
Konkret kunne man spørge sig selv om ikke de økonomiske og politiske forandringer verden har gennemløbet i de sidste 10-20 år, kan danne grundlag for skabelsen af en ny socialrealisme, der med udgangspunkt i globaliseringens forandrede sociale landkort skildrer verden fra et nutidigt fabriksperspektiv? Inden for de seneste år anes en stigende interesse for brugen af dokumentariske og realistiske strategier i skildringen af konkrete hverdagserfaringer. Et interessant eksempel er den franske forfatter François Bons roman Daewoo fra 2004, der tager skildringen af en særdeles konkret globaliseringserfaring som sit udgangspunkt

Når teksten væver kæder af lorrainsk stål

Med François Bon, Émile Zola og Gilles Deleuze på fabriksbesøg



Fra Akademiet

Nr. 3, 2010

Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse

Programmet i Kultur, Litteratur og Kunststudier

Ph.d.-skolen i Humanistisk Videnskab

Det humanistiske Fakultet

Aarhus Universitet

Redaktion: Jørn Erslev Andersen

Redaktionssekretær: Bengerd Maria Juul Thorsen

Layout og teknisk tilrettelæggelse: Roar Melgaard Gaardsøe

Tryk: SUN-TRYK. Fællestrykkeri for Sundhedsvidenskab og Humaniora

Aarhus Universitet. Tlf. 8942 2777

Copyright © Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse og forfatterne

ISBN 978-87-992805-3-7

Kontakt:

Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse

Forskerekole i Kultur, Litteratur og Kunstfag

Langelandsgade 141, bygning 1586

8000 Århus C

Telefon: 8942 1818, fax: 8942 5245

E-mail: aekag@hum.au.dk

www.aestetik.forskerskole.au.dk/

Artiklerne har baggrund i løbende kollokvier ved forskerskolen og har gennemgået peer review

Når teksten væver kæder af lorrainsk stål: Med François Bon, Émile Zola og Gilles Deleuze på fabriksbesøg

Mads Anders Baggesgaard

Fabriksrummet er scenen for en særlig litterær tradition. Fra Zolas proklamerede naturalisme, over sovjettidens stats sanktionerede socialistiske realisme og 30'ernes arbejderlitteratur til 70'ernes neo-marxistiske hverdagsrealisme har skildringen af fabrikkens produktionsrum været rammen for en litteratur hvor beskrivelsen af menneskers arbejdsliv tjener som udgangspunkt for dannelsen og fremmelsen af samfundsteorier af mere eller mindre eksplicit marxistisk tilsnit. Med sin med nødvendighed produktionsrettede organisering tjener fabrikkens rum som model for kapitalismens stadig mere udtalte formning af det rum vi alle lever og bebor. Fælles for alle disse litterære retninger er at de proklamerer at skildre virkeligheden som den er, og som den føles af manden på gulvet, proletaren, der er fanget i kapitalismens maskineri. Paradoksalt synes det imidlertid som om forsøget på at skildre virkeligheden som den leves og føles i en institutionaliseret hverdag, oftere fører til appliceringen af forudfattede meninger om tingenes sammenhæng, end til nysgerrighed over for det givne materiale. Spørgsmålet er selvfølgelig om det behøver at være sådan? Og om det ikke er muligt, med udgangspunkt i konkrete sociale hverdagserfaringer, at skabe en litteratur der skildrer de sociale forandringer vores samfund gennemløber, uden at forfalde til hverken politiske eller kunstneriske fordomme og klicheer? Om ikke skildringen af fabrikkens rum kan give anledning til litteratur der på en mere åben vis repræsenterer arbejdnernes hverdag, uden at reducere dem til alene at være elementer i en social teori?

Mere konkret kunne man spørge sig selv om ikke de økonomiske og politiske forandringer verden har gennemløbet i de sidste 10-20 år, kan danne grundlag for skabelsen af en ny socialrealisme, der med udgangspunkt i globaliseringens forandrede sociale landkort skildrer verden fra et nutidigt fabriksperspektiv? Uden at give et kontant svar kan vi konstatere at det synes at være et spørgsmål som også andre stiller sig selv. Inden for de seneste år anes en stigende interesse for brugen af dokumentariske og realistiske strategier i skildringen af konkrete hverdagserfaringer. Et interessant eksempel er den franske forfatter François Bons roman *Daewoo* fra 2004, der tager skildringen af en særdeles konkret globaliseringserfaring som sit udgangspunkt. *Daewoo* omhandler, som titlen antyder det, livet på tre fabrikker ejet af den koreanske Daewoo-koncern beliggende i den kriseramte franske provins Lorraine, der har været præget af lukningen af den mineindustri der tidligere var egnens hovedindtægtskilde. Allerede syv år efter de tre Daewoo fabrikker blev anlagt med stor støtte fra den franske stat og EU's egnsudviklingsmidler, er også de lukket ned igen, og produktionen flyttet til andre egne af verden hvor omkostningerne er lavere. Bons roman skildrer, på baggrund af en række interviews foretaget af forfatteren, de konsekvenser globaliseringen på denne måde har haft for fabrikkens arbejdere, i en dokumentaristisk form der vækker stærke minder om 70'ernes socialrealisme. Romanen består af en række løsrivne scener, vekslende mellem interviewsekvenser, skildringer af fabriksrummet, berettende afsnit, der fortæller historien om tiden frem til fabrikkernes lukning, og gengivelser af en opsætning af et teaterstykke af Bon med samme tema på teatret La Passerelle i Florange, nær Fameck. Det er således en ujævn fortælling, men fælles for alle disse fragmenter er deres spørgen til arbejdernes forhold før og efter fabrikkens lukning, og deres forsøg på nænsomt at genskabe den virkelighed der med lukningen blev tabt.

Det synes derfor som om dokumentarismen hos Bon har en anden karakter end tidligere. Ikke mindst forholdet mellem de dokumenterende afsnit og den narrative og fiktionelle ramme de, som det fremgår af undertitlen *roman*, er placeret i, tyder på at her er noget andet på færde. At Bons brug af fabriksrummet har et mere åbent sigte end bekræftelsen af en marxistisk samfundsteori. Rammen markeres i romanens indledning, der fremmaner François Bons første møde med fabrikken. Bon beskriver hvordan han ved hvert af sine besøg i Fameck, hvor den største af de tre fabrikker ligger, har indledt opholdet med at tage opstilling foran fabrikkens mure og iagttage de forladte produktionshaller i deres tilsyneladende uforanderlighed. Indledningssekvensen er en enkel ekfrase over det tableau fabrikkens bygninger præsenterer den iagttagende forfatter for: ”Signes pourtant et opaques, rien que d’ordinaire. L’arrangement rectangulaire des murs en bleu et gris presque abstrait, comme l’avancée futuriste aux vitres réfléchissantes pour abriter qui les dirige et administre”(Bon: *Daewoo*, 9). Skildringen af fabrikkens rum er nøgtern og tilbageholdende og ligger langt fra den politisk dogmatiske udpegning af sociale misforhold kendt fra tidligere tider. Fabrikkens modernistiske arkitektur søges afspejlet i en sproglig præcision, der kun gennem diskrete tegn lader ane det liv der har været levet her, kun spejlglasrudernes skærme viser at der bag dem er eller har været liv i form af ledelsens disciplinerende blikke.¹ Her er næsten intet at berette. Arkitekturen og rummet er så abstrakt at det fortællende sprogs sammenhængsskabende kraft står magtesløs over for konstruktionens rene linjer og effektivitet. En effekt der kun forstærkes af at fabrikken henligger som et forladt spøgelseslandskab:

Rien. Le Grillage au long de la quatre-voies, sur un trottoir sans bitume, tandis que des camions aux lourdes remorques isothermes (Renault Magnum, Mercedes Actros, Volvo FH12 ou Daf XF, la litanie des marques et types que vous n'avez jamais su empêcher de vous traverser la tête) vous frôlent au passage, assourdissants. Croire la vieille magie de raconter des histoires, si cela ne change rien à ce qui demeure, de l'autre côté du grillage, fixe et irréversible, et négligé désormais de tous les camions du monde, lequel se moque aussi des romans, vous permettrait d'honorer jusqu'en ce lieu cette si vieille tension des choses qui se taisent et des mots qui les cherchent, tandis que vous voudriez pour vous-même qu'un peu de solidité ou de sens encore en provienne? (Bon: *Daewoo*, 10)

Romanens indledning tematiserer ikke alene beskrivelsen af fabriksrummet, men også forfatterens placering foran fabrikken og den magtesløshed han føler som fortæller og som en lille brik i det fortalte landskab. Et landskab domineret og orkesteret af en modernitet markeret dels af den praktiske organisering af rummet, der er tilrettelagt for udvekslingen af varer pr. lastbil, her er end ikke nogen belægning til fodgængerne; dels af egennavnene og *brands'*enes markeringer af ejendomsrettens overherredømme og af kapitalismens semantiske stratificering af rummet, fabrikkens bygninger er eksempelvis stadig mærkede af den tidligere ejer: "les lettres de l'ancien nom encore visibles sur le mur bas" (ibid). Fabrikkens rum er ikke alene bygget med produktion for øje, men indgår også i en større samfundsmæssig organisering af rummet, der lader fabriksrummet udbrede sig videre ud i et system af rumlige strukturerer der opretholder og understøtter den kapitalistiske styring af individernes liv. En altomfattende dominans, der efterlader forfatterens ord

magtesløse og fragmenterede, fanget mellem de brølende lastbiler og hegnets grænsemærkning.

Det spørgsmål Bon stiller sig selv, er derfor ikke kun om litteraturen har et modtræk overfor denne massive semantiske og strukturelle dominans, men mere præcist hvordan sådan et modtræk vil kunne tænkes at installere sig i det konkrete rum hvor fortælleren befinder sig? Hvordan Bon, fra sin position foran Daewoo-fabrikken, skal kunne skabe en betydning der løsriver sig abstraktionens meningsløshed og igangsætter et spil mellem ord og ting, der kan åbne det lukkede landskab som scene for de menneskelige liv der har udspillet og udspiller sig her? Sigtet er dobbelt: På den ene side beskrivelsen af magtens rumlige organisering, på den anden side refleksionen og genskabelsen heraf i det litterære sprog i relation til et konkret oplevet rum.

Romanens rum

Er bestræbelsen klar, så vækker Bons spørgsmål imidlertid straks modspørgsmålet om en sådan bestræbelse overhovedet adskiller sig fra de gamle magikere Bon ønsker at kunne tro på. Eller med andre ord: adskiller den modernitet Bon beskriver, og de greb han forsøger at beskrive den med, sig nævneværdigt fra tidligere tiders realistiske forfattere? Man kan med dette spørgsmål i baghovedet med fordel kontrastere Bons beskrivelser med Émile Zolas beskrivelse af Etienne Lantiers møde med kulminen i Montsou i indledningen til *Germinal* (1884-85). Lighederne mellem de to romaner er flere: Zola beskriver den mineindustri som er det historiske grundlag for den Lorrainske industri Bon beskriver, og begge forfattere har beskrivelsen af arbejdernes forhold og af storkapitalens ansvar overfor manden på gulvet som deres hovedærinde. Imellem dem står imidlertid mere end hundrede års historisk, kunstnerisk og teknologisk udvikling, så det er ingen overraskelse at

Zolas beskrivelse af kulminen adskiller sig markant fra Bons beskrivelse af fabrikken i Fameck, som eksempelvis i det øjeblik hvor Lantier første gang ser minen i sin helhed: "Cette fosse, tassée au fond d'un creux, avec ses constructions trapues de briques, dressant sa cheminée comme une corne menaçante, lui semblait avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde" (Zola: *Germinal*, 9). Minen antager form af et forslugent dyr, i en besjæling der anskueliggør den tætte forbindelse mellem kapitalismens forslugne natur, arbejderens miserable forhold og den fysiske lidelse, anskueliggjort ved minearbejderen Bonnemort der hoster det rene kulslam op af lungerne. Sammenhængen forbliver dog her postuleret, kun garanteret af hovedpersonens indtryk, som det kommer til udtryk i det lille *lui semblait* der relativiserer beskrivelsen: Besjælingen er et udtryk for hovedpersonens sindstilstand og understøtter i dette lys de klassiske realistiske konventioner for virkelighedsgengivelse.

Skildringen af minen som et forslugent dyr ligger sig således i forlængelse af den ofte gentagede kritik af Zola der afviser hans naturalistiske strategi som lidet mere end et skalkeskjul for politisk programmatisme af værste skuffe uden en egentlig interesse for eller evne til at skildre arbejderlivet som det leves, fremført ikke mindst af Georg Lukács: "Die 'wissenschaftliche' Methode Zolas drängt auf Durchschnittlichkeit und graue, statistische Mitte" (Georg Lukács: "Zum hundertsten Geburtstag Zolas", 95)². Zolas værker formår alene at skildre modernitetens udvendighed, rum og struktur, argumenterer Lukács. Hvorimod hverken karaktererne og det liv der leves i disse rammer, beskrives eller formidles overbevisende. En kritik der understøttes eksempelvis af det faktum at Zolas 'videnskabelige' metode alt for ofte består i eksplicit at lade datidens særdeles tvivlsomme sociologiske og medicinske afhandlinger tjene som skabelon for romanernes handling.³ Det er derfor ikke overrasken-

de at Zolas beskrivelse af fabrikkens rum tjener som led i formuleringen af en sociologisk samfundsbeskrivelse. Hvor Bon lægger vægt på at præcisere sin egen position i forhold til den modernitet han beskriver, indskriver Zola uden blusel sin sociologiske og økonomiske teori i alle fortællingens led, i person og kropsbeskrivelser, i handlingen og selv i beskrivelsen af landskabet og minens gange. Alt ligger til rette for det overordnede plot, og rummet bliver blot et medie for beskrivelsen af den underliggende magtstruktur, måske tydeligst demonstreret i beskrivelserne af arbejderens usle leveforhold: dårlig luft og manglende sanitet skaber grobund for sygdomme og dårligdom; de trange kår gør det umuligt for beboerne at opretholde deres anstændighed, og de tynde vægge gør de udskejelser dette giver anledning til, tydelige for enhver, i klar modsætning til borgerskabets boliger der bekræfter subjektet i lukkede, private rum der sikrer intimiteten.⁴

Zola beskriver således gennemført og effektivt den nyetablerede modernitets formning af rummet og kroppene i en litteratur, der, som den førende Zola forsker Henri Mitterand udtrykker det, alene herved udgør ikke alene et regulært brud med gældende litterære konventioner, men også et skridt frem i den videnskabelige forståelse af samfundet: "C'est en soi une grande nouveauté dans la représentation romanesque de l'espace. C'est peut-être une grande nouveauté pour l'époque, dans l'analyse sociologique" (Henri Mitterand: "Le Roman et ses « territoires » : L'Espace privé dans *Germinale*", 423). Man kan imidlertid argumentere for at Zolas bedrift ikke alene består i at applicere og understøtte den sociologiske beskrivelse af de sociale rum. Specielt romanens indledningsscene, men også en række senere rumlige beskrivelser af minen og af arbejderprotestens geografiske rum, introducerer en mere uafklaret beskrivelse af rum og af forholdet mellem rum og produktivkræfter, som tillader os at tale om et mere gensidigt forhold mellem det fysiske rum og

tekstens gestaltede rum end den umiddelbare, sociologiske læsning gør. Tendensen anes allerede i romanens berømte første afsnit:

Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoile, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavés coupant tout droit, à travers les champs de betteraves. Devant lui, il ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayées des lieues de marais et de terres nues. Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres. (Zola: *Germinal*, 7)

Etienne bevæger sig igennem mørket, gennem et landskab traverseret af stærke kræfter, horisontale linjer der skærer subjektet fanget mellem roemarkernes rektangulæritet, vinden, den kun fœlte horisont og landevejen, der skærer sig *tout droit* gennem landskabet.⁵ Her er ingen transcendens, alle opadstræbende tendenser negeres af mørket, men et rent sammenstød mellem kulturens landskabsformende strukturer, vejen og roemarken, og naturens horisontale vidder, vinden, sumpene, de nøgne jorde og horisonten, med hovedpersonen fanget i mørket midt i denne urgamle konflikt, fanget midt i en betydningsspil han ikke forstår. Hans syn er således ikke kun begrænset af mørket, men spærres uafsladeligt af forskellige horisontale forhindringer, et plankeværk, banespor, en skrænt, en hulvej, der skiftevis viser og skjuler fragmenter af minebyen, efterhånden som Etienne bevæger sig frem langs vejens bane:

Un chemin creux s'enfonçait. Tout disparut. L'homme avait à sa droite une palissade, quelque mur de grosses planches fermant une voie ferrée ; tandis qu'un talus d'herbe s'élevait à gauche, surmonté de pignons confus, d'une vision de village aux toitures basses et uniformes. (Zola: *Germinal*, 7-8)

Romanen tematiserer således allerede her, allegorisk, produktionen af rumlig orientering som en proces, der indebærer læsning og fortolkning af tegn i bevægelsen frem langs teksten spor. Subjektet indskrives her, som et modsvar til Lukács' anklage, i den rumlige konstruktion som både den drivende kraft i udviklingen og som den læsende instans der forsøger at tolke og skabe sammenhæng i en virkelighed der unddrager sig hans læsning, men vel at mærke subjektet som en tekstuel funktion, frem for den realistiske figur Lukács ønsker sig, som det bliver klart kort efter: Hovedpersonen er fanget i mørket fysisk, forståelsesmæssigt, socialt og økonomisk, hans vandring er en søgen efter arbejde, og det landskab han bevæger sig igennem, er en gåde for ham, indtil en venlig sjæl udpeger et par fikspunkter for ham: "Et, de sa main tendue de nouveau, il désigna dans les ténèbres des points invisibles, à mesure qu'il les nommait" (ibid., 10). Den gamle mand lader udsigelsen af de lokale landsbyer og fabrikkers navne ledsage af en pegen ud i mørket og understreger hermed hvorledes fortællingen ikke alene skaber den rumlige fornemmelse, men også hvorledes fortællingen skaber landskabet som levet rum, fyldt med betydning og sociale relationer: "Les ténèbres demeuraient profondes, mais la main du vieillard les avait comme emplies de grandes misères" (ibid. 10)⁶. Etienne kan stadig intet se, men den gamle mands udpegning af rummet og dets organiserende lader arbejdernes lidelser stå klart for ham.

Prologen tjener således ikke alene til at præsentere de personer og steder *Germinal* søger at beskrive, men demonstrerer også hvorledes romanen selv skaber disse steder og personer som typer for sociale rum. Romanen skaber allerede i indledningen et eksemplarisk socialt rum ud fra et mørke der ikke er mindre uigennemtrængeligt end det Etienne er fanget i. Forvandlingen er komplet ved romanens slutning, der præsenterer hvad der nærmer sig en absolut negering af indledningen. Hvor Etiennes møde med kulminen er karakteriseret ved mørke og horisontalt mismod, er beskrivelsen af afslutningen, hvor Etienne atter drager mod Paris og revolutionens håbefuldhed, præget af høj sol og vertikale forandringsmetaforer. Fra minens undergrund fremskriver romanen forventningen om: "une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur" (Zola: *Germinal*, 499). Epilogen demonstrerer imidlertid ikke kun opgøret med prologens uoplyste landskab, men dvæler tværtimod ved de handlinger der har ført frem til denne tilstand, og den måde hvorpå de er indlejret i landskabet, et landskab arret og stribet af strejkens kampe: "N'était-ce pas la Maheude sous cette pièce de betteraves?", som fortælleren reflekterer (ibid.). Hvor roemarken i indledningen fremstod som ren abstraktion, er den nu forlenet med et *under*, som Etiennes vandring og, kan vi tilføje, romanens narration har gjort tydelig: "Tout l'obscur travail du bagne souterrain, si écrasé par la masse énorme des roches, qu'il fallait le savoir là-dessous, pour en distinguer le grand soupir douloureux" (ibid., 498). Romanen skaber klarhed, ikke bare ved at skildre arbejdernes forhold og udspænde de sociale relationer og uligheder, men også ved at tematisere hvordan disse sociale rum og relationer konstitueres og læses, og i forlængelse heraf ved at udkaste muligheden for en revolutionær genfortolkning af det sociale rum. Muligheden bliver dog, i overensstemmelse med romanens natur, uforløst. Romanens rum er en repro-

duktion af det sociale rum, men en reproduktion som sætter sine egne betingelser, og som derfor er begrænset i sine profetiske og politiske potens, men ikke desto mindre håbefuld.

Kæder af ord

Er konklusionen på Zolas roman håbefuld i sin begrænsede potens, er udgangspunktet for Bons bestræbelser på at beskrive produktionens rum i *Daewoo* en udtalt magtesløshed. Hvor Zolas helt trods mørket og de optiske forstyrrelser begiver sig først modstræbende, siden frygtløst ind i fabrikkens univers, står Bons fortæller afmægtig på den anden side af hegnet.⁷ Og hvor Zolas arbejdere er fysisk underlagt kapitalens rå magt, men frie i ånden, er Bons afskedigede arbejdere fysisk fri, men desto mere underlagt den denationaliserede kapitalismes mentale bindinger, nedsunket i apati og depression efter fyringen. Interioriseringen af produktionsstrukturen er eksempelvis tydelig i et interview, hvor den tidligere fabriksarbejder Anne D. genfortæller en af sine drømme udløst af hendes tidligere kollega Sylvias selvmord:

– Puis, dans le rêve, j'étais à ma place, sur mon tabouret. Et je faisais les gestes, je remettais les choses en place. Le rail devant moi avançait. Je voyais les griffes se déplacer, vitesse normale, bruit ordinaire, tout comme avant. Sauf qu'il n'y avait rien. Pas de châssis dessus. (Bon: *Daewoo*, 69)

Drømmen, der i detaljer beskriver det tømte fabriksrum som Anne i realiteten aldrig har set, demonstrerer tydeligt hvorledes arbejdslivet lever videre i de afskedigede arbejdere, langt efter arbejdet reelt er ophørt. Beskrivelsen bekræfter imidlertid ikke bare fabriksstrukturens disciplinerende funktion, som

den er beskrevet af Michel Foucault, men viser også hvordan denne interiorisering lader sig forhandle narrativt, gennem sproglige fordoblinger af det disciplinerende rum⁸. Produktionsstrukturen består, men i drømmen, og i næste led i genfortællingen af drømmen, reformuleres forholdet mellem ansat og produktionsstruktur således at Anne for det første kan formulere sin egen position i strukturen og for det andet kan redefinere denne position gradvist mod en egentlig løsrivelse.

Paradoksalt fungerer Bons virkelige interviewpersoner på denne måde som tekstuelle funktioner på linje med Zolas hovedperson. I genfortællingen og genforhandlingen af positionen indtræder personerne som strukturelle funktioner, som producenter af tekstuelle billeder og rum der uproblematisk glider ind i romanens strøm, på niveau med Bons egne beskrivelser af fabriksrummet: "Ses phrases étaient aussi précises qu'une photographie" (Bon: *Daewoo*, 64), siger Bon om Anne og fremhæver således hendes frasers litterære kvalitet. Men dermed opløser Bon også den absolutte modsætning mellem beskrivelsen og fabrikkens levede rum og understreger hvordan romanens tableauer ikke er rent abstrakte øvelser, men tværtimod nært knyttet til beskrivelsen af den levede virkelighed arbejderne har oplevet.

Det er således ikke overraskende at livtaget med selve den virkelige virkelighed derude synes nært forbundet med en stadig mere koncentreret optagethed af beskrivelsen af rum i Bons værker. Hvor Bons tidligere romaner, fra debuten *Sortie de l'usine* (1982) til *Calvaire des chiens* (1990), har narrativiteten og gengivelsen af subjektive erfaringer i centrum, mister bøgerne gennem 90'erne, med en enkelt undtagelse, undertitlen roman og bliver stadig kortere menneskeforladte beskrivelser med fokus på de rum hvori det sociale liv udspiller sig. Teatre (*Impatience*, 1998), fængsler (*Prison*, 1997), tog (*Paysage Fer*, 2000) og parkeringspladser (*Parking*, 1996) bliver dissekeret som

levede rum i stiliserede beskrivelser, der kontrasterer den fysiske konstruktion af rum, teknik og institutioner til de selvbeskrivelser brugerne af disse rum har.⁹ Forbindelsen mellem sproglig gengivelse og konkret oplevelse søges altså i en form for minimal gengivelse af en minimal sansning af en konkret konstruktion eller komposition, i hvad François Bon med et begreb fra Gilles Deleuze betegner som en kæde af relationer. Begrebet kæde [*chaîne*] optræder i slutningen af Deleuzes første bog om filmkunsten som udtryk for Hitchcocks evne til at binde et handlingsforløb sammen med dets sociale baggrund således at filmen fremviser historiens sociale betingethed og dermed indirekte filmens egne tilblivelsesvilkår simultant og konsistent med handlingstrådens flyden:

L'essentiel de toute façon, c'est que l'action, et aussi la perception et l'affection, soient encadrées dans un tissu de relations. C'est cette chaîne de relations qui constituent l'image mentale, par opposition à la trame des actions, perceptions et affections. (Gilles Deleuze: *Cinéma I – L'Image-mouvement*, 271)

Kæden udgør en formel sammenstilling af værk, materialitet og kontekst, et greb som ifølge Bon er essentielt for forståelsen af den samtidige litteratur og den verden den indskriver sig i: ”C'est ce concept de chaîne qu'il nous faudrait phagocytter pour penser autrement la littérature, la penser en incluant sa pratique” (Bon: *Apprendre l'invention*, 225). Litteraturens praksis skal fremvises i kraft af de strukturelle greb der indrammer handlingstråden, i kraft af rytmen og materialiteten i den litterære tekst. Og netop denne sammenkædning gør, ifølge Bon, den litterære tekst i stand til, i kraft af sin implicite strukturalitet, at konfrontere de strukturelle forandringer der foregår i verden omkring os,

under et betegnet globalisering. Kæden betegner ifølge Bon en isomorfitet verden og tekst imellem, der understreges af det faktum at virkeligheden selv undertiden fremviser de kæder der binder fiktion og verden sammen: "À Mont Saint-Martin, sur l'emplacement même de l'usine incendiée, on a construit ce qui s'intitule fièrement « le plus grand hypermarché d'Europe ». Et cela ne nous concernerait pas dans la totalité de notre rapport au monde ? On vend aussi des livres, dans cet hypermarché..." (Claude Lebrun: "Le livre de reportage figure de l'imaginaire François Bon"). Kæden betegner teksten og den udsigende bevidstheds indbundethed i en række sociale, teknologiske og hermeneutiske spil som det er den litterære teksts opgave gennem præcision og opfindsomhed at anskueliggøre og udfordre. Kun ved på denne måde at reflektere sin egen status som produkt og produktion på globale, kapitalistiske vilkår kan litteraturen finde et nyt ståsted og overvinde den repræsentationskrise, som kunsten har været kastet ud i siden starten af forrige århundrede.

Tidens fleksible lænker

Til trods for at begrebet kæde står centralt i François Bons mange poetologiske skrifter, bliver det imidlertid aldrig for alvor klart hvilket ontologisk eller epistemologisk grundlag begrebet tænkes at have.¹⁰ *Kæden* er hos Bon ikke et filosofisk begreb, men nærmere en metafor for en poetologisk tanke, som betegnelse for udsigelsens tidslige og rumlige afhængighed af situationen:

Une chaîne dynamique, qui n'existe que le temps même de l'énonciation et selon le sens de cette énonciation, avec à une de ses extrémités le réel qui n'entretient pas de rapport avec sa représentation en dehors de cette énonciation même (Bon: *Exercice*, 54).

Udsigelsen er i sin udsigelse kædet sammen med på den ene side den situation den udsiges i, og på den anden side den udsigende bevidsthed; og denne dobbelte binding søges udnyttet i en litterær praksis, der i kraft af dokumentarisk præcision vil fremvise de forhold udsigelsen er indbundet i. Naturligt for forfatterens synsvinkel på egen tekst er fokus på udsigelsen og dens berøringsflader, spørgsmålet om tekstens placering i forhold til de samfundsstrukturer og bevidstheder den berører, reflekteres ikke hos Bon.

For at få en fornemmelse af det egentlige potentiale i begrebet som udgangspunkt for en læsestrategi er det derfor nødvendigt for et øjeblik at vende blikket mod den kontekst det er hentet fra, nemlig Gilles Deleuzes sene forfatterskab. *Chaîne* begrebet er ikke blandt de centrale i Deleuzes forfatterskab, end ikke i den senere periode hvor filmbøgerne bliver til. Det optræder i filosofisk sammenhæng kun i omtalen af Hitchcock i sidste kapitel af *L'image mouvement*, i en håndfuld kommentarer herpå samt ganske kort i to forelæsninger om Leibniz og i *Le Pli*.¹¹ Det er karakteristisk at kæden, til trods for de forskellige sammenhænge begrebet optræder i, aldrig betegner en organisk sammenhæng som den Bon beskriver, men tværtimod en ikke-formidlet sammenkobling, en maskinel *assemblage* af distinkte elementer der lige såvel som at forbinde, adskiller og fragmenterer. I *L'image mouvement* er det Hitchcocks underminering af den umiddelbare handlingstråd gennem introduktionen af sociale forviklinger der frarøver karaktererne ejerskabet af deres handlinger. Et mord hos Hitchcock er aldrig bare et mord, men indvæves i et net af sociale relationer: "L'action, c'est par exemple un crime. Mais les relations, c'est une autre dimension, d'après laquelle le criminel « donne » son crime à quelqu'un d'autre" (Gilles Deleuze: *Pourparlers*, 78). Mordet er ikke det egentlige, men forbliver et rent symbol eller måske rettere symptom på en un-

derliggende orden der lader handlingen passere gennem en serie af substitutioner og først derved giver den egentlig eksistens.

Det er naturligvis freudianeren Hitchcock der her beskrives, men det interessante er, i denne sammenhæng, den måde hvorpå de sociale relationer ifølge Deleuze indfældes og indfolder sig i værket. Relationen er aldrig udsagt, men kommer altid til udtryk i kraft af indtrykkenes og handlingernes utilstrækkelighed. Tingen er aldrig bare en ting, men pakken er en bombe, lysestagen, rebet etc. et mordvåben og fuglene absolut ikke bare fugle, og det vel at mærke, i kraft af mesterens *suspense*, langt før noget sker. Tilsvarende er handlingen aldrig fuldbyrdet, mordet er ikke bare mord, men del af et spil, og opklaringen aldrig absolut. Billeder og handlinger fordobler sig i en kæde, der gennem utilstrækkeligheden viser ud over handlingen selv: ”Donc nous sommes pris dans une chaîne d’images, chacun à sa place, chacun étant lui-même image” (ibid., 63). Billederne peger ud over sig selv i en kæde der indbefatter selv os som beskuere. Tanken giver kun for alvor mening hvis man forstår begrebet billede i den specifikke betydning Deleuze udvikler i *L’image-mouvement* og *L’image temps*. Billedet har hos Deleuze ikke en repræsentationel karakter, det giver ikke bevidsthed om noget afbildet, men er i sig selv bevidstheden om det viste: ”Bref, ce n’est pas la conscience qui est lumière, c’est l’ensemble des images, ou la lumière, qui est conscience, immanente à la matière” (Deleuze: *L’Image mouvement*, 90). Lyset, der er enheden af alle billeder, er i sig selv bevidsthed, immanent i materien og gennemtrængende alt. Subjekt og objekt er i billedet forbundet i en bevidsthed der er på én og samme tid afbildning og det afbildede.

Kæden er her at forstå som det der forbinder verden og bevidstheden i billedet, ikke i en fast sammenhæng, men i en ustabil konstellation der til trods for dens flygtighed skaber identitet, eller som Deleuze beskriver det i en fore-

læsning om Leibniz monadologi og forholdet mellem sjæl og krop: "La matière seconde m'appartient, appartient à ma monade pour autant qu'elle entre sous le vinculum, la chaîne, la chaîne substantielle qui m'appartient ou qui me caractérise" (Gilles Deleuze, "Leibniz - L'âme et le corps, Cours Vincennes - St Denis, 25/05/1987")¹². Kroppen, *la matière seconde*, og bevidstheden, *ma monade*, bekræftes i deres sammenhæng idet kroppen for en stund indgår i en kæde med bevidsthedens monade. Kæden er den struktur der tillader forbindelsen at opstå ved at skabe en form hvori forbindelsen opstår, men denne form har ingen autoritet og underminerer således i samme nu denne forbindelse.

Filmens særkende er i forlængelse heraf at den, i kraft af kameraets mekaniske bearbejdning af billeder, kan bearbejde billedet direkte, men vel at mærke i et tidsligt flow der underminerer det fotografiske billedes stasis og lader billedernes mangfoldighed udfolde sig inden for klippets ramme. Man aner allerede i denne beskrivelse filmens dobbelte natur: Filmen lader tiden flyde, men begrænser den i samme bevægelse; eller omvendt: Filmen begrænser tidens flow, men lader netop derved tiden opstå som filmisk handling, som en evig tidslighed der rækker ud over den snævre situation optagelsen fandt sted i. Og den enhed, der binder disse forskelle sammen er klippet, eller på fransk *le plan*: "Le plan, c'est le mouvement, considéré sous son double aspect : translation des parties d'un ensemble qui s'étend dans l'espace, changement d'un tout qui se transforme dans la durée" (Deleuze: *L'Image mouvement*, 33). Klippet udtrykker bevægelsen på to måder samtidigt: som resultatet af figurernes bevægelse inden for den filmiske ramme; og i kraft af den tid der udspændes af filmens ind- og afspilning, som udtryk for tiden selv som global enhed af alle tidslige forandringer.

Det er denne dualisme der er kernen i bevægelsesbilledet, der har givet navn til første del af Deleuzes film værk. Filmen konstruerer bevægelse, men er samtidig selv en bevægelse i en større sammenhæng, ligesom den i sidste instans låner sin bevægende kraft fra en større bevægelse. Bevægelsesbilledets tidslighed fremskriver en kausal hændelsesrække og indskrives i et større net af hændelser og fremstår således som en udtryksform der på én og samme tid understøtter og underminerer en rationalistisk verdensopfattelse, en udtryksform der på én og samme tid bekræfter det kapitalistiske samfunds funktionelle organisering og udfordrer denne på den mest radikale måde. Filmen udfolder med andre ord en *social* sammenhæng ud fra og ind i de mekaniske billeders strøm, men indfoldes samtidig i en større socialitet der udfordrer denne konsensus. Bevægelsesbilledet betegner hos Deleuze filmens historiske konstruktion som gengivelse af de sociale normer for handlinger og rationalitet omsat til kunstnerisk praksis. *L'image-mouvement* er i denne forstand en filmens historie som en socialt determineret og situeret realisme.¹³ Og Hitchcocks kæder betegner øjeblikket hvor denne konstruktion bliver gennemskuelig for sig selv. Værket over dem alle er her *Vertigo*, der på mesterlig vis indvæver heltinden i et spind af relationer som fordobler sig i uendelige lag af forviklinger som på en og samme tid underminerer og bekræfter den sociale orden:

« *Vertigo* » nous communique un véritable vertige ; et, certes, ce qui est vertigineux, c'est, au cœur de l'héroïne, la relation de la Môme avec la Môme qui passe par toutes les variations de ses rapports avec les autres (la femme morte, le mari, l'inspecteur). (Deleuze: *L'Image mouvement*, 276)

Hitchcocks fordoblinger, demonstreret ved heltindens dobbeltgængernatur, passerer selv igennem en serie af fordoblinger i mødet med filmens andre figurer. Fordoblingerne har altid en forklaring funderet i historiske fakta, sociale forhold eller familieforbindelser, men denne forklaring forskydes også altid mod en ny fordobling der underminerer den sociale struktur. Virkeligheden er altid den samme, og virkeligheden er altid en anden i en struktur der ikke bare spejles, men også afspejler sig i filmens tidslige og rumlige organisering i kraft af hovedpersonens anfald af svimmelhed, *vertigo*, der anskueliggøres med det berømte *dolly zoom*, der forvrænger baggrundens rum, mens forgundsfiguren forbliver uændret. Denne optiske illusion kompletteres af filmens brug af San Franciscos rum og landskab, der grafisk fordobler og destabiliserer personernes indre liv, og, i kraft af Hitchcocks brug af suspense, af publikums forventede tilstedeværelse, som overalt indskrives som en spejling af personernes tolkninger af egne handlinger, mest prægnant i scenerne i klokketårnet hvor publikums forventninger om *action* fordobles i hovedpersonernes forventning om det samme, først hos Scottie, siden hos Judy. På denne måde skaber Hitchcock en struktur der demonterer det kendte rum og med det de kendte sociale bindinger og forbindelser, alt indenfor en lettilgængelig kriminalhistorie. Med Jeffrey A. Bells ord viser filmen: "the uncommon within the concrete, common reality," (Jeffrey A. Bell: *Philosophy at the Edge of Chaos: Gilles Deleuze and the Philosophy of Difference*, 37) og det vel at mærke sådan at det almindelige ikke blot bliver baggrund for tilsynekomsten af det egentlige, men tværtimod fremvises i sin kompleksitet. Realiteten fremvises hos Hitchcock ikke bare som en lineær sammenhæng, men derimod som et sammenkædet netværk af relationer, der spalter og spejler historiens narrative tid i såvel mediets som samfundets konkurrerende tidsligheder.

Litterær geometri

Vi må i forlængelse heraf spørge os selv om noget sådant overhovedet er tænkeligt i et litterært værk? Om litteraturens fortællende natur egner sig til på denne måde at fremvise komplekse, ikke-formidlede sociale sammenhænge, som destabiliserer og udfordrer handlingstrådens flyden? Vi kan om ikke andet fastslå en række lighedspunkter mellem Zolas fremvisning af subjektets tidslige indfældning i rumlige strukturer og filmens rammesætning af tidens strøm. Beskrivelsen af de socialt determinerede rum i *Germinal* tjener som ramme for handlingen, men tillader også handlingen at reflektere de rumlige strukturer og således genforhandle rammebetingelserne for sin egen eksistens.¹⁴ Men også på et mere overordnet plan reflekterer romanen sin egen status. Den funktionelle stratificering af rummet konstrueres af Zola som reference for en samfundsteori, men markerer også en kapitalistisk samfundsorden som romanen som produkt og underholdning selv er indskrevet i. Tekstens gestaltning og refleksion af rumlige strukturer bidrager således på denne måde til at skabe forbindelseslinjer, kæder om man vil, som fremviser strukturelle forhold der ligger ud over hvad der er umiddelbart synligt i situationen for både personer og læsere.

Ifølge fortælleren i *Daewoo* er der her tale om en roman netop fordi teksten er i stand til at fremmane de sociale spil som den givne situation ikke selv præsenterer for beskueren:

Finalement, on appelle roman un livre parce qu'on a marché un matin dans ce hall où tout, charpente, sol et lignes, était redevenu géométrie pure (j'y reviendrai le déménagement fini, après la vente aux enchères, et cette dernière fois ce jour-ci tandis que le nouveau propriétaire s'installait, et que les vigiles m'avaient refoulé), et la territoire arpenté, les visages et les voix, les produire est ce roman. Ils appellent le récit parce que le réel de lui-même n'en produit pas les liens, qu'il faut passer par cette irritation ou cette retenue dans une voix, partir en quête d'un prénom parfois juste évoqué, et qu'on a griffonné dans le carnet noir. Les noms de ceux qui ne sont plus, comme autant d'appels d'ombre. La masse que cela supposait de figurer, reconstruire : il n'y a littérature que par le secret tenu. (Bon: *Daewoo*, 14)

Romanen giver stemme til den masse af arbejdere som ikke længere er ansat på fabrikken. Ved første øjekast adskiller denne bestræbelse sig ikke synderligt fra tidligere tiders socialrealisme, som ganske ofte har haft som erklæret mål at være stemme for de svage, tale på vegne af de der ikke selv havde kræfter til at løfte deres røst fra hverdagens kampe. Det er imidlertid værd at notere sig at de verber hvormed Bon betegner denne bestræbelse – *produire* og *reconstruire* – på ingen måde fremstiller formidlingen af de andres tale som en neutral affære. Tværtimod understreger Bon at selve reproduktionen af det levede liv er genstanden for den litterære produktion. Teksten opstår i spændingen mellem virkelige hændelser, virkelige skæbner og den tålmodige genopbygning heraf i en kunstig ramme.¹⁵

Livet skaber netop ikke selv de forbindelseslinjer der er nødvendige for at genskabe det, men det er tværtimod kun fordi livet har forladt bygningerne

at det litterære værk kan samle trådene. Kun fordi fabrikkens funktionelt organiserede rum er blevet til rent geometriske former, kun fordi talen er blevet erstattet af en trækning eller en skælven og personerne til de blotte navne, er det muligt at producere det der kunne have været livet på Daewoo fabrikken, i et værk der ikke blot forsøger at indpasse arbejderens oplevelser i en kendt skabelon, men tværtimod skaber sit udtryk ud fra disse oplevelser. Rummet er her den helt afgørende kategori. Skildringen af fabrikkens og byens rum er skelettet hvoromkring fortællingen konstrueres, og det er tankevækkende hvor nært Bons beskrivelser af rummet ligger Deleuzes beskrivelser af filmens rum i *L'image mouvement* som *un espace quelconque*, et rum der har mistet den funktionelle organisering af delementerne, sin heterogenitet og enhver metrisk dimensionering: "C'est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible" (Deleuze: *L'Image mouvement*, 155)¹⁶.

Filmens rum er et *espace quelconque*, et hvilket som helst rum, et vilkårligt rum, i den forstand at den filmiske reproduktion af det homogene, levede rum giver det en ny eksistens som en blank tavle for filmens udtryk, et singulært rum i filmens tidlige strøm. På samme måde er Bons rent geometriske fabriksrum ikke længere udtryk for en abstrakt modernitet, som ved hans første besøg, men tværtimod et vidne, om end et tavst vidne, om det liv der har været levet her.¹⁷ Der sættes et skel mellem fabrikkens rum som led i koreanernes globale produktionsapparat, karakteriseret med modernistiske beskrivelser som *presque abstrait* og *futuriste*,¹⁸ og så den rene geometri som bygningerne udgør løsrevet fra denne funktionelle organisering, og netop i dette skel foregår romanens sammenkædende virksomhed.

På samme måde som helten og fortællingen hos Zola konstruerer og dekonstruerer landskabet i deres fremadskridende bevægelse, foregår gestaltningen af rum hos Bon i en stadig genforhandling af forholdet mellem

levet, organiseret rum, som det også konstrueres i bogens tableauer og narrative fortælling, og rummets rene eksistens eksemplificeret ved den forladte fabriksbygning og konstitueret i kraft af tekstens komposition og rammesætning af de narrative elementer. Hvor konstruktionen af rum for Zola er forudsætningen for tekstens udsigelse, en forudsætning han reflekterer og problematiserer, fastholdes forholdet mellem levet og vilkårligt rum hos Bon ubestemt, som en kontinuert forhandling der forløber drevet frem af tekstens læsning. Rummet optræder således i litteratur som film som et destrueret, singulært, geometrisk rum, der fungerer som negativ for fremstillingen af handlingen, men rummet bliver netop herved, som Deleuze beskriver det, en katalysator for den tidslige udveksling af synkrone og diakrone sammenhænge, et medie for etablering af kæder der afprøver tekstuelle tilkoblingsmuligheder i forhold til såvel læseren, som større sociale sammenhænge; og i forhold til såvel den samtidige situation som erindrede og rekonstruerede sociale og mentale sammenhænge.

Hermed kastes lys over romanens indledende sætning: ”Refuser. Faire face à l’effacement même” (ibid.).¹⁹ Denne proklamation er naturligvis møntet på modstanden mod den vold som fabrikslukningen udgør for de tidligere arbejdere, men den slet skjulte kritik af modernismen tydeliggør at her også er tale om en litterær strategi: For at fortæller arbejdernes historie nytter det ikke at gøre socialrealistisk front mod en magt som for længst er videre i det globale system, men det nytter heller ikke at dekonstruere magtpositionen som sådan i et rent avantgardistisk udtryk. Beskrivelsen af Daewooarbejdernes komplekse situation kræver et udtryk der vover at konfrontere både det tab de har været ude for, og det meningstab som det litterære udtryk står overfor. Kun ved at konfrontere sig med den forladte bygnings rene geometri, ser Bon sig i stand til at konfrontere det litterære sprog og det litterære systems indre

spændinger. Og det er i denne figur Bons forståelse af *kæden* forenes med Deleuzes filmiske kæder. Fortællerens konfrontation med fabrikkens rum er ganske rigtigt en udsigelsesposition der lader teksten træde i forbindelse med omgivelsernes organisering, men det bærende element er ikke subjektet, men tværtimod rummet, der griber ordet og bærer det ud i større kontekster langs fabriksbygningens organisering som led i en global økonomi, som ramme for arbejdernes sociale liv og som spejling af den litterære tekst egen placering i et økonomisk og diskursivt kredsløb. Fabriksrummet bliver udgangspunktet for en litteratur der ikke tager gældende normer og fordomme for gode varer, men som tværtimod etablerer en *socialrealisme*, der spiller de to dele af begrebet ud mod hinanden og konfronterer den sociale konsensus med tekstens radikalt reale virkelighedskonstruktioner idet den afdækker alternative eksisterende virkelighedsforståelser og afprøver tilkøblingsmuligheder for nye.

Noter

¹ Et regulært panoptikon, jf. Michel Foucaults beskrivelse af Jeremy Benthams fængselsbygning i *Surveiller et punir*, (Paris: Gallimard, 1975) 201-210.

² Lukács læsning af Zola er, som jeg vil vise det, langt fra overbevisende og er med rette blevet gendrevet utallige gange, som hos Ian H. Birchall der overbevisende argumenterer for at Lukács manglede både den fornødne viden og den fornødne vilje til at tage Zola alvorligt. (Ian H. Birchall, "Georg Lukács and the Novels of Émile Zola", Diana Laurenson (ed.), *The Sociology of Literature: Applied Studies*, (University of Keele, 1978) 92-108.) Lukács ensidige læsning gør imidlertid ikke det spørgsmål han rejser, mindre relevant: Hvordan gengiver litteraturen bedst det levede liv, indefra eller udefra?

-
- ³ Et oplagt eksempel er det overdrevne fokus på arbejderens hang til drikkeri i *Germinal* og *L'Assommoir* der er eksplicit inspireret af Dr. Valentin Magnans studie af alkoholisme *De l'alcoolisme, des diverses formes du délire alcoolique et de leur traitement* (1874) og Georges Stells studier af franske minearbejdere *Les Cahiers de doléances des mineurs français* (1883) (Richard H. Zakarian, *Zola's 'Germinal' – A Critical Study of its Primary Sources*, (Genève: Librairie Droz, 1972) 109-112; David Baguley, *Émile Zola: L'Assommoir*, (Cambridge University Press, 1992) 18.)
- ⁴ Cf. Colette Becker, *Émile Zola, "Germinal"*, (Paris: PUF, 1984) 104-5.
- ⁵ For en nærmere beskrivelse af forholdet mellem horisontalitet og vertikalitet i *Germinal* se Jean-Michel Racault, "A propos de l'espace romanesque : Le Prologue et l'épilogue de *Germinal*", *Les cahiers naturalistes* 58 (1984): 71-87. Man kan endvidere med stor nøjagtighed se Zolas bestræbelse på at skildre Etiennes indfoldethed i landskabet i kontrasten til tidligere versioner af passagen, som de er bevaret i Zolas mange noter. Som her i et tidligt udkast, der helt mangler det endelige resultats delikate balance mellem subjektiv oplevelse og rumlige strukturer, men tager udgangspunkt næsten udelukkende i Étienes synsvinkel: "Dans la plaine rase, sous la nuit de mars, poser un homme qui marche. Il ne voit rien, il n'a conscience que de l'étendue par le vent qui souffle et vient de loin. La route noire á ses pieds, il ne la voit pas." (Émile Zola & Colette Becker (ed.), *La fabrique de Germinal*, (Lille: SEDES, 1986) 53.)
- ⁶ "Ainsi le sens est-il une distribution spatiale de la différence marquée," som Michel Serres udtrykker det i sin bog om Zola, *Feux et signaux de Brume – Zola*, (Paris: Bernard Grasset, 1975) 201.

- ⁷ ”Écrire avec l’absence,” som Dominique Viart formulerer det, ”François Bon : écrire les fractures du monde”, Houppermans, Delzons, & de Ruyter-Tognotti (eds.) *Territoires et terres d’histoires*, (Amsterdam & New York: Rodopi, 2005) 123-42.
- ⁸ Den disciplinerede fængselsindsatte, skoleelev eller arbejder: ”devient le principe de son propre assujettissement.” (Foucault, *Surveiller et Punir*, 204).
- ⁹ ”Le style de François Bon s’il s’est éloigné apparemment des pauvres parlers d’aujourd’hui, ne cesse de dire avec toujours plus d’efficacité l’inacceptable de tout réel.” (Jan Baetens, ”Mot: travail, Adjectif: Bon”, *Esperienze letterarie* 21:1 (1996): 35.)
- ¹⁰ Ikke mindst François Bon, *Exercice de la littérature – formes neuves de récit pour une réalité transformée*, www.tierslivre.net/ftp/exercice.pdf, 54-59, (27/9/07). Se i øvrigt Bons omfattende samling af såvel kortere som længere tekster på hans hjemmeside *Le Tiers Livre* (<http://tierslivre.net/>).
- ¹¹ En læsning af denne del af Deleuzes forfatterskab med udgangspunkt i *chaîne* begrebet vil uvægerligt give et noget andet billede af hans filosofi i sammenligning med den fremherskende deleuzianisme, der næsten udelukkende tager udgangspunkt i Deleuzes tidligere forfatterskab ud fra begreber som *simulakrum*, *rhizom* og *flugtlinjer*. Som Frederik Tygstrup har beskrevet det, er styrken i Deleuzes tænkning hans konsekvente: ”sammenbinding af det vitalistiske og det formalistiske i én figur.” (Frederik Tygstrup, ”Livet og formerne. Efterskrift”, Carlsen, Nielsen & Rasmussen (eds.) *Flugtlinier. Om Deleuzes filosofi*, (København: Museum Tusulanum, 2001) 274). Fokus vil således her i lige så høj grad være på den formalistiske side af Deleuze, på hans beskrivelser af den måde hvorpå vi kan konceptualisere ting og begivenheder der befinder sig i ren tilblivelse. Herved bliver Deleuze interessant også i en

fremadrettet tænkning af politiske og kritiske potentialer i kunsten, som modsvar til de der blot afviser Deleuzes filosofi som løs og uengageret, som det eksempelvis gøres i rigt mål af Alain Badiou (*Deleuze « La clameur de l'Être »*, (Paris: Hachette, 1997) & *Logiques des Mondes – L'être et l'événement*, 2, (Paris: Seuil, 2006) 403-410) og Badiou inspirerede filosoffer som Peter Hallward (*Out of this World: Deleuze and the Philosophy of Creation*, (London & New York: Verso, 2006)) og Slavoj Žižek (*Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences* (New York: Routledge, 2004)) Bestræbelsen her er altså at forsøge at læse Deleuze konstruktivt og at læse konstruktivt med Deleuze, en bestræbelse man også ser hos eksempelvis Ian Buchanan (*Deleuzism: A Meta-commentary*, (Edinburgh University Press, 2000)).

¹² Forelæsningen er et forstudie til Deleuzes Leibniz monografi *Le Pli*, hvori han uddyber sin beskrivelse af Leibniz' begreb *vinculum* – de bånd der forbinder bevidsthedens monade med den levede krop, ikke i en fast konstellation, men nærmere i form af en kontinuert afprøvning af kombinationsmuligheder: ”Le vinculum en tant que membrane ou paroi opère une sorte de tri sur les monades qu'il recoit comme termes.” Gilles Deleuze, *Le Pli – Leibniz et le baroque*, (Paris: Éditions de Minuit, 1988) 151.

¹³ Deleuzes filmbøger præsenterer, som blandt andet Jacques Rancière har gjort opmærksom på det (*La Fable Cinématographique*, (Paris: Seuil, 2001) 145-52), to forskellige analyser af filmhistorien. Begge opstiller, som Deleuze selv præsenterer det i sit forord, historisk og filosofisk funderede taksonomier over filmiske billeder, men hvor første bind lægger hovedvægten på det filmhistoriske og den metodiske udvikling af en terminologi, perfektionerer andet bind filmens filosofiske potentiale. Ikke desto mindre læses første bind oftest alene som en optakt til formuleringen af tidsbilledet. (Se f.eks. Barbara

M. Kennedy, *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*, (Edinburgh University Press, 2000) og Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema*, (New York & London: Routledge, 2003).) Set I dette lys kan en læsning af *L'Image Mouvement* hjælpe til at kaste lys over ikke alene filmens placering i en social, historisk kontekst, men også over filmens, og i næste led kunstens, potentiale og æstetiske funktion i en social kontekst, som det eksempelvis kan ses i Bü-lent Diken og Carsten Bagge Laustsens interessante filmstudier (*Sociology through the Projector*, (London and New York: Routledge, 2007) 3).

¹⁴ Jean-Michel Racault beskriver præcist rumbeskrivelsernes dobbelte rammekarakter i *Germinal*: "Le décor de la route de Montsou a bien ici la valeur d'un « cadre » au double sens du terme : site matériel de l'action dans les deux séquences, mais aussi borne posée au début et à la fin du roman comme pour encadrer le déroulement de la narration." (Racault, "A propos de l'espace romanesque", 86.)

¹⁵ Jf, Valéry Hugotte, "Des mains mutilées et des vies prises sur les romans de François Bon", *La Revue des Lettres modernes*, 1425:30 (1999): 173-87.

¹⁶ Flere kommentatorer fremhæver ligheden mellem Bons tekstuelle billeder og filmens formsprog. (Klaus Semsch, "François Bons 'Poetik der Binnentextualität': Reflexionen aus den *ateliers d'écriture* und ihrer narrative Praxis", Andreas Gelz & Ottmar Ette (eds.) *Der Französischsprachige Roman heute*, (Stauffenburg Verlag, 2002) 111-123 m.fl.). Sam Di Iorio præciserer dog med udgangspunkt i Bons gentagne afvisning af filmen som udtryksform: "Bon's novel thus reframes the traditional boundaries separating word and image: rather than reject cinema as fundamentally different, it recreates it in its own likeness." ("'Tout passe sur l'image': Writing and Looking in François Bon's *Autoroute*", *Contemporary French and Francophone Studies* 9:3, (2005): 281.) Bon

benytter filmens formsprog som ét blandt andre sprog han henter fra den omgivende verden. Manet van Montfrans fremhæver således også med stor ret Bons inspiration fra teatret ("François Bon et la mécanique de la langue", Sylviane Coyault (ed.), *L'écrivain et sa langue : romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet*, (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005) 159-174.

¹⁷ Ian Buchanan argumenterer for to slags postmoderne rum hos Deleuze: "As Deleuze narrates it, then, what emerges in the years following the Second World War are two separate but dialectically connected cinematic traditions: a European tradition of any-spaces-whatever and (by implication) a Hollywood tradition of non-places; or, to put it another way, a neo-realism of the bombed-out city and a hyperrealism of suburban monoculture." ("Practical Deleuzism and Postmodern Space, Martin Fuglsang & Bent Meier Sørensen (eds.) *Deleuze and the Social* (Edinburgh University Press, 2006) 139.) Beskrivelsen er næppe helt tro mod Deleuze, men tesen er interessant, og man kan med en vis ret argumentere for at Bon netop søger at kombinere disse to slags rumbeskrivelser i sine senere romaner.

¹⁸ Bon, *Daewoo*, 9.

Bibliografi

- Badiou, Alain, *Deleuze « La clameur de l'Être »*, (Paris: Hachette, 1997).
 —, *Logiques des Mondes – L'être et l'événement*, 2, (Paris: Seuil, 2006).
 Baetens, Jan, "Mot: travail, Adjectif: Bon", *Esperienze letterarie* 21:1 (1996): 27-36.
 Baguley, David, *Émile Zola: L'Assommoir*, (Cambridge University Press, 1992).
 Becker, Colette, *Émile Zola, "Germinal"*, (Paris: PUF, 1984).

- Bell, Jeffrey A., *Philosophy at the Edge of Chaos: Gilles Deleuze and the Philosophy of Difference*, (Toronto University Press, 2006).
- Birchall, Ian H., "Georg Lukács and the Novels of Émile Zola", Diana Laurenson (ed.), *The Sociology of Literature: Applied Studies*, (University of Keele, 1978) 92-108.
- Bogue, Ronald, *Deleuze on Cinema*, (New York & London: Routledge, 2003)
- Bon, François, *Apprendre l'invention*,
www.tierslivre.net/ftp/FB_compilATEL.rtf, (27/9/07).
- , *Daewoo*, (Paris: Fayard, 2004).
- , *Exercice de la littérature – formes neuves de récit pour une réalité transformée*,
www.tierslivre.net/ftp/exercice.pdf, (27/9/07).
- , *Le Tiers Livre*, <http://tierslivre.net/> (16/5/08)
- Buchanan, Ian, *Deleuzism: A Metacommentary*, (Edinburgh University Press, 2000)
- , "Practical Deleuzism and Postmodern Space", Martin Fuglsang & Bent Meier Sørensen (eds.) *Deleuze and the Social* (Edinburgh University Press, 2006) 135-150.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma I – L'Image-mouvement*, (Paris: Les Éditions de Minuit, 1983).
- , *Le Pli – Leibniz et le baroque*, (Paris: Les Éditions de Minuit, 1988).
- , "Leibniz – L'âme et le corps, Cours Vincennes – St. Denis, 25/05/1987",
Les Cours de Gilles Deleuze,
www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=154&groupe=Leibniz&langue=1
1 (15/5/08).
- , *Pourparlers*, (Paris: Les Éditions de Minuit, 1990).

-
- Di Iorio, Sam, "Chaîne et Chaîne: Representation as Corrosion in François Bon's *Daewoo*", *SubStance* 111, 35.3 (2006): 5-22.
- , "'Tout passe sur l'image': Writing and Looking in François Bon's *Auto-routé*", *Contemporary French and Francophone Studies* 9:3, (2005): 275-282.
- Diken, Bülent & Laustsen, Carsten Bagge, *Sociology through the Projector*, (London and New York: Routledge, 2007).
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, (Paris: Gallimard, 1975).
- Hallward, Peter, *Out of this World: Deleuze and the Philosophy of Creation*, (London & New York: Verso, 2006).
- Hugotte, Valéry, "Des mains mutilées et des vies prises sur les romans de François Bon", *La Revue des Lettres modernes*, 1425:30 (1999): 173-87.
- Kennedy, Barbara M., *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*, (Edinburgh University Press, 2000).
- Lebrun, Claude, "Le livre de reportage figure de l'imaginaire François Bon", *L'Humanité* 26/8 (2004).
- Lukács, Georg, "Zum hundertsten Geburtstag Zolas", *Balzac und der französische Realismus*, (Berlin: Aufbau Verlag, 1952).
- Mitterand, Henri, "Le Roman et ses « territoires » : L'Espace privé dans *Germinal*", *Revue d'histoire littéraire de la France* 85.3 (1985): 421-426.
- Montfrans, Manet van, "François Bon et la mécanique de la langue", Sylviane Coyault (ed.), *L'écrivain et sa langue : romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet*, (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005) 159-174.
- Racault, Jean-Michel, "A propos de l'espace romanesque : Le Prologue et l'épilogue de *Germinal*", *Les cahiers naturalistes* 58 (1984): 71-87
- Rancière, Jacques, *La Fable Cinématographique*, (Paris: Seuil, 2001).

- Semsch, Klaus, "François Bons 'Poetik der Binnentextualität': Reflexionen aus den *ateliers d'écriture* und ihrer narrative Praxis", Andreas Gelz & Ottmar Ette (eds.) *Der Französischsprachige Roman heute: Theorie des Romans – Roman der Theorie in Frankreich und der Frankophonie*, (Stauffenburg Verlag, 2002) 111-123.
- Serres, Michel, *Feux et signaux de Brume – Zola*, (Paris: Bernard Grasset, 1975).
- Tygstrup, Frederik, "Livet og formerne. Efterskrift", Carlsen, Nielsen & Rasmussen (eds.) *Flugtlinier. Om Deleuzes filosofi*, (København: Museum Tusulanum, 2001) 265-78.
- Viart, Dominique, "François Bon : écrire les fractures du monde", Houppermans, Delzons, & de Ruyter-Tognotti (eds.) *Territoires et terres d'histoires : Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, (Amsterdam & New York: Rodopi, 2005) 123-42.
- Zakarian, Richard H., *Zola's 'Germinal' – A Critical Study of its Primary Sources*, (Genève: Librairie Droz, 1972) 109-112
- Zizek, Slavoj, *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences* (New York: Routledge, 2004).
- Zola, Émile, *Germinal*, (Paris: Fasquelle, 1955).
- , & Becker, Colette (ed.), *La fabrique de Germinal*, (Lille: SEDES, 1986).