

Ordforklaringer

- 1 Iagttagelser af følelsen af det skønne og ophøjede.
- 2 Dristighed.
- 3 Nærvar, tilstedevær.
- 4 Befaling.
- 5 Mødet med et menneske fornyer ens opfattelse af dette menneske. I det levende nærvar giver den anden et mere nuanceret (= nyt) billede af sin person.
- 6 Aristoteles (384-322 f.Kr.), græsk filosof, skrev bl.a. *Poetik* – om digtekunsten – hvori digtningens væsen behandles.
- 7 Det målrettede engagement. Formålene med vores handlinger dikterer forståelsen af dem, så det bliver svært at se andre aspekter end netop formålene.
- 8 Kvalitet, klasse.
- 9 Ikke-dækkende.

Jean-François Lyotard og det sublime

Jean-François Lyotard (1924-1998), fransk filosof, blev født i Versailles. Hans politiske engagement udmøntede sig bl.a. i et ophold i Algeriet i 1950'erne – dengang fransk koloni – hvor han underviste og fungerede som reporter for et fransk tidsskrift, der støttede kampen for Algeriets løsrivelse. Sidst i 1960'erne vendte Lyotard tilbage til Frankrig, hvor han via sin undervisning i Paris især udviklede sin æstetik og kritik af den traditionelle marxisme.

Lyotards forfatterskab er præget af det politiske engagement, hvor emner som marxismen, den tredje verden, jødedommens vilkår, naturen, klodens fremtid osv. bliver behandlet. I Danmark er han mest kendt for bogen *Viden og det postmoderne samfund* fra 1979, der nærmest navngav den kulturelle, politiske og filosofiske bølge i 1980'erne, postmodernismen, som netop udsprang fra Frankrig. Her blev fx det politiske udsat for nye perspektiver, og kunsten dukkede overalt op som mønstergyldigt eksempel på virkelighedens opsplitning og den eksperimenterende søgen efter nye udtryk, der overskrider de stivnede ideer. Det var bl.a. Marx (om samfundet), Freud (om begæret) og Nietzsche (om sandhedens relativitet), der inspirerede Lyotard. Ingen endegyldige sandheder, ingen store fortællinger, der forklarer alt, kun små og lokale fortællinger. Postmodernismen blev et opgør med troen på de store 'ismer', fx marxismen. Alle hidtidige teorier var stivnet i fundamentalisme og dækkede ikke virkeligheden, som tværtimod var opsplittet og ikke umiddelbart til at indfange i teorier. Det kunne kunsten skildre bedre end fornuften, da kunsten accepterede det postmoderne vilkår. Heri lå kunstens gyldighed.

Lyotard var således også optaget af kunsten og ikke mindst af det sublime som æstetisk begreb. Det sublime passer godt ind i den postmoderne opfattelse, da det sublime er grænseoverskri-

dende og derved sprænger det skønnes umiddelbare orden, ligesom den postmoderne tanke om sandhedens relativitet sprænger de store fortællingers dogmatik. Det sublime er som en grænseoverskridende oplevelse rædselsvækkende. Den engelske filosof Burke (1729-1797) beskriver den sublime oplevelse psyko-fysisk, idet kroppen og sjælen røres med voldsomhed. For den tyske filosof Kant (1724-1804) er det sublime mere erkendelsesteoretisk interessant, da det sublime for ham viser sig ved, at erkendelseskræfterne ikke kan samle det grænseløse til en enhed. Relationen mellem følelse og indsigt forbliver svævende og frustreret. Det er disse definitioner, Lyotard nogle hundrede år senere forholder sig til.

Lyotard interesserer sig især for det abstrakte maleri, det genstandsløse, da det i kraft af sin manglende figurativitet åbner for det grænseløse, det uendelige. Når den uendelige storhed opleves, kan forstandens begreber ikke rumme det, og resultatet bliver smerte. Men smerten vendes til glæde eller fryd, idet sjælen vækkes til live og presses til sit yderste. Denne intensive følelse øger værensfylden. Men der er samtidig tale om en varig konflikt, hvor tænkningen bringes til sin grænse.

I det følgende tekstuddrag kobler Lyotard det sublime sammen med avantgarden inden for kunstverdenen. Avantgardens arbejdsgrundlag er netop det sublimes æstetik. Her sættes nye standarder i uendelige eksperimenter, som i kraft af sit uendelige forhavende ikke kan gengives. I stedet må vi tænke kunsten som en række begivenheder, hvis nærvær i den grad trænger sig på, så de ikke er til at 'oversætte'. Det sublime kan ikke umiddelbart kommunikeres; det kan det skønne derimod.

Lyotard indleder teksten med at bringe den amerikanske maler Newman (1905-1970) på bane, hvis værker bærer titler som *Her I*, *Her II*, Nu osv. Endvidere skrev Newman i 1948 artiklen *Det sublime er Nu*, hvori han fremhæver, at det sublime i første omgang ikke er noget transcendent, men er her og nu på en måde, som bevidstheden dog ikke kan indfange. I det følgende tekstuddrag arbejdes der videre på den tanke, at alt endnu ikke er hverken sagt eller fremstillet. Tænkning såvel som kunstnerisk udful-

delse næres af det, der allerede er tænkt eller fremstillet, men også af det, der mangler at blive tænkt eller fremstillet. Al foretagsomhed bygger på den stiltiende forudsætning, at der er mere at sige, gøre osv. Men hvad hvis intet sker? Kunstneren oplever denne trussel, når han står foran det tomme lærred. Og tilskueren oplever det foran det færdige værk. Hvad nu, hvis værket ikke siger noget og derved egentlig ikke eksisterer? Den mulighed ligger konstant som en trussel nedenunder og skaber en angst, der opleves som en spænding, en ambivalens, hvilket benævnes som sublimt. Newman lægger vægten på det sublime som det uudtrykkelige, at der her og nu findes et maleri frem for ingenting.

Lyotard skelner mellem den milde glæde ved det skønne og den smertelige glæde ved det sublime. Det smertelige ligger i rædslen for altings mulige ophør, hvilket opleves som en berøvelsestrussel. Men berøvelsen kan udsættes i kunstværkets nærvær, og det opleves som en lettelse. Det sublime består så at sige i genindførelsen af væren.

Slutteligt drøftes Burkes fremhævelse af poesien frem for maleriet. Billedgengivelsen i maleriet er tvunget af forestillingen, mens poesien frigjort skaber et væld af associationer, der i deres ubestemthed kan overskride det givne. Netop efterligningen dæmper oplevelsens intensitet, hvorimod det sublime opstår ved chokket, der opstår gennem søgningen efter det overraskende. Dette karakteriserer avantgardens metode.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD Af Det sublime og *avantgarden* (1985)

Tænkningens discipliner og institutioner¹ forudsætter, at alt ikke er blevet sagt, skrevet og registreret. De hørte eller udtalte ord er ikke de sidste ord. „Efter“ en sætning, „efter“ en farve kommer der endnu en sætning, endnu en farve. Man ved ikke hvilken. Man tror at vide det, såfremt man fæster lid til de regler, der tillader at sammenkæde sætning på sætning, farve på farve, og som netop opbevares i dé fortidens og fremtidens institutioner, jeg har nævnt². Skolen, programmet og projektet erklærer, at efter denne sætning er denne anden sætning eller i det mindste denne anden sætningstype påkrævet, mens den tredje sætningstype er tilladt og den fjerde type forbudt. Det forholder sig med maleriet som med tænkningens øvrige aktiviteter. Efter et pikturalt³ værk er et andet nødvendigt, tilladt eller forbudt. Efter denne farve den anden, efter denne streg den anden streg. Det er ikke nogen store forskel mellem en *avantgardes*⁴ manifest og et undervisningsprogram på Kunstakademiet, betragter man dem ud fra et sådant forhold til tiden: de udgør begge valgmuligheder vedtørende det, som det er ønskeligt siden sker. Begge glemmer de imidlertid følgende mulighed: at der inter sker, at ordene, farverne, formerne eller lydene kommer til at mangle, at sætningen bliver den sidste, at brødet ikke forbliver dagligt. En sådan elendighed møder maleren ved den plastiske overflade, musikeren ved den lydige overflade, tænkeren ved tankens ørken osv. Ikke blot over for det hvide lærred eller den blanke side ved værkets „begyndelse“, men hver gang noget lader vente på sig og altså udgør et spørgsmål, ved hvert spørgsmålstegn, ved hvert „og nu?“

Med muligheden af, at intet sker, forbindes ofte angstfølelse. Det er en term, der er blevet tilført betydning af de moderne ek-sistens- og underbevidsthedsfilosofier: termen tilskriver den venten, som det drejer sig om, såfremt det ellers drejer sig om en venten, en hovedsagelig negativ værdi. Men spænding [suspens]

kan også ledsages af glæde, f.eks. ved at tage imod det ukendte, og endog af fryd – for at tale som Baruch Spinoza⁵ – nemlig af den fryd, der hidrører fra den værensøgning⁶, som begivenheden medfører. Det er nok sandsynligt, at det er en modsigelsesfuld følelse. Selve spørgsmålstegnet er i det mindste et tegn, dvs. måden, hvorpå Det sker holder sig tilbage og melder sig selv: *Sker det?* – Spørgsmålet kan moduleres hen over alle tonarter, som Derrida⁷ ville sige. Spørgsmålets pointe er imidlertid „nu“, *now*, som en følelse af, at det er muligt, intet sker: intetheden nu.

Denne modsigelsesfulde følelse af glæde og smerte, fryd og angst, eksaltation og depression blev i 1600- og 1700-tallets Europa døbt eller gendøbt under navnet sublim. Det er omkring dette navn, at den klassiske poetiks skæbne blev sat på spil og tabt, det er i den følelses navn, at æstetikken har gjort sine kritiske ret-tigheder gældende over for kunsten, og at romantikken, dvs. mo-derneren, har triumferet.

Det henhører under kunsthistorikerens kompetence at forklare, hvorledes betegnelsen sublim dukker op i en jødisk new-yorkmalers⁸ pen i 1940'erne. Ordet sublim bruges i dag løbende på daglig fransk for at angive noget, der fremkalder forbavelse (nogenlunde som det amerikanske *great*) og beundring. Den ide, som ordet rummer, tilhører imidlertid også den strengeste re-fleksion over kunsten, i det mindste i de sidste to århundreder. Newman er ikke uvidende om det æstetiske og filosofiske ærinde, som ordet sublim er knyttet til. Han har læst Edmund Burkes⁹ *Enquiry*. Han kritiserer den for den „surrealistiske“ be-skrivelse af det sublime værk, som Burke giver ifølge ham. Vi må da tilføje, at Newman modsat bedømmer surrealismen som væ-rende for afhængig af en førromantisk eller romantisk måde at nærme sig det ubestemte på. Når Newman således søger subli-miteten i her'et og nu'et, så bryder han med den romantiske kunsts veltalenhed, men han forkaster ikke dens grundlæggende opgave, som indebærer, at det udtryk, der er pikturalt eller noget andet, må bære vidnesbyrd om det udtrykkelige. Det udtrykke-lige består ikke i et hinsides, en anden verden eller en anden tid, men i det, at det (noget) sker. I bestemmelsen af den pikturale

kunst er det ubestemte, dette det sker, farven, maleriet. I deres egenskab af tildragelse¹⁰, af begivenhed, kan farven og maleriet ikke udtrykkes, og det er det, hvorom de må bære vidnesbyrd.

[...]

Det skønne giver en positiv glæde. Men der gives en anden slags glæde; den er knyttet til en stærkere passion end tilfredsstillelsen, og det er smerten og nærheden af døden. I smerten rører [affecte] kroppen sjælen; men sjælen kan også røre kroppen, som følte den en smerte af en ydre oprindelse ved forestillinger, der ubevidst er forbundet med smertefulde situationer. I Burkes terminologi hedder denne udelukkende åndelige passion rædslen. Rædslerne er imidlertid knyttet til nogle berøvelsesformer¹¹: berøvelse af lyset, der indebærer rædsel for mørket, berøvelse af næsten, der indebærer rædsel for ensomheden, berøvelse af sproget, der indebærer rædsel for tavsheden, berøvelse af genstanden, der indebærer rædsel for tomheden, berøvelse af livet, der indebærer rædsel for døden. Det, der forfærder, er, at dette Det sker at ikke sker, ophører med at ske.

Før at denne rædsel kan iblandes glæde og sammen med denne udgøre den sublime følelse, er det også nødvendigt, skriver Burke, at den trussel, der afføder rædslen, kan udsættes, holdes på afstand, tilbage. Denne suspense¹², denne formindskelse af en trussel eller fare fremkaldt en slags glæde, som givetvis ikke er en positiv tilfredsstillelse glæde, men snarere en lettelse. Den indebærer fortsat en berøvelse, men af en anden orden: sjælen er berøvet truslen om at blive berøvet lyset, sproget, livet. Burke skelner mellem denne anderledes berøvelsesglæde og den positive glæde, og han døber den delight, fryd.

Den sublime følelse analyseres altså som følger: en meget stor, meget magtfuld genstand, der derfor truer med at fratage sjælen ethvert „det sker“, slår sjælen med „forundring“ (ved lavere intensitetsgrader griber sjælen af beundring, ærefrygt, respekt). Sjælen sløves, fastmagles, som var den død. Ved at bringe denne trussel på afstand, frembringer kunsten en lettelsens glæde

de, en fryd. Takket være kunsten gives sjælen tilbage til agitationen¹³, røret mellem livet og døden, og denne agitation udgør dens sundhed og dens liv. For Burke er det sublime ikke længere et spørgsmål om opløftelse (som var den kategori, Aristoteles¹⁴ lod udmærke tragedien), det er et spørgsmål om intensivering.

En anden af Burkes betragtninger fortjener ligeledes opmærksomhed, fordi den bebuder en mulig løsgørelse af værkerne fra den klassiske regel om efterligning. I den lange debat om maleriets og poesiers respektive fordele tager Burke stilling for den sidste. Maleriet er dømt til efterligning af modellerne og figurativ fremstilling af disse. Men såfremt det er kunstens opgave at få værkerne modtager til at opleve intense følelser, så udgør billedfigurationen en tvang, der begrænser det følelsesmæssige udtrykks muligheder. I sprogets kunstarter, og især i poesien – således i den poesi, Burke ikke anser for en genre med egne regler, men for et felt, hvor der foregår visse undersøgelser af sproget – er evnen til at røre frigjort fra de figurative sandsynligheder. „For at fremstille en engel på et maleri kan man kun tegne en smuk, bevinget yngling: men hvilket maleri kan frembringe noget så storslået som tilføjelsen af dette ene ord: Herrrens engel?“ Og hvordan skulle man med en lige så stor kraft i følelsen kunne male sådan dan „A universe of death“ som det, hvor de faldne engle i Miltons Paradise lost¹⁵ afslutter deres rejse?

Ordene nyder flere privilegier, når de udtrykker følelser: de er selv fyldt med lidenskabelige associationer, de kan fremmane, hvad der hører sjælen til, uden hensyntagen til det synlige. Endelig, tilføjer Burke, „står det i vor magt ved hjælp af ordene at frembringe nogle forbindelser, der er umulige på enhver anden måde“. Tilskyndet af det sublimes æstetik til at udforske intense virkninger kan og skal kunstarterne – uanset deres materiale – se bort fra efterligningen af de modeller, som blot er smukke, og forsøge sig med nogle overraskende, usædvanlige, chokerende kombinationer. Chokket par excellence¹⁶ består i at Det sker (noget)¹⁷ fremfor ingenting: den udsatte berøvelse.

Ordforklaringer

- 1 Disciplinerne kan fx være metafysik, etik og æstetik. Institutionerne kan fx være universiteterne samt forskellige kunstsammenslutninger og forskerenheder. At arbejde videre med problemstillinger i disse fora forudsætter, at der stadig er noget, der mangler at blive sagt og erkendt. Her skal ikke kun det foreliggende begribes, det skal også udvikles.
- 2 Det drejer sig om forskellige skoler, programmer af den ene eller den anden art, forskningsprojekter mv., jf. de følgende linjer.
- 3 Et pikturalt værk er et billedværk (maleri mv.) til forskel fra fx et ordværk (roman mv.). Vi taler også om den bildende kunst.
- 4 Avantgarden er fx en kunstsammenslutning, der så at sige 'går forrest' og baner nye veje. Deres nye ideer nedfældes ofte i et manifest (= programerklæring).
- 5 Baruch Spinoza (1632-1677), hollandsk filosof, der bl.a. redegør for følelsernes hierarki, hvor kærligheden til Gud er den dybeste følelse.
- 6 En søgning efter væren er her en værensøgning, fx søgning efter Gud, som ifølge Spinoza er den dybeste følelse, der ytrer sig som fryd.
- 7 Jacques Derrida (f. 1930), fransk filosof, der bl.a. har beredt grunden for dekonstruktivismen, som er en ny analysestrategi, hvorefter den vestlige filosofihistorie skal forstås på en ny måde. Dekonstruktivismen har også fået udbredelse inden for litteraturvidenskaben.
- 8 Her hentydes til Barnett Newman (1905-1970), amerikansk kunstner,

som Lyotard inddrager i essayet, idet Newman arbejder ud fra det sublimes æstetik. Newman skrev i 1948 en artikel med titlen *Det sublime er Nu*.

9 Edmund Burke (1729-1797), engelsk filosof, der foruden politisk filosofi også beskæftigede sig med æstetik, fx via *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* fra 1757 (her blot forkortet til *Enquiry*).

10 Hændelse. Farven og maleriet udtrykker noget, men kan som sådan ikke selv udtrykkes. At maleriet således findes frem for ingenting, at det står frem, udgør det sublime.

11 For så vidt følelsen af rædsel opstår af truslen om tilintetgørelse af noget, fx et venskab eller livet, kan man tale om rædselsfølelser som forskellige berøvelsesformer, da noget står i fare for at blive berøvet en.

12 Suspense (eng.) = udsættelse (i betydningen uvished eller ubestemthed).

13 Lyotard henviser i essayet til Kants brug af termen 'agitation': "...den virksomhed, som udøves af det sind, der har bedømmelsesevne og udøver den". Agitation handler om at bevæge, hvilket sjælen bedre kan, når lettelsen er indtruffet.

14 Aristoteles (384-322 f. Kr.), græsk filosof, der bl.a. skrev om tragediens rørende og dannende virkninger, hvorved menneskene blev bedre samfundsborgere.

Det sublime oversættes ofte med 'det ophøjede', men Burke tænker det sublime som en intensivering

- af sjælen, så den vækkes til live.
- 15 John Milton (1608-1674), engelsk forfatter, der i 1667 udgav *Paradise Lost*.
- 16 Her: Frem for alle andre chok.

- 17 Det, der sker, er det overraskende i modsætning til den blotte efterligning, hvor intet sker, da der intet nyt træder frem. Det sublime er i sit væsen overskridende.