

## Dødens tale og tavshed

to foredrag

De to foredrag, der er samlet i dette lille hæfte, blev holdt i foråret 1995. "Hinsides al fornuft" i et sprogselskab med tilknytning til Leipzig universitet, "Silence cannot be kept" i James-Joyce-selskabet i København. De er begge udsprunget af et forskningsprojekt om døden i moderne litteratur, som jeg p. t. arbejder på, og vil i et eller andet omfang komme til at indgå i det. I dette projekt undersøger jeg med udgangspunkt i Freuds begreb om dødsdriften og en række læsninger af Freud-tekster den fascination af døden, som synes at være så centralt et træk ved den europæiske modernisme. I de tekster og værker, jeg undersøger, er 'døden' et samlende begreb for en 'andethed' i forhold til den rationelt forståelige verden, en andethed der både skræmmer, drager og pirrer. Talen om døden bliver da ofte en tale om noget hinsides sproget, derfor en tale unddraget subjektets kontrol, skønt uløseligt forbundet med subjektets væren.

Freud mente på god kantiansk maner, at hvor det rationelle, videnskabelige sprog måtte opgive at beskrive og gengive den andethed, som døden og dødsdriften udgjorde, dér kunne det sproglige kunstværk træde til og fange det uudsigelige. Selv var han jo en habil læser af fiktive tekster og i særdeleshed en blændende læser af den 'tekst', som hans patienters tale præsenterede for ham. Freuds betydning som 'læser' består ikke mindst i hans åbenhed over for det i hans patienters tale, som han ikke forstod. Over for den modstand mod at anerkende hans tolkninger, som disse patienter viste. Gang på gang måtte han vende tilbage til disse punkter og forsøge at fortælle dem om igen. Ikke mindst opfangede han en tiltrækning af døden hos visse patienter, som han ikke kunne fatte og derfor blev fascineret af. Freuds rolle som 'story-teller' udgår fra patienternes modstand - dels direkte i behandlingen, dels i den modstand mod hans metapsykologiske systematiseringer, som deres tale udgjorde. Mange af hans værker bliver på den baggrund selv litterære fortællinger, der forsøger at udtrykke og gengive talens uudsigelige andethed.

Der er langt fra Freuds skeptiske og tøvende lytten til modstanden i sine patienters tale og de spekulationer om døden, som de gav anledning til, og til den patetiske døds-kult, man f. eks. finder hos filosoffer som George Bataille og Maurice Blanchot. Men alligevel er der berøringspunkter. En del af mit projekt består i med udgangspunkt i bl.a. disse to forfatterskaber at læse nogle værker, hvor 'ofret' og

den dødsforståelse, der er bundet til ofringen, udgør det centrale omdrejningspunkt. Og hvis den kunstneriske formuleringsproces er en slags imitation af ofringen og både har del i offerets hellighed og død, sådan som de to hver på deres måde kan siges at hævde, kan man da spørge, hvad der bliver tilbage og hvad der kommer til syne, når kunstværket på den måde er en slags selvofring, en skriven døden og ophøret frem. Læser man f.eks. Joyce's novellesamling *Dubliners* som en skrift, der forsøger at efterligne det kvindelige (og mandlige) offers tavshed og selv skrive sig frem mod et ophør og en død - hvad kommer da til syne, idet fortællingen 'dør'? Det er i dette spørgsmål overensstemmelsen med Freuds projekt kan anes. For paradokset kan også formuleres som et spørgsmål om offerets modstand, dvs. om den livskraft og 'frelse', der udgår fra den ofrede. Parallelt til den fortælling, der paradoksalt og forunderligt opstår på det udsigeliges plads. Joyce's 'offer' taler i hans fortællinger med en anden stemme, som nok kan forstås i en patriarkalsk kulturs ofring af kvinden som det uforståelige og uintegrerbare. Men som også siger noget 'mere', yder modstand mod den skrift, der vil ofre dem til stumheden og døden.

Måske ligger den dybeste parallel mellem Freud og Joyce i dette, at de lyttede til denne modstand og alligevel, trods alle odds, forsøgte at fortælle om den. Derved gør der sig i begges værker en tekstlig ambivalens eller spænding gældende: hos Freud mellem den teoretiske bestræbelse på at sammenfatte og forstå det menneskelige subjekt i et metapsykologisk system - og hans erkendelse af, at dette subjekts egentlige virkelighed unddrog sig det videnskabelige sprog og kun lod sig gengive i mytens og fortællingens elliptiske og fragmentariske form; hos Joyce mellem hans bestræbelse på at opløse fortællingens signifikans, at lade den *fade out* i ubestemthedens tavshed - og så den 'tale' der udgår fra hans personer, og som det er hans fortællingers storhed, at de har opfanget og struktureret. De to foredrag, der her følger, forsøger at indkredse og beskrive nogle af aspekterne i disse ambivalenser.

### **Hinsides al fornuft.**

Leipzig maj 1995

Hvad jeg i det følgende vil præsentere Dem for er en lille bid af et forskningsprojekt, jeg for tiden arbejder på, om dødsbegrebet i moderne litteratur, dvs. hovedsagelig litteratur fra begyndelsen af dette århundrede. Mit teoretiske udgangspunkt er psykoanalytisk og psykosemiotisk tekstanalyse, sådan som den på grundlag af f.eks.

Freud og Lacan er udviklet i nyere især fransk og amerikansk litteraturvidenskab. Men jeg bestræber mig på i al ydmyghed at være udogmatisk i min tilgang til det moderne dødsbegreb og forsøger at interessere mig mere for sagen end for metoden.

Derfor vil jeg i det følgende nok tage udgangspunktet i en læsning af Freuds *Hinsides lystprincippet*, der alt i alt er en slags grundtekst for mit projekt, men bruge denne læsning til at nærme mig en mytisk fortælling, der har spillet en vigtig rolle i europæisk tænkning, og som også er sat i forbindelse med det hos Freud så mærkelige begreb 'dødsdrift': nemlig Platons historie om det spaltede menneske fra *Symposion*. Denne diskussion vil jeg kombinere med en anden myte: myten om "Orpheus og Eurydike", sådan som den behandles i Klaus Theweleits *Buch der Könige*. Det er mit håb at kunne kombinere disse to myter til et bud på, hvordan man kan forstå og bruge Freuds begreb om dødsdriften til at forstå og analysere moderne litteratur.

*Hinsides lystprincippet* er måske det af Freuds skrifter, der har voldt den psykoanalytiske teoridannelse de største vanskeligheder. Bortset fra, at flere forskere umiddelbart efter dets udgivelse hurtigt kunne konstatere, at Freuds ulyksalige behov for at ville henføre sine psykiske begreber til biologiske forklaringer førte ham ud i åbenbare absurditeter, blev det hurtigt klart, at det indeholdt en mængde logiske usikkerheder og terminologiske sløringer. Samtidigt fremkom flere praktisk arbejdende psykoanalytikere med forklaringer på de kliniske iagttagelser, som Freud byggede sit dødsdriftsbegreb på, der efter deres opfattelse bedre forklarede disse fænomener (gentagelsestvangen, masochisme/sadisme, etc.) og gav bedre muligheder for at gribe dem an psykoterapeutisk. I den psykoanalytiske bevægelses hovedskoler synes der efterhånden at have udkrystaliseret sig den opfattelse, at skriftet var et resultat, dels af nogle personlige oplevelser, Freud havde haft (krigen, dødsfald i vennekreds og familie, etc.) - dels af 'tidsånden', som hældede til fascination af død og undergang. Som de danske filosoffer Ole Andkjær Olsen og Simo Køppe skriver i deres bog *Freuds psykoanalyse*:

Freud har med sit generaliserede dødsdriftsbegreb formentlig givet efter for tendenser i tidens tænkning, ikke blot den udbredte undergangs- stemning blandt de vestlige landes filosoffer fra Schopenhauer og Nietzsche til Spengler, men også det filosofiske krav om en helheds- opfattelse, der både omfattede biologi, psykologi og sociologi på én gang. (p. 341).

Holdningen er midt i den generelle respekt for mesteren overbærende og undskyldende: "Hier irrt sich Freud", og ret beset gør man ham en tjeneste ved at gå let hen over dette vanskelige og forvirrede skrift.

For at forstå den fascination, som forskellige dele af moderne psykoanalytisk og tekstteoretisk tænkning alligevel har haft ved dette skrift, er det nødvendig at gå nærmere ind på dets opbygning og dets terminologiske problemer. Freud starter sin redegørelse i "Hinsides lystprincippet" med at fastslå som et princip for alt liv, at det vil holde spændinger på så lavt niveau som muligt - helst helt udrydde dem. Et princip han i sin egenskab af psykoanalysens grundlægger suverænt står inde for:

*Wir haben uns entschlossen, Lust und Unlust mit der Quantität der im Seelenleben vorhandenen - und nicht irgendwie gebundenen Erregung in Beziehung zu bringen, solcherart, daß Unlust einer Steigerung, Lust einer Verringerung dieser Quantität entspricht. (S.A. | | |, p. 217- 218, m.f.).*

At få udløst spændinger er lystprincippets kerne; hertil kommer selvfølgelig bestræbelsen på helt at holde spændinger væk fra subjektet: det er fortrængningens og det neurotiske erstatningssymptoms opgave. Ganske vist kan et andet princip, realitetsprincippet afbøje og udskyde spændingsudløsningen, fordi det virker hensigtsmæssigt at gøre det på et senere tidspunkt, men det ændrer ikke det fundamentale princip. Den slags synes Freud ikke, at han i sidste instans har problemer med. Det kan han forklare inden for sin generelle teori om det psykiske apparat.

Det kan han imidlertid ikke med de tilbagevendinger til tidligere tilstande, som ingen forklaringer synes at kunne påvise lysten ved. Freud peger på visse modstande i analysen, visse dæmoniske træk i neurotikerens tilværelse - og visse elskendes trang til i deres kærlighedsrelationer altid at gentage deres fiaskoer! Her er der noget, Freud ikke forstår, og her "slår det ned" i ham, at der et sted i psyken må være et "narcissistisk ar", der unddrager sig alle livsytringernes tilbud om spændingsudløsning, og som tvinger subjektet til at vende tilbage til sig med kravet om den eneste mulige udløsning, det synes at tillade: døden. Her vipper Freud så sit dødsdriftsbegreb ind i teksten, et begreb som synes at løse nogle dilemmaer for ham - og som i den videre argumentation viser sig at rejse en række andre.

Med *Hinsides lystprincippet* sker der en ændring i Freuds driftslære. Hvor Freud i sine skrifter op til dette tidspunkt har skelnet mellem seksualdrifter og jegdrifter, og de sidste på mange måder repræsenterede realitetsprincippets afbøjning af den umiddelbare lyst til en udskudt, mere socialt hensigtsmæssig lysttilfredsstillelse, ser han som sagt nu begge de to driftsformer som udtryk for de livsdrifter, der på den ene eller anden måde arbejder inden for de spændinger, som selve livets progression, formeringsprocessen og den sociale tilpasning i kulturens mønster giver anledning til. Over for disse kræfter hævder han altså nu - og det er *Hinsides lystprincippets* nye pointe - et nyt sæt af drifter, 'dødsdrifterne', hvis

eksistens bygger på den fundamentale præmis, at alle spændingerne (biologiske og psykiske) stræber efter udløsning og ophævelse : "Das Ziel alles Lebens ist der Tod, und zurückgreifend: Das Leblose war früher da als das Lebende" (p. 248).

Afhandlingen er på en smuk måde bygget næsten symmetrisk op omkring denne fundamentale hævde af dødsdriftsbegrebet. Kun ved at høre dødsdriftsbegrebet som retorisk-rytmisk nødvendigt kan man forstå det; logisk må man med Ricoeur sige, at det er svagt begrundet. Det frugtbare ved *Hinsides lystprincippet* er altså efter min vurdering dets karakter af litterær tekst: det arbejder med de samme spændingsopbygninger og spændingsudløsninger som et digt eller en novelle. I første halvdel udkøder Freud indrømmelsen af en 'dødsdrift' ved i gentagende sekvenser at søge forklaringer på gentagelsestvangen, der kunne forenes med lystprincippet; og opbyggede derved en spænding i teksten, der stilistisk begrundes den pompøse, deklamatoriske udløsning. Dødsdriftsbegrebet slippes løs i teksten, som var der tale om en ejakulation (som blev en ejakulation talt). Men derefter forsøger han endnu engang at udskyde akcepten af begrebet ved at gentage påstanden om alt levendes trang til at vende tilbage til livløsheden i en række biologiske eksempler, som fagbiologer ikke alene hurtigt efter bogens fremkomst kunne pille fra hinanden, men som han også selv slutter med at erklære formålsløse. Det er som om han også her udskyder en beslutning, som han vægrer sig ved at tage: nemlig at dødsdriften er hinsides al fornuft og kun kan argumenteres for i mytisk eller parabelagtig form.

For på baggrund af denne ontologiske grundantagelse af en drift mod døden, bliver det nu pludselig i Freuds argumentation livsdrifterne, der synes gådefulde. For hvorfor overhovedet leve, når vores hele stræben er at nå den spændingsudligning, som kun døden kan garantere? Freud kan kun gætte på, at der sammen med længslen i enhver organisme efter at dø også findes en lyst til at dø på en bestemt måde: "Es erübrig, daß der Organismus nur auf seiner Weise sterben will." (p. 249). Det er i døden, at den enkelte organisme, og det enkelte subjekt, finder sin unikke form. Her overfor "schrumpft die theoretische Bedeutung der Selbsterhaltungs-, Macht- und Geltungstribe [ein]" (p. 248). Den underliggende præmis for *Hinsides lystprincippets* dødsdriftsbegreb er, at alle former for deltilfredsstillelser i sidste instans løber ud i et radikalt ønske om *fuldstændig* tilbagevenden til den livløse spændingstilstand. I en række eksempler postulerer Freud, at en 'ur-kastraktion' altid tvinger subjektet tilbage til de smertefulde punkter: længslen efter at dø er længslen efter at slukke denne fundamentale, uudryddelige smerte ved at leve.

Det er let at se det logiske tynde i denne argumentation: fordi ur-såret taler til subjektet gennem gentagelsen, og dette naturligtvis gerne ville være smerten

foruden, behøver det jo ikke at give sig udslag i et ønske om at dø. Den frydefulde lyst ved at kaste dødsdriftbegrebet ind i teksten efterfølges da også af 'skyld' hos teoretikeren Freud, fordi han mærker, at begrebet er mystisk. Monoton gentagende ophober formlerne for tvivl sig i Freuds tekst: "Men lad os besinde os, det kan ikke forholde sig således!"..."Vi gribes nu af tvivl om, hvorvidt det overhovedet var formålstjenligt at søge at afgøre spørgsmålet om den naturlige død i studiet af protozoerne..."..."I hvert fald er der noget andet, vi ikke kan skjule for os selv: nemlig at vi uventet er havnet i Schopenhauers filosofi..." , etc., etc. Udløsningen var ikke så ren, som han havde troet. Dødsdriften er en metafor, som Freud finder på (næsten tvangsmæssigt), fordi han har lyst til det, og fordi den svarer til et dybt behov hos ham. Han beklager, at det er uvidenskabeligt - man kan ikke gøre andet: "Leider [ist man] selten unparteiisch, wo es sich um die letzten Dinge, die großen Probleme der Wissenschaft und des Lebens handelt" (p. 268).

En sådan formulering svarer til adskillige andre i skriftet, hvor Freud hakkende og undskyldende giver sin usikkerhed til kende: "Analysen af et sådant enkelttilfælde muliggør ikke nogen sikker afgørelse...", "Man kan imidlertid også forsøge en anden tydning...", etc. Skriftets hele retorik understreger en sådan tøvende, næsten ydmyg "sound" - en appel til læseren om forståelse og tilgivelse. Hvad Freud her meddeler læseren, med alle uklarheder og ambivalenser, er noget, han er *nødt* til. Han kan ikke andet, Gud hjælpe ham. Eller læseren: retorikken appellerer til læseren om at gå ind og hjælpe Freud med dette begreb, som han ikke kan forklare. Heri ligger værkets appellative struktur, dens fascinerende gådefuldhed. Den, der ikke afviser Freuds argumentation som uvidenskabelig sludder, risikerer at bliver fanget af appellen og tekstens egen diktion.

Det er altså lystprincippet i sin yderste konsekvens, der tvinger Freud ind på dødsdriften ("Das Lustprinzip scheint geradezu im Dienste der Todestriebe zu stehen" (p. 271)), men som derefter afsætter livsdrifterne (mere specifikt seksualdriften) som en gåde. Så langt har det uundgåelige dødsdriftsbegreb tvunget Freud. Men da han jo som sagt hele vejen igennem sit skrift har været klar over, at også dødsdriften var en usikker teoretisk investering, kan han mod slutningen konkludere, at "... wir arbeiten da an einer Gleichung mit zwei Unbekannten" (p. 266). Både livet og døden bliver gådefuldt; at han på dette sted i sin argumentation griber til at fortælle en myte virker egentlig stilistisk konsekvent. Det er også konsekvent, at han ikke synes at opdage, at han nu til at 'forklare' sit dødsdriftsbegreb griber til en myte, der handler om eros, altså livsdriften! Det virker som en fortvivlet udvej for en mand, der er startet med iagttagelsen af, at der øjensynligt var noget, der lå hinsides det lystprincip, der styrede alle livsprocesser - og måtte slutte med at konkludere, at det var selve livet, der lå hinsides

lystprincippet! Sikke en redelighed - ikke så sært at den gamle, skeptiske forsker i sit afsluttende kapitel griber til galgenhumoristiske overvejelser over sin manglende evne til at gå lige. Det er, som om han er blevet ført gennem sit skrift i lettere beruset tilstand - eller ført af en ubevidst kraft, som godt kan synes at have de dæmoniske egenskaber, som han et par gange tilskriver dødsdriften.

Det er fra denne egenskab ved *Hinsides lystprincippet* at skriftets store fascination udgår: at det ikke alene handler om længslen mod den store forskelsløshed, men også i sit teoretiske begrebsarbejde synes at søge mod den. Liv og død, lyst og ulyst, bevidst og ubevidst, etc. glider over i hinanden, bytter plads i modsætningsskemaet (plus og minus skifter) og synes at være uløseligt filtret ind i hinanden. Vi lever for at dø, men vi vil også dø på en levende, dvs. karakteristisk, profileret måde. Vi vil gerne undgå ulyst, men vi opsøger den også, osv. Alting er sig selv og noget andet på samme tid, begreberne er fundamentalt *tvetydige*. "Wenn man also die Annahme von Todestrieben nicht fahrenlassen will, muß man ihnen von allem Anfang an Lebenstriebe zugesellen" (p. 265). Ja, der synes ikke engang at være en begyndelse: om livsdrifternes opståen kan der f.eks. end ikke gisnes:

Was wir sonst in der Wissenschaft über die Entstehung der Geschlechtlichkeit finden, ist so wenig, daß man dies Problem einem Dunkel vergleichen kann, in welches auch nicht der Lichtstrahl einer Hypothese gedrungen ist. (p. 266).

Både seksualiteten og dens opståen er en gåde: der er ikke langt til at spørge, om den overhovedet er der! Det er som en tekst, der næsten fortvivlet skriver sig ind i dette mørke, at *Hinsides lystprincippet* fascinerer.

For oplyses mørket måske ikke af den videnskabelige hypoteses klare lys, gennemstrømmes det af spekulationernes og fortællingernes bengalske belysning. Og på samme måde som Freud sugedes mod sine konklusioner af en tolkningens lyst, der var hinsides al sund fornuft, er det skriftets historiske skæbne at være blevet udsat for en række fremragende læsere, der er trængt ind i dets clair obscure med en energi, der bestemt ikke har været hinsides al læselyst. Freuds mest 'uvidenskabelige' tekst er en stor fortælling, som det er en sand fornøjelse at tolke, netop fordi dens begrebers changerende bevægelighed og dens stils elliptiske cirklen udløser associationer og billeders metonymiske flugt. Netop det spekulativt upræcise i dødsdriftsbegrebet er basis for en læsningens lyst, som i en gentaget belysningsproces nærmer sig det umulige: at fastlægge og udløse gådens mysterium. Måske er tolkningsprocessen også på denne analoge måde en dødsdrift, eller i hvert fald beslægtet med den. Også den søger mod den totale udløsning af spændingerne: også den søger det umulige. Det kan være et af perspektiverne for

den læsning, vi nu skal forsøge at følge. For nogle af den psykoanalytiske bevægelses bedste læsere er trængt ind i *Hinsides lystprincippet* og har forsøgt at tolke de skyggerids på hulevæggen, som det sparsomme lys har aftegnet. Vi skal nu se på et eksempel.

Den tysk-amerikanske litteraturhistoriker Samuel Weber har i *Freud-Legende* fra 1979 foretaget et af inciterende forsøg på at læse Freuds metapsykologiske begreber, herunder 'dødsdriften', set i forhold til hans fremstillings stil. Men før jeg kommer til Webers læsning af *Hinsides lystprincippet*, må jeg referere ham i en bue for at samle nogle af de begreber op, han bruger i sin læsning, og som præger hans stil. Ikke mindst begreberne magt og tilgivelse.

Weber tager sit udgangspunkt i Freuds ofte fremsatte påstand, at psykoanalysen ikke egner sig til polemik, fordi den analytiske situation forudsætter patientens uindskrænkede tiltro til, at analytikeren sidder inde med sandheden. I forhold til de elever, der i årene efter 1910 begyndte at fremsætte kritiske indvendinger mod Freuds teorier, mente Freud da også selv at sidde inde med sandheden; alligevel føler han sig tvunget til at gå ind på de 'frafaldnes' kritik - og det er Webers pointe: afslører i sin polemik, at grænserne mellem ham selv og de andre (f.eks. i opfattelsen af jeg'et) er flydende. Sandheden ligger ikke det ene eller andet sted, men i "die Auseinandersetzung". Polemos og logos er, som Weber citerer Heidegger for, identiske.

Dette hænger sammen med Freuds generelle holdning til, hvad 'sandhed' er, hævder Weber. Netop Freuds bestræbelse på at finde et sprog, der på den ene side tilgodeser jeg'ets behov for en relativ samlet beskrivelse af objektet (en teori) og psykens karakter af at være en stadig forskydelig, spaltende og forsvindende bevægelse, må i sidste instans nedbryde hans autoritet som sandhedsbesiddende mester, siger Weber. En sådan diskurs kan nemlig ikke opfatte objektet som et stabilt rekurs- og henvisningspunkt, men er en del af det, den skal beskrive. Er f. eks. drømmen 'kongevejen' til subjektets virkelighed, må man betragte drømmetydningen som en del af drømmen, der først konstitueres som sådan i tydningen, dvs. i fortællingen om den. Derfor er det vigtige for Freud i hans opdagelser om drømmene ikke disses indhold, men deres form. Hans værk handler om drømmearbejdet, og bærer i sin form præg af det:

Denn das Lesen des Traumes schließt den Abstand des Lesenden aus: er muß auf einen festen Standpunkt verzichten, sich vom Traum mitreißen lassen, sich auf sein Kräftepiel einlassen, wenn er ihn "lesen" will,

skriver Weber (p. 48). En drøm kan ikke oversættes i sin éntydige, synkron tilstand, men må gøres diakron, må fortælles - og derved bliver den flyttet, gjort anderledes - "ent-stellt".

Det Freud altså i sidste instans kan hævde at vide, er at han nok ved noget, men ikke den endelige sandhed. Men samtidig bliver subjektet til som det krydsningspunkt, hvor læsningen verbaliserer den substans, der kun kan forudsættes som et forskudt punkt. Jeg'et er en *engageret* del af drømmeprocessen, altså er det. Til gengæld er drømmetydningen et mønstreksempel for Freud på subjektets struktur, fordi jeg'et konstituerer sin identitet omkring det, der forsvinder. Den 'virkelige' drøm kan aldrig nåes, men er forudsætning for det vi har: tydningen.

Det er Freuds usikkerhed med hensyn til sine begrebers og iattagelsers holdbarhed, der får ham til gang på gang at vende tilbage til "die Leerstellen" for sprogligt at (be)gribe dem igen. En gang imellem synes han dog at have fastholdt et fænomen gennem et slående, præcist billede. Et af de berømteste i hans værk er formuleringen i *Drømmetydning* om, at der findes et sted i drømmen ('drømmens navle'), hvor den sidder fast på ("aufsitzt") 'det uerkendte', og hvorfra drømmeønsket rejser sig som 'paddehatten af sit mycelium'. (Weber p. 103). I sin diskussion af dette billede starter Weber typisk nok med en polemik (mod Lacan), en polemik jeg her må springe over, men som bekræfter den fundamentale pointe: at alle læsninger er polemiske. Weber går ind i dobbeltheden i udtrykket "aufsitzten", der på tysk både betyder 'sidde (fast) på' ("Dies ist dann der Nabel des Traums, die Stelle, an der er dem Unerkannten aufsitz", står der hos Freud) og 'narre', 'snyde', 'foregøgle', 'blive holdt for nar', etc. Det mycelium, som Freud omtaler som drømmenes rod har ifølge Weber ingen kerne og præcision, det kan kun erkendes, idet man "ihm aufsitz" (Weber p. 11).

Dvs. idet man 'hopper på den', lader sig narre, fange ind. Sådan som man gør af gode historier eller gode vitser. Weber nærmer her sin beskrivelse af drømmens form til Freuds beskrivelse af vitsens form. Det er jo også vitsens væsen at kunne udtrykke det fortrængte, det ubevidste gennem en omgåelse af censuren, der munder ud i den forberedte, men alligevel uforudsigelige pointe, med efterfølgende latter. Det er her Webers påstand, at som drømmen først konstitueredes gennem fortællingen af den, og enhver fortælling forudsætter jo en anden, en tilhører eller læser, således er det vitsens væsen at afsløre eller blotte sit objekt for den tredies latter. Weber fremhæver at ordet 'Witz' som ordet 'Wissen' kommer af det latinske 'videre' (at se) og åbenbarer den samme 'Schaulust', som hele Freuds teoretiske bestræbelse i øvrigt. Hvad er den andet end én stor vits, spørger Weber (p. 139). Mest udpræget ses denne struktur netop i 'die Zote', der træder i stedet for forførelsen, og erstatter seksualtilfredsstillelsen med at udstille den begærede for den

tredies blik (dvs. latter). Vitsen sætter betydningen 'på spil', legen er subjektets mulighed for i sproget at bemestre det fraværende begærsobjekt, i og med at det i fortællingen omplacerer og forvandler dets plads i sproget.

Som den radikaleste udgave af vitsen tilføjer Freuds nu en omtale af de såkaldte 'Nonsenswitze', som der ikke rigtig findes et navn for, men som Freud i løbet af teksten døber "Aufsitzer" - vitser, der annoncerer sig som sådanne, men ikke rigtig har nogen pointe og derfor ikke udløser nogen latter, fordi man ikke kan se, hvad man skal le af.

"Um so mehr gibt es aber zum Erzählen", læser Weber videre hos Freud. Den tilstedeværende tredje (tilhøreren), der troede at han skulle have sig en god, sund latter, men nu føler sig snydt "dämpft dann diesen Ärger durch den Vorsatz selbst zum Erzähler zu werden."

Dem "Aufsitzer" aufgesessen, kommenterer Weber, bleibt es dem Dritten nur übrig, zu einem Ersten zu werden, zu einem also, der (es) den anderen zeigen will, damit sie ihm aufsitzen. Der Dritte wird damit ein Erzähler... (p. 141)

Fortællingen opstår på den skuffede forventning, fordi tilhøreren/læseren føler sig holdt for nar, men også fordi han jo har sat sig op på sprogspillet og nu tvinges til at gå videre fra skuffelsens sted. Som forfæreren snød damen ved ikke at forføre hende - således snyder anekdoten tilhøreren på den mest sjofle måde, og tvinger ham til selv at fortælle en (den samme) historie. Og så er banen kridtet op til Webers læsning af *Hinsides lystprincipper*, der også handler om at fortælle en historie (videre), dér hvor man føler sig snydt.

Som Freud startede den spekulation, der i følge Weber bragte ham frem til begrebet om dødsdriften, med en polemik, begynder Weber sin gennemgang af dette begreb med at polemisere mod en bestemt udlægning af det: mod Giles Deleuzes bestemmelse af dødsdrift som begrebet for en transcendental fastlagt, psycho-skizoid tilstand hinsides alle narcissistiske jeg-bindinger. For Weber er det tværtimod vigtigt at understrege, at der i Freuds tekst manifesterer sig en insisterende vilje til at vende tilbage til begrebet og forklare det igen og igen - og at denne vilje (der altid kommer til kort) forudsætter en samlende instans i subjektet: jeg'et. Det er jeg'et, der fortæller, og for Weber er dødsdrift det mest universelle af de begreber for det ufattelige hos Freud, der udløser en stribe gode fortællinger.

Og på samme måde som Freud af sine kritikeres - som han opfattede det - rigide jeg-psykologi blev tvunget til at revidere og præcisere sit jegbegreb, og derved bragtes videre frem i sine metapsykologiske fremstød, således er dødsdriften

også et begreb, der bliver påtvunget Freud, både som videnskabelig iagttagere og som analytiker:

Es kommt vor, daß der Analysand dem Wunsch des Analytikers widersteht. Erst hier, gerade an dieser Stelle des Widerstandes, tritt der Wiederholungszwang in seiner vollen Macht auf... Der Wunsch des Analytikers scheitert also an der Macht des Wiederholungszwanges. Doch aus diesem Scheitern zieht die Wißbegier des Theoretikers ihren Gewinn.

(p. 158)

Gentagelsestvangen er altså en slags polemik fra analysandens side mod analytikerens autoritet, og Freuds styrke som teoretiker er, at han går ind på modstanderens 'synspunkter', at han lader sig rive med af det andet standpunkt, at han "dem Anderen aufsitzt". Gentagelsestvangen handler om, at nogen (analysanden, den elskede kvinde, Freud opregner som sagt en række eksempler) ikke får eller finder det, vedkommende vil have (sandheden, den elskende, etc.). Derfor må han/hun vende tilbage til 'såret' gang på gang. Og for at forklare dette fænomen må Freud gang på gang vende tilbage til strukturen 'ikke-finden': "Überall findet Freud also dasselbe: ein gewisses Nichtfinden.", skriver Weber (p. 161). Her skaber Freud så sit begreb om 'det hinsides': hinsides det lystprincip, som alle livsprocesser ellers synes at tilpasse sig. Hinsides lystprincippet er der da øjensynlig 'noget', og da lysten er livet må det andet så være døden. Og når alle - neurotikere som ikke-neurotikere - øjensynlig stræber derhen (fordi det repræsenterer alle spændingers ophør), er det fordi det livløse var før livet og alle psykiske og biologiske processer går ud på at genoprette den tidligere tilstand. Det er livets indbyggede konservative, eller regressive princip.

Men hvorfor så liv? Hvorfor gider vi overhovedet blive ved at leve, når vi alligevel stræber mod at dø? Da Freud endelig har fundet et samlende, teoretisk begreb, viser det sig med det samme at spalte sig ud i et nyt problem; og hvor han før i gentagne tilbagevendinger skulle finde en forklaring på døden, må han nu gentage processen: finde en række identiske historier om, hvorfor livet er der. Han er øjensynlig blevet 'snydt' af dødsdriften og må nu til det igen.

Man må her understrege Freuds tilbøjelighed til, netop når han vil tale om de fundamentale, ontologiske spørgsmål, at imitere en krønikeagtig, eventyragtig sprogtoner: "Irgend einmal wurde in unbelebter Materie durch eine noch ganz unvorstellbare Krafteinwirkung die Eigenschaften des Lebenden erweckt..." hedder det f. eks. i en af fortællingerne om livets opståen. Her fortælles virkelig legender. Eller myter. Og da Freud et par gange har fortalt historier om livets iboende trang til at vende tilbage til det livløse og måttet konstatere, at forestillingen om et absolut

'før' eller hinsides livets lystprincip forblev gådefuldt i fortællingernes forløb, kaster han sig over at genfortælle en historie, der ganske vist er af så "fantastisk art", at hans videnskabelige instinkt ville stritte imod at beskæftige sig med den, hvis det ikke var, fordi den synes at have en så eksemplarisk mønsterkarakter, at den kan standse strømmen af gentagne historier. Og så genfortæller Freud Platons historie fra *Symposion*, om at mennesket en gang var én person, blev spaltet af Zeus, og nu stræber mod at blive forenet igen. Her synes Freud at have fundet sit Columbus-æg: en historie, der forener billedet af erotikkens opståen (livsdriften) med forestillingen om tilbagevendingen til den oprindelige tilstand (dødsdriften). Her er ambivalensen opløst og gåden løst.

Pointen i Webers genfortælling af Freuds genfortælling af Platons myte (der i øvrigt også viser sig at være en genfortælling: nemlig fra Uppanishaderne, og af Freud sikres en videnskabelig (pseudo)autoritet gennem en Wiensk professor, som Freud refererer. Vi har til stadighed med forskudte fortællinger at gøre!) er nu, at den også er en "Aufsitzer". Nemlig en anekdote, der annoncerer sig som en sådan, dvs. bebuder, at her bliver betydningen ganske vist sat på spil, men i sidste instans sikret åbenbaring gennem pointen og latteren. Og som så viser sig at snyde, lader læseren utilfredsstillet tilbage og tvinger ham til selv at fortælle en historie. Dvs. fortælle den samme historie, bare på en anden måde, konkret: læse Platon om igen.

Weber læser Platon om igen, for Freud har 'snydt' ham: myten i *Symposion* har ikke oplyst ham om, hvad dødsdrift var, og han må til den igen. Efter at have læst Weber, følte jeg mig også 'snydt' og måtte også læse *Symposion* om igen. I alle disse læsninger fjerner vi os langt fra *Hinsides lystprincipet* og ender ved noget helt andet end dødsdrift. Men det var måske netop det, *Hinsides lystprincipet* ville bevirke: føre os et sted hen, vi ikke havde regnet med.

Sammenligner man nemlig nu Freuds og Webers læsning af Platons historie, får man hurtigt øje på, hvad det egentlig drejer sig om i hele denne historie om livs- og dødsdrifter: magt. Eller sagt lidt mildere: autoritet. Hvor Freud gennem forskellige besværgelser er interesseret i at lade historien fremstå som Platons autoriserede bud på en erosopfattelse, går Weber lynhurtigt ind og påviser, at historien i *Symposion* er fortalt af spøgéfuglen og komedieskriveren Aristofanes (der også selv var skuespiller), og i øvrigt overleveret gennem en række noget usikre genfortællere. Her er der ikke tale om en myte (eller en teori, som Freud senere kalder historien), men om noget der meget ligner en vits. Hvor Freud efter en hurtig udlægning af "digterfilosoffen"s mening bryder af, og overlader det til læseren selv at associere videre, der fortsætter Weber: han læser, hvad der i følge ham 'faktisk' står hos Platon. Hans indrømmelse af at læsning er ubestemt er i virkeligheden kun taktisk: i

sidste instans fører han direkte polemik mod mesteren, som han anklager for at læse forkert.

Og det svarer meget godt til den bestemmelse af autoritetens væsen, der fremgår, når man ser på de to læses udlægning af kernen i historien: spaltningen af det oprindelige individ (dvs. det udelelige). I Freuds udgave af Platons historie, lader Zeus sig forbarme over dette akavede dobbeltvæsen, der har fire hænder og fødder og dobbelte kønsdele, som de jo ikke rigtigt kan bruge efter hensigten. "Da ließ Zeus sich bewegen...", står der hos Freud. Den gamle autoritet lader sig rive med og gennemfører den spaltning, der er baggrunden for alle livs- og dødsdrifters begær efter genforening. Hele processen med spaltning og forening er styret af den milde autoritet, som det ikke er svært at læse som dækkende over Freuds forhold til sine tidligere elever og den psykoanalytiske bevægelse: Lad dog børnene, de vil alligevel snart længes tilbage til den spændingsløse énhed! - siger han indirekte.

Anderledes i Webers 'rigtige' læsning af Platon. Der er spaltningen nemlig kun spilfægteri - faktisk en vits. Her fortæller Aristofanes, at disse tvekønnede væsener efterhånden blev så kålhøgne, at guderne, som ellers gerne tog imod deres hyldest, mente at man måtte holde dem lidt i ave, uden dog helt at tilintetgøre dem. Så fandt de på at spalte dem, så de blev svagere - og i øvrigt true med, at hvis de ikke nu makkede ret, kunne de blive spaltet en gang til. Så ville de kun kunne rende rundt på et ben, hinkende. Altså: spaltningen var et forsøg på at snyde menneskene, så de både forblev ærefrygtige og domesticerbare.

Det står der hos Platon, siger Weber, men det er naturligvis ikke sikkert, at han (Platon) mener det. Hvad der nemlig videre står er, at smedenes gud Hefaistos nu spurgte de spaltede om de ville smedes sammen, så de forblev en ubrydelig énhed - helt ind i døden. Altså: har I en dødsdrift, som jeg skal tilfredsstille for jer? Rar mand, ham Hefaistos, eller er han bare udstyret med en god portion galgenhumor? Det er nu Webers læsepointe, at det kan vi ikke vide, ligesom vi ikke får at vide, hvad de elskende svarer på Hefaistos' henvendelse. Weber citerer Platon:

Dies hörend, ... würde auch nicht einer sich weigern oder zu erkennen geben, daß er etwas anderes wollte, sondern jeder würde eben das gehört zu haben glauben, wonach er immer schon strebte, durch Nahesein und Verschmelzung mit dem Geliebten aus zweien einer zu werden. (Weber, p. 193)

De elskende har altid stræbt efter at smelte sammen, og om de nu tolker Hefaistos' spørgsmål sådan, at denne deres eros fortsætter i dødsdrift, eller ikke - det står hen. For, som der står i *Symposion*: "...die Liebende selbst bleiben stumm" (p. 193). Måske tolker Weber denne stumhed som et oprør, en insisteren på selvstændighed; for han

læser fortsættelsen hos Aristofanes sådan, at der nu venter de elskende yderligere straf: at blive spaltet igen, og forvandles til relieffer på gravsten. Og når sådanne går omkring (men det er et mærkeligt billede, for det gør de jo netop ikke!), så er det hinkende. Weber vil altså læse Platons myte således, at den slutter med billedet af de elskende, der i stumt oprør nægter at svare guderne på, om de faktisk har et behov for spændingsudløsning én gang for alle (dødsdrift), eller 'blot' vil more sig med lidt munter kopulering i ny og næ. Fordi dødsdriftsbegrebet på denne måde er ubestemt kan man fortsætte med at fortælle vittige historier om det. Tolkningens usikkerhed afsætter en uendelig historie, kunne man sige.

Men står der faktisk sådan hos Platon, spørger jeg nu. Eller er også Weber hoppet på limpinden - sådan at han kunne få sin vittige historie at fortælle? For på samme måde som Freud skynder sig at snøre sækken til, da han tror, at sandheden om dødsdriften er sluppet ned i den - men jo derved overdrager læseren behovet (skal vi kalde det en tvang?) for at genfortælle historien, således lukker Weber også sin læsning af Platon hurtigt af.

Vi får allerede en mistanke om, hvor hans læsnings grænse ligger, i en sætning i det sidste af de citater, han bringer fra Aristofanes' indlæg under hin berømte middag. Aristofanes modificerer nemlig truslen om, at menneskene vil blive spaltet endnu en gang - en modifikation, Weber citerer, men ikke kommenterer: "Es steht also zu besorgen, wenn wir uns nicht sittsam betragen gegen die Götter, da wir noch einmal gespalten werden... etc." Det er altså kun, hvis vi ikke opfører os ordentligt, at vi endnu en gang bliver spaltede, siger Aristofanes. Aristofanes' tale er ikke alene en stor komediants muntre 'vits', det er også en moralists tale - styret og formet af den implicite fortæller, der selvfølgelig i sidste instans er Platon. Hvad Weber altså læser væk, er de steder hvor Aristofanes faktisk er Platons talerør; Aristofanes sætter ikke blot et betydningsspil i gang, han fremsætter også en (moral)filosofi. Men det vil Samuel Weber ikke høre.

Hele Aristofanes' indlæg bygger på den antagelse, at hvis vi bøjer os for gudernes vilje, vil vi også handle i overensstemmelse med Eros' lov. Kærlighed er forbundet med ydmyghed og gudsfrygtighed, og selv om disse egenskaber ikke er givet så forfærdelig mange, er de alment efterstræbelsesværdige. Weber skærer lige netop denne Aristofanes' formaning til sine tilhørere over i to dele - så det citat han bringer billedligt talt kommer til at hinke rundt på ét ben; 'det andet ben' lyder i direkte fortsættelse:

Men derfor bør man råde hver mand til i alle henseender at vise sig from overfor guderne, for at vi kan undgå den behandling [at gå rundt som oversavede gravrelieffer,skp], men opnå den lykke, jeg har nævnt, hvortil Eros er vor vejleder og fører. Ham har ingen lov til at stå imod - men stå

ham imod, det gør den, der pådrager sig gudernes vrede -; for når vi bliver venner med guden og træder i et godt forhold til ham, så skal vi nok finde og træffe sammen med det elskede væsen, som hører os selv til, hvad der nu kun er få, som gør... (*Platons skrifter* | | |, p. 113).

Som Aristofanes gør opmærksom på i indledningen til sin tale, er han interesseret i at forklare Eros' magt, at fremstille ham som en hjælper og læge over for de mennesker, der "burde have bygget ham de største templer og altre", men som hidtil på det skammeligste har snydt ham (op. cit. p. 108). Når Aristofanes indleder sin tale med en vits og i det hele taget optræder som komediant er det altså i den gode morals tjeneste. Hans budskab er en lidt naiv, hedonistisk opfordring til menneskene: ær guderne og elsk hverandre - så skal det nok gå alt sammen.

Men det vil Weber ikke læse. Han skærer moralen af og lader de elskendes tavshed være udtryk for deres insisteren på en anden sandhed end den autoriserede. Derhen har dødsdriften bragt ham: til en stum tale hos væsener, der er overskårede og haltende, men som stædigt fastholder, at der stadig er en god historie at fortælle. Til det formål skulle han gøre oprør mod autoriteten Freud, og påvise, at i og med, at han (Freud) læste Platon, ændrede han ham (Weber p. 176). For *Symposion* handler ikke, ifølge Weber, om den autoriserede sandhed, men om 'halve sandheder', der er usikkert overleverede og usikkert forstået i et forskydeligt og tvetydigt sprog. Så der er altså ingen harmonisk tilbagevending til det udelte udgangspunkt, men kun en fortsat, forskudt spaltning, der igen og igen vil gentage den oprindelige ur-spaltning.

Men for at læse dette frem hos Platon, ændrer Weber ham. Han læser ikke det hos ham, der peger på den samme opfattelse af eros' nådige, milde magt, som Freud fremmanede i sin læsning af Platon. Som Aristofanes ikke må være enig med Platon, må Freud ikke være det! Det er som om Weber ikke vil høre den venlige læges stemme, der kun ønsker det bedste for ham og som opfordrer ham til at bøje sig for rimelighedens og fornuftens bud. Men var det ikke netop det, dødsdriften handlede om? Og var det ikke netop ved at lytte til sine stædige patienter, at Freud fik en anelse om, at der fandtes noget hinsides al fornuft? Gentager Weber ikke denne insisteren ved ikke at ville høre på mesterens læsning og selv læse videre? Og var det egentlig ikke også det, Freud yngre elever og kolleger gjorde, da de ikke blev stående ved Freuds udlægning (læsning) af det ubevidste, men selv dannede deres begreber? Og var det ikke netop det, Weber påviste, at Freud drog så stor nytte af som teoretiker?

Så når man går videre og påviser, at Weber læser sit oprør frem ved at læse forbi vigtige lag i Platons tekst, gentager man egentlig blot Webers oprør mod

Freud. Men det gør man ved at påvise, at Freud har mere ret, end Weber vil indrømme. Freud lader sin spekulation om dødsdriften munde ud i et forsonende billede af den milde, styrende fader, der sørger for at eros kan få frit løb. At ophøje det til billedet på dødsdriften, er at indsætte den tilgivende instans på dødens sted. Det er det, Freud gør, og det er det, Weber ikke vil finde sig i. Han påviser, at dødsdriftsbegrebet blev skabt ved at lytte til en insisterende tale og i polemik mod personer, der spaltede sig ud fra psykoanalysens store krop. I dødsdriften er logos og polemos forenede, derfor må Freud ikke slutte *Hinsides lystprincippet* med en forsoningens gestus. Weber anfægter autoriteten og lader spaltningen løbe videre i sproget. Og med ham en mængde andre læsere af *Hinsides lystprincippet*. Der synes at være noget i dette dødsdriftbegreb, der tvinger én til at gøre sådan - noget som man kun kan forstå, "indem man ihn aufsitz". Det er da også det, jeg har gjort i dette udkast til en kritik af Weber.

Hvor jeg via Freud og Weber og deres forskellige læsninger af myten i Platons *Symposion* bragte dødsbegrebet ind i forhold til fænomener som vits, polemik og behovet for at fortælle det umulige videre, vil jeg i anden del af mit foredrag nu bringe det ind i en anden mytisk sammenhæng, idet det er mit lønlige håb, at de to sammenhænge i sidste instans har noget med hinanden at gøre. Jeg vil gøre det ved også her at læse to tekster, en fiktiv og en teoretisk. Den fiktive er Franz Kafkas fortælling *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, der som den sidste af de i hans levetid offentliggjorte værker udkom i april 1924. Jeg har fået ideen til denne læsning (men ikke selve læsningen) fra Klaus Theweleit, der i sin *Buch der Könige* indplacerer den i sin gennemgang af den vestlige litteraturs mange udgaver af Orfeus og Eurydike-myten, en anden af de store myter, der har gennemsyret moderne litteraturs dødsopfattelse. I sin analyse af Kafkas forhold til kvinderne og af forholdet mellem dette forhold (som han kvier sig ved at kalde 'kærlighed', og man forstår ham) og skriften placerer Klaus Theweleit netop denne historie som eksempel på, at Kafka har bevæget sig ud af skriftens "Totenschlägerreihe": den kamp, hvor han på vampyr-maner har udsuget sine kvinder for at kunne transformere dem til skrift - den proces, hvor han som Orfeus udnytter Eurydike til at blive sanger. "Gespensterposten. Briefverkehr, Liebesverkehr, Eisenbahnverkehr. Der Zug ins Jenseits. Orpheus 1913 in Prag" er 10. kapitel i *Buch der Könige. Orpheus (und) Eurydike* (Frankfurt/M 1991), der også indeholder variationer over den antikke myte i kapitler om bl.a. Gotfried Benn, Bertolt Brecht, Dante, Monteverdi, Hamsun, Rilke, Ezra Pound og mange andre. Thewelets fundamentale inspiration er også psykoanalysen, selv om den ikke i bogen om Orpheus og Eurydike bliver taget under direkte behandling. Men et efterfølgende bind i den mægtige 4-binds serie,

hvoraf dette er første bind, er planlagt til at handle om Freud (arbejdstitel: "Dr. Orpheus' Ohr!"). Theweileits tese i det værk, der her skal omtales, er, at kvinden er den mandlige kunstners 'relæ': enten som muse, skuespiller, maskinskriverske, inspirator - frem til direkte at skrive hans tekster. Manden får sin kunst tilbage igennem kvinden, bruger hende op og sender hende i døden i denne proces, dræber hendes køn og krop for at hans kunst kan leve.

Det er meget groft ridset op, og derfor egentlig forkert, for Theweileits budskab er ikke mindst hans stil: en ustandselig talen med teksterne, ind imellem dem, i noter, parenteser, indmonterede citater, etc. Dertil kommer mængden af billeder, med eller uden undertekst, etc. Theweileits bog er 'palaver', mange stemmer oven i hinanden, vittig, springende, associativ, og dens pointer opløser sig i denne intertekstuelle mumlen. Theweileits polemikker (og han diskuterer i hurtig rækkefølge alle de vigtigste moderne Kafka-læsninger) er alle ambivalente: markerer altid de andres begrænsning og det punkt, hvorfra han er i stand til at gå videre. Venligt snakkende fremsætter Theweileit ingen 'meninger', men fortæller gode historier (videre). Han er en 'stand-up-theoretician', en vittig underholder i stadig polemik mod dem, der tror de er noget mere.

Men hvad vil det da i følge Klaus Theweileit sige, at Kafka med sine sidste fortællinger kort før sin død træder ud af "der Totenschlägerreihe"? Theweileit fortæller Kafkas livs-tekst, og hans historie er bygget klassisk op: en eksposition med grundkonflikten kvinde-skrift, en udvikling af dette forhold, en peripeti, hvor forholdet gentages, men anderledes; og en konsekvensdel, hvor resultatet af peripetien ses. *Josefine, die Sängerin* placeres som en del af denne konsekvens.

Grundkonflikten består som sagt i, at Kafka har brug for en kvinde at skrive til/med - han har brug for at få sin skrift tilbage. Felice Bauer, som han træffer hos vennen Max Brodt i august 1912, har en række egenskaber og lever i omstændigheder, der gør hende velegnet som 'relæ'. Hun er robust og arbejder som skrivemaskinedame i en mellemliderposition i Berlin. Hun er tilstrækkelig langt væk til at udgøre en brugbar skrivepol. Deres forhold bliver et stop-and-go-forhold, hvor brevudveksling afløses af forlovelse, opløst forlovelse, ny forlovelse, nye breve, afbrydelser, etc., etc: "'Gelöste Verlobung" heißt: Auftakt zu neuen Briefen; die ganze Schleife noch einmal; wieder Treffen, wieder Verlobung, wieder eine Auflösung." (p. 999). Samtidigt med denne brev-proces skriver Kafka *Der Prozess*, der udtrykker hans inderligste erfaring med Felice: skylden over den tilbagetrækning fra kroppen og kærligheden, der er nødvendig for ham for at kunne skrive. I sidste instans: skriften som mission og som skyld.

Kafkas begærlighed efter hendes ord og hans groteske planer til, hvordan de kunne formeres (opstilling af parlografer på alle centrale steder i byen: det sociale

rum som en totaltekst) er velkendt. Theweleits originale bidrag er en analyse af Felices egnethed, at hun er en ren skriveflade, det perfekte medium:

Sie wird als relativ lebenslustig beschrieben, klug, erfolgreich... merk-würdigerweise aber so als fehlten ihr die "eigenen Impulse", das was den "Charakter" macht... das "Ich". (p. 1000).

Fordi hun mangler et 'jeg', kan hun udsuges af Kafka, der mangler en krop, men pointen i Theweleits fortælling er, at i denne proces går også Kafkas jeg i opløsning og tenderer mod at forsvinde.

Processen mod/med Felice har som mål at udbytte hende, udsuge hende, dræbe hende som individ. Hans breve er vampyrtekster (hendes er forsvundne). Men den ender med, at hun slippes løs; i det metaforsprog, Kafka benytter i sine breve siges det, at hun kommer op i lyset fra den underverden, hvor han har udnyttet hende. Samtidigt overtager Kafka hendes plads og hans vampyrattitude rettes mod ham selv: som "Selbstaufzehrung" (p. 1016):

Es hatte nicht genügt, aus der "Position Toter" [kropsdød, lidenskabsløs, afstandsskabende] zu schreiben; das war noch zu mächtig; es zehrte die Bauer aus (trotz all ihrer Kraft)... Aufzeichnung blieb ein Verfahren von tötender Macht; der Macht des eigenen Verfahrens zu entgehen war aber Kafkas Ziel vom ersten Moment seines Schreibens an./ Der Tod mußte gerichtet werden gegen ihn selbst, bzw. er war schon gerichtet gegen ihn selbst am Ende des Prozesses Kafka/Bauer; er war sein Resultat. (p. 1013).

For enden af processen mellem Kafka og Felice Bauer står Kafkas 'selvmord'; han har kæmpet kampen med hende "glänzend zu Ende" og har selv overtaget den dødsdømtes plads. Tuberkulosen er kun, et ydre, selvskabt symbol på denne dødsdrift, antyder Theweleit. Udgangspunktet er Kafkas følelse af kun at kunne skrive i en selvofringsproces: "Orpheus muß sich selbst zerreißen, um was auf sein Band zu bekommen." (p. 1016).

Men før han når frem til fuldt at indse og acceptere dette vilkår, må han turen igennem en gang til. Brevforholdet til Milena Jesenska gentager forholdet til Felice Bauer - tiltrækning, frastødning, afbrydelse, genoptagning. Kafka suger tekst ud af Milena, for gennem den selv at kunne producere tekst: "Kafkas Zugriff auf diese Frau scheint zunächst ähnlich brieflich-vampirhaft wie der auf Felice Bauer, nur daß alles viel schneller geht.." (p. 1024). Men kun "zunächst", for forholdet er en gentagelse med forandring, Milena er ikke Felice. Så når Kafka i sidste ende kan gennemskue sit spil med de mediale kvinder og slå sig fri af "die Totenschlägerreihe" skyldes det altså dels, at han overtager ofrets plads - og dels at

han træffer kvinder (og efter Milena kommer andre, f.eks. Dora Diamant), der ikke kun er ofre. Kafka ville aldrig være nået frem til sin muntre, identitetsopløsende slutposition, hvis han ikke havde mødt *modstand* hos kvinderne. Den modstand, som Felice ikke kunne yde. Theweleit giver ingen psykologisk analyse af Milena, men konstaterer, at hun nægtede at lade sig suge op, og at Kafka i disse år begyndte at indse, at han kunne undvære brevskrivningens 'spøgelsespost'. Samtidigt med at han i et af sine sidste breve til Milena formulerer denne indsigt, skriver han det dagbogsnotat, der for Theweleit er omdrejningspunktet for den nye tekstform, som de sidste fortællinger udgør:

Merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender Trost des Schreibens: das Hinausspringen aus der Totenschlägerreihe, Tat-Beobachtung. Tatbeobachtung, indem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird, eine höhere, keine schärfere, und je höher sie ist, je unerreichbarer von der "Reihe" aus, desto unabhängiger wird sie, desto mehr eigenen Gesetzen der Bewegung folgend, desto unberechenbarer, freudiger, steigender ihr Weg. (p. 1029).

Efter at have valgt sig ud (eller være blevet tvunget ud) af vampyrkampen med den kvindelige transformatorpol bliver denne komiske stil Kafkas skrifts identitet. Fra en position som kropsdød vampyr ('Position Töter') har han nu forvandlet sig ind på "Position Toter", hvor han i komisk selvironi kan beskrive sig selv på vej ud af historien (og livet). Han har valgt sig selv som en stadig transformator af identiteter, som forsvindende mellem alle sine inkarnationer:

Sein Entkommen besteht darin, all dem nicht zu entkommen, den Untergängen nicht, den Rettungen nicht, nicht dem Umstellen der Hebel. Seine Beweglichkeit ist so etwas wie die Funktion der Regungslosigkeit... laß es herankommen, A l l e s; jeden Durchschlag von "Welt"... ich weiß schon, *wohin* damit (und wohin mit mir) - [...] ich bin anderswo..,

skriver han i dagbogen ( Theweleit p. 1034). Je est un autre - dette muntre budskab er i grove træk den historie, Theweleit fortæller om Kafka og hans sidste fortællinger.

Der altså handler om at forsvinde i skriften, opløse sig som identitet; forlade kampen med de virkelige kvinder (og acceptere at de er virkelige kvinder) og blive væk i sin skrifts 'kvindelige' rhizom (det sidste er Theweleits læsen videre på Deleuzes berømte beskrivelse af Kafkas 'undslippelser'). Her placerer Theweleit da henvisningen til "Josefine, die Sängerin"; han havde helst citeret hele historien, skriver han, men nøjes med at gøre dens stil til dens budskab: at kalde den

'humoristisk' ville være for grovt, "daß es schon das Gegenteil dessen bezeichnet würde, was als tausend Arten pfeifenden, singenden, hustenden kleinen, unglaublich witzigen, gespenstisch genauen Lachens aus diesem "Toten" heraushüpft.." (p. 1042). Han havde helst citeret hele historien, men gør det ikke; pludseligt, mens man lystfyldt følger Theweileits læsning af Kafkas liv, blokeres man i sin læsning af denne selvpålagte modstand: han vil ikke læse, erklærer han. Mærkeligt: denne mand, der har gjort det til sin metode, at læse dér, hvor andre har undladt, tier her stille, og nøjes med at henvise. Det er som om han har lagt op til en pointe og så pludselig bryder af med et: I won't tell. Man føler sig egentlig snydt.

Det er derfor, jeg er gået ind og har læst videre dér, hvor Theweileit har undladt. Provokeret af hans vægring mod at gøre det, jeg forventede: læse. Theweileit nøjes med at erklære, at hele historien er en tegneserie: "ein Comic mit einer hinkenden Mausequeen, als die Kafka das nahende "Aus" begrüßt." (p. 1043). Josefine er Kafka selv som fløjtende sanger, en slags Eurydike-position, hvorfra han synger om "Orfeus' død". Fremkaldt af Milenas (og andre kvinders) modstand, som Josefines er fremkaldt af folkets modstand. Stilen er hans egen forsvinden som fortæller i komediantens show, der ophører, da protagonisten i stykket forsvinder op i den blå luft, siger Theweileit. Javel, dette er Josephine, siger jeg, men hun er også noget andet, altid allerede på vej et andet sted hen. Om dette handler den historie, som Theweileit ikke vil læse, og som jeg derfor nu læser.

Som de fleste af Kafkas dyrehistorier handler *Josefine...* om forholdet mellem den enkelte og kollektivet. Netop transporten af konflikten til dyreverdenen (hvad enten det drejer sig om hunde, mus eller andet) understreger flokkens karakter af artsvæsen: en homogen baggrund ud fra hvilken den enkelte kan fremstå.

Men Josefine er både noget for sig selv og ikke noget for sig selv. Hun er i det hele taget den gennemførte tvetydighed, ligesom alle hendes egenskaber er ubestemte. Hun er f.eks. sangerinde, men det er i høj grad tvivlsomt om hun overhovedet synger. Er det ikke blot den fløjten, som alle mus betjener sig af, hun udsender? Adskiller hun sig overhovedet fra alle andre mus? og er det ikke blot sådan, at man i Josefines skikkelse beundrer noget hos én selv?: "übrigens stimmt sie in letzterer Hinsicht mit uns völliig überein.", siger fortælleren, der ganske vist ("halvvejs") tilhører en vis opposition i folket, men ellers i et og alt ligner det øvrige folk.

Men hvori består da hendes virkning, spørger fortælleren - og svaret er, at det er tvivlsomt, om hun overhovedet har en virkning. Jo, folket kan vældigt godt lide at samles og høre hende synge (fløjte), men dets hengivenhed for hende er stærkt betinget, og hendes virkning blandt folket grænser til en form for ikke-virkning: en

virkelig sangkunstner ville ikke have haft nogen virkning, men Josefine har det, fordi hun ikke kan noget: "Josefine behauptet sich, dieses Nichts an Stimme, dieses Nichts an Leistung behauptet sich und schafft sich den Weg zu uns, es tut wohl, daran zu denken." (*Sämtliche Erzählungen*, p. 178). Hun udtrykker den barndom, musene ikke har haft - men også den umusikalitet, som er begrundet i, at musene er for gamle. Hendes ikke-sang udtrykker kollektivets ikke-væren, dets væren anderledes for sig selv:

Wer weiß, ob es nicht Musiktalente unter uns gibt; wenn es sie aber gäbe, der Charakter der Volksgenossen müßte sie noch vor ihrer Entfaltung unterdrücken. Dagegen mag Josefine nach ihrem Belieben pfeifen oder singen oder wie sie es nennen will, das stört uns nicht, das entspricht uns, das können wir wohl vertragen; wenn darin etwas von Musik enthalten sein sollte, so ist es auf die möglichste Nichtigkeit reduziert; eine gewisse Musiktradition wird gewahrt, aber ohne daß uns dies im geringsten beschweren würde. (p. 180).

Hun redder og redder alligevel ikke folket, og hun er symbol for dets tabte lykke og uforståelige nutidseksistens: "Etwas von der armen kurzen Kindheit ist darin [i hendes sang], etwas von verlorenem, nie wieder aufzufindendem Glück, aber auch etwas vom tätigen heutigen Leben ist darin, von seiner kleinen, unbegreiflichen und dennoch bestehenden und nicht zu ertötenden Munterheit." (ibid.).

Josefine er på denne måde folkets forholden sig til sin egen 'andethed', til sin egen ikke-identitet. Josefine er ikke noget, gør ikke noget, udvirker ikke noget - og derigennem har hun sin betydning for folket. 'Konflikten' i historien opstår nu, fordi Josefine pludselig vil være noget bestemt: hun vil unddrage sig musenes almindelige arbejdspligt og have anerkendelse udelukkende som (professionel) sanger. Hun ønsker gennem folkets éntydige hyldest at blive en identitet, at træde i karakter. Men derved udvirker hun blot, at hun endeligt går op i sit symbol og fuldstændigt forsvinder. Der står ingen steder at hun dør, for også hendes forsvinden er ubestemt, men hun trækker sig fuldstændig tilbage fra den eksistens, der kontinuerligt havde været en tilbagetrækning fra al éntydighed. Og derved gentager hun egentlig sin tidligere position, hvor hun også opnåede sin bedste effekt ved at overvinde modstande hos tilhørerne. Gennem Josefine som medium kom folket i kontakt med sin egen modstand. Det var hendes funktion, og den opfylder hun med sin forsvinden.

Folkets modstand mod Josefine og hendes ønske om arbejdsfritagelse, viser sig først og fremmest i, at det ingen modstand yder. Det lader som ingenting, trækker sig tilbage "in seiner kalten richterlichen Haltung" (p. 182), hvad der ikke gør folket specielt glad, men heller ikke forhindrer det i at påhøre Josefine som

sædvanlig. Folket glider af på Josefines modstand og trækker sig tilbage i sin egen ubestemthed. Og det svarer til, at Josefines oprør heller ikke er noget reelt oprør, men et led i den komiske og teatraliske udveksling mellem folk og protagonist, som er hele fortællingens pointe. Hun vil 'straffe' folket for dets modstand ved ikke at synge nogle af de koloraturer, som ingen tidligere har opdaget, at hun sang. Og efter hver koloraturforkortelse annoncerer hun næste gange det fulde program, der så igen bliver forkortet, etc. Ingen kan høre forskel. Heller ikke da hun hævder at være såret i foden, og kun haltende kan hinke om på scenen - og slet ikke stå op og synge - sker der noget. Folk tror hende ikke, og alt opløser sig i komik: "Wir haben nun außer dem Konzert auch ein Schauspiel..." (p. 184). Josefines optræden som en ikke-optræden, hendes væsen som en ikke-identitet potenserer sig, og hun forsvinder. Hun bliver det, hun hele tiden har været - væk.

Og i denne egenskab bliver hun først folkets umistelige ejendom. Om hende kan man som om Ødipus i Sofokles' stykke sige, at hun først bliver noget, da hun ikke mere er til. Nu hvor hun ikke synger, opdager folket, at det har hun faktisk aldrig gjort; hun var blot en erindring om noget tabt og ukendt, men netop som erindring umisteligt:

Leicht wird es uns ja nicht werden (at undvære hende); wie werden die Versammlungen in völliger Stummheit möglich sein? Freilich waren sie nicht auch mit Josefine stumm? War ihr wirkliches Pfeifen nennenswert lauter und lebendiger, als die Erinnerung daran sein wird? War es denn noch bei ihren Lebzeiten mehr als eine bloße Erinnerung? Hat nicht vielmehr das Volk in seiner Weisheit Josefinens Gesang, eben deshalb, weil er in dieser Art unverlierbar war, so hoch gestellt? (p. 185).

"Når jeg er intet, er jeg altså just en mand?", spurgte Ødipus; men modsat Ødipus kan Josefine ikke benytte denne sin døds magt til strategisk hævn tog: hun forsvinder ganske enkelt ud af historien og spåes af den helt igennem tvetydige fortæller en skæbne i glemsel - som alle dette folks tidligere helte. Musefolket "bedriver ingen historie", og bliver hun tilbage i deres erindring er det som spor uden indhold, forløst i glemsel: "... aber das Volk, ruhig, ohne sichtbare Enttäuschung, herrisch, eine in sich ruhende Masse, die förmlich, auch wenn der Anschein dagegen spricht, Geschenke nur geben, niemals empfangen kann, auch von Josefine nicht, dieses Volk zieht weiter seines Weges." (ibid.). Kafkas historie er uden peripeti, folkets spændingsløse masse vender tilbage til den tilstand, det kun tilsyneladende har forladt. Josefines optræden var dets egen ubestemthed, dets egen forskelsløshed artikuleret som komedie; hendes virkning forbliver en gåde, også selv om fortælleren i gentagne tilløb forsøger at finde en løsning. *Hun er folkets*

*dødsdrift*. Hendes betydning er, at hun ingen har, hendes sluttelige forsvinden og død er symbolet for dette. I den forstand kan man sige, at novellen er Kafkas bud på ophøret af al polemik - hans træden ud af "die Totenschlägerreihe".

Men Josephine kan kun opfylde sin mission, fordi hun yder modstand, fordi hun aldrig giver op. "Josephine aber gibt nicht nach", står der om hende. Og er historien læst på den ene måde et billede af polemikkens ophør og den smilende, forsonende forsvindingsgestus, er den læst på en anden måde polemikkens fortsættelse. En bidende ironi mod det uforstående 'arbejdsfolk', for hvem det er ligegyldigt om Josephine kan gennemføre sine kunstfærdige koloraturer eller ikke. Novellen er på den måde naturligvis også et spark fra den døende Kafka mod en fladpandet nutid, som han ikke følte havde forstået et klap af hans kunst. Lige så tvetydig som musefortælleren er det, er den implicitte fortæller af novellen, Kafka, det. Det er denne tvetydighed, Klaus Theweleit ikke vil læse. Eller rettere: ved at undlade at læse - ved som Josephine at forsvinde ud af historien - håber han, at man ikke får øje på den. Men selvfølgelig er forsvindingen lige som undladelsen af pointen i nonsensvitserne en provokation, som tvinger tilhøreren/ læseren til at fortælle videre. Eller læse videre. Da Samuel Weber ikke ville se forsoningens gestus, tvang han én til at læse videre for at finde den. Når Klaus Theweleit *kun* vil se forsoningen, tvinger han også én til at læse videre. For ham er *Josephine...* dødens vittige komedie - det er derhen de gentagne livtag med kvinderne i skriftens vampyrmedium har bragt Kafka. Men Theweleits historie kan fortælles et stykke videre - ja, den er vel egentlig en uendelig historie. Kafka 'forsvinder' med sin *Josefine...* som Josefine selv forsvinder i historien. Forsvinder som Eurydike forsvandt, men her syngende, komisk gøglende på vej ud. Forsvinder som Ødipus forsvandt, uden at efterlade sig en grav og derfor moden for fortsat fortælling. Har psykoanalysen noget at give tekstanalysen er det denne opmærksomhed på identitetens *fading* som grundlaget for alle sproglige handlinger, skriver den amerikanske litteraturforsker Shoshanna Felman. Dette billede af sproget, der træder ned fra piedestalen og bliver til udveksling, differeren mellem talende subjekter. I denne bevægelse træder den talende "aus der Totenschlägerreihe" og hinsides al usund fornuft, ud af den autoritære magt og ind i gøglerens medium. Det er lystfyldt og frydefuldt at følge denne bevægelse.

Men her fortsætter polemikken, Josephines død var også en hævn mod et uforstående folk. Forsøger man kun at læse *fadingen* ser man ikke, at kampen (teksten) går videre. For ingen lukning omkring en *fading* er i sidste instans mulig, man kan altid snøre sækken op igen og læse videre, og man vil altid gøre det. Man er simpelthed tvunget til det.

Og det er måske i virkeligheden det, *Hinsides lystprincippet* handler om. At døden er et begreb for det i subjektets virkelighed, man kan blive ved og ved at tale om, uden nogensinde at fange det. Det er det, der tvinger én til at fortælle videre, i forskellig form, vekslende mellem witz og polemik, ustandseligt... Døden er i *Hinsides lystprincippet* et begreb for det sproglige begærs uudtømmelighed, et punkt i bevidstheden, man kun kan ramme ved i fortællingen 'at hoppe på det' gang på gang. Og blive snydt gang på gang. At man fortsætter er i alt fald hinsides al sund fornuft.

Men det gør 'man', som Freud gjorde det i sit skrift, der heller ikke slutter nogen steder, men løber ud i komediantens gestus. Da Freud til sidst ikke kan finde hoved eller hale på sit dødsdriftsbegreb trøster han sig med, at det ikke er nogen skam at hinke rundt på ét ben. Som Webers gravrelieffer og musedronningen Josephine. Dødsdriften er en vits, man hopper på gang på gang, og bliver læsterligt snydt af. Alligevel lykkes det at fortælle gode historier oven på meningsfraværet, som den amerikanske litteraturforsker Peter Brooks har beskrevet det for os i sin *Reading for the Plot*. Fortællingen snyder, fordi den kolporterer en mening, der ikke findes. Den fortælles der, hvor den forrige fortælling (vits, drøm, myte, etc.) ikke slog til. Men gang på gang lykkes alligevel miraklet, og der kommer smuk sang ud af det. At fortælle er også "at give det, man ikke har", som den franske psykoanalytiker Jacques Lacan så smukt har sagt. Om kærligheden.

### **"Silence cannot be kept"**

Joyce-selskabet april 1995

Modernismen er mistillidens tidsalder. Med en i historien enestående stædighed insisterer den moderne tænkning på, at nu går det ikke længere; med vitalitet og selvbevidsthed analyserer det 20. århundredes litteratur selvets opløsning, fokuserer på det fortrængte og udgrænsede, på en døende kulturs paralysis og undergang. Modernismen handler om omkostningerne ved det moderne, det er en ideologi - og jeg øver mig for tiden i igen at turde bruge dette begreb - der har *offeret* som sin centrale figur, der reflekterer og medtænker sin egen tekst som en gravskrift. Den modernistiske kunst og tænkning bærer vidnesbyrd om en kultur, der er hjemsogt af *skyld* over en udvikling, der som en tyv om natten er kommet listende bag dens ryg og frarøvet den dens humanitet.

Men den kultur, der har ofret 'det Andet' får også sin styrke gennem ofret. Modernismen er i eminent forstand nekrofil, ligs-kænderi, og den ved det. Den rummer sammen med dødsbevidstheden håbet om, at stenen kan væltes til side og sandheden og det ægte liv igen kan genopstå. Sammen med afskyen for ofret, den udstødte, det abjekte findes fascinationen af det, tiltrækningen mod das Unheimliche, ønsket om assimilation med ofret. Dobbelt-heden mellem tiltrækning og frastødning er en grundfigur i moderne litteratur, som den er det i den moderne bevidsthed; og kunsten er et privilegeret sted for denne leg med fravær og nærvær, der er en mulighed for at stabilisere antinomien i den moderne tilværelse og udholde udspændtheden. På den måde kan der fra det moderne kunstværk - siger dets egen selvforståelse - udgå nåde og tilgivelse som fra den åbnede grav på Golgatha.

Den tyske litteraturforsker Elisabeth Bronfen, der er professor i engelsk og amerikansk litteratur i Zürich, har i sin monumentale bog fra 1992 *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic* analyseret den vestlige borgerlige kulturs opfattelse af forbindelsen mellem det kvindelige og døden og litteraturens og malerkunstens fremstilling af denne forbindelse. Elisabeth Bronfens teoretiske udgangspunkt er i bred, udogmatisk forstand psykoanalysen, men også moderne antropologi og myteforskning, og hun må også forstås som part af den tænkning, der har været interesseret i at kønsbestemme modernitetens offer, dvs. den kvindebevægelse, der har analyseret den moderne rigor mortis som den mandlige kulturs paralyse og kvinden som dens offer. Hendes bog er på den måde også en del af modernismens bekymrethed, dens mistillid til sig selv - og udtryk for den enorme kraft, der udgår fra berøringen af det fortrængte.

Jeg vil som baggrund for min læsning af Joyce's fortælling om forholdet mellem døden og det kvindelige offer, sådan som den fremstår i *Dubliners*, bruge nogle af Elisabeth Bronfens begreber og opstillinger. Men Bronfen analyserer ikke Joyce og min forståelse af, hvad Joyce gør i *Dubliners* overskrider hendes opfattelse af den moderne, mandlige kunst. Men hvis jeg med en sådan forståelse kommer til at gøre Joyce til eksponent for en særlige 'kvindelig' æstetik, er det jo ikke første gang i historien, det er sket.

Den vestlige tænkning har etableret den stabile identitet, selvets sikkerhed som maskulin, og kvinden og det kvindelige som Andethed, hvis udgrænsning netop hjælper med til at stabilisere selvet, siger Elisabeth Bronfen. Kvinden er kulturens Andet og som sådan både tiltrækkende og farlig. Men usikkerhed og ambivalensen søges netop elimineret gennem denne kvindes død: hun ofres for at kulturens stabilitet kan sikres. Billedet af eller fortællingen om kvindens død tjener til at reetablere en orden, der midlertidigt var suspenderet på grund af hendes

tilstedeværelse, skriver Bronfen (p. 181). Den mandlige kultur etableres "over her dead body", som hendes titel siger.

Men det igennem den (især smukke) kvindes død forskudte 'Andet' vedbliver i selve billedet af det med at være proteansk. Der udgår fra den døde kvinde en frygt for "tab af kontrol, for opløsning af grænserne mellem selvet og det Andet, for en opløsning af den ordnede og hierarkiske verden", som Bronfen formulerer det (182). En af de figurer, hun analyserer (f.eks. i en gennemgang af Poe's novelle "Ligeia"), er det kvindelige genfærd, kvinden der ikke vil blive i graven, men mærende og frygtindgydende vender tilbage til den mand, der har ofret hende. Overhovedet rummer gentagelsen i den litteratur, som Elisabeth Bronfen især analyserer, den engelske fra 1800-tallet og første halvdel af 1900-tallet, mindelser af det fortrængte, det forkastede Andet og melder sig med en insisterende stædighed, som Freud bl.a. har beskrevet med sit begreb om gentagelsestvangen. Samtidigt er den ritualiserede vane en måde at stabilisere det farlige objekt på, som Proust jo minutiøst har beskrevet det i sit store værk. Kvinden er som det farlige, flygtende i sidste instans forbundet med døden og forrådnelsen (Albertine og Odette, Rachel og Hertuginde) og er i kontrast til den store trøster: vanen. Gentagelsen mod gentagelsen, døden mod døden, som Bronfen citerer Paul Ricoeur for at have sagt (dog i en lidt anden sammenhæng).

Ofringen af kvinden sker, som Bronfen viser det i en stor analyse af Mérimées novelle *Carmen*, for at den mandlige orden og Loven kan blive genoprettet. Og for at Don José, der har slået Carmen ihjel, kan begive sig ind i sin egen død, vel vidende, at Loven består. Men samtidigt udstråler kombinationen af kvindelighed og død et 'overskud', en ekstravagance og excess, der destabiliserer den orden, novellen på sit signifié-plan vil etablere. Det var naturligvis denne overskridende understemme, der gjorde novellen ekstremt velegnet til at blive sat i musik: hvis ordet er Don José's, er den promiskuøse sangstemme Carmens.

Elisabeth Bronfen beskriver denne ambivalens set fra mandens side som en spænding mellem en masochistisk og sadistisk tendens: "The feminine body produces an irritation in her lover that can move either in the direction of masochistic self-destruction or of sadistic violence directed outward." (p. 184). Fordi kvindebilledet i manden første gang imaginært er etableret gennem identifikation med moderkroppen og moder-imagoet repræsenterer kvinden altid en del af manden selv, og hendes forsvinden/død udløser altid en oplevelse af selvopløsning for manden. På den anden side har det uundgåelige tab af den symbiotiske kvinde efterladt et lige så uundgåeligt had hos manden, og driften mod at skade/dræbe kvinden er en artikulation af dette sadistiske had. Her hænger så manden, mellem afskærmning og tiltrækning, og kan hverken komme frem eller tilbage.

Ofringen af kvinden, der som vi skal se i Joyce's tilfælde ikke nødvendigvis behøver at involvere direkte drab (men gør det i Carmens tilfælde) er en måde for manden at komme ud af dilemmaet: "Murder produces something which has endurance - the beloved as a dead body turned into an image of memory." (p. 187). Ofret og udstødt udgår der fra den døde kvinde kulturstabilisering og orden, kulturen har elimineret sit eget Andet som selvbeskyttelse; men den døde

recall the unpleasant presence of death in life and imply a disruption of the boundary between living self and dead Other, for the sake of which the ritual (dvs. ofringen) was enacted in the first place. Identifying with the dead, the survivors feel their own vulnerability (melancholy), while identifying with the process of destruction, which is possible due to a denial of any identity with the other, they feel their own triumph and power (sadism). (p. 191)

Den rituelle henrettelse af kvinden som repræsentant for det mandliges andet mislykkes altid i sidste instans. Også fordi den altid afsætter skylden som bevidstheden om selvinvolvingen, og fordi den døde krop, nok så begravet og stuvet af vejen (f.eks. på lofter!) altid har en tendens til at komme tilbage og igen tiltrække sig melankolsk identifikation.

Modsætningen mellem tildækning og afsløring af denne proces er selve den modernistiske kunsts centralkode. Kunstværket har til mål at indfange og fastholde den døde kvinde og det umådelige tab af lyst, der for den lille Marcel Proust gav sig udtryk i, at han aldrig fik godnatkys nok. Den mandlige kunstner lærer direkte håndværket gennem skildringer af døende kvinder - som Proust gennem fortællingen om Madame Bermas død eller hans egen bedstemoders død, prototypen på alle dødsscenerne i *På sporet af den tabte tid*. Marcells digterevne opstår også oven på den indirekte ofring, man vel godt kan kalde Albertines død (hun dør på flugt fra hans sadistiske omklamring). På den anden side er billedet af den døde kvinde (ofret eller ikke ofret) i kunstværket det element, der forhindrer det i at lukke i en rigid orden, der kunne ligne en rigor mortis. Det er vel ikke mindst mindet om den døde moder, der driver Stephen Dedalus videre i natten og forhindrer den stabiliserende Homerske kode i at nå sammen. Og Molly Blooms store tekst til slut er vel som repræsentant for det aldrig opnåelige kvindelige Andet det element, der lukker *Ulysses* op til fortsat tolkning og videreliv, i samme øjeblik den slutter. Derom har René Rasmussen i øvrigt skrevet en glimrende afhandling.

Elisabeth Bronfen udvider sit perspektiv i beskrivelsen af forholdet mellem den døde/ofrede kvinde og den mandlige skrift ved at bevæge sig ind på George Batailles og Julia Kristevas teorier om ofrets ritual. Forestillingen om ofringens livgivende kraft, om dobbeltheden mellem afværgende besværgelse og dyrkelsen af

genopstandelsen, udtrykkes af bl.a. Kristeva i ordspillet mellem de græske ord *pharmakos*, der betyder syndebuk og *pharmakon*, lægemiddel. Det er for så vidt velkendt, og i nyere tid har ikke mindst René Girard udviklet en omfattende tænkning omkring denne metafor og dens kristne applikationer. Det afgørende i Elisabeth Bronfens diskussion er at pege på det kvindelige offers privilegerede stilling i den moderne borgerlige kultur. Det er det livgivende og samtidigt unheimliche i det kvindelige *pharmakon*, der er hendes ærinde. Den tekst, der både beretter om ofringen af det kvindelige Andet og samtidigt lader det genopstå i sit forløb som livgivende instans, rummer ambivalensen i den moderne bevidsthed, og udtrykker periodens identitet.

Det er nu min - og ikke Elisabeth Bronfens - påstand, at det gør James Joyce, bl.a. i *Dubliners*. Jeg vil først prøve at vise figuren i én af novellerne i denne samling, *A Painful Case* og derefter diskutere i hvilket omfang modellen kan siges at indholde samlingen som helhed. I sidste instans interesserer jeg mig for hvilken konkretion og stabilitet opstandelsesfiguren har i *Dubliners*: om forholdet mellem tekstens centripetale bevægelse ind mod en samlet metafor, og dennes udfoldelse i en allegorisk fortælling om opstandelsens under - og den centrifugale opløsning af kodens éntydighed. Det drejer sig jo, som man sikkert ved, meget om at bestemme fortællerens status i Joyce's tekst, og jeg kan godt i det følgende nære mig for at stikke hovedet i en naiv hermeneutiks gab. Jeg skal nøjes med at påpege, at det findes.

I kender historien: Mr. Duffy er kasserer i en privat bank i Baggot Street og lever som ungkarl et uhyre regelmæssigt og indskrænket liv. En dag møder han under en koncert en gift kvinde Mrs. Sinico, indleder et bekendtskab med hende og opnår gennem nogle måneders regelmæssig kontakt en vis sjælelig intimitet med hende. Men da hun en dag overskrider en grænse mellem dem og berører ham fysisk, viger Mr. Duffy tilbage. Afbryder forbindelsen og trækker sig tilbage til sit tidligere ensomme liv. Fire år senere opdager han en aften en artikel i sin avis, der fortæller, at en Mrs. Sinico i beruset tilstand har forsøgt at krydse et jernbanespor og er blevet påkørt og dræbt af et lokaltog. Ingen ansatte ved jernbaneselskabet eller andre myndighedspersoner kan klandres for uheldet, der alt i alt må regnes som "et sørgeligt tilfælde", hvis omstændigheder lader ane en psykisk deroute og et dårligt ægteskab. Læsningen af artiklen gør et vist indtryk på Mr. Duffy, og han spørger sig, om han har skyld i episoden. Et kort øjeblik føler han sit livs tomhed og ensomhed. Så er der ikke sagt for meget.

Derfor tager jeg lige historien en gang til for at se, hvordan den er fortalt. Som de fleste andre noveller i *Dubliners* fortælles den i præteritum med en fuldstændig synkron kongruens mellem fortælletid og fortalt tid. Ingen flash-backs, ingen

foruddiskonteringer, ingen suspensioner af den fortalte tid til fordel for indskud, digressioner, etc. Fortælleren giver som i den klassiske novelleform først den almene baggrund (Mr. Duffys liv i dets monotone dagligdag) og går derefter med den lige så klassiske formel "One evening" over til at fortælle den konkrete episode med dens struktur af sammenbinding og opløsning. Formlen gentages i øvrigt den aften Mrs. Sinico i symbolsk forstand 'går igen' og Mr. Duffy læser om hendes død i avisen. Alene i denne gentagelse ligger der noget 'unheimlich'. Fortælleren optræder ellers som suverænt alvidende i forhold til Mr. Duffy, hvis liv han kender i detaljer og hvis tanker han går ud og ind af. Den ironiske farvning af den mandlige hovedperson er diskret, men umiskendelig. Det vender vi senere tilbage til. Her overfor er Mrs. Sinico så godt som stum. Hun er det i den fortalte tid, idet hendes rolle hurtigt bliver at være Mr. Duffys 'skriftemoder', en i den katolske kirke umulig pendant til skriftefaderen: "With almost maternal solicitude she urged him to let his nature open to the full; she became his confessor" (*Dubliners*, Grafton Books, Glasgow 1977, p. 123) - sådan beskrives hendes ikke-identitet. Men hun er også stum i den fortalte tid, idet fortælleren intet kender til hendes tanker og kun slipper de oplysninger om hendes liv løs, som hun selv prisgiver til Mr. Duffy. I den indirekte gengivelse af disse replikker ved fortælleren lige så meget eller lige så lidt som Mr. Duffy: "She alluded once or twice to her husband but her tone was not such as to make the allusion a warning." (p. 122). Sådan konkluderer Mr. Duffy og mere lader fortælleren ikke læseren vide om Mrs. Sinico. Kun et enkelt sted slipper han en viden om hendes tanker igennem, men under dække af deres sammenfald med Mr. Duffys: "Neither he nor she had had any such adventure before and neither was conscious of any incongruity." (ibid.). Ellers befinder Mrs. Sinico sig i det tavse, lyttende element, og lige som Mr. Duffy ikke hører på hende, gør fortælleren det heller ikke. Han taler om og i munden på Mr. Duffy, mens Mrs. Sinico en periode tavst lytter på og derefter forsvinder. Det er, ligesom om hun har været i historien uden rigtigt at have været der, som en tavs zombie, en halveksistens der kun figurerer som et ekkorum for Mr. Duffys tale.

Derfor er det også så meget mere chockagtigt, da hun virkelig dukker op i historien og fylder den ud. Det sker i den to sider lange direkte gengivelse af *The Mails* artikel om ulykken, der kostede hende livet. Pludselig fylder Mrs. Sinico i historien, her er hun andet end klangbund for Mr. Duffys bekendelser, her får hun et fornavn (hvad Mr. Duffy i øvrigt aldrig får), her presser hendes skæbne sig på, og samtidigt med at artiklen forhindrer kålen i at komme ind i munden på Mr. Duffy, tager den i bogstavelig forstand ordet ud af munden på fortælleren. Det er ligefrem sådan, at fortælleren tøver med at give slip på ordet; novellens eneste eksempel på suspense fremkommer ved at fortælleren over en hel side beretter om virkningen af

avisartiklen på Mr. Duffy, før han endelig slipper den løs med ordene: "This was the paragraph". Hvor hun i levende live var stum og fraværende, bliver hun, nu hun er død, nærværende og 'talende'.

Men naturligvis på en mærkelig bagvendt og indirekte måde. For den diskurs, der endelig gør Mrs. Sinico til det centrale i novellen, er jo det mest ekstreme eksempel, der kan tænkes på det paralyserede Dublins umenneskelighed. Artklen er et referat af det ligsyn, som deputy Coroner, der *erstatte* den fraværende Mr. Leverett, holder over Mrs. Sinico. Som bekendt former forhøret sig som en lang vasken-hænder fra de involveredes side, og Deputy Coroner kan konkludere, at det var en sørgeligt tilfælde og journalisten tilføje: "No blame attached to anyone." (p. 128). "Ingen blev draget til ansvar", som der står i min danske oversættelse, og dette varsel indløses, da Mr. Duffy forvandles til 'ingen', idet han erkender sit ansvar. Efter at have gentaget læsningen af artiklen - og det er først da, vi læsere får den gengivet, også her er det repetitionen der udløser effekten - flakker Mr. Duffy om i omegnen, og nu både hører og rører han Mrs. Sinico: "At moments he seemed to feel her voice touch his ear, her hand touch his." (p. 130). Han har faktisk overtaget hendes plads som den lyttende: "He stood still to listen", understreges det. Hendes død har vendt deres forhold om: gjort hende nærværende og ham lyttende. Sådan i alt fald i fortællingens økonomi; på det fortalte niveau er hun jo endegyldigt væk og borte.

Det bliver hun også til sidst på fortællingens niveau. Først fortælles det, at Mr. Duffy kun kan høre hendes navn gentaget i et bortkørende togs "laborious drone". Hun blev dræbt af et tog, derefter blev hendes navn suget op i dets rytme og nu forsvinder det bagud i landskabet og ud af novellen. Tog har vel generelt i Joyce's værk en mytisk funktion på linie med Charons færges: transportmiddel til dødsriget. Derefter forsvinder billedet af Mrs. Sinico igen fra Mr. Duffys bevidsthed og sætningen fra før tages tilbage: "He could not feel her near him in the darkness nor her voice touch his ear." (p. 131). Hun er igen forsvundet, men har efterladt ham på tomhedens plads, intet sprog, intet er tilbage: "He could hear nothing: the night was perfectly silent." Her kan han endelig møde sig selv, som den han er. Møde sig selv som den anden i hendes medium: den fuldkomne stilhed. Og her bliver fortælleren endeligt helt solidarisk med Mrs. Sinico ved også at holde sin mund.

Læst på denne måde kunne det se ud, som om Mrs. Sinico ved sin død har bevæget Mr. Duffy ud af hans rigide stivhed og forløst hans udgrænsede Andet. Men før vi igen nærmer os den berømte og bredt diskuterede slutning på *A Painful Case* tager vi lige historien én gang til for at se, om Mrs. Sinico også er Mr. Duffys offer. Mr. Duffy er - og her er det helt unødvendigt at hæfte sig ved den homologe overensstemmelse mellem navnene, men det lå jo da ellers ikke til Joyce at pålægge

sig en sådan afholdenhed - Mr. Dublin: "His face, which carried the entire tale of his years, was of the brown tint of Dublins streets." (p. 120). Han er subjektet, der er helt ophævet i byens gader, på samme måde som hans væsen er ophævet i tingene i hans værelse - de ting som det derfor er meningsfuldt at starte portrættet af ham med at opregne. Hans liv og hans psyke er lige så ordnet som bøgerne på hans reol. Hans bestræbelse i tilværelsen går ud på at reducere alle forskelle og henvisninger til noget andet. Han har ingen billeder på væggene, og de sætninger han fra tid til anden formulerer om sit liv (der dog af fortælleren kaldes en "odd autobiographical habit") er reduceret til den knappest mulige form: "a subject in the third person and a predicate in the past tense". Her slipper så lidt 'støj' og forstyrrende différence ud fra sætningen som muligt. Når han begiver sig ind på det vovelige foretagende at oversætte en tekst - for i oversættelsen ligger der jo en potentiel betydningsspredning, en mulighed for différence - lukkes manuskriptet omhyggeligt inde i skrivepulten, hvorfra der stiger en lugt op som fra et overmodent æble, der var efterladt og glemt dér.

Men allerede i dette billede antydes, at Mr. Duffy har en anden side, at han midt i bestræbelsen på at reducere sig til éntydighed altid allerede er spaltet. Han er Mr. Dublin, men han lever "so far as possible from the city of which he was a citizen" (p. 119), og hans mærkelig vane som sentensdigter er udtryk for, at "he lived a little distance from his body, regarding his own acts with doubtful sideglances." (p. 120). Og han tillader sig også en dagdrøm af ikke ringe omfang: at han under særlige omstændigheder kunne røve sin bank.

Det er denne spalte i Mr. Duffy's psyke, som bekendtskabet med Mrs. Sinico udvider og gør farlig. Hun får ham til at fortælle om sin groteske flirt med det irske socialistparti - et engagement der selvfølgelig er et toppunkt i den ironiske farvning af den rigide småborger Mr. Duffy - men selve beretningen udløser hos Mr. Duffy "careful scorn". Han er på nippet til at miste besindelsen. Men idet han med Mrs. Sinicos hjælp begynder at overvinde distancen mellem dem ("they spoke of subjects less remote", står der) og distancen til kroppen i den mørke stue, hvor "the music that still vibrated in their ears united them" (p. 124), nærmer han sig også til sig selv som spaltet:

...as he attached the fervent nature of his companion more and more closely to him, he heard the strange impersonal voice which he recognized as his own, insisting on the soul's incurable loneliness. We cannot give ourselves, *it said*: we are our own. (p. 124).

I samme øjeblik han taler om, at subjektet er sig selv, er hans tale upersonligt spaltet, og han hører sig selv som en anden. Distancen indfinder sig, idet den overvindes.

Da Mrs. Sinico tager hans hånd og presser den mod sin kind går hun direkte ind på Mr. Duffy's Andets plads og truer ham indefra. Derfor skal hun ofres; da hun under deres lange tur i parken, hvor de, som der køligt-ironisk står, "agreed to break off their intercourse" skælver som den ofrede Kristus på korset, og Mr. Duffy frygter "another collapse" (den første var, da hun tog hans hånd), bryder han hårdt af og overlader hende til den skæbne, vi senere hører bliver hendes: alkoholisme og død

Mr. Duffy ofrer altså den ikke-integrerbare, fremmede side af sig selv i Mrs. Sinicos stumme og skælvende skikkelse. Da hun via artiklen i *The Mail* igen dukker op i hans liv, forstår han, at det er ham, der har ofret hende. Da han endelig når frem til at lytte til stilheden (der her erstatter den døde, stille Mrs. Sinico) taler den til ham om hans skyld, og hele hans imaginære jeg og dets moralske struktur falder sammen: "Why had he withheld life from her? Why had he sentenced her to death? He felt his moral nature falling to pieces." (p. 130). To skikkelser, som han svagt aner hengive sig til "venal and furtive loves" bringer ham til at indse, at sådan noget har han aldrig prøvet, og at den eneste person med hvem det måske havde været muligt, havde han selv dømt til "ignominy, a death of shame."

De fleste af de analyser af denne novelle, jeg har set, er enige om, at Mr. Duffys anger her er ynkelig og falsk, men de bedre læsninger lader det ikke blive ved det. Suzette A. Henke har således i *James Joyce and the Politics of Desire* ikke meget til overs for hans moralske omvendning, men hun er dog opmærksom på en vis ambivalens i novellens slutning:

Duffy [som hun konsekvent omtaler uden hans 'Mr.', mens hun altid kalder Mrs. Sinico Emily] ends by acknowledging his own chronic emotional starvation: "He felt that he was alone". Stripped of pompous rhetoric and purple prose, he at last confronts the reality of existential isolation, and his words have the force of both psychological revelation and painful social prophecy.

Dobbeltheden i Suzette Henkes læsning af slutningen er signifikant: stilheden er også "perfect" i den forstand, at den ikke afgiver en sikker tolkning ved slutningen af historien, den løber med Shoshana Felmans ord ud i et "I won't tell".

Det ændrer dog ikke ved, at *A painful Case* kan læses som en offerhistorie, hvor en kvinde af en mand stødes væk, fordi hun som repræsentant for hans Andet truer hans selvidentiske jeg, og i sin næsten spøgelsesagtige genkomst med en slags stum tale fra det hinsides i alt fald ender med alligevel at true denne identitet. Ganske vist er det tvivlsomt, hvorvidt Mr. Duffy personligt kan siges at være morderen. Idet han går ind og påtager sig skylden i patetisk attitude, dækker han igen sin sårbarhed med den Kristusidentitet, som Mrs. Sinico ellers udstyres med.

Hvor han før stødte hende væk for at beskytte sig, forsøger han nu med assimilationen med den døde, for at undgå den forpligtende konfrontation med sin reelle eksistens. Men den konfrontation undgår han dog ikke, og er det tvivlsomt om Mr. Duffy er morder, er det vel åbenbart, at Dublin er det. Mr. Duffys bestræbelse på at holde sin anden side på afstand ved at pendle ud og ind af Dublin (og frem og tilbage til Mrs. Sinico) - den pendling som hun til sidst forsøger at bremse ved at holde ham fast - den bestræbelse gentages jo i forstørret omfang af Mr. Sinico, der er kaptajn på et handelsskib i fast rutefart mellem Dublin og Rotterdam. Han er også én, der aldrig er der, når man har brug for det, bl.a. ikke den dag da Mrs. Sinico bliver påkørt af det - som det gentagent pointeres - "langsomme" Dublin-tog. Træghed, fjernhed og ufølsomhed er Dublins væsen, som det er den diskurs' væsen, der i form af The Mails artikel følger Mrs. Sinico til graven. Mr. Duffy læser den som "the prayers *Secreto* ."

Det er den diskurs, der slår Emily Sinico ihjel, og det er fra den diskurs hun igen opstår. Ikke fysisk naturligvis, men som symbol. Som en slags kvindelig Kristus har jeg antydnet, uden at jeg vil drive antydningerne for langt. Men jeg hæfter mig ved, at hun som den korsfæstede ved sin død har et sår i siden ("the deceased had two lover ribs fractured", som The Mail køligt anfører) og at hun i følge "the assistant house surgeon" - hendes sag behandles i det hele taget af vikariende eller sekundært personale - dør ikke så meget af selve påkørslen, men af et chock, der i avisens formulering peger på en følelsesmæssig forurettelse: "Death, in his opinion, had been probably due to shock and sudden failure of the heart's action." (p. 127). Mrs. Sinico dør af sorg over at være blevet svigtet. "Every bond", havde Mr. Duffy belært hende, "is a bond to sorrow." (p. 124).

Shari Benstock har i en artikel i *The Augmented Ninth*, papirerne fra det udvidede niende seminar i Det internationale James Joyce Symposium (udgivet N.Y. 1988), givet et billede af kvindernes dobbelte position i *Dubliners*, der på mange måder er på linie med den her skitserede; men jeg skal her nøjes med at henvise til artiklen for at gå over til at placere *A painful Case* i sammenhæng med de øvrige noveller i *Dubliners*. Kvinden kan her ses som et gennemgående offer for det mandlige Dublins paralyses og bornerte magt; men også den instans, der ved sit offer eller ved at blive ofret kan lede manden frem mod en konfrontation med døden, der er et møde med hans livs realitet- og det kan man godt med Shari Benstock kalde en ny magt. Jeg skal kort gennemgå nogle af de Dublin-historier, der tydeligst viser denne figur, som *A painful Case* var et eksempel på, men hvis kunstneriske kulmination naturligvis er samlingens slutnovelle *The Dead*.

Som bekendt indledes *Dubliners* af tre noveller, der fortælles af drenge, og som alle i én eller anden forstand handler om den mandlige, patriarkalske strukturs

sammenfald. I *Sisters* frisætter Father Flynns død fortællerens barnlige fantasi og hans kritisk-ironiske blik på hans families bornerte småborgerlighed. Præsten dør af lammelse, men ordet paralysis (der jo samlingen igennem er kodeordet for Dublins tilstand) lyder for drengen som ordet gnomon hos Euklid: en uregelmæssig geometrisk figur, symbolet på det akavede, utilpassede. Flynns sammenbrud udløses af, at han fumler med den hellige kalk, og til slut ser drengen ham ligge i sin kiste i det totalt stille hus (denne stilhed vender jeg tilbage til) med "an idle chalice on his breast.": tømningen af det traditionelle kristne tegn falder sammen med præstens død. Jeg skal så i denne forbindelse se bort fra kalkens kvindelige konnotationer, som bl.a. Suzette A. Henke gør meget ud af.

Den næste historie *An Encounter* handler også om den maskuline kodes sammenbrud og den betydning det har for den fortællende dreng. Den voldsomme, monstrøse seksualitet bliver for ham sandhedens øjeblik. Men vigtigere i vor sammenhæng er den tredje af novellerne *Araby*, der bliver en slags syntese af de to første. Her er drengen og hans familie flyttet ind i et hus, hvor en præst for nylig er død. Selve dødsværelset flyder med gulnede og mugne udgaver af fantastisk litteratur og haven er vild og tilgroet. Novellen starter med at drengene fra The Christian Brother's School slippes fri, og fortælleren møder den vidunderlige pige - Mangan's søster - mens han leger med kammeraterne på gaden i skumringen. Hele novellens optakt emmer af driftsfrisættelse og imaginær seksualitet, og at den har noget at gøre med præstens død understreges af, at det er i hans dødsværelse, at fortælleren indvies til sin store opgave: at bringe en pant tilbage fra basaren i 'Araby'. Formuleret på denne måde behøver man ikke at afgøre, om samtalen med Mangans søster faktisk finder sted kun foregår i den forelskede drengs fantasi. Resultatet er det samme: han drager stærkt forsinket af sted med toget til 'Araby' (og igen foregår rejsen her med tog til dødens og tomhedens sted), blot for at opleve en vred, misforstået ordveksling mellem nogle af de ansatte, og at lyset slukkes for den dag. Her møder han så sin reelle situation med desillusioneret ærlighed, som Mr. Duffy efter at have læst artiklen om Emily Sinocos død: "Gazing up into the darkness I saw myself as a creature driven and derided by vanity; and my eyes burned with anguish and anger." (p. 36). Kval, ja for han er blevet snydt og bedraget, også af sin egen puerile fantasme, men også vrede, som han jo i givet fald kan bruge til et mere aktivt oprør mod den borgerlige paralyse. I den forstand har kombinationen af den døde præst og den seksuelle perring udløst en epifani, der vil kunne have et katarsisk perspektiv.

I de næste noveller møder vi en række kvindelige ofre, men uden katarsis og frugtbar genopstandelse. Stakkels Eveline i historien af samme navn bliver revet i stykker mellem en tyransk far og en ikke alt for tillidsvækkende sømand Frank, der

presser på for at hun skal tage med ham til Buenos Aires, hvor han siger, han har et hjem. Men forpligtelsen mod den døde mor holder hende tilbage bag det gitter, der skiller banegården fra kajen, hvor damperen ligger parat til afgang. Som et "hjælpeløst dyr" bryder hun sammen i et psykotisk vanvid, offer for Dublins rigor mortis, ruskende i sit fængsels gitter, som Mangan's søster ruskede i sit.

I *Two Gallants* sker overgrebet på kvinden ved at flanøren og udhaleren Corley lokker en guldmønt fra en ung pige, som han og vennen Lenehan tilfældigt møder på gaden. Det er råhed for fuld udblæsning og eksponeret med en skånselsløs ironi. Denne begærets stivnen bliver igen tragisk i *The Boarding House*, hvor den unge pige fanges ind i ægteskabets lidenskabsløse tomhed. Polly er et offer som Eveline, men hun er et offer for to andre, der også er ofre: Doran, der er et sølle skvat, men som føler sig tvunget til at gifte sig med hende under indtryk af sine erhvervsmæssige udsigter og den tyranniske broders dystre blik. Og af moderen, der jo på en måde også er et offer for en drikfældig mands svigt, og for et samfund, der kun tilbyder ægteskabets lovformelige prostitution som sikkerhed for kvinden (flere antydninger ligestiller pensionatet med et bordel). Som senere *A Mother* viser *The Boarding House*, at det patriarkalske samfund også udtrykker sig gennem kvindernes vold. Polly er offerdyret, men moderen er både offerdyr og slagter: det er ikke alene moralske problemer, men sin datters liv hun behandler, som en kødøkse behandler kød (p. 68). Novellen slutter med et hårdt, brat chok: Mrs. Mooney's replik til datteren kommer efter en fortælling, hvor vi har hørt, at hun hovedsageligt har kommunikeret med datteren gennem en tavshed, der er umisforståelig, og den kan godt virke som en økses fald over nakken på offerdyret; men på dette sted uden at choket fremkalder en forløsning, en erkendelse af ofrets nødvendighed for opstandelsen. Endnu befinder vi os i Dublins Waste Land, men den livgivende torden høres rumle i det fjerne.

Den høres tydeligere i *A Little Cloud*. Det er en af samlingens mest ambivalente og vanskeligt tilgængelige noveller, men jeg vover et hurtigt bud for at bringe den ind i vor sammenhæng her. Den lille sky, der kun bliver forståelig, hvis man ved, at den rummer en allusion til Kongernes Bog, hvor Elias varsler, at den livgivende regn vil komme til ødemarken, og at det første tegn er "en lille sky" - den lille sky kan kun i novellen udgøres af Byrons digt "On the Death of a Young Lady", der som kontrast til hans egen manglende lyriske evne for Lille Chandler udtrykker hans sølle længsel efter at undslippe sit ægteskabelige fængsel. Naturligvis er Chandlers dyrkelse af dette digt ren ynk - men digtet er det ikke. Det er et stilrent og ægte svar på den stemning af snudsket melankoli, som han anser for sit temperaments fremherskende træk. Hvor Lille Chandler ikke kan skrive, ikke tør recitere for sin kone, og ikke kan sige lige ud, hvad der underminerer

vennekredsens sammenhold, klinger Byrons digt som en anden stemme midt i denne verden af kitch og camouflage. Det repræsenterer iscenesættelsen af døden som et anti-borgerligt oprør, som en skandale i pænheden, som jo også Byron led under. Det er, som om det er selve dette digt, der får Chandlers søn til at vågne og tilkendegive en særdeles levende gråd, der igen sætter en kædereaktion af epifaniske møder med 'det virkelige' i gang. Frem til Chandlers gråd. De "tears of remorse (which) started to his eyes" i novellens sidste sætning er også symbol på den lille sky, der varsler, at nådens regn vil komme til ødemarken. Brugen af temaet her peger fremad til noget man vel godt kan kalde "On the Death of a Young Man": *The Dead*.

Novellen umiddelbart før *A Painful Case* hedder *Clay* og har også et ældre vers som sit omdrejningspunkt. Uantastet i sin sindsligevægt er Maria et symbol for en tilstand, hvor alle spændinger og stridigheder er forsvundet. Hun er fredsstifteren. Og som sådan repræsentant for den tilstand, der i Joyce's verden alene rummer den store fred: døden. I allerhelgensaftenlegen hos broderen Joe vælger hun da også instinktivt skålen med dødssymbolet, leret, og "there was a pause for a few seconds; and then a great deal of scuffling and whispering." (p. 117). Mødet med døden forbindes med sprogets sammenbrud og den pludselige stilhed, som det er gennemgående for novellerne i *Dubliners*. Døden må ikke omtales, men dets symbol udløser en krise i broderens hjem. Broderens familie fatter i sine selvtilstrækkelige kævlerier dog ikke noget. Hun er en seksuelt frustreret og socialt ydmyget Jomfru Maria i Dublin, der med sit elegiske budskab om savnets uundgåelighed er den egentlige skandale i den diffuse modernitet. Henke har ikke ret i, at hun i sin sang "celebrates the aristocratic life of feudal elegance". Hun vil tværtimod afsløre det som hult, ligeså uærligt og svigefuldt som hendes brøders forhold til hinanden. Vi har i al sin ydmyghed mødt et guddommeligt væsen; og på det tidspunkt i fortællingen er fortællerens sympatiske, men svagt ironisk farvede medsyn med Maria afløst af det kølige blik udefra, der får hende til at genopstå i historien med et overmenneskeligt symbolsk skær.

*A Mother* viderefører offertemaet, men igen i en ny variant. Hvadenten selskabets behandling af Mrs. Kearney nu er juridisk rigtigt eller ikke, synes hun at have ret i, at den måde hun er blevet behandlet på, ville man ikke have behandlet en mand. Barytonen har i alt fald fået sine penge, og de andre optrædende øjensynligt også. Så på en vis måde er hun også et ægte offer for en patriarkalsk formynderideologi, der nok kan acceptere en kvindelig hustryran i hjemmet (Mr. Kearney gør det i alt fald helt klart), men som vil have sig frabedt, at viljestykkeren ytrer sig det offentlige rum. Også på en anden måde tilhører hun de forrige novellers kvindelige ofre: skønt hun er novellens absolutte hovedperson, er hun på

en sær måde fraværende i teksten. *A Mother* er udpræget fortalt udefra - fortælleren kredser karrikerende omkring repræsentanterne for det småborgerlige Dublins musikliv, og han gengiver Mrs. Kearneys handlinger og ræsonnementer. Men på afstand. Bortset fra et par enkelte replikker er hun set, og ofte uden at vi som læsere helt kan blive klar over hendes holdning:

Mrs. Kearney came back and spoke to her husband privately. Their conversation was evidently about Kathleen for they both glanced at Miss Healy, the contralto. (p. 161)

Ofret er kendetegnet ved sin stumhed, alene ønsket om at være "en dame" tvinger jo Mrs. Kearney til tavshed:

Mrs. Kearney's anger began to flutter in her cheek and she had all she could do to keep from asking: -And who is the Commety, pray?/ But she knew that it would not be ladylike to do that: so she was silent. (p. 158)

Offeret bliver beskrevet og omtalt, selv siger det intet eller meget lidt. Det er bl. a. det fremme gjorte, småborgerlige sprog, der slår de levende ihjel. Tavsheden er offerets eksistensform. Ved at skrive sig frem mod denne tavshed og respektere den solidariserer teksten sig med offeret. Den bliver en slags imitatio Kristi. Det vender jeg tilbage til til slut. Mrs. Kearney er naturligvis ikke helt stum, men selskabet gør, hvad det kan for at få hendes tale til at forstumme. Og datteren Kathleen er rent offer: uden egen vilje og uden eget sprog. "Meekly" (spagfærdigt) følger hun sin mor ud af novellen, ofret på smålighedens og ligegyldighedens alter.

Jeg har sprunget hurtigt i *Dubliners* perlerække af historier for via nogle punktvis nedslag i deres billede af det kvindelige offer at nå frem til den novelle, der i alle henseender er samlingens højdepunkt: *The Dead*. Den samler de forrige novellers temaer, stemninger og fortællemåder op, blander dem på ny og fører læseren mod den tavshedens grænse, der så ofte har været antydnet i de andre noveller. At den er én af Joyce's mest komplekse tekster, behøver blot henvisningerne til dens mangfoldige tolkningshistorie at dokumentere. At den er et mesterværk og et højdepunkt i kortprosaens historie ved enhver efter blot en flygtig gennemlæsning. En tolkning kan kun berøre en flig af dens uendelige rigdom, dens store tavshed sætter en lille forkølet stemme som min i relief, men selv den kan måske give en anelse om skønheden i "the distant music".

I Gabriels store tale under middagen priser han florumvundet og sentimentalt den "ægte, varmhjertede, høflige irske gæstfrihed" (p. 203). Talen er en udstilling af Gabriels uægtehed, hans trang til at behage alle. For lige før denne hyldelse til den

irske tradition har han jo over for miss Ivors erklæret, at han har kvalme af Irland (p. 189). Over for mennesker, hvis intelligens og dannelse han for sig selv har tvivlet på, priser han en tid, der ikke var "tankeforpint". Hyklerisk og selvmodsigende bruger han sproget til at blokere for en konfrontation med sig selv.

Men talen er mere end det. Den er et naturligt og forventet indslag i en fest, der faktisk rummer meget af den venlighed og varme, som Gabriel lovpriser, og som diskret, men tydeligt er forsynet med en sakral atmosfære. Gabriel indfletter i sin tale en opfordring til at mindes de døde, de store sangere i fortiden, men bebuder jo så samtidig et kommende møde med en anden afdød sanger: Michael Furey. På den måde er dette måltid optakt til mindefesten for Jesus' fødsel, et nadvermåltid, der rituelt optager den døde i sig. Gabriel var jo den engel, der for Jomfru Maria varslede Jesus' komme, hans symbol er liljen, påskens blomst, og navnet på den stuepige, der varter op ved festen. Død og opstandelse flettes uadskilleligt sammen, lige som ironi og varme gør det i beskrivelsen. Gengivelsen af Gabriels tale svæver midt imellem. Den indledes også med en stor, effektfuldt iscenesat tavshed, hvorindi der i Gabriels tanker strømmer en række billeder af snevejret udenfor og parken vestpå - et varsel om slutsekvensens store vision. Og virkningen af talen er en ægte glæde hos tanterne og de forsamlede, der nok - som Gabriel gør det - kan omfattes af begrebet camaraderie, men som uden ironi og blusel forplanter sig til læserne. Der er både oppustet retorik og ægte følelse i Gabriels tale.

Gabriel har øjensynlig sin retoriske evne fra sin afdøde mor, der ifølge tante Kate var "the brains carrier of the Morkan family" (p. 212). Det er også hende, der har indpodet ham hans ambition, og som ikke syntes, Gretta var god nok til ham. Hendes nedladende bemærkninger om svigerdatteren møder vi en genklang af i Gabriels første replik om sin kone: hun er tre stive timer om at klæde sig på. Ironien er som en beskyttende afstand til den overvældende følelse - en slags psykiske galocher, der holder det u håndterlige på plads. Men Gabriels menneskelige storhed er, at han trods alt ikke er usårlig. Allerede Lilys skarpe replik om mændene ryster ham (så han må have fat i sit manuskript som beskyttelse: også talen er galocher!), og han er som sagt heller ikke upåvirkelig for miss Ivors lokkende nationalisme, som Gretta fuldt ud synes at høre forlokkelsen i. Men indtil hans forsvarsværker endegyldigt bryder sammen til sidst angives hans ambivalente stilling mest ved hans position i forhold til det ude/inde-symbol, som løber gennem novellen. Da Gabriel endelig lidt forsinket dukker op, tager han et sus af kulde og "udendørs duft" med sig ind i entreen. Og under hele festen pendler hans tanker med mellemrum ud i snevejret, som han i øvrigt ikke er i tvivl om, at Gretta med stor glæde ville begive sig ud i. Det gør han som bekendt også selv til sidst - først bogstaveligt, siden i den store slutvision. Mens de tre kvinders verden netop er kendetegnet ved aversionen mod

det udenfor; "I wouldn't like to face your journey home at this hour", siger Mary Jane til de muntert bortdragende herrer. Gabriel er en del af denne beskyttede verden, men har også del i uden-verdenen. Derfor kan Gretta bryde igennem til hans virkelighed til sidst; det er et gennembrud til den ydre, vestvendte del af hans psyke, som ellers er dækket af den indre, østligt orienterede (kontinentalt-britiske) del. Her hænger han sammen med samlingens andre brovtende mandsfigurer, men han er denne mandsfigur under nedbrydning. Han bevæger sig i en tom, beskyttende retorik, men er herfra dog i stand til at ane noget udenfor. Til at læse virkeligheden som et tegn, som et symbol på noget. Også hans egen forestilling rummer spor af "distant music". Der er også noget ambivalent i hans forhold til det maskuline: på den ene side udfører han med sædvanlig behændighed det patriarkalske ritual at skære gåsen for - i en sekvens, der vidunderligt hypotetiserer en militær terminologi ad absurdum. På den anden side fortæller han med stor elegance historien om hesten Johnny, der i sin affældighed går rundt om William af Orange's statue og derved parodierer et af de mest patriarkalsk-imperialistiske symboler i Dublin. Gabriel kan både bekræfte og parodiere den maskuline værdighed.

Men både dobbeltheden i feststemningen og Gabriels ambivalens mellem indenfor og udenfor sættes i relief af Gretta - der ifølge Gabriel er parat til at sætte sit helbred på spil for at kunne færdes ude. Gennem hende taler 'det Andet', det udgrænsede, det ikke-integrerbare. Hun er den dynamiske kraft, der i sidste instans sprænger paralyseringen. Eller fører Gabriel hen til det punkt, hvor sprængningen synes mulig.

I vores sammenhæng her må man spørge, om hun også er et offer. Hendes rolle under festen har været marginal, Gabriel har ikke lagt mærke til hende (f. eks. har han ikke set, at hun dansede), hun har mest været optaget af at få miss Ivors til at blive og få tenoren mr. D'Arcy til at synge. Men da det sidste lykkes og hun har hørt en stump af den gamle irske ballade "The Lass of Aughrim", sker der noget. Gabriel ser hende nu pludselig - som én hvis betydning han ikke forstår: There was grace and mystery in her attitude as if she were a symbol of something. He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, listening to distant music, a symbol of (p. 240),

og han finder intet svar. Gretta falder helt ud af samtalen, hun bliver den bortvendte tavshed, som vi har mødt engang før i aftenens løb; da samtalen faldt på de mærkelige munke på Mount Melleray, der overholder total tavshed og sover i deres kister. Og at Grettas tavshed her også er koblet med død, skal snart vise sig.

Balladen som tenoren d'Arcy synger, "The Lass of Aughrim", handler om en ung pige, der narres af den fine herres mor og drives i døden med deres barn. (Gifford p. 83, se også Henke p. 222). Her er der tale om en klar opfølgning af de forrige novellers offermotiv, med en placering af mandens moder, der ligger i forlængelse af den tidligere antydning af den magt, Gabriels moder havde over ham. Men kan denne pointe i øvrigt overføres på Gretta - er hun også et offer? Svaret er både-og, i denne problematik er også hun en ambivalent figur, en figur der samler offertemaet op og transporterer det videre frem i fortællingen. Det er vel i denne sammenhæng heller ingen tilfældighed, at selv om novellen forudsætter et kendskab til balladen i sin helhed - den sidste af samlingens intertekstuelle spil med en lyrisk tradition omkring kærlighed og død - så får d'Arcy ikke på grund af hæshed sunget den færdig. Brat holder sangen op, og klaveret slæes i som et kistelåg; derved hænger strofestumpen i luften, uafklaret og mystisk. Også et tegn uden sikker signifié.

Hvis man ser Gretta som en kvinde, der i sig rummer mindet om en stor, uendelig kærlighed og som har måttet slå sig til tals med et selvhøjtideligt, sentimentalt brallerhoved som Gabriel, holder ligningen. Da er hun igen en af disse Dublin-kvinder, hvis skæbne det er at gå på kompromis med kærligheden, og for hvem ægteskabet er en nødvendig, følelsetom livsforsikring. En gentagelse af Mrs. Sinico. Men det billede dækker ikke det, vi oplever i novellens slutning.

For intet tyder på, at Gretta nogensinde har oplevet forholdet til Michael Furey som noget, man kunne kalde 'kærlighed'. Det er Gabriel, der vil have det til at være noget sådan, men Gretta glider hver gang af på spørgsmålet: "It was a young boy I used to know"(p. 250), er hendes gentagne formulering. Gretta synes at være kongruent med sin tilværelse: hun elsker sin mand og sine børn (som hun synes, Gabriel vil gøre til noget andet, end de er), og hun fungerer godt i familien og miljøet. Hendes ros til Gabriel for at være et storsindet menneske, virker lidt overdreven, men er fremkommet af et ærligt hjerte. Hun beundrer sin mand; hun synes ikke at have et sår i sjælen og en ufødt kærlighed i maven. Det er muligt, at det er tilfældet, men vi kan ikke læse det af teksten. Hun er snarere dens indfoldede stumhed, dens gåde - det sted, hvor den ingenting siger. Det er hendes rolle i fortællingen.

Hvad Gabriel begærer er da også gåden Gretta. Hans begær vækkes af forestillingen om hemmelighederne i deres samliv - "that no one knew of or would ever know of" (p. 244); og hvad han længes imod er ikke først og fremmest at blive seksuelt tilfredsstillet, men at blive set: "She would turn and look at him.." (ibid.). Hendes navn falder ud af sproget for Gabriel, hans begær er at møde denne seende tavshed - derfor er den måde hun omtaler Michael Furey på også dobbelt ydmy-

gende for ham: "I can see him so plainly... such eyes as he had: big dark eyes! And such an expression in them - an expression!" (p. 250) En sådan gensidig anerkendelse af den andens blik har Gabriel og Gretta aldrig opnået. Men ved at Gretta gennem erindringen udløst af sangen 'ser' en anden, åbner hun for, at Gabriel kan se sig selv. Se sig selv som en anden, kastreret, berøvet sin omnipotens, virkelig. Ved den første hentydning til sangen rammes han af forbløffelse og ser pludselig sig selv i spejlet. Da han har fået hele historien, rammes han af dyb skam og ser sig selv som den radikalt anden:

He saw himself as a ludicrous figure, acting as a pennyboy for his aunts, a nervous well-meaning sentimentalist, orating to vulgarians and idealizing his own clownish lusts, the pitiable fatuous fellow he had caught a glimpse of in the mirror. (p. 251)

Instinktivt vender han ryggen til lyset, så Gretta ikke skal se hans skam.

Men skammen er ikke det sidste ord; Grettas tilbagetrækning fra sproget fører til, at Gabriel kan akceptere sin kastration, og frivilligt give afkald på at få tilfredsstillet sit begær: "Gabriel held her hand for a moment longer, irresolutely, and then, shy of intruding on her grief, let it fall gently and walked quietly to the window." (p. 253). Som Mr. Duffy har han bevæget sig - eller blevet bevæget - over på det Andets plads, og er blevet stum. I al sin upretentiøse enkelthed ofrer Gabriel også her sin ukrænkelige maskulinitet på det umuliges alter.

Og imiterer da forskudt og nedskrevet Michael Fureys offer. Eller man kan sige, at Michael ikke alene døde for Gretta, han døde også for Gabriel. Michael er naturligvis historiens egentlige offer, dens inkarnerede Kristus-skikkelse, som flere tolkninger har peget på. Han er det absolutte, der kun kan eksistere som dødt, fraværende, og som nødvendigvis må afsløre det værende som en væren-i-mangel, en eksistens-til-døden. Pludselig ser Gabriel sin verden i dødens optik, bl.a. bliver tante Julias sang om forberedelsen til bryllup "Arrayed for the Bridal" nu pludselig til en sang om dødsberedthed. Selv forsvinder han som 'identitet', men derved smelter han ind i det værende, der som dødeligt i sidste instans forener det døde og levende. Først gennem mødet med 'the dead' (som jeg foretrækker at oversætte i singularis) kan han lægge de "tamme og nytteløse ord" bag sig og forsvinde ind i tavsheden. Joyce's tekst har da også skrevet sig frem til sit eget ophør.

Her kan man så sige, at Gabriel ligner Lord Gregory (også på navnet!) i folkesangen, der jo også angrer til sidst, efter at være blevet narret af sin mor, i denne sammenhæng symbolet på Loven og den patriarkalske orden. Suzette A. Henke summerer de mange tolkninger af *The Dead* op til en uenighed om denne Gabriels 'omvending': Nogle læser slutningen som en frigørelse fra borgerlighedens

tyranni og en forklarelse til universel kærlighed og besyngelse af den irske ånds opløftelse (snevejret over Irland). Andre ser den som en gentagelse i en anden form af den institutionaliserede kode: hvor Gabriel før holdt floromvundne taler flyder han nu ud i lige så vapurøse og idealiserende ordflomme, der også er udtryk for hans svigtende litterære potens. (Henke p. 224). Den sidste tolkning kræver dog, at man læser slutpassagen som en parodi på den irske renæssances mystiske Irlands-kult, og det er svært. Henke selv er da også parat til at læse slutningen som udtryk for det kvindeliges magt til at frisætte og livgive den stivnede, forkrampede mand - en forløber for Molly Bloom og Anna Livia Plurabelle. Men modsat disse to som ikke-talende: "Through a poetics of absence contingent on desire...." (p. 48). Her må jeg være enig: kun gennem en sådan læsning kan man forstå den tyché, Gabriel oplever med sit eget imago (symbolsk udtrykt ved at han ser sig selv i spejlet), der får hans eget blik på sig selv til at falde sammen med fortællerens - hvorefter slutbilledets universelle opløsning af jeg-fokus i en panorering hen over det irske snelandskab sker i et sammenfald af fortællerstemme og Gabriels bevidsthedsstrøm på grænsen til den store søvn (hvor jo også Bloom ender - før Mollys stemme tager over). Gennem sit møde med døden får Gabriel øje på en humanitet, vi som læsere allerede har set, og som vi har set, at han selv har haft del i. I det øjeblik teksten og bevidstheden forsvinder, ser han det også selv. Også i den forstand smelter fortællingens optik sammen med Gabriels i novellens slutning.

Jfr også: Jean-Michel Rabaté: "Silence in Dubliners" in: Colin MacCabe (ed.): *James Joyce - New Perspectives*. Brighton 1982; (teksten indgår bearbejdet i *James Joyce: Portrait de l'auteur en autre lecteur*, Cistre 1984.) Rabaté opdeler *Dubliners* noveller i to dele med *The Dead* som en tredie, afsluttende coda. I den første del udgør den indtrædende tavshed sammenbruddet af den patriarkalske, lovbundne diskurs, et sammenbrud der endnu holder en mulighed åben for en anden, mere 'human' diskurs. Det er 'moralisten' Joyce, der her er på spil, f. eks. i *Sisters*. Fra og med *Counterparts* mener Rabaté, at denne moralisme er brudt sammen og den totalt tomme, meningsløse diskurs tavshed breder sig i alle novellerne. *Ivy Day* og *Grace* er typiske eksempler på denne totale perversion i tekstens værditavse tomgang; her har ironikeren afløst moralisten. *The Dead* viser da denne tavsheds omslag og lutring til en universel akcept af, at rammen for vor tale er talens død, dens entropi. Tavsheden bruges her hverken som kritisk ramme eller som parodi på meningstømningen i den patriarkalske struktur. Ikke engang som en nattevågen over en død, symbolsk fader (Father Flynn), men som ophøret af alle symbolske koder. Som ren sang a la *Finnegans Wake* - hvorfra han dog også henter et citat, der alligevel peger på en ny begyndelse efter en katarsisk renselse: "And all's set for restart after the silence" som der står 382,14 (og alle udgaver er som bekendt ens!).

Også Rabaté må med sin begejstring for den signifiéløse ophævelse af alle forskelle, der for subjektet (og det er i dette tilfælde både Gabriel og læseren) peger på "the empty place of the other and silent listener" (J.J. p. 45) fylde denne 'andethed' ud med 'noget':

the only silence that produces the space of otherness necessary to the weaving of the serial stories will be that of an almost inaudible murmur, the deep flow of the river of time." (p. 46)

Slutningens rensende tomhed er i sidste instans fyldt ud med en metafor - 'tidens flod' hentet fra andre af Joyce's værker, ligesom Rabaté slutter sin analyse med at gennemgå *Finnegans Wake's* 'ophævelse' af *Dubliners* i sin struktur. "Silence cannot be kept", som han citerer Maurice Blanchot for.

Jeg kan også med Rabaté hører den store stilhed til slut i *Dubliners*, og jeg er fascineret af hans opdeling af stilhedens tre faser. Jeg kan også se, at sneen til slut ophæver alle forskelle på "the living and the dead" og at den skånsomt dækker kirkegårdslågens pigge - den sidste udgave af samlingens mest udprægede maskulinitets- og fængelsessymbol. Men jeg kan først og fremmest se, at gennembrudet til stilheden er forårsaget af det kvindeliges møde med døden. Den er resultatet af en fortælling. Gretta er ikke på samme måde som Mrs. Sinico et fysisk offer for det patriarkalske Dublins paralysere, men ved at konfrontere manden med døden, udløser hun en lignende virkning. Det er kvindens rolle og mulighed i *Dubliners*. Derfor skriver Joyce ikke blot stilheden frem, men også et symbol: den kvindelige frelser, den forhånede, ofrede kvindelige Kristus i det moderne Dublin.

Min pointe er altså i opposition til en læsning som Rabaté's at sige: nej, Joyce er ikke i sidste instans stum som kvinden, hans historier taler, og de taler om noget: at kvinden kan frelse manden. De holder op, når stilheden indfinder sig, men stilheden taler videre: for "silence cannot be kept". For nylig talte den amerikanske litteraturprofessor Barbara Johnson i Århus i serien "Verdens bedste forelæser" om 'kvinders tavshed'. Det grinede vi behørigt af, mens vores rektor Henning Lehmann på det grundlag foretog en ironisk og temmelig grov nedgøring af damen. Det var i sig selv et lærestykke i det skandaløse i, at kvinder taler. Barbara Johnson foretog en læsning af forskellige eksempler på mænds beskrivelse af kvinders stumhed i litteraturhistorien, bl.a. Keats berømte "Ode to a Grecian Urn", og hævdede, at mænds idealisering af denne stumhed skal signalere en uafklarethed angående kvindens møde med det mandlige. Er dette møde præget af 'fryd' eller oplevelsen af 'vold'; ved at lade kvinden forblive i "I won't tell" lader mændene det være uklart, hvad der er hvad:

There seem, then, to be two things women are silent about: their pleasure and their violation. The work performed by the idealization of this silence is that it helps culture not to be able to tell the difference between the two.

Ved at lukke munden op og begynde at tale (evt. som verdens bedste forelæser) vil Barbara Johnson hjælpe med til at definere forskellen. Hun gør kvindens verden til "A World of Difference", som en af hendes bøger hedder.

Det er klart, at Joyce taler inden for en lang victoriansk tradition for at gøre stilheden til kvindens medium. Og guderne skal vide, at mange feminister (men af en anden slags end Barbara Johnson) siden har fortalt ham om det luske i den strategi. Derved gør han kvinderne til hjælpeløse ofre, siger feministerne, og det er de jo ikke! Men protesten er også Joyce's - og i denne feministiske stemme kan man høre hans egen. For selv om de er ofre og Joyce med både sin ironi og sin tavshed er solidarisk med denne offerrolle, er de ikke hjælpeløse. De har del i den guddommelige kraft, som strømmer ud i alt det levende, og fordi de er udtryk for det Andet i mændene også sikrer at vi har del i det. Vi skal bare bringes til at forstå det.

Sådan ser jeg det; men jeg tvivler på, at det vil stille en feministisk kritik tilfreds.