende sprogaktualiserende individ:

»[D]et psykosomatiske individ må fuldstændig opgive sig selv og desubjektivere sig selv som et virkeligt individ for at blive subjekt for udsigelsen og for at identificere sig selv med den rene shifter »jeg«, som er fuldstændig uden nogen substantialitet og noget indhold ud over dens blotte reference til diskursens begivenhed. Men efter at være blevet frataget al udenfor-sproglig betydning og konstitueret som et subjekt for udsigelsen, opdager subjektet, at det har fået adgang til, ikke så meget en mulighed for at tale, men til umuligheden i at tale [...]

---

49 Cf. Émile Benveniste, »De la subjectivité dans le langage«, p. 261.

50 Cf. *ibid.*, 260.

51 *Ibid.*, p. 262.

I appropriationen af udsigelsens formelle instrumenter [*dvs. shifterne, eksempelvis »jeg«*] introduceres han i et sprog, hvorfra, per definition, intet vil tillade ham at gå over i diskursen. Og alligevel bliver han, ved at sige »jeg«, »du«, »dette«, »nu«, eksproprieret for al referentiel virkelighed, og lader sig blive defineret udelukkende gennem den rene og tomme forbindelse til diskursens begivenhed.«<sup>52</sup>

*Shifteren »jeg«* refererer ikke til og korresponderer ikke med et levende væsen i en ydre virkelighed; den bevirker ikke en omsættelse, *a shifting*, fra det ikke-sproglige til det sproglige, men fra sprog til diskurs, fra sprogsystemet til sprogbrugen. Den deiktiske *shifter* peger ikke bare på et unavngivet objekt, det psykosomatiske individ, men først og fremmest på selve diskursens begivenhed, dens finden sted, og udelukker derved, i en vis forstand, den talendes kropslige realitet. I selve vores subjektivering, vores appropriation af og indtrædelse i sproget – i hvilken vi omdanner sproget til diskurs ved at fjerne os selv fra infansen – bliver vores individuelle levende virkelighed altså desubjektiveret og eksproprieret. Subjektiveringen er ifølge Agamben baseret på denne grundlæggende disjunktion, på en konstitutiv desubjektivering i enhver subjektivering.<sup>53</sup>

Det er selve erfaringen af denne dobbeltbevægelse af subjektivering og de-subjektivering, der resterer som subjektivitetens ikke-sproglige element, og som ikke lader sig tilintetgøre eller ekspropriere af sproget. Infansen kan derfor forstås som en kontinuerlig erfaring af det ikke-sproglige i sproget,

---

52 Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive* [Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone, 1998], New York: Zone Books, 1999, p. 116.

53 Cf. Stany Grelet og Mathieu Potte-Bonnevilles interview med Agamben, hvor han beskriver spørgsmålet om subjektet som et stort problem, han kun kan begribe som en proces af subjektivering og desubjektivering – eller snarere som en forskel (*écart*) eller en rest mellem disse processer, »Une biopolitique mineure: Un entretien avec Giorgio Agamben«, in: *Vacarme* 10 (décembre), 1999, pp. 4-10: p. 6.

### »Det individ, der udsiger nærværende talehandling«

af det, der aktualiserer sproget, men som ikke selv lader sig sprogliggøre (i lighed med Samuel Becketts *unævnelige*, *L'innommable*). Infansen er forbundet med en erfaring af sproget som sådan, af selve evnen eller kraften til at tale – mennesket som ikke allerede talende, endnu ikke sprogliggjort eller subjektiveret; som det sted, hvor sproget kan og ikke kan blive aktualiseret eller realiseret i en diskurs. Subjektet er derfor ikke kun et produkt eller en effekt af sproget, men rummer tillige muligheden for, at sproget ikke eksisterer, at det ikke finder sted.

Udsigelsen som stedet for mødet mellem levende menneskeligt væsen (eller hvad man altså med Agamben kunne kalde *infansen*) og sprog er også stedet for en simultan subjektivering og desubjektivering af det individ, der søges repræsenteret gennem udsigelsen. Jeg har forsøgt at udpege den sprog- og repræsentationserfaring, der er forbundet med den menneskelige sprogtilegnelse eller sprogappropriation, hvori vi på én gang subjektiveres – dvs. gives en fornemmelse af at være et individuelt bevidsthedssubjekt – og de-subjektiveres – dvs. fratages vores individuelle væren – og jeg mener altså – i modsætning til Barthes' forståelse af Benveniste – at kunne konkludere, at selve desubjektiveringserfaringen vidner om en irreducibel subjektiv rest.



## “En gennemspilning af Haider”

*Om udsigelse og udsagt udsigelse i Christoph Schlingensiefs aktion Bitte liebt Österreich – Ausländer raus*

Af Solveig Gade

Kontekstkunst, dialogisk æstetik, new genre public art, community-based art, relationel kunst og interventionskunst. Dette er blot nogle af navnene på det netværk af socialt og politisk engagerede kunstneriske praksisser, der lagt an på beskuerens deltagelse og interaktion med andre beskuerer og ofte også kunstneren selv er skudt frem op igennem 1990erne.<sup>1</sup> Konstrueret som kommunikative, relationelle begivenheder, der i udpræget grad er afhængige af beskuerens handling og performative betydningstilskrivning, og ofte lokaliseret uden for den fysisk afmærkede kunstinstitution, rejser værker som disse en række spørgsmål til analysen. Hvordan afgrænse dem? Hvordan få greb om forholdet mellem afsender og modtager? Og hvilken rolle spiller det for receptionen af dem, at de sjældent er eksplicit rammesat som ”kunst”? At værker som disse fordrer, at man fokuserer på udsigelsen – på det givne værks begivenhedsmæssige aspekt og bliven-til som handling og betydning – er oplagt, og det er min påstand, at performativetsbegrebet er velegnet i forhold til dette.<sup>2</sup> Hvad der måske er mindre oplagt er, hvordan man kan få greb om den udsagte udsigelse, om værkets implicite handlingskarakter eller

---

1 Se hertil Peter Weibel: *Kontekstkunst – Art of the 90's*, Dumont Buchverlag, 1994, Grant Kester: *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, The University of California Press, 2004, Suzanne Lacy: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995, Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*, les presses du réel, 2002, Rasheed Areen et. al. (ed.): *Remarks on interventive Tendencies*, Borgen 2000 og Lene Torzen Bager: *Interventionskunst – kunstens aktuelle evne til at iagttage*, A.C.T.S, 2004.

2 For sammenhængen mellem udsigelse og performativet se Morten Kyndrup: “Performativitet, æstetik, udsigelse” i *Peripetis* temanummer om performativitet (red.: Erik Exe Christoffersen, Laura Schulz, Solveig Gade og Jens Christian Led), 6, 2006.

”frosne” montering af udsigelsens instanser så at sige.<sup>3</sup> At værket er en nøje konstrueret og iscenesat begivenhed og derfor et fænomen, som man ikke blot kan vurdere og måle ud fra de reaktioner og konkrete effekter, som det gav anledning til, er helt afgørende at holde sig for øje. Det synes måske at være temmelig selvindlysende, men i forhold til intervenerende værker, der kobler sig på andre betydningssystemer og strukturer end kunstens, har kritikere ofte en tendens til at læse og vurdere dem – gerne i en afskrivende gestus – på baggrund af de handlinger, som rent faktisk fandt sted i forbindelse med dem. Dette sker gerne på bekostning af værkernes implicitte handlingskarakter og de møder og refleksioner, som de *potentielt* kunne have givet anledning til. I det følgende vil jeg i en læsning af Christoph Schlingensiefs aktion *Bitte liebt Österreich – Ausländer Raus* forsøge at nærme mig samspillet mellem det reale og det implicitte handlingsniveau i aktionen ved hjælp af henholdsvis performativitets- og teatralitetsbegrebet. I forbindelse hermed vil mit styrende fokus ligge på aktionens adressering af publikum som henholdsvis partikulær og ideel offentlighed.

## I

*Bitte liebt Österreich* fandt sted inden for rammerne af Wiener Festwochen i juni 2000 og var direkte forårsaget af Jörg Haider og det højreorienterede parti FPÖ's indtræden i den østrigske regering. Det enkle koncept bag den 7 døgns lange aktion var ved siden af Wiens *Staatsoper* at installere 12 asylansøgere i en container, som publikum kunne overvåge døgnnet rundt via internettet og i bedste realityshow-stil stemme ikke blot ud af showet, men helt ud af landet. Hver dag blev to asylansøgere under stor ramashang ført bort fra containeren, og vinderen af arrangementet blev lovet 35000 østrigske shilling samt retten til at gifte sig med en østrigsk statsborger. Med det for øje at tage, hvad der ifølge Schlingensief var den logiske konsekvens af Haiders kritiske udsagn omkring

---

3 Se hertil Morten Kyndrup: ”Kunsten og det ”enunciative paradigme””, in: *Riften og Sløret*, Århus Universitetsforlag, 1998, pp. 7-10.

## En gennemspilning af Haider

indvandring og asylansøgere, valgte han at benytte Wiener Festwochen som ramme for en ”gennemspilning” af Haider.<sup>4</sup> Så kunne østrigerne – og resten af verden – selv tage stilling til, hvad de mente om regeringens nye koalitionspartner. Projektet, der formede sig som en hybrid mellem stedsspecifik kunst i det offentlige rum, teater, aktionskunst, installationskunst, reality-tv, peepshow, tv-debat og paneldiskussion, udløste nærmest øjeblikkeligt skandale, hvilket ikke mindst skyldtes Schlingensiefs konsekvente leg med rammesætningen. Projektet igennem opretholdt han tvivl om asylansøgernes identitet – var de, som avisen *Standard* formulerede det i et spørgeskema, skuespillere, ”virkelige” asylansøgere eller asylansøgere, der spillede fiktive asylansøgere? Et klart svar fik man aldrig, og forvirringen blev ikke mindre af, at Schlingensief med jævne mellemrum annoncerede projektet som foranstaltet af FPÖ. Hvilket førte til, at tabloidavisen *Krone Zeitung* på forsiden kunne berette om ”forfærdede turister og oprørte wienere”, hvilket igen førte til, at Wiener Festwochen i et forsøg på at undergrave Schlingensiefs forsøg på at undergrave den kunstneriske rammesætning placerede flyveblade over hele området, hvorpå man kunne læse: ”This is a performance organized by the Vienna Festival”.

Hvad angår placeringen af den uæstetiske, men funktionelle container på pladsen ved siden af operaen forårsagede den et sammenstød mellem på den ene side de diskurser, som knytter sig til henholdsvis reality-tv og asylpolitik og på den anden side den diskurs, som associeres med den borgerlige offentligheds idealer og selvforståelse. Mens operaen – oprindeligt færdigbygget i 1869 og opført i renæssancestil med loggia ud til Ringstrasse signalerende bygningens åbne og offentlige karakter – netop står som et monument over borgerskabets fortsæt om at gøre den skønne kunst alment tilgængelig, så høj som lav kan mødes for som ligestillede humane væsener at nyde godt af den, forholder det sig ganske anderledes med containeren. Dels refererede den til realityprogrammet *Big Brother*, hvori deltagerne spærres inde i en lukket, overvåget container, hvor de i en alles kamp mod alle må kæmpe

---

4 Jf. Paul Poets dokumentarfilm *Ausländer Raus – Schlingensiefs Container*, 2001.

## Solveig Gade

om seernes vilkårlige kunst. Dels konnoterede den de asytlejre lidt uden for Wien, hvor asylansøgere som alt andet end frie og lige borgere lever om ikke i skjul for, så i hvert fald ekskluderet fra den brede østrigske offentlighed.<sup>5</sup> I den forstand kom forbindelsen, som etableredes mellem operaen og containeren, smykket som den var med vajende FPÖ-flag, racistiske Haider-citater, tabloid-avisen *Krone Zeitungs* logo, et banner påtrykt teksten ”Ausländer raus” og plakater med information om de asylansøgere, som befandt sig i dens indre, til at pege på operaen som, hvad performance-forskeren Rebecca Schneider har kaldt, et ”monument for forglemmelse”.<sup>6</sup> Et monument over den borgerlige offentligheds humanistiske idealer, som angiveligt var glemt, sat ud af kraft, suspenderet på ubestemt tid i Østrig anno 2000.

Imidlertid begrænsede aktionen sig ikke til blot at konstatere denne tilsyneladende suspendering af den borgerlige offentligheds idealer, men fungerede, idet den fyldte containeren – og den offentlige bevidsthed – med levende readymades i form af asylansøgerne, som en intervention i det offentlige rum. En intervention, der på yderst effektiv vis formåede at forstyrre det harmoniske og homogene billede af Wiens offentlige rum, som byens stadig mere bekymrede bevillingsgivende myndigheder var interesserede i at fremmane.<sup>7</sup> Som repræsentant for afsenderinstansen formåede Schlingensief i skiftende roller som bl.a. FPÖ-medlem, veloplagt reality-show-vært, indigneret Haider-modstander etc. yderligere at påpege den plurale karakter ved såvel det offentlige rum som offentligheden, al den stund han konsekvent adresserede publikum som tilhørende ikke blot forskellige, men ligefrem konfliktuelle

---

5 Jf. Paul Poets dokumentarfilm *Ausländer Raus – Schlingensiefs Container*, 2001.

6 Schneider udviklede begrebet i løbet af kurset ”Theatricality and Performance” v. Department for Performance Studies, NYU, efteråret 2005. Man kan læse mere om det i hendes forestående bog om reenactment.

7 I den dokumentariske bog *Schlingensiefs Ausländer Raus* (ed.: Matthias Lilienthal og Claus Phillip), Suhrkamp 2000 kan man læse om, hvordan de lokale myndigheder gjorde alt, hvad der stod i deres magt for at få anbragt containeren alle andre steder end netop på den repræsentative plads ved siden af Staatsoper.

## En gennemspilning af Haider

deloffentligheder.<sup>8</sup> Idet han igennem forskellige henvendelsesstrategier opdelte publikum i forskellige grupper, der angiveligt delte særlige interesser eller holdninger i relation til spørgsmål af generel offentlig interesse, formåede han således ikke blot at ”antagonisere” sit publikum, men også at fremprovokere en bevidsthed hos de respektive tilskuere om deres tilhørsforhold til denne eller hin offentlighed. Fx henvendte han sig til sommerturisterne som en særlig etisk forpligtet ”turistoffentlighed” og opfordrede dem til at tage billeder af containerlandsbyen, så de, når de var vel hjemme igen, kunne dokumentere og berette om det grimme Østrig, hvor man i den nye regering tilsyneladende lod asylansøgere skæbne afgøres via realityshows. Ligeledes henvendte han sig til medierne som produktionsoffentlighed i Oskar Negt og Alexander Kluges betydning<sup>9</sup> og fodrede dem i forbindelse hermed med deres egne midler, ja faktisk overgik han dem med sit reality-koncept, der udløste skandale og dermed avisforsider og klingende mønt. I samme bevægelse, som aktionen således mimedede og forstørrede produktionsoffentlighedens adressering af borgeren som konsument, udstillede den imidlertid samtidig denne strategi over for en potentielt emergerende kritisk offentlighed. Med andre ord satte Schlingensief effektivt scenen for, at de antagonismer, som i forvejen i mere eller mindre latent grad måtte eksistere i offentligheden, kunne blive bragt i spil. I overensstemmelse hermed kan publikums performative handlen, interaktion og udveksling med hinanden da også siges at udgøre værket egentlige omdrejningspunkt.

---

8 Med begrebet om offentlighedens pluralistiske karakter trækker jeg på Oskar Negt og Alexander Kluges kritik af Jürgen Habermas’ begreb om den borgerlige offentlighed (se hertil Negt og Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Suhrkamp, 1972). For en grundig sammenligning af disse to divergerende offentlighedsopfattelser se fx Henrik Kåre Nielsen: *Kritisk teori og samtidsanalyse*, Århus Universitetsforlag, 2001.

9 Negt og Kluge definerer i *Öffentlichkeit und Erfahrung* ”produktionsoffentlighed” som spændende fra de kommercielle medier til de private koncerners offentlighedsarbejde. Drevet af profitmotiver penetrerer produktionsoffentlighederne ifølge Negt og Kluge så at sige den enkelte borgers privatsfære i et målrettet forsøg på at appropriere de basale behov, som i kollektiv organiseret form kunne udgøre et modstandspotentiale.

## Solveig Gade

Den performative ytring henviser, sådan som den blev introduceret af J.L. Austin inden for sprogfilosofien, til udsagn, som ikke blot beskriver, men også udfører handlinger i den sociale virkelighed, idet de fremsiges. Austins paradeeksempler herpå er ytringer som ”Jeg lover, jeg sværger, jeg døber” – dvs. selvreferentielle ytringer med en virkelighedskonstituerende effekt. Siden har henholdsvis Jacques Derrida og Judith Butler argumenteret for, hvordan såvel dagligdags som fiktiv sprogbrug er underlagt en generel iterabilitet og særlig diskursiv citationspraksis, i forhold til hvilken subjektet snarere kan betegnes som en effekt end som en suveræn ”diskursorganisator”. I forlængelse heraf har Butler argumenteret for en skelnen mellem performance og performativitet, hvor performance kan betegnes som det enkelte individs singulære handling, der ligesom subjektiviteten frembringes som en effekt af performativitetens “tvangsmæssige recitation af normer”:

performance as bounded „act“ is distinguished from performativity insofar as the latter consists in a reiteration of norms which precede, constrain, and exceed the performer and in that sense cannot be taken as the fabrication of the performer’s “will” or “choice”; [...] further what is “performed” works to conceal, if not to disavow, what remains opaque, unconscious, unperformable. The reduction of performativity to performance would be a mistake.<sup>10</sup>

Performancen lader sig med andre ord ikke tænke uden performativitet – performativitetens diskursivitet går så at sige forud for og strukturerer langt hen ad vejen det enkelte subjekts materielle performance. Således er man langt fra altid bevidst om, hvordan man som subjekt og køn altid allerede er i færd med at performe, eller måske rettere at blive performet. Samtidig har den enkelte ifølge Butler netop i kraft af forskellen på, hvad vi kunne kalde

---

10 Butler: „Critically Queer“ in *Bodies that matter*, Routledge, 1993, p. 234.

## En gennemspilning af Haider

den generaliserede performativitet og den singulære performance mulighed for indefra at skabe forskydninger og variationer i forhold til den gentagelse af normer, som han/hun uvægerligt indskriver sig i.

I *Ästhetik des Performativen* trækker teaterforskeren Erika Fischer-Lichte en række vigtige forbindelser mellem performativitetsteorien og kunstarternes udvikling siden 1960erne. Det afgørende greb i denne bestræbelse er, at hun på baggrund af Austins sprogfilosofi og en artikel af Butler fra 1988, nemlig ”Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, kobler performativitetsbegrebet med opførelsesbegrebet. Med henvisning til, hvordan såvel Austin som Butlers beskrivelser af udførelsen af performative handlinger kan sammenlignes med ritualiserede offentlige opførelser skriver hun således:

Es bietet sich daher an, eine Ästhetik des Performativen im Begriff der Aufführung zu fundieren. Das heisst, den vorhandenen Theorien des Performativen müsste eine neue, eine ästhetische Theorie der Performance/Aufführung hinzugefügt werden.<sup>11</sup>

I forlængelse heraf og med reference til Max Hermann, grundlæggeren af teatervidenskab som selvstændig disciplin i Tyskland, definerer Fischer-Lichte opførelsesbegrebet således:

Es ist die *leibliche Ko-Präsenz* von Akteuren und Zuschauern, welche eine Aufführung allererst ermöglicht, welche die Aufführung konstituiert. Damit eine Aufführung stattfinden kann, müssen sich Akteure und Zuschauer für eine bestimmte Zeitspanne an einem bestimmten Ort versammeln und gemeinsam etwas tun.<sup>12</sup>

---

11 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, 2004, p. 41.

12 Ibid, p. 47, min fremhævelse. Denne opførelsens særlige medialitet betegner Fischer-Lichte

Fischer-Lichte binder med andre ord performativetsbegrebet til teatersituationens krav om fysisk *ko-præsens* mellem beskuere og aktører, og hermed udelukker hun uden videre belæg en lang række kunstarter fra at være performative, i hvert fald i den særlige (nærværs)ontologiske forstand, som hun plæderer for.<sup>13</sup> I forbindelse hermed er det symptomatisk, at hun i udarbejdelsen af sin teori udelader såvel Derridas centrale overvejelser om performativitet som den sene Butlers mere diskursivt orienterede performativetsbegreb.<sup>14</sup> Hvad Fischer-Lichte afstedkommer i denne manøvre er med andre ord at indordne performativetsbegrebet under teaterbegrebet, samtidig med at hun er meget tæt på at udblænde den tvangsmæssige, diskursive praksis og følgelige spaltning af (sam- og selv)nærværet, som er helt afgørende at medtænke i forhold til Derrida og Butlers poststrukturalistisk prægede definition af performativitet. Til forskel fra Fischer-Lichte vil jeg frem for at reducere performativetsbegrebet til en strikt teatermæssig ”ontologi” agitere for at fastholde det i den brede betydning og med alle de sociologiske og antropologiske implikationer, som Derrida og Butler fremskriver. Anskuet i forhold til den kunstneriske performative begivenhed betyder det, at den enkelte beskuers singulære materielle ”performance” nødvendigvis er inficeret af performativitetens diskursive normativitet – noget beskueren ikke

---

også som den ”autopoietiske feedbacksløjfe” mellem aktører og tilskuere (p. 59).

- 13 Skønt Fischer-Lichte nævner alt fra litteratur til installationskunst i sin oplistning af kunstarter, som hendes performativetsbegreb skulle kunne appliceres på, er det ikke de respektive kunstarter an sich, men derimod disse kunstarters placering i en særlig opførelsessituation, hun hæfter sig ved. Når hun skal argumentere for fx litteraturens performative aspekt, er det således ikke så meget den performativitet, der måtte være på spil i teksten, hun påpeger, men derimod den opførelsesmæssige situation, hvor en forfatter læser op af sit værk for et publikum. (jf. *ibid.*, p. 24-25).
- 14 Netop fordi den teatral metafor, som Butler benyttede i ovennævnte essay og *Gender Trouble*, blev taget for bogstaveligt, lægger Butler i forordet til *Bodies that matter* og ikke mindst i essayet ”Critically Queer” afstand til den teatral figur for eksplicit at vende sig til Derridas kritiske læsning af Austin. Af en note på s. 40 i *Ästhetik des Performativen* fremgår det, at Fischer-Lichte faktisk godt er klar over, at hun for at få Butler til at ”passe ind i sit kram” udelader en ikke uvæsentlig del af dennes tænkning.

## En gennemspilning af Haider

nødvendigt er bevidst om, men noget, som nødvendigvis indskyder en kile i den *ko-præsens* mellem tilskuere og aktører, som for Fischer-Lichte er alfa og omega i forbindelse med den performative æstetik.

Vender vi nu tilbage til Schlingensiefs aktion var den på et strukturelt niveau netop karakteriseret ved sin performativt knopskydende karakter. De situationer og fænomener, som aktionen vedvarende kastede af sig – herunder avisoverskrifter i såvel ind- som udland, tv-debatter mellem Schlingensief og Wiens lokalpolitikere og en hackers midlertidige nedlukning af projektets hjemmeside – blev således ikke betragtet som reaktioner afgrænsede fra værket som sådan. Tværtimod blev de aktivt annammet og integreret som dele af det samlede værks udtryk og som begivenheder, der var med til at udstikke aktionens videre kurs. I den henseende kan aktionen bedst betegnes som en begivenhedsrække, der producerede situationer, møder og forhandlinger mellem forskellige medier og grupper i et næsten manisk tempo. Det udsagn, som Schlingensief oprindeligt måtte have ønsket at lancere i kraft af aktionen fik med andre ord ikke lov til at stå uanfægtet, men blev konstant udfordret, istemt eller forkastet; det blev så at sige indlemmet i en proces af performativ og kollektiv betydningsgeneration. Hvad angår den mellem menneskelige interaktion var pladsen omkring containeren konstrueret som og fungerede i praksis også som en arena, hvor forskellige partikulære offentligheder kunne mødes og brydes, og hvor divergerende positioner i forhold til Østrigs generelle politiske klima og asylpolitik kunne bringes frem i lyset. Aktionen igennem var der således sort af mennesker på operapladsen, som oprømte parlamenterede om rimeligheden af, hvad der gik for sig. Diskussionerne og meningstilkendegivelserne spændte fra folk, der hver dag stillede sig op på pladsen med bannere og skilte, hvorpå der bl.a. stod ”Das ist nicht so. Das ist Schauspiel” og ”Ich bin Österreicher und schäme mich über diese Aktion. Sie sollten es auch, Hr. Bundespräsident“ over mennesker, der udtrykte deres mening gennem den megafon, Schlingensief stillede til rådighed, til oprømte meningsudvekslinger eller ligefrem skænderier. Foruden østrigsk asylpolitik

udgjorde spørgsmålet om aktionens status som kunst et af de absolutte omdrejningspunkter i diskussionerne – et emne, som blev yderligere tilspidset efter at *Krone Zeitung* på forsiden havde kunnet berette, at ”Container-show kostet Millioner”. Ugen igennem steg intensiteten omkring containeren støt, og i den stadig mere ophidsede menneskemængde antog meningsudvekslingerne en mere og mere partisk og affektiv karakter.

Denne strategi, hvor man altså tager udgangspunkt i og honorerer offentlighedens fragmenterede og partikularistiske karakter, kan lignes med Chantal Mouffes refleksioner omkring, hvad hun kalder ”radikal-pluralistisk demokratisk politik”, i forbindelse med hvilken hun netop argumenterer for genindførelsen af passioner og partiske perspektiver i politik. I Mouffes forståelse er ”det politiske” i ontologisk forstand konstitueret ved sin antagonistiske karakter, men frem for at udslette denne er det de demokratiske institutioners opgave at transformere – at sublimere den så at sige – til en *agonisme*. I kraft af skabelsen af en agonistisk offentlig sfære kan forskellige hegemoniske projekter nu konfronteres med hinanden, men frem for at udspille sig i en ven/fjende-relation, er konfrontationerne opbygget omkring et os/dem-forhold, hvor modstanderne nok er uenige, men grundlæggende anerkender hinandens ret til at kæmpe om den hegemoniske position.<sup>15</sup> Med dette perspektiv in mente kan vi hævde, at såvel de fysiske som de virtuelle og diskursive rum i *Bitte liebt Österreich* overordnet set udgjorde en agonistisk offentlig sfære, hvor antagonismer og modstridende hegemoniske projekter fik lov til at mødes og brydes. De ofte temmelig voldsomme reaktioner og konfrontationer til trods foregik debatten overvejende i en ”tæmnet” form i den forstand, at modstanderne, idet de var trådt ind i arenaen, var nødt til at anerkende hinanden som legitime modstandere. Nægtede de at gøre dette, stod medarbejdere fra Wiener Festwochen parat til at tage affære, således at aktionen ikke udartede til et uforsonligt ven-fjende forhold i form af fx gadekampe mellem repræsentanter fra den yderste højre- og venstrefløj.

---

15 jf. Mouffe *On the Political*, London & New York, 2005.

## En gennemspilning af Haider

Aktionens montering af højt divergerende offentligheder og diskurser inden for en, om end omstridt, så dog overordnet sammenhængende kunstnerisk ramme, bevirkede med andre ord, at antagonisterne ikke fik lov til at eskalere ukontrolleret, men forblev forpligtede på såvel hinanden som den specifikke kontekst, de indgik i. I den forstand kom kunstinstitutionen, nærmere bestemt Wiener Festwochen, som finansierede og garanterede aktionens status som kunst, netop til at fungere som en sådan form for ”transformativ” demokratisk institution, som Mouffe hævder, er essentiel for demokratisk politik. I forlængelse heraf kan vi sige, at aktionens performative struktur på adækvat vis afspejlede forestillingen om offentlighedsformation som en dynamisk proces. Ligesom demokratisk offentlighed ifølge Mouffe ikke er noget, som *er*, men derimod noget som til stadighed må tilvejebringes og praktiseres, var aktionen bygget op omkring publikums performative handlen i den. Og ligesom offentlighedsformation kan defineres som en potentielt uafsluttelig proces, var aktionen defineret ved sin knopskydende og konstant muterende karakter. Den lagde sig ikke til hvile i form af et entydigt, afrundet udsagn, men producerede vedvarende nye forbindelser – spændende fra de relationer, som blev etableret i selve den mellemmenneskelige interaktion i begivenheden til de betydningstilskrivelser, som dokumentationen af aktionen kastede af sig.

## II

Samtidig med denne betoning af offentlighedens pluralistiske og partikularistiske karakter åbnede aktionen imidlertid også for, at de respektive deloffentligheder kunne åbne sig mod en fælles horisont, hvor de midlertidigt kunne sætte sig ud over egne mere eller mindre socialt betingede interesser og partiske perspektiver. Hermed er vi ovre i ovre i, hvad jeg vil kalde den indirekte adressering af modtagerinstansen som ideel offentlighed; en offentlighed altså, der ikke eksisterer *an sich*, men som, idet der fremsættes en konception af den ”som om” den fandtes, snarere fungerer som et

regulerende ideal.<sup>16</sup> Dette niveau af aktionen er nært forbundet med den leg med og uvished omkring den diskursive rammesætning, som jeg nævnte indledningsvis, og som besværliggjorde publikums mulighed for at læne sig tilbage i tryk forvisning om at tilhøre den eller den anden offentlighed med disse eller hine uangribelige og partiske holdninger. Således ændrede aktionen konstant format: Fra stedsspecifikt værk til teater til folkeudstilling til realityshow etc., men vigtigst af alt blev der sået tvivl om, hvorvidt det, publikum oplevede, var ”kunst” eller ”virkelighed”, fiktiv iscenesættelse eller skinbarlig realitet. Denne ustabilitet og leg med den diskursive rammesætning henledte selvsagt opmærksomheden på rammens betydning for, hvordan vi afkoder og følgelig tilskriver fænomener betydning, og i forbindelse hermed blev publikum foranlediget til at etablere et dobbeltblik på ikke blot aktionen, men også deres egne perceptioner og handlinger i forbindelse med den. Det er

---

16 Morten Kyndrup har i bl.a. ”Kunstværk, dom subjektivitet” i *Passepartout* nr. 22, 2003, argumenteret for, hvordan Immanuel Kants idé om en særlig æstetisk fællessans, der skulle kunne forene menneskeheden i en følelse af frihed på tværs af sociale skel, snarere end have status af en egentlig realitet, kan siges at fungere som et regulerende ideal. Et ideal på baggrund af hvilket, vi kan fremsætte vor æstetiske dom ”som om” der gaves en sådan fællessans, der kunne garantere dommens objektive og almene karakter. Det er nu min pointe, at det forholder sig på lignende vis med offentlighedsbegrebet, nærmere bestemt Jürgen Habermas’ kantiansk inspirerede og universelt aspirerende ideal om borgerlig offentlighed. Om end den tidlige Habermas i sin analyse af den borgerlige offentligheds fremkomst kan siges at sammenblende det deskriptive og det præskriptive niveau, betoner han flere steder, at det fulde utopiske potentiale af idéen om borgerlig offentlighed og de værdier, som knytter sig hertil, endnu aldrig er blevet fuldt ud realiseret. (se fx Habermas: *Borgerlig offentlighed*, Fremad, 1976, p. 22). Den habermasianske konception af borgerlig offentlighed eksisterer med andre ord ikke som et historisk faktum eller en realitet *an sich*, men derimod som et regulerende *ideal*. Et ideal, der byder os at transcendere egne behov og interesser for som rationelle subjekter i diskursiv interaktion at ræsonnere os frem til en konsensus vedrørende almenvællet. Af pladsmæssige hensyn kan jeg ikke udfolde denne pointe nærmere her, men i min ph.d.-afhandling (under udarbejdelse) undersøger jeg – inspireret af bl.a. Henrik Kåre Nielsens offentlighedsteori – hvordan elementer fra henholdsvis Negt og Kluges partikularistiske og Habermas’ ideale offentlighedskonception virker sammen i en lang række af samtidskunstens relationelt og dialogisk anlagte praksisser.

## En gennemspilning af Haider

i forhold til dette niveau, at jeg mener, teatralitetsbegrebet kan være frugtbart at inddrage.

Teatralitet er, ligesom performativitet, et omstridt begreb, der ikke blot anvendes forskelligt fra disciplin til disciplin og fra epoke til epoke, men også internt i den teatervidenskabelige disciplin.<sup>17</sup> Af pladsmæssige hensyn vil jeg her begrænse mig til – temmelig kortfattet – at fremhæve centrale definitioner af begrebet hos henholdsvis Josette Féral, Willmar Sauter og Fischer-Lichte. Alle er de teaterforskere, og alle forsøger de, med henvisning til nødvendigheden af at anskue og analysere teatrale begivenheder inden for dén socio-kulturelle kontekst, disse måtte indgå i, at fremskrive ”moderne” definitioner af begrebet, der rækker ud over den snævre scene/sal-situation. I en inden for teatralitetsforskningen efterhånden uomgængelig artikel opstiller Féral for sin del en række ”kriterier” for teatralitet: For det første indebærer teatralitet identificeringen af et andet rum end det hverdagslige, hvilket medfører, at de handlinger, som udføres inden for dette rum, kommer til at betyde på en anden måde, end de ville gøre uden for den teatrale rammesætning. For det andet er det afgørende, at tilskueren er bevidst om aktørens intentionelle konstruktion af den teatrale begivenhed. Féral går endda så vidt som til at sige, at beskueren principielt kan ”teatralisere” rummet omkring sig uden den andens bevidsthed herom, og lægger i sin definition således uomtvisteligt vægten på beskuerens perception. Går vi videre til Willmar Sauter betoner han det kommunikative aspekt ved den teatrale begivenhed. I forlængelse af sin definition af teatersituationen som en kommunikativ proces, hvor udvekslingen mellem den optrædendes handlinger og publikums reaktioner udgør omdrejningspunktet, definerer Sauter kernen

---

17 Se hertil bl.a. særnummeret af *Substance* om teatralitet (*Substance* Vol. 31, Nos.2&3, 2002. Red.: Josette Féral), *Theatre Research Internationals* nummer om teatralitet (*TRI*, 20/2, 1995. Red.: Erika Fischer-Lichte) og *Peripetis* temanummer om teatralitet (*Peripeti*, 7, 2007, red.: Erik Exe Christoffersen og Torunn Kjølnér). For nyere bøger om teatralitetsbegrebet se endvidere Tracy C. Davis og Thomas Postlewait: *Theatricality*, Cambridge University Press, 2003 og Anne-Britt Gran: *Vår teatrale tid*, Dinamo Forlag, 2004.

i teatralitet som just udvekslingen mellem handlinger og reaktioner. Som han skriver: "Theatricality, in my view, includes both perspectives, both actions which become signs and reactions through which these signs are perceived in a special way."<sup>18</sup> Ligesom Féral understreger Sauter altså, hvordan teatraliteten så at sige transformerer objekter og handlingers betydningsmæssige status, men til forskel fra hende er det for Sauter helt afgørende, at denne transformation udspiller sig i et møde, som såvel aktør som recipient er bevidst om. For Fischer-Lichte er dette møde, den fysiske *ko-præsens* – ligesom det er også er tilfældet for hendes performativetsbegreb – ligeledes helt afgørende i forbindelse med teatralitet. I artiklen "Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur" (1998) uddifferentierer hun fire kerneaspekter i forbindelse med teatralitetsbegrebet, nemlig iscenesættelse, kropslighed, perception og opførelse.<sup>19</sup> Mens iscenesættelse kan beskrives som en intentionel proces karakteriseret ved planlægning og forberedelse, er opførelsessituationen betegnet ved uforudsigelighed og interaktion mellem aktører og tilskuere.<sup>20</sup> En situation, hvor aktøren fremstiller og transformerer materiale, som recipienten for sin del perciperer på en særlig måde. Selvom flere af disse definerende træk ved teatralitet også optræder i Fischer-Lichtes performativetsbegreb, er en væsentlig forskel ifølge hende selv, at mens de alle fire skal være til stede, for at man kan tale om teatralitet, kan de udmærket optræde enkeltvis i forbindelse med performativitet. Desuden, kunne man tilføje, tildeles det iscenesatte og intentionelt konstruerede langt større vægt i forbindelse med Fischer-Lichtes teatralitetsbegreb, end det er tilfældet for hendes performative æstetik, hvor vægten i allerhøjeste grad må siges at ligge på den uforudsigelige opførelsessituation.

På baggrund af disse tre positioner kan vi definere teatralitet som

---

18 Sauter: *The theatrical Event*, University of Iowa Press, Iowa City, 2000, p. 70.

19 Se Fischer-Lichte: "Grenzgänge und Tauschhandel" in *Performanz*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, p. 299.

20 Denne opførelsens særlige medialitet betegner Fischer-Lichte også som den "autopoietiske feedbacksløjfe" mellem aktører og tilskuere (2004, p. 59).

## En gennemspilning af Haider

en kommunikativ begivenhed, der udspiller sig i mødet mellem beskuer og aktør, og som karakteriseret ved modtagerens *bevidsthed* om afsenderens *intentionelle* iscenesættelse og konstruktion af den teatrale begivenhed åbner for et rum, der adskiller sig fra hverdagens, og hvor ting betyder på en anden måde, end de ville gøre i en dagligdags kontekst. På samme måde som vi med Butler så, hvordan performativitetens diskursivitet uvægerligt indskrives sig i den materielle performance, kan vi i forhold til teatraliteten sige, at iscenesættelsen nødvendigvis går forud for og er indfældet i den singulære opførelse. Imidlertid, vil jeg hævde, beror en afgørende forskel på teatralitet og performativitet på intentions- og bevidsthedsgraden. Hvor man i forhold til det mere bredt antropologisk og sociologisk prægede performativitsbegreb, sådan som jeg med reference til Austin og især Derrida og Butler har defineret det, nemlig langt fra altid er bevidst om den performance, man så at sige udfører, er der i relation til teatraliteten tale om en intentionelt konstrueret begivenhed. En begivenhed, hvis iscenesatte karakter modtageren er bevidst om og derfor afkoder ved hjælp af ikke-dagligdags parametre. Anskuet i forhold til den specifikke kunstneriske begivenhed betyder det, at hvor performativitet er relateret til beskuerens kulturelt determinerede og partikulære handlen, kan teatraliteten med sin betoning af begivenhedens konstruerede og kunstige karakter siges at konstituere den ramme, der får den performative handlen til at fremtræde i al dens på forhånd kodede middelbarhed.

Hvad angår *Bitte liebt Österreich* kan vi i forlængelse heraf sige, at legen med og den deraf følgende implicite iscenesættelse af rammesætningen fremhævede aktionens nøje konstruerede karakter i en gestus, der påpegede den fundamentale spaltning i ikke blot den interaktion og *ko-præsens* mellem afsender og modtager, som Fischer-Lichte betoner i forbindelse med opførelsen, men også den enkeltes ”selvnærvær” i denne opførelse eller performance. Iscenesættelsen af rammen verfremdede og lod med andre ord publikums performative og langt fra umedierede og ”rene” handlen i aktionen træde frem til selvrefleksiv, kritisk undersøgelse. Et godt eksempel herpå var,

## Solveig Gade

da en flok anti-Haider demonstranter efter at have stormet containeren og ”befriet” asylansøgerne blev konfronteret med asylansøgernes angst i forhold til denne befrielse – for hvad ventede dem udenfor containeren? – og følgelig med deres egne automatiske formodninger om at være på det ”godes” side. Således er *Bitte liebt Österreich* da også blevet kaldt et ”træningsprogram i selviagttagelse og behaviorisme”<sup>21</sup>; et laboratorium altså for recipientens iagttagelse af og refleksion over ikke blot verdens og de øvrige recipients beskaffenhed, men også hans/hendes egne handlinger og i sidste instans møde med de beskuermodeller, som ligger indlejret i værket. I forbindelse hermed lagde de forskellige iagttagelsesniveauer sig ind i hinanden som i en slags kinesisk æskesystem, hvor det ikke blot var asylansøgerne, men også østrigerne og i princippet resten af verden, der blev placeret i en art laboratorium for gensidig iagttagelse. For hvor langt var asylansøgerne villige til at gå? Hvor længe ville Wien-borgerne acceptere, at containeren med racistiske slogans skulle stå som en skamstøtte i deres by? Og hvordan forholdt den øvrige verden sig til scenariet og til den politisk definerede kontekst, som aktionen udsprang af? Frem for blot at fremprovokere antagonismer og affekter bestod en vital del af værket således i at bringe de mange medvirkende til at fundere over og undersøge betydningen af og baggrunden for emergensen af disse antagonismer og affekter. Herunder den enkeltes egen mere eller mindre ubevidste kulturelt determinerede handlen og villighed til at påtage sig de roller, som så at sige lå indfældet i aktionen. Og det faktum, at der, Schlingensiefs forsøg på at sløre billedet til trods, netop *ikke* var tale om en hverdagslig politisk demonstration, men derimod en kunstnerisk initieret begivenhed åbnede da også for et ikke-dagligdags diskursivt rum. Et rum, hvor publikum indirekte adresseret som ideel offentlighed momentant kunne praktisere med at hæve sig over partiske interesser og idiosynkrasier for at diskutere eller reflektere over den fortværende relevans eller mangel på samme

---

21 Sandra Umatham: ”Der Theatermacher” in *Theaterwissenschaftliche Beiträge, Theater der Zeit*, oktober 2000, p. 38.

## En gennemspilning af Haider

af det revolutionære borgerskabs idealer om frihed og lighed, som dybest set var impulsgivende for projektet.

For til slut at vende tilbage til den indledningsvis nævnte betydning af ikke blot at fokusere på det udsigelsesmæssige niveau i forhold til det relationelle og publikumsinddragende værk – hvilket i øvrigt netop var, hvad en stor del af den sensationelt orienterede presse gjorde i forbindelse med Schlingensiefs aktion – er det altså min pointe, at man ved hjælp af teatralitetsbegrebet kan få hånd om det niveau af værket, der har at gøre med dets udsagte udsigelse. På baggrund af analysen, hvor vi netop har set, hvordan værket arbejder som en konstant muterende og performativt knopskydende organisme, forekommer det mig imidlertid ikke helt adækvat at tale om værkets udsagte udsigelse i betydningen ”frossen” montering af udsigelsens instanser. Måske skulle man i forhold til specifikt relationelt og performativt anlagte kunstneriske begivenheder hellere tale om iscenesat eller måske ligefrem ”teatral iscenesat udsigelse” frem for udsagt udsigelse?<sup>22</sup> Tanken er, at man herved kunne antyde værkerne eller begivenhedernes i bogstaveligste forstand uforudsigelige, relationelle og dynamisk muterende præg, *samtidig* med at man betonedede deres nøje konstruerede, iscenesatte og kunstige karakter.

---

22 Se hertil Mads Thygesens artikel ”Jeg kan lide, når teatret spiller med åbne kort” in *Peripeti*, 7, 2007, (red.: Erik Exe Christoffersen og Torunn Kjølnær).



# Det semantiske interface

Af Christian Ulrik Andersen

## Hvorfor analysere computerens interface?

Udsigelsesanalysen har et potentiale som er af en generel karakter – som den vil have over for alle kunstværker, men som ‘metode’, hvis man kan kalde den det, har den evner der rækker ud over kunsten. Mit forskningsområde ligger inden for feltet digital æstetik – dvs. det drejer sig om computere, computerkunst og computerspil. Udsigelsesanalysen gør det her muligt at redegøre for en meget specifik problemstilling.

Computeren er ikke en maskine som andre maskiner. Den er nemlig også et medium. Computerkunstneren Frieder Nake beskriver computeren som et ‘instrumentelt medium’ (jvf. Pold 2005). Dvs. at dens særegenhed består i, at den på én gang kommunikerer med os og gør noget for os. Vi kender det udmærket i vores omgang med den. Som et instrument er den en udvidelse af vores sanser og intellekt, der fx gør det muligt intuitivt at finde information eller redigere tekster. Samtidig er den også et medium. For at få den til at fungere, er der et sprog, vi skal benytte, der sætter den i gang med at udføre bestemte processer – formatere teksten, vise udvalgte tekstdokumenter fra en database osv. Engang foregik kommunikationen med computeren vha. computerkode, men i dag benytter man fortrinsvis et visuelt og metaforisk sprog. Vi finder fx mapper, skraldespande, menuer og en hel masse andre symboler og ikoner på vores desktop. Computeren som medium har dermed gjort det muligt for ‘almindelige mennesker’ at udføre handlinger og tilegne sig instrumenter, der før var reserveret professionelle specialister. Man behøver fx i dag ikke et helt filmhold og et filmstudie til at redigere sin hjemmevideo fra sommerferien.

Massernes tilegnelse af værktøjer til æstetisk udfoldelse har fået den russisk/amerikanske medieteoriker Lev Manovich til at beskrive

computerens software som fuldførelsen af avantgardens utopi (Manovich, 1999). Mulighederne for kopiering, cut-up og montering af andre mediers udtryk er indlejret i en teknologi, der er udbredt til masserne i en 'do-it-yourself culture'. I tresserne var computeren fortrinsvist et militært instrument, hvor man ikke overvejede, at computere skulle være noget for den brede befolkning – tværtimod, forhindrede man bevidst, at computerforskningen skulle løsrives det militære strategiske mål. Udviklingen af desktopinterfacet i halvfjerdserne kan derfor ikke løsrives fredsbevægelsen og et oprør mod tidens militærstyring af det vestlige (amerikanske) samfund. Desktopinterfacet er idéen om at gøre computeren til 'folkets' instrument, tilpasset 'brugeren' – i stedet for at være soldatens våben (jvf. Andersen, 2007). I en traditionel avantgardetankegang ligger der som bekendt et politisk ærinde, der således i dette tilfælde udmøntes i, at computeren bliver synonym med et folkeligt 'do it yourself'-oprør.

Selvom udviklingen af computerens brugervenlige, grafiske brugergrænseflade i sin tid indeholdt en drøm om et fællesskab baseret på menneskelige værdier, kan det næppe siges at være så simpelt i dag – godt 30 år senere. Fjernelsen af brugerens mulighed for selv at definere, hvad computeren som instrument skal gøre, markerer nemlig også begyndelsen på computeren som konsumvare. Brugeren mister magten over instrumentet og dens sprog tvinges så at sige ned over brugerens livsverden. At gå bag om den grafiske brugergrænseflade og tvinge computeren til at agere, som man selv gerne vil have den til, betragtes endda ofte som en strafbar overtrædelse af ophavsretten ('hacking'). Uden nogen mulighed for at forhindre det og med ringe mulighed for at gøre sig det bevidst bliver brugeren således tvunget til at agere som konsumcomputeren vil. Brugeren fremmedgøres dermed for såvel instrument-mediet som dets rolle i kulturen. Visse interfaceformer rummer imidlertid en implicit refleksion over disse aspekter.

For at ridse situationen meget skarpt op har vi altså at gøre med et instrumentelt medium, et medium, der kan gøre noget og som samtidig benytter et bestemt sprog, der binder brugeren til den på en bestemt måde. Man kan

## Det semantiske interface

(som Manovich) vælge at fokusere entydigt på det revolutionære potential der ligger heri (at vi nu alle sammen kan udtrykke os med computeren), eller man kan argumentere for, at vi, selvom Manovich rent empirisk har ret, interagerer med computeren på forskellige måder. Computeren har mange forskellige interfaces og skaber ret forskellige relationer mellem bruger og computer. Til tider er vi som brugere spundet ind i dens processer og handlinger, mens vi til andre tider tilbydes andre erfaringer af dens processer.

Hvad jeg vil forsøge at 'bevise' – gennem en udsigelsesanalyse af henholdsvis computerens 'pragmatiske' interface (som vi støder på det i desktoppen, tekstbehandlingsprogrammet og hjemmesiden) og dens 'æstetiske' interface, som vi fx støder på det i computerspillet, der synes at promovere en særlig erfaring af computeren – er netop denne diversitet i anvendelsen af computeren.

### Hvordan analysere computerens interface?

Argumentationen forudsætter et basalt kendskab til bestemte kernebegreber i min lingvistiske tilgang til interfacet.

Først og fremmest hæfter jeg mig ved, at interfacet kan henlede vores opmærksomhed i to forskellige retninger: På *hvad* man gør, og på *hvordan* man gør. Mod instrument og mod medie. Denne skelnen er en skelnen i *måden* man interagerer på. Der er altså tale om en *diskursanalyse*.

Det næste, jeg hæfter mig ved, er en ofte antaget misforståelse. I diskursanalysen af computerens interface har man tidligere (og særligt, men ikke entydigt, i analysen af computerspil) orienteret sig mod en narratologisk tilgang, hvor man skelner mellem *story* og *plot* eller *fabula* og *sjuzet*. Jeg mener, at forskellen i *måden* man taler på, er en skelnen på *sjuzet*-niveau.

En frugtbar analyse af interfacet i denne sammenhæng er derfor ikke en analyse af det udsagte, 'tegnene' i interfacet, en semiotik (som man ofte fokuserer på i interfacdesign-forskningen); men et semantisk niveau, der vedrører *udsigelsen*.

## Christian Ulrik Andersen

I *udsigelsen* mener jeg, at der er tale om forskellige anvendelser af *shiftere* eller *koblere* om man vil, der kan drive interfacets diskurs i to forskellige retninger: en *historiserende*, objektiv, faktuel diskurs og en *diskursiv*, usikker, kontekstbestemt diskurs. Noget simplificeret er førstnævnte eksemplificeret i det pragmatiske interface, hvor brugeren typisk er klar over, hvad der sker når man trykker på en knap og sidstnævnte i det æstetiske interface, hvor brugeren så at sige undersøger hvad der sker, når hun trykker på en knap – på at forstå meningen med at trykke på en knap.

Sidst men ikke mindst, mener jeg, at det er essentielt at forstå, at der er en art implicit fortæller i interfacets konstruktion, der dikterer dets diskurs; at udsigelsen så at sige selv har en udsigelse. Det er noget, man har haft opmærksomhed for i analysen af fortællende fiktion i mediegenerer som film og bøger, men som er uudforsket i analysen af interaktion og interfaces.

*Et overblik over de præsenterede begreber vises således:*

SEMOTIK ( <i>langue</i> , betydning, tegn) – OBJEKTER/IKONER	
SEMANTIK ( <i>parole</i> /meningsdannelse, udsigelse, diskurs - ANVENDELSE)	
<i>Histoire</i> En historiserende diskurs 'Hvad der <i>skete</i> ' Udsagn/FUNKTION Man (han)	<i>Discours</i> En diskursiv diskurs 'Hvad der <i>sker</i> ' Udsigelse/ANVENDELSE Jeg/du (shifters)
'Udsagt udsigelse' – FUNKTIONENS ANVENDELSE ( <i>hvordan</i> det implicitte 'man' taler, betydningsdannelsen i interfacets eget univers, <i>histoires</i> diskurs)	

### Det pragmatiske interface

Det er så at sige en forudsætning for interfacet, at det tilbyder en interaktion med computeren. Jeg vil derfor hævde, at interfacet altid indeholder *shiftere*.





*Samme knap betyder noget forskelligt afhængigt af konteksten.*

Det samme gør sig gældende med knappen. Alle ved, at en knap, hvorpå der står 'Go' eksekverer en handling. Knapper gør det, knapper altid gør, de tænder/slukker, starter/afbryder osv. Hvad der eksekveres er derimod alene bestemt af situationen. 'Go' kan starte en installation, det kan starte en søgning osv. Betydningen af knappen er stabil, men meningen er bestemt af situationen.

I denne forstand består det pragmatiske interface (som alle andre interfaces) af en række 'holdepladser for shiftere', der tilbyder brugeren funktionalitet – kobler til en anvendelsessituation. Brugeren ser aldrig på det som en flade, men ser konstant efter muligheder for at koble til en funktion – for at transformere det fra flade (tegn) til anvendelse.

Interfacet er derfor altid en diskursiv henvendelse, der betoner et her og nu. Denne 'diskursivitet' i interfacet er rettet mod etableringen af et nærvær for brugeren. Brugeren skal være indfanget i interfacet. Læser man litteratur om interfacedesign, synes nærværet computeren ('immersionen') at være et ultimativt mål – typisk med henvisning til kognitionspsykologiens anvendelse af begrebet 'flow' (Csikszentmihalyi 1990).

Nærværet med computeren er imidlertid også problematisk for det pragmatiske interface. Interface-design-gururen Donald Norman har fx proklameret, at målet i interfacet (dvs. det pragmatiske interface) er at interagere med opgaven og ikke med mediet/computeren (som han fx tydeligt

## Det semantiske interface

angiver det i titlen på bogen *The Invisible Computer* (Norman, 1998)). Det paradoksale er, at interfacet på én gang er defineret ud fra tilstedeværelsen af muligheder for tilkobling (tilstedeværelsen af shifters), men at disse shiftere ikke må henviser til udsigelsessituationen, der forhindrer et nærvær med opgaven.

Når man fx interagerer med en menu, duer det ikke, at menuen refererer til sig selv og til situationen 'at man nu interagerer med menuen', som dens natur af shifter potentielt får den til. Det duer ikke, at brugeren får fornemmelsen af, at det er en maskine, der henvender sig til hende og tilbyder interaktion. Menuen skal henviser til en bestemt funktion, dvs. til noget uden for den selv. Tilkoblingen er en nødvendighed, men den skal ikke være til maskinen. Den skal være til funktionen/mediet/det medierede.

Denne teknik til at ophæve shifternes refereren til sig selv og den maskinelle udsigelsessituation sker ved en *metaforisering* af interfacet – som den også proklameres i designteorien.<sup>1</sup> Metaforiseringen er en lille smule tvetydig, og kræver derfor en kort gennemgang for at anskueliggøre, hvordan den sætter fokus på opgaven og fjerner fokus fra shifternen selv og maskinen/computeren som udsigelsessubjekter.

En metafor opstår, meget grundlæggende, når man sætter to ting lige; når man siger, at et fænomen er 'lige som' et andet fænomen. I den metaforiske billeddannelse kan man f.eks. substituere kærligheden med rosen eller maskuliniteten med toget. Denne billeddannelse skaber i udgangspunktet opmærksomhed for det diskursive. De to fænomener (rosen og kærligheden) tilhører to forskellige plan (biologien/naturen over for følelserne/mennesket) og er kun bragt sammen ved hjælp af et talende jeg. Metaforiseringen er m.a.o. diskursiv, fordi den er afhængig af et jeg og en kontekst. Det metaforiske interface sammenstiller fx timeglasset med den arbejdende computer, og der

---

1 Eksempelvis kan man på Apples hjemmeside finde en udførlig beskrivelse af deres interfacesdesignprincipper, der promoverer en nærværsmetaforik: [http://developer.apple.com/documentation/UserExperience/Conceptual/OSXHIGHGuidelines/XHIGHIDesign/chapter\\_5\\_section\\_2.html](http://developer.apple.com/documentation/UserExperience/Conceptual/OSXHIGHGuidelines/XHIGHIDesign/chapter_5_section_2.html) (20/7/07).

opstår en ny betydning, der er tilknyttet konteksten og interaktionen med maskinen.

Selvom metaforen på sin vis understreger en diskursiv tale ved at være jegets henvendelse og ved at være kontekstbestemt, kan metaforen imidlertid også have et alment skær over sig, der gør den historiserende.

Metaforer i det pragmatiske interface skal anskueliggøre handlingerne for brugeren ved at referere til i forvejen kendte processer. Det pragmatiske interface' metaforer er med henvisning til Lakoff og Johnson, som er konstituerende for mange interfacedesigneres filosofi, kendetegnet ved at være *Metaphors We Live By* (Lakoff & Johnson 1980). Man imiterer i interfacet kendte arbejdsgange fra brugerens livsverden. Man rammesætter fx interaktionen omkring 'et skrivebord', man etablerer ikoner som skraldespands-ikonet og dokument-ikonet, og man anvender referencer til andre kendte medieformer, som det er tilfældet i billedbehandlingen, der 'mimer' et mørkekammer.

Interfacets metaforer er derfor slet ikke overraskende (som de fx er det i digtningen). Metaforerne er faktisk konstrueret således, at de altid har noget velkendt over sig og er mindst mulig overraskende for brugerne. Metaforerne tilhører ikke en excentrisk digter, men brugeren selv – det er *vores* metaforer, som vi lever efter. Det er så at sige brugeren selv, der taler i interfacet, og der er aldrig noget, der forekommer overraskende i konstellationen mellem maskinens arbejde og dens tilknyttede udtryk. Ideelt set er det brugeren selv, der er udsigelsesobjektet. Interaktionen bliver dermed et selv-nærvær i stedet for et nærvær med computeren. Det er i hvert fald den illusion, man forsøger at skabe i designet af interfacet.

Den metaforiserende praksis i det pragmatiske interface *historiserer* derfor interfacet, fordi det i dets diskurs i virkeligheden ikke er et 'jeg', der taler, men et 'man' – i form af en fælles kulturel bevidsthed om, hvad 'man' forstår ved et udtryk. Fokus er på, 'hvad' man gør (det 'udsagte' - funktionen) og ikke på den diskursive kontekst.

## Det semantiske interface

Det pragmatiske interface kan bare ikke altid holde styr på sine metaforiseringer. Af og til sker der det, at metaforens 'man' bliver en lille smule usikkert, og man spørger sig selv: "Hvad er det lige 'man' mener med denne metafor?" Det sker f.eks. når det pragmatiske interface benytter 'forstørrelsesglasset'. I vores livsverden (som vores metafor) betyder det både at lede efter noget og at forstørre noget. Her opstår der forstyrrelser i det funktionelle interface.

Vil man finde betydningen af forstørrelsesglasset, skal man selv finde ud af, hvad det betyder ved at tilkoble sig systemet. Betydningen er så at sige defineret i systemets semiotik, og gennem dets semantiske fremtoning er det så op til brugeren selv at undersøge dets semiotiske status. Hvad der her sker, er, at systemet er historiserende i sin fremstilling; men til forskel fra de fleste andre metaforer i det pragmatiske interface, der er velkendte fra andre sammenhænge, møder man en 'andethed', der er maskinens egen strukturelle organisation af tegn og betydning. Det 'man', der taler, er ikke forstået sådan, at 'vi' taler, som det er tilfældet i anvendelsen af de metaforer, vi lever efter. Det er i stedet maskinens eget 'man', dets eget sprogsystems 'man', der taler. Der kommer m.a.o. en opmærksomhed for 'den udsagte udsigelse'. Man bliver opmærksom på, at den taler; *noget* i den taler – det historiserendes diskurs. De tilkoblinger, der ligger i muligheden for interaktion, vil da altid være kendetegnet ved en grad af undersøgelse af betydningsdannelsen i systemet og ikke en anvendelse af en nyttig funktionalitet.

Den labilitet, der f.eks. opstår i anvendelsen af forstørrelsesglasset, vil man helst undgå i den pragmatiske, opgaveorienterede software. I andre typer af software er den imidlertid selve udgangspunktet for interaktionen.

### Computerspilinterfacet (det æstetiske interface)

Computerspillet tilbyder brugeren æstetiske oplevelser i stedet for funktionalitet – på linje med andre æstetiske interfaces som fx webtoys eller digitale kunstværker. Computerspillets interface anvender, ligesom alle andre softwareinterfaces, shifters; men det anvender overvejende shifterne på en

ganske anden måde, end det er tilfældet i det nyttebetonede pragmatiske interface.

I udgangspunktet anvender også spilinterfacet forskellige former for knapper og menuer i sit interface – på linje med det pragmatiske interface. Når man starter et spil, viser der sig typisk som noget af det første en menu- og knapstruktur, hvor brugeren kan foretage diverse indstillinger (en såkaldt systemmenu).



*Systemmenuen i spillet Morrowind.*

I disse anvendelsessituationer fungerer menuerne som shifters, der kobler til funktionen. Spilleren kender menuerne, ved hvad de betyder og forstår at anvende dem i deres kontekst, hvor de giver mening. Med menuerne vælger man, hvad man vil indstille, og med knapperne indstiller man.

Derudover er der en række knapper i selve det taktile interface, der (som i systemmenuen) altid betyder det samme, men hvor meningen er afhængig af konteksten. Eksempelvis betyder ofte 'tilbage' i mange spil til Sonys PlayStation, men kan selvfølgelig betyde 'tilbage' i mange forskellige sammenhænge, i mange forskellige spil og i mange forskellige menuer. Det samme er tilfældet med en lang række andre knapper i den taktile hardware.

I computerspilforskningen skelner man mellem 'in-game' og 'out-of-game' forløb, hvor eksempelvis systemmenuen er 'out-of-game'. Det ville

## Det semantiske interface

derfor være nærliggende at antage, at interfacet automatisk og altid ændrer karakter, når man skifter til et 'in-game' forløb, dvs. når selve spillet går i gang. Dette er imidlertid ikke nødvendigvis tilfældet. Man finder ofte den samme anvendelse af shifters uden for spillet og inde i spillet. I mange strategispil anvender man fx menustrukturer til at vælge spilhandlinger med, som her i spillet *Homeworld*, hvor der både er menuer til at definere ens træk i spillet (få rumskibe til at angribe, trække sig tilbage, flyve i formation osv.) og til at konstruere nye rumskibe.



*Menuer anvendes i spillet Homeworld som en del af spillets gameplay.*

I rigtig mange spil præsenterer man også forskellige former for aflæselige 'instrumenter', der henvender sig direkte til brugeren med information fra spilverdenen – og som derfor ligeledes tilbyder funktion i interfacet. I skydespil er der ofte et indbygget 'kompass', der sikrer, at spilleren bevæger sig i den retning af markante steder i spillet og en række forskellige metre, der f.eks. kan vise, hvor mange kugler, man har i geværet eller hvor meget 'liv', man har tilbage, som det f.eks. er illustreret her i skydespillet *Medal of Honor* (EA Games 2002).



Anvendelse af metre og indikatorer i Medal of Honor.

Derudover er spilinterfacet, på linje med desktopinterfacet, som oftest kendetegnet ved en meget tydelig metaforisering. I spil udfører man meget velkendte aktiviteter – fra sportens verden, fra tv eller fra film. Spilrummets simulation fungerer som en erstatning af kendte handlinger fra brugerens livsverden. Når man ‘kører bil’ i et racerspil er det i én forstand en komplet overførsel af en aktion fra ét domæne til et andet. Der er en ‘speeder’, en ‘bremse’, et ‘rat’ og universet har en fysik, hvor der kan være tyngdekraft, friktion osv. Det samme er tilfældet når man ‘flyver’, ‘hopper’, ‘skyder’, ‘løber’ osv., som man typisk gør i spil.

Man kan derfor hævde, at en stor del af spil-interfacet på et semantisk plan minder om det pragmatiske interface. Også det æstetiske interface er kendetegnet ved en høj grad af kobling til computeren som et funktionelt værktøj.<sup>2</sup> Også dét består af en række holdepladser for shiftere og henvender sig

---

2 Spillet kan for mange spilleres vedkommende endda forvandles fra en legeaktivitet til en arbejdsaktivitet. At spille et computerspil er ikke som at spille *Backgammon* fx. Den legende aktivitet blandes med behovet for at betjene spillets funktioner i interfacet. Skulle man drage parallellen, kunne man sige, at selve det at kaste terningen – det arbejde, der er involveret i *Backgammon* – udgør en betydelig del af aktiviteten i et computerspil.

## Det semantiske interface

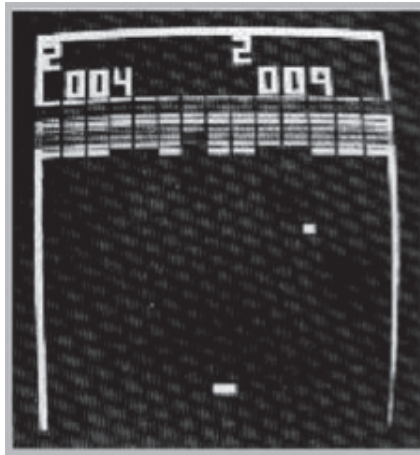
hele tiden direkte til brugeren med information eller tilbud om funktionalitet. Brugeren ser aldrig på det som en flade, men ser konstant efter muligheder for at koble til en brug – for at transformere det fra flade (tegn) til anvendelse. Spilinterface er på denne måde diskursivt og forsøger at etablere et nærvær for spilleren. Spilleren skal være indfanget i interface – her og nu. Man mærker ideelt set ikke computerens tilstedeværelse og kan give sig hen til selvnærværet og interaktionen med opgaven – at spille golf, køre bil. I den forstand er der således ingen væsensforskel mellem computerspil og pragmatisk software, der benytter grafiske, metaforiske brugergrænseflader (selvom opgaven i spillet ikke relaterer sig til en verden uden for spillet og derfor er funktions- og formålsløs). Dette nærvær er imidlertid tvetydigt i computerspillet. Der er altid noget i computerspillet, der nedbryder nærværet med computeren og funktionen og peger på, at det, man gør, om ikke 'fortælles' så 'interaktiveres' på en bestemt måde.

Ligesom det at køre godt bil i *Grand Turismo* ikke gør en til elitebilist hos forsikringsselskabet, ligger eksempelvis golfspillet også uendelig langt fra det at spille golf. Det synes at være et gennemgående karakteristika for computerspillets metaforer, at de ikke rigtig dækker over den aktivitet, de erstatter gennem simulationen. Referentialiteten og genkendelsen er der, men golfspillet er ikke et rigtigt spil golf, og ens avatar opfører sig heller ikke, som man selv ville på en golfbane. Tværtimod. Spilleren svinger køllen med et 'backswing' og et 'drive' som en professionel, der kan give golfbolden den rigtige 'ping'-lyd og sende den langt ud over fairway. Metaforens utilstrækkelighed opleves dog ikke som en funktionel hindring eller en mangel i spillet (som den ville i det pragmatiske interface). Tværtimod er det denne kunstighed, der giver universet sin kvalitet i computerspillene. Man spiller faktisk *meget mere* golf og man kører *meget mere* bil, end man kan i det virkelige liv, og det er faktisk pointen i spillet.

I disse hyperboler, der kendetegner computerspillenes simulationer, sker der det, at associationerne og metaforikken nedbrydes. Spilleren ved

## Christian Ulrik Andersen

instinktivt, hvad hun skal, fordi det er 'et kørespil', 'et skydespil' osv., men når man interagerer med et computerspil ophæves spilsimulationens metaforiske *lighed* med kendte associationsuniverser. Man interagerer ikke blot med opgaven (køre bil, hoppe osv.), men også med computerens eget system og måde at fungere på. Det er den taktile nærhed af computeren og den direkte interaktion med computerens processer, der tæller i computerspillet – ikke computerens usynlighed. Der kan endda ske det, at simulationen opgiver enhver association med en genkendelig virkelighed – som f.eks. i spillet *Breakout*, hvor spillets fysik består af objekter, love og regler, der alene fungerer i computerens virtuelle verden.



*Breakout som eksempel på en spilsimulation, der ikke baserer sig på en verden uden for spillet.*

Det synes m.a.o. som om, at interfacets billedsprog ikke længere lader sig reducere til en ren metaforik. Et metonymisk nærhedsprincip er også på spil. Uden at gå i detaljen omkring den subtile skellen mellem de to typer troper, metaforer og metonymier, kan man sige, at hvor metaforen substituerer en aktivitet med en anden (at smide et dokument i skraldespanden er det

## Det semantiske interface

samme på desktoppen og i virkeligheden) er metonymien kendetegnet ved et associativt nærhedsprincip. Kombinationen i metonymien afløser metaforens substitution, kan man sige.<sup>3</sup>

Hvor man altid ved, hvad ens handlinger iværksætter, når det drejer sig om metaforer, ligger det karakteristiske for anvendelsen af metonymier i interfacet, at man i udgangspunktet aldrig, hvad ens handlinger iværksætter. Anvendelsen af en skraldespand dækker over helheden af handlingen, mens anvendelsen af et gevær mod et monster i et computerspil normalt ikke dækker over helheden. At anvende et gevær på et monster gør ikke nødvendigvis det, det skal (dræbe monsteret). Det gør *måske* det, det skal; men højst sandsynligt skal man anvende geværet mange gange for at slå monsteret ihjel, eller anvende flere forskellige elementer (bombe, bil og gevær); endelig kan det måske slet ikke lade sig gøre at dræbe monsteret. I stedet for at have kontrol over verden ved at vide, at metaforen dækker over verden/interfacet og er en fyldestgørende beskrivelse af verden/interfacet, så har man ingen kontrol over verden i interfacets metonymiske konstruktion. Substitution af handlinger er erstattet af udvælgelse af handlinger. Computerens verden trænger sig derfor på hos brugeren i computerspilinterfacet. Man er en del af den, og kan kun gå på opdagelse i den. På forhånd har man kun en anelse om, hvordan den er indrettet, men den udfordrer en og gør hele tiden opmærksom på, at man kun kender en del af den og aldrig finder den metafor i interfacet, der dominerer computeren. Interfacet er ukontrollerbart, og forskellige kybernetiske processer byder sig blot vilkårligt til for brugeren gennem forskellige objekter (geværer, granater, biler osv.) og håndteringen af disse (skyde, sigte, speede, dreje, bremse osv.). Som medieteorikeren Matthew Fuller udtrykker det: "... playing with the different combinations of axioms available in games lies at the foot of their fascination" (Fuller 2003: 119).

For at drage en parallel kan man sige, at hvor man på desktoppen

---

3 Denne skelnen mellem metaforens og metonymiens egenskaber finder man fx hos Roman Jakobson (Jakobson, 1956).

normalt vil trække et dokument over i skraldespanden for at smide det ud, skal man i computerspillet, fordi den metaforiske handling ikke dækker over helheden af den ønskede funktion, kombinere handlinger for at udføre funktionen. Hvis desktoppen fx havde været et spil, ville man skulle kombinere og vælge et eller flere ukendte objekter til at udføre handlingen med (fx en pistol til at skyde dokumentet i stykker med eller en lighter til at brænde det med). Kort sagt kan man sige, at spilleren på denne måde mister kontrollen til computeren. I stedet for at kunne bestemme, hvad computeren skal gøre, slår funktionen ikke til og computeren modarbejder spilleren. At spille et computerspil handler i væsentlig grad om at genvidne kontrollen over computeren.

### Konklusion

For her afslutningsvis at vende tilbage til udgangspunktet for denne tekst og spørgsmålet om, hvordan computeren tilbyder brugeren interaktion og hvorvidt menneskets kobling til computeren er et udtryk for en frihed (en 'do-it-yourself culture') eller en bundethed, må man begynde med interfacets udsigelse.

I udsigelsesaspektet og interfacets diskurs bliver man opmærksom på, at den interaktion, man er beskæftiget med, når man spiller computerspil, fungerer *på en bestemt måde*. Opgaven er ikke at gøre noget bestemt (spille golf, køre bil), men at finde ud af, *hvordan* man skal gøre det. Hvor metaforerne i interfacet normalt indlemmer brugeren i betydningsdannelsen og fortæller *spillerens* historie (hun spiller golf, hun kører bil osv.), opstår der hele tiden situationer, hvor det er tydeligt, at interfacet i virkeligheden fortæller om sin egen systemverden. Vil man finde betydningen, skal man selv ved at 'tilkoble' sig systemet finde ud af, hvad det betyder. Betydningen er defineret i systemets semiotik, og gennem dets semantiske fremtoning er det så op til brugeren selv at undersøge dets semiotiske status. Man skal selv finde interfacets betydning ved konstant at gå på opdagelse i det – finde objekter, afprøve

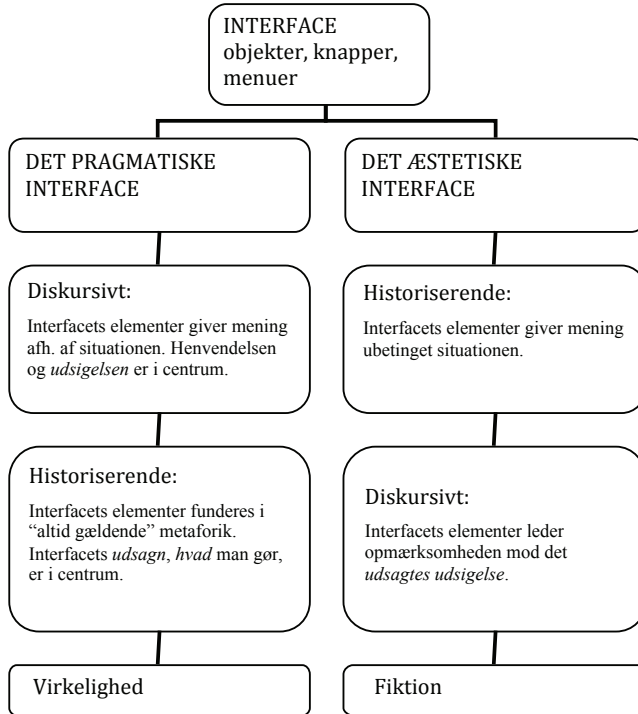
## Det semantiske interface

objekters funktionalitet, lære at anvende dem og ikke mindst mestre dem. De tilkoblinger, der ligger i muligheden for interaktion i spillets interface, er derfor kendetegnet ved en grad af undersøgelse af måden, der fortælles på, den 'udsagte udsigelse' eller systemets egen betydningsdannelse, *hvordan systemet fungerer*.

Undersøgelsen af computerens egen systemverden giver computerspillet adskiller det fra det pragmatiske softwareinterface og giver det en ganske anden ganske anden kulturel rolle. Softwareværktøjets verden er 'nu og her' og tilfører dermed dets interface et skær af at være forhåndenværende – dvs. at det ikke repræsenterer en anden verden, men tilhører verden og gør det muligt at bearbejde verden direkte. Umiddelbart adskiller computerspillets interface sig ikke væsentligt fra værktøjets, men den konstante undersøgelse af systemets egen betydningsdannelse giver computerspillet en karakter af fiktion, man ikke finder i det pragmatiske interface. Her er ingen opgave andet end at interagere med computeren for interaktionens egen skyld – så længe det er sjovt. I computerspillet ligger der m.a.o. en mulighed for at reflektere computermediet, som det pragmatiske interface ikke har. At spille er i den forstand en medierefleksion. Det er et engagement med en særlig type software, der åbner for en leg med det forhold, man indgår i, når man interagerer med en computer og bliver en del af dens kybernetiske system. Man kunne fristes til at kalde computerspillet for en art softwareparodi, der gør det muligt for spilleren at erkende (lege med, grine ad, frygte og beundre) en interfacekultur.

## Christian Ulrik Andersen

Forskellen mellem det pragmatiske og det æstetiske interface kan illustreres således:



### Litteratur

Andersen, Christian Ulrik (2007): "Interfacet som våben, værktøj og legetøj," in Hansen & Pold (red.): *Interface – Digital kunst og kultur*, Aarhus University Press.

Csikszentmihalyi, Mihaly (1990): *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York: Harper and Row.

Fuller, Matthew (2003): *Behind The Blip – Essays on the Culture of Software*, Autonomedia.

## Det semantiske interface

- Jakobson, Roman (1956): "The metaphoric and metonymic poles" in: David Lodge (red.): *Modern Criticism and Theory*, Longman, 1988: 57-61.
- Lakoff, George & Johnson, Mark (1980): *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press, 1996.
- Manovich, Lev (1999): *Avantgarde as Software* <[http://manovich.net/docs/avantgarde\\_assoftware.doc](http://manovich.net/docs/avantgarde_assoftware.doc)> [13/9/2007]. (Dansk udgave) *Passage*, nr. 48, 2003: 15-25.)
- Norman, Donald (1998): *The Invisible Computer*, MIT Press.
- Pold, Søren: "Interface Realisms," in *Postmoderne Culture*, Vol 15, #2, Jan. 2005. [http://muse.jhu.edu/journals/postmodern\\_culture/v015/15.2pold.html](http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v015/15.2pold.html)



## *Je ne me tairai, jamais. Jamais*

### *Udsigelsesanalyse som musikvidenskabeligt greb*

Af Anette Vandsø

Emnet for denne præsentation er forholdet mellem musik og udsigelse. Den grundlæggende tese for mit oplæg er, at visse typer af musik lægger op til betragtninger, der synes at vedrøre det udsigelsesmæssige, samt at en analyse af sådanne værker kan give anledning til mere generelle overvejelser om musik og udsigelse. Vi skal derfor tage udgangspunkt i et musikeksempel, der i særlig grad synes at tematisere spørgsmålet om udsigelse – nemlig den danske komponist Pelle Gudmundsen-Holmgreens *Je ne me tairai jamais. Jamais* (1966). På baggrund af en kort præsentation af dette eksempel vil jeg diskutere udsigelsesteori og udsigelsesanalytiske greb i relation til musik.

Oplægget er opbygget på følgende vis: Først vil jeg præsentere det pågældende musikeksempel. Vi skal i den forbindelse høre et kort uddrag af en indspilning med Ars Nova fra 1997. Herefter vil jeg påpege tre forskellige niveauer i dette værk, hvor man kan høre eller opleve udsigelsens modus. Derpå vil jeg diskutere spørgsmålet om adgangsmæssighed og om implicite afsender og -modtagerinstanser i værket. Endelig vil jeg afslutningsvist og opsummerende kommentere på, hvordan det forhold, at musik er en performerende kunstart, spiller ind på et udsigelsesanalytisk greb.

#### **I. Præsentation af *Je ne me tairai jamais. Jamais***

Vi skal starte med at høre et uddrag fra *Je ne me tairai jamais. Jamais* – et værk, som det synes nærmest umuligt at italesætte uden at adressere spørgsmålet om udsigelse. Tekstdelene er fra Samuel Becketts *Den unævnelige* (1953) og består til dels af titel-frasen, som koret igen og igen synger, sukker eller nærmest hikker nemlig: “Je ne me tairai jamais. Jamais”, hvilket på dansk er “Jeg vil aldrig tie. Aldrig”. Til tider opbrydes og blandes stavelserne, så det kan være

svært at høre teksten, men det er altså den eneste tekst, koret har, og denne sætning gentages derfor en del gange i løbet af de 16-17 minutter, værket varer. Derudover er der længere tekstpassager, som læses op. Tekstpassager, der kredser om det at sige noget og om at slutte igen. Vi skal her høre første sats og en smule af anden sats ud af de i alt 9 satser.

[Her spilles et uddrag af *Je ne me tairai jamais* i en indspilning med Ars Nova og Athelas Sinfonietta fra 1997]

Den danske forfatter Ursula Andkjær Olsen giver i sin essaysamling om Gudmundsen-Holmgreens musik følgende karakteristik:

Stemmerne i Gudmundsen-Holmgreens musik er uafhængige, uforenelige, de spiller hver deres musik, og de gør det uden at følges ad. Den eneste sag de kan siges at være fælles om, er at være der. Og på den måde lever de i høj grad op til talemåden at “synges med hvert sit næb”.<sup>1</sup> Som man ser det i mange italesættelser af Gudmundsen-Holmgreens musik, så kredses der her ikke om, *hvad* der siges, men om *måden*, der siges på – altså om den handling, hvormed det musikalske udsagn produceres. Jeg vil her gøre en analyseteoretisk pointe ud af det med *måden, der siges på*. Jeg vil hævde, at dette med måden der siges på, vedrører det, man med den franske lingvist Émile Benveniste (1902-1976) kan kalde ’udsigelsen’, idet begrebet udsigelse hos Benveniste netop defineres som handlingen, hvori et udsagn produceres.<sup>2</sup> Jeg vil derfor mene, at man med fordel kan knytte udsigelsesteoretiske betragtninger samt diverse udsigelsesanalytiske greb an til dette værk og til musik generelt.<sup>3</sup> Dermed vil jeg introducere et teoretisk begreb, udsigelse, som ellers ikke er alment i musikvidenskabelige sammenhænge.

---

1 Olsen 2004, p. 13.

2 Benveniste 1974, p. 80.

3 Disse “udsigelsesanalytiske greb”, der her refereres til, er primært tekstanalytiske optikker, der fokuserer på den handling, hvormed udsagnet produceres i teksten. F.eks. Wolfgang Isters receptionsæstetik, som oplægget senere refererer til.

*Je ne me tairai, jamais. Jamais*

Jeg vil først kort opsummere, hvad vi netop har hørt i denne første sats:

KOR: Vi hører først et uhomogent, ekstremt falsk kor. Det er, som det bemærkes ved optagelserne af værket til Danmarks Radio i 1966, et 'nulpunktskor', der lyder som om de måske engang har kunnet noget, men ikke helt kan huske, hvad det er.<sup>4</sup> De synger i uspecificerede tonehøjder med lukkede og ustøttede stemmer. Til gengæld er koret præcist i indsatserne – sangerne starter og slutter samtidig.

TENORGRUPPE: Midt i dette ekstremt falske kor hører vi en gruppe af mandestemmer – tenorerne – der til gengæld er ekstremt rene, velklingende og veloplagte. De synger en opadgående durskala og kravler for hver indsats længere op af skalaen for til sidst at løbe ned ad skalaen igen. Tenor og gruppens udsagn lyder energisk og positivt, men slår til sidst over i en lidt klemt og opgivende klang.

ENSEMBLE: Endelig hører vi spredte indslag fra instrumentgruppen. Særlig markant er især en høj basunklang, der ikke blot er kraftigere end resten af instrumenterne og stemmerne, men uforholdsvist meget kraftigere. Basunindsatserne kommer derudover ret overraskende i meget afdæmpede passager – f.eks. afbrydes oplæseren uventet af et højt "BÅT" fra basunerne.

OPLÆSER: Foruden disse tre klanggrupper hører vi en oplæser, der med en messende stemme læser længere tekstpassager. Denne oplæser vil jeg ikke kommentere videre på.

I resten af de ni satser fortsætter visse af disse motiver og klanggrupper og et væld af nye lyd-kilder føjes til – blandt andet en mandolin, et båthorn,

---

4 Musikhjørnet, 1970.

en trillefløjte og et stueorgel. Jeg kan desværre ikke i denne sammenhæng nå at gennemgå hele værket, men jeg vil lige fremhæve et par forhold, der karakteriserer satserne som hele:

1) For det første kommer der flere korte passager, der lyder som citater fra den klassiske musiks historie: Vi hører f.eks. noget, der lyder som et par takter fra en lille koral. Vi hører fagotten spille noget, der kunne lyde som et citat fra J.S.Bachs velkendte *Badinerie* (orkestersonate nr. 2, 1738) og koret har på et tidspunkt en frase, der lyder som et citat fra Johan Strauss' *An der Schönen Blauen Donau* (1867).

2) For det andet er det karakteristisk, at der gennem hele kompositionen bruges urene tonehøjder og toner, der glider over i ren støj. Den lille koralpassage har f.eks. foredragsangivelse "falso" – den skal altså spilles falsk.

3) Et tredje karakteristika er, at satserne skifter fra at være meget transparente – sådan som vi hører det i begyndelsen til anden sats, hvor satsen nærmest går i stå – til at være et kaos af larmende stemmer. Ofte formidles overgangen mellem sådanne sarte og voldsomme passager ikke.

4) Endelig er der mange gentagelser af det samme materiale gennem hele kompositionen som f.eks. korets utallige gentagelser af frasen "Je ne me tairai jamais. Jamais".

## II. Udsigelse i *Je ne me tairai jamais. Jamais*

Umiddelbart synes oplevelsespotentialt i denne sats at knytte sig ikke så meget til *hvad* der siges, men til *måden* hvorpå udsagnene produceres – altså til det, man kan kalde udsigelsen. Jeg vil mene, at man med fordel kan differentiere mellem tre forskellige niveauer, i det vi netop har hørt, hvor udsigelsens modus er særligt tydeligt:

### 1) *Den performerende udsigelse*

For det første har det, vi hører og oplever i *Je ne me tairai jamais. Jamais* at gøre med måden, der synges og spilles på: Vi hører ikke primært, *hvad* koret

## *Je ne me tairai, jamais. Jamais*

synger, men bare *at* de synger ekstremt grimt og uoplagt, samt *at* mandskoret til gengæld synger tilsvarende rent og veloplagt. Senere chokeres vi ikke af, *hvad* basunerne spiller, men af at de gør det så højt – vi chokeres altså af *måden*, de spiller på. Man kan ud fra en umiddelbar lytning konstatere, at det er variationer i den vokale og instrumentale udsigelse – såsom klang, intonation, frasering og dynamik – som konstituerer en stor del af oplevelsespotentialet i det, vi netop har hørt.

Benveniste har som bekendt talesproget – altså en mundtlig form – som genstandsfelt, og her er den vokale realisation eller det fonetiske da også en del af udsigelsens modus.<sup>5</sup> At performerens udsigelse – det jeg her vil kalde den performerende udsigelse – betinger det samlede udsagn, illustreres med al tydelighed i tenorgruppen. Tenorerens udsagn er først optimistisk og energisk, og til sidst slår det over i noget opgivende og lidt klemt, måske ligefrem grådkvalt? Denne vekslen i betydningseffekter er nem at høre. Der synges dog samme tekst og samme op- og nedadgående skala, så det skift i udsagnet, vi kan registrere, skyldes altså udelukkende kvaliteter i korklang og frasering – altså forhold i den performerende udsigelse. Dette er selvfølgelig noget, vi også erfarer i vores hverdagstale – nemlig at vores tonefald betinger det, vi siger.

Al musik er klingende og det meste musik har dette performerende niveau, men normalt hører vi ikke den performerende udsigelse i sig selv, fordi vi oplever det performerende som en del af et samlet musikalsk udsagn. Det er først, når vi hører et amatørorkester, der spiller forkert eller falsk, eller hvor sopranen ikke kan nå den højeste tone, at vi bliver (pinligt) bevidste om dette niveau. Det synes at være sådan en strategi, som er indskrevet i *Je ne me tairai jamais. Jamais*. Det alt for høje “BÅT” i basunerne kan ikke forstås som del af et musikalsk klimaks, sådan som vi kender det fra Mahlers eller Wagners meget kraftige hornklange. Næh, denne høje lyd er bare en høj lyd, og vi oplever helt konkret den dynamiske kvalitet i basunerne, hver

---

5 Benveniste 1974, p. 80.

gang vi forskrækkes af den. Og eftersom vi ikke kan høre variationerne i den performerende udsigelse som en del af det samlede, musikalske udsagn, bliver vi bevidste om den performerende udsigelse i sig selv.

Udsigelsens modus er altså her tydeligt i de enkelte stemmer og stemmegrupperes performerende udsigelse – det vil sige i deres klang, dynamiske variation, intonation osv. men ikke kun.

## 2) *Den udsagte udsigelse*

Måden, der siges på, har også at gøre med den overordnede organisering af stemmerne i den vertikale sammenklingen af stemmer og i det horisontale formforløbs organisering. En stor del af oplevelsespotentialet i dette værk skyldes netop sammenstillingen af forskellige inkongruente stemmegrupper (i den vertikale samklang), den konstante afbrydning af durskalaen (i det horisontale forløb) samt det uforudsigelige, men repeterende formforløb. Spørgsmålet om udsigelse i *Je ne me tairai jamais*. *Jamais* vedrører altså ikke kun det performerende niveau, men kan også tydeligt høres i den måde, hvorpå stemmerne fremstilles for os – ikke af de individuelle sangere, men i kompositionen som sådan.

I den vertikale samklang af stemmer hører vi forskellige inkongruente stemmegrupper, der ikke synes at kende eller forstå hinanden. De er dog heller ikke alle retningsløse, så det hele væver sig sammen i et total mangel på perspektiver. Tværtimod hører vi netop forskellige tydelige rettetheder eller øer af musikalske sammenhænge. Sådanne lokale musikalske sammenhænge eller antydninger af musikalske sammenhænge høres f.eks. i tenorernes durskalaer eller i de mindre passager, der lyder som citater. Samlet set tilbydes vi dog ikke én position, hvorudfra vi kan forstå stemmerne som helhed. Vi hører altså en slags polyfonisk konstruktion, men i modsætning til traditionelle polyfoniske satser – som vi f.eks. kender det fra J.S. Bach – så kan disse mange stemmer ikke høres som del af én musikalsk bevægelse, og pga. af denne indbyrdes inkongruens stemmerne imellem kan man måske snarere tale om en heterofonisk polyfoni.

### *Je ne me tairai, jamais. Jamais*

I det horisontale formforløb er de mange gentagelser af samme absurde udsagn med til at sløre eller helt obstruere følelsen af formal progression. I musikken oplever vi den mangel på narrativ fremadskriden, som teksten tematiserer på ægte Beckettsk maner, når oplæseren siger “det er enden der begynder, man tier. Det er enden. Der er ikke nogen ende man begynder igen”, som man kan høre det i 6. sats. Således er slutningen på værket bare der, hvor lyden stopper, og satsen hverken fortæller eller lader os føle nogen afslutning. En sådan parataktisk – altså sideordnet – strukturering af det formale forløb opløser følelsen af musikalsk fremadskriden.

Alt dette synes altså også at have at gøre med måden, der siges på – ikke med måden enkeltstemmerne udsiger på, men med måden kompositionen har udsagt stemmernes indbyrdes udsigelse på. Den musikalske sats kan altså betragtes som en form for fremstillet udsigelse eller udsagt udsigelse. Udsigelseskonstruktionen i *Je ne me tairai jamais. Jamais* er karakteriseret ved en udpræget inkongruens, en etablering af flere udsigelsesmæssige centre oveni eller ved siden af hinanden samt en parataktisk organisering af den formale progression.

#### 3) *Den diskursive rammesætning*

– *Je ne me tairai jamais. Jamais som kunstmusik.*

Endelig og som et tredje punkt har måden, der siges på noget at gøre med udsigelsen som sådan af dette værk, som et kunstmusikalsk værk.<sup>6</sup> Her har vi et værk, der er noteret i et partitur af en komponist. Det er fremført af professionelle musikere og endda vist på tv, på DR i 1966 – “det er et pænt sted

---

6 Jeg anvender her begrebet ”kunstmusik”, for en musiktype der er udviklet og diskursiveret i tæt sammenhæng med kunstfeltets konstituering op gennem det moderne. Jeg kunne også anvende det mere gængse ord ”klassisk musik”, men dette begreb har, som bekendt, visse problemer (tales der her om ”klassik” som periode eller? Og er denne komposition ”klassisk” når den nu netop bryder med alt det klassiske?). Derfor anvendes altså i denne sammenhæng begrebet kunstmusik.

det foregår”<sup>7</sup>, som Pelle Gudmundsen-Holmgreen siger om tv-studiet. Dette er selvfølgelig et interessant forhold, fordi vi på mange måder hører en musik, der ikke virker set ud fra en konventionel kunstmusikalsk optik. Kompositionens ikke-virken skyldes ikke, at vi ikke har de kulturelle kompetencer, der skal til for at forstå det, vi hører. Dette er ikke en musik fra en fremmed kultur eller en fremmed historisk tid. Nej, denne ikke-virken er komponeret ind i satsen, den er intentionel; det er angivet i partituret, at koret i første sats (med undtagelse af tenorerne) skal synge med halvt lukket strubehoveder og uden vibrato, samt at der skal synges i uspecificerede tonehøjder – der *skal* altså synges uskønt. Når disse stemmer indgår i en musik, der udsiges inden for en kunstmusikalsk institutionel ramme er det klart, at denne vokale udsigelse bliver særlig ’iørefaldende’, eftersom sådanne vokale klange er perifere eller endda tabulagte i en kunstmusikalsk tradition. Det er altså en bevidst uæstetisk musik, i betydningen uskøn. Denne tilskrivning af værket til et særligt diskursivt felt gennem brugen af en specifik institutionel ramme har altså *også* at gøre med spørgsmålet om udsigelse. Vores forventningshorisont afstemmes i forhold til den genre, denne musik lader til at tilhøre, og kunstmusik er noget man lytter til, og derfor skal den sige ’noget’. I *Je ne me tairai jamais. Jamais* synes vi dog netop ikke at få tilbudt den type af musikalske oplevelser, som værket alligevel hele tiden antyder eller minder os om, dels gennem de små passager med velklang, musikalsk retning og dels gennem denne overordnede institutionelle rammesætning af værket som kunstmusik.

### III. Adgangsmæssighed

Jeg vil mene, at man ud fra dette værk kan abstrahere visse teoretiske differentieringer, som må gælde for alt det, vi kalder musik. Det første vedrører spørgsmålet om adgang.

Som nævnt mindes vi gennem alle sætterne om visse oplevelsespotentialer, der knytter sig til det, vi kalder musik, men som vi ikke

---

7 Musikhjørnet, 1970.

### *Je ne me tairai, jamais. Jamais*

får i dette værk. Vi hører en patos i tenorstemmerne, og vi kan genkende forskellige patosladede udtryk i stemmerne, men vi kan ikke *føle* dem. Vi kan registrere formale inddelinger i satsernes forløb, men vi kan ikke *følge* disse formale bevægelser. Vi føres ikke i én retning, men vores ører skubbes hid og did, og vi forføres derfor ikke ind i musikken. Et eksempel kan igen være de durskalaer, som tenorerne synger: En durskala har en tydelig rettedhed. Den enkelte tone er betinget af den tonemæssige sammenhæng, den indgår i. Hver tone i en sådan skala peger ud over sig selv, sådan som vi især fornemmer det på ledetonen lige inden skalaens slutning. Det er derfor, vi ikke kan stoppe en børnesang på den næstsidste tone – fordi denne har en retning, den vil hjem, og det kommer den på den sidste tone i sangen. Det er blandt andet denne rettedhed, der giver dur/mol-tonal musik bevægelse, udtryk osv. I *Je ne me tairai jamais. Jamais* hører vi snarere *rettedheden* i sig selv i durskalaen, og ikke den musik, en durskala kan lave. Det gør vi selvfølgelig, fordi skalaen hele tiden afbrydes og kun langsomt kravler opad, og dermed hele tiden udpeger den retning, som afbrydes og siden fuldendes. Den tyske receptionsæstetiker Wolfgang Iser beskriver den litterære tekst som en leg eller et spil med læseren, og han siger, at det er denne interaktion, som skaber det litterære objekt.<sup>8</sup> Man kan på tilsvarende vis sige, at den musikalske sats er en leg med lytteren, og at det er denne leg, der skaber det musikalske objekt. I relation til mere konventionel musik taler vi som regel bare om 'musik', fordi vi ikke føler denne forskel mellem musikkens adgangsmæssighed, og så det musikalske objekt adgangsmæssigheden giver adgang til. I *Je ne me tairai jamais. Jamais* hører vi en musik, som aldrig rigtig bliver udfoldet i værket, men kun ligger som antydninger, brudstykker. Vi oplever derfor snarere selve legen med lytteren end den musik legen konventionelt ville give anledning til. Denne blokering og udpegning af adgangsmæssigheden sker, fordi vores ører er konstant displacerede, idet de ikke får angivet et centrum, de kan lytte ud

---

<sup>8</sup> Iser taler om "game" og "play" flere steder f.eks. i hans analyse af Becketts *Slutspil*, Iser 1974, p. 273 samt mere udfoldet i kapitlet "Text Play", Iser 1993, p. 247 ff.

fra, ligesom vi på et meget konkret plan føler musikken leg med lytteren, når vi forskrækkes – igen – af de alt for høje basuner, eller når vi endnu engang skal høre sangerne hikke “jeg vil aldrig tie”, mens vi overvejer, hvornår de mon faktisk vil tie.... Man kan sige, at vi hører noget, som kommer *før* musik – noget, der er konstituerende for det, vi kalder musik. Vi hører musikken bliven-musik, dens bliven-form.

Skal man konkludere fra denne komposition ud til musik generelt, kan man sige, at sådan noget som tonalitet, metrik, dynamisk forgrund og baggrund, performerens frasering osv. er *lytte-perspektiver*; det er angivelser af, hvordan vores ører skal lytte, hvad der er centralt og hvad der er perifert, hvilken retning det, vi hører, har osv. Det er alt dette, som skaber det enkelte musikværks særlige form for adgang. Denne adgangsmæssighed skabes i et sammenspil mellem de to udsigelsesniveauer – den performerende udsigelse samt den udsagte udsigelse. Man kan altså konkludere, at det vi kalder ”musik” er det, som opstår i interaktionen mellem den klingende sats og lytteren, og selvom vi i relation til musik ikke har adgang til en historie eller et billede af noget, sådan som vi kan have det i litteratur og i billeder, så kan man alligevel tale om, at den musikalske sats etablerer en adgangsmæssighed til sit æstetiske indhold, til det musikalske objekt eller til det vi bare kalder ’musikken’.

#### IV. Implicitte afsender –og modtagerpositioner

En anden teoretisk differentiering, jeg vil forslå i forlængelse af dette musikeksempel, er ideen om implicitte afsender- og modtagerpositioner.

Den konstante antydning og afbrydning af musikalsk betydning giver satsen en absurd og ironisk karakter, og stemmerne forekommer os ikke som nogen, vi kan leve os ind i, men som komiske eller absurde stemmer. Som om de fremstilles for os fra en position, der ikke er ligedannet med dem selv, men som snarere ligger bag eller ved siden af dem. Man kan sige, at det er en slags musikalsk parabisisk stemme. Ursula Andkjær Olsen siger om “komponistens stemme” i Pelle Gudmundsen-Holmgreens musik:

### *Je ne me tairai, jamais. Jamais*

Gudmundsen-Holmgreens musik udspringer kort sagt *ikke* af en enkelt kilde i komponisten. Den udspringer af de mærkelige lyde, små melodier og sære figurer som komponisten er faldet over, og det som han, komponisten, har gjort er blot (hm!) at samle dem sammen og tvinge dem ind i en fælles form, i en fælles situation.<sup>9</sup>

Jeg kan sagtens følge denne beskrivelse, blot vil jeg mene, at denne oplevelse af at nogen har “tvunget” stemmerne ind i en fælles form og en fælles situation, skyldes en implicit satsinstans og ikke blot den reale komponist Pelle Gudmundsen-Holmgreen, for Gudmundsen-Holmgreen er der jo ikke, hver gang stykket høres eller spilles. Oplevelsen af denne særlige sammentvingen af inkongruente stemmer må derfor være en satsmæssig ’gøren’. Når vi lytter til musik, lytter vi netop ikke blot på reale udsigelser, men på udsigelser, der er fremstillet *for* os. I modsætning til litteratur så *fortælles* udsigelsens tid, rum og deltagere ikke i musik, men sker snarere *for* os, idet vi lytter. Alligevel må der – på samme måde som i litteratur – være en implicit agent, en slags implicit organisator, i musik. En implicit organisator, som fremstiller stemmerne netop på denne måde for os.

Opsummerende kan man sige, at jeg i denne korte analyse anskuer *Je ne me tairai jamais. Jamais* som en komposition, der har et tegnniveau, men som samtidig også har en aktsmæssighed, som beror på det forhold, at vi her hører noget, hvori “nogen fremstiller nogen, som synger noget for os”. Denne aktsmæssighed – dette gørensmodus – implicerer på den ene side en fremstillende eller organiserende instans i satsen, en form for implicit afsender, der er den satsinstans, som fremstiller stemmerne netop på denne måde for os. På den anden side impliceres der en lyttende instans, en implicit lytter, der er altså den *receptionsakt*, som musikken lægger op til.<sup>10</sup>

9 Olsen 2004, p.62.

10 I den såkaldte musiksemiotik (som f.eks. hos Eero Taresti) benytter man også begrebet ”implicit lytter”, men her refereres der typisk til en ideallytter, der har de korrekte koder til at afkode værket. Det er af gode grunde ikke en sådan en implicit lytter, jeg her har beskrevet.

Den receptionsakt *Je ne me tarai jamais. Jamais* implicerer er, som beskrevet ovenfor, karakteriseret ved en konstant antydning og afbrydning af musikalsk retning og betydning. I *Je ne me tairai jamais. Jamais* kan vi tydeligt fornemme musikkens henvendthed, fordi værket hele tiden påpeger sin egen virken, men disse implicitte afsender- og modtagerinstanser må al musik nødvendigvis have, eftersom al musik har denne karakter af at være henvendt. Al musik er en fremstilling af noget foretaget af nogen for nogen.

#### V. Musikkens udsigelseslag.

Min analyse har ind til nu kredset om udsigelseskonstruktionen på to niveauer: Jeg har dels talt om den fremstillede eller udsagte udsigelse og dels om den performerende udsigelse. Det er ikke sådan, at denne differentiering mellem udsagt og performerende udsigelse er lig med forskellen mellem partitur og opførelse. I opførelsen hører man jo både stemmernes og ensembles performerende udsigelse samtidig med, at deres stemmer er organiseret i en særlig form. Og i partiturer generelt – og også i det partitur Gudmundsen-Holmgreen har lavet til *Je ne me tairai jamais. Jamais* – angives typisk både performerende aspekter samt en overordnet udsigelseskonstruktion. Begge udsigelseslag er med til at konstruere adgangsmæssigheden til det, vi kalder musik, men vi hører dem som regel ikke som to adskilte lag, med mindre der er tale om særlige konstruktioner, hvor de to lag skrider fra hinanden, hvilket f.eks. kan være tilfældet, hvis de to lag udpeger forskellige recipientpositioner. Denne effekt kan man f.eks. høre, når den anerkendte pianist Margaret Leng Tan spiller en meget smuk fortolkning af Beethovens *Måneskinssonate* (sonate i cis-mol, op 27, nr.2.) på legetøjsklaver, eller når Wagners *Valkyrieridt* spilles for easy-listening bigband-besætning, sådan som man kan høre det med Stan

---

For, der er ingen 'korrekt' afkodning af dette værk. Betydningspotentialerne ligger snarere i den konstante afbrydning af betydning igennem den konstante demontering af traditionelle mekanismer til tilskrivning af betydning. Den implicitte lytter jeg her taler om, er derfor snarere den lytte-akt satsen med sine varierende perspektiver implicerer – det vil sige den adgangsmæssighed som satsen opstiller, eller her snarere opstiller for derefter at blokere.

## *Je ne me tairai, jamais. Jamais*

Kenton bigband i en indspilning fra 1964.<sup>11</sup> Her er det især sammenstødet mellem forskellige diskursive rammesætning (kunstmusik/børnelegetøj, kunstmusik/kon-summusik), der får de to udsigelsesniveauer til at skride fra hinanden.

For en god ordens skyld må jeg tilføje, at vi selvfølgelig også må medtænke et reproducerende niveau i forhold til vores musik eksemp. Vi hørte jo faktisk ikke et kor synge, da vi lyttede til musik eksemplet. Vi hørte *indspilningen* af et kor, og selve mixingen, optageteknikken osv. er selvfølgelig et selvstændigt udsigelseslag, der endda spiller en stadig større rolle for musik i dag. Den performerende udsigelse er dermed ikke nødvendigvis sammenfaldende i tid og rum med den reale udsigelsessituation.

### **VI. Afslutning**

Hermed vil jeg slutte denne lille skitse af, hvordan man kan tænke udsigelsesmæssige problemstillinger i relation til musik. Opsummerende kan man sige, at det jeg har analyseret på her, ikke er musikkens 'form', men *det formende*. Dermed understreger mit analytiske greb, at musik er ikke en passiv genstand, men noget, der har en karakter af at være henvendt og dermed et gørensmodus. Denne henvendthed har musik både i sin udsagte eller fremstillede udsigelse og i sine performerende og -reproducerende udsigelsesniveauer.

---

11 Tan 1997, Kenton 1964.

## Anette Vandsø

### Diskografi:

- Ars Nova, Stig Hoffmeyer (oplæser), Athelas Sinfonietta Copenhagen, Flemming Windekilde (dirigent): *Je ne me tairai jamais. Jamais*, (Pelle Gudmundsen-Holmgreen, 1966) på: *Pelle Gudmundsen-Holmgreen. Music for voices and Instruments*, København: Dacapo: 8.2240565, 1997.
- Kenton, Stan med bigband: *Valkyrieridtet* (Richard Wagner, 1883) Capitol Records STAO 2217, 1964. (lydfil på <http://www.spaceagepop.com/rc011.htm>)
- Tan, Margeret Leng: *Op. 27, nr. 2. (Adagio Sostenuto)*, (L.V. Beethoven, 1801) på: *The Art of the Toy Piano*, Point Music: 456 345-2, 1997.

### Litteratur:

- Benveniste, Émile: "La communion ", i: *Problèmes de linguistique générale*, Bnd II, Paris: Éditions Gallimard, 1974, pp. 79-88.
- Iser, Wolfgang: *The Implied Reader*, London: Johns Hopkins Press, 1974.
- Iser, Wolfgang: "Text play" i *The Fictive and the Imaginary*, London: Johns Hopkins Press, 1993, pp. 247-281.
- Olsen, Ursula Andkjær: *Hver med sit næb. Pelle Gudmundsen-Holmgreens musikalske univers*. København: Gyldendal, 2004.

### DVD:

- "Musikhjørnet - komponister i TV. Reportage fra tilrettelæggelse af TV". Optagelse af Pelle Gudmundsen-Holmgreen: *Je ne me tairai jamais*, i diskussion med bl.a. kollegerne Ingolf Gabold og Karl Aage Rasmussen, Dokumentar/ musikprogram, Danmarks Radio, 1970.