

Tidsskrift for litteraturvidenskab

# TRAPPE TUSIND

**Nr. 2**  
**Spøgelse uden krop**  
**Awkward squawks**  
**Tod oder freiheit**  
**Antientusiasme i kontorlandskabet**  
**Jeget er en grænse**  
**Elefantas(ma)tisk dirty talk**  
**Utilpasse ejendele**  
**I digtets ekko**  
**SEX/MONSTER**  
**Le paysan de Paris**  
**Terrorisme eller tragikomedie**  
**Teser om samtidskunst**

TRAPPE TUSIND  
Tidsskrift for litteraturvidenskab  
Nr. 2, april 2009

Pris i løssalg: 30 kr.

© Bidragsyderne & TRAPPE TUSIND

REDAKTION

Iben Engelhardt Andersen  
Tine Dolmer  
Mikkel Krause Frantzen  
Mette Larsen  
Nicklas Freisleben Lund  
Kasper Skovsø Møller  
Kizaja Ulrikke Routhé-Mogensen (ansv.)  
Ulla Tommerup  
Katrine Hornstrup Yde

LAYOUT

Kizaja Ulrikke Routhé-Mogensen

UDGIVET AF

Foreningen Trappe Tusind

TRYK

Frederiksberg Bogtrykkeri

REDAKTIONSADRESSE

Trappe Tusind  
c/o Institut for Kunst- og Kulturvidenskab  
Københavns Universitet  
Karen Blixens Vej 1  
2300 København S

[www.trappetusind.dk](http://www.trappetusind.dk)

Abonnement kan tegnes ved henvendelse  
til [trappetusind@gmail.com](mailto:trappetusind@gmail.com)

*Udgivet med støtte fra Institut for Kunst- og  
Kulturvidenskab, Københavns Universitet*

ISSN 1903-461X

- 4 Bue Rübner Hansen  
**SPØGELSE UDEN KROP**  
Noter fra en konference: Kapitalismens æstetiske  
krise & kommunismens genrejsning
- 16 Iben Engelhardt Andersen  
**AWKWARD SQUAWKS**  
Om intimpolitisk sørgetale i Juliana Spahrs  
*thisconnectionofeveryonewithlungs*
- 28 Jeppe Rossen Skaarup  
**"TOD ODER FREIHEIT!"**  
Røveri og frihedsformer hos Robert Walser  
og Friedrich Schiller
- 37 Anne Kirstine Munk  
**ANTIENLUSIASME I KONTORLANDSKABET**  
Om sproglig modstand før Robert Walser: Kopisterne i  
Gogols *Kappen* og Melvilles *Bartleby*
- 46 Cæcilie Østerby Sørensen  
**JEG ET ER EN GRÆNSE**  
En læsning af Louis Aragons *Le Paysan de Paris*
- 54 Søren Larsen  
**ELEFANTAS(MA)TISK DIRTY TALK**
- 60 Maria Damkjær  
**UTILPASSE EJEENDELE**  
Thing Theory, Dickens og *All the Year Round*
- 69 Christian Djurhuus  
**I DIGTETS EKKO**
- 75 Katrine Hornstrup Yde  
**SEX/MONSTER**  
Om perversionens særstatus i retrogotikken – og forslag til en  
musicallæsning af den "unheimliche" Josef Fritzl-sag
- 86 Louis Aragon  
**LE PAYSAN DE PARIS (UDDRAG)**
- 89 Giorgio Agamben  
**TERRORISME ELLER TRAGIKOMEDIE?**
- 92 Alain Badiou  
**TESER OM SAMTIDSKUNST**

## SPØGELSE UDEN KROP

### Noter fra en konference: Kapitalismens æstetiske krise & kommunismens genrejsning

*Vi kommunister må slå fast: Stigmaets tid er ovre.  
Undskyldningernes tid er ovre. I dag er det de liberale,  
som må undskyldes for kapitalismens krige og fattigdom,  
for dens globale økonomiske og økologiske katastrofer!  
Vi kan gøre det bedre end dem!*

Slavoj Žižek, London, d. 13. marts 2009

#### ”Kun denne idé er en filosof værdig”

Kapitalismen er i global krise og dens ideologiske stillads er rystet. Neoliberalismen, der siden Thatcher og Reagan har tegnet kapitalismen som økonomisk teori, administrationsregime og legitimationsmaskine, har svigtet selv efter dens fortaleres standarder: ”Endnu en ideologisk gud har fejlet. Antagelserne, som herskede i tre årtier, ser med ét så forældede ud som revolutionær socialisme.”<sup>1</sup> Pludselig er socialisme og kommunisme igen noget, der kalder på afvisning,<sup>2</sup> pludselig kan en filosofisk konference om kommunisme fremstå som en politisk begivenhed. Hvad enten kapitalismen går reorganiseret og styrket ud af dette kaos eller kommunismen bliver rekonstrueret som politisk projekt (eller begge dele), står vi midt en grundlæggende rystelse af, hvad der kan opfattes som fælles i det fælles. Krisen er som sådan knyttet til vor perception; fra den passive betragters synspunkt betyder dette en omrokering af perceptionens objekter og af perceptionen selv, for den aktive deltager en åbnet og intensiveret kamp om vores perception af afgrænsninger og spredninger af fælles steder, tider, organisationsmåder og former for aktivitet.<sup>3</sup> At økonomien er politisk, knyttet til dominans og disciplin, er ikke ensbetydende med, at den er politiseret. En sådan politiserings betingelse er, at alternativer til den nuværende situation kan tænkes, herunder at filosofien og æstetikken åbner et nyt mulighedsrum, viser at væren kan distribueres anderledes.

Midt i et af denne globale rystelses epicentre, London, mødtes en række af tidens største kritiske tænkere i marts 2009 for at lade hinanden og 800 fremmødte lytte til deres

tanker om kommunismens idé. I tre dage blev Logan Hall på Birkbeck College forvandlet til det indre af nutidens mest anerkendte kommunistiske tænkning, frankocentrisk, maskulin og akademisk. At kapitalismens legitimationsregime er svækket var måske anledningen, men ingenlunde temaet for konferencen *On the Idea of Communism*. Målet var ifølge arrangørerne Slavoj Žižek og Alain Badiou ikke at analysere den seneste tids økonomiske, politiske og militære begivenheder, endstige at opbygge bevægelser eller partier i modstand mod disse udviklinger. Slavoj Žižek indledte således konferencen med at slå fast, at vi i dag har brug for en langt mere radikal spørgen:

*Dette er et møde, hvor filosoffer vil diskutere  
kommunismen som et filosofisk begreb, og argumentere  
for en præcis og stærk tese: At kommunismen fra Platon  
og frem er den eneste idé, som er en filosof værdig.*

Alain Badiou tilføjede, at filosofien kun kan forblive interesseret i den historiske og politiske tilbliven blandt mennesker, hvis den kommunistiske hypotese om lighed holdes i live: ”Hvad påhviler os er derfor en opgave, ja, en filosofisk forpligtigelse til at hjælpe denne hypotese til en ny eksistensmåde, til en ny selv-udfoldelse.”

Konferencen udfoldede sig således først og fremmest som den kommunistiske tankes arbejde med sig selv, med sit eget begreb, frem for som et filosofiens arbejde med kommunismen som konkret væren-sammen-i-verden eller en reelt eksisterende bevægelse, (eller denne bevægelses tankemæssige arbejde med sig selv). Så meget som tanken var eksileret fra de konkrete politiske kampe – som den Hegel-læsende Lenin i Schweiz i 1915 – var den parat til at kritisere og genforhandle de kategorier, som var centrale for den seneste sekvens af konkrete kommunistiske massebevægelser; staten, partiet, økonomien.

#### Tanken rekonstruerer sig selv omkring sit seneste traume

I sin filosofiske form kan kommunismen i dag forstås som resultatet af en symbolsk rekonstruktionsproces efter traumat fra de mange perverterede partistats-kommunismers sejrsgang i perioden 1920-1990, dvs. som et anti-nostalgisk sorgarbejde, i lige så høj grad som en kamplysten udfordring til kapital-parlamentarismen. Kampgejsten er forsigtigt

1. Martin Wolf i *Financial Times*, mandag d. 9. marts 2009.

2. Barack Obama & John McCain i *Politico* d. 22. oktober 2008: <http://www.politico.com/news/stories/1008/14843.html>.

3. Jeg følger her Jacques Rancière (2004).

minimalistisk; som en positivt ladet åbenhed overfor eller fordring om 'det nye', og i sin negativitet en afstandtagen fra den moderne stat og det kapitalistiske demokrati. Idealet for den filosofiske kommunisme i dag er således ikke partisanen, partilederen eller Marx, den store økonomikritiker, men filosofen selv. Denne filosof var iblandt os i London, inkarneret i Alain Badiou's skikkelse. "Alain," sagde Žižek, "vor filosofiske fader, vor Parmenides".

Ifølge Badiou må kommunismen i dag opgive at fundere sig på objektivitet og dermed bortkaste forestillingen om, at politikken kan udledes af økonomien, eller at opgaven er at overtage statsmagten. Staten er hos Badiou ikke det magtapparat, som proletariatet skal gøre til sit gennem klassekampen, men den metastruktur, der sikrer en strukturs eller en situations stabilitet. Staten er således garant for et system af restriktioner, som begrænser det mulige og forhindrer, at der tænkes ud over det eksisterende, som er staten *selv*. Mere præcist er staten den orden, som strukturerer mulighed og umulighed, angiver, hvad der tæller og kan tælles med, dvs. af kendsgerninger, af objektivitet. Økonomien er som struktur og kendsgerningsregime per definition en del af staten. For Badiou er der dog noget, som ordenen ikke formår at ordne, noget den tæller som intet, som pludselig kan melde sig som en *begivenhed* på kanten af det tomme. Hos Badiou er viden knyttet til overførslen, eller *gentagelsen*, af kendsgerninger. Begivenheden, på den anden side, er det nye, som bryder med denne orden. Begivenheden, som altid er singular og situeret, sætter et nyt mulighedsrum, en generisk sandhedsprocedure, i verden, som bebos af det subjekt, der, trofast overfor begivenheden, forfølger dens spor. Dette 'revolutionære' subjekt navigerer således i et nyt mulighedsrum i et brud med statens distribution af mulighed/umulighed.

Alain Badiou afviser hermed på én og samme tid økonomikritikken som grundlag for kommunismen, partiet som det anticiperende revolutionære subjekt, og overtagelsen af statsmagten som målet for kommunismen. Udgangspunktet for en kommunistisk politik er hos Badiou ikke en viden om det sociale arkitektur, men selve de fortolkningsbrud, som symptomer på socialt hysteri, oprør og arbejderpartier udgør. "Kommunistisk politik kræver et væddemål: Man vil aldrig kunne udlede den fra Kapitalen."<sup>4</sup> Badiou's teori om staten som kendsgerningsregime betyder også, at han tager et stort skridt væk fra enhver sociologisk orienteret marxisme.

4. Badiou citeret i Toscano (2008).

Således er det kommunistiske subjekt ikke marxismens klassiske klassesubjekt, proletariatet. Det kommunistiske subjekts *telos*, lighed, skal og kan ikke tænkes 'økonomistisk' som materiel lighed, men må i stedet tematiseres i strengt politiske termer. Dette betyder, at enhver tale om formel eller kvantitativ, retslig eller distributiv lighed må afvises som hørende til den herskende ordens *symbolske* register, mens en egentlig egalitær politik må forårsage *reel* lighed. En sådan politik må operere indenfor det symbolske, men på kanten af det tomme, dvs. kæmpe for en reel lighed, som den symbolske orden kategoriserer som 'umulig'.<sup>5</sup> Den badiouanske politik opererer således i den kløft mellem den symbolske og det reelle, som kan genfindes i det berømte slogan fra maj '68 i Paris: "Soyons réalistes – demandons l'impossible!"<sup>6</sup> Herved afvises på én og samme tid – på et teoretisk snarere end strategisk grundlag – den klassiske socialdemokratiske idé om politik *indenfor* staten, den socialistiske om *overtagelsen* af staten og det utopiske postulat om muligheden af en politik *udenfor* staten. I stedet præsenterer Badiou et begreb om politik *på afstand* af staten.

Hos Badiou udtrykker kommunismen selve det forhold, at staten aldrig er et lukket hele; at en begivenhed er mulig, men uforudsigelig. Kommunismen er således en *hypotese*, snarere end en bevægelse eller en eksisterende social praksis. I teksten "The Communist Hypothesis" beskriver Badiou den generiske kommunistiske hypotese som en hypotese om, at klassedelingen ikke er uomgængelig, at en anden form for kollektiv organisering er mulig. "Kommunisme' betegner som sådan kun dette yderst generelle sæt af intellektuelle repræsentationer. Den er hvad Kant kalder en idé med en regulativ funktion, snarere end et program."<sup>7</sup> Hos Badiou er kommunismen hverken en emancipatorisk eller emanciperet praksis, denne praksis' subjekt (proletariatet som bevægelse), eller denne bevægelses *telos*, men en horisont for tænkningen af lighed. Dette kan synes paradoksalt i lyset af kommunismens historie, der altid skrives baglæns og leves forlæns.

### Fra the commons til kommunisme

Kommunismen fandtes. Kommunismen var mere end en idé. Ikke i øst-blokkens perverse dyrkelse af partiet og administration af den samfundsmæssige produktion, men i de middelalderlige landsbyer og rødingers praktiske

5. Alain Badiou følger her den gængse lacanianske distinktion mellem det reelle og det symbolske, og forbindelsen mellem det reelle og det umulige. Se Toscano (2008).

6. "Vær realist – krævet det umulige!"

7. Alain Badiou (2008).

8. Disse former for kommunisme bliver i dag oftest knyttet til steder eller ressourcer, på dansk 'fælleder', tysk 'Allmende', engelsk 'commons', mexicansk 'ejidos', etc. Dette er ikke at forveksle med idéen om primitiv kommunisme, som vi finder hos Marx, Engels og Paul Lafargue, alle inspirerede af Lewis Henry Morgans antropologiske arbejder.

9. Peter Linebaugh (2008).

10. "Kommunismen fandtes ikke."

11. Begreberne *praxis* og *poiésis* udgør, med *theoria*, som bekendt den aristoteliske triade af menneskelige aktivitetsformer. I *poiésis* ændres omverden gennem produktive og skabende aktiviteter, i *praxis* den sociale verden i den frie politiske aktivitet, mens *theoria* er kontemplativ aktivitet, filosofi.

12. Rancière (2007), s.70-73.

fællesskaber, knyttet til den fælles brug af fælleden.<sup>8</sup> Disse 'fælledsskaber' kan bedst forstås, ikke som idéer, men som fremherskende former for selvorganisering i fraværet af ydre magters indgriben i bøndernes og skovfolkets hverdag.<sup>9</sup> Som sådan var de ikke egentligt politiske – knyttet til en selvstændig politisk sfære – men en del af de daglige, produktive aktiviteter og sociale forhandlinger. Denne kommunisme var en tilstand af fællesskab og fælleseje, men ikke nødvendigvis af lighed og fraværet af hierarkier. Disse former for organisering af det fælles muliggjorde som sådan ikke noget generisk begreb om kommunisme, hvorfor disse organisationsformer kun retroaktivt kan beskrives som kommunistiske, som proto-kommunismer – "Le communisme n'était pas."<sup>10</sup>

Kommunismen som sådan blev først mulig, da fællesskaberne blev bragt på refleksionens afstand af sig selv i modstand mod adelens og kongemagtens indhegning af fællederne, hvorved mangfoldigheden af aktiviteter så at sige foldede sig tilbage over sig selv og fødte en kommunistisk *praxis* adskilt fra fælledens *poiésis*.<sup>11</sup> Hermed blev det muligt at kræve en *ret* til fællederne; kommunismen var født, men ikke med det samme navngivet. Denne *praxis* gav sig til udtryk, ikke blot som lokale modstandsformer, men som translokale kampe for fællederne, eksempelvis i Thomas Müntzers bondeoprør, med *the Diggers* og *the Levellers* i England. Disse kampe kan forstås som fællesskabernes overlejring af sig selv som politiske bevægelser, som en proces, der synliggjorde, samlede og talte alle de lokale kommunismer efter eller mens de blev udslettet. Idet fællesskab og fælleseje ikke nødvendigvis medfører lighed,<sup>12</sup> er det først med princippet om lighed, at kommunismen i badiouansk forstand bliver en idé, der kan hjemsege verden, hvad end dens tilstand.

Denne idé findes i fælledindhegningernes tidlige epoke, i hvilken en utopisk kommunisme voksede frem i værker som Thomas Mores *Utopia* (1516) og Shakespeares senværk *Stormen* (*The Tempest*) (1623). I *Stormen* beskriver figuren Gonzalo sit ideelle *commonwealth* således:

*I'th' commonwealth I would by contraries  
Execute all things, for no kind of traffic  
Would I admit; no name of magistrate;  
Letters should not be known; riches, poverty  
[...]  
No occupation, all men idle, all;  
And women, too, but innocent and pure;*

10

*No sovereignty –*

[...]

*All things in common nature should produce  
Without sweat or endeavour; treason, felony,  
Sword, pike, knife, gun, or need of any engine  
Would I not have; but nature should bring forth  
Of its own kind all foison, all abundance,  
To feed my innocent people.*<sup>13</sup>

13. Shakespeare: *The Tempest*, s. 194-195, 2.1.148-165.

Som Shakespeare knytter også Thomas More fælled-kommunismen til den første kristne menigheds haven "all things in common".<sup>14</sup> For Gonzalo og Mores Rafael er dette fællesskab dog ikke så meget et spørgsmål om at opgive og dele, men om at *have*. Central er adgangen til landet og dettes frugter, til fælleden, og forsvaret mod dennes indhegning.<sup>15</sup> I den samtidige politisering og indhegning af fællederne opstår en trodsig nederlagspoesi, som er mere end blot det: Jo mere den bliver et forsvar for noget endegyldigt tabt, desto mere glemmes fællesskabernes hierarkiske karakter: "no name of magistrate [...] No sovereignty." Der er således ikke blot tale om, at den første menighed blev gjort til billede på et ideelt ikke-sted, men om, at det tabte fortsat eksisterede i dets fravær, at selve tabet blev fælleseje, blev til fælles begær.<sup>16</sup>

14. "Men alle de troende var sammen, og de var fælles om alt. De solgte deres ejendom og ejendele og delte det ud til alle efter enhvers behov." Apostlenes Gerninger, kapitel 2, vers 44-45.

15. Man går derfor glip af vigtige betydningslag, hvis man som Terry Eagleton gjorde på konferencen, nøjes med at læse Rafael og Gonzalo i snævre litteraturhistoriske termer, som blot udtryk for en utopisk tradition i engelsk litteratur.

16. *Utopia* er som bekendt et ordspil over de græske ord *eutopia* (godt-sted) og *outopia* (ikke-sted).

*Auch noch Verlieren ist unser; und selbst das Vergessen  
hat noch Gestalt in dem bleibenden Reich der  
Verwandlung.*<sup>17</sup>

17. "Også tabet er vort; og selv forglemmelsen / har dog form i forvandlingens blivende rige." Rainer Maria Rilke: *Für Hans Carossa*, Muzot, d. 7. februar 1924.

### "Den virkelige bevægelse, som ophæver den nuværende tilstand"

Kommunismen kan således siges at konstituere sig omkring et tab, eller rettere omkring en mangel. Derfor er kommunismen som ikke-sted fra begyndelsen aldrig fuldt ud uudgrundeligt messiansk, men også en idé formet som et minde eller et savn. De første egentlige kommunistiske bevægelser fødtes i mødet mellem den politiske kamp for fællederne og i den litterære utopi, netop i det øjeblik det reelle tab blev uigenkaldeligt, blev til mangel, og dermed et fremadrettet krav, til *begær*. I det moment, hvor historiens tilbagerulning blev umulig, eller omvendt, hvor historien blev tænkt som fremadskridende, blev kommunismen moderne. Hermed blev også dens indre modsætning indstiftet: Hvis kommunismen står udenfor historien som en utopi, dvs. uden for klassekampen, er den

11

blot en spekulativ eller religiøs myte. Hvis den er inden for historiens nuværende proces, vil den aldrig blive virkeliggjort som tilstand i et brud med den eksisterende orden. Denne modsætning i kommunismens begreb var dog, som Marx og Hegel lærer os om, at kontradiktioner ofte er, yderst produktiv; således var den eksplosivt dynamiske subjektivitet, som kendetegner enhver revolutionær bevægelse, utænkelig uden det forhold, at muligheden for at realisere den lovede transcendent kunne tænkes som immanent i situationen.

I en klassisk formulering beskrev Marx og Engels kommunismen således:

*Kommunismen er ikke en tilstand, som skal etableres, et ideal, som virkeligheden må rette sig efter. Vi kalder kommunisme den virkelige bevægelse, som ophæver den nuværende tilstand.*<sup>18</sup>

18. Marx & Engels (1962a), s. 111.

Kommunismen var således for Marx og Engels uadskillelig fra et konkret kæmpende klassesubjekt, fra proletariatet. *Det kommunistiske manifest* er netop et forsøg på at konstituere og give arbejderklassen politisk krop som parti, som mere end blot et spøgelse. *"Den proletariske bevægelse er det uhyre flertals selvstændige bevægelse i det uhyre flertals egen interesse."*<sup>19</sup> Marx og Engels undlod at udkaste mere end blot en poetisk vision af den endelige *telos*, og holdt sig til delmål, herunder ophævelsen af arbejdsdelingen og privatejendommen, dvs. afskaffelsen af kapitalismens ophobning af en enorm velstand på få hænder.<sup>20</sup>

19. Marx & Engels (1962b), s. 170.

20. Marx & Engels (1962b), s. 173.

For Marx var muligheden for det revolutionære subjekt historisk betinget af indhegningen af fælledeerne og af kapitalens opbygning af industrier. Kommunismens projekt er således ikke at vende tilbage til en tidligere 'kommunisme', men, med udgangspunkt i de bestående forhold, at organisere massebevægelser og partier, der kan indstifte en ny kommunisme. Ifølge Marx var kommunismen således ikke et transcendent ideal eller en utopi, men selve den i situationen immanente subjektivitets ophævelse af situationen selv, og dermed også af sin egen eksistens som klasse. Proletariatet kan derfor tænkes først og fremmest som forandringens subjekt, som den borgerlige ordens symptom og nemesis, og sekundært som den sociologisk set dominerede klasse. Dette muliggør tænkningen af proletariatet som et andet ord for det subjekt, der er tro overfor idéen om lighed.<sup>21</sup>

21. "Marx [...] produced a possibility that has no known precedent: that of communism as the never-ending, self-critical return of the democratic revolution." Kouvelakis (2003), s.352.

Ophævelsen af kommunismens drivende dynamik,

kontradiktionen mellem immanens og transcendent, viste sig dog problematisk, da kommunismen fik chancen for at indføre sig selv som tilstand: Hvor de kommunistiske bevægelser lovede, at overtagelsen af statsmagten ville lede til et brud med den forudgående ufrihed i ulighed, måtte den kommunistiske partistat vælge mellem at lade folket vente i konstant udsættelse, eller postulere, at man allerede var nået frem. På den ene side fandt man, i stadig konkurrence med kapitalen, blivende krigsøkonomier og undtagelsestilstandens repression, på den anden en lighed, der blev fremvist i sociologiens, økonomiens og rettens objektivitet og almenhed: Administrationens målestok afløste idéen om lighed, hvorved subjektive protester og sociale symptomer kunne reduceres til individuelle patologier. I begge tilfælde blev mængdens autonome konstitutive magt negeret af partinomenklaturaets diktatur.

Den kommunistiske tanke i dag kan læses som en stadig meditation over erfaringen af den kommunistiske dialektiks død i partistaten, med hvilken den modsætningsfyldte enhed mellem parti og idé, mellem immanens og transcendent, blev brudt. Etienne Balibar beskriver dette brud således:

*Den hundred år lange cyklus, som jeg har refereret til (1890-1990), markerer bestemt afslutningen på enhver gensidig tilknytning mellem Marx' filosofi og en organisation af en hvilken som helst art, og derfor, a fortiori, mellem denne filosofi og en stat.*<sup>22</sup>

22. Balibar (1995), s. 118.

Således kan konferencens filosofiske kommunisme indskrives i en fortælling om, hvordan den tanke, der oprindeligt blev tænkt af almen og arbejder, der tænkte sin egen væren, er blevet fremmed for sig selv. Som proletaren i sin tid levede den kommunistiske *praxis* i fælledindhegningernes afstand til den kommunistiske *poiësis*, lever vi i dag den kommunistiske *theorias* brud med en hundredårig tradition for kommunistisk *praxis*.

### Kommunismen som ånd

Når det står klart, at den kommunistiske filosofi i dag har trukket sig tilbage til kontemplationen og bekræftelsen i tanken af sig selv som idé og hypotese, betyder det dog ikke, at den har trukket sig tilbage til en utopisk messianisme. For Badiou er den rene idé om lighed, kommunismens hypotese,

et intellektuelt mønster, hvis spor kan findes i forskellige folkelige opstande – fra Spartacus til Thomas Müntzers bondeoprør – en slags ”kommunistisk invariant,” som altid aktualiseres forskelligt.<sup>23</sup> Idet Badiou tænker begivenheden som subjektivitetens oprør mod situationens objektivitet, betegner kommunismen ikke længere proletariatets bevægelse indenfor den materielle orden, som afskaffer sig selv som proletariat, men den formelle mulighed for andre muligheder.

23. Badiou (2008).

Hos Badiou gælder det altså, at den betragtning, at den kommunistiske tanke er blevet løsrevet fra den kommunistiske praxis i et domæne for sig, må kvalificeres i form af en supplerende konstatering af, at dette ikke betyder tankens isolation fra al praxis, men dens potentielle allestedsnærværelse. Fra at være situeret i bevægelser, som gav den hjem og målestok, flakker tanken nu omkring og søger konkrete og situerede praksisser og emancipationsbevægelser, som den kan slå sig ned i. Kommunismen i denne skikkelse er i sandhed *generisk*, med al den uklarhed og vidde dette udtryk implicerer. Denne formelle karakteristisk af kommunismen, der bliver til tanke, hjemløs og potentielt allestedsnærværende, afslørede sig på konferencen som et af de strukturerende træk ved den frankofone kommunistiske tanks indre organisering.

Således viste denne logik sig central hos så forskellige tænkere som Jacques Rancière og Jean-Luc Nancy, som i deres respektive præsentationer begge søgte at tænke en kommunisme, der ikke er kropsliggjort i den revolutionære massebevægelse, hvis mål er afskaffelsen af de herskende dominansforhold. Jean-Luc Nancy tænkte kommunismen i heideggerianske termer som en med-væren (Mitsein), som et eksistentiale, der kendetegner tilstedeværens (Daseins) væren-i-verden.<sup>24</sup> Jacques Rancière, på den anden side, tog udgangspunkt i, hvordan vi kan teste og praktisere lighed i en situation af ulighed, hvorved han knyttede sin idé om den uvidende lærer sammen med begrebet kommunisme.<sup>25</sup> Ifølge denne idé er kommunismen ikke en ophøjet viden, som skal overbringes af den vidende lærer til de uvidende, men en konkret og hverdagslig praksis, der knytter sig til en aksiomatisk antagelse af, at ’vi er lige, lige her og nu’. Med et tilsyneladende oxymoron foreslår Rancière, at vi *praktiserer utopien*.<sup>26</sup> Dette betyder, at de kæmpende er *uvidende*, for så vidt kampen ikke bygger på videns-hierarkier, og *æstetisk* for så vidt den griber ind i den sanselige orden, i den æstetiske

24. Nancy (2009).

25. Se Rancière (2007).

26. Hvor Rafael og Gonzalo omtaler deres utopier i spatiale termer, henviser til et godt sted, der ikke findes (*eutopia/outopia*), kan Rancières, Nancys og Badious utopier beskrives med det engelske ord ’nowhere’ (*no-where/now-here*), dvs. som en praktisk antagelse af lighed, snarere end som et sted. Således bryder den frankofone kommunisme med den metaforik, der er knyttet til fælledens materialitet.

opdeling af det fælles i samfundet.

Idet kommunismen tænkes som en praktiseren eller tænkning af lighed, der potentielt kan slå ned eller antages hvor som helst, ophører partistatsdiktaturets monopol på kommunismen. Set i lyset af stalinismen bliver kommunismen hermed ikke-totalitær. Set fra et nutidigt revolutionært perspektiv bliver kommunismen impotent.

### Fra ånd til almenvilje

På konferencen blev den åndrige konceptualisering af kommunismen som en idé angrebet af ung-badiouanerne Peter Hallward og Bruno Bosteels, som begge har skrevet om de aktuelle egalitære kampe for at overtage og administrere statsmagten i henholdsvis Evo Morales’ Bolivia og Jean-Bertrand Aristides Haiti. ”Er ideen om en politik på afstand af staten blot endnu en venstre-kommunisme for ’smukke sjæle’?” spurgte Bosteels Badiou; ”delegitimerer du ikke en række reelt emancipatoriske bevægelser og politikker med din totale afstandstagen fra staten?”<sup>27</sup> Peter Hallward tog en mere teoretisk vej, som gik over det jacobinske begreb om *almenviljen* til Marx, med hvem han definerede kommunismen som den virkelige bevægelse, der afskaffer den nuværende tilstand, som en magt, som ikke kan stille sig tilfreds med at være en hypotese, eller med at operere på afstand af staten. En sådan bevægelse kan ikke tænkes som en simpel aktualisering af en idé, af et intellektuel begreb om retfærdighed, men må snarere forstås som folkets bringen sig selv til magten. For Hallward er folket ikke kendetegnet af, hvad det er, men hvad det kan, det er en vilje, der ikke kan blive repræsenteret af en uddannet parti-elite, men kun præsentere sig selv. En revolutionær bevægelse må således betegnes som en tænkende proces af tilbliven, som en vilje, der uddanner sig selv, som folkets bliven-stat.

### Hvordan tænke et subjekt, som ikke blot vil magten, men ønsker at ophæve sig selv?

Den nuværende økonomiske krise kan bestemmes som en dobbelt krise: som kredit- og handelskrise er der tale om en krise i kapitalismens økonomiske relationer, mens den som ideologisk krise viser sig i en ændring af folks imaginære forhold til disse rystede økonomiske relationer. For den filosofi, hvis største styrke er at tænke den formelle mulighed

27. En sådan delegitimering blev udtrykt fra et badiouansk perspektiv af Judith Balso, som svarede Bosteels med dette radikale udsagn: ”Der findes ingen politik i USA i dag – kun stat.”

for andre muligheder, eller muligheden af en kommunistisk bevægelse eller praksis, *på trods af staten*, synes det utænkeligt, at statens egen krise giver mulighed for andre muligheder. For den frankofone filosofi er kapitalismens krise ikke en begivenhed; et revolutionært subjekt opstår aldrig kausalt, altid i et brud med staten. Der gives begivenheder uden kriser og kriser uden begivenheder. Krisen føder ikke modstand, modstand føder modstand.

Krisen ændrer dog radikalt den verden af varer og kapital som Marx analyserede, der, hvilket Žižek bemærker, ikke blot er en empirisk sfære, men et socio-transcendentalt *a priori*, som genererer totaliteten af sociale og politiske relationer.<sup>28</sup> Vor tids kapitalistiske krise savner måske stadig sin begivenhed, den er ikke statens eksplosion, men dens truende implosion. Så meget læste Žižek af verdensledernes reaktion: *"Fødevarekrise, AIDS-epidemi, fattigdom og global opvarmning – alt det kan vente. Det virkeligt påtrængende i dag, staternes kategoriske imperativ, er: Red bankerne!"* Således har finanskrisen afsløret, at økonomien er 'det reelle' i vor nuværende orden.

I denne situation dukker gamle såvel som nye symptomer og former for social hysteri op. I denne situation vil en lang række sociale onder formeres og forværres. I det omfang modstand kan ses som en reaktion på et onde, vil sandsynligheden for modstand vokse. En sådan modstand er dog kun mulig, hvis andre muligheder, end de af kapitalparlamentarismen accepterede, kan tænkes og praktiseres. En tænkning af sådanne afhænger ikke kun af den formelle mulighed for andre muligheder, men af en indsigt i og kamp om situationens objektivitet, om staten og om *"le partage du sensible."*<sup>29</sup> Modstanden mod kapitalen i dag er således afhængig af dens modstanderes trofasthed overfor den generiske sandhedsprocedure, som vi kan kalde den kommunistiske hypotese, og deres evne til at sprede begivenheden. Trofastheden må derfor tage form af en direkte deltagelse i kampen om sansningen af det fælles, om subjekternes imaginære forhold til deres situation, og om videnskaberne kendsgerninger. Kommunismens formelle mulighed kan måske bedst tænkes badiouansk, men dens praktiske mulighedsbetingelse er en æstetisk ændring af sansningen af det fælles, og en kritisk og historisk-materialistisk indsigt i statens politiske økonomi, den globale kapitalismens rum, i racismens, sexismens, imperialismens og nationalismens dynamikker, samt den voksende globale

miljøkatastrofe, etc.<sup>30</sup>

Vi er, som Alain Badiou bemærker, på mange måder i samme situation som Marx og Engels, da de i 1848 kunne beskrive kommunismen som et *spøgelse*, som på én og samme tid er intetsteds og allesteds – et spøgelse, som blot venter på at tage krop.<sup>31</sup> Om filosofien kan overvinde sit eget opgør med det autoritære parti, uden at bringe dette i live igen, er i dag et åbent spørgsmål. Indtil da synes filosofien overladt til kunsten og de politiske bevægelers evne til at forestille sig, skabe og praktisere nye kollektive og globalt orienterede organisationsformer.

ALAIN BADIOU *Etikken – Et essay om erkendelsen af det onde*. Philosophia, 2007 / ALAIN BADIOU "The Communist Hypothesis", i: *New Left Review*, vol. 49, 2008 / ALAIN BADIOU *Grundrids af metapolitikken*. Slagmark, 2007 / ALAIN BADIOU *Being and Event*. Continuum, 2005 / ETIENNE BALIBAR *The Philosophy of Marx*. Verso, 1995 / STATHIS KOUVELAKIS *Philosophy and Revolution*. Verso, 2003 / PETER LINEBAUGH *The Magna Carta Manifesto*. University of California Press, 2008 / KARL MARX & FRIEDRICH ENGELS "Den tyske ideologi": *Økonomi og filosofi*. Gyldendal, 1962a / KARL MARX & FRIEDRICH ENGELS "Det kommunistiske manifest": *Økonomi og filosofi*. Gyldendal, 1962b / THOMAS MORE *Utopia i: Memoirs of Sir Thomas More*. Cadell and Davis, 1808 / JEAN-LUC NANCY "Communism – the word", noter til konferencen i London, marts 2009. <http://www.bbk.ac.uk/bih/news/nancydoc> / ELINOR OSTROM, "Coping with the tragedies of the commons": *Annual Review Political Science*, 1999 / JACQUES RANCIÈRE *On the Shores of Politics*. Verso, 2007 (1995) / JACQUES RANCIÈRE *Den uvidende lærer*. 2007 / JACQUES RANCIÈRE *The Politics of Aesthetics*. Continuum, 2004 / WILLIAM SHAKESPEARE *The Tempest*. The Arden Shakespeare, 2001 (1623) / ALBERTO TOSCANO "Marxism Expatriated – Alain Badiou's Turn" i: *Critical Companion to Contemporary Marxism*. 2008 / SLAVOJ ŽIŽEK *The Parallax View*. The MIT Press, 2006

30. For alle med en interesse i disse spørgsmål kan David Harveys værker om kapitalens geografi, Robert Brenner om kapitalismens historie, Gerard Duménil og Dominique Lévy om kapitalens politiske økonomi og Benedict Anderson og Etienne Balibar om racisme og nationalisme anbefales.

31. Badiou (2008).

28. Žižek (2006), s.56.

29. "Opdelingen og fordelingen af det sanselige." Rancière (2004).



## AWKWARD SQUAWKS

Om intimpolitisk sørgetale i Juliana Spahrs  
*thisconnectionofeveryonewithlungs*

*When it came down to it, it was an awkward time and  
it was the awkwardness that obsessed them. It was an  
awkward time for them and for the word them.*

Juliana Spahr: *The Transformation*, s. 205

De seneste analyser af den skønlitterære genre 9/11 fremsætter den (ofte skuffede) konklusion, at de store politiske og historiske perspektiver træder i baggrunden for intime historier om bristede ægteskaber og anden privat sorg. Tore Rye Andersen er i *Passage*-artiklen "Nærindstillinger – om den amerikanske romans intimhistoriske tilgang til 9/11" pessimistisk på den amerikanske samtidsromans vegne. Han mener, at det kritiske potentiale udebliver i en gennemgående mangel på store linjer. Han taler ligefrem om et svigt, når romaner som Don DeLillos *Falling Man* (2007) og Jonathan Safran Foers *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) hovedsageligt forholder sig til individuelle konsekvenser af katastrofen:

*9/11 litteraturen har stået for en atomisering snarere  
end en universalisering, og romanerne om den  
skelsættende begivenhed befinder sig langt fra den  
samlende modfortælling [...]*

Nicklas Freisleben Lund er i artiklen "Min lille katastrofe", bragt i første nummer af *TRAPPE TUSIND*, enig i, at romanerne gennemgående fremfører private, rørende historier, men mener dog, at dette også er et kritisk aktiv, der nuancerer den vestlige offerrolle *post-9/11*:

*[...] man må forholde sig til sit lille liv som en aktiv  
part i en strukturel antagonisme. Ikke kun som offer,  
men også som udøver af en vold, der uløseligt er knyttet  
til det allermest private.*

Jeg mener, at en intim tilgang til den historiske begivenhed måske netop kan være en mulighed for at indsætte

begivenhedsprædikamentet 9/11 i en storpolitisk kontekst, der har evige problemer med administreringen af det kropslige "nær og fjern" og pronominerne "dem og os". Juliana Spahrs digtsamling *thisconnectionofeveryonewithlungs* (2005) er et eksempel på et fokus på intime relationer, der insisterer på disses globale implikationer. Med bl.a. Judith Butlers begreber om sorg, vold og *post-9/11* kan man kvalificere denne poetiske sørgetale som et stykke sproglig intimpolitik.

### Intime forbindelser: vejrtrækning, krig, fuglefløjt

Juliana Spahrs kollektive digterjeg befinder sig med sine elskede (altid i flertal) på en strand på Hawaii d. 16. marts 2003:

*And because the planes flew overhead when we spoke  
of the cries / of birds our every word was an awkward  
squawk that meant also / AH-64 Apache attack  
helicopter, UH-60 Black Hawk troop / helicopter,  
M2A3 Bradley fighting vehicle, M1A1 Abrams main  
/ battle tank, F/A-16 Hornet fighter/bomber, AV-  
8B Harrier fighter / jet, AH-1W Super Cobra attack  
helicopter and that soon would / mean other things  
also, the names of things still arriving, the B-2 / stealth  
bombers from Whiteman Air Force Base, the B-52  
bombers / that are now in Britain. (s. 67)*

Situationen er her intim og poetisk afsondret, men allitterationerne insisterer, og det ord [WAR], som også er hørbart i andet vers' "akward squawk", overtager talen i resten af afsnittet. Fly og fugle suspenderer her 'poesien', idet de nærmest kausal-logisk ("har man sagt A(nd) må man også sige B(ritain)") afstedkommer en opremsning af navne på aktivt krigsmateriel. Juliana Spahr er amerikaner og befandt sig i New York d. 11. september 2001. Hun bringer på denne måde et vidnesbyrd om terrorangrebet. "Vi" er i *thisconnectionofeveryonewithlungs* ikke begrænset til digterjeget og hendes nærmeste. Vi'et bevidner en konkret historisk situation, hvor "the planes", i en kollektiv sproglig bevidsthed, først og fremmest er de to fly, der fløj ind i World Trade Center. Herfra kunne amerikanerne blot "skræppe" som skræmte fugle, respondere med bomber, som sammen med konkrete datoer, der repræsenterer optakten til USA's invasion af Irak, udgør en slags empirisk data for

digtsamlingen.

*This connection of everyone with lungs* falder i to dele, som, hvis man holder sig til tekstens faktiske referencer til en samtidig socio-politisk virkelighed, omhandler to angreb: terrorangrebet og så et modangreb. Den første del, ”Poemwritten after september 11/2001”, udgør et otte sider langt digt, hvis skrivesituation er placeret i ”*Brooklyn, New York*” (s. 10). Den forbindelse, som digtsamlingens titel peger på, udfoldes her. Det er forbindelsen mellem ”alle der trækker vejret”, en forbindelse mellem mennesker,<sup>1</sup> der altså kan placeres i den luft, vi indånder eller ”det rum”, vi bebør: ”*This space goes in and out of everyone’s bodies*” (s. 4). Dette ”rum” blev d. 11. september 2001 mærket af terror: I New York fyldtes luften af røg, kemikalier og støvpartikler fra WTC’s sammenstyrt. Digtet, der bevæger sig fra kroppens mindste celler over ”*the space of the nations*” og helt ud i mesosfæren i en fænomenologisk udfoldelse af et langt fælles åndedrag, slutter anderledes konkret med en lignende begivenhed, bygningers sammenstyrtning, der fører til digterjegets dobbelte udsigelse om forbindelsen mellem ”alle med lunger”:

*The space of everyone that has just been inside of everyone mixing / inside of everyone with nitrogen and oxygen and water vapor and / argon and carbon dioxide and suspended dust spores and bacteria / mixing inside of everyone with sulfur and sulfuric acid and titanium and / nickel and minute silicon particles from pulverized glass and / concrete.*

*How lovely and how doomed this connection of everyone with / lungs.* (s. 9)

Anden del, ”poemwritten from november 30/2002 to march-27/2003”, består af datoinddelte afsnit, hvis kronologi følger optakten til USA’s invasion af Irak. Digtet, der er 60 sider langt, slutter d. 27. marts 2003, hvor USA indsatte de første faldskærmstropper i det kurdisk kontrollerede nordlige Irak. Ofte begynder afsnittene her med en henvendelse til digterjegets elskede: ”*Beloveds, I’ve said it before, our bed is a few square feet [...]*” (s. 27), hvorefter der tales om dagens politiske eller militære foretagender (og om hvad pressen ellers beretter om hændelser i verden): ”*Beloveds, today the UN commission searched all the square feet of / Hussein’s office in a show of power*” (s. 27). Denne udvidelse af digtets rum forårsager igen ofte

en fortvivlet udsigelse om den nære, kropslige relation: ”*We wake up in the night with just each others [...]*” (s. 30). Sådan foretages der konstante skift mellem den intime relation og den globale situation, mens teksterne vikler billeder og steder sammen, sådan at fx fuglesangen, der vækker de elskende i det første afsnit, bliver til en nyhedsstrøm, der konstant overtager deres forhold til hinanden: ”*[...] as we spoke of birdsong we / also spoke of Bush’s summit Sunday with the leaders of Britain [...]*” (s. 65). Teksten foretager altså helt ned på sætningsniveau en pendulering mellem ”nær og fjern” eller en susen ”ind og ud” af intimsfæren, og på den måde kan man tale om, at anden del af digtsamlingen ligeledes har vejrtrækningen som struktur. Denne ”dagbogsdel” skydes da også i gang med forfatterens personlige, kursiverede note: Spahr skriver om en tiltagende vished om, at USA ville invadere Irak og om, hvordan det fik hende til at overveje sine intime (og komplicerede) forbindelser til bl.a. amerikansk udenrigspolitik:

*I had to think about my intimacy with things I would rather not be intimate with even as (because?) I was very far away from all those things geographically. This feeling made lyric – with its attention to connection, with its dwelling on the beloved and on the afar [...]* (s. 13)

### “Oh this on the map, off the map feeling”

Niels Frank optegner i sin essaysamling om moderne litteratur *Alt andet er løgn* (2007) to til tider rivaliserende strømninger i moderne amerikansk poesi: På den ene side finder man en mundtligt orienteret litteratur, der opfatter sproget som en direkte formidler af det indre tanke- og følelsesliv, og som derfor har poetisk fokus på det umiddelbare udtryk og på en nedbrydning af grænsen mellem det litterære og det ordinære. Det er en tradition, man ser viderebragt på bl.a. den danske poetry-slam-scene, hvor fokus netop er på den enkelte digters optræden her og nu. På den anden side finder man en skriftligt orienteret litteratur, der insisterer på, at sproget ikke blot er et kommunikationsmiddel, men at det konstituerer en verden i sig selv: Fordi sproget er inficeret af historie, biografi og psykologi vil man aldrig kunne udtrykke sit rene empiriske jeg med sin rene individuelle stemme, man må derimod forholde sig til sproget som et materiale, der på forhånd sætter en ramme om fortællingen.

1. ... og andre pattedyr. Men det vil vise sig, at vejrtrækningen her er tæt forbundet med sproget, og jeg tillader mig derfor at nøjes med at interessere mig for 'den menneskelige forbindelse'.

Language Poetry opstod i forlængelse af den tradition som en teoretisk og politisk bevægelse omkring tidsskriftet *L=A=N=G=U=A=G=E* i halvfjerdserne. Med feltråbet "*I HATE SPEECH*" reagerede Language-digterne på "... *de to foregående årtiers poetiske dyrkelse af det mundtlige, det orale, rytmen, kropsbevægelsen, åndedrættet...*"<sup>2</sup> Niels Frank spørger til dette forhadte "talesprog":

2. Frank, s. 159.

*Men hvad er det da talesproget siger? Det siger, hverken mere eller mindre: jeg. Det siger: jeg taler, jeg tænker, jeg føler osv., nøjagtig ligesom åndedrættets ind-og-ud siger nu og her. Tale- og åndedrætspoesien tilhører med andre ord, hvad man kunne kalde det moderne forlæsningsprojekt. Den orale poesi bliver på den måde højdemålet af al individualisering, den tjener måske ligefrem den enkelte, og åndedrættet bliver det definitive bevis for det i bund og grund uanfægtelige jeg.*<sup>3</sup>

3. Frank, s. 160.

Den mundtlige tradition fremhæver med andre ord en poesi, hvor åndedrættet er både struktur og signatur. Det kan virke paradoksalt at forbinde *thisconnectionofeveryonewithlungs* med den helt modsatte tendens, sprogdigtningen, når nu Spahr faktisk lader åndedrættet være strukturerende (ind-ud) helt ned på afsnitsniveau, og når en gennemgående sætningsstarter i *thisconnectionofeveryonewithlungs* er "*I speak of...*". Men vejtrækningen er hos Spahr metaforen for forbindelsen mellem mennesker; det er den, vi har tilfælles, og som holder os i live. Det kan forstås rent kropsligt (vi har alle lunger), men også, og det vil vise sig at hænge sammen, mere eksistentielt eller politisk: Luften er overalt, den udgør altså det sociale rum, vi deler. Åndedrættet kan i Spahrs poesi siges at indstifte et figurativt jeg i dette fælles rum: Digterjeget er, trods en genkendelig biografi, ikke ren empirisk signatur. Det optræder som en figur i strukturen i den forstand, at det ikke blot agerer, men også ageres på og med:

*We get up in the morning and the words "Patriot missile system," "the Avengers," and "the US infantry weapons" tumble out of our mouths before breakfast.* (s. 74)

Det hænger netop sammen med åndedrættets struktur i Spahrs poesi. Fordi denne krydsning af grænserne mellem det indre og det ydre hos Spahr altid er i *proces*, giver det ikke

22

mening at tale om "ude og inde" eller "nær og fjern" som faste modsatte størrelser. Gennemgående for Spahrs digtertale er umuligheden af blot inderlig, intim eller intenderet kommunikation: Forskellige diskursers påtrængenhed er uundgåelig, når det ofte noteres: "*As I speak of [...] I speak of [...]*", og "offentlige" sprog blander sig med jegets forsøg på at skrive et kærlighedsdigt:

*When I speak of yours skins, I speak of newspaper headlines in other countries and different newspaper headlines here.* (s. 20)

*Beloveds, I keep trying to speak of loving but all I speak about is acts of war and acts of war and acts of war.* (s. 28)

Digtsamlingen performer en samtidig historisk situation, hvor USA angribes af terrorister, og hvor landet besvarer denne indtrængen med en militær "ekskursion", en invasion af Afghanistan og Irak. Dette er, set fra et nordamerikansk perspektiv, et todelt begivenhedsforløb, som man kunne kalde *beskadigelse* og *genoprettelse*, *angreb* og *forsvar* eller *udåd* og *hævn*. USA's nu forhenværende præsident George W. Bush talte ni dage efter terrorangrebet til det amerikanske folk om de politiske og militære konsekvenser af denne fjendtlige indtrængen i USA; her var fokus på øjeblikkelig handling, altså på en militær besvarelse af angrebet:

*I will not forget this wound to our country or those who inflicted it. I will not yield; I will not rest; I will not relent in waging this struggle for freedom and security for the American people.*<sup>4</sup>

Her er det uanfægtelige *jeg* det amerikanske folks præsident, personificeringen af nationen og dermed et klart afgrænset nationalt *jeg*. Den rystelse, som 9/11 fremkaldte, omtales som et enkeltstående sted i amerikansk historie, som en radikalt uvant begivenhed på amerikansk jord, fordi de amerikanske grænser her blev overskredet. Digterjegets rum er i modsætning hertil ikke entydigt amerikansk. Det poetiske svar på angrebet kan ikke siges at komme fra et psykologisk eller geografisk afgrænset *jeg*: "*Oh this on the map, off the map feeling*" (s. 64). Tekstens katalyserende terrorangreb, med

4. Bush: "President declares 'Freedom at war with fear'", d. 20. september 2001.

23

bygningerne, der kollapse som punkterede lunger, er trods skrivesituationen i Brooklyn måske heller ikke udelukkende situeret i New York, men derimod udvidet til et større terrorbegreb. Og den vejtrækning, som digtsamlingen kan siges at ville opretholde samtidigt med og på grund af beskadigelsen, er altså ikke en besvarelse af angrebet, der er pragmatisk eller romantisk begrundet, det er nærmere en form for flervejskommunikation.

### Uendelig krise. Kritisk vidnesbyrd

Nærhedsproblemet er her, *via* sørgetalen, udvidet til en refleksion over, hvad digterjeget på mange måder som olieforbrugende, privilegeret amerikaner er *"intimate with"*. Især set i lyset af Judith Butlers teoretiske refleksioner over socialitet, politik, fortælling og etik giver det mening at kvalificere digtsamlingen som en form for politisk, kritisk vidnesbyrd. Butler undersøger i *Precarious Life* (2004) netop mulighederne for flere forskellige fortællinger om 9/11. Hun beklager, at det i USA ikke er muligt offentligt at sætte sig ud over en herskende dikotomisk retorik. Folk har svært ved at lytte til talehandlinger, der ikke entydigt vælger side i en sag, som i denne binære ordens *"sloshy metonymy"* bliver til "Fred mod Terror", "Civilisation mod Barbari" og "Dem mod Os". Hun kalder det en "hegemonisk grammatik" og forstår hermed en ramme, der sætter grænser for, hvordan man kan tale om eksempelvis terrorangrebet d. 11. september 2001. To ting er afgørende for denne rammes narrative dimension: For det første har fortællingen begrænsede muligheder for at begynde "før" 9/11, altså hvor man eksempelvis prøvede at sætte begivenheden ind i en historie, hvor USA længe har spillet en aggressiv udenrigspolitisk rolle. Dette ville indenfor den herskende forståelsesramme blive opfattet som et forsøg på at forklare hændelserne og dermed på at frifinde terroristerne, altså at tildele den "uforståelige katastrofe" en form for rationalitet. For det andet udelukkes fortællemodi, der involverer et decentreret narrativt "jeg". Det sker netop, fordi det "uanfægtelige jeg" (Amerika) er blevet anfægtet. Bruddet på en førstepersonsfortælling udgør altså skaden i sig selv, og det er dette *"the narrative 'I' within the international political domain,"*<sup>5</sup> som man, ifølge Butler, forsøger at reetablere ved at insistere på USA's enerådighed og lederskab i "krigen mod terror". Butler foreslår et (tanke-) brud på denne ramme, der ligner Spahrs noterede projekt: *"to*

5. Butler (2004), s. 7.

*consider the ways in which our lives are profoundly implicated in the lives of others."*<sup>6</sup>

6. Butler (2004), s. 7.

Terrorangrebet er hos Spahr ikke blot en enkeltbegivenhed, der indstifter et før og et efter, altså en *særlig* krise, det er også en anledning til at pege på en *uendelig* krise udstrakt i tid og rum.

*Oh this endless twentieth century. // Oh endless. // Oh century. // Oh when will it end. // In recent days, I hear rumors that ships are being fueled and then / are slipping out of port slowly at night.* (s. 37)

Det giver anledning til en anden form for fortælling end den officielle historie, som begynder d. 11. september 2001 (ikke før), men som fortsætter i det, der ligner en uendelig *exces*; den uendelige kamp mod terror: *"Americans should not expect one battle, but a lengthy campaign, unlike any other we have ever seen."*<sup>7</sup> Det, som er paradoksalt ved den officielle amerikanske insisteren på et *før og efter*, er, at hændelserne fastholdes i et allerede eksisterende historisk paradigme, nemlig i den binære skelnen mellem *frihed* på den ene (vestlige) side og *ondskab* på den anden. Det er kendetegnende for præsidentens retorik i denne sammenhæng, at "frihed" og "frygt" bliver tildelt selvstændig (modstridende) agens:

7. Bush, d. 20. september 2001.

*Great harm has been done to us. We have suffered great loss. And in our grief and anger we have found our mission and our moment. Freedom and fear are at war. The advance of human freedom – the great achievement of our time, and the great hope of every time – now depends on us.*<sup>8</sup>

8. Bush, d. 20. september 2001.

Dette frihedsbegreb, der sidestilles med den amerikanske mission/fortælling, problematiseres og udvides hos Spahr. Hvis fuglen, med dens udbredte vinger, er et traditionelt frihedssymbol, findes der en helt ud på forsideillustrationen<sup>9</sup> gennemgående fuglemetaforik i *thisconnectionofeveryone-withlungs*, som på samme tid bruger og udfordrer denne symbolik. "Frihedens vinger" er dobbelte i Spahrs digtertale: De iscenesættes som flyene og bomberne, der ustandseligt fylder det globale luftrum, og de er samtidig (og derfor) tyngede:

9. Et foto af en losseplads i São Paulo illustrerer forsiden: Nogle æsler står i affaldsdyngerne og æder skrald. De er omringet af hundredvis af fugle med flappende vinger, på jorden og i luften.

*And I speak of the flapping of parrots' wings as they come*

*over / the tree that reaches over the bed and the helpless flapping of our / wings in our mind, our wings flapping as we are on our backs in / our bed at night, unable to turn over or away from this, the three- / legged stool of political piece, military piece, and development / piece, that has entered into our bed at night holding us down [...]* (s. 18)

Spahr tager altså dette ”frihedsbegreb” og defamiliariserer det; hun bryder med en læserforventning, idet hun bestemmer det som *ufrit*. Det er sproget i radioen i den globaliserede verden, der tvinger digterjeget til at vidne, og det er de ”amerikanske metaforer”, som dermed tvinges til at bevidne sig selv. Spahr bringer en stiliseret fremstilling af det i forvejen kendte, idet hun *forfølger* krisen, hun udvider 9/11 tematisk (historisk og geografisk), men altså også formelt, idet 9/11 fremsættes som et sprog, hvis betydning må udvides. Terrorhandlinger foregår, viser Spahr, både inden og uden for USA og som krigserklæringer fremsagt af *både* muslimske terrorister og George W. Bush. Denne digtsamling nægter at godtage forestillingen om en radikal Ondskab (der kan udpeges og identificeres), og den påpeger, hvordan italesættelsen af denne radikale Anden legitimerer ”krigen mod terror”, tortur osv. For overhovedet at tale om storpolitiske konflikter mellem ”dem” og ”os” må man starte på det grammatiske og personlige plan: forskellen på ”dig” og ”mig” og på ental og flertal. Krisens uforståelighed og absurditet opretholdes og synliggøres i digterjegets mislykkede forsøg på at give en privat kærlighedserklæring, men denne selvfortælling udvider i samme omgang sin henvendelse til at gælde alle mennesker.

### **Disconnection: Sårbarhedens etik**

Vidnet, det kollektive digterjeg med en tydelig forbindelse til et sporbart sprog og en bestemt socialitet, har d. 20. september 2001 kunnet lytte til følgende udtalelse i medierne:

*Tonight we are a country awakened to danger and called to defend freedom. Our grief has turned to anger, and anger to resolution. Whether we bring our enemies to justice, or bring justice to our enemies, justice will be done.*<sup>10</sup>

10. Bush, d. 20. september 2001.

26 Udgangspunktet for *thisconnectionofeveryonewithlungs* er lige-

ledes en fælles sorg. Det er en vidneberetning fra et sted (alle steder), hvor ”forbindelsen mellem mennesker” har lidt skade eller måske ligefrem er blevet brudt. Dette er på paradoksalt vis også hørligt i titlens sammenhængende ordbillede [*disconnection*]ofeveryonewithlungs. Forbindelsen mellem mennesker synes altså også at indeholde ”adskillelsen”, at indebære grænsen. Det, som kendetegner Spahrs poetiske sprog, er netop en sådan forskel mellem det, man hører, og det, som også er hørligt, det, man ser og det, som også er synligt, og det, man siger, og som man dermed også siger.

Tore Rye Andersen skriver, at stor amerikansk politisk litteratur er skrevet på ”vreden” og at han ikke finder det samme potentiale i de 9/11-romaner, ”der stort set undlader at sige noget om 9/11, og som i stedet forlader sig på vores egne associationer i forhold til begivenheden”. Et af hans bud på denne mangel på rasende politisk anskueliggørelse er, at katastrofen endnu er ”for tæt på”, at vi skal komme os, før vi kan forstå det brede perspektiv. Han beklager, at 9/11 som sådan stadig opfattes som en ubegribelig, urørlig singularitet. Jeg mener omvendt, at når 9/11 nærmest fremstår som ”tilfældig baggrund” i intime og sorgfulde fortællinger, kunne det netop være et udsagn om, at katastrofen ikke er en urørlig og enkeltstående begivenhed. Juliana Spahr, og altså også disse romanforfattere, dyrker sorgen, de er ikke kommet sig, men det er måske netop her, det politiske potentiale skal findes.

Ovenfor så man, at sorgen ni dage efter terrorangrebet i New York først blev overtaget af vrede og dernæst erstattet af en resolut beslutning om det, man med ”de officielle sørgetalers” retorik kunne kalde ”tårnenes oprejsning”: ”Krigen mod terror”. Judith Butler er ikke sikker på, at denne ”erstatning af manglen” er noget, man bør stræbe efter. En sådan erstatning indebærer, at man er fuldt ud klar over, hvad man har mistet, hvilket hun mener aldrig kan være tilfældet. Sorgen indstifter ifølge Butler en tilstand af uvidenhed, som er forbundet med begæret og dermed med kroppens sårbarhed:

*Loss and vulnerability seem to follow from our being socially constituted bodies, attached to others, at risk of losing those attachment, exposed to others, at risk of violence by virtue of the exposure.*<sup>11</sup>

11. Butler (2004), s. 20.

Det menneskelige fællesskab er ifølge Butler indskrevet i 27

kroppen, altså i det, der ofte forbindes med autonomi eller med de mest intime forbindelser. Selv på grammatisk niveau er den kropslige relation udvidet og udfordret hos Spahr: Det intime ”du” er et betonet (u)grammatisk flertal. Nogle eksempler:

*Beloveds, yours skins is a boundary separating yous from the rest / of yous.* (s. 19)

*When I reach for yours waists, I reach for bombers, cargo, / helicopters, and special operations.* (s. 75)

Der er altså en henvendelse til en krop, som kan siges på én gang at være individuel og global. Det samme var tilfældet med vejrtrækningens bevægelser. Vi har det til fælles, at vi hver især separat er afhængige af og udsatte for hinanden: “[...] *and so having in common a condition that cannot be thought without difference.*”<sup>12</sup> Butler mener, at det måske netop er det faktum, at subjektet er uigennemsigtigt for sig selv, der forpligter det etisk. Sorgen minder os på et politisk niveau om denne uigennemsigtighed:

*Many people think that grief is privatizing, that it returns us to a solitary situation and is, in that sense, depoliticizing. But I think it furnishes a sense of political community of a complex order, and it does this first of all by bringing to the fore the relational ties that have implications for theorizing fundamental dependency and ethical responsibility.*<sup>13</sup>

Sorgen har ifølge Butler implikationer for, hvordan man tænker det menneskelige: “[...] *What makes for a grievable life?*”<sup>14</sup> og dermed for, hvordan menneskelivet administreres politisk, militært og diskursivt. Officielt blev 9/11, beskadigelsen, erstattet af et forsøg på at genoprette det uanfægtelige jeg, Amerika, et forsøg, der betyder yderligere store tab af liv, men liv, der ikke kan begrædes, fordi de ikke er en del af den nationale selvfortælling. Sorgen er derimod ikke hierarkiseret i *thisconnectionofeveryonewithlungs*, hvor terrorhandlingen er udvidet til at gælde alle krigserklæringer, og hvor den, i stedet for at blive erstattet med et voldeligt angreb, udvides til en etisk selvfortælling, der inkluderer andres afhængighed og sårbarhed:

*All I know is that I couldn't get out of bed at all without yous in my life. // And I know that my ties with yous are not unique. // That each of those one hundred and thirty-six people dead by / politics' human hands over the weekend had numerous people / who felt the same way about them.* (s. 38)

Juliana Spahr fremfører med *thisconnectionofeveryonewithlungs* en sørgesang. 9/11, beskadigelsen af forbindelsen mellem mennesker, er også her udgangspunktet. Herfra kunne amerikanerne blot tale som skræmte fugle, med tyngede vinger, angrebne på deres bevingede frihedsbegreb. Men hos Spahr bliver krisen til en poetisk ressource. Den er en virkelighed, som digterjeget bliver et lyttende, medieforbrugende vidne til, men som stiliseres gennem gentagelse, fragmentering og skæv syntaks. 9/11 er her ikke så meget en konkret begivenhed som en fortælling, der omgiver denne begivenhed. Det er en fortælling, hvis betydningspotentiale udvides og udfordres i Spahrs sproglige opgør med en fast metafor for frihed, fuglen, og med en fastlagt grammatik for ”dem og os”. Poesien bliver hermed også, som et sprogligt vidnesbyrd, en kritisk ressource. Når man sørger, er man ude af sig selv og *derfor* i stand til at handle og skrive etisk og politisk. Vejen til en anden makropolitik går uundgåeligt over en anden mikropolitik, en anden grammatik, som rummer plads til elskede i flertal og andre konstellationer end mand & kvinde, du & jeg, os & dem.

TORRE RYE ANDERSEN “Nærindstillinger – om den amerikanske romans intimhistoriske tilgang til 9/11” i: *Passage* nr. 60, 2008 / GEORGE W. BUSH “President declares ‘Freedom at War with Fear’. Address to a Joint Session of Congress and the American People”, d. 20. september 2001: <http://www.fas.org/irp/news/2001/09/gwb092001.html> / GEORGE W. BUSH “President Welcomes President Chirac to White House”, d. 6. november 2001: <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/11/20011106-4.html> / JUDITH BUTLER *Precarious Life – The Powers of Mourning and Violence*. Verso, 2004 / NIELS FRANK *Alt andet er løgn. Essays om moderne litteratur*. Gyldendal, 2007 / NICKLAS FREISLEBEN LUND “Min lille katastrofe” i: *TRAPPE TUSIND* nr. 1, 2008 / JULIANA SPAHR *thisconnectionofeveryonewithlungs*. University of California Press, 2005 / JULIANA SPAHR *The Transformation*. Atelos, 2007

## ”TOD ODER FREIHEIT!” Røveri og frihedsformer hos Robert Walser og Friedrich Schiller

I Robert Walsers prosastykke *Schillerfiguren* (o. 1924), der mest af alt minder om et litterært talkshow, møder vi en nonchalant Karl Moor, der ser tilbage på sine ungdomsår som helt i Friedrich Schillers *Die Räuber* (1781). På spørgsmålet – belevent stillet af Lady Milford fra Schillers *Kabale und Liebe*<sup>1</sup> – om, hvad der egentlig skete dengang, svarer Karl Moor, at hans karriere som røver skyldtes naivitet og for store ambitioner, og at han i øvrigt havde hyret røverkumpanen Kosinsky, fordi han mindede ham om hans elskede Amalia. Kort efter gør Amalia sin entré og bedyrer sin usvækkede lidenskab for Karl Moor, men denne finder hendes forelskelse ”*utidssvarende*”. Herefter træder fortælleren ind og roser Karl for hans dannelse og fortsatte udvikling. Amalia derimod er ikke længere interessant, mener han. Hun føler sig bedraget og må trøstespise flødeskum.

Selvom Karl Moor og co. her fremstår temmelig lagkagekomiske, hersker der ingen tvivl om, at Friedrich Schiller med hans *Räuber*-stykker var blandt Robert Walsers allerstørste litterære forbilleder.<sup>2</sup> Tør man tro hans fortælling *Wenzel* fra 1909, var det netop efter at have overværet en teateropførelse af *Die Räuber*, at Walsers skuespillerdrømme (og senere forfatterdrømme) blev vakt. Sikker er det i hvert fald, at den unge Walser året efter – dvs. i 1895 – tog til Stuttgart for at uddanne sig ved teatret, og derefter, da dét ikke gik, besluttede sig for at blive forfatter ligesom sit forbillede.

Nok kom Robert Walser aldrig i nærheden af at skrive noget, der i samtiden vakte opsigt på samme måde som Schiller gjorde med *Die Räuber*. Til gengæld må det for den snævre kreds af interesserede have været noget af en sensation, da filologen Jochen Greven i 1968 – dvs. godt ti år efter Walsers død – opdagede, at 24 af de hundredvis af små papirlapper dækket med mikrogramskrift, som man havde fundet i en skotøjsæske blandt vennen Carl Seeligs papirer, viste sig at danne en hidtil ukendt roman på 150 sider.

I dag er ”*Räuber*”-Roman, som romanen blev døbt, vel nok dét af Walsers værker, der bedst demonstrerer den særlige walserske skrivestil: det sludrevorne, paradoksorienterede, selvkommenterende, klichéfylde, trivielle og dog eventyr-

agtige. Samtidig indtager ”*Räuber*”-Roman en særstilling hos Walser, fordi den driver alle disse karakteristika til ekstremer, og – hvad der i denne sammenhæng er mere interessant – fordi referencen til et andet litterært værk – i dette tilfælde altså Schillers *Die Räuber* – her er tydeligere, men også mere gådefuld end noget andet sted i forfatterskabet.

For på overfladen er *Die Räuber* og ”*Räuber*”-Roman vidt forskellige tekster. Schillers værk er et bombastisk *Sturm und Drang*-drama om magt, frihed og ære, der skabte furor ved uropførelsen i 1782 og fra den ene dag til den anden gjorde Schiller til et verdensnavn. Walsers tekst, derimod, er *angiveligt* en roman,<sup>3</sup> der *angiveligt* handler om en røver, hvis kriminelle handlinger begrænser sig til underlige foreteelser som at slikke på sølvskeer og holde prædikener. ”*Räuber*”-Roman var ikke møntet på udgivelse, og da det alligevel skete, var det som følge af et rent tilfælde. I dag, omkring fyrré år senere, er Robert Walser stadig ikke noget særlig kendt navn.

Ét åbenlyst fællestræk er der dog: røverfiguren. Men hvilken røver? Hverken Schillers eller Walsers værker kan siges at handle om røveri i gængs forstand. Hos Schiller er røverierne kun et tematisk baggrundstæppe for figurernes dialog; det drejer sig dybest set om faderopgør og det problematiske ved kompromisløs frihed. Walsers roman handler også om frihed, men på en mere bogstavelig og samtidig langt mere abstrakt facon: Det drejer sig om brud med fasttømrede sociale koder, korrekt etikette og *comme il faut*-mentalitet. Og det drejer sig om ’betydningsrøveri’ i sproget og dermed om erkendelsen af, hvad der er fiktion, og hvad der er virkelighed.

Man kan altså sige, at røverfiguren i begge værker er billede på frihedens paradoks. Hvor Schillers Karl Moor er en ikke helt ukritisk fremstillet frihedssjæl fanget i en konkret patriarkalsk verdensorden, kan man se Walsers Røver som en metafor for kunsten og kunstnerens rolle i mellemkrigstidens Tyskland. Som det vil fremgå af denne artikel er det dog først og fremmest på et helt tredje plan, at forbindelsen mellem Schiller og Walser bliver interessant: det tekstuelle.

### Røveren tegnet og fortalt

På en lille akvarel fra 1894, malet af storebror Karl Walser, ser man en 15-årig Robert Walser klædt ud som Karl Moor fra Schillers *Die Räuber*.<sup>4</sup> Femten år senere – i 1909 – beskriver

3. Erik Granly Jensen kalder i sit forord til den danske oversættelse meget betegnende ”*Räuber*”-Roman for en ”eksploderet” roman.

2. Se fx *Wenzel* (SW 2, s. 81), *Schiller* (I) (SW 20, s. 328), *Schiller* (II) (SW 20, s. 418), *Schillerfiguren* (SW 17, s. 387), *Einiges über Maurus Jokai* (SW 17, s. 174), *Das Alphabet* (SW 17, s. 192), *Der Schurke Robert* (SW 17, s. 208), *Der Räuber* (SW 17, s. 263), *Eine Obrfeige und Sonstiges* (SW 8, s. 49), *Zückerchen* (SW 8, s. 80).

4. Se illustrationen s. 31.

Walser i prosastykket *Wenzel* et lignende billede:

*Den glade, unge mand iklæder sig en fløjlsøst, som hans far har båret til bryllupper. Over skuldrene kaster han en gammel onkelfrakke, som er købt i en by ved Mississippi, og om hofterne vikles et Glarner-skærf. Hovedet får en dertil passende iklædning, dette er en grydelignende filthat prydet med en vildandefjer. Hånden har vidst at anskaffe sig en grålig pistol, og til benene klamrer sig skovfogedstøvler. Således udstafferet bliver "Karl" indøvet. (SW 2, s. 84)*

Da Jochen Greven omkring tres år senere hiver "*Räuber*"-Roman (1925) op af skotøjsæsken, dukker den samme røver op igen, som var han trådt direkte ud af akvarellen fra 1894:

*Og sådan en undvegen gik omkring i røverkostume. Han bar en dolk i bæltet. Bukserne var brede og matblå. Et skærf hang ham om det smalle liv. Hat og hår anskueliggjorde uforfærdethedens princip [...] Frakken var unægtelig noget luvslidt, men immervæk med pelskant. Farven på dette udstyrsstykke var en ikke alt for grøn grøn. [...] Øjnene skinnede blåt. Der lå samtidig noget blond i disse øjne, som på det inderligste foregav at ville være kindernes brødre. [...] Pistolen, som han holdt i hånden, lo ad sin ejer. Den tog sig dekorativ ud. Han lignede en akvarelmalers produkt. (AdB, s. 20)*

Betragter man disse tre Walser-røvere nøje, vil man opdage en sælsom glidning mellem virkelighed og fiktion. På akvarellen ser man en yngling klædt i vest, frakke med pelskant, skærf eller tørklæde, hat med fjer og pistol. I *Wenzel*-uddraget, som matcher denne beskrivelse nøjagtigt, er skærfet blevet til et "Glarner-skærf"<sup>5</sup> og hatten en filthat. Desuden er ynglingen iført støvler, hvor han på akvarellen helt mangler underbenene. Denne litterære supplerings af akvarel-røveren fortsætter i "*Räuber*"-Roman-uddraget, hvor røverfiguren desuden er genstand for en diskret fortolkning: Her er han udstyret med dolk, lyseblå bukser og letgrøn frakke med pelskant (hvilket alt sammen bekræftes af akvarellen, men ikke nævnes i *Wenzel*), mens øjnene har "noget blond" i sig, og pistolen ler ad sin ejer.

32

Vigtigst er det dog at bemærke, at hvor røveren i



*Wenzel*-uddraget er "udstafferet" som "Karl", er røverkostumet i "*Räuber*"-Roman kun en indirekte henvisning til Schillers Karl Moor, nemlig qua røveren på akvarellen ("*Han lignede en akvarelmalers produkt*"), som i *Wenzel*-teksten jo er navngivet "Karl".<sup>6</sup> Man kan altså sige, at Røveren i "*Räuber*"-Roman både er røver i partikulær og almen forstand. For de Schillerkyndige er han Karl Moor fra *Die Räuber*, mens han for de uvidende 'kun' er en mere generel kritik af begrebet røver. Er man røver, fordi man klæder sig som en røver? Eller klæder man sig som røver, for at blive en? Kort sagt, hvad er en røver?

I takt med den kronologiske udvikling fra akvarel til "*Räuber*"-Roman sker desuden en gradvis løsrivelse fra virkeligheden. På akvarellen ses den 'virkelige' Robert Walser

6. I sidste kapitels "resumé" finder man desuden denne passus, der slår henvisningen til Karl Walsers akvarel fast: "Et lille akvarelmaleri udført af en ungdommelig maler, der knap nok er vokset ud af drengealderen, gav os anledning til alle disse kulturelle linjer." AdB, s. 148.

5. Et skærf fra den schweiziske kanton Glarus.

33



udklædt som Karl Moor; i *Wenzel* er Walser ikke længere Walser, men en glad ung mand i skikkelse af "Karl". Og i *"Räuber"-Roman* er røveren slet og ret blevet til Røveren, en næsten eventyragtig figur, hvis identitet i højere grad bestemmes af ordet 'røver' og de konnotationer, det bringer med sig, end af den konkrete henvisning til Schillers Karl Moor.

Men der sker samtidig en forøgelse af kontrasten mellem fiktion og virkelighed: Røveren peger i *"Räuber"-Roman* tilbage på akvarellen og dermed både på en forankring i virkeligheden (den udklædte Walser) og i fiktionen ('Røveren' er en udklædning). I uddraget fra *"Räuber"-Roman* synes Røveren således at være kommet i konflikt med sit kostume: Frakken er tyndslidt, og pistolen griner ad ham. Idet røverfiguren i *"Räuber"-Roman* er blevet 'inderliggjort', dvs. ophøjet fra at være en forløjet identitet fingeret vha. et kostume til at være en ægte identitet uafhængig af beklædning, er kostumet paradoksalt nok blevet desto mere synligt som eksponent for en tildækket virkelighed. Man kan sige, at hvor forholdet mellem kostume og virkelig identitet på akvarellen er skjult – eller til nød antydning i den detalje, at tøjet virker for stort til dets bærer – ekspliciteres det i *Wenzel* og *"Räuber"-Roman*. I *Wenzel* klæder en ung mand sig ud som Schillers Karl, idet han ifører sig faderens fløjlsvest og en "onkelfrakke". Røveren i *"Räuber"-Roman* klæder sig ud som en røver, som ligner én, der er malet af en akvarelmaler. I det sidste tilfælde er der ikke længere tale om fiktion, men *fingeret fiktion*: Røveren udstiller sin egen fiktive karakter som 'udklædt røver'.

Faktisk fingeres også denne fiktion, idet bogens fortæller eksplicit beskriver Røveren som sin romanperson.<sup>7</sup> Og endnu længere ude (eller inde) – fra den instans man kalder den implicite forfatters – er *fortællerens* fiktive karakter demonstrativt fingeret i det forhold, at hans identitet tydeligvis er et produkt af den tekst, han skriver: "I dag er røveren ganske bleg af lutter digteri, for De kan vel tænke Dem, hvor smukt han hjælper mig med nedskrivningen af denne bog." (AdB, s. 133.) Røveren er medforfatter til den roman, hvis fiktive hovedperson han er. Dermed er han samtidig også jegfigurens fortæller, hans skaber.

Romanen udstiller altså sin egen konstruktion (en fiktiv historie om en fiktiv røver fortælles og forfattes af et fiktivt jeg), hvilket på samme tid ødelægges og udfordrer fortællingens præmisser. På den ene side brydes kontrakten

mellem fiktiv fortælling og læser, idet fortællingens mimetiske funktion hele tiden gør opmærksom på sig selv og derfor ikke får lov til at opbygge en plausibel modvirkelighed, som læseren kan 'leve sig ind i'. På den anden side tvinges læseren til bestandig at 'udvide' sin forståelse af det fiktives muligheder og dermed kunstens potentiale. Fortællingen kommer på denne måde til at fungere som et kostume, som hele tiden tages af eller på, og som hele tiden viser en ny identitet under eller over den gamle. Eller med andre ord: Det konkrete røverkostume, som det bliver beskrevet i akvarellen og i *Wenzel*, er i *"Räuber"-Roman* blevet erstattet af et *sprogligt* kostume. Røveren er ikke længere røver i kraft af sin udklædning, men i kraft af, at han bliver kaldt Røveren. Eller med grammatiske termer: 'Røver' er ikke længere (kun) et prædikat, men (også) et proprium, et egennavn.<sup>8</sup>

### Døden eller friheden

Når Walsers Røver klæder sig i røverkostume, er det et forsøg på at 'falde ind i rollen', men det er en rolle, som han vel at mærke er blevet tildelt allerede fra romanens begyndelse. At iføre sig kostumet får ham så at sige til at ligne det, han er – ikke blive det, han ligner. Heri ligger en utvetydig kritik af det samfundssystem, der baserer sin retspraksis på sociale koders 'aprioriske' definition af, hvad der er juridisk acceptabelt, og hvad der ikke er. Et system, der gør en hel gruppe marginaliserede til 'røvere', selvom deres kriminalitet begrænser sig til brud på overleverede normer og konventioner for anstændig opførsel og korrekt etikette. Walser lokaliserer denne problematik i sproget, bl.a. ved at lade 'Røver' oscillere mellem prædikativ og nominal værdi<sup>9</sup> og således skabe forvirring i forholdet mellem betegnet og betegnende, billede og ord. Dermed driver han den logiske begrebsdannelse og det, man forstår ved den strukturalistiske semiotik, ad absurdum. Overordnet set betyder det, at det ganske enkelt ikke er muligt at tale om et sammenhængende fiktivt rum i *"Räuber"-Roman*. Ethvert optræk til etablering af et narrativt spatio-temporelt univers snubler i tilløbet, fordi ethvert udsagn synes at blive modsagt, så snart det bliver annonceret. Men det er ikke kun et signifianternes spil. Der ligger i dette sproglige opbygnings- og nedrivningsarbejde en særlig form for frihed, som vi skal kigge nærmere på i det følgende.

Schillers Karl og Franz Moor er veritable norm-

8. Det er ikke kun i *"Räuber"-Roman*, at man kan observere denne grammatikalske transformation. I prosastykket "Der Ende der Welt" fra samlingen *Kleine Prosa* (1917) sker det samme med prædikatet 'Kind'. Se Granly Jensen (2007), s. 71f.

9. Det er betegnende, at Røveren er røver, uanset hvad han foretager sig. 'Røver' er hos Walser en ikke-identitet, en u-orden, som pr. automatik altid allerede placerer sig uden for normen. I dét perspektiv ligner udviklingen fra Schillers til Walsers røver på mange måder den, som ifølge Michel Foucault har formet vores forståelse af den gale fra den klassiske tidsalder til i dag.

7. Se fx AdB, s. 14.

omstyrtere, men deres ekstremidealisme omstyrter også dem selv. Franz forfølger hybrisagtigt drømmen om at herske over liv og død og nedkalder dermed sin egen nemesis, bogstavelig talt: I et anfald af vild anger – han tror, han har dræbt sin far – kvæler han sig selv for næsen af Karls hævntrøstige røverkumpaner. Karl vil for sit vedkommende praktisere den grænseløse frihed, men kompromisløsheden tager magten fra ham, og det ender med, at han slår hele sin familie ihjel. Først i fangenskab formår han at tøjle friheden, for da er den ikke længere reel. Man kan sige, at for Karl må friheden forblive ideel for at være 'virkelig', mens den for den fattige bonde, der indkasserer kæmpedusøren på Karls hoved, er reel nok. Han kan nu købe sig den frihed, som røveren forsøgte at røve sig til.

Pointen er, at Karl Moor forsøger at påtvinge verden sin frihed, men for at skænke den til nogen, må han tage den fra andre. "Døden eller friheden!," skriger han i et anfald af desperat universalhad.<sup>10</sup> Det er dog i realiteten ikke noget enten-eller-ultimatum, men en logisk følgeslutning: Den skrankeløse frihed er den rene død, fordi den altid må være på bekostning af andres. Det er i overvindelsen af denne modsætning, at Karl finder friheden. For når han frivilligt bøjer sig for loven og dermed kaster sig i armene på den gamle verdensorden, som han ville gøre op med, så er dét netop den ultimative frihed. Dvs. den eneste virkelige frihed er ideel, thi den reelle frihed er døden. Kan man leve med dette paradoks, er man fri.

Walsers Røver er også en paradoksets betvinger. Men hvor det hos Schiller ender galt, fordi Karl Moor kun anerkender en ubegrænset frihed, der nok findes som ideal, men i realiteten medfører døden, består den hos Walser i en ophævelse af enhver ultimativ skelnen mellem absolutte modsætninger. Hos ham er det i dikotomien "døden eller friheden" ordet 'eller', der trodses. I "*Räuber*"-Roman er Karls Moors *hverken-eller*-løsning således erstattet af et *både-og*: Her kan man på én gang *sagtens* og *overhovedet ikke* være røver og harmløs, kærlig og voldelig, fortæller og hovedperson, mand og kvinde. Her er enhver tro på friheden som en ideel orden erstattet af en reel udøvelse af friheden i den totale uorden. Man kan sige, at hvor Schillers *Die Räuber* er en *fortælling* om den umulige frihed, så er Walsers "*Räuber*"-Roman en *demonstration* af den mulige. Eller med andre ord: *Die Räuber* tematiserer friheden (eller manglen på samme), "*Räuber*"-Roman omsætter den i praksis.

### Frihedens tekstuelle forklædning

I *Die Räuber* bliver Karl Moor kriminel i forsøget på at udleve sine frihedslængsler. I "*Räuber*"-Roman er han en røver uden kriminalitet. Lovbruddet kommer hos Walser udelukkende til udtryk ved den irriterende måde, hvorpå Røveren hele tiden placerer sig på grænsen af begrebernes rækkevidde. Det gør ham umulig at fiksere i et system defineret ved orden og stabilitet og derfor i sidste ende umulig at give et opbyggeligt billede af. Af samme årsag er han ofte blevet defineret som en grænsegængerfigur.<sup>11</sup> Men modsat Schillers synes Walsers Røver at trives med et uordnet verdensbillede, eller i hvert fald at (over)leve med nedbrydningen af et ordnet. Walsers Røver klæder sig som og kalder sig røver, men er alt andet end røver. Han elsker Edith, men provokerer hende til vold, og han udkæmper en duel kun for at juble over sit nederlag. Med denne kaotiske adfærd, som hele tiden spejler og fordrejer, opbygger og nedriver, forvirrer han sin fortæller og læser, der ikke aner, hvor han skal begynde, eller hvad han skal konkludere.

Heri ligger den walserske form for frihed – som modsat Schillers ikke er det mindste ideel, men ganske reel, ja *tekstuel*. Det drejer sig om friheden fra ordenes betydning og læserens forventninger. Men det drejer sig også om det frirum, der opstår i teksten, når disse vante betydninger og forventninger 'trækkes fra' – dvs. når røverkostumet begynder at grine af sin ejer, og Schiller-subteksten dermed annullerer sig selv. Denne betydningsfrihed, der bliver tilbage, når Schiller så at sige er ude af regnestykket, trænger sig i læseprocessen på som en meningsløshed, der kræver at blive forstået, og som vi derfor tilskriver en eller anden midlertidig betydning: Vi piller Karl Moor-kostumet af Røveren og finder nedenunder endnu et røverkostume, der dog hverken er røver eller kostume, men den grammatisk og semantisk udefinerbare størrelse 'Røver', som vi så straks fylder op med konnotationer. Det er som denne midlertidige og altid foranderlige ad hoc-betydning, at Walsers frihedsbegreb gør sig gældende. Ikke som en idealisme om Det meningsløse eller Ren potentialitet, men netop som en praktisk-dynamisk betydningsproduktion og -destruktion knyttet til læseprocessen. Først når man griber bogen og giver sig til at læse, kommer den til syne – som et spøgelse i natten, for nu at tale med en anden stor grænsegænger, Maurice Blanchot.

"*Räuber*"-Roman er altså i mere end én forstand en *genskrivning* af Schillers *Die Räuber*. *Genskrivning*, fordi

11. Se bl.a. W. G. Sebalds Walser-essay "Le promeneur solitaire" i *Logis in einem Landhaus* og P. Utzs *Tanz auf den Rändern*. Robert Walsers *Jetztzeitstil*.

10. Schillers egen karakteristik i „Selbstbesprechung“.

"*Räuber*"-Roman genoptager og gendriver Karl Moor-skikkelsen, temaet om frihed, kriminalitet og idealitet. Og *genskrivning*, fordi "*Räuber*"-Roman skriver denne annullerede idealisme ned på papir og derved transformerer den til et bogstaveligt-tekstuel plan. Men selvom der på denne baggrund nok kan siges at være mere *håndgribelig* frihedsværdi hos Walsers Røver end hos Schillers Karl Moor, er der dog stadig lang vej til Nobels Fredspris. Der er ikke meget samfundsutopi at hente i "*Räuber*"-Roman. Alligevel er der ved Røverens demonstrative ansvarsfralæggelse og ligefrem offensive underdanighed et diskret, men stædigt socialpolitisk engagement, ja, et revolutionært potentiale, som nok udspiller sig på mikro(gram)plan, men som uden for skotøjsæskens trange vægge muligvis ville have fået Schiller'ske dimensioner.

MICHEL FOUCAULT *Galskabens historie i den klassiske periode*. Det lille Forlag, 2004 (1972) / ERIK GRANLY JENSEN "Forord" i: *Røveren*. Basilisk, 2006 (1925) / ERIK GRANLY JENSEN "Politisch? Robert Walsers Kleine Prosa" i: *Text & Kontext*, nr. 54. Wilhelm Fink Verlag, 2007. / FRIEDRICH SCHILLER *Die Räuber. Ein Schauspiel* i: *Sämtliche Werke Bd. 1 – Gedichte und Dramen 1*. Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004 (1781) / FRIEDRICH SCHILLER "Selbstbesprechung" i: *Sämtliche Werke Bd. 1 – Gedichte und Dramen 1*. Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004 / W. G. SEBALD "Le promeneur solitaire" i: *Logis in einem Landhaus*. Hanser, 1998 (x) / PETER UTZ *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers Jetztzeitstil*. Suhrkamp Verlag, 1998 / ROBERT WALSER (SW) *Wenzel* i: *Geschichten. Sämtliche Werke*. Suhrkamp Verlag, 1985 / ROBERT WALSER (AdB) "*Räuber*"-Roman i: *Aus dem Bleistiftgebiet III: "Räuber"-Roman, "Felix"-Szenen*. Suhrkamp Verlag, 2003 (1986)

## ANTIENLUSIASME I KONTORLANDSKABET

Om sproglig modstand før Robert Walser:  
Kopisterne i Gogols *Kappen* og Melvilles *Bartleby*

Måske fordi mere eller mindre interessant skrivebordsarbejde er en ganske sandsynlig fremtidig beskæftigelse, når man studerer litteraturvidenskab, er forskellige beskrivelser af kontorarbejde i litteraturen begyndt at interessere mig. Det forekommer mig, at en hel del af mine yndlingsforfattere har haft med kontorvirksomhed og administration at gøre – to stjerneeksempler er José Saramago, hvis roman *Alle navnene* (1997) udspiller sig i et labyrintisk folkeregister-arkiv, og Franz Kafka, der ved siden af sin forfattervirksomhed arbejdede i et forsikringsbureau. Kafka er siden blevet misbrugt i kontorsammenhænge: Hvis der er en mindre heldig eller overbureaukratisk offentlig forvaltning på færde ude i virkeligheden, så er den tit, temmelig misvisende for forfatterskabet, *kafkask*.

To tidlige læseværdige eksempler på kontorlitteratur kommer fra hvert sit sted i den gryende moderne verden: Jeg tænker på russiske Nikolaj Gogols historie om *Kappen* (1842), der beretter om kopisten Akakijs skæbnesvangre overfrakkekøb, og på amerikanske Herman Melvilles beretning om *Bartleby, the Scrivener* (1853). Begge har de kontorister, eller mere præcist, kopister, som hovedfigurer.

En hel del af schweiziske Robert Walsers figurer har meget til fælles med kopisterne hos Gogol og Melville. Walser har et par gange i løbet af sit forfatterskab beskæftiget sig specifikt med kopister – dels i den lille *Helblings Geschichte* (1915), der handler om kopisten Helbling og hans genvordigheder med at skrive sin egen biografi,<sup>1</sup> dels i romanen *Geschwister Tanner* (1907), hvor protagonisten Simon Tanner en kort overgang arbejder i en enorm kopistlagerhal. Men også på det større tematiske plan findes der en del korrespondenser mellem Gogols og Melvilles midtattenhundredetals-kopister og Walsers ivrigt antiautoritære personer fra starten af det tyvende århundrede.

Hvad er det for et potentiale, disse forfattere ser i kopisten som figur? I alle de kontorlitteratureksempler, jeg kan komme i tanker om, er kopisten en lidt aparte skikkelse, nogle gange ligefrem skræmmende. Hvad har kopisterne til

1. "Jeg hedder Helbling og fortæller her selv min historie, da der sandsynligvis ellers ikke var nogen, der ville nedskrive den," indleder Helbling lakonisk sin historie, s. 67.

fælles, og hvorfor er de så ubekvemme for deres omgivelser?

### Autoritetsforholdet hos Robert Walser

Robert Walsers lille roman *Jakob von Gunten* (1909) består af en række dagbogsoptegnelser fra Jakob, der er tjenerlev på det mærkværdige Institut Benjamenta. Jakob von Gunten insisterer noget mere på autoritetsforholdet, end underviserne på det drømmeagtige institut gør. Han udviser en underdanighed, der er komisk, fordi den er så gennemført – men den får også radikale konsekvenser for tjenerinstituttet, der bryder sammen til sidst.

Helt så grelt går det ikke for skoleautoriteten i *Fritz Kochers skolestile*, som Walser udgav i 1904 – i hvert fald ikke så vidt læseren er orienteret. Fritz' stile over emner som "Mennesket", "Skolen" og "Fædrelandet" er en blanding af leflen og opsætsighed over for lærerautoriteten, der hele tiden er til stede i teksterne; og ved konstant at tage faste fraser for gode varer opstår der et kritisk, ironisk og underholdende spor i teksten.

Når Jakob von Gunten tager autoritetsforholdet alt for alvorligt, og når Fritz Kocher gør det samme med sine småtåbelige skolestilebesvarelser, så er det i begge tilfælde et forsøg på at tage en form meget bogstaveligt – og dermed underminere den indefra. Det er en variation over en fast formel: De overidentificerer sig med deres roller, og på den måde bliver det arbitrære og absurde ved magtforholdene og de almindeligt vedtagne hverdagskonstruktioner udstillet.

Der er noget vældigt subversivt ved på denne måde at provokere systemet indefra; det er en lille drejning af sproget, der har en stor effekt, og på den måde er Walsers prosa en lille litteratur.<sup>2</sup> Det afviklende synes imidlertid også at smitte af på de oprørske skrivere selv. Når Jakob von Gunten gør sig til en del af det system, han kritiserer, så bliver projektet også en form for selvannullering.<sup>3</sup>

### Fra de russiske departementer

Interessen for Herman Melvilles *Bartleby* og Nikolaj Gogols *Akakij* er først rigtigt blomstret op i det tyvende århundrede, efter at deres forfatterfædre for længst er døde. *Bartleby*-figuren er, med sit berømte diktum om, at han ville foretrække at lade være ("*I would prefer not to*"), blevet lidt af en filosofisk og litterær superstar – efter Gilles Deleuzes

essay om "*Bartleby, ou la formule*" (1989) har blandt andre Jacques Derrida, Jacques Rancière, Giorgio Agamben, Slavoj Žižek samt Antonio Negri og Michael Hardt beskæftiget sig med den vrangvillige kopist, og fælles for dem er, at de har set et om ikke revolutionært, så i hvert fald modkulturelt potentiale i figuren.

Så glørværdig en berømmelse er ikke blevet *Akakij* til del – han har slet ikke nærmet sig *Bartlebys* ikoniske status, tværtimod. Interessen for *Kappen* blomstrede op efter den russiske formalist Boris Eikhenbaums berømte essay om historien, og hans hovedpointe var, at plot og figur ikke giver nogen mening, men kun er et produkt af talesproglig efterligning og ordopvisning.<sup>4</sup> Eikhenbaum har ret i, at det er svært at lave nogen sammenhængende meningsfuld læsning af *Kappen*; ikke desto mindre er der i *Akakij*-figuren nogle annulleringstendenser, der gør ham interessant i diskussionen af "en lille litteratur".

*Akakij* arbejder som kopist allernederst i et kontorhierarki i et unavngivent departement i tzartidens Rusland, og han trives tilsyneladende med sine simple kopiopgaver:

*Her, i dette Afskrivningsarbejde syntes han, at han havde sin egen mangfoldige og skønne Verden. Fryden afmalede sig i hans Ansigt; der var visse Bogstaver, der ganske særligt var hans Favoritter, og naar han kom til dem, blev han ligesom et helt andet Menneske: han sad og lo indvendig, blinkede med øjnene og hjalp til med Læberne, saa at det var, ligesom man paa hans Ansigt kunde aflæse hvert eneste Bogstav, Pennen tegnede.*  
(s. 17)

Da *Akakij* som belønning for sin flid får til opgave at forandre et par verber fra første til tredje person i en tekst, takker han med rædsel nej (s. 18). Han er en statisk, uforanderlig figur, der ikke udvikler sig eller får nogen forfremmelse i departementet: "[A]lle havde de dog set ham sidde paa ét og samme Sted, i samme Stilling, i den selv samme Tjenestegrad, stadig som den samme Skriver." (s. 15) Han er med andre ord ikke meget andet end et stykke inventar, der bebor de bureaukratiske kopieringssale.

Heller ikke de biografiske oplysninger forsyner læseren med en idé om, at *Akakij* har nogen personlighed, tværtimod. Den russiske skik med angivelse af både for- og

4. Hos Eikhenbaum er hele novellen et produkt af det russiske begreb "skaz", en særlig fortælle måde, som Eikhenbaums engelske oversætter definerer som "a narrative manner which imitates highly individual and anecdotal speech". Eikhenbaum (1982), s. 14.

2. Deleuze og Guattari har i en læsning af Kafkas forfatterskab udviklet begrebet om en lille eller mindre litteratur (fransk *littérature mineure*) som en betegnelse for, hvordan man kan bruge sproget eller litteraturen subversivt inden for dets egne rammer.

3. Begrebet om selvannullering henter jeg fra Erik Granly Jensen. Fx Granly (2007), s. 30.

fadersnavn gør det tydeligt, at navnet er en kopi af hans fars – og navnet mimer ligefrem Akakij's arbejde, det kopierer sig selv: Akakij Akakijevitsj.

Akakij fremstilles som en verdensjern og asketisk skabning: Han er temmelig ligeglad med sin kropslige og fysiske eksistens (han holder op med at spise, "[n]aar han mærkede, at hans mave var ved at være udpilet" (s. 19)), og han synes i det hele taget at eksistere i en parallel dimension af skrift: "Selvom det skete, at Akakij Akakijevitsj rettede sit Blik mod noget, saa han dog overalt for sig kun sine lige Linjer beskrevet med regelmæssige Skriftegn." (s. 18)

Novellen rummer en spænding mellem på den ene side det kropslige og materielle (ofte i en lavkomisk og karnevalesk forstand) – og på den anden side en æterisk skriftverden, der står i grel kontrast til fortællerens fokus på hæmorider o.lign.<sup>5</sup> Akakij's ulykke starter da også i det øjeblik, han bliver opmærksom på sin fysiske eksistens: Hans kappe er for tynd til at modstå endnu en petersborgsk vinter. Udgifterne til den nye frakke, som han får bestilt hos en djævelsk skrædder, er store i forhold til kopistlønnen, så han må sulte sig for at få råd til den. Da dagen endelig oprinder, hvor han kan iføre sig de nye gevandter, bliver han inviteret med til fest hos en af sine kolleger – men han glemmer alt om tiden, og da han sent på aftenen er på vej hjem gennem det meget aftenøde Petersborg, bliver han overfaldet og frarøvet sin dyrebare kappe.

Akakij prøver nu at få kappen tilbage gennem det system, han kender: Han opsøger en højtplaceret embedsmand (der i øvrigt er så vigtig, at han kun omtales i kursiv som "den betydningsfulde person") i håbet om at få ham til at pågribe røveren. Desværre for Akakij ser embedsmanden sig gal på hans stammende fremlæggelse af sagen og nægter at hjælpe ham; og da Akakij ikke længere har noget overtøj, redder han sig en skrækkelig lungebetændelse og dør. I en temmelig fjollet afslutning genopstår Akakij som et kappesøgende spøgelse, der river velnærede embedsmænd i overfrakken – og på den måde får han taget hævn over *den betydningsfulde person*.

Gengangerslutningen er en ganske logisk opfølgning på den overflod af diminutiver, der introducerer Akakij i den russiske udgave af historien;<sup>6</sup> og til slut hedder det lakonisk, at "Akakij Akakijevitsj blev kørt bort og begravet, og Petersborg blev ladet tilbage uden ham, som om han aldrig havde eksisteret." (s. 50)

## Bartleby og den besværlige biografi

Kopisten Bartleby fra Herman Melvilles historie ender også sine dage på tragisk vis. Men hvor *Kappen* fortælles af en tredjepersonsfortæller, der holder sig en vis ironisk afstand til Akakij, så er *Bartleby* fortalt af en jegfortæller, der har et anderledes personligt anliggende med sin hovedperson; fortælleren – en magelig og velnæret Wall Street-advokat fra de dage, hvor der stadig var profit at hente dér – har været Bartlebys arbejdsgiver, og selv efter Bartlebys død bliver kopistens liv og skæbne ved med at plage advokatfortælleren. Bartlebys særegenhed er det, der motiverer fortælleren til overhovedet at fortælle historien.

I modsætning til de to halvdageeffektive kopister, advokaten beskæftiger inden og under Bartlebys ansættelse, viser den nyansatte sig at være en uovertruffen arbejdskraft, der kopierer fejlfrit og lynhurtigt. Advokaten er vildt begejstret, indtil han en dag beder Bartleby om at være med til en renskrivning af nogle dokumenter, og Bartleby høfligt-provokerende svarer, at han ville foretrække at lade være.

Bartlebys svar, "I would prefer not to", er hverken en rigtig nægtelse eller nogen accept. Det er i stedet en forvirrende formel, som Gilles Deleuze sammenligner med den amerikanske digter e. e. cummings' opløsning af normalsproglig syntaks i udsagn af typen: "he danced his did".<sup>7</sup> Cummings-eksemplet er mere klart agrammatisk end Bartlebys udsagn, som vel placerer sig et sted mellem "I'd rather not", "I don't want to" eller "I prefer to do this instead".

Udsagnet forvirrer advokaten, fordi det indeholder et element af lyst (at foretrække), som ikke normalt hører hjemme i magtrelationen mellem arbejdsgiver og arbejdstager – og fordi det er en tom nægtelse. Bartleby foreslår ikke noget alternativ i stedet, og denne sætten sig mellem to stole lammer advokatfortælleren fuldstændigt.

Advokaten prøver derefter med en anden angrebsvinkel, der meget vel kan sammenlignes med vore dages managementstrategier: Han prøver at lære Bartleby at kende som person for dermed at kunne påvirke ham. Men hans forsøg på uformel smalltalk bliver pure afvist af kopisten.

I stedet bliver det Bartleby, der på gotisk snigende vis begynder at påvirke den daglige sprogbrug på advokatkontoret:

5. I den danske oversættelse af historien, jeg henviser til, fremgår det ikke, at Akakij's røde ansigtsfarve skyldes hæmorider – men det gør det i den russiske originaludgave.

6. Graffy (2000), s. 85.

7. Deleuze (1998), s. 69.

*Somehow, of late I had got into the way of involuntarily using this word "prefer" upon all sorts of not exactly suitable occasions. And I trembled to think that my contact with the scrivener had already and seriously affected me in a mental way. (s. 37)*

Der er i det hele taget en gotisk referenceramme i fortællingen: Bartleby sidder ikke som de andre kopister på forkontoret, han er placeret helt inde på fortællerens kontor bag ved en grøn skærm, hvor han som en anden dobbeltgænger eller dårlig samvittighed kommer til at plage advokaten ved selve sin tilstedeværelse (*"he was always there"*, s. 27).

Da advokatfortælleren en dag finder ud af, at Bartleby simpelthen er flyttet ind på hans kontor, bliver det ham for meget. Han prøver forgæves at sige sin flittige kontorist op, og da det ikke lykkes, flytter han hele sit kontor til en anden bygning. Men på bedste dobbeltgængervis hjælper det ikke – bygningens nye lejere holder advokaten ansvarlig for Bartleby, der stadig nægter at forlade bygningen. Advokaten forsøger at hjælpe sin plageånd på den måde, der nu står i hans magt og er indenfor hans forestillingsevne, nemlig ved at tilbyde ham en ny jobfunktion – underforstået, et nyt liv. Men Bartleby nægter stædigt; *"I like to be stationary"* (s. 56), er hans svar på advokatens karriereplanlægningsforsøg.

Bartleby bliver dernæst fængslet for vagabondering, og i fængslet sulter han sig selv til døde. Men historien er ikke slut for advokatens vedkommende, den bliver ved med at hemsøge ham, fordi han ikke kan forstå Bartleby:

*[...] I waive the biographies of all other scriveners for a few passages in the life of Bartleby, who was a scrivener, the strangest I ever saw or heard of. While of other law-copyists I might write the complete life, of Bartleby nothing of that sort can be done. (s. 4f)*

Udgangspunktet for overhovedet at fortælle historien er fortællerens manglende forståelse af og evne til at fortolke gåden Bartleby. Kopistfiguren bliver på den måde knyttet til fortolkningens problem.

### **Kopistens lille kritik**

Selvom det antirationelle sigte, som er så stærkt i historien om Bartleby, kun findes i kimform i *Kappen*, der som tekst

stritter i mange retninger, så er der mange påfaldende ligheder mellem de to kopister hos Melville og Gogol. De fremstår begge som funktioner frem for mennesker; de er uset effektive og samtidig uomstillingsparate medarbejdere med en demonstrativ idioti over for almindelige ansættelsesrelationer; de insisterer på, at de ikke er noget særligt, og alligevel bliver deres ensidige og temmeligt særlige skikkelser ved med at kaste samvittighedsnagende skygger ind over deres arbejdsystemer, selv efter at de er døde.

Kopisterne gør en dyd ud af at fremhæve deres gennemsnitlighed. Akakij er *"a not very remarkable clerk, one could say"* (den engelske udgave s. 394), mens Bartleby selv insisterer: *"I am not particular"* (s. 56). Det findes endda også i Walser-historien om Helbling: *"Det iøjnespringende ved mig er, at jeg er et helt, næsten overdrevent almindeligt menneske"* (s. 67). Bemærk i øvrigt, hvordan Helbling selv bemærker det *overdrevent* normale – det er hovedfiguren her. Normaliteten kan tilskrives et ønske om at berette fra den lille mands perspektiv, eller den kan udvise personlighederne for at få os til at se kritisk på selve deres arbejdsfunktioner. Hvad gør arbejdsgiverrelationer ved os i yderste konsekvens?

Ved at vælge netop kopiembudet til at udbære denne lille kritik sætter begge forfattere fokus på, hvilken rolle ord spiller i magtforhandlinger. For den stakkels Akakij, der ellers holder sådan af bogstaver, går det helt galt, da han skal fremlægge sin sag over for autoriteter som *den betydningsfulde person*:

*Man maa her-vide, at Akakij Akakijevitsj for en stor Del forklarede sig ved Hjælp af Præpositioner, Adverbier og endelig saadanne Smaaord, som faktisk ikke gav nogen som helst Mening. Hvis Sagen var særlig vanskelig, plejede han ogsaa helt at lade være med at afslutte sine Sætninger, og det var meget hyppigt, at han begyndte en Sætning med – Det er dog virkelig ganske ... og saa blev det ikke til mere, og han glemte helt at fortsætte, idet han mente, at han havde fået det hele sagt. (s. 24)*

I modsætning til den afatiske Akakij forstår Bartleby at tage kontrol over ordene og udnytte dem til sin fordel. I de fleste magtrelationer er sproget substantielt; hvis man opererer med et relationelt magtbegreb, hvor magt er, hvis A kan få B til at handle anderledes, end B ellers vil have gjort, så er sproget i de fleste tilfælde et nødvendigt redskab for at udøve

8. Politologen Robert A. Dahl er ophavsmanden til dette relationelle magtbegreb. Se fx Togeby m.fl. (2003), s. 14f, for beskrivelse heraf.

den magt.<sup>8</sup> Og Bartleby forstår at omdefinere den givne magtrelation ved hjælp af sproget: Fordi han peger på noget, der ligger uden for Wall Street-advokatens fatteevne, kan han få hele systemet til at bryde sammen.

9. Deleuze (1998), s. 74.

På den måde gør de to kopister opmærksom på, hvordan sprog fungerer og ikke fungerer. De afmonterer sammenhængen mellem ord og verden<sup>9</sup> og viser, at den er arbitrær. Forholdet mellem ord, magt og autoritet bliver overvejet – og det er også det trekantsforhold, der bliver overvejet så intenst, når Walsersfigurerne nedfælder deres erfaringer i dagbøger, skolestile og biografiforsøg. Her bliver arven fra Bartleby virkelig forfinet og ligefrem komisk hos de permanent antientusiastiske figurer, der begiver sig af med en meget underholdende undergravning af magtforhold og meningsfuldhed i kontorlandskabet. Fortællerperspektivet er flyttet ind i de ulydigt adlydende, det er dem, der selv beretter afsted i alle mulige digressioner, mens de keder sig lidt og stritter imod og funderer lidt melankolsk over verden.

Er skrivebordsarbejde subversivt? For Bartleby er det, fordi han kombinerer sin mekaniske kopieringsfunktion med flertydige udsagn, der stiller spørgsmålstegn ved de forudsætninger, hans arbejdsgiver bygger hele sin virksomhed på. For Akakij er kopieringsbladernes lange bogstavlinjer et tilflugtssted, en verden for sig – men dog en verden, der går under i mødet med russisk vinter og frakkerøvere. Og for Walsers-figuren Helbling bliver kopieringen et simpelt lønarbejde, som han længes væk fra i charmerende digressioner, der måske kan trøste os med udsigt til et hævesænke-bord:

*Så står jeg dér, ved pulten, og kan i halve timer ad gangen glo ud i lokalet eller ud ad vinduet. Den pen, jeg skulle skrive med, holder jeg i min uvirksomme hånd. Jeg står og rokker fra den ene fod til den anden, da større bevægelighed ikke er mig tilladt, ser på mine kolleger og forstår slet ikke, at jeg i deres øjne, der skeler over til mig, er en ynkelig, samvittighedsløs dovendidrik, smiler, når en ser på mig, og drømmer uden at gruble.*  
(s. 70)

GILLES DELEUZE "Bartleby; or, the Formula" i: *Essays Critical and Clinical*. Verso, 1998 (1993) / GILLES DELEUZE & FELIX GUATTARI *Kafka: Towards a Minor Literature*. University of Minnesota Press, 1986 (1975) / BORIS EIKHENBAUM

"How Gogol's 'Overcoat' is made" i: *Gogol's "Overcoat": An Anthology of Critical Essays*. Ardis, 1982 / NIKOLAJ GOGOL *Kappen*. Svend Hasselbalchs Forlag, 1944 (1842) / NIKOLAJ GOGOL "The Overcoat" i: *The Collected Tales of Nikolai Gogol*. Granta Books, 2003 (1848) / JULIAN GRAFFY *Gogol's The Overcoat*. Bristol Classical Press, 2000 / ERIK GRANLY JENSEN "Optegnelser fra de underste regioner. Robert Walsers Jakob von Gunten" i: *Den moderne tyske roman 1909-35*. Syddansk Universitetsforlag, 2007 / HERMAN MELVILLE *Bartleby the Scrivener*. Melville House Publishing, 2008 (1853) / JOSÉ SARAMAGO *Alle nævnene*. Samleren, 1999 (1997) / LISE TOGEBY M.F.L. *Magt og demokrati i Danmark. Hovedresultater fra Magtudredningen*. Aarhus Universitetsforlag, 2003 / POUL VAD "Skælmen fra Biel" i: *Den blå port* nr. 18-19, 1991 / ROBERT WALSER *Fritz Kochers skolestile*. Arena, 2006 (1904) / ROBERT WALSER *Geschwister Tanner*. Suhrkamp Verlag, 1997 (1907) / ROBERT WALSER *Jakob von Gunten*. Centrum, 1999 (1909) / ROBERT WALSER "Helblings historie" i: *Den blå port* nr. 18-19, 1991

## JEGET ER EN GRÆNSE En læsning af Louis Aragons *Le Paysan de Paris*

*Jeg er en grænse, en streg. Lad alt blandes i vinden,  
dette er ordene i min mund. Og alt hvad der omgiver  
mig er en krusning, den synlige bølge af et gys.*

Louis Aragon: *Le Paysan de Paris*, s. 135-136

Ovenstående citat fra Louis Aragons (1897-1982) *Le Paysan de Paris (Bonden i Paris)*, udgivet i 1926, kan stå som en bulletin om jegets funktion i teksten. Teksten *Le Paysan de Paris* er spændt ud mellem surrealistiske, ofte absurde, poetiske udbrud og en overdreven realisme. Jeget har funktion af den grænse, der omdanner nærmest fotografiske beskrivelser af omverdenen til surrealistiske ordbilleder, hvor fremkaldelsen af de tekstlige billeder foregår gennem jegets indoptagelse af den fysiske verden. Det sker gradvist og afprøvende, som i følgende citat – en beskrivelse af en kjoles farve:

*Det er en slags sveskeblommerød, med en tone af eddike,  
der giver en idé om en rigtig farve, som markedsgøglernes  
pailletter giver en idé om diamanter. Farven går over  
i døende ribs, i et kirsebær, der allerede er spist af, den  
minder om Akademiske Palmers ordensbånd, der bliver  
til syre i dagslys... så, jeg har det! – kjoles farve er som  
et stykke lakmuspapir (tournesol) dryppet med urin. (s.  
107-108)*

Der søges i citatet efter en sammenligning, der kan give en adækvat idé om farvens materialitet. Da der i slutningen af citatet fremkaldes et tilfredsstillende billede, er dette fuld af indre spændinger. Det franske ord *tournesol* betyder nemlig både solsikke og lakmus. Det endelige billede kan enten være en gul solsikkefarve med et stænk af urinfarve i, eller den blå-violette lakmusprøve stænket med urin, der ville fremkalde en, alt afhængig af urinens ph-værdi, anden farve. I *Le Paysan de Paris* jages ordbillederne, og deres magt undersøges, hvilket viser, hvordan de sproglige grænser efterprøves i en leg med og test af billedernes elasticitet.

*Le Paysan de Paris* var et romaneksperiment for Aragon, en bog hvorigennem hans tekstlige identitetsdannelse fandt

sted. Det er her, han udviklede sin egen poetik, en poetik, der udspringer fra og kommunikerer med den surrealistiske bevægelses poetik i de tidlige 1920'ere. *Le Paysan de Paris* blev derigennem en undersøgelse af forholdet mellem beskrivelse og billede i litteraturen.

Den prosa-poetiske tekst integrerer realistiske elementer i en surrealistisk poesi for derigennem at nå frem til en tilstand, hvor ordet er ren handling. De sproglige og poetiske tekstuelle eksperimenter "sprænger" jeget indefra, da det dekonstrueres tre gange i løbet af *Le Paysan de Paris*: I slutningen af bogens anden del bliver jeget til den grænse, hvorfra skriften opstår ("*je suis une limite*"), og i slutningen af tredje del halshugges jeget, og kroppen forvandles i en illuminerende ødelæggelse til et udråbstegn vendt på hovedet:

*Den, som havde adskilt sig fra sine tanker trådte som  
et omvendt udråbstegn ud af sin ubevægelighed, da de  
fjerne bølger begyndte at slikke sårene på det forhadte  
hoved. (s. 233)*

I slutningen af bogen forsvinder jeget for tredje gang, for at give plads til en ny "konkret" skrift, hvis udgangspunkt befinder sig i grænselandet mellem beskrivelse og billede, og som kan forstås som politisk handling formet i ord.

### Surrealistiske gåture og tekstlig identitetssøgning

Louis Aragon var som jeget i *Le Paysan de Paris* et stykke levende fotopapir, da han i årene efter 1918 flanererede rundt i Paris sammen med André Breton (1896-1966) og andre fra den tidlige surrealistiske bevægelse. De unge mænd promenerede på de hausmanniske boulevarder, de fortsatte ind i passagerens glasoverdækkede tidsbeholdere med forældede barer, hvor dadaisterne udgjorde stamklientellet, og ofte jagede de spøgelse i det mærkelige eventyrlandskab i parken Buttes-Chaumont. Den egentlige fødsel af den surrealistiske bevægelse skal findes på disse urbane vandringer, hvor byen dannede baggrund for samtaler om filosofi, kunst og litteratur. Dette fælles æstetiske og filosofiske grundlag forbandt sig til kunstnerens individuelle krigserfaringer fra *La grande guerre*.<sup>1</sup> Surrealisterne kombinerede drøm med krig og filosofi, galskab med poesi og billeder med ord. En idé om syntesen af liv, kunst og visioner spirede og var med til at

1. I kontra(litteratur)historiske teorier overvejes det hvor mange surrealist, der ville have været, havde det ikke været for Første Verdenskrigs slagmarker.



give surrealismen den kraft, der gjorde, at den senere skyllede ind over Europa og ændrede det kunstneriske landskab så voldsomt.

I 1924 færdiggjorde Breton det første surrealistiske manifest, simultant med at Aragon skrev første del af *Le Paysan de Paris*, *Le Passage de l'opéra*, der blev udgivet i fire dele i tidsskriftet *Revue Européenne*.<sup>2</sup>

*Le Paysan de Paris* er en anti-fortælling, en roman-der-ikke-er-en-roman,<sup>3</sup> hvor handlingen følger de føromtalte spadseretures ruter. Bogen præsenterer en sarkastisk kulturkritik og en surrealistisk poetik – dog mindre udtalt end det sker i Bretons surrealistiske manifest.

Et jeg, der kaldes Louis, promenerer i Paris' passager i 1920'erne og observerer barerne, bordellerne, butikkerne og restauranterne. Derefter bevæger protagonisten sig sammen med de to figurer, André Breton og Marcel Noll,<sup>4</sup> ind i den fortryllede park Buttes-Chaumont, hvis landskab, på samme måde som passagens rum, åbner op for overvejelser over og beskrivelser af ”den moderne mytologi” og den måde, hvorpå den tager form i omverdenen.

### Objektfetich og kulturkritik

Idéen om den moderne mytologi former sig i *Le Paysan de Paris* som et kulturkritisk projekt, der omfatter et skiftevis kritisk og sarkastisk syn på kærlighed og seksualitet. Det kritiske kommer til udtryk i beskrivelsen af det voksne menneskes fortrængninger af leg, drøm, fantasi og den følgende afvisning af den psykiske overvirkelighed (*sur-réalisme*). Igennem ordbilleder udforskes sammenhængen mellem kærligheden, seksualiteten og revolten i den moderne mytologi, hvilket afspejler idéen om den surrealistiske revolution, der skulle finde sted i sproget og derved også i hverdagen.

En total fetichdyrkelse af passagens objekter og parkens landskab fremstår som et encyklopædisk forsøg på at beskrive og indbefatte alt og derigennem kultivere en moderne mytologi, der omfavner hele det surrealistiske minikosmos. Passagens vitriner, med et forældet æstetisk vareudbud bestående af bl.a. lommeværkløse, skumpiber, spadserestokke, bandager samt parkens bølgede landskab med klipper, hængebroer og falske antikke søjler, er alt sammen objekt for jegets kultivering af den moderne mytologi.

Passagen er et historisk grænsefænomen, en tidsbeholder for det, der er ’gæet af mode’ – for objekter, der i en kapitalistisk optik ikke har samme værdi, som da de blev produceret. I objekterne er historisk forgangne ideologiske og psykologiske skabelsesprocesser indkapslet, og jegets beskrivelser er den nøgle, der låser op til en forståelse af disse. Et materialistisk antropologisk felt åbenbarer sig, hvor følgende spørgsmål kan stilles: Når frisøren bruger en bestemt slags sæbe, hvilket forældet begær er dette så udtryk for? Passagens objekter virker næsten elektrisk ladede, de repræsenterer en dialektisk spænding mellem det materielle og det efemere, og jegets kontakt med dem kan føre til en voldsom kropslig fornemmelse: gyset, der udgør en direkte passage til underbevidstheden: ”*Denne udsøgte bevidsthed om en passage er gyset hvorom jeg talte. Objektet der er anledningen hertil er myten...*” (s.140) Skellet mellem natur og kultur ophæves til fordel for en idé om, at jeget er omgivet af en mytisk natur, og at underbevidstheden er den underskov, hvorfra alle mytologier spirer.

### Bretons foragt for beskrivelser

*Le Paysan de Paris* indeholder elementer, der stemmer overens med de poetiske overbevisninger, som udtrykkes i Bretons første surrealistiske manifest. Teksten virker dirigeret af vilkårlige indfald, der opstår ved jegets flanerende kontemplation af rummet for den moderne mytologi. Dette indskrives sig i en surrealistisk strategi; skriften styres af tilfældets kraft og underlægges sansernes hegemoni.

Teksten fungerer som en collage, sammensat af udefrakommende tekstelementer, hvor dadaistiske lyddigte og andre tekstdele med automatskrift er med til at give resonans af det litterære miljø, som *Le Paysan de Paris* tog udgangspunkt i. Disse arketyper surrealistiske og dadistiske teksteksperimente fungerer ikke som integrerede dele af *Le Paysan de Paris*, men fremstår snarere som indsatte elementer, der er med til at konstituere bogen som et rum for tekstlig auto-kontemplation.

*Le Paysan de Paris* er monstrøs og uhåndterlig for læseren, og teksten fremstår klarest i de prosa-poetiske passager, der i deres sammenblanding af beskrivelse og billede divergerer mest fra manifestet: De minutøst detaljerede og realistiske beskrivelser af passagerne og Buttes-Chaumont i *Le Paysan de Paris* går direkte imod Bretons afvisning af alle

2. Anden del af bogen *Un sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont* blev også udgivet serielt i 1925. Den sidste del, *Le songe du paysan*, blev tilføjet, da bogen i 1926 udkom i samlet udgave hos Gallimard. Redaktøren af *Revue Européenne*, Philippe Soupault, havde været en del af den første surrealistiske gruppe, men var efter uoverensstemmelser med Breton brudt ud af gruppen og havde derefter startet dette tidsskrift.

3. Sådan beskriver Aragon selv bogen. Han har desuden udtalt, at han skrev den for at demoralisere sine dobbeltmoraliske venner fra bevægelsen, der erklærede sig som dødelige fjender af romanen, men samtidig læste Lewis' *The Monk*.

4. Noll var billedkunstner og tilknyttet den surrealistiske bevægelse.

former for beskrivelser i litteratur, sådan som Breton skriver det i det første surrealistiske manifest:

*Og beskrivelserne! Deres tomhed er usammenlignelig; de er intet andet end påklistrede billeder hentet fra det samme varekatalog, som forfatteren bruger som han ønsker; han ser muligheden for at stikke mig et postkort, han forsøger at få mig til at være enig i hans klicheer.* (1. surrealistiske manifest. Breton, s. 17)

Da Aragon, på Bretons opfordring, læste de første dele fra *Le Paysan de Paris* op til én af de sædvanlige *soirées*, hvor de fleste af de unge surrealistiske krigere var forsamlet, blev han mødt af en rungende tavshed. En kvindes spørgsmål: "Men kære ven, hvorfor spiller De deres tid på at skrive sådan noget?" var herefter startskuddet til, at forsamlingen brød ud i vild opstandelse og svinede forfatteren til. Tekstens minutiøst detaljerede beskrivelser af passagerne i Paris fremstod som antisurrealistiske – et voldsomt forræderi over for bevægelsen.

### Benjamins søvnløse nætter og den profane illumination

Aragons *Le Paysan de Paris* blev afvist af den surrealistiske bevægelse, men blev hyldet fra andre kanter. Den tyske filosof Walter Benjamin (1895-1942) betragtede den som en åbenbarende tekst, der præsenterede nogle af de mest revolutionerende elementer fra den surrealistiske bevægelse, uden at falde hen i et, for surrealisternes normalt, "mystifystisk" sværmeri for åndemanere og spåkoner.<sup>5</sup> Benjamin har i et brev til Theodor Adorno beskrevet, hvordan han ikke kunne læse mere end to-tre sider i *Le Paysan de Paris* ad gangen uden at få åndenød. Han beskriver i artiklen "Surrealismen – Det sidste snapshot af den europæiske intelligentsia" fra 1929 sin intellektuelle begejstring over surrealisternes evne til, som skattejægere, at finde frem til de objekter, der indeholder indre spændinger af æstetisk, kunstnerisk, kulturel og social karakter.

Jegets gys, der vækkes af objekterne i passagen, er et udtryk for en forståelse af, at det materielle er betinget af historien, og en tilkendegivelse af det revolutionære materiale, der som en form for håndgribelig energi lader sig gribe af de surrealistiske alkymister. Objekterne er indhyllet i et kapitalistisk skin, der fremstår som en historisk "naturlig"

proces, hvor det efemere præsenteres som fremgang og det politisk specifikke som universelt. Passagens materiale kan som sagt bruges som et revolutionært redskab,<sup>6</sup> da gyset åbner op for en afsløring af det materielles historiske betingethed.

Gyset svarer præcist til det, som Benjamin kalder "den profane illumination". Den profane illumination er ifølge Benjamin en "materialistisk, antropologisk inspiration" (Benjamin, s. 182) – og kan sammenlignes med en religiøs eller en narkotikaens rus. Via moralsk ekshibitionisme eller fortabelse i kærligheden leder den profane illumination til, at jeget, det vil sige idéen om at være et subjekt, "løsnes som en hul tand" (ibid. s. 183). Det er netop igennem denne erfaring, at en bevidsthed om individualitet svinder hen og sproget derved tildeles den absolutte forrang. I gyset, eller den profane illumination, kan afstanden mellem beskriver og det beskrevne (mellem subjekt og objekt) ophøre med at eksistere, og objektet bliver som en del af jeget selv. Man kan se gysets profane illumination som en unik mulighed for at udvide det tekstuelle og kulturelle rum, og man kan se det som en mulighed for en "revolution" via sproget.

### 100% billedrum

Surrealisternes force var netop en revolution af sproget gennem de surrealistiske ordbilleder. Benjamin så i disse en fantastisk styrke, der med en nærmest kognitiv kraft kunne vække masserne af deres søvn, skabt af politiske metaforers syntetiserende "ufarlighed". Benjamin giver, i en sarkastisk tone, nogle eksempler på sådanne metaforer:

*For hvad er de borgerlige partiets program? Et dårligt forårsdigt. Fyldt til bristepunktet med sammenligninger. Socialisten ser 'en bedre fremtid for vore børn og børnebørn', når alle handler 'som om de var engle' og enhver har så meget 'som var han rig' og enhver lever 'som var han fri'. Ikke spor af engle, rigdom, frihed. Kun billeder.* (Benjamin, s. 194)

I de surrealistiske ordbilleder, der er den totale modsætning til Benjamins ovenstående eksempler, sammensættes to ord, hvis konnotationer stikker i vidt forskellige retninger, så billedet fastfryses i et dialektisk modsætningsforhold: "Fra handskerne parfume til uglens skrig, fra morderens hjertebanken til guldregnens ildflammer..." (Aragon s. 51)

5. Et sværmeri, der ifølge Benjamin udledes langt stærkere i Bretons roman *Nadja* fra 1929.

6. Jf. Malt, s. 47.

Man skal skelne mellem sammenligning og billede for at skabe ordbillederne: Der findes ikke noget, der ”ligner” noget andet, det er eller bliver noget andet via det ordbillede, der fremføres. En skelnen mellem sammenligning og billede beror, ifølge Benjamin, på en voldsom mistro og pessimisme mod al skæbnetænkning og enighed,<sup>7</sup> en mistro, der gør det nødvendigt at: ”...gelejde den moralske metafor ud af politikken, og ... opdage at den politiske handlings rum er et et hundrede procents billedrum.” (Benjamin s. 195)

7. Jf. Benjamin, s. 194.

Den moralske metafor hører ikke hjemme i det politiske handlingsrum, da den forfladiger og nivellerer sproget, i modsætning til ordbilledet, der skal forstås som en tekstuel billedlig handling, og som kan have indvirkning på det politiske handlingsrum.

I *Le Paysan de Paris* er jegets tekstlige erfaring, at ordbillederne er den dør, der åbner op fra et reelt rum, passagen eller parken, ind til det poetiske eller det billedlige rum. Dørene står åbne fra det ene rum til det andet, og ordbilledet tilbyder sig som redskab til at træde ind og ud. Man kan fremføre, at jegets tekstlige dannelsesrejse i *Le Paysan de Paris* netop ender ud i en opdagelse af, at det politiske handlingsrum er lig Benjamins ”100% billedrum”. Dette bunder i en erfaring af, at ord kan rives ud af deres normale sammenhæng og, på nærmest vilkårlig vis, sammensættes på ny i ordbilleder. Dette muliggør en forståelse af poesien som ”konkret” eller ”materiel” for jeget og medfører et forsyn om muligheden for reel politisk handling gennem sproget.

Ordbilledets provokatoriske kraft er ikke et vidnesbyrd om en ny poetisk virkelighed, der træder i stedet for den egentlige virkelighed, men er mere præcist et *redskab*, der virker direkte på selve vor livsforståelse og derfor sprænger grænsen mellem poesi og virkelighed.<sup>8</sup>

8. Jf. Nøjgaard, s. 284.

### Den fysiske rest efter billedrummets udfoldelse

Benjamin, der ikke lader sig falde hen i fuldkommen henrykkelse over surrealisterne, påpeger i slutningen af sin artikel fra 1929, hvordan den sproglige revolte skal kunne forbindes til revolutionen, men at den erfaring, surrealisterne (og andre sprogrevolutionære før dem) har gjort sig, er, at kollektivet er kropsligt. Billedrummet rækker langt via sproget, men en fysisk rest vil altid forblive uberørt: ”For det hjælper ikke, der er ingen vej udenom: metafysisk materialisme [...] kan ikke brudløst overføres til den antropologiske materialisme

[...]” (Benjamin, s.196)

Man kan se jegets forsvinden og destruktion som en formidling af den erfaring, Benjamin her beskriver, og som en tilkendegivelse af den kropslighed, der bliver tilbage, når billedrummet foldes ud. Trods *Le Paysan de Paris*' forsøg på at gøre jeget til den grænse, hvorfra sproget opstår, forbliver der et fysisk rudiment, der ikke kan berøres gennem sproget. Når det udtales, at ”jeg er en grænse”, er det en forhåbning om og et forsøg på en udradering af jeget, hvilket stemmer overens med Benjamins påpegning af, at igennem den profane illumination skal individualiteten ”løsnes som en hul tand”. Følelsen af at være et subjekt skal ekstatisk glemmes, og jeget vil derefter forsvinde for at skabe plads til en revolution, hvor politiske og æstetiske positioner konstant forskubbes gennem sproglige eksperimenter.

Den sproglige revolution hviler på en balancegang mellem en fuldstændig udradering af subjektet og en samtidig fastholdelse af subjektet som det sted, hvorfra teksten opstår, hvilket transformerer jeget til en grænse eller en passage. Den sproglige revolution og ”jeget som en grænse” er det mest relevante for denne læsning af *Le Paysan de Paris*, men Benjamins ihukommelse af, at massen er fysisk, kan stå som en påmindelse om, at sproglige revolutioner ikke kan overføres en-til-en til massens revolution.

LOUIS ARAGON *Le Paysan de Paris*. Gallimard, 1926 (1953) / LOUIS ARAGON *Paris Peasant*. Exact Change, 1994 / LOUIS ARAGON *Traité du style*. Gallimard, 1980 (1928) / WALTER BENJAMIN ”Surrealismen – Det sidste snapshot af den europæiske intelligentsia” i: *Fortælleren og andre essays*. Gyldendal, 1996 (1929) / ANDRÉ BRETON *Nadja*. Gallimard, 1964 (1928) / ANDRÉ BRETON *Manifestes du surréalisme*. Gallimard, 1979 (1962) / JOHANNE MALT *Obscure Objects of Desire: Surrealism, Fetishism, and Politics*. Oxford University Press, 2004 / MORTEN NØJGAARD ”Surrealistisk poesi – provokation eller revolution” i: *Krystalgitteret*. Odense Universitetsforlag, 1988

At der ikke er noget seksuelt forhold, er, ifølge Lacan, ikke noget at hidse sig op over. Freuds lektie er nemlig ikke, at 'alt handler om sex', men tværtimod, hvad *sex* handler om. Det vil sige, at det ikke drejer sig om at tilbageføre en eller anden drømmetekst a la 'jeg går rundt i min moders sko' til et latent, ødipalt drømmeindhold: 'jeg vil have sex med min hende', men derimod *drømmearbejdet*, selve omarbejdelsen af indhold til tekst. Det ubevidste ønske er derfor ikke, at vi vil i seng med vores mødre, men *formen* dette indhold tager. Det berømte udsagn fra Jacques Lacans 11. seminar skal tolkes i denne forstand: "Det ubevidste eksisterer ikke, men det insisterer". Det ubevidste ønske findes ikke bag en ytring, men i den.<sup>1</sup>

Hovedsagen vil derfor snarere være, at jeg går i min Fader(navn)s fodspor, forstået som 'den store Anden', en kulturel diskursiv *fantasi*, der sikrer, at et seksuelt forhold kan fungere. *Fantasi* er her ikke et stereotyp seksuel-hallucinatorisk billede (a la sygeplejerske, brandmænd, sex i et fly, kvinde i nød etc.) men et filter, jeg oplever 'virkelighed' og identitet igennem. *Fantasi* er en ubevidst *strukturering* af begær, ikke en opfyldelse af det. Det er derfor aldrig bare mig og min elskede, men mig, min elskede og så den store Anden. Der findes altså, ifølge Lacan, intet seksuelt forhold som ikke altid-allerede er en virtuel *ménage à trois*, et sengeleje, hvor man hver især luller sig ind i de virtuelle koordinater for 'virkelighed' og derefter elsker med hinanden.<sup>2</sup>

Netop fordi sex ikke handler om sex, synes alt andet i vores samfund at handle om netop det. Er dets altomfavnende karakter netop tegn på dets impotens?

### En kærlig fetich

To lys på et bord, tre forløsende ord er derfor ikke a priori romantiske, men en slags kulturel motivation til samlejet, der gør det okay, fordrer, at have sex. Det er netop deres 'romantiske' funktion, deres 'tekst' – en Barthe'sk *kulturel kode* – der gør dem til nydelseskanaaler. De tillader os at nyde på den 'rigtige' måde.

Vellykkede samlejer har en korrespondance med de omgivelser, de finder sted i, med deres 'tekst', som vi knap

nok har klargjort for os selv. De rummer altid et moment af *staging*.<sup>3</sup> Men hvad der måske er langt mere interessant: Hvis vi *har* klargjort dette for os, fungerer de faktisk alligevel: 'Ja, jeg ved egentlig godt, at jeg bare tænder to lys og sætter romantisk musik på, fordi det er klichéagtigt stemningsfyldt som i en film, men alligevel gør jeg det...'

Netop fordi vi 'jo godt ved det' og kan distancere os fra iscenesættelsen (ironisere over den, karikere den etc.); ved at iscenesættelsen er krydret med ver fremdungseffekt, kan vi tilsyneladende nyde den des mere. Det er nu ikke ukendt for psykoanalysen. Vi ser her mønstreksemplet på *fetichistisk* fornægtelse: 'Jeg ved egentlig godt, at det ikke er sådan, men alligevel tror jeg på det...' ('Je le sais bien, mais quand même...') Vi kan her med Žižek omformulere Marx' ideologidefinition: *de ved det ikke, men de gør det* til: *de ved det godt, men de gør det*.<sup>4</sup> Jeg ved egentlig godt, at der mere eller mindre er et moment af *staging*, og dog hengiver jeg mig til denne på samme måde, som når jeg har købt et par dyre jeans og kan sige 'jeg ved ganske vist, jeg bare betaler for mærket, der er ikke noget 'fantastisk' ved bukserne *som sådan*, prisen er helt hen i vejret i forhold til deres reelle 'brugsværdi', og dog alligevel, er der ikke noget over det...?' Det er dette fetichistiske træk, som nogle marxistiske blikke ikke fanger. Nemlig hvordan det ikke er nok at 'afsløre', hvordan mellemmenneskelige forhold bliver tingsliggjort, men hvordan *denne tingsliggørelse selv* rummer et 'fantastisk' element. Hvordan den virker på trods af dens afsløring. Hvordan den virker *på grund* af dens afsløring.

### Lille Per hinsides lystprincippet

Men hvorfor skal bryllupsnatten eller engangsknaldet sigtes gennem fantasi? Kants *Kritik af den rene fornuft* (1781) har, mod forventning måske, en masse at sige herom.<sup>5</sup> Denne skelner mellem to måder at modsige prædikater på: negation og non-prædikat. Hvis jeg siger om en person, at han er 'menneskelig', kan dette modsiges enten ved at sige, at han 'ikke er menneskelig' (negation), eller ved at sige, at han er 'umenneskelig' (non-prædikat). Negationen og non-prædikatet er ikke det samme, ligesom en 'ikke død' og en 'ikke-død' (udød) heller ikke er det samme, hvad enhver fan af zombiefilm ved. En 'ikke død' er ganske simpelt levende, mens en ikke-død er død *og dog levende*.

På samme måde med non-prædikatet 'umenneskelig'.

3. Se fx Žižeks analyse af Hitchcocks *Vertigo* i dokumentarfilmen *The Pervert's Guide to Cinema*.

4. Žižek formulerer det dog lidt anderledes: 'de ved det godt, og de gør det', Se fx Žižek (1989), s.11-55 (særligt s. 28-30) eller Žižek (2008), s. 294-303.

5. Žižek (2006), s.46-47.

1. Se Žižek (1989), s. 11-16.

2. En af de fineste og sene pointer i denne udformning af psykoanalysen er dog samtidig, at Fadernavnet, den store Anden, netop *ikke* er en konsistent, lukket helhed, men derimod *selv* lider af et mangelforhold. Den store Anden har i sidste ende heller ikke det hele på plads, men er selv, som subjektet, kastreret (barré). Det er altså ikke bare mig, subjektet, der er manglende, det er filteret, jeg oplever 'virkelighed' igennem *i sig selv* også. Det er i sig selv konstrueret om sin egen blindgyde, om en hårdknude, det ikke kan løse. Se fx Žižek (1989), s. 85-131.

Det er hverken menneskeligt eller ikke menneskeligt, men åbner en tredje mulighed, som ikke er egentligt menneskeligt, men alligevel forbundet hermed. Som et iboende mer-forhold til det menneskelige. Psykoanalysen kalder dette stødende, ubegribelige 'mere' for Tingen (Das Ding)<sup>6</sup>. Det er et mer-menneskeligt overskud, vi ikke kan ryste af os, men heller ikke få hold på.

Nydelse gennem 'teksten', *lyst*, bliver nu både et slags fikspunkt og en forsvarsmekanisme for mig. Den strukturerer og 'menneskeliggør' begæret. Mine behov bliver en måde at definere mig på. Jeg nyder altså ikke spontant for min egen skyld, men for andres, for den store Andens.<sup>7</sup> Mine lystbehov bliver *hvem jeg er*, og endnu vigtigere *hvem jeg er for nogen*. Lille Per trækker rundt med legetøjslefanten (Bodil Kjær), ikke bare spontant hallucinatorisk, fordi han ikke har en rigtig elefant eller lider af moderbinding – men fordi 'legen' er en fantasikonstruktion, der formodes at bringe familien ('den store Anden') en nydelse. De og vi kan relatere til Lille Pers nydelse, han identificeres gennem det, han 'menneskeliggøres'. Familien og vores nydelse er ligeledes 'menneskeliggjort' derved. Vi forstår og kender Lille Per, vi nyder faktisk hans symptom.

Den kortfattede psykoanalytiske *session* over Lille Per ser på den ene side netop et 'symptom' i form af hans elefant. Han har ingen elefant og leger derfor, at han har en. Men, hvad man straks må tilføje, er, at disse symptomer (moderbinding eksempelvis) kun er et 'menneskeliggørende' fantasmatisk forsøg på at reparere en vis mangel i den store Anden, og derfor os selv. (Man kunne godt ynde, at Lacan havde kendt til Lille Per. Hvilke neologismer kunne han ikke have fundet på? Petit Père, Éléphantasme?). Lille Per er, hvis Žižek har ret, ikke en afvæbnende, sød dreng, men en zombie på seks år.

Hvad jeg kan siges 'inderst inde' at have lyst til, bliver altså en måde at identificere mig på, både for mig selv og andre. Det er netop kun menneskeligt at nyde og have lyst. Lystens vigtigste funktion er frem for alt at give mig noget at nyde, som et slags identitetsforsvar og fikspunkt frem for en nagende, ikke-død insisteren, et begær, der er hinsides lystprincippet. Men hvorfor egentlig?

### **Skønheden er død, Udyret er etisk**

Hvad har dirty talk nu med legetøjslefanter at gøre? Intet

konkret håber man. Og så alligevel – hvis vi opfatter dem begge som virtuelle komponenter, som en screening af fantasi, som en 'tekstuel' nydelse, når den andens og vores egen umenneskelige mer-forhold bliver for stødende.

Lad os tage et eksempel fra et livsstilsmagasin: Et par har været sammen i længere tid og mangler, ifølge bladets terminologi, lidt gnist i forholdet, de kan ikke længere *nyde*. Men så begynder de at dirty talk<sup>8</sup> og lever lykkeligt til deres dages ende. Er der her ikke tale om, at de nu endeligt kender og elsker hinanden og derfor er i stand til at realisere deres inderste drifter, at de endelig 'kunne give slip'?

Psykoanalysen har et andet bud. Deres dirty talk bunder ikke i, at de kender hinanden for godt, men at de derimod ikke kender hinanden *længere*. De elskende subjekter skurer mod de virtuelle koordinater (fantasi), og fornemmer det umenneskelige mer-forhold, Tingen. De forsøger derfor at genkende hinanden gennem dirty talk, at finde nogle tekstuelle lystkanaler, der kan virtualisere Tingen og gøre den anden 'menneskelig'. Dirty talk'ens udsagte subjekter 'motiverer' derfor til at nyde. De (re)producerer de nydende subjekter. Den beskidte tale er derfor netop *ikke* beskidt eller uren, men producerer omvendt en 'ren' seksualitet. Eller netop et metafysisk ideal om en ren og rigtig seksualitet, der dog, netop fordi den lider af et mangelforhold, ikke findes. Gentagelsestvangen er dog i sig selv nok til, at den fejler gang på gang. Tingen ligger altid på lur. Den støder vores 'rene' lystbehov, som vi kender og nyder igennem.

Det seksuelle forhold er altid enten nekrofilt (sex med et virtuelt, 'menneskeligt' billede), eller, hvis det er særligt kærligt og etisk, med en nagende, traumatisk Ting. Det er klart, at hvis Lacan havde instrueret *Skønheden og Udyret*, havde Disney fået en helt anden, langt mere 'etisk' slutning, hvor Belle havde mistet sin skønhed og var blevet en frådende, traumatisk Ting.

Lad os tage en eksemplarisk situation, hvor dirty talk kunne komme på tale. Her gribes det elskende subjekt midt under samlejet af en følelse af afkobling,<sup>8</sup> man er pludselig uden for sig selv og tænker: 'hvad søren har jeg egentlig gang i her? Hvorfor de her gentagende, mekaniske bevægelser, hvorfor de her automatiserede lyde?' Dette er afkoblingen, et mildt udslag af Lacans definition af hysteri, hvor man pludselig ikke kan identificere sig med sig selv som udsagt subjekt, dvs. egne behov, sin måde at nyde på. Kæden hopper af. Det er

6. Žižek (2008), s. 16 og (2006), s. 43.

7. Se særligt udsagnet om Che Vuoi i Žižek (2006), s. 40-44: et nagende spørgsmål, der rejser sig fra den Anden som et slags umuligt 'hvad vil han (den store Anden) med mig? Hvad er hans problem 'Hvad skal jeg gøre?' Se Lacan (1966), s. 300.

8. Žižek nævner netop en sådan situation i *The Pervert's Guide to Cinema*: 48:20.

9. Se fx første omtale af *The Piano Teacher* og *Colors of Blue* i *The Pervert's Guide to Cinema*: 83:00 og 88:00.

10. Samtidig rummer de dog altid allerede et subversivt potentiale. Det gør de, da de kun slører 'manglen' i den store Anden. Lysten er derfor både et forsvar og et fikspunkt mod denne mangel. Den må gentages, da manglen ikke kan udfyldes. Den kredser hele tiden om 'det, der ikke stopper med ikke at lade sig skrive' ('ne cesse pas de ne pas s'écrire'), som er Lacans definition af det reelle.

her dirty talk'en som *fantasi* re-etablerer 'lysten'. På lignende vis kan man opfatte andre diskursive registre for det seksuelle (som gispen, stønnen, musik etc.)<sup>9</sup> som genkoblende. Det er her popdronningen Rihannas udsagn om 'please don't stop the music' og Lacan mødes. Hun forelsker sig nemmere, hvis der er musik til. Det samme med Swann i *À La recherche du Temps Perdu*, der ved, hvordan han skal koordinere sin forelskelse. Samme musikalske akkompagnement til samlejet finder vi i enhver Mel Gibson-film. Ville det ikke lyde voldsomt, ubehageligt og stødende, hvis ikke et hav af strygere supplerede kærligheden her? Dirty talk'en, de søde ord eller den stemningsbringende musik 'motiverer' os. De 'menneskeliggør os', gør os genkendelige for hinanden. De beskytter os mod det umenneskelige overskud til begrebet 'menneske' selv.<sup>10</sup> Uhyret, der ikke stopper med ikke at vise sig.

### Subjekt formodet at dirty talk'e

Omvendt behøver man vel ikke virkelig identificere sig med den beskidte tale og dens udsagte subjekter for, at den kan 'fungere'. Man behøver vel blot at formode, at der er *nogen*, der gør det. Man kan fx lave sjov med den, mærke hvordan det ville være grotesk at tage den alvorligt. Og er det ikke netop med en samtidig verfremdungseffekt, at dirty talk egentlig kan lykkes? Vi har her, igen ifølge Žižek, samme fetichisme, som hvis jeg siger 'jeg elsker dig' på en koket måde til min kæreste. Hvis jeg siger det direkte, lyder det forkert, klichéagtigt, voldsomt. Det kan ikke lyde, som om jeg virkelig mener det. Hun vil tænke: Hvorfor siger han det sådan? Elsker han mig ikke? Har han en anden? Det er som om, det skal siges indirekte. Jeg skal finde en raffineret, elegant og karikeret måde at sige det på. Jeg skal lade, som om jeg ikke mener det, for at kunne mene det. Ved ikke at tage, hvad jeg siger seriøst, ved at ironisere over det, kan jeg netop tage det alvorligt. Vi bruger derfor her dirty talk'en humoristisk, karikeret og *overfører* den på nogle, der formodes at tage den seriøst.

Vi kan kalde dette et slags 'subjekt formodet at tale beskidt'. Hvis de elskende ruller rundt på lagenerne og karikerer den dirty talk'ende funktion, kan de netop samtidig fnise af dem, 'der virkelig taler sådan, når de gør *det*'. Den virkelige og langt vigtigere *fantasi* foregår måske i distancen til dirty talk'ens udsagte subjekter, og ved at disse overføres på

nogen, der formodes at identificere sig egentligt, grotesk og ideologisk med de udsagte subjektspositioner.

Dette 'subjekt formodet at dirty talk'e' behøver netop ikke at findes virkeligt for at *fungere* virkeligt. Tværtimod kan det, og Žižek mener dette oftest er sagen,<sup>11</sup> være et rent virtuelt konstrukt, et sikkert punkt hvortil al dirty talk tillader sig at referere. På denne måde opnår den beskidte tale altså sin effektivitet og distance, som netop er en effektivitet *gennem* distance. Vi imiterer 'dem', der formodes egentligt at tale beskidt.

Vi kan derfor kalde dirty talk et symptom, et tegn på at 'der er noget galt i det seksuelle', men netop ikke som patologisk udfald, men kernen i samlejet selv. Den beskidte tale i form af *fantasi* er godt nok et mundtligt supplement, men samtidig selve samlejets grund.

Hvordan kan man derfor (meget) kort skitsere en dirty talk'ens etik? Den er et slags mundtligt kærestebrev, men mellem lagnerne er dens egentlige modtager ikke min partner i sengen, men den store Anden, de virtuelle koordinater, der muliggør et vellykket samleje. Dirty talk'en finder sin modtager, også selv om vi holder den for os selv, så længe den fungerer som fantasmatisk tilskud.

Symptomet er for (den sene) Lacan<sup>12</sup> ikke noget, der skal 'forklares' og løses ved sin 'talekur', men noget, der skal 'gennemkrydses', noget, man skal identificere sig med. Gennem et 'symptom' som dirty talk støder vi på den store Andens blindgyde, som vi ikke kan løse, og heller ikke ikke kan lade være med løse, og derfor må forsøge at leve med, selvom det er som at leve med uhyrer, ikke bare under sengen, men i den. Hvad enten vi tiltaler vores elskede med beskidt tale eller søde ord.

JACQUES LACAN *Écrits. A Selection*. W. W. Norton & Company, 2002 (1966) / SLAVOJ ŽIŽEK *The Sublime Object of Ideology*. Verso, 1989 / SLAVOJ ŽIŽEK *How to read Lacan*. Granta Books, 2006 / SLAVOJ ŽIŽEK *In Defense of Lost Causes*. Verso, 2008 / SLAVOJ ŽIŽEK *The Pervert's Guide to Cinema*. (Film) 2006

11. Žižek (2006), s. 27-30.

12. Žižek (1989), s. 55-85.

## UTILPASSE EJENDELE Thing Theory, Dickens og *All the Year Round*

Thing Theory starter med undren: Hvad sker der med de ting, som ikke længere virker? Hvorfor bliver tingene mærkelige og genstridige, og hvordan var vi blevet så vant til deres glatte funktionalitet, at vi holdt op med at lægge mærke til dem? Hvad er det, ting *er*, når de ikke kan bruges?<sup>1</sup> Thing Theory tager sit afsæt i et overskud, i en erkendelse af et 'mere-end'. Tingslighed ('thingness') er en værdi, som ligger ud over vores sproglige definitioner af objekter. En italesættelse af tingen vil altid være en bevægelse væk fra selve tingen 'an-sich'; når vi alligevel forsøger os, afslører det en dyb længsel efter den umedierede sammenhæng mellem os og verden, en drøm om at verden ser tilbage på os *uafhængigt af vores bevidsthed* og bekræfter os som subjekter. Man må stille sig skeptisk over for enhver forestilling om, at tingen kan bringes til at tale af sig selv, men samtidig anerkende, at tingen har en immanens som både fascinerer og foruroliger mennesket. Thing Theory prøver at holde fascinationen åben og spore sig ind på, hvad vores strategier over for ting – både deificering (guddommeliggørelse), reificering (tingsliggørelse) og fetischisme – siger om os og om vores interaktion med materialiteten, med den fysiske verden, som omgiver os. Hvad er tingens funktion i dialektikken mellem subjekt og objekt, og hvad ligger der bag vores forsøg på at forstå, forstyrre, italesætte og defamiliarisere tingen? Thing Theory tager inspiration fra fænomenologi og hverdagsteori i forsøget på at tillade undren – for Bill Brown er objektet ikke altid sociologisk aflæseligt, og ejendele er altid noget mere end socialklasse-gods.

Jeg skal forsøge at opridsse tingens problematiske plads i sproget samt tankerne omkring bevidsthedens 'kolonialisering' af materialiteten for derefter at vende mig mod ting i litteraturen. Fiktion er ikke bare en spejling af vores praksisverden, men genindskriver også tingene i en forståelsessammenhæng, som tilfører praksisverdenen nye erkendelser. Den litterære tekst benytter objektverdenen til at konfigurere en fiktiv virkelighed, og dermed skærper den opmærksomheden på de sammenhænge, som objekter indgår i – også (eller måske især) når tingene opfører sig mærkeligt i teksten. I Dickens' julenummer af *All the Year Round* fra 1862, *Somebody's Luggage*, sættes spørgsmålstejn ved tingenes

kommunikationsevner og ved den virkelighedseffekt, som de egentlig skulle tilføre fiktionen. I *Somebody's Luggage* er ting også tekst. De opremses og beskrives, de er endda fulde af liv og historier, men forbliver uhyggeligt tomme for mening.

### Uden for os

Den helt grundlæggende forskel i Thing Theory er forskellen mellem 'objekt' og 'ting'. Distinktionen er taget fra Heidegger: *Gegenstand* (objektet) er et produkt og en repræsentation af vores idéer om tingen, hvorimod *das Ding* (tingen) er tingens væren-i-sig-selv, som forbliver lukket, selvtilstrækkelig, utilgængelig.<sup>2</sup> Som udgangspunkt kan vi faktisk kun tale om objekter, fordi tingslighed unddrager sig vores perception, men Bill Brown bruger konsekvent ordet 'ting' for at understrege, at materialitetens uforklarlige tilbagetrækning fra subjektiviteten må holdes åben. Thing Theory indeholder således allerede i navnet tvetydigheden mellem på den ene side socialt definerede objekter og på den anden side uforklarlige, utilnærmelige ting. Marx derimod taler udelukkende om 'varer'. Tingen har dels en brugsværdi, som ifølge Marx er bundet til dens fysikalitet – en naturlig værdi udledt af dens brug og den arbejdstid, der er brugt på at producere den – og en bytteværdi, som udelukkende indfinder sig i en relativ og social, det vil sige arbitrær, virkelighed. Bytteværdien gør ting til 'sociale hieroglyffer', umulige at afkode.<sup>3</sup> Effekten kan ses i Marx' eksempel, et bord, som bliver overkodet med bytteværdi og dermed transformeret til vare, til fetischobjekt:

*[A]s soon as it steps forth as a commodity, it is changed into something transcendent. It not only stands with its feet on the ground, but, in relation to all other commodities, it stands on its head, and evolves out of its wooden brain grotesque ideas [...]*<sup>4</sup>

Forestillingen om absurd overspændt materialitet skal ses i sin historiske kontekst. Den voldsomme teknologiske og materielle udvikling i det nittende århundrede var ifølge kulturhistorikere mål for en hidtil uset mytologisering og imperietro.<sup>5</sup> Den viktorianske ting overskred alle grænser for kulturel overkodning og var centrum for hysterisk dyrkelse. Den kraft, som et banalt spisebord her udtrykker, den magt til forvirring og forblændelse, som død materie ifølge Marx tildeles i det kapitalistiske system, er netop en af de centrale

1. Jeg bruger Thing Theory som den er defineret af den amerikanske litteraturforsker Bill Brown. Som redaktør på en særudgave af *Critical Inquiry* i 2004 (se litteraturlisten) var han foregangsmand for en formulering af teoriens grundlag, spørgsmål og anvendelsesmuligheder. Brown tager især udgangspunkt i filosofi (Heidegger), sociologi (Bourdieu) og økonomisk teori (Marx).

2. Daston (2004), s. 16. Se også Frow (2004), s. 348.

3. Marx (2000), s. 475.

4. Marx (2000), s. 472.

5. Jf. Richards (1990).

interesser for Thing Theory. Allerede hos Marx kan man nemlig iagttage tendensen til, at tingene så at sige over-betyder, at de bliver genstand for så mange meninger, at de påtager sig deres eget liv. Thing Theory forener således tre grundlæggende interesser: Tingenes over-determinering, som resulterer i uhyggeligt selvstændigt liv; tingenes sociale biografier;<sup>6</sup> og tingenes grundlæggende unddragelse fra vores sprog og bevidsthed. Udfra en fænomenologisk synsvinkel må man være opmærksom på bevidsthedens mediering af objektverdenen:

6. Se Appadurai (1986). Arjan Appadurai er modsat Marx interesseret i de historier vi fortæller om ting, også i et antropologisk perspektiv.

*[T]he thingness of the everyday constitutes consciousness, but consciousness also phenomenally constitutes the things of the everyday, constituting them as reality.*<sup>7</sup>

7. Clucas (2000), s. 16.

Derfor er Thing Theorys indgriben i materialiteten hele tiden så at sige med virkeligheden ('the real') som indsats – hele tiden må tingen balanceres på en knivsæg mellem perception og ikke-perception. Bill Brown siger som Marx, at tingenes fysiske væren er skjult for os, men modsat Marx forestiller han sig en materialitet, som er uafhængig af os. Brown opfatter brug som en sløring af tingene. Han citerer Nabokov:

*As they circulate through our lives, we look through objects (to see what they disclose about history, society, nature, or culture – above all, what they disclose about us) but we only catch a glimpse of things.*<sup>8</sup>

8. Citeret af Bill Brown i Brown (2004), s. 4.

Lige så snart man nævner en ting, så erstatter man den med definitionen. Thing Theory starter med et ønske om i tingsligheden at se 'the real' i sin umedierede form. Adorno talte om at forestille sig tingene uden for deres kategorier, som de virkelig er, væk fra hvad han kaldte 'metodologisk fetichisme'. Men Brown afviser muligheden af at aflægge sig sprogets fetichering og objektivisering af tingen. Metodologisk fetichisme er

*[...] not an error so much as it is a condition for thought, new thoughts about how inanimate objects constitute human subjects, how they move them, how they threaten them, how they facilitate or threaten their relation to other subjects.*<sup>9</sup>

9. Brown (2004), s. 7.

64 Vi kan ikke tænke ting udenfor vores bevidsthed, og det er

også her, i vores selv-medierede forhold til materialiteten, at vi kan lære noget. Man kan sige, at den teoretiske modvilje mod at reificere tingen er en afspejling af vores grundlæggende angst for selv at blive reificeret. Forsøget på at forstå tingen som autonom, uafhængig og i besiddelse af *sin egen stemme* er dybest set et forsøg på at få en bekræftelse på vores egen subjektstatus fra den stumme natur.<sup>10</sup> Den længsel må vi aflægge os og i stedet rette vores opmærksomhed mod vores forestillinger om ting. En af strategierne er *undren*, for som Brown pointerer, så lægger vi først mærke til tingene, når de holder op med at virke for os, når de rives ud af habituelisering og bliver mærkelige, usamarbejdsvillige, måske endda uhyggelige. Når vi slår os på materialiteten, så bliver vi opmærksomme på tingenes 'strangeness', deres fremmedhed. Det handler ifølge Brown om at holde bevidstheden åben for de mønstre, som vi indskriver tingene i, om at undersøge, hvordan vi *bruger* ting, når vi bruger dem.

10. Se for eksempel Frow (2004).

### Ting i tekst

Ting er en del af vores meningsverden, og de fungerer som tegn og tekst. For at forstå, hvordan de kodes og indkodes, kan man undersøge tingenes plads i litteraturen. Litterære værker præsenterer hele, afrundede og lukkede verdener, hvor alt tillægges mening – her kan man derfor iagttage de betydninger og funktioner, som knytter sig til ting. Hvor vi i vores praksisverden sjældent stopper op og spørger, hvad en ting betyder for os, så kan vi i litteraturen gå tilbage og forsøge at forstå tingen som metafor, symbol og generel betydningsbærer. Det, der er interessant, er, hvordan tingene får status af kulturelle og psykologiske markører langt ud over deres funktion:

*[We] use objects to make meaning, to make or remake ourselves, to organize our anxieties and affections, to sublimate our fears and shape our fantasies.*<sup>11</sup>

Det vigtige er altså, hvordan vi bruger tingene til at forme *os selv*, til at markere konturerne i vores betydningsverden. Især i litteraturen må man spørge sig selv, hvordan ting bruges til at *betyde*:

*What are the rhetorical strategies by which fiction works to convince us not just of the visual and tactile*

11. Brown: (2003), s. 4. Herefter henvises til værket i parentes i teksten. Strategien med *undren*, misbrugsværdi og interessen for materialitet leder næsten naturligt ting-teoretikerne mod modernisterne (Woolf og Joyce) og mod kunstens verden, særligt surrealistene og Duchamp, men også mod nyere kunstnere, som forsøger at forskubbe eller forstyrre vores habituelle omgang med ting.

65



*physicality of the world it depicts but also of that world's significance?"*

spørger Brown (s. 16). Helt grundlæggende er ting i fiktionen altså en del af værkets virkelighedseffekt, men den funktion kan også aflæses i vores praksisverden, hvor materialiteten også på sin vis repræsenterer verdens virkelighed, dens ægthed. Vi ved, at verden er der, fordi vi kan se den og føle den, og de ting, vi omgiver os med, binder os til virkeligheden. Når vi ejer noget, mener Brown også, at vi giver det liv, at vi investerer en del af vores rutiner, gentagelser og normalitet i de ting, som former vores omverden. Litteraturen kan, ifølge Brown, vise os, hvordan ting bliver tegn på vores personlighed, på vores indvendighed og vores udvendighed, på vores tilpasning eller utilpasning (s. 64, 105).

Nogle teoretikere har valgt at se ting i litteraturen som tegn, der kan udlægges og aflæses for deres markeringer af økonomiske og sociale strukturer – for eksempel tingenes signalværdi i forhold til køn, race, klasse, seksualitet og så videre. I denne optik udgør objektet i sig selv ikke noget større problem. Det kan så at sige tømmes for mening. Man kan også vælge at indsætte tingene i en Foucauldiansk tradition og se objekter som komplekse forhandlinger af selvdefinition, ideologi og magtproduktion.<sup>12</sup> Det, Thing Theory kan tilbyde os, er tingenes mærkelighed, deres modstand. Litteraturens ting bliver ifølge Thing Theory for alvor spændende, når de modsætter sig habituation, når materialiteten *ikke* makker ret, når den bliver uhåndterlig. Bill Brown vender sig i *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature* særligt mod 1800-tallets litteratur, hvor der som bekendt huserer en sand overflod af ting i den realistiske roman. Thing Theory kan i kulturhistoriske studier således lægge sig i forlængelse af en lang tradition for ting-forskning, på det seneste ofte inspireret af postkoloniale studier og med særlig fokus på koloniale ting som betydningsbærere med alt hvad det indebærer af kulturel imperialistisk fortrængning.<sup>13</sup> I periodens entusiasme, bekymring eller angst for ting, kan vi se begyndelsen på vores eget forhold til materialitet, forbrug og kulturel signalværdi. For viktorianerne handlede det i høj grad om at få kontrol over tingene, om at tæmme dem. For eksempel har Jeff Nunokawa overbevisende argumenteret for, at viktorianerne næsten var besat af ejendels bekymrende bevægelighed. Flere romaner tematiserer tabet af ting, af formuer, af symbolsk kapital, som uundgåeligt.<sup>14</sup> "Property," siger Nunokawa, var "portable" i en

alarmerende grad, og baggrunden for viktorianernes ideologi om det beskyttede hjem, helt adskilt fra markedskræfterne, var et nervøst forsøg på at tage ejendele, personlige indtægter og familiemedlemmer *ud af cirkulation*.<sup>15</sup> Igen ser man angsten for, at mennesker skal blive reificeret, tingsliggjort, men man ser også, at tingene i hjemmet, ejendele, bliver brugt til at signalere stabilitet og finansiel urørlighed.

### Utilpasse ting

Både de ting, som romanen indskriver som uproblematisk, og de ting, som volder vanskeligheder for fiktionens ejere, er interessante. Jeg vil vende mig mod en litterær tekst, hvor tingene for alvor er uforklarlige og uhyggelige. De er både essentielt underkommunikerede og stumme, men samtidig grotesk overskrevne og veltalende. Teksten er af Charles Dickens og indgår i julenummeret af hans eget populære tidsskrift *All the Year Round* fra 1862. Dickens 'orkestrerede' nummeret, som indeholder anonyme bidrag fra flere af bladets etablerede forfattere. Den samlende titel på nummeret, *Somebody's Luggage*, signalerer allerede et fravær af identitet, en tom plads ('Nogen'), udfyldt (utilstrækkeligt) af død materialitet ('bagage'). Dickens' egen rammehistorie, "His Leaving It Till Called For", skal lægge op til nummerets sammensatte karakter ved at forklare, hvor de mange usammenhængende historier kommer fra. I dette tilfælde er de navngivet efter ting, for eksempel hedder en af dem "His Umbrella". I rammehistorien fortæller den gamle overtjener Christopher samlingens tilblivelseshistorie. På den kro, hvor han arbejder finder han en dag en bunke ting, efterladt af en anonym gæst seks år tidligere. Listen over tingene gentages indtil flere gange: "*A black portmanteau, a black bag, a desk, a dressing case, a brown paper parcel, a hat box, and an umbrella tied to a walking stick.*"<sup>16</sup> Disse ting er efterladt som sikkerhed for en regning på 2 pund, 16 shillings og 6 pence. De vejer så tungt i Christophers tanker, at han gentagne gange oplever at stirre på bunken, "*till it seemed to grow big and grow little, and come forward at me and retreat again, and go through all manner of performances resembling intoxication*" (s. 11). Tingenes visuelle krumspring afspejler frustrationen over alle de spørgsmål, som stilles, men som ikke kan besvares. For Christopher repræsenterer kufferten, tasken, bordet, toilettasken, pakken, hatten, paraplyen og stokken ikke længere ejendom, stillet som sikkerhed for en regning på 2

15. Nunokawa (1994), s. 7, 15. I Dickens' *Our Mutual Friend* bliver den kønne unge hustru, Bella, også taget ud af cirkulation, indsat i sit landlige dukkehus, indtil hendes mand kan afsløre sit rigtige navn og formue og derved købe hende fuldt og helt, tage hende i besiddelse for alvor.

16. Dickens: "His Leaving It Till Called For", s. 11. Herefter henvises i parentes i teksten. Dickens' særnumre af *All the Year Round* er nu bredt tilgængelige for moderne læsere for første gang i Hesperus-udgaven.

12. Som Talia Shaffer har iagttaget det i sin oversigt over de dominerende spor i Victorian Studies. Se Shaffer (2007).

13. For eksempel Richards (1990), og Freedgood (2006). Freedgood argumenterer for en 'stærk' metonymisk læsning af ting i romanen, hvor kritikeren får lov til at forfølge tingene ud af bogen og tage tingene bogstaveligt.

14. Eksempler på 'tingstabs'-romaner kunne være Dickens' *Little Dorrit*, hvor ejerskab nærmest er tyveri; George Eliots *Daniel Deronda*, hvor både smykker og mennesker gives i pant; og Thackerays *Vanity Fair*, som er fuld af franarrede og tvangsauktionerede værdier. Man tænker også på flere af Hardys romaner om fallit og social deroute.

pund, 16 shillings og 6 pence, men derimod et uudgrundeligt mysterium. Tingenes ejerskab, eller manglen på samme, er det, der bringer Christopher ud af balance. Det er karakteristisk, at denne 61-årige amatørdetektiv ikke giver sig til at gætte, men holder tingene i åben forundring. Jo mere malplacerede og ubeskrevne de er, jo mere skræmmende åben er deres betydning også. Deres fortrukne akrobatiske tricks minder om Marx' dansende bord, som viste tegn på grotesk liv og bevidsthed i sin tilstand af overbetydning. Tasken, paraplyen, støvlerne osv. står i samme position af over- og underbetydning – de er hieroglyffer, fulde af meddelelsestrang, men også ulæselige. Men i alle tingene finder Christopher tekst – dynger af tekst. Selv i folderne på den gamle sorte paraply finder han tæt beskrevne ark, næsten overtværet med blæk. Da han endelig omsætter tingene til penge hos en marskandiser, beslutter han sig for at navngive teksterne efter de objekter, på og i hvilke de hver især blev fundet, og dette er ræsonnementet for den mærkelige navngivning af de øvrige indlæg i julenummeret (skrevet, uden nogen åbenlys tematisk styring, af Dickens' bidragsydere). "His Boots", "His Dressing Case" osv. er nu repræsenteret ved skrift, for tingene er taget ud af deres uhyggelige dans og gået al kødets gang i den økonomiske cirkulation. Men de er stadig ikke forklaret eller beskrevet trods deres teksttunghed – kun én enkelt historie, "His Umbrella" af John Oxenford, tager rent faktisk inspiration fra navnet og omhandler en spøgelsesparaply. Størstedelen af tingene er reduceret til tomme tegn. Her har vi altså et eksempel på materialitet, som går stik imod tendensen i Dickens' ellers overdeterminerede univers, hvor ting (oftest karakterrekvisitter) ellers i deres gentagelse giver genkendelighed, sammenhæng, cirkularitet.<sup>17</sup> Her gentages tingene igen og igen, men netop *uden* at betyde.

Den anonyme ejer og forfatter dukker op netop som teksterne skal udgives og altså sublimeres til tryksværte; men han identificeres aldrig. Han bibeholder sit ikke-navn, og kun som "Somebody" har han stadig et (ekstra-juridisk) ejerskabsforhold til historierne. Som et juridisk subjekt ville han kunne påberåbe sig det kreative ejerskab, men teksten er afhængig af, at han giver afkald på sit navn, for at de enkelte historier kan blive offentliggjort og legitimeret (hans personlighed, antydes det, har hidtil været årsag nok til at holde ham i en ikke-publiceret amatør-tilstand). Hans identitet og muligheden for copyright kan end ikke nævnes, så meget ville de nemlig true Dickens' rammefortælling. Således

17. Som når forældreløse Jo vrider sin pelshue i *Bleak House*, eller når Affery smider forklædet over hovedet i *Little Dorrit* – begge objekter bruges af Dickens til repetitive reaktionsmønstre, som ikke ændrer sig over tid. Huen og forklædet er *deres* ting og kan ikke overtages af andre eller erstattes uden identitetstab.

mimer teksten den opgivelse af identitet, som bidragsyderne til *All The Year Round* selv gladelig foretager. Ejerskabet, ophavsretten og det juridiske subjekt bliver draget i tvivl i en fortælling, som understreger identitetens ustabilitet og dens gådefulde forhold til "portable property". Tasken, paraplyen og hatten *burde* være (transportable) metonymier for deres ejermand, men er det netop ikke. *Somebody's Luggage* er usædvanlig, fordi spørgsmålet om tingenes betydning står i centrum af mysteriet. Fundne ting og funden tekst må holdes i navnløs limbo. Derfor får historierne heller ikke navn efter indhold, men efter findested: Fordi deres og deres forfatters kunstneriske eksistensgrundlag er anonymitet. Tingene (tasken, støvlerne, paraplyen, stokken osv.) er tomme, tømt for tekst og tømt for ejerens liv – de røber intet, de fungerer ikke som tegn, de vil ikke være metonymier. Den gamle tjener Christophers møde med uhyggelige ting er således emblemet på den realistiske teksts betydningsproblem: Hvad gør man, når tingene ikke taler? Hvordan kan man 'afhøre' det stumme, det bevidst kontra-informative tegn? Det er subjektets fravær, som indkoder bagagen med højtråbende tavshed, men det vedbliver med at være materialiteten, som holder mysteriet åbent og farligt. Ejendelene er utilpasse, og deres sygelige febervildelse forurolicher til det sidste. Hvad gør læseren, når tingene ikke kan tale? Hvad gør forfatteren, når referenterne nægter at referere? Hvad sker der for teksten, når hysterisk materialitet tvinger virkelighedseffekten over i uvirkelighed? *Somebody's Luggage* handler i høj grad om, hvordan tingene betyder, og hvilken suppedas, vi havner i, når de nægter *at betyde*.

ARJAN APPADURAI (red.) *The Social Life in Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press, 1986 / BILL BROWN *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*. University of Chicago Press, 2003 / BILL BROWN "Thing Theory" i: *Things*. University of Chicago Press, 2004 / STEPHEN CLUCAS "Cultural Phenomenology and the Everyday" i: *Cultural Phenomenology* vol. 42, nr. 1, 2000 / LORRAINE DASTON "Things that Talk" i: *Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*. Zone Books, 2004 / CHARLES DICKENS (red.) *Somebody's Luggage*. Hesperus, 2006 / ELAINE FREEDGOOD *The Ideas in Things: Fugitive Meaning in the Victorian Novel*. University of Chicago Press, 2006 / JOHN FROW "A Pebble, a Camera, a Man Who Turns into a Telegraph Pole" i: *Things*. University of Chicago Press, 2004 / KARL MARX *Selected Writings*. Oxford University Press, 2000 / JEFF NUNOKAWA *The Afterlife of Property: Domestic Security and the Victorian Novel*. Princeton University Press, 1994 / THOMAS

## I DIGTETS EKKO

*Tiden findes ikke, men uret går øjeblikkeligt i gang som kat- / tens spinden, når jeg rører ved den. Himlen er grå som en / pels. Vi har været en bombe i en højgravid ligvogn. Og tårerne / falder uden for ruden, blomsterne sejler som tropefisk ind i / hofteholderens opretstående klaver. Masker eller? Draperede / hvededynger blusser i skægget, når høsten kalder. Hastigheden, / hvormed vi griber klokkerne, drukner alt det indendørs, / slangeskindsjakkerne troner på pælen. Tiden findes ikke, men / blod, når det hører hjemme.<sup>1</sup>*

1. *Ofelialåger*, s. 18.

Siden debuten *Gennem min hånd* (1987) er Simon Grotrians (f. 1961) digte blevet betegnet som lukkede og vanskelige. Og der er heller ikke langt fra Grotrians tungetale til støj. Ironisk nok implicerer denne lukkethed også en ekstrem åbenhed forstået på den måde, at siger digtet intet, siger det potentielt hvad som helst. At læse et grotriandigt handler derfor på paradoksal vis ligeså meget om at bryde dets hermetiske panser som at tøjle dets svimlende åbenhed. Der er ingen vej uden om at væbne sig med tålmodighed, blænde op for pandelampen og gå på jagt efter de spor, der nu engang er lagt ud. Med udgangspunkt i ovenstående digt fra samlingen *Ofelialåger* (2007) vil artiklen således udforske det referentielle terræn, som digtet befinder sig i, og pege på to resonansrum: Det ene er intratekstuel (værkintern reference), det andet er intertekstuel (værkekstern reference) og skal findes i digte af Sophus Claussen (1865-1931).

Digtets syntaks er gennemgående intakt. Kun ét sted mystificeres vi ved den amputerede sætning: "*Masker eller?*". Her kommer vi betydningsmæssigt ud i glatføre, eftersom ordet "maske" kan betyde flere ting. Er det en maske, man kan tage på, og drives der i så fald maskespil (teater) med læseren? Er det en maske i et net, der er lagt ud for de "*tropeskisk*", som står tidligere i digtet? Eller er det en maske i et strikkesøj, nemlig som den løkke man slår omkring den ene strikkepind, hvorefter den anden strikkepind føres igennem løkken? Sætningens ufuldstændighed peger på, at tomheden spiller en rolle som det udeladte eller et hul i digtet. Med bindeleddet "*eller*" accentueres der ligeledes alternativer, som vi ikke ved, hvad er. Tomheden er en helt naturlig følelse, når

éns kære er død, og overfor tomhed – som det unævnelige og ubeskrivelige – står fylde, dvs. masker(nes) semantiske mangetydighed, som i deres natur heller ikke lader sig entydigt afkode.

Syntaksen nedbrydes og tager digtet med. Det kollapser under vægten af en uendelig betydningsdannelse, eller også er det sprunget i luften (jf. bomben), hvorefter det bliver umuligt at fastlægge en klar diskurs. Og det er netop den pointe, som ikke bare understreger sætningens dynamiske karakter men også digtets. Sætningen "Masker eller?" er centralt placeret og danner dermed et "sort hul" midt i digtet, hvori al mening ophører og kun spørgsmålene står tilbage. Som en nøgle til dette mysterium skal interessen rettes mod et andet digt i *Ofelialåger*, som kan kaste en smule lys ned i mørket, hvorfor man kan læse dem i sammenhæng:

*Jeg synker ned i en afgrund af spørgsmål, hvor nattøjet  
hæn- / ger. Du vil jage din strikkepind i bogen for at  
svare, den er / mør. Trinene sluges af porten til livet  
som håret i vasken. / Kentaurer i kviksand. Sværmende  
traner, et antal, vi ikke skal / Kende<sup>2</sup>*

2. *Ofelialåger*, s. 70.

Rytmen er mere konsekvent her og holder sig til daktylen med undtagelse af sætningen "den er mør", hvor rytmen abrupt slår over i en anapæst. Her er det et 'du', der fører strikkepinden ind i bogen, og det er nærliggende, at det er læseren, der tales til eller rettere: den nævenyttige fortolker, som med vold og magt graver en mening ud af digtet. Her er der en forbindelse til føromtalt maske (i strikkesøjlet), om end den ikke er dominerende. Mere sandsynligt virker det, at handlingen kaster betydning tilbage på "en højgravid ligvogn". Det er et dystert billede, der tegner sig, og det underbygges af synæstesen mellem det metriske (daktylen) og det semantiske (det dystre), da der tydeligvis er tale om kvaksalveri (kviksand). Digtet er ved at få foretaget en abort, og den, der foretager indgrebet, er fortolkeren. Yderligere er den oplåede bog et billede på kvindens blottede skød. Således giver metaforen "højgravid ligvogn" mening, eftersom den højgravide (bog) føder et lig (fortolkningen som produkt). Hermed ligger der en metapoetisk kommentar gemt – en appel til læseren om at læse digtet umiddelbart, ja, som et lille barn. Kun ved at fralægge sig kulturelt fasttømrede konventioner og idéer, kan man tænke frit.

72 Hvis du'et er læseren og jeg'et er et lyrisk jeg, så er

vi'et i det første digt måske dem begge. Det fællesskab, som etableres, "har været en bombe". Brugen af før nutid indebærer, at bomben nu er sprunget, hvorfor man kan forestille sig et ødeland, hvor end ikke tiden findes, og hvorfra digtet stammer. Alligevel læser vi: "uret går øjeblikkeligt i gang", hvilket må forstås som, at digtet går i gang gennem levende læsning.

Grotrians digtning ligger i forlængelse af traditionen, og det er her, vi finder en af digtets vigtige nøgler: "Hvededynger". Der refereres til Sophus Claussens digt "Hvededynger"<sup>3</sup> fra samlingen *Hvededynger* (1930). Tag her den sidste strofe i betragtning:

*Lad dem løbe, løbe, dine Tanker, / strejfende med alle  
andre, / talende med alle Tunger, / og saa møder du  
en Dag din Skaber, / af hvis Fingre rørt du selv har  
Kraften til at samle eller sprede / i en nyskabt Muld den  
gyldne Hvede.*

Claussen slutter af med en appel til læseren, som minder om Grotrians: Lad ikke tankerne stå stille, tal med alle tunger. Hvededynger er i Claussens digt en metafor for tanker: "Tankekorn", som der står i strofe 3. Ligesom hveden kan flyve "fulde af anen", kan tankerne gøre det. "Hvededynger er fornyet Liv", står der et andet sted. Den frie tanke er altså direkte knyttet til det livgivende, og det kaster en meningsfuldhed ind i Grotrians digt, der virker som Claussens digt i affekt. Den tungetale, som Grotrian skriver, er jo netop den frie tanke, som flygtigt hopper rundt på og mellem metaforene, der "sejler som tropefisk", "blusser i skægget" og spinder som katten.

Meningsfuldheden er tæt knyttet til håbet: Giver intet mening, er håbløsheden total. Men det er et håb, som foruden læserens mellemkomst, næppe indfinder sig. Med andre ord så er håbløsheden inden for digtene selv, og den samling de indgår i, eklatant, men så snart læseren træder til og puster liv i digtene, lever de, og det er, som peger de ud i verden efter mening. Eller rettere: digtene har vendt verden ryggen, men det afholder ikke verden – med læseren ved roret og en ballast fuld af mening – fra at synge med på digtene og trænge ind bag deres lukkede ydre.

Det er oplagt med forbindelsen til *Hvededynger* at gå på jagt efter flere referencer hos Claussen. Således finder

3. Claussen III, s. 53-54.

73

vi digtet "Det er ikke nok, Ofelia..."<sup>4</sup> som er fra samlingen *Danske Vers* (1912). "Det er ikke nok, Ofelia..." handler om digteren, der beklager sig over, at en pige ved navn Ofelia holder ham hen med blomster og opsættende kærestebreve for i stedet at se andre mænd.

Jeg vil hæfte mig ved den gennemgående metafor "blomster", som er til stede, skjult såvel som tydelig, i alle stroferne i Claussens digt. Jeg vil her nøjes med at gøre opmærksom på de "skjulte" tilstedekomster i strofe 4: (blomster)ranker, strofe 6: (blomster)kranse og strofe 7: (blomster)kranser. Udover digtets titel som ledende motiv for den intertekstuelle reference, finder vi en massiv tilstedeværelse af blomster, der, når referencen er etableret, på interessant vis vinder genklang i Grotrians "*blomsterne sejler*". Endnu tydeligere bliver det med det maritime tilsnit (hos Claussen): "Baad fuld af Blomster", "Brigantine" og "Søs". Hertil kommer også: "Blomsterne er løndomsfulde Vidner", hvormed vi kan tale om det gådefulde og drage forbindelsen til ordspillet, der er mellem *ofelialåger* og *ofeliatåger*.

Men hvad skal det alt sammen betyde? Man kan lege med den tanke, at det ikke skal "betyde noget". Blomsten er en af de mest velkendte metaforer i litteraturhistorien og så betydningsmættet, at den nærmest som princip ikke lader sig definere entydigt, at den er tom. Den er bogstavelig talt (i digtene) på gyngende grund og som sådan emblematiske for Grotrians brug af metaforen.

Det samme kan siges om "*blod*" i sidste linje i Grotrians digt. Her kommer Claussen igen til undsætning, og vi behøver blot at skele til det korte digt "Quod Felix" (Hvilken lykke), som også er fra *Hvededynger*:

*Af Savn og Fryd, som brænder i mit eget Blod, / med  
svale Hænder plukker jeg en Blomstergren, / for Eders  
Sjælenød en overdaadig Duft, / sød for den rene, ren for  
den vellystige.*<sup>5</sup>

Læg mærke til bogstavrimene: *brænder, blod* og *Blomstergren*, der mimer de tre bogstavrim i Grotrians digt: *blomsterne, blusser* og *blod*. Grotrian benytter de samme ord som Claussen, med undtagelse af "brænder", men den semantiske overensstemmelse mellem "brænder" og "blusser" er ikke til at tage fejl af.

Det kan naturligvis ikke afvises, at denne forbindelse er et rent tilfælde. I og med at blomster, blod og også blusser/

brænder er meget hyppige udtryk indenfor lyrikken, ville sådanne forbindelser ganske vist dukke op masser af steder. Alene den fælles tæthed mellem metaforene i de to digte er dog bemærkelsesværdig. Ikke forstået som en semantisk tæthed, men blot at metaforerne står i umiddelbar nærhed af hinanden i hver deres tekst. For nok kan der også i *Niels Lybne* (1880) findes sætninger som "*mens Blodet brænder, som Blod kan brænde*" og "*Det var ikke Duften af en Bouket, ikke af en virkelig Blomst*", men de er adskilte over adskillige sider, hvorfor det at tænke dem i forbindelse med Grotrians digt (eller noget andet digt) næppe ville være givtigt. Der er altså ingen tvivl om, at referencen til Claussen er der.

Claussen er blandt meget andet en erotisk digter, hvilket digtet "Quod Felix" vidner om. Men ved siden af det erotiske ligger der hos Claussen altid en bevidsthed om døden. De mørke og de lyse kræfter er ofte på spil i Claussens digte, dvs. forholdet mellem godt og ondt, hvor det onde er døden, og det gode er erotikken, det livgivende.

Grotrian er som Claussen ikke fremmed for det erotiske, og læser vi hans digt igen, aner man en erotisk understrøm. Blodet symboliserer kærligheden og den hede lidenskab. Vi kender det fx fra udtrykket "varmblodig". Og måske er "*slangeskindsjakkerne*" slet og ret kondomer. Eller de kan konnotere noget rent maskulint, hvis man erindrer sig scener fra David Lynchs film *Vilde Hjerter* (1990), hvor hovedpersonen Sailor (Nicholas Cage) står og gør sig til i sin slangeskindsjakke. Klokker kan man også finde andre steder i Grotrians digte, som metaforer for testikler, hvormed sætningen "*vi griber klokkerne*" fremstår temmelig humoristisk.

I Claussens forfatterskab støder vi ofte på slangen som metafor for fristerinden. Dette forbundet med den kristne traditions forening mellem slangen og synden, løggen og det forbudte betyder, at slangeskindsjakkerne i en Claussen'sk optik på oxymoronagtig vis betegner både det gode og det onde – livet og døden. Et forhold der også spejler sig i Grotrians metafor "*højgravvid ligvogn*". Med Freud og den kristne tradition in mente kan vi ligeledes betragte slangeskindsjakkerne som kvindens vulva, der "*troner på pælen*".

At etablere en diskurs inden for digtets egne rammer er ikke umuligt, men det er i digtets kontekst, i dets samspil

med Claussen og den intratekstuelle reference, at en bredere forståelse af digtet manifesterer sig. Det er påfaldende, at det er indeholdt i betegnelsen ”bredere”, at forståelsen ikke nødvendigvis bliver klarere. Læsningen af Grotrians digt kan ikke have nogen meningsfuld kommunikation som sit mål. Digtet er ikke en meddelelse, der skal fortolkes eller oversættes. Vor forståelse kan for så vidt spile sig ud i et bredt semiotisk og referentielt terræn, præcis som Grotrians digt gør det. Det er med andre ord det meningsdannende frem for det meningsfulde, der er centralt i læsningen af Grotrian. Som et konglomerat af betydninger og referencer hvirvler digtet rundt om sig selv og slynges fra sit tyngepunkt konstant ud blandt andre digte – andre universer. Og hæfter man sig én gang på her, stiger man ikke af igen.

SIMON GROTRIAN *Ofeljaläger*. Borgen, 2007 / SOPHUS CLAUSSEN *Samlede digte*, bind II+III. Det danske Sprog- og Litteraturselskab/Gyldendal, 2000 / STEFAN KJERKEGAARD *Digte er bjergede halse – om Simon Grotrians forfatterskab*. Edition After Hand, 2000

## SEX/MONSTER

Om perversionens særstatus i retrogotikken – og forslag til en musicallæsning af den ”unheimliche” Josef Fritzl-sag

Mens vi i Vestens tredje kristne årtusinde kæmper for at bortmane moderne onds ånder i gysersføljetoner som *klimaforandringen*, *terrortruslen* og *finanskrisen*, manifesterer den verdensberømte incestforbryder Josef Fritzl sig på mange måder som et kærkomment ”gammeldags” monster: Østrigeren bag den 24 år lange incestuøse dattergidseltagning<sup>1</sup> er, med tabloidkælenavne som ”incestbøddel”,<sup>2</sup> ”monsterfar”<sup>3</sup> og, mest konsekvent, ”sexmonster”,<sup>4</sup> blevet mere eller mindre synonym med Ondskaben i dens alment genkendelige og nemmest foragtelige format: perversionen.

Mediernes obsessive dokumentation af hans systematiserede begærsudlevelse er nærmest pornografisk i sin detaljeomhyggelighed: Vi har tal på voldtægterne (3000), kan tage på en animeret 3D-rundtur i kældergangene, se videooptagelser fra Fritzls sexferier i Thailand, læse beretninger fra hans sadistiske bordeleskapader, kigge på fotos af den overjordiske yngel, læse psykiatrirapporter og snart datter Elisabeths selvbiografi. Og så videre. Denne fremstilling af Fritzl har fået det verdenskendte, ikonografiske politifotografi af manden til at smelte sig ind i vores bevidsthed som selve den manifesterede ondskab. (Bemærk *Ekstra Bladets* spiseseddel dagen efter afsløringen: ”*Her er uhyret*”): I denne kontekst ligner den gammelgrå, udposede Fritzl med sit skæve, stive overskæg en blanding af den aristokratiske Dracula-figur og den klodsede kødkasse Frankensteins monster. Han repræsenterer som sådan en genkomst af den gotiske litteraturs monster, den ikke-menneskeliges trussel mod civilisation og dyd, som med civilisationens (og religionens) kræfter skal uddrives, hvilket også utvetydigt har stået frem i retorikken omkring retssagen og domsfældelsen: ”*Dommedag: Nu får Fritzl sin straf*” (*Ekstra Bladet*), ”*Regnskabets time for Fritzl*” (*Ritzau*) og, da det blå ringbind, som den anklagede gemte sig bag under retssagen, faldt: ”*Ondskabens øjne: se Fritzls ansigt*” (*Ekstra Bladet*).

Verdens blik på ”sexmonstret” repræsenterer en nostalgi, en søgen tilbage til en præmoderne, før-Oplysnings kristenteologisk udpegning af ondskab, som her skal udlægges i dets relationer til den litterære gotik. Samtidig peger denne

1. Fritzl-sagen kort: I 1984 indespærrer den østrigske ingeniør Josef Fritzl (f. 1935) sin 18-årige datter Elisabeth i en sindrigt konstrueret kælder under sin families hus i provinsbyen Amstetten. Under påskud af, at hun er løbet bort med en sekt, holder Fritzl Elisabeth fanget i 24 år og voldtager hende op til 3000 gange. Hun føder ham syv børn. Ét dør kort efter fødslen og brændes af Fritzl, tre sniger han som spæde op til den overjordiske families hoveddør. De tre øvrige forbliver nede i kælderen, indtil afsløringen i maj 2008. I marts 2009 idømmes Fritzl livsvarig forvaring på et psykiatrisk hospital.

2. Se f.eks. *Avisen.dk*, d. 30. april 2008.

3. *Ekstra Bladet*, d. 13. maj 2008.

4. Manden blev så synonym med sin forbrydelse, at bl.a. *Ekstra Bladet* sidenhen kaldte en anden incestforbryder og (far)far i England for den ”*engelske Josef F.*”

nostalgi på den moderne besværlighed ved netop at håndtere ”ondskab” – både i forbindelse med menneskeskabte onder og naturonder, men også i henhold til paradoksale bevægelser i den moderne retspraksis og offentlighedens mediepåvirkede retsfølelse. Sexmonstret, den perverse, er blevet vor tids mest jagede fjende – måske i manglen på blik for en mere grundlæggende perversion.

### “Talking in their own mumbling language”: At konstruere det monstrøse

Den groteske sag om Josef Fritzl og hans perverse mikrokosmos under østrigsk jord er et gysende eksempel på en virkelighedsfortælling, der på den ene side ”overgår vores vildeste fantasi”, som klichéen foreskriver, men som også indskriver sig i og beskrives gennem vores kollektive kulturkammers vildeste fantasier: Her fremmanes det freudianske underbevidstes kældermørke fra horroruniverser som *Motorsavsmassakren*, *Psycho* og *Ondskabens Øjne*. Sofokles’ heltinde *Antigone* spærres levende inde. Fritzl forlænger de sadianske *120 dage i Sodom*s systematiserede sexinferno til 8642 dage. Fritzl er den onde heks i *Hans og Grethe*, som hver dag stikker sin knogle ind i buret til børnene. Han er trolden, der kidnapper prinsessens førstefødte. Og så videre. Mange kommentatorer trækker ikke overraskende (men problematisk ureflekteret) på konnotationerne til koncentrationslejren i Mauthausen, der under Fritzls opvækst blev bygget kun 40 km fra Amstetten.<sup>5</sup> Den slovenske filosof og psykoanalytiske kulturkritiker Slavoj Žižek sammenlignede kort efter afsløringen med sædvanlig usædvanlighed ”Urvater” Fritzls incestuøse mikrokosmiske rige i kælderens med den autoritære, objektive vold i *Sound Of Music*.

Gennemgående, og også samtidssymptomatisk, er den påfaldende tendens til at sætte en gotisk litterær ramme<sup>6</sup> for udlægningen af Fritzl-sagen: ”It is like a Grimm fairy tale, like an instant, terrifying myth of monsters and their captives...”, skriver f.eks. krimiforfatter Nicci Gerrard i *The Observer* kort efter afsløringen og optegner med betydelig kunstnerisk frihed og flair for de gotiske effekter det underjordiske tableau for os: ”A woman and her three children buried alive, toothless, hunchbacked, pale-skinned, talking in their own mumbling language, just beneath the surface of everyday life...” Gerrard trækker som så mange andre i sin malende artikel ukritisk på alle de hårrejsende rygter, som foruden forlydender om ofrenes

gennemsigtige hud, det hvide hår og børnenes dyrelyde, også talte rygter om, at den ældste vokseværksramte søn var blevet Quasimodo-agtigt krumrygget under kælderens trange loft. Alle rygter er senere blevet afvist. Ved brug af disse horrorimaginationer, der gestalter ofrene som dyriske, *homo sacer*-lignende zombies, trækker Gerrard ikke blot på vores fælles kulturelle forrådskammer, hun trækker historien om ”monstret og dets fanger” med ned i kulturkammerets mørke og afskærer sagen fra enhver realistisk belysning.

Denne fiktionisering af den faktiske sag tillader også fiktionens skematiserede inddeling af aktanter, som når kendisbiografisten Allan Hall i sin Fritzl-bestseller *Monster* (2008) indledende proklamerer om offer-aktanten Elisabeth: ”There is a heroine in this tale of good and evil”.<sup>7</sup> Foruden ”tale” kalder Hall sagen for ”a saga of mind-numbing depravity”, og lagt oveni Gerrards ”fairy tale” og ”myth” synes disse infotainment-fremstillinger af sagen næsten selv at genrebestemme deres diskurs i det før-moderne: Her beskrives virkeligheden gennem den gotiske litteraturs dikotomier (godt/ondt, heltinde/slyngel, menneske/monster) og horrorrens sublime gys, den æggende væmmelse. Man kunne bedrive et helt prædetermineret studie af denne gotiske diskurs i Halls karakteristik af Fritzl, men essensen kan også blot opsummeres i en belejlig, uintenderet tvetydighed på *Monsters* bagside: ”Allan Hall has reconstructed a monstrous personality...”: Hall genlæser, ved en konstrueret, retrogotisk fremstilling af Fritzl-sagen, hvad vi kunne kalde en *gotificering*, mennesket Josef Fritzl som monstrøst ikke-menneske.

### Ondskabens muterede tilbageslag

Susan Neiman påpeger i sin filosofihistorie *Evil In Modern Thought* (2002), at Hannah Arendt underligt nok ikke fik ret, da hun i *Eichmann i Jerusalem. En rapport om ondskabens banalitet* (1963) forudså, at ondskab ville blive den centrale genstand for filosofisk undersøgelse efter Auschwitz. Kan man tegne, som jeg altså her insisterer på, et billede af en genkomst af det gotiske i stadig mere vidtrækkende dele af den moderne kultur; fra de mest glitrede lag af amerikansk populærkultur<sup>8</sup> over biografist Halls lommefilosofiske horror-infotainment til *Ekstra Bladets* udpegning af monstre og forargelse over lave strafammer, så kan det ses som et muteret tilbageslag resulteret af denne mangel på filosofisk

7. Hall, s. xi.

5. Den mest gennemførte og heldigt konklusionsløse sammenligning er foretaget af Asger Liebst i artiklen ”Lange skygger: Med på en kigger i Fritzls kælder” i *Information*, d. 10. juni 2008.

6. Det gotiske skal i denne sammenhæng forstås i litteraturhistorisk og siden filmhistorisk kontekst som tematiske og visuelle gestaltninger, der med udgangspunkt i den kanoniske litterære periode fra 1764 til 1820 (fra Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764) over Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) til Charles Maturins *Melmoth the Wanderer* i 1820) grundfæstede en række repræsentationer af det uhyggelige og af det onde, som udfordrede Oplysningens rationaliserende fremstilling af natur og menneske.

8. Den gotiske trend ses i alt fra den amerikanske high school-babe i den monsterpopulære tv-serie *Buffy the vampire slayer*, der som en god patriot saksesparker vampyrer til døde efter skole, til overgrundskultbandet Marilyn Manson og til baggårdskattene i Backstreet Boys, der leger rædselskabinet i ”Backstreet’s Back”. Goth kids farver håret rødt som blod, kvinderne hvide som sne og øjnene sorte som ibenholt, og den filmatiserede ungdomsbogsserie *Twilight* storsælger på blod- (og sex-) tørstige teenagevampyrer.

refleksion.

Et spor, der heraf er interessant at følge, er de kulturelt repræsenterede forbindelser mellem seksuel perversion og nazisme, som har været særligt påfaldende i denne specifikke Fritzl-sag. Der er blevet spundet alskens løse teorier over Fritzls opvækst under krigen og hans faders formodentlige deltagelse på nazistisk side. Og så er der blevet draget forbindelser mellem Østrigs nutidige sexskandaler (ikke mindst den celebre barnekidnappede Natascha Kampusch) og østrigernes fortrængninger af deres aktive deltagelse i jødeudryddelsen. Sådanne sammenkoblinger er også til stede, når fx ph.d. Martin Sylvester Mau i et radioprogram<sup>9</sup> påpeger, at den effektive retssag mod Fritzl har fungeret rensende for det østrigske folk med dettes uafklarede, og uerklærede, nazistiske fortid: Hvor f.eks. østrigske ”funktionær Eichmann” jo skulle kidnappes til Jerusalem for at blive dømt for sine forbrydelser, så har Fritzl på basis af et genrejst østrigsk retssystem fået *sin straf*. At en livstidsdomsfældelse af en pædofil voldtægtsforbryder således skal kunne fungere som tegn på, eller forløsning for, en nations udeblevne selvopgør kan siges, både på det diskursive, analytiske og sociologiske niveau, at være et afmagtstegn. I hvert fald er det udtryk for en mangel i håndteringen og forståelsen af nazismens ondskab, som Hannah Arendt med sin analyse af ”banaliteten” udlagde i tresserne.

I de kulturelle repræsentationer, tag blot to aktuelle film, *Mænd der hader kvinder* (2009) og *Himlen falder* (2009), popper nazismen derfor også op som en mærkeligt uforklaret følgesvend til den seksuelle excès. I Stieg Larssons filmatiserede krimi er den syleonde voldtægtsmorder Martin Vanger et produkt af sin syleonde nazistiske fars syleonde voldtægtsoplæring. Og i det danske drama *Himlen falder*, om den nationaltraumatiske Tønder-sag, er broderen til et af filmens pædofiliofre blevet nazist, og kameraet zoomer, under en central voldtægtscene, ind og ud på et svastika. Det kunne med disse vage forbindelser næsten virke som om, at man forsøger at forklare perversion med nazisme og nazisme med perversion. Begge dele er i hvert fald, synes den apatiske udsigelse at være, uhåndgribeligt og uforståeligt ondt.

Et andet såkaldt ”muteret” tilbageslag i forsøget på at repræsentere Ondskab er altså også gotificeringen, som fra sin grundstamme, den gotiske litteratur, udfordrer Oplysningens rationalisme og videnskabstro. I en lang række kanoniske, gotiske værker ender de videnskabelige eksperimenter som

bekendt med dystre mutationer: I Bram Stokers *Dracula* (1897) må Professor Van Helsing i kontakt med sin indre heksedoktor (med dertil hørende hvidløg, kors og pæl gennem hjertet) for at helbrede jomfru Mina Harkers videnskabeligt uforklarlige blodsygdom. I *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* og Shelleys *Frankenstein* (1831) bliver laboratorieeksperimenterne som bekendt også dødsens, hvilket understreges i James Whales fantastiske, frie Frankenstein-filmatisering fra 1931, hvor videnskabseskapaderne drives ad absurdum: Hjernen, der skal fuldføre videnskabsmandens patchworkmonster, stjæles fra et medicinsk universitet, hvor en professor netop har fremvist eksempler på en *menneskehjerne* og en *forbryderhjerne*. I forvirringen kommer videnskabsmandens udelige assistent naturligtvis til at stjæle *forbryderhjernen*, og således bliver århundredeskiftets sære videnskabelige idé om *homo criminalis*<sup>10</sup> en yderligere fare for det forsøg, der i forvejen forsynder sig mod Guds skaberværk.<sup>11</sup> Monstret, og altså Det Onde, er altså ikke noget, der i gotikken kan behandles eller udryddes via videnskaben. Ofte forholder det sig snarere modsat: De videnskabelige forsøg og forklaringsmodeller fostrer mutationerne.

Opkomsten af det gotiske må altså nødvendigvis ses som et udtryk for utilstrækkelighed i de forklaringsmodeller, som Oplysningens rationalisme og positivisme tilbyder. Herunder hører en kritik af den kriminologi, der betragter ondskab som et socialt-psykologisk konstrukt og straf som et socialt korrektiv betinget af en rehumaniserende tro på menneskets formbarhed og mulighed for videnskabelig (først biologisk, siden psykologisk og sociologisk) afretning. At læne sig diskursivt op af gotikkens Oplysningskritik synes imidlertid nemt at komme til at slå over i en religiøs eller antividenskabelig modsætning, der prædiker Ondskab og udryddelse frem for refleksion. Når f.eks. biografisten Hall uhyggeligt skævpportioneret beskriver Fritzl-sagen som ”*a tale so diabolic it has no parallel in modern times*”,<sup>12</sup> så er og bliver problemet nødvendigvis selve diskursen. Den gotiske diskurs er, når vi kaster vores hadske blik på et håndgribeligt nutidigt ”monster” såsom den seksualkriminelle, i realiteten et tegn på et nostalgisk behov for middelalderlig heksejagt. Og her er den pædofile vor tids sidste heks.

Dette er nødvendigvis også den pointe, der ligger lige for i blikket på den aktuelle folkestemning, hvad angår ønsker om principielt skærpede straffe, dødsstraf, kastration af pædofile etc. Og det er netop den pointe, som kriminologi- og

10. Den italienske læge Cesare Lambrosos empiriske (antropologiske, statistiske osv.) undersøgelser af den ”fødte kriminelle”, *homo criminalis*, blev senere gakket ud af danske Christian Geills kriminalantropologiske studier fra 1905 af f.eks. det kriminelle menneskes degenerationstegn: ”*snedigt forbrydersansigt*”, ”*stor krum næse*”, ”*hæs stemme*” (Borch, s. 119-121). Disse tidlige biologiske undersøgelser ligger på den ene side ikke milevidt fra en teologisk idé om essentiel ondskab og indfinder sig i samme tanke som den, der f.eks. legitimerer kastration af pædofile. Der forskes i øvrigt stadigt efter at finde et sådant ”forbrydelsens gen”.

11. James Whales raffinerer endog twistet. Monstret er nemlig ikke, trods den determinerende *forbryderhjerne*, som udgangspunkt ”forbryderisk”, altså essentielt ond, men bliver på grund af de fordømmende omgivelser monstros.

12. Hall, s. xii.

9. *PI Morgen*, d. 24. marts 2009.



13. Antologien *Monsters In And Among Us* er en læseværdig, om end spøj, udlægning af den gotiske diskurs' genkomst med den lidt vanskelige tese fra redaktørernes side, at man kan bemægtige sig denne ellers så problematiske gotiske diskurs ved at inkorporere den i en "gotisk kriminologi". For mig at se ender en sådan gotisk kriminologi i endnu et "muteret tilbageslag": altså en lidt apatisk accept af ondskab, der, uden specifikke midler til at ville forstå den, måske ender med et ængsteligt "Monsters Against Us".

14. Surette, s. 204.

15. Surette, s. 200

medieforsker Raymond Surette i antologien *Monster In And Among Us*<sup>13</sup> holder fast i, idet han udlægger gotificeringens problem, der meget præcist modsvarer f.eks. biografist Halls "tale of good and evil": "This scheme trisects society into groups of rapid predators, helpless prey, and monster-hunting protectors",<sup>14</sup> skriver han med den socialkonstruktivistiske pointe, at en sådan skematiseret udpegning af monstre, ofre og "jægere" (politi, politikere og retsvæsen) i sidste instans får indvirkning på de domme, der fældes på basis af populistiske lovændringer:

[T]he imagery of the Gothic bleeds (both figurately and literally) into the image of the criminal; and the processes of social constructionism translate these Gothic-based image into justice policy.<sup>15</sup>

Den forsimplede tredeling af "rapid predators, helpless prey, and monster-hunting protectors" er en nostalgisk ondskabsontologi, der undviger sig det analyserende blik: Her er ikke plads til at se de tre agenter som produkt af og indeholdt i hinanden. Ondskabsforståelsen er her fratrukket ethvert tilnærmelsesvist forsøg på forklaring.

### SEX/MONSTER: Sexexcessens "unheimliche" særstatus

Lige præcist dette illustrerer Fritzl-sagen, og i særdeleshed det påfaldende fortærskede prædikat SEXMONSTER,<sup>16</sup> så godt i dets kobling af det seksuelle med det *u*-menneskelige. I en undersøgelse af bibelske monsterfigurer kendetegner religionsprofessor Timothy K. Beal det monstrøse som en spejling af subjektets komplekse dialektik: "We humans respond to the monster as a personification of the unheimlich, of otherness within sameness, and our responses range from demonization to deification."<sup>17</sup> Sigmund Freuds kanoniserede studie af "das unheimliche", det uhyggelige, hvor ordets etymologiske tvetydigheder (*heimlich* forstået både som "hjemligt" og "hemmeligt" og af Schelling forstået som "alt [...] som burde være forblevet hemmeligt, skjult, men som er trådt frem"<sup>18</sup>) fører Freud frem til en række grundantagelser om det fortrængte: om at alt bevidst kan slå over i dets (ubevidste) modsætning. "Det uhyggelige", konkluderer han, "er altså også i dette tilfælde det hjemlige, fortrolige. Forstavelsen *u-* i dette ord er imidlertid fortrængningens mærke."<sup>19</sup> Således kan man altså også betragte *u*-mennesket, monstret, i bredere forstand som det "hjemligt

17. Beal (2000), s. 6.

18. Freud, s. 23.

19. Freud, s. 47.

82

fortrængte", som man *u*-behageligt både drages mod og afskyr. Prædikatet sex-monster står som sådan som endnu en markering af de bevægelser ind og ud af det "hjemlige" og fortrængte, som psykoanalysen netop peger på.

Ligesom det fortrængte i den freudianske psykoanalyse er ufravigeligt knyttet til seksualiteten (og "begær" i bredere forstand i den moderne, kulturkritiske psykoanalyse), så er det fortrængte, det uhyggelige, det monstrøse, også i den gotiske litteratur knyttet til en fortrængning af det seksuelle. Et aktuelt eksempel er den opbyggelige, nyligt filmatiserede, amerikanske ungdomsbogsserie *Twilight*, der prædiker afholdenhed under den sublimerede metafor: vampyr dater jomfru. I de kanoniske gotiske værker finder vi bl.a. den førnævnte heftigt kurtiserede jomfru Lucy, der får drænende natvisitter af den erfarne grev *Dracula*. Angsten for monstret i disse gotiske scenarier bliver billeder på den lystige angst for seksuel initiering og exces, på "alt [...] som er forblevet hemmeligt, skjult, men som er trådt frem".

Med den poststrukturalistiske psykoanalyse kan man påstå, at det monstrøse ikke fortrænger seksualiteten, men at det snarere forholder sig omvendt: Gotificeringen af den seksuelle exces er i virkeligheden fortrængningens mærke. I modellen "SEX/MONSTER" er vores "monstrificering" af Fritzl ikke en forskydning af en indre incestpædofil, hvilket faktisk blev den østrigske satiriker Hubsli Kramers indirekte påstand, da han i forbindelse med sit omdiskuterede teaterstykke *Pension F.* hævdede, at mediernes dækning af Fritzl-sagen fungerer som onaniforlæg for dets frådende læsere.<sup>20</sup> I modellen "SEX/MONSTER" er vores obsessive interesse for, forargelse over og fordømmelse af den seksuelle perversion, selve SEX-mærket, udtryk for en fortrængning af et mere påtrængende monster. For der ligger i selve ordet "sexmonster" en sammenkobling af det seksuelle og det *u*-menneskelige, hvorved den seksuelle exces kommer til at determinere et moderne normalitets- og menneskelighedsbegreb. Hvad hvis monster-prædikatet, *u*-menneskelighedsprædikatet, idéen om den *u*-civiliserede, bliver et tegn på en exces af menneskelighed – den del af menneskeligheden, som vi fortrænger og skyder fra os?

En snap udlægning af den etymologiske betydning af "monstret" underbygger pointen. *Monere* ("at advare") og *monstrare* ("at pege på"): det, vi ikke kan tale om, medmindre vi "monstrificer"/gotificerer billedet, er lige præcist

20. *Politiken*, d. 19. marts 2009.

83

det, som bør ses som et tegn på de mest grundlæggende strukturer i vores selv: Hvis vi er opmærksomme på, hvornår vi undertrykker virkeligheden ved at præsentere den i en gotisk narrativ, hvornår vi vælger at se "monstre", så peger denne undertrykkelse muligvis på nogle mere overordnede, og konstruktive, perspektiver. Ser man forbi det seksuelle, så præsenterer Fritzl-sagen, i mediebehandlingen såvel som gennem dens klare paralleller til en række kulturelle grundmotiver, snarere et udsagn om den moderne civilisation, det "hjemlige", i bredeste forstand, frem for det modsatte.

### **Pèreversion og syngemonstre: Forslag til en musicallæsning**

Derfor er det belejligt, når Slavoj Žižek i sin "theory-tainment"-film *The Pervert's Guide to Cinema* (2006) påpeger, at den rigtige måde at forstå horrorfilm på er ved at læse dem fratrukket "horror"-elementet, f.eks., som Žižek fremhæver, *The Birds* fratrukket fugleangrebene og derved med plads til at se filmens virkelige onde ånd: mor-monstret. Og i vores populærkatastrofeeksempel: Fritzl fratrukket den gruopvækkende perversion og derved med plads til at se tragediens virkeligt onde ånd: det totalitære far-monster. Fritzl-sagen handler nemlig, fra et kulturanalytisk perspektiv, snarere om den perversion, som Lacan har kaldt *père-version* (fra fransk: "far-version") frem for om den perverterede sexexces. Fritzl er, som enerådig herre over sit eget mikrokosmiske rige i kælderens, et eksempel på psykoanalytens perverse figur, der hævder at bære den definitive viden om andres begær, om hvad der er rigtigt og forkert, godt og ondt. Som Žižek på en sociologikongres i Århus fremhævede, så er Fritzl "den ekstreme version af den typiske mandschauvinistiske idé om, at kvinder går til grunde, hvis de overlades til sig selv."<sup>21</sup> Og på et strukturelt plan bliver han og det mikrokosmiske rige i kælderens også en model for en mere overordnet samfundstotalitarisme.

Dette er en virkelig "horror", som popper op i alle populærkulturelle genrer. Fritzl-sagen, fratrukket seksualkriminaliteten, ligner således, og egentligt ganske oplagt, Rodgers & Hammersteins Broadway-musicalklassiker *Sound of Music* (filmatiseret i 1965). Og man kan med denne faktisk, med lidt analytisk velvilje, "musicalisere" Fritzl-sagen, hvilket her skal stå som et kun delvist udfoldet forslag og en afsluttende pointe: Grundlæggende er der her

at gøre med to totalitære systemer; dels nazismens indtog (både udefra og indefra) i Østrig under 2. Verdenskrig, dels det totalitære rige, som den stålautoritære enkemand Kaptajn Von Trapp i sit hjem hersker over – i stor lighed med Fritzl og hans kælder. Til dette rige lokkes Maria, en ung eksnonne, som delvist er musicalens Elisabeth Fritzl, der lukkes ind(e) i patriark Trapps fascistoide, jugendkind-velfriserede børneflokk. Men Maria fungerer også, strukturelt set, som det moderne, apatisk tvivlende, sekulariserede subjekt, der, sat ud af den religiøse dogmatismes regelbundethed i klosteret, ender med at kaste sig i armene på et andet regelbundet, patriarkalsk tyranni – og reproducerer det. Dette er, naturligvis, denne "musicaliserings"-læsnings vigtige drejning i forhold til gotificeringsdiskursen – her er ingen bare bødler eller bare ofre.

I klosteret var Maria en "homo musicalis", et utæmmeligt *natural born* syngemonster, der trods klosterets strenge forbud ikke kunne undertrykke sit begær og bare måtte styrte ud i det østrigske bjerglandskab og synges den af fra tid til anden. Som ung og naiv guvernante hos von Trapp-familien har hun gennem sin sang, og dette er filmens umiddelbare udviklingshistorie, en opblødende effekt på den forbuds- og regeldikterede opdragelse, som børnene udsættes for. Men hvad, der umiddelbart virker som en liberaliserende forløsning for familiens fortrængte begær (i virkeligheden elsker de små honningmonstre også bare at synges) fungerer dog i virkeligheden også som en slet skjult reproduktion af fader von Trapp, og klosterets, diktatur. Det perverse regel- og begærstyrte, som kirken repræsenterede, og som Maria umiddelbart kæmper for at afvikle hos kaptajnen, ender måske i virkeligheden diskursivt med at blive gentaget af Maria: Hun lærer f.eks. de små børn at synges skønsang ved hjælp af en stram, regeldikteret sangformel, "do-re-mi". Og da de undertrykte unger en mørk og stormfuld aften hver og én mærker u-hyggen, så dikterer Maria en sund fortrængningskur – et musicalhit, der inkarnerer det senkapitalistiske, obskøne nydelsesbud:<sup>22</sup> Børnene skal glemme det, der gør dem bange, og i stedet tænke på deres, og især hendes, "Favourite Things".

I virkeligheden er det syngende børnekor, der filmen igennem stæser efter en dansende Maria, altså ikke mindre underordnet en pervers diktator, end da de tidligere gik i hundefløjtedikterede strækmarch for deres far. Maria bryder med andre ord ikke med det regeldikterede system, hun

21. Jeg bør et eller andet sted, og nu bliver det her, henviser til og anbefale Lillian Munk Rösings Lacan-funderede debatbog *Autoritetens Genkomst* (2006), som langt klarere end her udlægger sammenhængen mellem nyautoriteter, de spirende, perverse faderfigurer, og det senkapitalistiske førstebed om at nyde.

21. Se Sørensen.

mimer det diskursivt, og hun ender sågar med at gifte sig ind i det – til lyden af det (vel)opdragne børnekor. Det er også en pointe, som filmens historiske ramme udsiger. Mens Maria udretter sine problematiske ”mirakler” på familien, siver far-monstret ind af brevsprækken: Det diktatoriske og pære-verse nazistiske regime, som von Trap-familien strukturelt, med Maria, mimer, ender med at blive familiens overordnede trussel i musicalens afsluttende flugt fra slottet. Pære-versionen kan som sådan ses som en strukturel forbindelse mellem de mikrokosmiske udfoldelser, eller mangler på oprør, og de makrostrukturelle kræfter.

Hverken seksualkriminel perversion eller nazistisk pæreversion kan således anskues som uafhængige, onde størrelser, der kan skæres væk ved den rette uforstående fordømmelse. At insistere på eksistensen af essentiel ondskab, frem for at reflektere over samfundsstrukturelle knuder, der kan producere sådanne problemer, er lige præcist at frisætte bødlens gerninger – og derved reproducere dem. Maria er altså i denne musicalisering ikke blot det stakkels, jomfruelige offer: Hun medvirker til at reproducere et fast diktat om andres (her børnenes) begær, og modsat den gængse gotificerede fremstilling af Elisabeth og Josef Fritzl, *”the monster and his captives”*, så indgår alle her på monstrøs vis i en pære-version. Både Elisabeth og Marias små far-styrede mikrokosmiske riger har klare strukturelle forbindelser til det makrokosmiske samfundssystem, som omgærer dem.

Gotificeringen, og altså også retrogotikkens tilbagevenden i samfundet, er således en pæreversion, i dens egenskab af manglende refleksion og derved reproduktion/konstruktion af forestillingen om en essentiel ondskab, som kan anskues ude af sammenhæng med et samfunds (eller et subjekts) strukturelle mekanismer. At diagnosticere en person som et ”monster”, en gerning som ”monstrøs”, uden en klar bevidsthed om denne gotiske narrativitet, er at foretage en regression fra en sekulariseret, intellektuel diskurs til en gammeltestamentlig hævnorden, der i sig selv er pære-vers i dens manglende ønske om at forstå. I sidste instans bliver vi således ”ofre”, ”Elisabeth Fritzls”, fanget i et pære-verst system, hvis vi som Maria reproducerer religiøse, dogmatiske diskurser i apatisk ikke-forståelse overfor moderne onders ånder. Derfor er Fritzl strukturelt værd at betragte som en u-hyggeelig, og derved potentielt genkendelig, monsterfar frem for som et uforståeligt sexmonster, som vi kan fordømme væk.

T. K. BEAL *Religion and its monsters*. Routledge, 2002 / CHRISTIAN BORCH “Kriminalitet og ondskab” i: *Ondskab – et politisk begreb*. Århus Universitetsforlag, 2008 / NIGEL CAWTHORNE *House of Horrors*. John Blake, 2008 / SIGMUND FREUD *Det uhyggelige*. Rævens Sorte Bibliotek, 1998 (1947) / NICCI GERRARD “A Monster from the pages of a Grimm tale” i: *The Observer*, d. 4. maj 2008 / ALLAN HALL *Monster*. Penguin Books, 2008 / CAROLINE JOAN (KAY) PICART & CECIL GREEK *Monsters in and among us*. Rosemont Publishing & Printing Corp, 2007 / RAYMOND SURETTE “Gothic Criminology and Criminal Justice Policy” i: *Monsters in and among us*, 2007 / RASMUS BO SØRENSEN “Nede i Hr. Fritzls kælder” i: *Information*, d. 23. august 2008

I operapassagen kontemplerede jeg således en dag de dovne og lange hårløkker på en blondhedens python. Og for første gang i mit liv blev jeg voldsomt grebet af idéen om, at mennesket kun har opfundet eet begreb til at sammenligne det, der er blondt: *som korn*, og så tror man, at man har sagt alt. Korn, I stakler, har I aldrig nogensinde set bregnerne? Jeg har brugt et helt år på at bide forelsket i bregnehår. Jeg har kendt harpikshår, topashår, hysterihår. Blond som hysteriet, blond som himlen, blond som trætheden, blond som kysset. På blondhedens palet placerer jeg bilernes elegance, esparsetternes duft, formiddagens stilhed, forventningens perpleksitet, berøringens hærgen. Hvor blond er ikke regnens lyd, hvor blond er ikke spejlenes sang. Fra handskerne parfume til uglens skrig, fra morderens hjertebanken til guldragnens ildflammer, fra biddet til sangen, hvor meget blondhed, hvor mange øjenlåg: tagenes blondhed, vindens blondhed, bordenes blondhed, eller palmernes, der findes hele dage fulde af blondhed, De Blondes Stormagasin, lystens gallerier, arsenaler af orangeadepulver. Blond overalt: jeg overgiver mig selv til sansernes pitchpine, til blondhedens koncept, der ikke er selve farven, men snarere en åndens farve, forenet med kærlighedens toner. Fra den hvide over den røde, via den gule, det blonde røber ikke sit mysterium. Det blonde minder om vellystens stammen, om læbernes sørøveri, om klare vandes brusen. Det blonde undslipper definitionen ad en lunefuld vej, hvor blomster og skaldyr kommer mig i møde. Det er en slags genspejling af kvinden på stenene, en paradoksal skygge af kærtegn i luften, åndepustet fra logikkens nederlag. Blond, som omfavnelsens herredømme, opløste håret sig i passagens butik, og mig – jeg lod mig dø i et kvarter. Det forekom mig, at jeg kunne have tilbragt mit liv i nærheden af denne hvepsesværn, tæt på denne flod af lysglimt. Hvordan skulle man kunne undgå, på dette undervandssted, at tænke på de filmheltinder, som, i deres søgen efter en tabt ring, holder deres perlemorsagtige Amerika indelukket i en dykkerdragt? Denne udslæde hårpragt besad samme elektriske bleghed som et uvejr, åndepustets duggede tone på metal. Et slags udmattet dyr, som døser hen i en bil. Man forundres over, at det ikke larmer mere end et par nøgne fødder på et tæppe. Findes der noget mere blondt end skum? Jeg har ofte troet at se champagne

på skovbunden. Og kantarellerne! Æggesvampene! De flygtende harer! Neglens årringe! Træets hjerte! Farven rosa! Planternes blod! Hindenes øjne! Hukommelsen: hukommelsen er virkelig blond. Ved hukommelsens grænser, dér, hvor erindringer smelter sammen med løggen, findes smukke druer af klarhed.

[...]

Det poetiske billede præsenterer sig i form af kendsgerningen med alt, hvad der her hører til.

[...]

... man kan med få ord erklære, at billedet er vejen til al bevidsthed. Man har derfor god grund til at betragte billedet som en konsekvens af alle sindets bevægelser, at tilsidesætte alt, hvad der ikke er billede, og på bekostning af al anden aktivitet kun give sig hen til poetisk aktivitet.

Vær stille, De forstår mig ikke: det drejer sig ikke om Deres digte.

Mennesket bevæger sig i retning af poesien.

Der findes kun bevidstheden om det særegne.

Der findes kun det konkrete poesi.

[...]

Jeg synes, at den videnskabelige aktivitet er en smule skør, men menneskeligt forsvarlig.

[...]

Det betyder meget lidt for mig at have ret. Jeg søger det konkrete. Derfor taler jeg. Jeg anerkender ikke, at man diskuterer sprogets eller udtrykkets vilkår. Det konkrete har kun poesien som udtryksform. Jeg anerkender ikke, at man diskuterer poesiens vilkår.

Der findes en slags forfulgte-forfølgere, som man kalder *kritikere*.

Jeg anerkender ikke kritikken.

Jeg har ikke brugt min tid på kritikken. Min tid tilhører poesien. Grinebidere, vær sikre på, at jeg fører et poetisk liv.

*Et poetisk liv*, uddyb dette udtryk, jeg beder Dem.

Jeg tillader ikke, at man kritiserer mine ord, at man bruger

dem imod mig. De er ikke termerne i en fredstraktat.  
Mellem Dem og mig er der krig.

[...]

Mit liv tilhører ikke mig længere.  
Det har jeg allerede sagt.  
Jeg iscenesætter ikke mig selv. Men første person ental  
udtrykker for mig alt, hvad der er konkret ved mennesket. Al  
metafysik er i første person ental. Al poesi ligeså.  
Anden person, det er stadigvæk første.

[...]

De foretrækker paradiset frem for poesien.  
Smagssag.  
Selv indenfor det metafysiske har man ikke troet på, at  
poesien nærer mennesket.  
Hvad er dette, denne sentimentalitet?  
Glem al sentimentalitet. Svindlere af alle slags, følsomhed  
er ikke sprogets anliggende. Forestil dem en verden uden  
følsomhed. Hvilket smukt vejr.

[...]

Det fantastiske, det hinsides, drømmen, udødeligheden,  
paradiset, helvede, poesien, så mange ord til at betegne det  
konkrete.

[...]

De, som siger *Gud* af de bedste grunde i verden.  
Gud er sjældent i min mund.  
De, som skelner mellem åndens fakulteter.  
De, som taler om sandheden (jeg elsker ikke løgnene højt  
nok til at snakke om sandheden).  
Det er for sent for Dem, mine herrer, thi personerne har endt  
deres tid her på jorden.  
Pres idéen om personernes destruktion til dens yderste  
grænse og overskrid den så.

*Oversat fra fransk af Cæcilie Østerby Sørensen*

## TERRORISME ELLER TRAGIKOMEDIE? Debatindlæg bragt i *Libération*, d. 19. november 2008

GIORGIO AGAMBEN

Om morgenen d. 11. november omringede 150 politimænd,  
hvoraf flertallet tilhørte antiterrorkorpsset, en landsby med  
350 indbyggere på Millevaches-højsletten, før de trængte  
ind på en gård for at anholde ni unge mennesker (som havde  
genåbnet købmandshandlen og forsøgt at puste nyt liv i  
landsbyens kulturliv). Fire dage senere blev de ni anholdte  
personer bragt for en antiterrordommer og ”anklaget for  
*kriminell sammensværgelse med henblik på terror*”. Aviserne  
rapporterer, at indenrigsministeren og præsidenten ”roste  
*politiet og gendarmerikorpsset for deres flid*”. Alt er tilsyneladende  
i den skønneste orden. Men lad os prøve at undersøge fakta  
lidt nærmere og at indkredse årsagerne til og resultaterne af  
denne ”flid”.

Årsagerne først: de unge mennesker, som blev anholdt, ”blev  
overvåget af politiet på grund af deres tilknytning til den ekstreme  
venstrefløj og til den anarkistisk-autonome indflydelsessfære”.  
Som indenrigsministerens folk præciserer: ”de ytrer sig meget  
radikalt og har forbindelser til udenlandske grupper”. Men der  
er mere endnu: Enkelte af de anholdte ”deltager regelmæssigt  
i politiske demonstrationer” og i for eksempel ”optog imod  
Edvige-registret og imod stramninger af immigrationsreglerne.”  
Et politisk tilhørsforhold (det er den eneste mulige  
betydning af lingvistiske monstrøsiteter som ”anarkistisk-  
autonom indflydelsessfære”), aktiv udøvelse af politiske friheder  
samt radikale ytringer er altså nok til at iværksætte politiets  
antiterrorkorps (Sdat) og efterretningstjenesten (DCRI).  
Men konfronteret med disse forringelser af demokratiet som  
Edvige-registret, de biometriske praksisser samt skærpelsen  
af immigrationsreglerne forvolder, kan den, som besidder et  
minimum af politisk bevidsthed, ikke andet end dele de unge  
menneskers bekymring.

Hvad resultaterne angår, forventede man, at efterforskerne  
ville finde våben, sprængstoffer og molotovcocktails på gården  
i Millevaches. Det gjorde de langtfra. Sdat-politiet faldt over  
”dokumenter der nøjagtigt angiver togenes gennemfartstider,  
kommune efter kommune, med banegårdenes ankomst- og  
afgangstidspunkter.” Med andre ord: en SNCF-togplan. Men

de beslaglagde også *"klatringsmateriel"*. Med andre ord: en stige, som dem man finder på et hvilket som helst landsted.

Det er derfor tid til at se nærmere på de tiltalte og, især, på den formodede leder af denne terroristbande, *"en 33-årig leder, der kommer fra et velhavende parisisk miljø og lever med hjælp fra forældrenes økonomisk støtte"*. Der er tale om Julien Coupat, en ung filosof, som før i tiden, sammen med nogle venner, startede *Tiqqun*, et tidsskrift, der var ansvarligt for nogle uden tvivl diskutabile politiske analyser, men som dog i dag endnu tæller blandt denne periodes mest begavede. Jeg kendte Julien Coupat på det tidspunkt, og ud fra et intellektuelt synspunkt agter jeg ham fortsat højt.

Så lad os gå videre til at undersøge den eneste konkrete kendsgerning i hele denne historie. De anholdtes aktivitet *ville kunne sættes i forbindelse* med nogle ugeringer, begået imod SNCF, som d. 8. november forårsagede forsinkelser for visse TGV-tog på strækningen mellem Paris og Lille. De pågældende anordninger kan, hvis man tror politiets og SNCF-repræsentanternes egne udtalelser, under ingen omstændigheder gøre skade på mennesker: De kan højst forhindre kommunikationen mellem togene og dermed medføre forsinkelser. I Italien er togene ofte forsinkede, men ingen har endnu drømt om at anklage statsbanerne for terrorisme. Det drejer sig om mindre lovovertrædelser, selv om ingen har i sinde at lade dem gå upåtalet hen. En talsmand for politiet bekræftede forsigtigt d. 13. november, at der måske nok er *"hærværksmænd blandt de varetægtsfængslede, men at det ikke er muligt at sigte nogen af dem i en straffesag."*

Den eneste mulige konklusion på denne dunkle affære er, at de, der i dag går aktivt ind i modstanden mod den (i øvrigt diskutabile) måde, hvorpå man håndterer sociale og økonomiske problemer, ipso facto bliver anset for potentielle terrorister, selv når ingen som helst handling berettiger denne anklage. Vi må finde modet til at sige, højt og tydeligt, at man i dag, i mange europæiske lande (især i Frankrig og Italien), har indført love og politimæssige foranstaltninger, som førhen ville være dømt barbariske og antidemokratiske, og som i deres ekstremitet ikke overtrumpes af dem, der blev effektueret i Italien under fascismen. En af disse foranstaltninger er den, som autoriserer en 96-timers varetægtsfængsling af en gruppe af unge, som muligvis er ubetænksomme, men som *"det ikke*

*er muligt at sigte i en straffesag"*. En anden ligeså alvorlig foranstaltning er vedtagelsen af love, der kriminaliserer deltagelse i grupper og sammenslutninger, hvorom der med vilje er brugt vage formuleringer, og som tillader at bruge kategorier såsom *"med henblik på"* eller *"med tilbøjelighed til terrorisme"* om politiske handlinger, som man før nu aldrig har betragtet som terror i sig selv.

*Oversat fra fransk af Iben Engelhardt Andersen*

1. Kunst er ikke det uendeliges nedstigning i kroppens og kønnets endelige gemenhed. Det er tværtimod en frembringelse af en uendelig subjektiv serie ved hjælp af en endelig materiel subtraktion.

2 Kunst kan ikke være udtryk for en partikularitet, måtte denne være etnisk eller knyttet til jeg'et. Det er en upersonlig frembringelse af en sandhed, der henvender sig til alle.

3. Den sandhed, hvis proces kunsten er, er altid en sandhed om det sanselige som sanseligt. Det vil sige en forvandling af det sanselige til idéens begivenhed.

4. Der er nødvendigvis en mangfoldighed af kunstarter, og hvilke tænkelige skæringspunkter der end findes mellem dem, er ingen endelig sammentælling af denne mangfoldighed tænkelig.

5. Enhver kunstart er kommet fra en uren form, og renselsen af denne urenhed udgør både den kunstneriske sandhed og denne sandheds svækkelses historie.

6. En kunstnerisk sandheds subjekter er de værker, der danner den.

7. Denne dannelse er en uendelig skikkelse, der i den kunstneriske kontekst på et givet tidspunkt er en generisk helhed.

8. Det reelle i kunsten er den ideelle urenhed, som er dens renselses immanente proces. Med andre ord er kunstens råmateriale en forms begivenhedsmæssige kontingens. Kunst er den anden formalisering af en fremkomst af en form som formløs.

9. Samtidskunstens eneste maksime er ikke at være imperial. Det betyder også, at den ikke skal være demokratisk, hvis demokrati betyder overensstemmende med den imperiale forestilling om politisk frihed.

10. En ikke-imperial kunstart er nødvendigvis en abstrakt kunstart, i den forstand at den abstraherer fra enhver partikularitet og formaliserer denne abstraktionsgestus.

11. Den ikke-imperiale kunsts abstraktion bekymrer sig ikke om noget partikulært publikum. Den ikke-imperiale kunst hænger sammen med en proletarisk aristokratisme. Den gør, hvad den siger, uden at gøre forskel på folk.

12. Den ikke-imperiale kunst skal være så strengt sammenhængende som et matematisk bevis, så overraskende som et natligt angreb og så ophøjet som en stjerne.

13. Kunst skabes i dag kun med udgangspunkt i det, der for Imperiet ikke eksisterer. Kunst konstruerer abstrakt synligheden af denne manglende eksistens. Det er det, der i alle kunstarter styrer det formelle princip, nemlig evnen til for alle at gøre det synligt, som for Imperiet og altså også for alle, men fra et andet synspunkt, ikke eksisterer.

14. Da Imperiet er overbevist om med cirkulationens kommercielle love og kommunikationens demokratiske love at kontrollere hele udstrækningen af det synlige og det hørlige, er det holdt helt op med at censurere. At hengive sig til denne tilladelse til at nyde er enhver kunstarts og enhver tænknings undergang. Vi må nådeløst være vore egne censorer.

15. Det er bedre intet at gøre end formmæssigt at arbejde for synligheden af det, der eksisterer for Imperiet.

*Oversat fra fransk af Holger Ross Lauritsen*