

## Hjemkomsten til/i *Ulysses*

Foredrag holdt på Litteraturhistorie 30/4 1998

Jeg takker for indbydelsen til at holde dette foredrag. Jeg har de sidste år i mine Joycestudier især beskæftiget mig med *Finnegans Wake*. Det var også på høje tid: hvis jeg skal gøre mig håb om at få den læst færdig, inden jeg dør, kunne jeg ikke have ventet længere med at komme i gang. Læg jer dette på sinde og tøv ikke så længe!

Men derfor er jeg også glad for at få anledninger som denne i dag til at vende tilbage til *Ulysses*. Det er altid en god og tryk oplevelse, især når man kommer fra FWs frådende hav; da føles *Ulysses* hjemlig og overskuelig og man synes, at man ikke kan blive borte.

Det er imidlertid ikke en følelse, der varer ved. Man opdager nemlig hurtigt, at ingen hjemkomst til en bog er hjemkomsten til det samme: man har selv forandret sig, har fået nye erfaringer og har læst nye bøger, og med dette krigsbytte i hænde tager det hjemlige sig pludselig anderledes ud. Og hvad værre er: når man læser en bog igen, opdager man ganske vist nye tråde til det fletværk, som ens tidligere læsning var - men også en mængde nye tråde, som man ikke kan få til at passe ind i fletværket og som ligefrem truer med at trevle det op. Efter det første indtryk af genkendelighed og tryghed breder uroen sig i enhver læsemæssig hjemkomst. Selv om bogen jo i en vis forstand er den samme, er den på forunderlig måde blevet en anden.

Alt dette er jo banalt nok, men har dog givet anledning til nogen teoretisering om "rereading" i vor tid. Også for at komme bag om den forestilling, at tilbagevendingen til teksten skulle skabe en 'bedre' læsning end den første. Den er i alt fald ikke 'sandere', da genlæsningen vigtigste resultat er at skabe forvirring. En genlæsning åbner for flere tekstuelle gåder, end den løser, hvis man vil have det på den måde. Derimod er en genlæsning rigere, fyldigere end den første læsning. Den første læsning er forelskelsen: den beruser, men gør blind. Genlæsningen er som kærligheden; den er som en elsket hustru, man aldrig bliver klog på, men elsker at leve sammen med.

Men da I jo næppe har så mange erfaringer med at vende hjem til bøger, vil jeg nærme mig min læsning med at fortælle en anekdote om én, der havde denne erfaring i rigt mål. For Mogens Boisen var det at vende tilbage til *Ulysses* noget af et livsprojekt. Efter at have udsendt sin første oversættelse af *Ulysses* i 1949 vendte han i alt fem gange tilbage til værket og reviderede oversættelserne. I disse processer fandt han - med hjælp fra den forskning, der hele tiden foregik i og omkring *Ulysses* - flere og flere brikker til den mosaik, en oversættelse af et værk som *Ulysses* må være. Men han gjorde også hyppigt den erfaring, at for hver gang han ændrede en oversættelse til noget, der var mere 'korrekt', skabte han også en række nye associationer, der ændrede det sproglige fletværk, han havde skabt. Man kan derfor i høj diskutere, om hans oversættelser blev 'bedre', de blev i alt fald altid anderledes. De er i sig selv et vidnesbyrd om, at en genlæsning af *Ulysses* altid er som at vende tilbage til den samme som en anden.

De danske *Ulysses*-oversættelser er i det hele taget et interessant kapitel. Martins Forlag havde i 30'erne planer om at lave en dansk oversættelse, og det var f.eks. for at diskutere den, at Joyce i 1935 var i København. Ved den lejlighed mødte han, som man måske ved, Tom Kristensen, der kunne oplyse ham om, at han havde skrevet en dansk 'pendant' til *Ulysses*, romanen *Hærværk*, hvori *Ulysses* direkte bliver nævnt, og som i øvrigt låner en mængde elementer og træk fra Joyces roman. Det har nu næppe interesseret den noget selvoptagne Joyce meget, men han synes at have kunnet bruge Tom Kristensen til at vise sig den københavnske 'Nighttown'. Så nogle aftener turede den danske Tom Kristensen alias Ole Jastrau alias Leopold Bloom rundt med den irske James Joyce alias Stephen Dedalus på slæb. "Circe" i København, med forandringer, og selv om vi ikke ved noget om det: næppe med så turbulente følger.

Oversættelsen af *Ulysses* blev dog ikke til noget i denne omgang, Martins Forlag tøvede med det store projekt, og så kom krigen i vejen. Det gjorde den også på en anden måde: for her i 30'erne havde en ung mand, ansat i DSB, i sin fritid og helt på egen hånd oversat store dele af Joyces mastodontiske værk, som han forsøgte at få et forlag til at interessere sig for. Han hed Børge Houmann, var kommunist og blev, da krigen brød ud, inddraget i modstandsarbejde, hvor han som bekendt endte som medlem af frihedsrådet. Da han vendte tilbage til sin bopæl efter krigen, havde det danske politi selvfølgelig været der og gennemrodet hans papirer - og manuskriptet til hans oversættelse af *Ulysses* var væk. Gud ved hvad de danske betjente har tænkt ved det, måske har de troet, at det var en kodemeddelelse fra englænderne. Eller kommunistisk propaganda: en lang passage fra slutningen af 17. kapitel, hvor Bloom forestiller sig et utopisk samfund i Irland, kan jo godt tolkes i den retning! Under alle omstændigheder: krigen havde taget det, og Børge Houmann fik aldrig stunder og vel heller ikke lyst til senere at vende tilbage til det.

Det gjorde imidlertid Martins Forlag. Efter krigen tog man oversættelsesprojektet op igen og henvendte sig til den unge officer Mogens Boisen med ideen. Han havde før lavet lidt oversættelsesarbejde for forlaget, og nu fik han den store chance. Som sagt kom hans første bud på en oversættelse i 1949, men på det tidspunkt var den enorme Joyceforskningsindustri knap nok kommet igang, og Boisen havde måttet give op over for en mængde af tekstens gåder. Da han efter et par mindre revisioner i 1970 kom med sit andet store bud, henviste han i sit forord til den megen forskning, der var fremkommet siden 1949, og som havde givet ham langt flere muligheder for at trænge frem til tekstens sandhed. Og han var kommet endnu længere, da han i 80'erne arbejdede på den oversættelse, der først udkom efter hans død (han døde i 1987 - oversættelsen udkom i 1990). Da havde han til gengældt i rigt mål gjort den iagttagelse, at jo flere 'gåder', man løser i en oversættelse (der jo er en slags tolkning af teksten), jo flere vanskeligheder får man øje på. Bag hver løsning ligger en ny udfordring og venter, og tror man, at man lige har fanget en teksts 'sandhed', slipper den fra én igen. Og så må man igang igen.

Disse erfaringer talte Mogens Boisen om i et foredrag, han holdt på Folkeuniversitetet i København, kort tid før han døde. Jeg har historien fra én, der overværede det, og som har skrevet kort om det i et opslag i den nyligt udkomne, såkaldte *Foreløbige James Joyce-encyklopædi*. Han hedder Kurt Fagerberg og beskriver i sit opslag "Bimbaschi", hvordan Boisen ved denne lejlighed røbede, at han havde brugt dette ord til at oversætte Joyces

“thousandfather” for penis (i 5. kapitels slutning), fordi han derigennem ville indskrive sit personlige mærke i den oversættelse, han godt vidste skulle blive hans sidste, og samtidig sende en hilsen til sin kone, der var bulgarer, og hvis far havde været officer i den bulgarske hær. I denne hans tredje oversættelse følte han, at han havde løst en mængde af tekstens ‘gåder’, men ville samtidig på denne måde demonstrere, at han derigennem også havde fået øje på en mængde andre. Ordet “bimbaschi” var hans symbolske mærke for denne erfaring.

Hvad der selvfølgelig ansporede Kurt Fagerberg til straks at gå igang med at løse gåden. En opringning til den bulgarske ambassade afslørede, at man der ikke kendte til noget “bimbaschi” i det bulgarske sprog, men Fagerberg rodede videre i engelske leksika, og her fandt han et sted ordet, der ifølge denne kilde skulle være tyrkisk, stamme fra militærsproget og være betegnelsen for lederen af en hærenhed på tusind mand. Altså en slags ‘tusindfader’ inden for militæret. Senere var ordet blevet betegnelsen for en officer, der gik i fremmed tjeneste, især brugt om englændere der kæmpede i den ægyptiske hær.

Men hvad har det med Boisens bulgarske kone at gøre og hans personlige mærke i teksten? Ja, det havde jo været nærliggende at forestille sig, at Boisens svigerfar havde været ud af det meget store tyrkiske mindretal i Bulgarien og ved sin tjeneste i den bulgarske hær på en måde havde følt sig som i fremmed tjeneste. Men det siger historien ikke noget om, det er ren spekulation. Derimod oplyste Boisen ved omtalte lejlighed, at hans svigerfar havde været i den bulgarske udenrigstjeneste og derfor hyppigt udstationeret i udlandet. Det fremgår også af Boisens selvbiografi *Referat af et flerstrengt liv* fra 1985, der samtidigt oplyser, at hans anden kone, Elenas, mor var af blandet tyrkisk-bulgarsk oprindelse. Så der finder vi måske alligevel den tyrkiske forbindelse i Boisens svigerfamilie. Lige som Molly Bloom var af blandet nationalitet, halvt englænder, halvt spanier, var Boisens kone af blandet nationalitet, tyrkisk-bulgarsk.

Og så dæmrer det jo for én, at også Leopold Blooms svigerfar, den engelske oberst Tweedy, havde været i bulgarsk tjeneste og havde deltaget i slaget ved Plevna i 1875. Denne oplysning dukker op flere steder i *Ulysses*, f.eks. i Mollys slutmonolog, der i øvrigt til stadighed kredser om familien og hendes opvækst i Gibraltar. Hvor hendes far var kommandant, ganske vist i engelsk tjeneste, men dog udstationeret i det fremmede. Molly er, som Boisens kone, datter af en “tusindfader”: en officer i fremmed tjeneste. Hvad Boisen gør med sit bimbaschi-ord, er at indsætte sig selv på Blooms plads: både Blooms og Boisens svigerfædre var i bulgarsk (fremmed) tjeneste og udstationeret uden for landets grænser.

Men det er svært ikke også at se en hentydning direkte til Boisen selv i ordet “bimbaschi”. Også han var jo officer og på en måde i ‘fremmed’ tjeneste. Det fremgår til gengæld på ingen måde af selvbiografien, der foruden utallige fremhævelser af egen fortræffelighed hovedsagelig består af fladpandede soldateranekdoter. Ifølge det billede, Boisen giver af sig selv, var han en typisk dansk karriereofficer, der fordi han var så fremragende på alle punkter endte som leder af hærens breviskole. Hans oversættervirksomhed levnes forbløffende ringe plads i dette erindringsværk, der er et paradigme på memoirergenrens muligheder for selvtildekning.

Men der går hårdnakkede rygter rundt i danske Joyce-kredse om, at han som ung officersaspirant skulle have været lidt for glad for det nazistiske uvæsen syd for grænsen, og at han i årene efter krigen derfor ikke var så vellidt i hæren og derfor blev parkeret i den lidet prestigefyldte stilling som leder af hærens brevskole. Ikke at han var 'i fremmed tjeneste' (selvbiografien beskriver nøje, hvordan han som officer drev den af i den mærkelige Limbo-tilværelse, der blev den danske hærs lod i krigsårene), men mentalt var han måske lidt på den forkerte side. Et ondsindet og aldeles udokumenteret rygter siger endda, at når han kunne lave sin 1949-oversættelse så hurtigt, var det fordi, han gennem sine forbindelser til tvivlsomme kredse i det danske politi havde fået fingrene i Børge Houmans forsvundne oversættelse fra før besættelsen. Men det er nok bare udtryk for, at hans enorme effektivitet og arbejdsevne udløste misundelse hos mange.

I alt fald gav stillingen på sprogskolen ham rig lejlighed til at gennemføre sin omfattende og - må man uforbeholdent indrømme - fremragende oversættervirksomhed. Ofte, siger i øvrigt rygter, under anvendelse af 'negere', dvs. folk i hans (fremmede) tjeneste! Under alle omstændigheder skal han engang i et interview have sagt, at han tilhørte reserven. Og på interviewerens spørgsmål om, hvad han mente med det, han var jo oberstløjtnant, skal han have svaret: den danske hærs intelligensreserve! Boisen satte, som hans erindringer også viser, ikke sit lys under en skæppe, og opfattede sig på mange måder, som den kulturelle elites brohoved i den fladpandede hær. Formodentlig som de engelske officerer, der gik i ægyptisk tjeneste, har følt sig!

Puh ha! I sidder nok nu og irriteres over, at jeg sådan bringer løse rygter til torvs, og associerer videre på et lille, relativt ligegyldigt ord, som en dansk oversætter for spøg har anbragt i sin sidste oversættelse af *Ulysses* og givet et hint til i et foredrag. Jeg vil som svar knap nok henvise til den fremtrædende rolle som rygtespredning spiller i Joyces sidste værk *Finnegans Wake*, hvis centrale plot (hvis man overhovedet kan tale om et sådant) udgøres af en lang række af rygter og gætterier omkring en gådefuld hændelse, der vistnok og vistnok ikke har fundet sted i en park i Dublin. Forskellen er selvfølgelig den, at rygterne i *Finnegans Wake* er sat i omløb af Joyce og ikke skal være andet end rygter, mens historierne om Mogens Boisen og *Ulysses* principielt skulle kunne verificeres. Mange vil da mene, at når de ikke kan det, skal man lade dem være.

Men har Boisen ikke netop lagt op til sådanne spekulationer og rygtedannelser ved at lægge sit gådefulde ord "bimbaschi" ind i teksten? Og består læsning ikke altid i at forfølge sådanne spor, ud over et værks grænser og ind i de sammenhænge af intertekstuel eller historisk sammenhæng, som værket er en del af? Og kalkulerede Boisen mon ikke med dette, da han en aften satte Kurt Fagerberg på sporet af sit mærke i teksten - også selv om han ikke kunne ane, hvilken rækkevidde hans ord kunne få ved en læsning af *Ulysses*? Man kan endda vove den dristige tese, at Boisen ved at sætte det gådefulde ord "bimbaschi" ind i sin tredje reviderede *Ulysses*-oversættelse har sagt mere sandt om sig selv og sit liv, end han gjorde med sine alenlange erindringer. I alt fald fører oprulningen af "bimbaschi"s betydning til en bredere og mere sammensat opfattelse af den oversætter, der gang på gang vendte tilbage til *Ulysses* og ved dette ord mente at have anbragt sit eget (og virkelig sande?) mærke i teksten.

Efter min erfaring består genlæsninger af tekster altid i at se og forfølge nye spor af denne slags, og hver gang man vender tilbage til en tekst, ser man, at den nu ser anderledes ud, og både den og én selv har forandret sig siden sidst. Man ved, at Joyce under udarbejdelsen af *Finnegans Wake* bevidst bestræbte sig på at gøre alle ordene til "bimbaschi"-ord, for derigennem at give læseren den oplevelse, jeg har fået ved at forfølge Boisens mærke. Lad os i øvrigt til sidst holde fast i, at Boisen ved at sætte sig selv ind på Leopold Blooms plads i teksten ikke alene gør sig til en officer i fremmed tjeneste, men også udstyrer sig med en "tusindfader": en slap og flydende penis. Hvad enten man nu er Bloom, læser eller oversætter, oplever man, når man med sin let brugte 'tusindfader' efter dagens krige vender tilbage til værket, der som en anden fortrolig ægtefælle ligger og venter på én, at den da i mellemtiden er blevet en 'bimbaschi' og er gået i fremmed tjeneste. I Blooms tilfælde fordi konen, Molly, også i dagens løb har været 'i fremmed tjeneste' (Boylans). Som læser og oversætter, fordi man i mellemtiden har læst så mange andre fremmede tekster, at alting ser anderledes ud. Med sin lille finte har Boisen såmænd blot give anledning til at reflektere over det, man oplever med alle ordene i *Ulysses*. Man vender aldrig tilbage til det samme.

Men nu afbryder jeg dette tema for om jeg så må sige at gå i krig med *Ulysses* på en anden led. Når jeg til sidst i dette foredrag vender tilbage til temaet, vil det sandsynligvis vise sig, at det har ændret karakter. Det er den risiko, man løber.

Dobbeltblikket på litteratur, måske specielt den modernistiske, er så almindeligt, at det må signalere et behov, der er større end det fagligt videnskabelige. Det har nok noget at gøre med vores egen følelse af spaltethed, eller med følelsen af at leve i en overgangskultur. Vi øver os hele tiden i at kunne se dobbelt på litteratur, for at blive bedre til at udholde at se dobbelt på vores egen verden. Dobbeltthed er jo også udtryk for åbenhed, for frihed.

Dobbeltblikket har dog også siden den klassiske hermeneutik, Dilthey og Gadamer f.eks., afsat behovet for at læse det unikke, det samlende og enestående i et værk: "The poem itself", som én af nykritikkens vigtige antologier hed. Den tilbøjelighed har måske været et udtryk for en lyst til en hvilen i tingene, en lyst til - med Joyces begreber - 'kinesis', 'quidditas'. I moderne tider som en erstatning i kunstværket for den hvilen i kulturen, som ikke længere føles mulig. Til gengæld for ubehaget i kulturen har vi da læsningens "singularity", som Thomas Pepper for nylig har skrevet en bog om.

Dobbeltblikket på litteraturen består oftest i at se et værk, et forfatterskab eller et andet litterært fænomen som befindende sig på overgangen mellem to forskellige ting. Det klassiske dobbeltblik på *Ulysses* sumeres f.eks. i Brian McHales *Constructing Postmodernism* fra 1992 op i en beskrivelse af værket på overgangen mellem modernisme og postmodernisme. I McHales optik er det modernistiske i *Ulysses* det forhold, at den klassiske sikre, stabile fortællebevidsthed ganske vist her stykkes op på en række forskydelige og forskellige bevidstheder, men denne forskelligartethed sikrer som resultat en viden om en fortalt verden, der trods alt er der og er relativt koherent. "The corollary of mobility of consciousness is stability of presented world" konkluderer McHale (op. cit. p 45). Det svarer til den tryghed, vi har, når vi læser *Ulysses*; personerne er nogenlunde genkendelige, byen Dublin er i

særdeleshed genkendelig, og der kan etableres en rimelig sikker enighed om, hvad der sker i romanen, og hvad den 'handler om'.

Det postmoderne er da hos McHale det i *Ulysses*, der underminerer denne sikkerhed: "When the mobility which Joyce's strategies secured for consciousness comes to contaminate the world outside consciousness, then consciousness itself threatens to vanish from sight in a general fluidity of world and mind alike. Where there are not stable landmarks "out there" to measure consciousness against, its movements cannot readily be gauged"(op. cit., p. 48). I visse af kapitlerne, især de centrale kapitler 14., 15. og 16., fremhæver McHale, er de forskellige bevidstheder i teksten udtryk for, at der findes forskellige og ikke-kompatible verdener, der ikke sådan uden videre kan forsones. I "Eumaeus" sprænger intertekstualiteten rammerne for, hvad personerne kan formodes at vide. Her indsætter forfatteren sig selv som eneste gyldige referenceramme, og kapitlets eneste stabile verden er den tekst, der er lagt hen over siderne. Diskursen i "Nausicaa"s første halvdel kan godt appliceres på Gerty, hævder McHale (men han glemmer nok, at der også er et parodisk element i sproget, der hele tiden snakker med), men den megalomanske diskurs i "Kykloperne" kan ikke henføres til den anonyme fortæller: den er helt afhængig af Joyce.

Selv om de 'postmoderne' kapitler tager til hen mod slutningen af *Ulysses*, er det dog ikke sådan, at McHale læser romanen som en overgang fra modernisme til postmodernisme, for den slutter i hans optik med det tydeligt modernistiske kapitel "Penelope", hvor Mollys mange bevidsthedsmæssige bevægelser i halvsøvne i eminent grad sikrer en stabil verden: vi er aldrig i tvivl om, at det er den tænkes liv, der oprulles for os, og at denne verden på det tænkes niveau hænger sammen.

Men man kan ifølge McHale vælge mellem to modernisme-definitioner: én der inkluderer det avantgardistiske aspekt (at verden skæres op i uforenlige elementer) i det modernistiske og hævder, at dette er modernismens egentlige intension. Eller en anden, der hævder at modernismen i sin poetiske intension vil redde den sammenhængende verden, og at litteratur der bryder denne sammenhæng op (som *Ulysses* gør det i visse kapitler) ligger uden for den modernistiske kanon. McHale hævder til den sidste anskuelse, men er egentlig lige glad med, hvilken man vælger. Hovedsagen for ham har været at opstille to gestaltningsprincipper og påvise, at *Ulysses* befinder sig midt imellem. For ham er dobbeltblikket på værket det afgørende.

McHales læsning suspenderer i det store hele forløbet i *Ulysses* og stiller sin dikotomi op ved at konstatere to verdensbilleder i forskellige kapitler undervejs. Marilyn French ser derimod i sin bog *The Book as World* fra 1982 forholdet mellem sprog, bevidsthed og verden i dets narrative forløb op gennem romanen. French beskriver udviklingen fra en nogenlunde sikker fordeling mellem en fortæller og en personbevidsthed med en rimelig stabil verden i kapitlerne 1-6 - over en fremadskridende opløsning af denne 'Rock of Ithaca' i kapitlerne 7-17 (med 8 som en undtagelse) til den tilbagevendende til Ithacas sikre klippe, som hun kan konstatere i 18. kapitel "Penelope", hvor vi så at sige er inden i hovedet på den figur, der i forrige kapitel er blevet karakteriseret som Gea Tellus, Moder Jord. French taler om slutningens dobbelthed i *Ulysses*, idet 17. kapitel "Ithaca" udgør det ekstremt udvendige, retorisk distancerede og ironiske, den totale afstand mellem personer og

fortæller - mens "Penelope" modsat gestalter det intime, det ekstreme sammenfald mellem hovedperson og fortæller i Mollys stream-of-consciousness. Modsætningen svarer i Frenchs læsning til modsætningen mellem de to mandlige hovedpersoner, hvor Stephen slynges centrifugalt ud i den kolde nat, mens Bloom centripetalt begiver sig op til konen og den varme seng. Romanens helhed må ses og fastholdes i denne dobbelthed, hævder French.

Der synes i det hele taget altid i *Ulysses*-læsninger at være en tilbøjelighed til at se en modsætning mellem noget samlende, hjemkommende og forsonende (Bloom) - og noget spredende, udadstræbende og forvirrende, Stephen, der stiller en gåde i "Nestor", der ikke bliver og ikke kan løses, og hvis teorier (f.eks. om *Hamlet*) hele tiden undermineres af tvivl og ironi. Men kan man slet ikke komme ud over denne dikotomi, denne betragtning af *Ulysses* som befindende sig mellem to gestaltungsprincipper eller to stilistiske bestræbelser? Skal vi absolut bekende og til den ene af siderne eller til dem begge to på én gang? Behøver vi altid at se dobbelt, når vi betragter *Ulysses*?

Jeg vil naturligvis ikke her stå og påstå, at jeg med et snuptag kan indføre et nyt læseprincip på *Ulysses*. Men ved gang på gang at vende tilbage til den har jeg gjort nogle erfaringer, der har bragt mig til at spekulere på, om man ikke skulle kunne beskrive værkets form efter nogle andre parametre.

Én af de mest spændende læsemodeller, jeg kender til, er den Jacques Derrida anvender i sin bog *La carte postale* fra 1974. I sin store, minutøse læsning af Freuds *Hinsides lystprincippet* viser han, hvordan alle Freuds grundbegreber og alle de metaforer, han anvender i sin argumentation, bliver til i teksten samtidig med at deres modsætning også hævdes og bestemmes. Derridas "pas de démonstration", hvor 'pas' både betyder altid at gå et skridt videre, men samtidig indeholder en benægtelse, handler om at vise, at når et ords eller et begrebs betydning er fastlagt - knyttet sammen - vil der altid være et element, der straks binder det op igen og lader fletværket fortsætte. En tekst er da altid en "stricture": hvor begrebet struktur angiver en færdig form, betoner Derrida med sin udskiftning af vokalen, at læsning altid er en proces, og at en struktur altid både er under dannelse og under opløsning. Lystprincippet forudsætter f.eks. altid dødsdriften, det er ikke to forskellige principper i menneskelivet, men to aspekter af ét og det samme. Derrida betegner princippet "liv død", et ikke-dikotomisk fænomen, hvor selve notationens fravær af distinktive tegn peger på det uopløselige.

Derrida har selv været en heftig Joyce-læser. Hans to vigtigste bidrag er artiklen "Deux mots pour Joyce" og hans causeri om ja'et i *Ulysses* *Ulysses gramophone. Hear say yes in Joyce*, trykt i *James Joyce. The Augmented Ninth* (Syracuse 1988). Den sidste påpeger, at de bekræftende ja'er fra "Penelope" og andre kapitler kræver at blive fastholdt og bekræftet hele vejen igennem, og gennem hver bekræftelse forandres: "Affirmation demands a priori the confirmation, the repetition, the custody, and the memory of the yes... Yes never comes alone, and we never say this word alone" (op. cit., p. 54). Ja'et kræver et nej, der dog heller ikke er et nej, men et opspil til nye bekræftelser. 'The everlasting Yea' og 'The everlasting No' er lige så sammenflettede, som de er det i Thomas Carliles roman om den evige skrædder og klædedragtens historie, *Sartor Resartus*, hvorfra betegnelserne stammer. En roman som Joyce i

øvrigt flittigt alluderer til i *Finnegans Wake*, ikke mindst i historien om den norske sømand og den irske skrædder, en af bogens centrale myter.

Den store ja-siger Molly hænger dog også på en mere indirekte og overført forstand sammen med flettemetaforen. Et af de mange små træk, der knytter hende til Homers Penelope, er hendes pigenavn Tweedy: det har noget at gøre med et klædningsstykke og minder jo om, at Penelope om natten trevlede det op, som hun havde vævet om dagen. Hun er hos Homer den figur, der forbinder det sammenknyttende og det opløsende. Spørger man til essensen af Penelopes klæde, kan man ikke afgøre, om det er under vævning eller under oprævling. Det er begge dele på én gang. Og selv om Molly ikke ligefrem optræder som strikkende eller vævende i romanen, finder man i *Ulysses* mange træk, der peger fra hende hen på Homers heltinde - omend i en stærkt moderniseret udgave. I den egenskab knytter hun forbindelsen til det antikke epos, samtidigt med at hun løsner forbindelsen. Men man kan først og fremmest hævde, at hun er symbol på bogen selv, hvis struktur netop består i at sammenflette og oprævle i samme bevægelse: hvis væsen er en "stricture". Når *Ulysses* slutter med Molly, er det fordi den skal slutte med billedet af sig selv: den figur der samler alle trådene, samtidig med at hun opløser alle faste forbindelser. Sådan er den selv.

I disse overvejelser, hvor I nok mærker, at jeg væver videre på Derridas stricture, står spørgsmålet om *metaforens* status centralt. Diskussioner om det moderne værks enhed eller sammensathed, og derfor om modernismen overhovedet, har i høj grad været fokuseret omkring denne metaforens rolle. I traditionen fra f.eks. Hugo Friedrich og hans læsninger af Baudelaire og Mallarmé har det været hævdet, at det modernistiske kunstværk løsriver værkets billedsprog fra referencerne til virkeligheden og skaber sit eget, autonome metaforsystem, som en modvægt til den moderne verden, der for digteren har tabt sin betydning og meningsfuldhed. Selvfølgelig er dette en illusion, og det ved de pågældende teoretikere godt, for et sprog medfører altid en referentialitet, ellers kan det ganske enkelt ikke bruges; men som tendens eller vision rummer det typiske modernistiske værk en forestilling om sin egen autonomi og hermetiske lukkethed. Gennem denne autonomi indgår det da i en transhistorisk universel kanon, som T.S. Eliot beskriver det i *Tradition and the Individual Talent*. Hvis værket skal have en stabil referent uden for sig selv, som det kan henviser til, må det blive den store universelle myte, sådan som Eliot i sin berømte anmeldelse *Ulysses, Order and Myth* fremhævede, at netop Joyces værk gjorde det. *Ulysses* var da et værk, der fra mytens transhistoriske væren var på vej til traditionens universelle væren: fra evighed til evighed, uden forbindelse med den forgængelige virkelighed.

Kommer man tilbage til *Ulysses* med den Derridaske læseoptik, som jeg forsøger i dette foredrag, er det netop denne forestilling om metaforsystemets autonome sammenhæng, der bliver trævlet op. Man kan formulere problemet til et spørgsmål, om *Ulysses kommer hjem* i sin struktur, i sine metaforer. Går den så at sige 'op' - som Bloom i "Ithaca" går op til sin kone? Eller er der hele tiden elementer i den, der forhindrer symbolstrukturerne i at danne sig, og som sender temaer og associationer ud på uendelige, nye vandringer?

Jeg skal nu endelig nærme mig selve *Ulysses'* tekst (efter at have sejlet rundt om den i temmelig lang tid), og prøve at besvare dette spørgsmål via et par konkrete eksempler. At disse eksempler ikke gør krav på fuldstændighed,



siger sig selv. Hermeneutikkens grundforestilling om en vis isomorfi mellem et værks dele og dets helhed, gælder netop ikke, når man har med *Ulysses* at gøre. Her gælder overensstemmelsen kun betinget: der er altid noget, der er i færd med at modsige den.

Lad mig starte med at gentage, at romanens grundfigur kan bestemmes som en eksilering og efterfølgende hjemkomst. To mænd er denne dag kommet af sted uden nøglerne til deres boliger, men efter en del trængsler kommer de alligevel hjem til den enes bolig, hvor de trøster sig med en kop kakao. Den ældste af dem kommer til sidst ligefrem op i sin egen seng. Det er jo trygt og godt. Før han går op ad trappen sidder han i øvrigt i sit køkken og lader hvile falde på sig, i en slags meditation hvor han lader sine tanker gå på en gevaldig langfart: drømmen om rigdom og lykke prøves af, forskellige flugtmuligheder overvejes, men det sene tidspunkt og hans svindende kræfter taget i betragtning ender han med at forsone sig med sin skæbne og gå op til den ventende Molly. Der derefter i sin seng også foretager en dramatisk rejse i tankerne, først og fremmest tilbage til barndomshjemmet i Gibraltar, for til slut at vende tilbage til den nærliggende Howth-klippe og til den første søde forelskelse i den også nærliggende Bloom. Selv om der i disse to tankerejser kan spores en slags parodi og ironisk hypostasering af den store rejse, som hovedpersonerne har foretaget gennem dagen, er det også altsammen trygt og godt. Bogen handler øjensynlig om det positive i det menneskelige grundvilkår: at vende hjem.

Men så opdager man, at der i dette kapitel "Penelope" foretages yderligere mindst to 'rejser', der mere fundamentalt sætter spørgsmål ved denne rejsemetafor. Den første er Mollys 'rejse' fra sengen hen til potten for at tisse og tilbage igen. Jeg vender om lidt tilbage til denne pottemetafor for at vise, at i alt fald i forbindelse med tissepotten er den gået så meget i opløsning, at det er tvivlsomt om det overhovedet er det samme symbol, som blev grundlagt i sin parodisk-sakrale betydning, da Mulligan i bogens første sætning steg op på Martellotårnets ballustrade med sin barberskål. Under alle omstændigheder har vi her at gøre med en kvindelig 'rejse', der har et banalt-praktisk formål, er aldeles uden tragiske implikationer og er fuldstændig uden erkendelsesmæssige konsekvenser. Skal vi se Mollys tur hen til potten og tilbage igen som en variant af romanens rejsemotiv, strækkes i alt fald dette til (næsten) ukendelighed.

Værre bliver det dog, når man opdager, at også Mollys elsker, Blaze Boylan på denne dag har foretaget en 'rejse' ud og tilbage. På et tidspunkt denne eftermiddag, erindrer Molly, har Boylan nemlig forladt den varme seng og Mollys bløde former og er gået ned for at købe en eftermiddagsavis for at se, om han har vundet på sin indsats i det Golden Cup hestevæddeløb, der har fundet sted nogenlunde samtidigt med, at han har bollet med Molly. Molly husker, at "han var som en ren djævel nogle minutter efter at han kom tilbage..." (her citeret fra 1970-udgaven, p. 673), for det viser sig, at han ikke har vundet. Boylan har spillet på favoriten Sceptre, men det er out-sideren Kastbort der har vundet og givet 20 for 1.

Vi kan da i alt fald konstatere, at denne tilbagekomst under ingen omstændigheder er særlig positiv. Hvis Bloom gennem bogen bygges op som en slags Messias-figur, ser vi altså, at det ikke kun er forbeholdt de gode at komme hjem. Selv "en ren djævel" rejser ud og kommer hjem, det er lige som om Boylans rejse besætter Blooms rejse - usurperer den kunne man sige - og

underminerer dens symbolkraft indefra. Og det sker i endnu højere grad, når man læser videre i gengivelsen af Mollys tanker her om morgenen d. 17. juni. For da Boylan kom tilbage "med sidste udgave" var han som sagt "som en ren djævel... og rev bon'erne i stykker og svor til den onde selv fordi han havde tabt 20 pund...", etc. På dette tidspunkt kan vi som læsere godt huske, at Bloom tidligere på aftenen har fundet disse iturevne tipskuponer på køkkenskabet nede i stuen. Boylan har nemlig smidt dem væk i vrede.

Jeg har tidligere skrevet en artikel om *Ulysses*, hvor jeg analyserede Bloom i forhold til 'Kastbort'-metaforen (se *Passage* 13/1993). Ordet 'throwaway' opstår, da Bloom til Bantam Lyons siger, at han godt må beholde hans avis, da han lige skulle til at 'kaste den bort'. Lyons tror, at han her har fået en staldfidus til Golden Cup og så kører historien. Bloom samler på et tidspunkt en løbeseddel op, der annoncerer Elias komme, og bliver derigennem også en slags 'throwaway', og da det endelig viser sig, at hesten Throwaway har vundet over Sceptre i væddeløbet, konkluderer vi, at det alligevel nok ender med at the dark horse (Bloom er i begravelsestøj) vinder over den fæle Boylan. Også i Mollys seng.

Det skrev jeg i en artikel, der fint og ordentligt lod metaforen 'throwaway' komme i havn og 'gå op' i en smuk fortælling om, at den svage ender med at sejre til sidst. Da jeg nu denne gang vendte tilbage til *Ulysses*, opdagede jeg, at også Boylan jo er en 'throwaway', idet han også krøller noget papir sammen og kaster det bort. Vi kan altså konstatere, at i samme bevægelse, som "Penelope"-kapitlet etablerer Bloom som en 'kastbort', der alligevel sejrer, appliceres symbolværdien på Boylan, der også er en slags 'kastbort', der nok sejrer seksuelt, men ikke i sidste instans. Eller hvordan? Hvem vinder egentlig i denne dyst og hvem taber? Er det at tabe og vinde måske to sider af samme sag, uadskilleligt sammenflettede? "Tab vind" som man kunne sige med Derridas notation, idet det manglende distinktive tegn peger på selve uafgørligheden. Det havde jeg faktisk ikke set, da jeg i første omgang strikkede min analyse af "Ulysses" sammen. Det så jeg først, da jeg vendte tilbage til teksten og blev nødt til at trevle det hele op igen.

Med denne lidt frustrerende erkendelse vil jeg da nu vende tilbage til Mollys potte, idet jeg understreger, at når jeg hele tiden vender tilbage til noget, så er det ikke for at være 'krukke', men fordi at sådan er læsning bygget op. For at der overhovedet kan etableres 'mening' i en tekst, må man vende tilbage til et tidligere registreret element, efter at have set noget andet længere fremme i teksten. Tilbagevendingen etablerer betydning - men det er min påstand her, at den også samtidigt opløser den. Det ene med det andet.

Som sagt dannes der i *Ulysses* fra første sætning et symbol omkring beholderen: barberskålen, brækskålen, havbugten, tepotten, konservesdåsen, kakaokoppen og til sidst natpotten: alle er de beholdere ('krukker'), der i den ene eller anden sammenhæng udstyres med en sakral betydning. De indeholder alle vædske eller lignende, og peger derigennem hen på den hellige gral, den skål der samlede Jesus' blod op, da han hang på korset. Den tomme biscuitsdåse kastes endda i "Kykloperne" efter Bloom og pøder derved gral-symbolet med 'kastbort'-temaet og peger på Bloom som den ydmygede frelser, der ender med i sidste instans at sejre.

Alle disse beholdere rummer en symbolværdi afledt af gralen, men den eneste vædske, de gennem bogen endnu ikke har indeholdt, er blod. Det sker så

her i sidste kapitel: den sidste af de skåle, der alle har mindet om den skål, der samlede Jesus' blod op, samler nu blod op: samtidigt med at hun tisser i potten, opdager Molly nemlig, at hun har fået sin menstruation, og potten modtager nu både tis og blod. Modsat den mother Grogan, som Mulligan i første kapitel refererer for ikke at ville blande tis og vand, blander Molly her sit vand med blod. Ligesom bogen igennem mere end 700 sider har blandet hvadsomhelst med hvadsomhelst.

Men samtidigt med at hun fuldender gralssymbolet og indvier beholderen til sin bestemmelse at rumme blod, opløser hun symbolet. For er Molly nu blevet Kristus? Er det nu hende, der er Messias i Dublins ødemark? Lige meget hvilke parametre, man lægger ned over *Ulysses'* handling, ville det være absurd at hævde noget sådant. Lige så lidt som Boylan kan være den bortkastede Messias, lige så lidt kan Molly være det. Der er simpelt hen gået så meget inflation i symbolværdien, at den har opløst sig selv. Hvis man først opgiver at holde sammen på trådene og kaster sig ud i associationer omkring dåser og kaste bort i *Ulysses*, vil man hurtigt se, at der er en forbindelse mellem den tomme dåse med Plumtree's potmeat, som befinder sig i Blooms køkken, og som vidner om Molly og Boylans seksuelle aktiviteter - og de blommesten, som de to gamle damer i Stephens fabel i "Aeolus" kaster ud fra Nelson-søjlen. En forbindelse ja, men en symbolværdi? Er potmeat-dåsen ('to pot the meat' er engelsk slang for 'at kneppe') nu i familie med biscuit-dåsen og knyttet til de to 'vestalinder', der jo også smidder ting væk og som derfor også må kunne siges at være helliggjort. Nej, det bryder sammen, der er ingen mening i de semiske sammenfletninger, det disseminerer sig altsammen og opløser sig i et mønster af sammenfaldende binding og opløsning. Hvis man vil etablere en metafor med et symbols klarhed, må man udelukke sammenhænge fra teksten. Bliver man ved med at trække i tekstens tråde, trevler man den op igen, og der bliver et virvar tilbage, en sammenfiltret knude af betydninger. I *Finnegans Wake* betegner Joyce hyppigt en sådan konstellation "a knot": en knude i teksten, men med indbygget benægtelse. En "not" - der svarer smukt til Derridas brug af den franske benægtelse, når han går et skridt videre i sine læsninger: "pas d'écriture".

Jeg har andetsteds - i opslaget "Tepotte" i *Den foreløbige James Joyce Encyklopædi*, Roskilde 1998 - gjort opmærksom på, hvordan selve ordet 'tepotte' i den såkaldte tepotte-leg bliver paradigme på et ords mulighed for at betyde alt muligt og derfor ingenting. I 15. kapitel "Circe", hvor alle Blooms ungdomssynder kommer for en dag, møder han også den tidligere Josie Powell, der nu er Mrs. Breen og gift med en stakkels sindsyg mand. Bloom og Josie minder hinanden om, hvordan de i deres ungdom legede tepotteleg og her flirtede lystigt med hinanden. Under denne korte erindringssamtale siger Josie Powell om Bloom, at han var "a ruck": på engelsk betyder det én, der ikke kan holde ting ude fra hinanden, en forvirret person der derfor ikke er helt pålidelig. Måske antyder Josie dermed, at Bloom havde lidt svært ved at holde hende og Molly ude fra hinanden, selv om han endte med at vælge Molly og overlade Josie til en anden mand, der nu også har lidt p.i.p.

Men Mogens Boisen går i sin danske oversættelse et skridt videre og oversætter ordet med "en strik". "Oh, De strik! De skulle se Dem selv", hviner Mrs. Breen i Boisens oversættelse. Idet vi nu for sidste gang vender tilbage til Mogens Boisen, kan vi konstatere, at det er en genial oversættelse. I øvrigt en oversættelse han har bibeholdt gennem alle udgaverne fra 1949 og fremefter.

Han har givetvis været glad for den. For med begrebet 'strik' angiver han ikke alene, at Bloom er en filur med et godt øje til damerne. Han siger også, at Bloom er et produkt af tekstens fletværk, en så at sige 'strikke-figur', der i sig selv består af en række modstridende karakteregenskaber og i sig selv er et flygtigt møde mellem forskellige impulser. Som identitet bliver Bloom gennem romanen kun til, idet han forandres og transformeres. Den hulter-til-bulter omvendning af alle hans egenskaber og karaktertræk, der sker i "Circe", er kun en ydre manifestation af det, der sker i alle bogens kapitler. Han strikkes sammen og bindes op i én uafbrudt og uadskillelig proces. Han er en virkelig 'strik'.

Nu vil jeg ikke påstå, at Mogens Boisen tænkte så langt, da han i sin tid kaldte Bloom sådan. Heller ikke, at han derved på en måde gjorde ham til en 'Tweedy': en vævet og vævende figur, lig sin egen kone. Og lig Blooms svigerfar, der var oberst ligesom Boisen, og ligesom Boisens egen svigerfar kæmpede under bulgarerne. Nej, det er langt fra sikkert, at Boisen har tænkt så langt, men det kan heller ikke udelukkes. For Boisen havde gjort den iagttagelse, at når man oversætter, gør man det samme, som når man bare læser: samtidigt med at man binder og fastlægger betydninger, åbner man op for nye. Hver gang man påny vender tilbage til en tekst, løser man flere af dens gåder og skaber samtidigt en række nye.

Det var det, han gerne ville markere kort før sin død ved at indsætte et enigmatisk ord i teksten, der synes at kunne betyde alting og derfor ingenting. Bimbaschi.

Det er det ord, jeg gang på gang vender tilbage til.

## Et perverst svin

Foredrag holdt på seminar om perversion 16/4 1998

Jeg vil bidrage til dette seminar om perversioner med en litterær analyse. Det vil jeg gøre af to grunde. For det første, fordi det er det eneste, jeg har forstand på. Jeg er ikke psykolog, psykoanalytiker eller på anden måde fagmand; jeg tilhører den gruppe af privatpraktiserende, sykofantiske og parasitære eksistenser, der forholder sig til det levende liv gennem stedfortrædere og ved at snage i andres kadavre. Det gælder også, når det drejer sig om perversioner. Litteraturvidenskaben er ofte i sin historie - og sandelig også af dens fremmeste udøvere - blevet sammenlignet med ligskænderi, hvad enten den nu gav sig af med at grave de afdøde digtereksistenser op igen og i den dybdeborende biografi analyserede den afdødes nyrer og lever som en anden augur. Eller den stillede litteraturen op som et skjold af renhed og pænhed, der i den kliniske isolerethed kunne beskytte mod det smuds, som det fysiske liv udgjorde. Både nekrofilien og rengøringsvanviddet hører til de fantasmer, litteraturvidenskaben er blevet forstæet igennem i sin lange historie.

Men jeg vil også gerne inddrage en litteraturanalyse i dette seminar, fordi jeg vil hævde, at der faktisk er noget perverst ved litteratur. Måske i modsætning til psykologi, psykoanalyse og andre renfærdige beskæftigelser. Hvis perversion har noget at gøre med overskridelse, opløsning af grænser og blanding af det uforenlige, er det littære sprog an sich allerede ren perversion: det lever nemlig af at bryde regler for sproglig kommunikation mellem mennesker i et defineret samfund. Dets 'ord' er principielt denaturaliseret helt frem til det uforståelige, og det opretholder kun den nødvendige forståelighed som en initial forførelse, hvis mål gennem værket er at kaste læseren ned i en afgrund af regelløshed og grænseløshed, hvor alt kan ske og alt faktisk sker. Man kunne hævde, at det skræmmebillede, jeg her skitserer, kun gælder den moderne litteratur fra ca. Baudelaire og fremefter, og at tidligere litteratur i princippet altid stod i en veldefineret sags tjeneste og derfor altid kunne trækkes hjem i den stabile sproglige kodes sikkerhed ved hjælp af denne sag. Men denne syndefaldsmyte om moderniteten, som endnu Villy Sørensen i "Digtere og dæmoner" forsøgte at gentage, er jo forlængst undermineret, og Platons forestilling om digteren som et universelt upålideligt, ja man kunne vel sige, perverst individ har vist sig i rigeligt mål at slå til. Hvordan en besærker gang fandt sted i praksis i den nordiske oldtid, skal jeg ikke gøre mig klog på. Men jeg kan forestille mig, at der alligevel var sat visse grænser for dens udøvelse og regler for dens gennemførelse. Ellers gik samfundet jo i opløsning. Men jeg ved, at man ikke skal have læst mange sider i en islandsk saga for at fornemme, at her breder blodrusen sig hæmningsløst, her bliver skriften, der vel gengiver fortællingen hjemme i den lange vinternat, medie for en pervers svælgen i mord, plyndring og voldtægt, der sagtens kan tage konkurrencen op med den moderne splatterfilm. Her går sproget bananas og gud og hvermand får, hvad de fortjener og derved dementeres forestillingen om, at sprogets amorfe

bersærker gang kun hører modernismen til. Al betydelig litteratur har rummet den siden tidernes morgen. Det er ligefrem litteraturens væsen.

For at nærme mig dette spørgsmål vil jeg analysere James Joyces roman *Ulysses*. Eller rettere: for ikke at ende i den megalomani, der venter den læser, der utæmmet kaster sig ud i *Ulysses*, vil jeg analysere en enkelt person i romanen, ganske vist én af dens hovedpersoner, nemlig Leopold Bloom. Og jeg vil gøre det, fordi han - og med megen skellig grund - er blevet læst som en pervers person. Jeg vil forsøge at vise, at det er han måske nok, og det kan der være nogle grunde til. Men i løbet af den dag, romanen foregår, inddæmnes og bearbejdes nogle af disse perverse træk, så en mere sund prognose for Blooms fremtidige liv anes i den opgående sols horisont. Men at dette forløb kan gestaltes skyldes, at sproget i *Ulysses* går totalt besærk og nægter at påtage sig nogen inddæmning og domesticering. Det subjekt, teksten etablerer, føres altså igennem en slags katarsis og afklaring - man kunne måske hævde, at det på renfærdig, sober måde underkastes en terapeutisk proces - men denne proces underløbes - og her kunne man vove at sige: perverst - af en galloperende sproglig opløsning, der på den ene side bidrage til subjektets fysiske og psykiske 'hjemkomst' og samtidigt dementerer hjemkomstens mulighed. Det er denne dobbelthed jeg i det følgende vil diskutere og vise perspektivet i.

Lad os begynde med at konstatere, at den 37-årige annonceagent Leopold Bloom, der på denne dag d. 16.juni 1904 render på kryds og tværs rundt i Dublin uden rigtig at få udrettet noget, nok kan kaldes lidt småpervers, sådan i almindelig borgerlig betydning. I elleve år, siden fødslen af deres dreng Ruby, der døde efter elleve dage, har der ikke været noget 'normalt' seksuelt samliv mellem Bloom og hans kone Molly, men hans seksualitet har fået afløb af diverse andre kanaler. I den første scene, hvor vi møder ham, 4. kapitel "Calypso" servere han te på sengen til sin kone (det er ikke i sig selv perverst), men samler med kælen inderlighed hendes undertøj, som hun har spredt rundt i soveværelset, sammen. Han er altså fetichist. Senere i "Circe"-kapitlet ser vi ham som ikke alene dyrker af underbukser og korsetter, men også støvler og sko. Beskrivelsen af fetichisten, der dækker anerkendelsen af manglen hos den anden med en dyrkelse af partialobjektet i dets falliske fuldkommenhed, kunne nok gælde for Bloom. I samme scene interesserer han sig for den roman af sadomasochistisk tilsnit, som han har forskaffet Molly og spørger om han skal finde en ny, tilsvarende. Det skal han, og senere møder vi ham også ved en boghandlers fortovsudstilling, ivrigt optaget af at læse sig frem til den mest liderlige erstatning for den, Molly har læst. Hun kan godt lide ham Paul de Kock (you know) og gerne noget med pisk og bondage. Det kan Bloom også, og han figurerer villigt som hendes bogbringer. Så han er altså også sadomasochist. Det understøttes af den brevveksling, han under pseudonym har i gang med en vis Martha Clifford, hvis brev ikke alene truer med smæk og ydmygelse, men også indeholder en overflod af små nåle, som Bloom tydeligt nyder at stikke sig på. I forbifarten kan man så konstatere, at dette nåle-stikke-motiv er noget af det, der klarest udpeger Bloom til en Kristus-figur i romanen (pins-nails-metonymien). Hvorefter man må konstatere, at Jesus gennem denne symbolske kæde udnævnes til masochist: en unægtelig dristig teologisk pointe, som Joyce næppe har samlet op i de jesuitterskoler, hvor han voksede op. Jeg ved ikke om blasfemi hører til de klassiske perversiteter, men *Ulysses* er på mange måder

blasfemisk. En blasfemi, Bloom på det udsagtes niveau selvfølgelig ikke er ansvarlig for, men James Joyce på udsigelsens niveau. Og da vi skal passe på, ikke at blande tingene sammen, suspenderer jeg denne iagttagelse (og henleder opmærksomheden på Ole Jastraus anmeldelse af Stefanis bog i *Hærværk*, hvor han anklager Stefani for ikke at være dristig nok i sin fremstilling af Jesus og derfor - blasfemisk).

Går vi nu over til det lidt mere alvorlige synderegister, konstaterer man, at Blooms tanker kredser så vedholdende om hans femtenårige datter Milly og hendes voksende kvindelige ynder, at man i *Ulysses* tolkningshistorie ikke har været blege for at kalde Bloom incestuøs. Der er ingen indicier i bogen for, at Bloom virkeligt har begået incest mod Milly, men meget tyder på, at han i sit hoved søger at dække det mangelfulde forhold til moderen med et tæt og stigende seksuelt forhold til datteren, der også i andet end navnet ligner moderen. En slynget metonymisk associationskæde forbinder Milly, der elsker en sang om piger på stranden, med en anden pige, Bloom træffer på stranden: Gerty McDowell, der i den Homerske kode er den moderne udgave af Nausicaa. Gerty er en del af Blooms Lolita-kompleks, der vel i sig selv har uomtvistelige incestuøse overtoner, men i scenen med hende - romanens 13. kapitel "Nausica" - realiserer han også en anden af sine perverse lyster: voyeurismen, idet han på afstand belurer Gerty og hendes veninders leg på stranden og de legemsdele, de derved afslører; dels på afstand overhører hendes korreksion af sine små søskende. Bagsiden af Blooms fascination af pubertetspigen er hans lyst til selv at blive en baby og pusles og afstraffes af en myndig moder. Den perverse er enten for stor eller for lille i forhold til sit begærsobjekt, men insisterer på sit begær i begge positioner.

Ydermere indviklet er Blooms forhold til det homoseksuelle. Der er intet i *Ulysses*, der tyder på, at Bloom er direkte og utvetydigt tiltrukket af mænd. Tværtimod er det signifikant, at inkarnationen af sirenerne i kapitlet af samme navn, det 11. - for Joyce et afgørende tal, hvor afgørende begivenheder må ske - netop er mænd. Nemlig de udhalere og døgenigte, der i lokalet ved siden af det, hvor Bloom indtager sin lever med kartoffelmos excellerer i Irlands vemodige sangskat. Ikke mindst Stephens far, Simon Dedalus og hans udgave af "Love's old sweet song". Det er denne sentimentale fristelse, Bloom forsøger i slutningen af kapitlet, der samtidig er en undslippelse fra hele den defeatistisk og nederlagsdyrkende irske historie. Alligevel er Bloom tiltrukket af det mandlige med et begær efter at dække forskellen og med et narcissistisk forhold til det Andet som til det samme. Han tager ikke blot Stephen til sig sidst på aftenen som en genvunden søn, men også som en elsket ven, og da de i slutningen af 16. kapitel - og jeg har set en henvisning et sted til, at tallet 16 har en skjult symbolværdi i bøssebevægelsens apokryffe historie - arm i arm bevæger sig hjem mod Eccles Street nr. 7, og Stephen synger den gamle sang "Von der Sirenen Listigkeit" (som om sirenerne med list alligevel havde fået lokket Bloom, ikke faderen men sønnen), bevæger teksten sig hurtigt over i en gammel irsk folkesang om de elskende, der i en lebesat vogn drager af sted for at blive viet af fader Maher. Altså en bryllupssang. Hjemkomsten til Eccles Street har da også en ømhed over sig som førte brudgommen sin brud hjem til sit hus (det tændte lys der leder bruden til brudekammeret), og den hellige messe, de dér celebrerer i Epps kakao, er måske ikke alene et religiøst sakramente, men også et bryllupsmåltid. Men Bloom er ikke alene på egne vegne fascineret af Stephen som ung mand, men fantaserer også om at han eventuelt kunne indgå i en slags

trekant med ham og Molly, hvis han nu tog mod tilbudet om at blive i Eccles Street. En slags trekant, som det er Blooms håb måske kunne foryngre hans seksuelt uddøde ægteskab, og som i øvrigt antydes at kunne bestå af to trekanter: nemlig også mellem Stephen, ham selv og Milly, der jo kunne komme tilbage og give Bloom mulighed for at forene både den homoseksuelle og den incestuøse tiltrækning. Det bliver der som bekendt intet af, da Stephen på dette punkt afslår Blooms sirenesang og begiver sig ud i morgengryet, idet han også gentager Blooms identitet som den evige vandrende. Den hidtil evigt vandrende jøde, Leopold Bloom, begiver sig op i seng til Molly.

Her kulminerer så i øvrigt den analfiksering, som hen gennem bogen også har været en af udgaverne af Blooms perverse seksualitet. Som bekendt har han dagen igennem været meget optaget af, om kvindelige statuer nu også er gengivet med hul bagi, og ved forskellige lejligheder har han forsøgt at få et svar på gåden. Uden resultat; men nu vender han ikke alene hjem til Molly, men først og fremmest til hendes bagdel, hvis anus viser sig at være hele denne Odysseiske rejses mål, det mystiske punkt, Sinbad Søfarerens mytiske firkant-runde Rok-alkeæg, der i de fleste *Ulysses*-udgaver ved slutningen af 17. kapitel gengives med et stort punktum, men i øvrigt også ofte med en asteriks eller noget andet - og i øvrigt i enkelte udgaver (bl.a. Penguins) mangler. Den mystiske enhed, forskellig på grænsen til det forsvindende, sådan som målet for Blooms begær har været det gennem hele bogen, og sådan som den perverses begær må være det. Det begær, der nægter at forholde sig til kvinden som manglen i det Andet, med alt hvad det indebærer af kompromiser med det umulige og underkastelse under kastrationens lov; men som dyrker partialobjektet og det homoerotiske samme med en insisterende fornægtelse.

At verdensaltets store anus, moder jord, det mystiske punkt i The Void, eller hvad man nu vil kalde dette punkt i fortællingen, til sidst begynder at tale, og i en stor 40 sider lang monolog - uden punktum! - både gentager og forskyder mandens rejse mod hjemmet, er som jeg ser det, et resultat af, at der alligevel er sket noget med Blooms perverse begær under denne dags sejlads.

Men før jeg når til dette, skal man vel lige spørge til årsagerne til dette Blooms perverse begær. I den Lacanianske teori, som det vel i denne sammenhængen er tilladt at referere til, er perversionen udløst af Fadernavnets mangel i subjektets psyke, et udtryk der, så vidt jeg forstår, betegner faderidentitetens manglende tilstedeværelse i den symbolske struktur, der indfolder barnet i en kulturel orden og frigør det fra bindingen til moderen. Kirsten Hyldgaard siger om faderen og Fadernavnet (der som struktur altså ikke nødvendigvis, men ofte, er bundet til den fysiske fader), at "han skal redde barnet fra moderen, indskrænke hendes enevældige magt og dermed tendentielt perverse nydelse ved barnet" (Kirsten Hyldgaard: *Fantasien til afmagten*, Kbh. 1998, p. 125). Faderen bliver altså den instans, der river begæret fri af dets osmotiske bundethed, hvad enten det nu er moderens af barnet eller barnets af moderen, og institutionaliserer 'det Andet' som et element i begæret.

Det er dette at anderkende begæret som den andens begær, Bloom ikke kan i begyndelsen. Og det kan han ikke i følge den Lacanianske læsning af *Ulysses*, fordi hans fysiske fader er død og har efterladt ham uden "den symbolske position, som faderen implicit kunne have henvist til", for nu at citere den René Rasmussen, hvis bog *Slut. Begynd! En psyko-narrativ læsning af James Joyce's "Ulysses"* nogle måske allerede har opdaget er den tekst, jeg her har taget



udgangspunkt i, og som jeg i det følgende vil polemisere lidt imod. Faderens død, der blev udløst af en melankolsk formet sorg over ægtefællens (altså Blooms moders) død, udløser hos Bloom en række perversioner, der alle skal dække over anderkendelsen af det andet i begæret. Bloom har altså ikke haft et direkte seksuelt forhold til sin kone i elleve år, og har derfor heller ikke fået muligheden for at erstatte den søn, der døde, da han var ganske spæd. "Han har", skriver René Rasmussen,

"udelukket sig selv fra at blive fader igen og for at lade Molly bære moderskabets byrder. I stedet for at orientere sig i forhold til en heteroseksuel akt, der rummer muligheden for en seksuel reproduktion, orienterer Bloom sig imod stort set alle former for perversion: fetichisme, ekshibitionisme, voyeurisme, masochisme, anale aktiviteter osv., der alle overskrider Loven. I kraft af denne perverse orientering kan han trække sig tilbage fra det kvindelige køn, der imidlertid i metaforisk form dukker op igen som en blomst" (op. cit., p. 198).

Det er kernen i René Rasmussens læsning, at det fortrængte kvindelige vender tilbage i værkets symbolske narrativitet, hvor man altså så at sige indirekte kan aflæse perversionens form. At Bloom, hvis navn er en oversættelse af det ungarske ord for blomst, Virag, bliver til Henry Flower i sin brevveksling med Martha Clifford, rummer altså den symbolske representation af Mollys kvindelighed, som han ellers har forkastet. Man kunne sige det sådan, at fortællingens struktur er større end Blooms begær, og rummer det, begæret har fortrængt. Hertil kan jeg følge René Rasmussen og hans ofte stringente læsninger. I min forståelse af, hvad fortælleren James Joyce gør med Blooms perverse begær overskrider jeg imidlertid nok René Rasmussens læsning af *Ulysses*. Det skal jeg vende tilbage til.

Man kunne imidlertid i første omgang sige det så simpelt, at hvis perversionen består i ikke at ville anderkende begæret som den andens begær, så gør romanen det for Blooms vedkommende ved at give det sidste ord til Molly. Den anderkender Mollys begær, selv om en sværm af feministiske litteraturkritikere siden 1922 har bidt Joyce i haserne på grund af dette lidt flatterende kvindeportræt. Men måske er begæret ikke særligt flatterende, det er måske det al den her snak om perversion handler om.

Hvorom alting er, så kan Mollys monolog ses som slutpunktet i en udvikling, hvor Blooms perverse begær analyseres, distanceres, spilles rundt med og altså - sluttelig forlades. Det har selvfølgelig noget at gøre med den måde romanen sprogligt er gestaltet på, og den måde denne form retorisk begriber et subjekt som Bloom. Når jeg f.eks. hidtil har omtalt Bloom som en gammel gris, så er det jo ikke det indtryk, man umiddelbart får ved at læse bogen. Hvis der overhovedet er noget umiddelbart indtryk af *Ulysses*, så er det snarere, at Bloom er en rar fyr, humant og sobert indstillet til mange ting (offentlig trafik, 'nationalisme', sport, etc.) og først ved at se nøjere efter opdager man, at hans seksualitet er splittet op i en række perverse former. Denne 'sløring' af det perverse og nødvendigheden af at kikke sig godt for, når man skal bedømme Blooms seksualitet, vil jeg gerne nærme mig gennem et eksempel. Og meget passende et eksempel, der også handler om at se, og vedrører den voyeurisme, som er én af de perversioner, Bloom især i de psykoanalytiske inspirerede læsninger, der er foretaget af *Ulysses*, er blevet beskyldt for.

I 13. kapitel "Nausicaa" befinder Bloom sig henimod solnedgang på Sandymount Stranden, hvor han sidder lidt afsides og iagttager en gruppe af tre unge piger, der passer tre børn. Den ene af disse piger, Gerty MacDowell sidder lidt for sig selv og holder øje med denne mystiske, sortklædte mand, der befinder sig lidt væk og som i tusmørket øjensynlig kikker intenst på hende selv. I en nærliggende kirke bliver der for åben dør forrettet aftengudstjeneste og et sted i byen bliver der brændt fyrværker af, og raketterne stiger farvestrålende op over stranden. Gerty udnytter nu situationen til at lade kjolen glide op og til at fremvise ben og undertøj, og i hendes tanker udvikler forholdet til den fremmede sig til at lidenskabeligt og lystent forhold. Stilen i første del af kapitlet er en pastiche på en ugebladsnovelle, Joyce-forskerne har endda fundet ud af, at det direkte stilforbillede er nævnt i kapitlet: *Lygtetænderen* af en vis Miss Cummins, forfatter til *Maughan og andre fortællinger*. Hele Gerty MacDowells univers er et sentimentaliseret, halvlummert trivi-univers, der dog selvfølgelig af Joyce har fået den kvarte drejning, der transformerer det over i parodien. Vi kan altså med Bakhtins teori om tekstens dialogiske karakter og det heteroglossiske let finde i hvert fald tre stemmer i denne tekst: Gerty's, Miss Cummins og James Joyce's. Dertil kommer at Gerty's stemme er klart tvedelt, idet hun er splittet mellem det lystfyldte og det moralske, og i sig selv i denne imaginære dialog med den sortklædte mand overskrider nogle indre grænser.

Nu er pointen i kapitlet imidlertid, at det centrale i det er Blooms begær. Det er hans voyeuristiske betagelse af den lokkende sirene, Gerty, der er kapitlets hovedakse, Gerty forsvinder omkring midten af kapitlet, hende ser vi hverken før eller siden, mens Bloom er den altdominerende hovedperson i romanen. At det er hans begær, der er det centrale, fremgår også af, at scenen afsluttes med, at han onanerer. At det er det, der er foregået ved vi, fordi Bloom senere retter på sin fugtige skjorte og ved sig selv tænker, at det nu var meget rart med lidt lettelse, og at det var godt at han ikke gjorde det om morgenen, da han var i bad. Ser vi imidlertid på selve scenen er det karakteristisk, at det voyeuristiske begær og opspillet til onanien helt foregår i Gertys optik. Det er på udsigelsens niveau hendes begær, der er Blooms begær. Muligvis onanerer hun også selv, det er mindre tydeligt, men det er helt tydeligt, at Bloom gør det, og det er også helt tydeligt, at det sker gennem hendes ord (og gennem Miss Cummins ord): hvis I ser på afslutningen af scenen, så ser den sådan ud:

"Øjnene, som var rettet mod hende, fik hendes puls til at hamre voldsomt. Hun så et øjeblik på ham og mødte hans blik, og et lys gik op for hende. Hvidglødende lidenskab var der i det ansigt, en lidenskab så tavs som graven, og den havde gjort hende til hans. Endelig var de alene uden de andre til at snuse rundt og komme med bemærkninger... Hans hænder og ansigt skælvede hektisk og hun dirrede..." , etc. (op. cit. p. 338)

Det er altså Gertys begær, men da raketten stiger til vejrs og "... alle råbte Oh! Oh! af betagelse og en strøm af gylden hårfin regn vældede ud af den..." , etc. ja så er det Bloom, der får udløsning. Så overtager, om jeg så må sige, Miss Cummins Blooms tanker og lettelsen efter onanien klinger ud i hendes sentimentalt-trivielle diskurs: "Hvor havde han dog været et bestie..." , etc. Derefter sker der det, at Gerty endelig rejser sig og går, og Bloom konstaterer, at hun er halt. Og så er al fortryllelsen væk, både det fysiske seksuelle og det optiske begær er slukt, og resten af kapitlet er formet i Blooms nøgterne, rationelle og resigneret-sørgmodige stream-of-consciousnes, der hen mod

kapitlets slutning fokuserer på hans egen status som hanrej og hans forestående caritas-gerning: at besøge en fødende kvinde.

Pointen i denne læsning er, at hvis perversion er fornægtelsen af den andens begær, så bevirker strukturen i passager som denne fornægtelsen af fornægtelsen af den andens begær. Blooms voyeuristiske beskuen af Gerty ses gennem Gertys beskuen af ham, der samtidig "ses" af en diskurs, der hentes fra en vis Miss Cummins, der "ses" af Joyces parodiske overdrivelse. Blikket i scenen er spaltet ud på en række forskellige gen-syn, der på en måde holder hinanden i balance. Joyce holder på den måde Blooms begær ud fra sig i strakt arm, og det begær, vi ser som læsere, er et begær, der er set af i alt fald tre andre personer. Til de nævnte synsinstanser kan vi desuden tilføje Gertys veninder, der ser hende se Bloom - og måske også den flagermus, der flyver frem og tilbage i scenen og som Joyce-forskningen har været meget optaget af at udlede symbolfunktionen af. Jeg har altid opfattet den som det pendulerende blik på scenen, den hurtige shifter der suser henover begivenhederne og som ser dem fra henholdsvis den ene og den anden vinkel. Den er scenens formelle metarefleksion, det element der på det fortalte niveau signalerer scenens formelle opbygning. Men til symbolet hører da den kendsgerning, at flagermus er blinde og kun "ser", dvs. registrerer omverdenen ved hjælp af lydbølger. De ser altså ingenting, men ved udmærket, hvad der foregår. Det vender jeg lige tilbage til om lidt.

Blooms perversioner kender vi altså kun gennem *Ulysses'* slyngede, ironiske og distancerede struktur, begæret er altid moduleret gennem et mylder af diktioner og stillejer; fokus er ikke alene forskudt, fra det 7. kapitel er det der slet ikke, og med fortællefokus' opløsning følger også til dels subjektets opløsning: *The Assault upon Character*, som en vigtig læsning af *Ulysses* hedder (James H. Maddox bog fra 1978). For at kaldet noget perverst, må der vel være 'nogen', der er det. Og man kan spørge sig, om Bloom overhovedet er en karakter i *Ulysses*, eller om han ikke er en 'Oi-dysseus', en 'ingen-mand', der netop i Homers digt undslipper farerne, ikke mindst kyklopen, ved at være 'ingen'. Spørge om ikke subjektet i *Ulysses* er et net af tegn, der er strøet ud over siderne, og hvor subjektet 'Bloom' kun er et relativt tilfældigt knudepunkt, der udgør et bestemt sted i en principiel åben læseproces. Begrebet perversion i teksten er i alt fald en slags modstand mod uendeligheden, et bud på en subjektkonstitution, der standser en helt åben læseproces og sætter en grænse for galskaben. Selve begrebet perversion kan på denne måde komme til at fungere som et Fadernavn for den perverse læseproces, en inddæmning af begæret og en repræsentation af den mening, eller tolkning, der kan placere teksten i en slags symbolsk orden. Man kunne med en i andre sammenhænge utilladelig intentional udlægning sige, at begæret efter at læse personernes perversion kunne være et forsøg på at fornægte tekstens egen perversion, og ens eget perverse læsebegær. Men det er selvfølgelig en grov anklage.

Spørgsmålet om sammenhængen i Blooms karakter og derfor om betimeligheden i at kvalificere ham som 'pervers', må imidlertid afgøres gennem en analyse af udviklingen i dette begær. Vi kan indsnævre dette spørgsmål til to punkter: ender Bloom med at nå frem til et nyt, ikke-perverst forhold til sin kone, Molly; og etableres dette forhold gennem en katarsisk renselse af hans begær i romanens 15. kapitel, "Circe". Koncentrationen om disse to steder er rent strategisk, for intet sted i *Ulysses* kan principielt læses uden at læse hele

romanen med. I den forstand kan man sige, at der aldrig er nogen udvikling i et litterært værk, og at alt altid er til stede på én gang. Joyce mente således ikke, at man kunne "forstå" *Ulysses* hvis man ikke kunne den udenad, og havde dens struktur vertikalt i hovedet, i stedet for at brede den ud i en læsetid. En umulig opgave, der berettiger til en strategisk-operativ udvælgelse af enkelte punkter i en udfoldet læsetid.

Spørgsmålet om Blooms eventuelle genindtræden i sin maskuline identitet ved romanens slutning, har at gøre med, om han lærer nogle maskuline teknikker i løbet af denne dag, og så af spørgsmålet om Molly vil have ham tilbage. Hun har i løbet af dagen været ham grundig utro med Blaze Boylan, så en eventuel tilbagekomst bliver i alt fald ikke til det samme: dvs. en ventende, uberørt Molly. Men denne erkendelse vinder Bloom i flere omgange, og den ligger også i romanens gennemspilning af historien om Rip van Winkel, der efter tyve år på søen kom hjem til konen, der sidder med et barn på skødet. Vi ved godt, at al tings foranderlig er den Lov, som Bloom nødvendigvis må bøje sig under, og det synes han at blive parat til i løbet af romanen. Det fremgår bl.a. af sidste halvdel af 13. kapitel af "Nausica", efter onanien. Han vil skrive en besked til Gerty i sandet, men opgiver: han ved, at i morgen vil tidevandet have slettet det, skriften har ingen mulighed for at meddele en følelse, selve transmissionen vil ændre budskabet, og sand-brevet vil aldrig nå frem til sin destinataire. Bloom sletter bogstaverne med sin støvle og konkluderer: "Vi mødes aldrig igen...Det bliver aldrig det samme". Umiddelbart efter melder uret på kamingesimsen hos fader Conroy det som Bloom godt ved han er: cuckoo, cuckoo: cuckold, hanrej. Det er hans vilkår.

Spørgsmålet er så, om han alligevel kan mødes med Molly, som en Anden. Hun synes jo godt at ville have ham tilbage, trods sin kopulering, fysisk med Boylan og i sine nattetanker imaginært med alle sine mandlige bekendte siden ungdomsårene i Gibraltar. Hendes otte, gentagne 'ja'er' er i alt fald stædigt blevet tolket som sådan i *Ulysses'* tolkningshistorie. Der synes at være et stadigt, uudslukkeligt begær efter at få læst Bloom hjem igen til konen. Et begær, der er uudslukkeligt, fordi ingen nogensinde synes at være tilfreds med resultatet. Der er altid en rest at tvivl, når man er færdig. Derfor må man læse forfra igen.

Det hænger også sammen med, at det vigtigste kapitel i Blooms lange vej hjemad og hovedscenen for hans afklaring af det perverse begær, "Circe"-kapitlet, er så umuligt at få hold på. Det er som at tage på et stykke sæbe, det smutter. Den sæbe som Bloom har gået rundt med hele dagen i sin lomme, og som han har købt til Molly, får i øvrigt, som alle andre genstande, begreber og personer i Blooms verden sin egen stemme i dette kapitel. Citronsæbe er det, og ikke alene dufter den for Bloom af kvinde, den minder også om de appelsiner, der for Bloom er forbundet med drømmen om undslippelse til Østen (jfr. reklamen for en appelsinplantage, som han ser i "Calypso") og symboliserer de balder, han til sidst trods alt vender hjem til.

Vigtigere er det imidlertid, at sæben i sin form minder om den kartoffel, han også har haft i lommen denne dag. Denne kartoffel, som han har fra sin afdøde mor, plejer i læsningerne af "Circe", herunder også René Rasmussens, at være repræsentanten for den 'Moly', som hos Homer er den magiske rod, der gør det muligt for Odysseus at undslippe troldkvinden Kirkes forvandling af alle mændene til svin, og derfor det redskab, der hjælper ham hjem igen til Penelope. Moly'en kartofflen skulle altså hjælpe Bloom til at komme hjem til Molly: på samme måde som alle el'er i romanen skal forsvinde for at genopstå i

ord, der da er det samme, men anderledes. Bloom mister som bekendt også sit I undervejs, og bliver den boom in the street (støj på gaden), som Stephen i "Nestor"-kapitlet sådan for sjov associerer med Gud. Da Bloom i teksten får sit I igen, kan man sige, at han har optaget det guddommelige i sig, og det er så et af de utallige elementer, der peger ham ud som en ny Messias i det moderne Dublin. Hele spillet med I'et er et af *Ulysses*' mest gennemgående retoriske greb.

Kartofflen, moly'en, skulle altså være det element i 15. kapitel, der parallelt til Homers beretning redder Bloom fra fortryllelsen hos Kirke, her hos bordelmutter Bella Cohen, der forvandler alle mænd til svin. Det kapitel, der "acts out" hvad Bloom er i forvejen: et perverst svin. Det er da også ganske rigtigt et vigtigt sted i kapitlet, hvor Bloom beder Bella om at måtte få sin kartoffel, som hun har tilranet sig, igen. Fra dette tidspunkt synes Bloom igen at handle som en mand: dvs. han har styr på situationen i bordellet, betaler Stephens regning og får ham geleidet ud på gaden, hvor han ydermere samler ham op efter slagsmålet med den engelske soldat og får ham bukseret hjem til Eccles Street nr. 7. Hvor Bloom i første del af 15. kapitlet i en fantasmagorisk, drømmeagtig sekvens får gennemspillet alle sine perversionser og alle sine antydede ubevidste ønsker, er han efter episoden med kartofflen den samlede, mandige dirigent. Man kunne sige, at kapitlet brækker midt over på samme måde som "Nausica"-kapitlet gør det: før onanien er det fantastisk, illusorisk, efter nøgtern og resigneret. Her: før kartofflen vild og uhæmmet pervers, efter klar og stærk. Bloom er to gange blevet rensset, efter sidste omgang er linien klar mod tilbageerobringen af rollen som manden i huset og persionens overvindelse. Hvor han i "Circe" griber ned i lommen efter kartofflen og får fat i sine to, om jeg så må sige, herreløse testikler, bestiller han i slutningen af "Ithaca" morgenmad med to æg på sengen. Til Mollys store forbavselse, men det lader til at hun vil servere dem.

Men ser man lidt nærmere på kartoffel-sekvensen i "Circe", giver man sig til at stirre blindt på teksten, får man øje på, at den indfolder sig i en spoglig struktur, der opløser al bestemthed og nærmest er pervers i sine glidende, ubestemte symbolkæder, eller hvad man nu skal kalde denne form, der ganske kaster vrag på alle sproglige stabiliseringer og betydningsgivende knuder, hvad enten man nu kalder dem 'symboler' eller 'karakterer'. Jeg bruger med forkærlighed dette begreb - en "knude" - fordi Joyce i *Finnegans Wake* driver et omfattende spil med det: a "knot" er her et sammensurium af betydninger, der i sig rummer benægtelsen af den mening, der etableres. "He knows knot" siger, at HCE f.eks. ved en masse om feltherrer på den hvide hest, hvoraf der optræder en lang række i FW, men også at han ikke ved noget, f.eks. hvem der er hvem på hvis hest. På det tidspunkt, hvor Joyce skriver FW, har han i alt fald læst Freuds *Drømmetydning*, hvor der står om drømmene, at de sidder fast på det ubevidstes "Wirrwar", som en paddehat på sit mycelium, hvis etymologiske oprindelse også er noget med sammenfiltrering, knude, etc. Formodentlig har han dog allerede under udfærdigelsen af *Ulysses* kendt til *Drømmetydning*, hans brug af betydningsknuder er i alt fald i overensstemmelse med Freuds analyser, og med den brug, han senere udfolder i FW.

Vender vi nu tilbage til det, der skal være den store peripeti i *Ulysses*: den episode i "Circe"-kapitlet, hvor Bloom beder om, at få sin kartoffel tilbage, og derved manifesterer en mandlighed, der senere skal føre ham til en ny position som pater familias i forhold til Molly - ja, så ser man, at den nye selvsikkerhed er udløst af, at han taber sin bukseknop! Forløbet i "Circe" har indtil dette

tidspunkt været en lang ydmygelse af Bloom, afløst af korte perioder med fantastisk opløftelse (som borgmester i Dublin f.eks., udfoldelsen af Blooms megalomani), lige her har han underkastet sig den nymfe, som Molly i 4. kapitel havde hængende et billede af over sin seng, og som vi må formode har været vidende til hendes utroskab i løbet af dagen. Det har også været antydnet, at han selv har set denne kopuleringen og derfor fået tilfredsstillet sin voyeuristiske perversion. Nu rejser han sig brat fra den ydmyge stilling og bukseknappen springer af. To skøge danser forbi i regnen og synger en smædevise om Bloom, der tabte sin buksenål, og derefter er det, at Bloom kan erklære, at fortryllesen er brudt (op. cit., p. 500). Fra det punkt akcellerer da hans mandlige egenskaber, sådan som jeg har beskrevet det.

Men for at forstå dette sted, må man forfølge hele den sammenfiltrede masse af betydninger, der ligger i denne buksenål. Der er kun plads til her løst at antyde den række af sammenhænge, den indgår i. Bloom har hele dagen været optaget af, hvordan kvinder holder deres underbukser oppe, og har spekuleret på de nåle, han mener gør det. Disse nåle (pins) associerer han med de nagler (nails), der holdt Jesus oppe på korset, og hans perverse fetichisme af dameundertøj bliver altså koblet med hans Kristus-kompleks. Nedtagelsen fra korset bliver altså parallelt med nedtagelsen af damers underbukser. Sig så ikke, at *Ulysses* ikke er blasfemisk! Pins bliver også koblet med rosers torne og altså med det, der forhindrer kærligheden (ingen roser uden torne), men også med den falske kærlighed, fordi det er pins, som Martha Clifford har sat den blomst fast med, som hun sender til Bloom. Der selv er en blomst, som altså er sat fast med nåle, også fordi han jo er det i egenskab af Jesus på korset. I vognen på vej til Dignams begravelse river han yderligere stumper af sine negle (nails), og husker den nordiske mytologiske forestilling om et skib lavet af afrevne negle, der sejler de døde til dødsriget. Endnu en brik til syndromet seksualitet, stigmatisering, død. Når han her selv taber sin bukseknop/buksenål sættes han også i de kvinders situation, som han har spekuleret over gennem dagen hidtil, og stedet er altså led i den kønsblanding, som er et af de gennemgående træk i "Circe". Bloom forvandles her undervejs til kvinde, og udsættes for en masochistisk ydmygelse af den til mand forvandlede Bella. Man kan altså sige, at forvandlingen til ægte mand sker via et element, der typisk tilhører kvinder: at Bloom sprænger sin buksenål.

Vejen ud af Blooms latente biseksualitet sker altså ved en sproglig manøvre, der fører Bloom længere ind i et betydningskompleks, der filtrer de to køn sammen til ét. Det er da også i høj grad tvivlsomt om der faktisk sker en forvandling fra denne episode og fremefter. Da Bloom i "Ithaca" bliver sammenlignet med vandet, er det dets sammensatte og modsatrettede egenskaber, der bliver betonet. Det centrale ved vand er dets evne til at "forvandle" sig (man oplever ofte i omgangen med Joyce, at en oversættelse både lukker en række sprogspilsmuligheder, men samtidigt åbner muligheden for nye, her at 'vand' placeres i transformationen): "dets metamorfoser som damp, tåge, regn, slud, sne og hagl". Tidligere har Bloom for Molly forklaret udtrykket 'metempsykose', sjælevandring, og op gennem bogen bliver dette udtryk Blooms tegn: han er ikke én, men en række forvandlerende egenskaber, en bevægelse frem og tilbage mellem identiteter, lige som sproget er en stadig pendulering mellem principielt uendelige betydninger, en knude af betydningsbindinger, der bliver løst op igen og forvandlet til nye bindinger. Joyces sprog i *Ulysses* er en sådan metempsykose, der insisterer på ikke at ville

indordne sig under en betydningsbindende lov, der metonymisk forskyder sig af sted, mod en hjemkomst der aldrig bliver til noget. I den læsetradition, jeg her har forholdt mig til, er det da også almindeligt at gøre opmærksom på, at for enden af metempsykosen lurer - psykosen: det rablende, vanvittige sproglige kaos, som ikke mindst *Finnegans Wake* er udtryk for, men som også i sin kimform er på vej i *Ulysses*. René Rasmussen beskriver således "Circe" som et mareridt, der ikke findes nogen opvågning fra, men som fortsætter i "superpatienten" James Joyces sidste værk *Finnegans Wake*. Men hvor René Rasmussen indsætter sig selv diagnosticerende som overlægen i forhold til sin geniale patient, opfatter jeg mere mit eget perverse læsebegær i udveksling med Joyces perverse sprog. Jeg kan ikke helbrede, for jeg kan ikke selv holde styr på kategorierne.

For man kan også se dette sprog som en leg, som en hengivelse til en lyst, der nægter at indordne sig under den lovmæssighed, som betydningsgivningen og den narrative målrettedhed pålægger det. I den forstand kunne man opfatte sproget i både *Ulysses* og især *Finnegans Wake* som en fornægtelse af den andens begær: nemlig begæret efter at få noget præcist at vide, få indløst et narrativt begær. Det får vi nemlig ikke, til gengæld får vi en suveræn optræden af en sproglig jonglør (en "jokuleur" står der i FW, der derved peger på sig selv som en stor vits), og dette spil kan jo også i høj grad være forførende.

Man kunne i den forbindelse gøre tepottelegen til bogens symbol på sin egen form. En sådan tepotteleg legede Bloom med den senere Mrs. Breen, da de begge var unge og småforelskede, sådan som det fremgår af det imaginære møde, de har i begyndelsen af "Circe"-kapitlet. Tepottelegen består i, at man ikke må sige noget direkte til de andre i runden, men man skal erstatte det mente med ordet tepotte. Der da er betegnelsen for det, der kan betyde alting. Lige som tepotte i *Ulysses* hænger sammen med alle mulige andre pletter og beholdere, og kan have alle mulige funktioner i sammenhængen. I de fleste tilfælde med sakral betydning, idet de henviser til den hellige gral, der samlede Jesus' blod op på korset, men nogle gange sprænger denne henvisning eller underløber den i blasfemisk parodi (som den plette, der i "Penelope" samler Mollys menstruationsblod op: man spør sig: er det så Molly, der er Jesus. Absurd). Tepotten er en ægte 'knot': det er og er ikke.

I "Circe"s udgave af tepottescenen ser vi, hvordan den indledes med, at selskabet leger en såkaldt Irving Bishop-leg, hvor man skal finde en nål med bind for øjnene, og derefter går man så over til den egentlige tepotteleg: man skal gætte indholdet i en snustobakdåse uden at sige det direkte. Man må kun sige tepotte. Som det fremgår (op. cit., p. 407-409), fører det til en intens flirt mellem den daværende Josie Powell og Bloom, der er en tepotte af nysgerrighed efter at vide, om en vis persons visse ting i øjeblikket er en lille tepotte. Hvad det er, Bloom mener, ved vi ikke, men sjofelt er det. Som en flagermus flyver deltagerne rundt i det sproglige univers med bind for øjnene og leder efter noget, der minder om en nål i et par underbukser, men vi er ikke helt sikre. Hvad vi er sikre på er, at det seksuelle begær flagrer rundt i scenen og gennemtrænger alle dens aspekter. Scenen slutter i øvrigt med, at Josie erklærer, at svaret på alle Blooms spørgsmål om, hvorfor hun ikke tog ham, men den senere sidsyge Mr. Breen, er "en citron". Senere ser vi, at citronen både bliver en appelsin og en kartoffel: det er i sig selv et tepotteord, et ord der betyder alting ved at betyde ingenting.

Som I ser indleder Mrs. Breen scenen med at kalde Bloom for "en strik". Som ofte med Mogens Boisens oversættelse af *Ulysses* er det valgte danske ord fremragende uden at være helt dækkende. En strik har jo associationer i retning af at strikke, dvs. sammenfiltre, lave en struktur. En strik er jo også én der snyder, én som man ikke helt kan stole på, en spasmager. En knude med benægtelsen indbygget, så at sige. Det engelske udtryk "a ruck" betyder da også et sammensurium, en sammenfiltret masse, et virvar. Men mindre struktureret end et strikkemønster, mere rodet. Boisens oversættelse trækker i retning af det samlende, det strukturerende. I retning af hjemkomst, så at sige. Joyces begreb betoner måske mere det kaotiske, det betydningsspredende. Den manglende hjemkomst, om man vil. Boisen er på Blooms side, Joyce på Stephens. Men romanen *Ulysses* rummer begge. Den er historien om et perverst begær, der måske og måske ikke bliver gennemspillet, rensat og struktureret, så det kan samle sig til en fornyet mandighed. Men det sker i et sprog, der rummer kaos og betydningsspredning i sig, i en grad der gør det umuligt at sige om begærets renselse på det fortalte niveau faktisk finder sted. Bloom bliver måske befriet for sin perversion - til sidst i "Ithaca" opnår han i det mindste "et synligt tegn på fortilfredshed: en approximativ erektion" - men sproget bliver det aldrig. Det insisterer på sin egen uendelige semiosis, bryder alle regler og love, går over sine bredder, og sprænger konsekvent de betydningsknuder, der måtte opstå undervejs.

Det er som sæben, der også er en citron, også en kartoffel, også en testikkel, også et æg, også en.... Det akcepterer ikke begrænsning, manglen, kastrationen. Det er perverst.