

Tidsskrift for litteraturvidenskab

TRAPPE TUSIND

Nr. 1
Traptrip
Totusinde nåle
De sadianske vers
Low-Life Inc.
Manglende engagement
Den poetiske potens
Stat og antisemitisme
Tilværelser
Min lille katastrofe
Potentiel litteratur

TRAPPE TUSIND
Tidsskrift for litteraturvidenskab
Nr. 1, oktober 2008

Pris i løssalg: 30 kr.

© Bidragsyderne & Trappe Tusind

REDAKTION

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

LAYOUT

Trappe Tusind & Kasper Vang Nielsen

OMSLAGSILLUSTRATION

Ahmad Siyar Qasimi,
førsteårsstuderende ved Det Kongelige
Danske Kunstakademi

UDGIVET AF

Foreningen Trappe Tusind

MED STØTTE FRA

Institut for Kunst- og Kulturvidenskab
Københavns Universitet

TRYK

Frederiksberg Bogtrykkeri

REDAKTIONSADRESSE

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

www.trappetusind.dk

Abonnement kan tegnes ved henvendelse
til trappetusind@gmail.com

ISSN 1903-461X

- 4 Lars Bukdahl
TRAPTRIP
Anmeldelse af tidsskriftsnavnet *Trappe Tusind*
- 7 Jon Auring Grimm
TOTUSINDE NÅLE
Perversion og selvrealisering hos
Markis de Sade og Michel Houellebecq
- 15 Jonatan Leer
DE SADIANSKE VERS
Om Guillaume Apollinaires komplekse sadomasochistiske
elsker/digter-persona i *Lettres à Lou* (1914-1916)
- 23 Christian Dahl
LOW-LIFE INC.
Om Kristian Bang Foss' roman *Stormen i 99*
- 27 Mikkel Krause Frantzen
**MANGLENDE ENGAGEMENT, KUNSTEN AT
LAVE EN SCENE OG SMÅ, SMÅ FLUGTLINJER**
Et ikke-komparativt skrift om politik og kunst
hos Adorno, Rancière og Deleuze
- 39 Lise Olivarius
DEN POETISKE POTENS
Queer og kønskonstruktioner i tysk romantik
– Schlegel, Novalis og E.T.A. Hoffmann
- 48 Ulf Houe
STAT OG ANTISEMITISME
Marx' artikel ”Om jødespørgsmålet”
- 59 Ida Bencke
TILVÆRELSE
En læsning af Kaspar Kaum Bonnén's digtsamling
Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen
- 67 Nicklas Freisleben Lund
MIN LILLE KATASTROFE
Tre romaner og spørgsmålet om og efter 9/11
- 78 Olga Ravn
FRA ET UBETITLET PROSAFORLØB
- 80 Julie Sten-Knudsen
VI KAN IKKE DISKUTERE ALTING
- 82 Morten Chemnitz
TRE TEKSTER
- 85 Nicolaj Stochholm
TRE DIGTE
- 88 Morten Søndergaard
SAN VINCENZO
- 90 Pia Tafdrup
REVOLVER
- 91 Inger Christensen
TO DIGTE

TRAPTRIP

Anmeldelse af tidsskriftsnavnet *Trappe Tusind*

Jeg har som nyslået redaktør af *Hvedekorn* svært ved overhovedet at få andre tidsskriftsnavne ind i hovedet – undtagen lige navnene på *Hvedekorns* tidligere inkarnationer: *Klinte*, *Ung Dansk Litteratur*, *Vild Hvede*, og strengt taget er jo nok både *Klinte* og *Vild Hvede* mere poetiske navne til et poesitidsskrift (men *Ung Dansk Litteratur* er et herligt *nøgternt* navn); ligesom jeg ikke synes, at nogen andre tidsskrifter end *Hvedekorn* giver mening (de øvrige er så fucking ... rodede! *Hvedekorn* er poesi (og kunst) er *Hvedekorn* er poesi (og kunst) er *Hvedekorn*), er jeg ude af stand til at betragte andre tidsskriftsnavne end *Hvedekorn* som på nogen måde adækvate – til noget som helst!

Så sent som i *Passages* temanummer, nr. 53, 2005, om tidsskriftet *ta'* (1967-68, redigeret af bl.a. Hans-Jørgen Nielsen, Per Kirkeby og Jørgen Leth) præsterede jeg følgende opråb:

"Og så er ta' uden nogen som helst tvivl Danmarks bedste tidsskriftsnavn nogensinde! Mak og Hug er også gode, men jo kun fordi de er afledt af ta', og jeg kan ikke engang få øje på kandidater til anden- og tredjepladsen, resten af feltet er og bliver uhjælpeligt bagud, skiftevist dybt anstrengte og klodset oprigtige og silende gennemsigtige, som de er, her en hoben bud fra det tyvende århundredes katalog: Apparatur, Ark, Banana Split (stjålet fra fransk), Bazar, Chancen, Den Blå Port, Dialog, Digte for en daler, Exil, Fredag, Fælleden, Heretica (nok det allerværste), Helhesten, Hvedekorn, Ildfisken, Kannibal, Kritik, Kritisk Revy, Kultur & Klasse, Kulturkampen, Luftskebet, Poetik, Politisk Revy, Reception, Sidegaden, Spring, Passage, Perspektiv, Taarnet, Tumor, Vindrosen. To undergrundsblade fra firserne er okay dada-vrængende: Primal Pløk og Flækket Pik. Victor B. Andersens Maskinfabrik og Øverste Kirurgiske ville være rigtig gode tidsskriftsnavne, hvis de ikke var for omstændelige til for alvor at gøre sig gældende. Navnet ta' er bedst, fordi det er kortest og skarpest (også lydligt) og mest åbent, eller åbnende snarere: Det lyder som og er sgu da simpelthen et håndkantsslag, der siger goddag! (...) Og

hvor cool og indbildsk er ikke det lille 't'?"

Hvilket jeg alltsammen nok har helt ret i, hvis jeg bare for et øjeblik fortrænger min redaktørværdighed. Ret godt og oveni købet levende er nu også kunsttidsskriftsnavnet *Pist Protta*, fordi insisterende beskidt *nonsensisk* (i hvert fald tilsyneladende). Men lad mig fortsætte fortrængningen og se navnet *Trappe Tusind* nærmere i øjesyn:

Målt med min typologi ovenfor er *Trappe Tusind* et kun *lettere* anstrengt navn med en svag, stærkt sympatisk hældning mod akkurat nonsens (hvis det gemmer på eller direkte er en henvisning til dette eller hint citat eller værk, er jeg som sædvanlig bare for dum!): Ikke mindst synes lydligheden, der er absolut velklingende, mindst lige så vigtig som betydningen. Og betydningen læser jeg i første omgang som post- og meta-tidsskriftsnavnlig: Et tidsskrift er som en trappe, en til tider decideret rullende én, og denne her er så nummer ca. 1000 efter *Taarnet*. Når der nu er tale om et (slags) institutblad for Litteraturvidenskab, kan navnet også læses satirisk som en henvisning til de forpulede mange teori-trapper, den studerende skal bestige, eller simpelthen bare det reelle antal reelle trapper på det reelle KUA (ligesom mange andre tænker jeg i høj grad (grå) trapper, når jeg tænker (gamle) KUA). Et andet tusind-tidsskrift var 80'er- og 90'er-filmtidsskriftet *1000 øjne*, der sgu var et godt filmtidsskriftsnavn, men der er et godt stykke vej fra øjne til trapper og vigtigt også med flytningen af 1000/Tusind fra første- til andenpladsen, så ingen anklage for plagiat fra mig.

Og trappen er så også et fedt, både enkelt og åbent og komplekst billede; bare fx går trapper jo både op og ned, på én gang (undtagen når de er rulletrapper, *of course*, men hvem af os har ikke som børn prøvet at lykkes med at gå ned af rullende trappe, der kørte op, eller omvendt: op af en rullende trappe, der kørte ned, og hvor rammende en metafor er dét ikke på kunstner- og redaktøreksistensen, til alle tider!?).

Min favorit blandt kunstneriske trapper er Marcel Duchamps skandaleombruste, virtuost pseudo-futuristiske maleri *Nu descendant un escalier*, 1912. Hvis ikke vindeltrappen, nådesløst svimlende, i Alfred Hitchcocks film *Vertigo*, 1958.

Jeg har fundet to fyndige trapper i dansk poesi (jeg troede faktisk der var flere), som jeg gerne vil

tilbyde *Trappe Tusind* som potentielle mottoer. Først et uddrag fra Sophus Claussens langdigt ”Trappen til Helvede” (trykt i digtsamlingen *Djævlerier*, 1904), der er en tvetydig (fordi så temmelig lystelig, bl.a., også formelt) moralitet om journalistikkens morads:

Om Vejen til Helved just er saa lige
 og banet som paastaas ... maa andre sige.
 Jeg synes, de fleste maa vade og vade
 ret haabløst paa samme Jordoverflade,
 og Djævlén med Omhu har skjult den Stige,
 som fører direkte til Mørkets Rige.
 Man finder vel Trapper med slibrige Stene,
 Som fører os nedad ... men aldrig den ene.
 Og naar man ej rent gider røve og myrde
 – et usseligt Liv – maa man slæbe sin Byrde
 og blive paa Jorden og høste og tærské;
 det blev os ej givet blandt Aander at herske.

Og dog – dog er der en Tone, som klinger,
 naar man dristigt gaar nedad, hvor Vejen svinger.

Nr. 2 trappe er dette konkretistiske ”trappedigt” af Johannes L. Madsen (trykt i debutsamlingen *a b se digte*, 1965), der gudhjælpeme også er en moralitet, hvor meget det end cool siger sig selv:

	på det 9. trin	spytter man nedover
	på det 8. trin	knurrer man truende
	på det 7. trin	smiler man ikke mere
	på det 6. trin	smiler man kun lidt
	på det 5. trin	smiler man til alle
	på det 4. trin	trykker man i næven
	på det 3. trin	klapper man kærligt
	på det 2. trin	kysser man fingeren
	på det 1. trin	slikker man spyt op

Og husk, redaktion, på dansk kan man godt trippe på en trappe uden at falde på den! Og gelænder er *ikke* en roman af Kirsten Hammann!

TOTUSINDE NÅLE

Perversion og selvrealisering hos Markis de Sade og Michel Houellebecq

TOTUSINDE NÅLE Totusinde nåle skal der til før ejakulationen indtræffer. Offeret er fikseret i libertinerens idé, der alene fuldbyrdes, hvis passionens systematik efterleves til punkt og prikke. Netop totusinde nåle skal der til, og når sidste nål penetrerer det mælkehvide brysts nu blodige hud, vil ejakulationen indtræffe.

”A man drives two thousand pins into the breasts of a woman, ejaculating upon insertion of the twothousandth.” (Sade 2005, s. 263)

LIBERTINEREN OG TABET AF DEN ANDEN HOS MARKIS DE SADE Libertineren er i sin perversion uløseligt bundet til den fikserede

idé, der må næres og dyrkes, systematiseres og nedskrives (i Markis de Sades (1740-1814) tilfælde). Libertineren anvender den apatiske metode til at underordne sig den perverse gestus, der fuldbyrder og intensiverer fantasien. Perversionens systematik dyrkes og perfektioneres, og arbitrære, konventionelle og moralske inklinationer sorteres fra, så passionens systematik kan fremstå klarere, renere og ondere. Dermed bliver libertineren ét med sin perversion, der bliver manifestationen og fuldbyrdelsen af hans eksistens. Det er på transgressionens yderste tinde, at libertineren kan forene sig med sin eksistens, og dermed er eskaleringen og gentagelsen nødvendig. Transgressionen er ikke en endelig tilstand, hvori man kan hvile, men en bestandig bevægelse udover sit vilkår, der for libertineren er bestemt som det sociale vilkår. Ved at libertineren bliver forenet med sit projekts fuldbyrdelse, forenes han med sin eksistens, og det er netop denne forening af intellekt og passion, der konstituerer denne. Den perverse gestus må således korrespondere med en repræsentation af overskridelsen, med hvilken libertineren kan forene sig og dermed opnå transgressionen. *Heri begrundes metoden, fortællingen og perfektioneringen af passionen.*

Den anden er fastlåst i bizarre positioner, reguleret af en systematik og et reglement, der fikserer passionens billede i en frossen repræsentation, som fordrer

efterlevelse af perversionens systematik. Libertinerens optik tillader kun bødler og ofre, de lastefulde og de dydige, mekanikere og mekanismer. Det vil sige, at libertinerens optik gør offeret til *genstand* i ordets bogstavelige betydning, men skal transgressionen være mulig, må libertineren kunne overskride sit og offerets vilkår, hvilket vil sige, at libertineren må bekræfte offerets objektstatus gennem handling. Med andre ord er offeret først objekt, når det er underlagt libertinerens luner. Hvis ofrene var objekter som udgangspunkt, ville overskridelsen ikke være mulig. Altså må libertineren negere *den andens* subjektivitet, hvilket fuldbyrdes ved fikseringen af *den anden* som offer i den uaffekterede apatiske fantasi. Libertinerens filosofiske diskurs er blandt andet kendetegnet ved den apatiske og systematiske dyrkelse af *ideen*, men for at transgressionen er mulig, må ideen tillige indeholde en forestilling om *den anden*, som dermed kan overskrides. Der er således tale om en aktiv *objektivering* af *den anden*. Ydermere udelukker perspektivet, at libertineren kan opnå bevidsthed om sin egen kødelighed gennem en reciprok genkendelse af sig selv som seksuelt objekt for *den anden*. Det er en systematisk overvejelse af instinkternes mål, som ikke kan opnås, såfremt libertineren blot lader sig styre af affektioner.

Den anden spiller derfor en vigtig, men paradoksal rolle for libertinerens nydelse. Da libertinerens optik udelukker gensidighed, må libertinerens bevidsthed om *den anden*, samt om sin egen kødelighed, konstitueres på anden vis. Denne konstitueres ved offerets lidelser og skrig. Libertineren Verneuil¹ tvinger sin kone til at bære en kontraption, der forstærker hendes skrig og klage. Herigennem bekræfter hun sin frihed og bevidsthed, der netop er nødvendig for libertinerens overskridelse. Libertineren kan derved overskride *den andens* vilkår og negere *den andens* subjektivitet ved påførelse af de lidelser, der maler passionens billede. Når libertineren således fuldbyrder sin perverse gestik, antager han offerets frihed og bevidsthed for netop at negere disse, hvilket afføder skrig og smerte, hvilket da rehabiliterer og genetablerer offerets frihed og bevidsthed, der nu igen må negeres og slutteligt destrueres. Altså må ethvert skrig besvares med et piskesmæld, et knivstik, et brændemærke, eller hvad der nu behager. Dette må fortsætte til den endelige kulmination, *le petit mort*, orgasmen og projektets fuldbyrdelse, eller *le grand mort*, destruktionsen af offeret. I begge tilfælde ophører lyst/objekt-distinktionen

mellem libertiner og offer. *Le petit mort* udsletter begæret ved dets opfyldelse, og *le grand mort* udsletter begærets genstand. Begæret og transgressionen er dog blot for libertineren momentant forløst, hvorfor et nyt offer og en ny transgression er nødvendig. Ved den aktive undertrykkelse og objektivering af *den anden* antages og overskrides *den anden*. Gjørde offeret ikke oprør med hvert skrig og hver klage, var transgressionen ikke mulig. Libertineren må således i en vis forstand kunne genkende sin egen passivitet i offeret. Hermed er *den andens* frihed og bevidsthed antaget, hvilket bliver bekræftet og genetableret af offerets skrig og klage. Libertineren kan således opnå syntesen mellem krop og sind uden at forlade sig på gensidighed og uden at fortabe sig til kroppen: Libertinerens fuldbyrdelse er en intellektuel overbygning på passionen. Ved aktivt at reducere offeret til kød og ved at genkende sin egen passivitet i offeret, får libertineren en privilegeret indsigt i sig selv som kød.

Denne fuldbyrdelse kan tillige afstedkommes, hvis libertineren lader sig selv opleve smerten, og det er derfor ikke sjældent, at man i Sades værker oplever, at libertineren lader sig piske, sodomisere eller på anden vis gør sig til genstand for smerte og indtager den passive rolle. Eksempelvis lader både Saint Fond og Dolmance² sig selv smage piskan, og Dolmance finder tillige en særlig glæde i at udøve aktiv sodomi og være genstand for passiv sodomi på én og samme tid. Men for libertineren er den selvpåførte smerte ikke en underkastelse. Den er derimod en duplikering af offerets smerte, der er nødvendig for, at libertineren kan hæve sig over offeret. Han må duplikere offerets *passivitet* ved at udsætte sig selv for smerten, for at kunne negere offerets subjektivitet. Passiviteten er subjektets identifikation med objekt-rollen. Den indeholder dog muligheden for oprøret, der manifesteres ved skriget. At udsætte sig selv for smerten er således en måde at genkende sin egen passivitet i *den anden*. Da Dolmance pisker Eugene, der er i lære som libertiner, og hun beklager sig over smerten, beslutter Sainte-Ange sig for at 'hævne' hende, hvorefter Sainte-Ange griber en pisk og passioneret pisker løs på Dolmance. Dolmance takker for denne gestus og hævder sin konsistens over for Eugene. I smerten skal nydelsen omsider indfinde sig. Desuden præsenterer smerten sig stærkere end det sensuelle kærtegn, hvorfor den tjener libertinerens sag bedre. Kødet og passiviteten manifesterer sig stærkere i smerten. At tillade dette frivilligt er at overskride offerets tilstand og

1. Markis de Sade: *Juliette*.

2. Markis de Sade: *Philosophy in the Bedroom*.

dermed negere offerets subjektivitet. *Ved at lade sig ydmyge og sodomisere, duplikere libertineren sit offers rolle, hvormed han negligerer og negerer offerets subjektivitet og forener kødet med den perverse gestik.* Dermed spiller ydmygelsen en dobbelt rolle i libertinerens univers; dels ydmygelsen af offeret, der er en overskridelse og negering af offerets subjektivitet, dels ydmygelsen, der er at finde i straffen. I og med, libertineren genkender sin egen passivitet i offeret, genkender han tillige sin egen straf. Ydmygelsen udstiller ydermere det sociale vilkår, der hævder dyden og dommen samt libertinerens arrogance, da han finder glæde heri; ydmygelsen vidner om libertinerens overskridelse. Libertineren møder folkets, det sociale vilkårs, harme med vellyst, da denne bekræfter hans overskridelse. Ved at duplikere den seksuelle handling, kan libertineren opretholde den intellektuelle distance, der fikserer målet, alt imens handlingen udføres. Derfor har 'de 120 dages' libertinere brug for fortællingen forud for akten, og derfor indgår libertinerne pagter med hinanden. De søger vidner til at bekræfte processen og til at bevidne udøvelsen og udøveren: libertineren selv. Libertineren privilegerer orgiet, da han har brug for vidner. Pier Paolo Pasolini (1922-75) illustrerer dette fremragende i sin forfærdelige og geniale filmatisering af *120 dage i Sodoma*,³ hvor libertinerne endelig indlader sig på de morderiske passioner. Pasolini gestalter libertinerens og vores voyeuristiske perspektiv ved at lade de morderiske passioner udspille sig i slotsgården. Vort perspektiv og adgang til galskaben foregår fra et af tårnene gennem en teaterkikkert. Til deres store nydelse skiftes libertinerne til at kontemplere lidelserne på afstand, og det er dette perspektiv, vi er tvunget til at dele med dem:

*"[E]ach one of us will in turn have the philosophical pleasure of contemplation, the particularly abject pleasure of complicity, and the supreme pleasure of action."*⁴

Der næst objektiverer den udøvende libertiner aktivt offeret med påførelse af smerte og brug af tvang. Hermed illustrerer Sade objektiveringens radikale konsekvens, hvilket ydermere er fantasiens begrænsning: *"What we are doing here is only the image of what we would like to do."*⁵ Offeret kan aldrig antage andet end en symbolsk funktion i libertinerens univers, og destruktionen fordrer derfor endnu en destruktion. Perversionen er således udtrykt ved en ensom idealiseret

version af akten; den fikserede efterlevelse af sin fantasi systematik; *den andens* endeligt og begrænsning; libertinerens ensomme slot beboet af objekter – ingen personer.

Libertineren får kun indsigt i *den andens* passivitet ved selv at duplikere og hæve sig over offerrollen. Han formår således aldrig at nærme sig *den anden*. Ofrene i Sades torturkamre er dehumaniserede symboler på overskridelsen, og prisen betales af bødlens person, der i sin ensomhed aldrig kan finde *den anden* og følgelig ikke realisere sine passioner. Fantasien vil altid være modsagt af realiteten, hvorfor endnu en forbrydelse må udtænkes. Således kræver libertinerens voldsorgier flere ofre, hvis endeligt er destruktionen, og snart bliver udøverne selv potentielle ofre. De kan forskanse sig bag slottets mure og hejse vindebroen op, hvilket afskærer alle, inklusive dem selv, muligheden for at slippe væk. De har med enhver transgression betalt med deres person og er døde for verden: *"Også skafottet skal være mig en vellystens trone"*.⁶ I den dobbelte negation forener libertineren sig med sin eksistens gennem sine passioners fuldbyrdelse. Men på afstand, gennem systematik og fortælling. Passionens systematik forener således sindet og kødet. Men libertineren forbliver ensom i sin excès. Han indsigt er, at *for verden er vi alle døde*.

6. Camus, s. 48.

SELVREALISERINGENS NARCISSISTISKE RUS Libertinerens perverse systematik afslører et paradoks i dag, hvor selvrealisering og seksuel frigørelse går hånd i hånd. Den franske forfatter Michel Houellebecq (1958-) diagnosticerer den paradoksale konsekvens af den vestlige seksuelle frigørelse, hvor nydelsen er blevet et narcissistisk selvrealiseringsprojekt på linie med samtalekøkkenet og bil nummer to.

*"Egentlig er det vigtigste formål med den seksuelle jagt ikke nydelsen, men den narcissistiske tilfredsstillelse, de attråværdige seksualpartners hyldest til ens egne erotiske færdigheder. [...] men det eftertragtede mål, i modsætning til formålet med tilberedelsen af fødevarer, er ikke nydelsen: det er erobringens narcissistiske rus."*⁷

Houellebecqs diagnose lyder her som et fjernt ekko af Sades libertinere:

7. Houellebecq: "Interventions", s. 42-43. Citeret på dansk fra Schjørring, s. 21.

3. Pasolini: *Salò eller de 120 dage i Sodoma* (1975).

4. Pasolini & Bachmann, s. 42.

5. Sade citeret i Beauvoir, s. 32.

"It is not in desires consummation happiness consists, but in the desire itself, in hurdling the obstacles placed before what one wishes." (Sade 2005, s. 138)

Den radikale sadist eller radikale fetichist (der alene betoner en lyst/objekt-distinktion) identificeres af Houellebecq som den vestlige frigørelses narcissitiske konsekvens.

"Selvfølgelig er der også S/M. Det er et rent intellektuelt univers med præcise regler og en forudgående overenskomst. Masochister interesserer sig kun for deres egne følelser, de prøver at se hvor langt de kan nå i smerte, omtrent som dem der dyrker ekstrem sport. Det er noget andet med sadister, de går under alle omstændigheder så langt som muligt, deres begær er at adelægge. Hvis de kunne lemlæste eller dræbe, ville de gøre det." (Houellebecq 2003, s. 186)

Han lader endda en masochist i romanen *Platform* påkalde sig sin demokratiske ret til at lade sig pine: *hvis jeg når en væg, er det nok en grænse*. Libertinerens radikale reglement genlyder som den seksuelle frigørelses paradoksale konsekvens, hvor seksualiteten beror på præstation og narcissistisk selvrealisering. Med stadigt flere nåle penetrerer dette øje, der føler sig stadigt mere *autentisk*, stadigt mere sig *selv*, når endnu en nål føjes til. Hvad gør det, om *reglementet* så er udtrykt ved libertinernes ritualer eller livsstilsmagasinerne bud på *hvad man skal nå inden man bliver 30, hvordan man får piskan med i soveværelset*, eller, som det er udtrykt ved den implicite fordring, der var i en overskrift i Joan Ørtings ekstrasbladsbrevkasse: *"Urinsex er den nye analsex"*.⁸ Selvom vi søger lystens mulige gensidighed, undslipper vi ikke frigørelsens paradoksale narcissisme og kravet til præstation afledt heraf; mediernes objektiverende vareliggørelse af seksualiteten, herunder pornoens, livsstilsmagasinerne og reklamernes optik; vores kulturelle og sociale indpodning af stereotyper, præstationsidealer og standarder for bedrifter. Problemet er næppe, at der bliver eksperimenteret, men derimod, at eksperimentet opfattes som en ret, og yderligere, at dette forveksles med selvrealisering. Sade reagerede på det seksuelle forbud og fandt ikke *den anden*. Houellebecq reagerer på det seksuelle påbud og taber konstant *den anden* af syne. Seksualiteten er med andre ord blevet sat fri som en medspiller i *den seksuelle økonomi*, der ikke lader megen

optimisme tilbage. Gensidighed reduceres til kontrakter på hinandens kønsorganer: *regler* og *safewords*. Achtung!

Aristophanes beskriver i Platons *Symposion* det oprindelige menneske som en mærkværdig skabning med to ansigter, fire arme, fire ben, to sæt kønsdele og så videre. Det var hæmningsløse og ekstatiske væsener, der bevægede sig i kolbøttespring, og de angreb sågar guderne, hvorfor Zeus splittede dem i to halvdele og senere omarrangerede deres kønsorganer, hvilket er det menneske vi kender i dag. Mennesket er herefter karakteriseret ved en stræben efter den oprindelige tilstand. Set udefra er dette oprindelige menneske et bizart og komisk monster, der i ekstase og hæmningsløshed kaster sig rundt i kolbøttespring og stræber guderne efter tronen. Set udefra er denne repræsentation pervers og grotesk: et billede på perversionens monstrøsitet med flagrende lemmer og vilde hyl. Med et stift gennemborende blik har Sades libertinere fikseret denne repræsentation, som et otte-lemmet insekt, spiddet og fastholdt af totusinde nåle. Hermed taber de *den anden* af syne og fikserer den erotiske stræben i en pervers repræsentation, en skæbne, de deler med det seksuelt frigjorte menneske, der søger at realisere sig selv ved at pryde sin jakke med stadigt flere nåle. Libertineren og det seksuelt frigjorte menneske forveksler denne stræben med fikseringen af det otte-lemmede monster i repræsentationen, der følgelig kræver efterlevelse af passionens systematik og bud. De samler insekter. Puritaneren knuser insekter og forkaster monsteret på grund af dets monstrøsitet. Fælles for dem er, at de beskuer den erotiske stræbens sigte på afstand, udefra. Tør man foreslå at vi nu trænger ind?

LITTERATUR SIMONE DE BEAUVOIR "Must We Burn Sade?", i: A. Wainhouse & R. Seaver (red.): *The One Hundred & Twenty Days of Sodom*. Arrow Books Limited, 1966 (1951) / ALBERT CAMUS *Oprøreren*. Gyldendal, 1998 (1951) / MICHEL HOUELLEBECQ *The Possibility of an Island*. Weidenfeld & Nicolson, 2005 / MICHEL HOUELLEBECQ *Platform*. Gyldendals Bogklubber, 2003 (2001) / PIERRE KLOSSOWSKI "A Destructive Philosophy", i: *Yale French Studies*, nr. 35, s. 61-80. Yale University Press, 1965 / PIERRE KLOSSOWSKI *Sade my Neighbor*. Northwestern University Press, 1991 (1947) / PIER PAOLO PASOLINI & GIDEON BACHMANN "Pasolini on de Sade: An Interview during the Filming of 'The 120 Days of Sodom'", i: *Film Quarterly*, vol. 29, nr.

8. http://ekstrasbladet.dk/spoerg_joan_oerting

2, s. 39-45. University of California Press, 1975 / PIER PAOLO PASOLINI *Salo eller de 120 dage i Sodoma* (film). 1975 / PLATON *Symposion*. Gyldendal Uddannelse, 1999 / MARKIS DE SADE *The One Hundred & Twenty Days of Sodom*, i: A. Wainhouse & R. Seaver (red.): *The One Hundred & Twenty Days of Sodom*. Arrow Books Limited, 1966 (1785) / MARKIS DE SADE *Justine*. Rhodos, 2001 (1787) / MARKIS DE SADE *Philosophy in the Bedroom, Justine, Juliette, 120 days of Sodom*, i: *The Complete Marquis de Sade*. Holloway House Publishing Co., 2005 / MARKIS DE SADE *Juliette*. Grove press, 1968 (1797) / MAREN AARUP SCHJØRRING *Michels krop. Læsninger i Michel Houellebecqs forfatterskab*. Syddansk Universitetsforlag, 2005

DE SADIANSKE VERS Om Guillaume Apollinares komplekse somasochistiske elsker/digter-*persona* i *Lettres à Lou* (1914-1916)

JONATAN LEER

”Jeg elsker dig og forguder dig. Det er to udtryk, der siger alt om mig, men hvis du ikke er dydig, så vent og se: jeg vil være hård imod dig, Lou, som en huslærer er det over for den tøjløse elev” (Apollinaire 1990, s. 192)¹

Disse linjer er fra et brev skrevet af den franske digter Guillaume Apollinaire (1880-1918) på en kaserne i Nîmes en kold februar nat i 1915. Brevet er stilet til ”Lou”,² der var en frivol, fraskilt kvinde, som digteren mødte under en opiumsseance i september 1914 i Nice. Apollinaire, der ellers havde levet det søde bohemeliv i Montparnasse,³ var ved 1. verdenskrigs udbrud taget sydpå for at tjene sit nye fædreland – han havde netop opnået fransk statsborgerskab. Det var på denne rejse, han mødte Lou. Deres alliance udviklede sig til en besynderlig kærlighedshistorie. Efter Apollinaire blev indkaldt til kasernen i Nîmes i december 1914, så de kun hinanden enkelte gange, inden Lou afsluttede forbindelsen i marts 1915. Dette fik dog ikke Apollinaire, der hele tiden havde været den mest engagerede i forholdet, til at holde op med at skrive til hende. Tværtimod skrev han i et brev, dagen efter Lous brud, at han ville blive ved med at stadfæste sin kærlighed med daglige breve og digte, og at han i øvrigt planlagde at udgive hele korrespondancen under titlen *Lettres à Lou* (*Breve til Lou*)! Det blev i alt til 220 breve skrevet mellem september 1914 og januar 1916. Således holdt Apollinaire ikke sit ord om at skrive dagligt i mere end et par måneder, hvilket nok til dels skyldtes, at han påbegyndte sit næste værk *Lettres à Madeleine*...⁴

Lettres à Lou er et unikt litterært dokument. Det klassiske spørgsmål om, hvorvidt der er tale om et værk eller en privat korrespondance, virker her problematisk, da værket er flettet så tæt sammen med det personlige, at iscenesættelsen af forfatteren og elskerens smelter sammen. Fx har man tidligere kun udgivet de dele af brevene, der er regulære digte, i en samling, der hedder *Poèmes à Lou*. Men det er for mig at se uhensigtsmæssigt at foretage en sondring mellem det, der er en del af værket, og det, der er en privat

1. Jeg står selv for oversættelsen af alle citater. Hvad angår *Lettres à Lou*, så har det ikke været nogen let opgave, da Apollinaire heri skifter mellem telegrafstil, poetiske passager, filosofiske brudstykker, høvisk kærlighedssprog, hverdagsberetninger mm. Dette kompliceres yderligere af, at digteren konsekvent ikke sætter kommaer (de er tilføjet af udgivelsens redaktør) og af, at Apollinaire så stort på grammatiske normer: f.eks. udelader han flere personlige pronomener i dette citat. Det anbefales den franskyndige at gå til originalteksterne.

2. Hendes rigtige navn var Geneviève-Marguerite-Marie-Louise de Pillot de Coligny-Châtillon. Hun nedstammer i lige linie fra den legendariske admiral og huguenotleder Gaspard de Châtillon Coligny (1519-1572), der brutalt blev nedslagtet på Bartholomæusnatten.

3. Apollinaire ernærede sig som kunstkritiker og havde meget tæt kontakt til de kubistiske malere, som han var en af de første til at promovere i *Méditations Esthétiques* (*Æstetiske meditationer*) (1913).

og lidenskab end dem til Lou, hvilket kunne tyde på, at Lou med sin udfordrende karakter har været en stor inspiration for Apollinaire og fået nogle meget forskellige karaktertræk frem i ham simultant. Se angående forskelle og ligheder i brevene til de to 'muser': Ito 2005.

5. Mange af digtene er en del af det brev, de bliver sendt med og skal forstås som en del af korrespondancen – fx er digtet "Puisque tu m'avais parlé de vice dans ta lettre d'hier" ("Eftersom du talte om last i dit brev i går") en klar replik til et af Lous breve. I andre sammenhænge er det svært ikke at opfatte selve brevet som et digt eller et *poème en prose*. Til dem hører det brev, der er tænkt som det første i udgivelsen af *Lettres à Lou* – det andet efter bruddet. Hvilket Apollinaire også selv bemærker: "Her slutter jeg dette første brev, der både er belærende, profetisk og stedvist poetisk." (Apollinaire 1990, s. 230)

6. Navnet Vibescu er næsten homofont med 'vit baise cul' (pik boller røv'). Dette er meget sigende for bogens vulgære og til tider platte stemning.

korrespondance, da de to dele er flettet meget stærkt ind i hinanden.⁵ Eftersom det endda har været Apollinaires intention at udgive disse tekster, er det svært ikke at opfatte korrespondancedelen som en del af værket.

Fra et litteraturvidenskabeligt synspunkt er brevene meget interessante, idet de forener en række stilistiske og tematiske elementer, som Apollinaire i de tidligere værker har holdt adskilt, og som litteraturhistorien er blevet ved med at holde adskilt. De fleste kender nok primært digteren gennem de tidlige, meget romantiske kærlighedsdigte à la "Le Pont Mirabeau" ("Mirabeaubroen"). Heri beskrives digteren som en klassisk romantiker, der trofast besynger sin elskede, selvom hun kun har hån til overs for ham. Men Apollinaires litterære produktion rummer meget mere end disse digte, både kunstkritik, skuespil og en imponerende mængde prosa, heriblandt en stribe erotiske værker. Den mest bemærkelsesværdige af disse tekster er *Les onze mille verges* (*De ellevetusinde kæppe*) (ca. 1905), der var direkte inspireret af forfatteren Markis de Sade (1740-1814), som Apollinaire var med til at genopdage. Romanen udfolder historien om den rumænske prins Vibescus⁶ erotiske eskapader, der eskalere i groteske scenerier af outrerede perversioner.

Så parallelt med, at Apollinaire har skrevet sine ømme kærlighedsdigte, har han altså udtænkt og forfattet pikante sadistiske tableauer. Men hvor han i den tidlige del af forfatterskabet har holdt de to discipliner helt adskilt, sameksisterer den selvpinende poet og den sadistiske libertiner i *Lettres à Lou*. Som det fremgår af det indledende citat, er der ikke langt fra den ene til den anden. Først definerer Apollinaire sig gennem forgudelsen af Lou, og dermed ophøjer han hende til en guddom og fremstiller sig selv som tilbøder. I næste sætning er magtforholdet vendt om; her er han huslæreren og Lou en uopdragen skoleelev. Digterjeget placerer sig skiftevis i en magtposition og en afmagtsposition. Skiftevis sadist og masochist. Det er denne foranderlighed, denne sadomasochistiske komplementaritet, der skaber dynamikken i værket, og som gør disse tekster essentielle for forståelsen af Apollinaires heterogene værk.

DIGTEREN SOM TJENER OG HERRE Det hele begynder ellers meget romantisk, da Apollinaire dagen efter deres første *tête-à-tête* sender Lou et brev, hvoraf man kan konstatere, at han allerede har

erklæret hende sin kærlighed mundtligt, og nu stadfæster den skriftligt i meget lyriske og lidt formelle former. Han gør sig dog ingen illusioner:

"Som De kan se, så har jeg mod min vilje taget den fortvivlede forholdsregler. For efter et minuts svimlende håb så håber jeg blot, at De tillader en digter, der elsker Dem mere end livet, at udkåre Dem til sin dame, og dermed kalde sig – åh min borddame fra i går hvis henrivende hænder, jeg kysser – Deres lidenskabelige tjener.

Guillaume Apollinaire" (Apollinaire 1990, s. 12)

Det er bemærkelsesværdigt, at Apollinaire underskriver sig med sit kunstnernavn. Hans rigtige navn var Wilhelm de Kostrowitzky, og det er dette navn, der har stået på konvolutten som brevets afsender. Men brevene er som regel underskrevet med "Gui" eller "Guillaume Apollinaire", og det er klart, når brevene indeholder store poetiske passager, at kunstnernavnet bruges, særligt når tonen er præget af ydmyghed. Det store lyriske udtryk er således forbundet med den underdanige tjener, og der er altså en klar parallel mellem den besyngende digter og masochisten. Dette træk finder man ligeledes i de tidlige digte som fx "La chanson du mal-aimé" ("Sangen fra den ulykkelige elsker"), der indskriver sig i en gammel høvisk tradition, men det originale ved Apollinaires breve er, at digteren på næsten skizofren vis lige pludseligt ændrer karakter fra tjeneren Guillaume Apollinaire til dennes onde tvilling, herren Gui. Sidstnævnte gør meget ud af at kræve lydighed af Lou, som bliver et objekt for sadistiske fantasier:

"Jeg vil have, at du skal være lydige i alle henseender lige til døden, og for at tvinge dig til det, din utæmmede skønhed, vil jeg piske dine balder, dine fede fløjsagtige lår, der vellystigt bevæger sig, åbner sig og lukker sig, når jeg står og pisker dem. Jeg vil slå dem til blods indtil de ligner en blanding af hindbær og mælk... Jeg vil piske din bagperron på en sådan måde, at du knælende vil bede mig om at skåne dig, hvilket jeg kun gør, hvis det behager mig.

Din herre, Gui" (Apollinaire 1990, s. 87)

Senere bliver alterneringen mellem digter og sadist faktisk så kompleks, at de to identiteter smelter sammen, som vi ser

det i næste passage, hvor digteren opfatter sit arbejde som noget guddommeligt. Han har netop bebredt Lou, at hun ikke længere læser hans breve, hvilket han betragter som en dobbelt afvisning af ham – både som elsker og som digter. Derfor er han nødt til at stadfæste digterens guddommelige status, der bliver brugt truende i den sidste del af brevet:

"Nu vil jeg bede dig om ikke længere at rakke ned på arbejdet som digter. Jeg ved godt, det er venligt ment, men det er en vane, du nemt kunne tillægge dig. For det første betyder det, at man er digter ikke, at man ikke kan lave andet... for det andet så er hvervet som digter hverken unyttigt, skørt eller letsindigt. Digterne er skaberne... intet kommer således til jorden eller bliver synligt for menneskene, hvis ikke det først er blevet forestillet af en digter. Det gælder også for kærligheden, der er livets naturlige poesi, det naturlige instinkt, der får os til at skabe liv og forplante os. Jeg siger dette for at vise dig, at jeg ikke udøver arbejdet som digter for at lade som om, jeg laver noget, og at jeg i virkeligheden ikke foretager mig noget som helst. Jeg ved at dem, der hengiver sig til hvervet som digter, laver noget essentielt, noget vigtigt og nødvendigt forud for alt andet. Jeg taler her naturligvis ikke om den jævne rimsmed. Jeg taler om dem, der gennem smerte, forelskelse, genialitet lidt efter lidt kan udtrykke noget nyt og bibeholde den kærlighed, der inspirerede dem. Så Lou, endnu et brev, der blev for langt, hvis du læser det, så er det godt, hvis ikke hævner jeg mig som digter, det vil sige guddommeligt, og du ved vel, at hævnen er gudernes fornøjelse. Jeg elsker dig, Kærlighed.

Gui" (Apollinaire 1990, s. 118-121)

Det er vigtigt at bemærke den sidste linje. Her skriver Apollinaire 'kærlighed' med stort og påfører hermed sætningen en vis tvetydighed, da det bliver uklart om "Kærlighed" henviser til Lou eller til Kærligheden som abstrakt begreb. Det mest nærliggende er, at det er den forelskede tilstand, Apollinaire er optaget af, da den er grundlaget for hans poetiske skaberkraft, snarere end selve objektet for denne forelskelse. Han bemærker også et sted, at han godt kan lide de pinsler, som kærlighed påfører ham, for de er samtidig en uudtømmelig inspirationskilde.

PERVERTERINGEN AF DEN FORELSKEDE SITUATION

Lou stimulerer altså Apollinaires poetiske inspirationskraft, men hun udgør også, som vi har set det, udgangspunktet for en stribe seksuelle fantasier. Efterhånden som det går op for Apollinaire, at hans breve ikke vil få Lou til at komme tilbage til ham, gør hans tekster mere og mere ud af at pervertere Lou og deres forhold. Et af de mest gennemgående temaer er maskuliniseringen af Lou. Apollinaire indleder ofte brevene med "mon petit Lou" ("min lille Lou" i maskulinum) eller taler om hende som en ulydig dreng.

Maskuliniseringen af det kvindelige seksuelle objekt er et træk, Apollinaire med stor sandsynlighed har fra Sade. Den franske essayist Roland Barthes (1915-1980) påpeger i bogen *Sade, Fourier, Loyola* (1970), at alle Sades libertinere har en mani med at ville skjule kvindeligheden hos deres partnere for at kunne passivisere det feminine og objektivere deres kroppe.⁷ Denne objektivering fungerer dog på en hel anden måde end den moderne pornificering og eksponering af kvindekroppen som seksualobjekt i fx strip og reklamer. Libertinerens projekt er nærmest en anti-striptease, hvor libertineren leger med kroppen og bruger den til at fordreje kulturelle koder og overskride den almindelige kønsopfattelse. Hermed bliver 'objektet' et rent produkt af libertinere fantasi, der fratages selve muligheden for at være seksuelt udfordrende. Det er det, som Apollinaire forsøger i sine maskuliniseringer af Lou:

"Men hvilke smukke minder jeg har om dig fra dengang i Grasse, da jeg tog dig på sofaen som en lille dreng, man pisker, du var bange..." (Apollinaire 1990, s. 263)

Endvidere lancerer Apollinaire sin egen fortolkning af *soul-mate*-begrebet, der på fransk hedder *âme soeur* (søstersjæl). Apollinaire fordrejer dette romantiske ideal til den rene blodskam: "Åh afgrund, dybets lille Lou, dig min sjæls søster, åh incestuøse søster!" (Apollinaire 1990, s. 267) Digterjeget forsøger konstant gennem sproget at bemægtige sig Lous krop og herved gennem det poetiske eksperiment at deformere den.

Perverteringen af Lou og de elementer, deres forelskede situation består af, er med til at understrege kærlighedens perverse karakter i en sådan grad, at Apollinaire mere end antyder en analogi mellem erotikkens sadistiske

7. Barthes 1970, s. 809-810.

element og forelskelsens masochistiske element. Det er umuligt at møde den anden i de to universer uden, at der opstår et klart magtforhold, hvor den ene dominerer, og den anden domineres.

LIEBESTOD OG CUM-SHOT I digtet "Si je mourais là-bas" ("Hvis jeg skulle dø dernede") kombineres den destruktive sadomasocisme med en vis heroisme og dødsromantik. Digterjeget forudser i hele digtet sin egen død på slagmarken. Og selv i døden er der ikke nogen mulighed for forening:

"Lou, hvis jeg dør dernede, Husk iblandt / de glemte minder, de vanvittige stunder / af ungdom, af elskov og flammende passion / mit blod er lykkens fyrige fontæne / og vær den lykkeligste og den smukkeste / åh min eneste kærlighed og mit store vanvid!" (Apollinaire 1990, s. 148)

Der arbejdes i dette digt hen mod et klimaks, hvor der skabes en slags analogi mellem den blodige død og den mandlige ejakulation i det makabre billede, "mit blod er lykkens fyrige fontæne". Her kombineres den voldsomme død og den seksuelle tilfredsstillelse i et blodigt *cum-shot*,⁸ der bruges til simultant at visualisere vold og nydelse. Her er Apollinaire stadig inde i et sadiansk tankemønster, idet den voldelige død heri netop er det seksuelle klimaks.⁹ Modsat den sadianske fortælling er det dog her fortælleren selv, der dør. Udsigelsespositionen er ikke sadistens, men masochistens. Men i døden venter der ikke en mulig forening som i den tyske komponist Richard Wagners (1813-1883) forestilling om *liebestod*; en forestilling om at den kærlighed, der er umulig på jorden bliver opfyldt i det hinsides. Døden er således begærets forløsning og en mulighed for sammensmeltning med den anden. I Apollinaires version er det kun digteren, der dør. Lou sidder alene tilbage. Den eneste forløsning er, at hans død vil kunne fremprovokere en stærk reaktion hos hende.

DE SADIANSKE VERS Man har ofte tilskrevet Apollinaire en vigtig rolle i genopdagelsen af Markis de Sade, da han stod for en biografisk antologi om "den guddommelige markis" allerede i 1909. Men ofte er det

blevet fremstillet som om, at der nærmere var tale om en litteraturhistorisk hobby, og som om han skrev sine Sade-pasticher (fx *Les onze mille verges*) for sjov. Men analysen af *Lettres à Lou* viser, at Sade indgår på flere niveauer i Apollinaires forfatterskab. I disse tekster er der flere gennemgående træk, der peger tilbage på *opus sadicum*: på det indholdsmæssige plan særligt ønsket om at dominere den anden og påføre denne smerte (jf. citatet hvor Lous balder bliver pisket til hindbær og mælk) samt forestillingen om døden som det tætteste man kan komme på et seksuelt klimaks (jf. "Si je mourais là-bas"). Men modsat Sade indtager Apollinaire for det meste selv offerets position. Hvad angår det stilistiske, finder man hos begge forfattere den samme utrættelighed i deres litterære virke. Sade er kendt for de uendelige romaner (fx *Histoire de Juliette*), hvor den ene seksuelle scene overtages og afløses af den anden. Hver scene er en gentagelse og en variant af den første scene. Det samme gælder for Apollinaires kærlighedsbreve. De er i bund og grund også en gentagelse af den første kærlighedserklæring, men Apollinaire prøver at deklarerer sin kærlighed på en ny måde. Den gentagende form er et vidnesbyrd om, at både Sades pornografiske tekster og Apollinaire kærlighedsbreve afspejler et uforløst begær. Når en scene er slut hos Sade, er der ikke tale om en tilfredsstillelse, men blot om en udvidelse af begærets grænser, der skal afprøves i næste scene. Hos Apollinaire skal den ene kærlighedserklæring overgås af den næste, og pikanteres med en vildere sadomasochistisk dynamik. Denne manglende forløsning er for dem begge dét, der er grundlaget for, at kunstværket kan fortsætte. Selv på det stilistiske plan er Sade og Apollinaire erotiske forfattere.

Således er *Lettres à Lou* en tekst, der tvinger os til at holde Apollinaires kærlighedslyrik og hans pornografiske tekster sammen og forstå dem som dele af samme værk, samme kærlighedsopfattelse og samme forfatteridentitet – ikke for at forsimple dette værk, denne kærlighedsopfattelse eller denne forfatteridentitet, men for at lade disse modstridende elementer spejle sig i hinanden. Det er nemlig ofte i skiftene mellem de forskellige personaer, at teksten næres.¹⁰ I brevene til Lou er det de to 'jeger', vi allerede blev præsenteret for i det indledende citat, der skaber spændingen. På den ene side har vi 'den lidenskabelige tjener' og på den anden side den dominerende herre ('skolelæreren'). Brevene er en slags glidebane mellem den sadistiske og den masochistiske pol, hvor det æstetiske, det personlige og det

8. Et udtryk for den mandlige ejakulation i pornofilm, også kaldet *the money shot*, da det var denne performance, man krævede af mandlige pornomodeller for at de kunne få deres betaling. Således er det blevet et emblem på den moderne pornografi, men man glemmer ofte, at det er et meget gammelt billede.

9. Det er det bærende element i den franske tænker Georges Batailles (1897-1962) læsning af Sade, som også bliver vigtig for hans erotiske filosofi, se: Bataille 1957.

10. Jeg har i denne artikel kun koncentreret mig om forholdet mellem det romantiske 'jeg' og det sadistiske 'jeg'. Man kunne sagtens operere med flere 'jeger', fx 'soldaterjeget', som Apollinaire

bruger til at understrege sin heroisme og maskuline styrke (Apollinaire 1990, s. 43 og 59).

erotiske ikke kan skilles ad, men de tre elementer indgår i en cirkulær forskydningsproces, og det er ikke er til at sige, om det erotiske er en poetisk model eller det poetiske en model for erotikken (jf. den voldsomme udladning i ”Si je mourais là-bas”).

Derfor er *Lettres à Lou* meget mere end en korrespondance. Teksterne skal ikke forstås som et supplement til værket, dvs. som en mulighed for at få afklaret visse biografiske detaljer, som det ofte er tilfældet med forfatteres korrespondancer. *Lettres à Lou* rummer en nøgle til at forstå, hvordan Apollinaire bruger sin indre splittelse som drivkraft for skriften. Når man traditionelt har valgt at overse disse teksters betydning, er det nok fordi, at man har været vant til at opdele Apollinaires tekster i de romantiske vers og den sadianske prosa. Men han har altså også skrevet ’sadianske vers’, hvilket er en klar indikation af, at der for Apollinaire ikke er så langt fra romantikeren til sadisten.

Umiddelbart skulle man tro, at ’den Anden’ indtager to meget forskellige positioner overfor henholdsvis den poetiske herre og tjener, og Lou beskrives snart som en gudinde, snart som en skoledreng, der fortjener at blive straffet. Dog har begge positioner det tilfælles, at hun bliver objektiveret og uopnåelig. Når Lou bliver genstand for Apollinaires pen, så distanceres hendes person fra digterpersonaen. Denne uopnåelighed er helt essentiel for Apollinaires digtning, da den sikrer, at kærligheden forbliver uforløst og smertefuld, og det er netop i aktiveringen af smerten, at den poetiske kreativitet bliver spændende for Apollinaire, hvad enten det er hans egen lidelse eller Lous. I dette perspektiv er Lou ikke bare poesiers objekt, men også poesiers instrument.

LITTERATUR GUILLAUME APOLLINAIRE *Alcools*. Collection poésie, Gallimard, 2002 (1913) / GUILLAUME APOLLINAIRE *Les onze mille Verges*. Edition J’ai lu, nr. 704, 1973 (1905) / GUILLAUME APOLLINAIRE *Lettres à Lou*. Collection L’Imaginaire, Gallimard, 1990 (1914-16) / GUILLAUME APOLLINAIRE *Tendre comme le souvenir*. Collection L’Imaginaire, Gallimard, 2003 (1915-16) / ROLAND BARTHES *Sade, Fourier, Loyola*, i: *Œuvres complètes*, bind III. Editions du Seuil, 2002 (1970) / GEORGES BATAILLE *L’Érotisme*. Collection Arguments, Les éditions de minuit, 1957 / YOJI ITO *Apollinaire et la lettre d’amour*. Editions connaissances et savoir, 2005

LOW-LIFE INC.

Om Kristian Bang Foss’ roman *Stormen i 99*

CHRISTIAN DAHL

I fjor forsvarede filosofen Anders Fogh Jensen en ph.d.-afhandling ved Københavns Universitet med titlen *Projektsamfundet*. Her hævdede Fogh Jensen, at vi i dag har bevæget os fra det, Michel Foucault beskrev som den moderne verdens ’disciplinære orden’ til et nyt socialt operativsystem, hvis grundskabelon er projektet. Hvor optimeringen af det moderne liv tidligere skete ved at regulere, skelne og indordne vores aktiviteter i faste rammer, har vi i dag indstillet os på en verden af projekter, hvor vi dyrker det midlertidige, det mulige, det attraktive, overskridelsen. Lykken er ikke længere fast arbejde og fast forhold, tværtimod gælder det om konstant at udvikle sig, holde mulighederne åbne, være omstillingsparat, altid på vej mod et nyt job, en ny date. I projektsamfundet er vi ikke bare kreative og frie, men tvunget til at være det. Ved at iscenesætte vores liv i projekter bliver vi synlige, men synligheden er kun midlertidig og må konstant fornyes. Uden nye projekter bliver vi socialt usynlige.

Når jeg her nævner Fogh Jensens afhandling om ’projektsamfundet’, der i sit bud på en generel udvikling i vores livsform og samfundsindretning har vakt en del opsigt i offentligheden, er det for at kontrastere med Kristian Bang Foss’ (1977-) roman *Stormen i 99* (2008). *Stormen i 99* er nemlig en fortælling om den virkelighed, projektsamfundet har gjort usynlig, og om de mennesker, der ikke evner at iscenesætte sig gennem projekter, og hvis liv derfor er gået i stå. Rammen for Bang Foss’ roman er en arbejdsplads, varelageret på InWear, som nok er en moderne, post-industriell virksomhed, hvis tøjproduktion for længst er outsourcet til asiatiske fabrikker, men som alligevel fremstår som et atavistisk levn fra industrialderen uden plads til kreativ udfoldelse og selvudvikling. De ansatte, vi præsenteres for, er da også lagerarbejdere og mellemedere, ikke kreative projektmagere. Det er Kristian Bang Foss’ fortjeneste ikke blot at åbne for et blik ind i denne søvngængerverden af endeløse rutiner og dødssyge arbejdsprocedurer, der gemmer sig bag den selvscenesættende projektkultur, men også at gøre det humoristisk og frem for alt uden patos. Som fx i åbningsbeskrivelsen af lageret på InWear, som læseren introduceres for i en prekær situation, hvor en ukendt fækalist har tværet lort ud over personalettoiletet, og de

to mellemledere Kim og Asger tvinges til at vælge, hvem man kan pålægge at tørre op, og hvordan. Herpå følger en indgående beskrivelse af, hvem der udvælges, og hvordan de griber deres lortearbejde an.

Umiddelbart synes *Stormen i 99* at skildre den moderne danske arbejdsplads som en sekulær variation over Dantes Inferno, hvis strenge hierarkiske orden rejser en trinstige af individuelle deformationer af det menneskelige. Den store forskel på Dantes og Bang Foss' Inferno er imidlertid, at sidstnævnte i den grad mangler orden. Trods ethvert forsøg på rationelt at regulere virksomhedens arbejde, er det kaos, der hersker: Det software, der skal regulere varedistributionen, bryder konstant sammen, personalemøderne går i opløsning, arbejdspladsen sejler i stoffer, der bliver tværet afføring ud på toilettets vægge, kantinens kok onanerer i frikadellefarsen, osv. I et univers befolket af udynamiske romanpersoner og deres arbejdsrutiner, er det som om, at det kun er skidt og det uhumske, der formår at bryde med den søvngængeragtige orden uden dog at formå at ophæve den permanent.

Strukturelt er *Stormen i 99* overvejende opbygget som en kollektivroman, idet den omhandler en mangfoldighed af personer og først gradvist lader to hovedpersoner udspalte sig af det sociale kollektiv. Denne romanform forbinder vi især med den sociologiske og socialkritiske drejning, som er karakteristisk for mange romaner fra mellemkrigstiden. Der er da også mange oplagte paralleller mellem *Stormen i 99* og den mest berømte danske kollektivroman, Hans Scherfigs *Det forsømte forår* (1940), især hvis man husker, at sidstnævnte jo ikke kun handler om en flok kuede skoledrenge, men også om et lærerkollegium bestående af højtuddannede, men frustrerede akademikere, hvis akademiske ambitioner spildes på en hob tungnemme børn. Ligesom Scherfig har Bang Foss en eminent evne til at give en koncis og bidende karakteristik af hver enkelt person i sit ellers brogede persongalleri uden at lade dem reducere til flade karikaturer. Som når vi fx får at vide om romanens (skal det vise sig) hovedperson, Anton, at han stadig kronologiserer sit liv i "år efter gymnasiet". Eller om en anden af InWears lagermedarbejdere, Bo, at han besidder en bedrevenhed, "som man tit finder hos folk der har arbejdet over fem år med manuelt arbejde i det private erhvervsliv uden at blive forfremmet." Disse personbeskrivelser er lige så kontante og vittige som Scherfigs af Hurricane Hansen.

Imidlertid er det tydeligt, at Bang Foss til forskel fra Scherfig ikke føler sig veltilpas i kollektivromanens realistiske tradition. Dette viser sig ved en række demonstrative brud med de fortællekonventioner, *Stormen i 99* ellers umiddelbart synes at følge. Fortælleren bliver stadig mere diggressiv og fortaber sig i naturbeskrivelser, som ikke synes strengt nødvendige for fortællingen. Som for øvrigt også glider fra kollektivroman til desillusionsroman med førnævnte Anton i rollen som en slags 1990'ernes Frédéric Moreau, der i sit halvhjertede kæresteri med Nanna, kollega og tidligere klassekammerat, fremstår endog mere passiv end Flauberts berømte romanhelt. Med etableringen af dette kærestepar efter en kikset firmafest, begynder fortællingen at knopskyde i mange mere eller mindre tydeligt motiverede retninger. Flashbacks tilbage til Anton og Nannas fælles barndom krydres med overnaturlige fænomener (et spøgelse) og – umiddelbart umotiverede – naturfænomener som detaljerede beskrivelser af fiskelivet i Sortedamssøen på Nannas skolevej. En lang, meteorologisk beskrivelse af, hvordan den eponyme orkan fra 1999 dannes over Nordsøen, bringer os ligeledes bort fra kollektiv- og desillusionsromanens traderede hverdagsfænomenologi, men synes så alligevel ikke at ville bringe det meget videre end at ville være en pastiche over indledningen til Robert Musils *Manden uden egenskaber* (1930-42).

For så vidt kan jeg godt sympatisere med Bang Foss' ønske om at bryde med den fortælle-mæssige konsekvens, der præger socialkritiske romaner som Scherfigs, men gradvist bliver hans narrative skred dog så mangfoldige, at man begynder at fundere over, om de skyldes manér eller litterære tics. Dette så meget desto mere som den slags læserkontraktbrud er blevet stadig mere almindelige i nyere dansk litteratur (mest tydeligt hos Pablo Llambías og Jeppe Brixvold). Den slags overvejelser fik mig til at tænke på Lars von Triers to komedier *Riget* (1994) og *Direktøren for det hele* (2006), der jo begge har de oplagte ligheder med *Stormen i 99*, at de ikke blot har Den Danske Arbejdsplads som motiv, men også er genreoverskridende værker, der nægter at forskrive sig til et traderet sæt af æstetiske konventioner. Imidlertid er der en konsekvent retning i von Triers overskridelser: i *Riget* krydres folkekomedien med horror, mens lystspillet i *Direktøren for det hele* udsættes for en række meget eksplicitte og ligefrem didaktiske benspænd. Til sammenligning er udskridningerne

i *Stormen i 99* mere uforpligtende, hvilket gradvist får dem til at virke mere ligegyldige.

Derimod er der en pointe med konsekvensløsheden i selve romanens handling. Nok brydes hverdagen på InWear og i Antons privatliv af en række mere eller mindre dramatiske begivenheder, men de fører ingen egentlige forandringer med sig. Kokken angrer at have onaneret i frikadellefarsen, og det bliver ikke bedre af, at Fødevarerkontrollen konfiskerer farsen, før han når at kassere den. Men hans brøde kommer aldrig for en dag. Stikprøven afslører intet. Selv ikke den såkaldt historiske storm, der ellers får dramatiske følger for flere af romanens personer, rækker ved den verden, Bang Foss' roman skildrer. Sammenbruddet har ingen konsekvens, for set fra InWears lagerhal er Historien for længst gået i stå.

LITTERATUR KRISTIAN BANG FOSS *Stormen i 99*. Gyldendal, 2008

MANGLENDE ENGAGEMENT, KUNSTEN AT LAVE EN SCENE OG SMÅ, SMÅ FLUGTLINJER

Et ikke-komparativt skrift om politik og kunst
hos Adorno, Rancière og Deleuze

MIKKEL KRAUSE
FRANTZEN

PROLOG *Indledende bemærkning:* Forholdet mellem politik og kunst trænger først og fremmest til en diskursiv bearbejdning. De senere år har været præget af en forplumret diskussion om emnet, inden for hvilken den mest grundlæggende fejl er et for ensidigt fokus på værker, som *handler om politik* og på forfattere, som *mener noget om politik*. Det gør sig både gældende i den akademiske verden og i den mere 'brede' offentlighed. Bl.a. af den grund er en afgrænsning af det diskursive felt en nødvendighed. Det må klargøres hvilke problemstillinger, der er aktuelle, samt på hvilket plan, de bør tilnærmes. Det må undersøges hvilke begreber, der er brugbare i en nutidig kontekst; hvilke begreber er der med andre ord grund til at bibeholde fra fortidens teoretisering over forholdet mellem kunst og politik, og hvilke bør forkastes? Hvordan taler man på den mest frugtbare måde om dette problematiske forhold i en tid, hvor magtudøvelse, kapitalisme og konsensusideologi har gennemtrængt alle relationer, og hvor der ikke længere findes et Udenfor?

Arbejdsspørgsmål: Hvornår og hvordan er kunst politisk? Og hvornår og hvordan er det politiske æstetisk? Hvad er den politiske kunsts effekt, funktion og destination? Og hvilken *situation* befinder kunsten sig i lige nu? Og hvilken *position* skal/bør/kan den indtage? Hvilke former for modstand og 'andre rum' har kunsten at sætte i scene?

Læsevejledning: I det følgende behandles i nævnte rækkefølge Adornos kritik af engagementbegrebet, Rancières forståelse af relationen mellem politik og kunst i det æstetiske regime, samt Deleuzes forståelse af kunstens, og herunder især den mindre litteraturs revolutionære kraft.

ADORNOS KRITIK AF ENGAGEMENTBEGREBET Theodor W. Adorno (1903-1969) problematiserer i sit essay "Engagement" fra 1962 både Sartres og Brechts forestillinger om og udøvelse af *engageret kunst*. Adornos pointe er, at engagement medfører en æstetisk, formmæssig forarmning, og at det engagerede kunstværk derved mister sin politiske betydning. Engagementet, den subjektive intention eller det politiske budskab i værket spænder med andre ord ben for sig selv. Selv Brechts *Verfremdungs*-effekt hviler på et formmæssigt greb, hvis funktion er at frembringe en kommunikativ klarhed i didaktikkens tro tjeneste; formens eneste funktion bliver at understøtte indholdsmæssige pointer. Men hvad værre er, så bliver den politiske virkelighed, som den engagerede kunst søger først at gengive og portrættere for dernæst at forandre, udsat for forfalskning *på grund af* netop denne bestræbelse. Derfor favoriserer Adorno Kafka og Beckett, hvis kunst efter hans mening er mere tro mod de empiriske realiteter, fordi ingen af disse forfattere lader deres værker fungere som talerør, og dermed bliver de ifølge Adorno mere politiske. Det politiske i kunsten består således for Adorno ikke i engagementet, men i værkets form, dvs. i den formmæssige konstruktion og organisering af specifikke elementer.¹ Det leder imidlertid ikke hen til en *l'art pour l'art*-doktrin, som efter Adornos mening lider af den illusionære tro på kunstværkets fuldstændige autonomi. For netop at undgå denne fejltagelse taler Adorno i sit æstetiske hovedværk *Ästhetische Theorie* fra 1970 om kunstens dobbeltkarakter: Alle værker er samfundsmæssigt formidlede, men et givent værk kan opnå en vis autonomi i form af en negativ-kritisk distance til samfundet ved at føje elementer, som stammer herfra, sammen til en konstellation, som ikke foreligger andre steder end i værket selv. Denne primært formmæssige manøvre konstituerer kunstværkets politiske position (som altså frem for alt er præget af en æstetisk negativitet), der kan fungere som en model for mulig praksis (Adorno 1970, s. 359).

Eksplicitering af relevansen af Adornos kritik af engagement-begrebet: Når den store samtidsroman, en mere engageret litteratur, en kunst som beskæftiger sig med forstæderne, udkanterne, de blinde vinkler, socialklasse V osv. efterspørges, må man med Adorno være forbeholden over for en sådan efterspørgsel. For det første fordi kunsten i flere århundreder

'engageret' har behandlet sådanne emner og stadig gør det, og for det andet fordi det, som Adorno påpeger, æstetisk og politisk måske slet ikke er så hensigtsmæssigt endda. Som *Den Blå Ports* leder i dobbeltnummeret 59/60 tilbage fra 2003 anfører, så er det nødvendigt at have blik for ikke blot nye former for engagement, men også for engagementets nye former. Men måske er det på tide endegyldigt at kaste engagementbegrebet bort.

Ledende spørgsmål til Adorno vedr. kritikens problem i en senkapitalistisk kontekst: Eftersom der ikke længere er noget skel mellem det kapitalistiske marked og kritikken af dette (fordi kapitalismen, som flere teoretikere² har påpeget, lever af og let indoptager enhver form for kritik), hvordan kan der så i dag overhovedet være tale om at indtage en kritisk-negativ position overfor samfundet og verden som sådan, og burde man ikke i stedet lede efter affirmative bevægelser som former for kunstnerisk – og anden – modstand?

RANCIÈRE: POLITIK OG KUNST I DET ÆSTETISKE REGIME Jacques Rancière (1940-) har siden 1990 intensiveret sit forsøg på at begribe forholdet mellem politik og kunst. Rancière er inspireret af Foucaults magtanalytik i den forstand, at også han demonstrerer, hvordan moderne magtudøvelse primært består i en minutios og mikroskopisk konfiguration af tid og rum. Reguleringen af det sanselige og af sproget, af hvad der lader sig gøre, tænke, sige og se benævner Rancière *"le partage du sensible"*. På dansk: En opdeling og fordeling af det sanselige.

Rancière sonder mellem *politik* og *politi*, hvilket i høj grad sikrer en konceptuel anvendelighed, når den indledende forvirring er overstået. *Politiet*, eller *politiordenen*, er på ingen måde synonymt med politi i traditionel forstand – og er heller ikke lig statsapparatet. *Politiordenen* er derimod et organisatorisk system, der etablerer og vedligeholder en bestemt opdeling af det sociale rum i forskellige dele, grupper og positioner. Der er imidlertid en ekskluderende mekanisme forbundet hermed; der vil altid være nogle, som ikke får tildelt en plads; som udgør et tomrum, som ikke tælles med, som ikke ses og ikke høres. *Politiordenen* er altså ikke så meget en disciplinering af kroppe (jf. Foucault), som den

1. Adorno ville således nok skrive under på Craig Dworkins begreb om *"the politics of the poem"* (dvs. formen er politisk) som må holdes adskilt fra *"the politics through the poem"* og, især, fra *"the politics in the poem"* (Dworkin 2003).

2. Jf. fx Boltanski og Chiapello *Kapitalismens nye ånd* og Hardt og Negris *Imperiet*, hvorfra følgende citat stammer: *"With this passage [to the empire] the deconstructive phase of critical thought, which from Heidegger and Adorno to Derrida provided a powerful instrument for the exit from modernity, has lost its effectiveness."* (Hardt & Negri, s. 217)

er en sanselig logik, der bestemmer i hvilket omfang, kroppe kommer til syne og fremtræder. For også at markere afstanden til Agamben, fastslår Rancière, at politiordenen ikke er en undtagelsestilstand; det er det politiske, som konstituerer undtagelserne. *Det politiske*, eller *politik*,³ opstår i det øjeblik, hvor fordelingen af denne sanselige orden, som politiets system legitimerer, forstyrres. Begrebet "*politik*" reserveres således specifikt hertil. Det, man normalt forbinder med politik, dvs. statsformer, regeringer, magtinstanser, har altså næsten intet at gøre med politik i Rancières terminologiske univers.

Politik er en polemisk manifestation af en lighedens logik. Det betyder: 1) at politik er polemisk og dissensuel i det omfang, politikken konfronterer politiets konsensusprægede logik med lighedens logik.⁴ Og 2) at for Rancière er lighed ikke *resultatet af* men selve *forudsætningen for* en politisk handling; en principiel forudsætning, der har brug for konstant verifikation (Rancière 2006, s. 3). I denne specifikke forstand er politik demokratisk. Demokrati hos Rancière er således ikke en statsform (en institutionaliseret ideologi baseret på konsensus, dvs. demokratiet som vi *kender det*) eller et utopisk mål, men en praktisk og provisorisk operation, hvis logik, hvis forudsætning er lighed. Derfor består det demokratiske folk, eller det politiske, kollektive subjekt om man vil, heller ikke af prækonstituerede entiteter, snarere forholder det sig omvendt: Den politiske *begivenhed* skaber et subjekt dér, hvor der ikke var noget før. Det politiske subjekt konstitueres altså i og gennem konstruktionen af dissensuelle scener (Rancière & Höller, s. 26). Heri træder *den teatraliske dimension* af Rancières tænkning også tydeligt frem (tænk på dobbeltbetydningen af at *lave en scene* – en dobbeltbetydning som må stå for min egen regning, idet Rancière efter min bedste overbevisning ikke selv henviser dertil). Det politiske møde mellem lighedens logik og politiets konsensuelle logik conceptualiseres i form af scenens rum. Men det skulle være klart, at der ikke er tale om et kommunikativt møde mellem to rationelle aktører i habermask forstand. Problemet er jo netop, at den ene (og ekskluderede) part ikke gen- eller anerkendes⁵ som en part, at den ikke ses, og at dens stemme ikke høres som andet end støj på linjen, at den kort sagt ikke 'findes' fra politiets synsvinkel. Det politiske er altså altid en uoverensstemmelse ("*Mésentente*") om selve eksistensen af politik; det er en strid om selve præmissen for 'samtalet' og foregår så at sige 'før',

3. Rancière bruger bevidst oftere "*det politiske*" end "*politik*" som begreb for at understrege den ikke-institutionaliserede, singulære og praktiske dimension – i det følgende skelnes der dog ikke herimellem.

4. Det dissensuelle element i den politiske handling består altså i en sammenstilling af to logikker, lighedens og politiets, eller i en indførelse af af to verdener i én, om man vil: "*This is what I call a dissensus: putting two worlds in one and the same world. A political subject, as I understand it, is a capacity for staging such scenes of dissensus.*" (Rancière 2004a)

5. Hvad angår begrebet om anerkendelse hos Rancière og en evt. analogi mellem ham og den tyske sociolog Axel Honneth: Der er nogle helt åbenlyse forskelle og uenigheder (fx Honneths

der overhovedet kan blive tale om en sådan: Den angår det udemokratiske faktum, at ikke alle og enhver bliver set. Men politikens anliggende er på samme tid mere dybdegående og radikalt end 'blot' at give eksempelvis de udstødte en stemme, asylansøgere asyl eller at integrere de ekskluderede i fællesskabet; det, det drejer sig om, er polemisk at udfordre den logik, på hvilken den ekskluderende og udemokratiske politimekanisme bygger: "*Politics is about restaging matters of exclusion as matters of conflict, of oppositions between worlds.*" (Rancière & Höller, s. 23) Det politiske kan – med en parafrasering af Kristin Ross – sammenfattes som konfrontation med politiets konsensuelle logik, som kun muliggør en virkelighed, et rum, en tid: markedets.⁶

Det politiske har ikke noget sted og må derfor oprette provisoriske scener i en kontinuerlig polemisk og performativ proces – i det af politiet givne rum vel at mærke. Denne proces er en synliggørelses proces; den gør kontrasten mellem de logikker synlig som politiordenen søger at holde usynlig. Og samtidig er det politiske en produktion af selve den scene, hvor man bliver set – og hørt. Som eksempler på sådanne politiske begivenheder, der synliggør og skaber politiske subjekter, nævner Rancière som oftest en episode fra det 19. århundrede, hvor den anklagede arbejder Auguste Blanqui polemiserede mod dommeren over sin profession. Blanqui insisterede: "*Jeg er proletar*" – selvom dommeren afviste, at dét skulle være en profession. På den måde frembragte Blanqui et proletariat, hvor der før blot var arbejdere – usynlige i natten. Ligeledes fremhæver Rancière ofte 1968-slagordet "*Vi er alle tyske jøder*" som et andet eksempel på en analog proces, der producerer en ny subjektivitet ved at forstyrre den gældende orden på polemisk – og på sproglig-litterær – vis.

Det er her, at det politiskes og det æstetiskes anliggender korresponderer. Der er dog grund til at være varsom: Af to årsager kan der for Rancière *ikke* være tale om, at kunst er politisk så snart den prætenderer (realistisk og engageret) at repræsentere og tale på de 'usynlige', ekskluderede menneskers vegne. Kunsten ville for det første ikke være demokratisk, fordi kunstneren i så fald ville placere sig over den pågældende gruppe af mennesker, og for det andet fordi dette blot ville cementere den herskende opdeling af det sanselige. Korrespondancen beror altså snarere på det faktum, at både den politiske handling og et politisk

habermassianske udgangspunkt), men trods det må man sige, at der er en strukturel lighed på et formelt plan, der omhandler selve kampen, striden, om at blive set, hørt, dvs. anerkendt. For en yderligere behandling heraf henvises til Jean-Philippe Derantys artikel "Rancière and contemporary Political Ontology".

6. Jf. Kristin Ross 2007.

kunstværk (som *ikke* er det samme) har som princip at frembringe forstyrrende åbninger i det virkeliges strukturelle og æstetiske konfiguration. Begge angår således perceptions- og visibilitetsformer:

"Politics is first of all a way of framing, among sensory data, a specific sphere of experience... The politics of literature thus means that literature as literature is involved in this partition of the visible and the sayable, in this intertwining of being, doing and saying that frames a polemical common world." (Rancière 2004b)

Det politiske har dermed nødvendigvis en iboende æstetisk dimension.⁷ Men ligeledes har det æstetiske i sig et latent politisk element, hvilket betyder, at det ville være lige så fejlagtigt at tale om en politisering af æstetikken som om en æstetisering af politikken. Rancière påstår dog ikke, at alt er politisk, eller at al kunst er politisk, men at al kunst i princippet kan blive politisk, såfremt kunsten ud fra et egalitært princip producerer åbninger, mellemrum, nye måder at sanse, at se og høre på. Kunstens politiske effekt og karakter beror altså på en transformation af perceptionen og af opdelingen af det sanselige.

En af Rancières teser er, at det, som han benævner "*det æstetiske regime*", implicerer en særlig sammenknytning af det æstetiske og det politiske. I forlængelse af Foucault udarbejder han en genealogisk metode, som gør det muligt at opdele kunstens historie i tre regimer – hvilket kort skal skitseres: *Det etiske regime* er præget af Platons syn på kunsten; *det repræsentative / poetiske regime* udspringer af Aristoteles' poetik, der fungerer efter en række normative aksiomer, herunder eksempelvis genrenes hierarki og mimesis som det principielle fundament; og *det æstetiske regime*, som finder sit historiske udgangspunkt lige før år 1800 og sit teoretiske ditto i Schillers tekst *Menneskets æstetiske opdragelse*.⁸ Den førnævnte sammenknytning af kunst og politik i det æstetiske regime udgøres af en særlig demokratisk litteraritet. For eksempel er der for første gang tale om en egalitær cirkulation af litterære værker, som sikrer at både læser og forfatter i det æstetiske regime kan være alle og enhver. Med en metafor hentet fra Platon sammenligner Rancière denne nye form for egalitær litteratur med et "*forældreløst brev*".⁹ Derudover fungerer kunsten i det æstetiske regime som en implementering af en

specifik form for lighed, en implementering, der baserer sig på destruktionen af det repræsentative regimes hierarkiske system. Det vil med andre ord sige, at kunsten i det æstetiske regime ikke længere er underlagt normative krav om, at et bestemt emne fordrer en bestemt form eller genre. Det hele kan gøres mere konkret og anskueligt. Som eksempel under Rancière at bruge Flaubert.¹⁰ Ifølge Rancière formår Flaubert at implementere lighed helt ind i sine værkers inderste fibre og formmæssige struktur. Hos Flaubert er der tale om en litterær lighed, som består i en fuldstændig nivellering af sætningerne, der som en konsekvens heraf alle har samme værdi, samt i en fuldstændig ligestyldighed over for stoffets objekter. Dette medfører, at det ordinære og det royale er lige interessante og lige legitime emner, og at lus i pelsen, uret på kaminen og protagonistens selvmord bliver beskrevet med samme kølighed. Dette kalder Rancière for stilens absolutisering hos Flaubert. Denne forekommer "*aristokratisk*", men går dog hånd i hånd med, hvis den ikke ligefrem udgør, den "*demokratiske*" og politiske nerve i forfatterskabet. Som Rancière skriver: "*This is not a matter of political engagement. It is a politics carried by literature itself.*" (Rancière 2004b). Derfor må et værks politiske karakter forstås nærmest uafhængigt af dets repræsentation af en samtidig socialpolitisk tilstand og af forfatterens politiske holdning og engagement¹¹ – også i Flauberts tilfælde. Dog understreger Rancière gentagne gange, at den litterære lighed hos Flaubert *må* distingveres fra en reel politisk lighed. Flauberts molekylære lighed er ikke det samme som en molar lighed i form af politisk subjektivering (Rancière 2006, s. 55-56).

Der er naturligvis langt flere nuancer af Rancières læsning af Flaubert, men det afgørende i denne sammenhæng har været at få opridset den egalitære og politiske måde, hvorpå Flauberts værker efter Rancières mening deltager i en rekonfiguration af det sanseliges hierarkiske orden. Det skal afslutningsvis betones, at Rancière ikke udarbejder nogle normative formaninger til eller manifester for den politiske kunst. Men han tilbyder på samme tid en historisk udredning af den politiske kunsts historie og en konceptuel bearbejdning af relationen mellem politik og kunst, der giver mulighed for en kritisk lokalisering af kunstens politiske momenter. Disse momenter opstår og består i

into', and the appropriate subjects to look into them, to judge and decide about them [...] In the restrained sense, 'aesthetic' designates for me a specific system of art, opposed to the representative system." (Rancière 2000)

9. Eller som Alain Badiou skriver i en af sine 15 teser om samtidskunsten: "*Art is the impersonal production of a truth that is addressed to everyone.*" (Badiou)

10. Et andet, og måske ligefrem det mest åbenlyst samtidige, eksempel, ville være Claus Beck-Nielsens selvbiografi *Claus Beck-Nielsen (1963-2001)*.

11. For Rancières yderligere kritik af engagementbegrebet, se Rancière 2006, s. 60ff.

7. Denne tanke rummer et implicit opgør med Walter Benjamins idé om æstetiseringen af det politiske, idet det politiske altså i sit princip er æstetisk (Rancière 2006, s. 13).

8. Rancière arbejder altså med to forskellige æstetikbegreber: "*I use 'aesthetic' in two senses--one broad, one more restrained. In the broad sense, I speak of an 'aesthetic of the political', to indicate that politics is first of all a battle about perceptible/sensible material. Politics and police are two different modes of visibility concerning the things that a community considers as 'to be looked*

“the blurring of the borders, in the redistribution of the relations between spaces and times, between the real and the fictional, etc. In this respect it can play a role against the logic of consensus.” (Rancière & Höller, s. 28)

Kunsten bliver med andre ord politisk dér, hvor den på polemisk og dissensuel vis udfordrer den givne sanselige fordeling. Den politiske kunst er således både en invention og en intervention. Den politiske kunst er at lave en scene.

DELEUZE: KUNSTEN *Spørgsmålet:* Det afgørende spørgs-
SOM KRIGSMASKINE mål er ikke, hvad det betyder (eller
for den sags skyld hvordan), men
hvordan det fungerer, hvordan det virker.

Definition 1: Kunst er ikke metafor, men metamorfose.

Definition 2: Kunst er at gøre synligt, ikke at repræsentere det, der i forvejen er synligt. Paul Klees formel er et fast holdepunkt for Deleuze: *“not to render the visible, but to render visible.”*

Definition 3: Der er ikke noget værk, som ikke viser livet en udvej.

Overgang: Værket forvandler sig, synliggør denne forvandling og demonstrerer herigennem mulige udveje. Det litterære værk som en tekstuel størrelse har dog kun (politisk) relevans for Deleuze for så vidt, den indgår i en række forbindelser på det ekstra-tekstuelle plan. Derfor er kunsten heller aldrig et mål i sig selv. At skrive er altså ikke en personlig operation, en meddelelse fra et individ til et andet, men derimod *fra starten af* en upersonlig og kollektiv procedure; det drejer sig ikke om individualiteter, men om multiplaciteter. En bog er således et rhizom (ikke et træ med rødder/begyndelse, stamme/midte og krone/afslutning), et netværk, en flugtlinje der kan forbinde sig med andre flugtlinjer, føje sig sammen med dem og danne et patchwork, en krigsmaskine. Sammenføjningens logik. Litteraturens OG.

35 *Klinisk litteratur:* Forfatteren er ikke en patient men en læge. I den forstand er litteraturen klinisk; den diagnosticerer og

udvikler en symptomalogi. Sadisme. Masochisme. *“Critical and the clinical: life and work are the same thing, when they have adopted the line of flight which makes them the components of the same war machine. In these conditions life has for a long time ceased to be personal and the work ceased to be literary and textual.”* (Deleuze 2006b, s. 141)

Reception: At blive bevæget af et kunstværk skal på én gang forstås mere bogstaveligt og mindre sentimentalt. Samtidig handler det ikke så meget om at fortolke bogen som om at eksperimentere *med* den.

Det molekylære: Ikke udelukkende et spørgsmål om størrelse (ligesom det minoritære ikke er et kvantitativt spørgsmål om antal), men også, og snarere, om teksten, plasticiteten. For Deleuze er det molekylære forbundet med en ekstrem fleksibilitet og fart. På det politiske plan er det molekylære, det minoritære, det mikroskopiske også altid forbundet med og præget af en global kollektivitet. Politik er altid både en mikropolitik og en makropolitik. Den politiske kunst ligeså.

Tilblivelse: En tilblivelse er ikke en imitation. Kaptajn Ahab efterligner ikke Moby-Dick, han er derimod i fuld gang med en bliven-hval, bliven-hvid, en bliven-Moby-Dick, som på sin side ikke længere er til at kende, fordi den også er i færd med en bliven-andet. Tilblivelsen er altid dobbelt. Man kan med andre ord ikke blive noget uden, at dette *noget* bliver til noget *andet*. Ahab og Moby-Dick er trådt ind i en zone af umærkelighed, hvor elementerne står i så nær forbindelse med hinanden, at forskellene bliver umærkelige, og man derfor ikke kan skelne dem fra hinanden. Andre eksempler: Heathcliff and Catherine (*“I am Heathcliff”*), Rimbaud (*“jeg er en anden”*), Gregor Samsa (*“jeg er et billelignende dyr”*). En tilblivelse er altså den metamorfiske proces at blive *ikke-til-at-skelne* fra den verden, det landskab, det dyr, som man er i færd med at blive og gå i ét med. Tilblivelsen vil altid være politisk, eftersom den undslipper de gængse former, kategoriseringer, identificeringer osv. Tilblivelsen er en deterritorialiserende flugtlinje, der på anarkistisk vis undviger det etablerede koordinatsystems regulering for på den måde at deterritorialisere dele af rummet.

Flugtlinjer: En flugtlinje er en ekstrem tilblivelse. Men ikke en flugt fra noget. Eller det er det også. Men det er ikke

eskapisme. Det er en art kreativ og produktiv modstandslinje. En rekonfiguration. Flugtlinjen er en krigsmaskine, en eksperimentel procedure, en nomadisk praksis. Das Beckwerk er i sin rhizomatiske struktur en nomadisk flugtlinje. Han, de, det opretter nomadiske parlamenter i ørkenen. Der er tale om en zone, hvor det ikke længere er muligt at afgøre, hvor ørkenen begynder, og hvor Das Beckwerk ender. Ligesom Bartleby er Claus Beck-Nielsen glat som en ål – ethvert forsøg på at identificere ham og fiksere ham i en genkendelig kategori mislykkes. Der er imidlertid altid en risiko forbundet med flugtlinjer, idet udfaldet af eksperimentet ikke er givet på forhånd.

Nomaden: Faktisk er nomaden den, som ikke bevæger sig ud af stedet; men den som bevæger sig på stedet. "Jeg er derfor ikke så meget for at rejse, man skal ikke bevæge sig for meget omkring, så man skræmmer tilblivelserne væk. En sætning af Toyne forekommer mig at være meget slående: 'Nomader er dem, som ikke bevæger sig, de bliver nomader, fordi de nægter at gå deres vej.'" (Deleuze 2006a, s. 168) Ligesom Bartleby.

Den mindre litteratur (littérature mineure): "There is nothing major or revolutionary except the minor. To hate all languages of masters." (Deleuze & Guattari 2006, s. 26) Ligesom Robert Walser, som i øvrigt skrev på svejtsertysk, var Kafka særligt fascineret af tjenere. Og Kafka er kroneksemplet på *den mindre litteratur*, som angår molekylære enheder, og som er karakteriseret ved, 1) at der er en høj grad af *deterritorialisering* af sproget på spil (fordi man ikke behersker det); 2) at alt, herunder udsigelsespositionen, antager en *kollektiv* dimension; og at 3) alt er *politisk* (bl.a. pga. 1 og 2). Den mindre litteratur introducerer en minoritær brug af sproget, der medfører, at sproget ikke beherskes eller bemestres, men at man derimod opererer som en fremmed i sproget (et udtryk Deleuze låner fra Proust). Eller som "a dog digging a hole, a rat digging its burrow" (Deleuze & Guattari, s. 18). I den mindre litteratur presses sproget til sin grænse. Beckett udmatter, udtømmer og udtørre det. Hos Kafka er personerne ofte ikke i stand til at frembringe kohærent tale eller sang: Josefine piber som mus, når hun synger, Gregor Samsa som en bille, når han forsøger at tale.¹² Sproget er politisk, eller rettere: Den minoritære brug af sproget bliver politisk. Selvfølgelig er sproget og magten to sider af samme sag. Neger. Perker. Fattige røv. Hej du dér. Det gælder således om at få sproget

til at lække, flyde over, tørre ud. At transformere sproget til en deterritorialiserende flugtlinje. Man kan starte i det små ved at sætte et komma det, forkerte sted.

Nonsensikalisme: Må distingveres fra det absurde og det meningsløse. *Nonsense* er ikke uden *sense*. Og omvendt. En sprogets mikropolitik. Vrvølet, det nonsensikale, det agrammatikalske og asignifikante, må forstås som sproglige handlinger og begivenheder, som en bestemt brug af sproget, der ikke kan siges at være uden politisk betydning, idet vrvølet etablerer et legende brud med 'the common sense', med 'sensus communis'. Eksempler: Joyce, Robert Walser, Daniil Kharmis, dadaisterne, Lewis Carroll, Beckett.

Sprogets stammen: Becketts skrifter er en lang stammen, en snublen over egen tunge, en udtørring af eget snyt. Deleuze om Beckett: "It is no longer the character who stutters in speech; it is the writer who becomes a stutterer in language. He makes the language as such stutter: an affective and intensive language, and no longer an affectation of the one who speaks. A poetic operation..." (Deleuze 1997, s. 107). Gertrude Stein benytter sig af en lignende metode: Her stammes rosen frem. Eller væk?

Stil: "Stilen er en stadig variation af sproget, en modulation, og en spænding i sproget som helhed mod et udenfor... uligevægt... Man skriver altid for at give liv, for at befri livet dér, hvor det holdes fanget, for at aftegne flugtlinier... en art zigzag..." (Deleuze 2006a, s. 171-172). Stil er en ødelæggelse af sprogets inderste struktur, syntaks og grammatik, men samtidig en opfindelse af et nyt sprog, eller rettere en ny brug af sproget. Stil er altid også en livs-stil; en invention af et muligt liv.

LITTERATUR THEODOR W. ADORNO "Engagement", i: *Noten zur Literatur*. Suhrkamp Verlag, 2002 (1962) / THEODOR W. ADORNO *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp Verlag, 2003 (1970) / ALAIN BADIOU "Fifteen Theses on Contemporary Art" (uddrag), i: *Lacanian Ink*, nr. 23. Wooster Press, 2004 og <http://www.lacan.com/lacinkXXIII7.htm> / GILLES DELEUZE *Dialogues II*. Continuum International Publishing Group Ltd., 2006(b) (1977) / GILLES DELEUZE *Forhandlinger*. Det lille Forlag, 2006(a) (1990) / GILLES DELEUZE *Essays critical and clinical*. University of Minnesota Press, 1997 (1993)

Umuligheden af ikke at skrive, umuligheden af at skrive på tysk (som tjekkisk jøde), umuligheden af at skrive på et andet sprog. Den naturlige konsekvens heraf er en art bastardsprog, at man som sagt befinder sig som en fremmed i sproget. Ligesom Beckett, der skrev meget på fransk. Negerengelsk, perkerdansk.

12. Og Kafka selv har beskrevet sine sproglige kvaler som en tredobbelt umulighed:

/ GILLES DELEUZE & FELIX GUATTARI *Kafka – toward a minor literature*. University of Minnesota Press, 2006 (1975) / GILLES DELEUZE & FELIX GUATTARI *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Continuum International Publishing Group Ltd., 2004 (1980) / JEAN-PHILIPPE DERANTY "Rancière and Contemporary Political Ontology", i: *Theory & Event*, vol. 6, nr. 4. The Johns Hopkins University Press, 2003 / CRAIG DWORKIN *Reading the Illegible (Avant-Garde & Modernism Studies)*. Northwestern University Press, 2003 / MICHAEL HARDT & ANTONIO NEGRI *Empire*. Harvard University Press, 2001 / TUE ANDERSEN NEXØ & LARS SKINNEBACH (red.) *Den Blå Port*, nr. 59/60. Arena, 2003 / JACQUES RANCIÈRE *Disagreement – Politics and Philosophy*. University of Minnesota Press, 1998 / JACQUES RANCIÈRE *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Continuum International Publishing Group Ltd., 2006 (2000) / JACQUES RANCIÈRE, SOLANGE GU NOUN & JAMES H. KAVANAGH "Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement" (interview), i: *SubStance*, vol. 29, nr. 2 (udgave nr. 92), s. 3-24. University of Wisconsin Press 2000 / JACQUES RANCIÈRE "Who is the subject of the rights of man", i: *The South Atlantic Quarterly*, vol. 103, nr. 2/3, s. 297-310. Duke University Press, 2004(a) / JACQUES RANCIÈRE "The Politics of Literature", i: *SubStance*, vol. 33, nr. 1 (udgave nr. 103), s. 10-24. University of Wisconsin Press, 2004(b) / JACQUES RANCIÈRE & CHRISTIAN H LLER "Entsorgung der Demokratie" (interview), i: *Documenta 12* (katalog), 2007 / KRISTIN ROSS "Introduction", i: *ArtForum*, vol. 45, nr. 7. Artforum International Magazine, 2007 og http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_45/ai_n24354910

DEN POETISKE POTENS Queer og kønskonstruktioner i tysk romantik – Schlegel, Novalis og E.T.A. Hoffmann

LISE OLIVARIUS

"Kvinderne alene er forblevet naturmennesker og har det barnlige sind, med hvilket man må modtage gudernes gunst og gaver" (Schlegel, s. 55), skriver romantikkens chefideolog, Friedrich Schlegel (1772-1829). Det er altså ikke uden grund, at romantikken har fået ry for at være gynocentrisk.¹ Forholdet til kvinden kan sammenlignes med forholdet til naturen: En længsel efter en tabt uskyldstilstand, der netop i kraft af sin uopnåelighed bliver drivkraften for det skabende subjekt og dermed kilden til kunsten. Den tyske romantiks altoverskyggende tema er netop selve den kunstneriske skabelse. En udbredt romantisk genre, som både Schlegel, Novalis og E.T.A. Hoffmann eksperimenterer med, er den, jeg har valgt at kalde *den poetiske dannelsesroman*, der også kendes under betegnelsen *k nstlerroman*: Historien om en yngling, der gennem forskellige prøvelser modnes til skabende subjekt, kunstner og ikke mindst til mand. Gennem disse fortællinger vil jeg undersøge, hvordan kønnet og identiteten i romantikken kan læses som dannet gennem diskursive processer – et kønsperspektiv, jeg har lånt fra queerteorien og Judith Butler (1956-). Med queerteorien som redskab vil jeg forsøge at give den romantiske tekst krop og køn; et aspekt af romantikken, jeg mener i høj grad har været overset – selvom romantikken efterhånden har været på mode siden 1980'erne. Min queerlæsning står ikke i modsætning til 80'ernes og 90'ernes dekonstruktive og sprogfilosofiske læsninger. Tværtimod mener jeg, at den romantiske kønsdimension hænger ubrydeligt sammen med den metatekstuelle dimension – og at det romantiske køn derfor kan kaldes et tekstligt konstrukt.

SCHLEGELS *LUCINDE* – DEN DIALEKTISKE SYNTSE At kønnet ikke er noget på forhånd givet, indikerer allerede Schlegel, da han kalder et kapitel i sin roman *Lucinde* (1799) for "Mandighedens læreår". I denne dannelsesproces – denne bliven mand – spiller kvinden en væsentlig rolle som mandens ideal, begærsobjekt og inspirationskilde; kort sagt som muse – og romantikken vrimler med muser. Men selv om kvinden hyldes, fylder

1. Gynocentrisme (fra græsk *gene*: kvinde): Et kvindecentreret perspektiv i modsætning til androcentrisme, det mandscentrerede perspektiv, som især feminismen har påpeget ligger implicit i alle aspekter af den vestlige kultur.

kvindelige karakterer ofte kun kvantitativt lidt i teksten. Og selv om kvinden måske nok er omdrejningspunkt, er det ofte i form af et mærkeligt tomt centrum – et passivt objekt – mens en mandlig karakter er handlingsbærende subjekt. Hvad betyder så det kvindelige ideal for identitetsdannelsen – og er der overhovedet tale om et kvindeligt ideal, eller er gynocentrismen en myte?

Lucinde leder os på sporet. Den er et fragmentarisk og yderst ironisk eksempel på den poetiske dannelsesroman. Romanen er ofte blevet tolket som direkte feministisk med sin fri seksualmoral, ugenerte erotiske scener og ikke mindst heltinden Lucinde, der er en selvstændig og intelligent malerinde – altså et skabende subjekt – og oven i købet enlig mor(!) Som begærsobjekt og muse forløser Lucinde både protagonistens kunst og selve teksten, men hun er også mere end et passivt objekt.

Inden vi møder Lucinde, må hovedpersonen, den unge maler Julius, gå grueligt meget igennem, og hans ungdom oprulles som en række udskejelser, forførelser og kvindebekendtskaber. Blandt de mange erobringer sættes kun navn (og identitet) på de to: den purunge jomfru Louise og den letlevende forførelseske Lisette. Disse to kvindelighedens yderpositioner er så skarpt optrukket, at de får karakter af påtagne roller og snarere er Julius' modstandere end hans musen. Dette kønsrollespil er præget af dualisme og binære modsætninger. Hverken Louise eller Lisette formår at indgå i et harmonisk samspil med Julius, og dermed forpasser de kvindens eneste mulighed for at blive skabende: at stille sig til rådighed for det mandlige subjekt for at forløse *hans* skabelse.

Den gennemgående figur i forholdet til Lucinde – og dermed i romanen som helhed – er ikke dualismen, men derimod *den dialektiske syntese*.² Selv er hun en syntese mellem skøgen og madonnaen, Lisette og Louise, og forholdet mellem hende og Julius er et helt andet kønsrollespil: ikke en kamp mellem kønnene, men en syntetisk harmoni med legende rolleskift.

HOMOEROTIK OG NARCISSISME Gennemgående fornemmer man en ambition om at nedbryde grænserne mellem kønnene. Julius beskrives af Lucinde som androgyn – "*en antik statue*" – hvorved Julius bliver et kunstværk: et af Lucinde skabt og begæret objekt, og

Lucinde dermed et skabende og begærende subjekt.

Tilsyneladende er forholdet imellem kønnene altså perfekt symmetrisk og syntetisk. Men flere steder får androgyniteten også homoerotiske undertoner – ikke mindst i Julius' meget seksualiserede beskrivelser af en række unge mænd. Det centrale spørgsmål er her, hvordan man aflæser homoerotikken i forhold til Schlegels kønskonstruktioner: Om den slet og ret er et udtryk for romanens frisindede fejring af grænseløs sanselighed, om den understreger kønnets flydende grænser, eller om den skaber ubalance i den formfuldendte Julius-Lucinde-konstellation?

Det eksplicitte Narcissus-spor, der løber gennem romanen, kunne pege på det sidste. Sammenstillingen af homoerotik og narcissisme er et velkendt tema både i litteraturen og kritikken, som der er god grund til at stille sig kritisk over for. Et lighedstegn mellem homoseksualitet og egoseksualitet forudsætter, at der ingen variation er inden for de respektive køns kategorier, og queerteoriens sprængning af strukturelle, heteronormative kønsmønstre er et godt redskab til at undgå den slags faldgruber. En af queerteoriens hovedmissioner er at gøre op med de binære modsætningspar, som strukturalismen er så glad for. 'Manden' og 'kvinden' er hos Butler ikke fastlagte identiteter og derfor heller ikke modpoler, der kræver hinanden for at skabe balance som i en dialektik.³ Eve Kosofsky Sedgwick (1950-), queerteoriens største eksponent inden for litteraturvidenskaben, fastslår, at homoseksualitet af natur hverken er misogyn eller narcissistisk - homofobi er derimod begge dele.⁴

At man kan kritisere homoerotik-narcissisme-figuren, betyder imidlertid ikke, at den ikke er til stede i Schlegels tekst. Min påstand er derimod, at Schlegel leverer en prototype på denne model – og at den respektløse andengenerationsromantiker E.T.A. Hoffmann (1776-1822) senere forholder sig ironisk til Schlegel på blandt andet dette område. Narcissismen er nemlig uomtvisteligt til stede. Ikke mindst i det gennemgående spejlmotiv, der tydeliggør Lucindes funktion som projektionsflade: Et spejl som Julius kan beundre sit eget billede i. Julius' muse er altså ikke så meget Lucinde som ham selv. Den kvindelige muse er en tom form, hvori den mandlige hovedperson projicerer sig selv, således at den egentlige muse bliver mandlig. Dette er endnu et af de romantiske motiver, som Hoffmann tager op og forlænger til det parodiske – mest udpenslet i *Der Sandmann* (1815-17).

2. Ved dialektisk syntese forstås at de to fænomener, her kvinde og mand, er gensidigt afhængige og definerende.

3. Butler, s.54-55.

4. Sedgwick, s. 20.

DEN BLÅ BLOMST OG DEN MANDLIGE MUSE Den mandlige muse optræder også i et andet tidligt romantisk hovedværk, Novalis' (1772-1801)

Heinrich von Ofterdingen fra 1802. Ganske vist er romanen først og fremmest kendt for en kvindelig muse – nemlig intet mindre end prototypen på den romantiske muse overhovedet: ”*Den blå blomst*” alias Mathilde Klingsohr, hvis død modner protagonisten Heinrich til kunstner. En interessant ofringsmekanik gør sig gældende her: Kvinden kan kun blive skabende i kraft af sit fravær. Af samme grund vil jeg flytte fokus fra Mathilde til hendes far, digteren Klingsohr, der åbner poesiens verden for Heinrich. Her optræder den mandlige muse hverken i skikkelse af noget homoerotisk eller narcissistisk, men derimod som en faderfigur og forfatterfigur. Der er altså ikke så meget tale om homoerotisk begær, som det Sedgwick ville kalde homosocialt begær.⁵

Mathilde beskrives direkte som ”*sin fars ånd i den dejligste forklædning*” (Novalis, s. 87), og næsten alle hendes ytringer formidles gennem faderen. Kvindens stemme er naturen, det råstof hvis betydning må artikuleres og medieres gennem mandens sprog. Poesien er mandlig i *Heinrich von Ofterdingen*. Heinrich forenes aldrig med Mathilde, men til gengæld bliver han selv den passive og dermed stereotyp kvindelige part i forholdet til Klingsohr, der beskrives som udpræget maskulin. Tiltrækningen er dog snarere poetisk end erotisk (i modsætning til *Lucindes* eksplicite homoerotik), og frugten af deres møde bliver da også poesien, idet Heinrich forløses som kunstner. Men samtidig modnes han også til mand, hvilket er en vigtig pointe: Ikke nok med at hans køn dannes gennem teksten; hans kønsmæssige udvikling formes og dannes også af en digter, Klingsohr. Dette kan læses som en metafor for det diskursivt konstruerede køn – og som nævnt mener jeg, de romantiske køn i høj grad former sig som diskursive konstrukter.

DER GOLDENE TOPF-KØNNENES KAMP OM TEKSTEN Også Novalis står for skud, når Hoffmann – bl.a. i fortællingerne *Der Goldene Topf* (1814) og *Der Sandmann* – ironiserer over de tidlige romantiske kønsmønstre. Ligesom Novalis lader Hoffmann en passiv, kvindelig muse optræde som marionet for den egentlige, bagvedliggende muse: en gudelignende fader- og fortællerfigur. Også Hoffmanns helte er hjælpeløse,

viljesløse objekter, der kastes rundt i handlingen efter denne omnipotente fader-/fortællerfigurs forgodtbeholdende. Disse helte er præget af en passivitet, der minder om Heinrichs, men er drevet ud i det ekstreme.

Der Goldene Topf er et skoleeksempel på en poetisk dannelsesroman. Inden protagonisten Anselmus bliver kunstner, må han gennemgå en fase af splittelse mellem den borgerlige filisterverden og poesiens verden hos den Klingsohr-lignende figur Arkivist Lindhorst. Anselmus' arbejde som kopist hos Lindhorst symboliserer den kunstneriske skabelse i en typisk hoffmannsk sammenkædning af læse- og skriveprocessen. Skrifterne, han kopierer, er en myte, der lyrisk fortæller den ærkeromantiske historie om kunsten som et produkt af kønnenes sammensmeltning.

Til de to verdener hører hver sin lokkende kvinde: den noget spidsborgerlige Veronika og Lindhorsts datter Serpentina. Anselmus bliver magtesløs kastebold mellem de to kvinder – eller rettere mellem Serpentinens far (som styrer datteren med sin stemme) og den dæmoniske gamle æblesælgerske Liese, som Veronika allierer sig med. I slutningen udspiller der sig en kamp mellem tekstens to omnipotente magtinstanser, Lindhorst og Liese, og denne kamp mellem kønnene er også en kamp om herredømmet over teksten. Arkivar Lindhorst er vogter af bøger og betragter tydeligvis skriften som sit domæne, men under kampen klæder Liese sig af og dækker sig, ikke med træets, men med *bogens* blade. I sit forsøg på at gøre sin krop til skrift udgør hun et kvindeligt alternativ til den mandlige kunstneriske skabelse.

I begge fortællinger forsøger kvindelige figurer at trænge ind på mandens enemærker, både poetiske og seksuelle. Mesterkampens voldsomme sammenstød mellem manden og kvinden ender med Lieses død, og er derfor samtidig en ironisk negering af myten: Kunsten opstår ikke ved den harmoniske sammensmeltning mellem kønnene, men er udelukkende et maskulint produkt. Schlegels dialektiske syntese er hos Hoffmann blevet til en grel dualisme.

DER SANDMANN-ROMANTIKKEN PÅ VRANGEN Hoffmanns skrækromantiske fortælling *Der Sandmann* er, som flere har påpeget, på mange måder *Der Goldene Topf* vendt på vrangen.⁶ Bl.a. ved hjælp af et gennemgående lys-mørke-

6. Et ultrakort resumé af handlingen i *Der Sandmann*: Studenten Nathanael bliver i sin barndom på en faldende Sandmanden, en eventyrer, der river øjnene ud på ham. Sandmanden blev afslagt af Nathanael blandet sammen med den uhyggelige husgæst Coppelius, som var i stand til hans fars død. Som voksen Nathanael gadesælger og arbejder for ham smelter sammen både Coppelius og Sandmanden og genopvækker barndoms traumer. Samtidig prøver han for dukken Olimpia, som i takt med sin voksende forveksler med et menneske og forelsker sig stort i ham, trods af, at han er for gammel. Clara, Nathanaels søster, bliver forværret gradvist – udtrykkes gennem hendes skrækromantiske skabelse, han ender med at blive blind. Fortællersituationen er bemærke: Teksten er en brevveksling mellem Nathanael og Clara hvorefter datteren fortæller, der er en blanding af Nathanael og slet skildret Clara, tager over.

5. Sedgwick, s. 20. Det homosociale begær er et af Sedgwicks centrale begreber. I *Between Men* gennemgår hun, hvordan den vestlige fortællings grundstruktur gennem hele litteraturhistorien har form af et trekantsdrama mellem to mænd og en kvinde, der fungerer som seksuel og økonomisk handelsvare mellem mændene. Kvinden bliver først attråværdig for manden gennem den anden mands begær. Mandens egentlige begær er altså ikke rettet mod kvinden, men mod den anden mand, som han begærer at efterligne. Heri består det homosociale. Ifølge Sedgwick er den homosociale trekant en central regulerende struktur, der har til formål at undertrykke homoseksualitet og opretholde den patriarkalske heteroseksualitet i det vestlige samfund.

motiv inkorporerer Hoffmann en usædvanligt skarp kritik af den romantiske ophøjelse af forestillingsevnen, og han lader fantasiens skyggeside, vanviddet, drive protagonisten Nathanael til selvmord. Nathanaels borgerlige forlovede Clara – hvis navn ikke er tilfældigt i forhold til lysmotivet (Clara er afledt af latin *claritas*: klarhed) – er Veronikas positive spejling. Clara har kun snusfornuft og latter til overs for Nathanaels lovprisninger, når han sammenligner hende med diverse malerier. Hun vil ikke være et kunstværk. Overfor Clara står Serpentinens negative modstykke: den mekaniske dukke Olimpia, der helt bogstaveligt er et kunstværk.

Gennem Olimpia leverer Hoffmann sin skarpeste og mest satiriske kritik af romantikkens idealiserede kvindelige muse. Som Serpentina er styret af sin fars stemme, er dukken Olimpia endnu mere bogstaveligt styret af *sin* far og skaber, den skumle dukkemager og gadesælger Coppola.

Igen kan man iagttage et homosocialt forhold: Den egentlige genstand for Nathanaels besættelse er Coppola, som Olimpia kun er en projektion af og marionet for. Når Clara er mindre attraktiv i Nathanaels øjne, kan det hænge sammen med, at der ikke knytter sig nogen faderfigur til hende.

Olimpia er dog ikke kun projektionsflade for Coppola, men også for Nathanael selv. Flere gange omtaler han hende direkte som et spejl (fx Hoffmann 1960, s. 355), og denne funktion tydeliggøres til overflod i en dansescene, hvor Olimpia bogstaveligt talt får liv gennem Nathanaels berøring: "*han bøjede sig mod hendes mund, hvis iskolde læber berørte hans glødende [...] men så fast trykkede han hende ind til sig, at læberne i kysset syntes at blive varmet til live*". Nathanael overfører sin egen krops varme til Olimpia, og forveksler den med hendes. Også mentalt foretager han en selvprojektion: I en grov parodi på *Heinrich von Ofterdingens* Mathilde lader Hoffmann ikke Olimpia ytre andet end "*Ach, ach*" – hvad der dog ikke forhindrer Nathanael i at prise hendes dybsindighed.

KLARSYN OG BLINDHED Hvor Anselmus gennem *sin* dannelsesfortælling uddannes til digter og læser, mister Nathanael i stigende grad evnen til at læse og afkode sin omverden. *Der Goldene Topf* er en historie om oplysning og dannelse, *Der Sandmann* om opløsning og formørkelse. Anselmus bliver voksen, mens Nathanael kastes

tilbage til barndommen. Dukken er her et utvetydigt billede på det infantile.

Katalysatoren for Nathanaels baglæns udvikling er Olimpias 'far', den skumle italienske dukkemager Coppola, der engang i raseri truede med at rive hans øjne ud. Nathanaels voksende blindhed manifesterer sig således også i hans frygt for at få stukket øjnene ud af Coppola, hvis navn er afledt af det italienske ord for øjenhule. Coppola puster til hans frygt ved at tilbyde Nathanael at "*købe øjne*", der dog viser sig at være kikkerter. Men disse kikkerter slører synet i stedet for at skærpe det: Det er set gennem Coppolas glas, at dukken Olimpia for første gang bliver levende for Nathanael.

POETISK POTENS Sigmund Freuds (1856-1939) essay *Det uhyggelige* fra 1919 var længe paradigmedannende for al perception af *Der Sandmann*. I det store og hele er Freuds læsning temmelig reduktiv, men i stedet for at afvise den helt, er det spændende at forlene den med en metapoetisk dimension. En af Freuds pointer er, at øjnene repræsenterer testiklerne, og at angsten for at blive blind er en substitut for kastrationsangsten. Hvis man godtager denne præmis, kan man kæde Nathanaels manglende læsevne sammen med hans manglende modning til mand, og den seksuelle potens sammen med en poetisk potens.⁷ Både hans kønslige og intellektuelle udvikling går baglæns, igen i diametral modsætning til Anselmus, der dannes som mandligt, diskursivt konstrukt gennem sin uddannelse til læser af Lindhorsts skrifter. Ganske vist påtager Nathanael sig gennem sine breve en fortællerrolle i modsætning til Anselmus, og man kunne derfor forledes til at tro, at Nathanael i sin egenskab af stand-in for forfatteren i højere grad besidder det herredømme over teksten, der er så tæt knyttet til maskuliniteten hos Hoffmann. Men Nathanaels fortællerstemme er præget af uklarhed og fejlslæsninger, og han udtrykker selv løbende en fremmedgjorthed over for ordene. En anden stemme overtager da også hurtigt fortællingen og umyndiggør Nathanael – og den nye fortæller viser sig at være en dobbelt rival, idet han efterstræber både teksten og Clara. Nathanaels forsøg på at generobre teksten gennem sin digtning mislykkes karakteristisk nok: Dels formidles hans digte og historier kun gennem den nye fortællers genfortællinger, der stiller sig kritisk over for dem. Dels

7. Poetisk potens er et begreb, jeg bruger til metaforisk at betegne karakterernes herredømme over teksten og evne til at forløse den. Den poetiske potens kan manifestere sig som karakterens kunstnerisk-digteriske evner (som hos Anselmus), men kan også udtrykke karakterens metapoetiske magt over teksten på et overordnet plan: En magt, som Klingsohr, Lindhorst og Coppola besidder og som Heinrich, Anselmus og Nathanael stræber efter. Metaforen skal klargøre at sproglig formåen er uløseligt forbundet med maskulinitet (seksuel potens), og at sproget og skriften er maskuline produkter – i romantikken generelt og hos Hoffmann især hvor den maskuline dominans paradieres.

benytter Nathanael skriften til at distancere sig fra Clara og kærligheden ved at digte en gyselig historie om Claras død, der får hende til at vende sig fra ham.

MANDLIG SKRIFT OG KVINDELIGT STOF *Der Sandmann* er altså ligesom *Der Goldene Topf* præget af en række fortælleres kamp om at gøre teksten til deres. Kampen mellem fortællerstemmerne er også en kamp mellem genrer eller diskurser – dunkel grotesk-fantastisk skrækromantik over for solbeskinnede Biedermeier-idyllisk realisme – og en kamp mellem køn, da også Clara melder sig som fortællerkandidat. I denne kønskamp kæmper manden for den førstnævnte diskurs og kvinden for den sidste.⁸

Imidlertid problematiseres disse klassiske og strengt dualistiske kønsroller i en anden form for kvindelig skabelse: De strikke- og sytråde, der løber gennem begge fortællinger. Clara giver sig nærmest demonstrativt til at strikke, da Nathanael læser sine uhyggelige digte op for hende. At digtene handler om Claras død, understreger oprinnets karakter af en duel mellem de to – og mellem de to former for skabelse: den mandlige skrift og det kvindelige stof. Claras strikkepinde og Veronikas nål er nemlig ikke kun substitutter for fallos, men også for pennen. Ligesom Liese forsøger de at tilegne sig den dobbelte maskulinitet, den seksuelle og den poetiske, og derigennem femininiseres de mandlige protagonister. Især Anselmus er påfaldende klodset med *sit* fallossymbol – sin fjerpen.

KONSTRUERET STILHED Polariseringen af kønnene i en kras og kraftigt optrukket kønskamp er et udtryk for den dualisme, der er så påfaldende hos Hoffmann, og som jeg mener er en modreaktion på den ærkeromantiske syntese. Det er selvfølgelig til dels et udtryk for den litteraturhistoriske udvikling, hvorigennem andengenerationsromantikere som Hoffmann gradvis tabte troen på den for den tidlige romantiks så centrale helhed og harmoni. Men det er også min påstand, at Hoffmann benytter sig af en særlig subversiv, *queerende* teknik, der består i at overtage de tidlige romantikers kønskonstruktioner – både den homosociale, mandlige muse og den narcissistiske, spejlende muse – og forlænge dem til det parodiske. Sådan afsløres gynocentrismen som hyklerisk. Den kunstneriske

skabelses tilsyneladende harmoniske syntese mellem de to køn – den mandlige kunstner og den kvindelige muse – viser sig at være i ubalance med kraftig overvægt til den mandlige side, da den egentlige muse er mandlig. Sådan bliver den romantiske skrift til et maskulint produkt og omvendt: Det romantiske mandlige køn bliver til et skriftligt produkt – et diskursivt konstrukt. At kønnet er diskursivt er på den ene side positivt set fra et moderne, kønskritisk queerperspektiv, da kønnet derved afnaturaliseres i forhold til essentialistiske opfattelser. De romantiske kønskonstruktioner er da også ofte både progressive, mangetydige og dybt fascinerende. På den anden side begrænser disse diskursive processer sig til at artikulere det maskuline: Hvor manden er en konstrueret diskurs, er kvinden en konstrueret stilhed.⁹ Når Hoffmanns kvinder forsøger at hævde sig som diskursive konstruktører ved at tilkæmpe sig herredømmet over teksten, tjener det kun til at understrege det ørkesløse i deres kamp. Den poetiske potens kan ikke adskilles fra den seksuelle potens – og den er mandens privilegium.

LITTERATUR JUDITH BUTLER *Gender Trouble*. Routledge Classics, 2006 / SIGMUND FREUD *Det uhyggelige*. Rævens Sorte Bibliotek, 1998 (1919) / E.T.A. HOFFMANN *Der Goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*. Blackwell, 1962 (1814) / E.T.A. HOFFMANN *Der Sandmann*, i: *Fantasie- und Nachtstücke*. Winkler-Verlag, 1960 (1815-1817) / NOVALIS *Heinrich von Ofterdingen*. Fischer Bücherei, 1962 (1802) / FRIEDRICH SCHLEGEL *Lucinde*, i: *Kritische Ausgabe*, bind V. Verlag Ferdinand Schöningh, 1967-2002 (1799) / EVE KOSOFSKY SEDGWICK *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press, 1985

8. Kvindens mere verdensvendte natur materialiserer sig gennem begge tekster ved et gennemgående spor af varme væsker: Madlavning, suppekogning og kaffebrygning kan alt sammen læses som eksempler på kvindelig skabelse der står i modsætning til mandens åndelige virksomhed.

9. Et begreb jeg har lånt fra queerteoretikeren Teresa de Lauretis' queerkanoniske tekst *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities* fra 1991. "Constructed silences" betegner de mod-diskurser, som den dominerende diskurs regulerer og undertrykker.

STAT OG ANTISEMITISME Marx' artikel "Om jødespørgsmålet"

I 1843 skriver Karl Marx (1818-83), der på det tidspunkt er 25 år, en artikel han kalder "Zur Judenfrage" ("Om jødespørgsmålet"). Anførselstegnene skal regnes med til titlen, idet artiklen er en polemisk kommentar til en bog af Bruno Bauer (1819-82) ved navn *Zur Judenfrage*. Bauer tilhørte den kreds af intellektuelle, der kaldtes 'venstrehegelianerne' eller 'unghegelianerne'. De tog udgangspunkt i Hegels tænkning og metode, men var stærkt religionskritiske og sympatiserede med franske, republikanske strømninger. Marx tilhørte selv en overgang kredsen, men brød med dem, inspireret af det nok vigtigste medlem Ludwig Andreas von Feuerbach (1804-72) – bl.a. med netop denne artikel. I artiklen behandles spørgsmålet om, hvorvidt jøderne kan/skal opnå normale (kristne) borgerrettigheder – simpelthen 'jødespørgsmålet'. Marx, en fortyskning af 'Mordechai' (Markus), stammer selv på både morens og farens side fra en lang række af rabbinere, men bliver døbt, da han er fire – og man kan i teksten spore, hvad Stephen Greenblatt (1943-) kalder "en skarp, næsten hysterisk, benægtelse af hans religiøse baggrund".¹

Det jødiske spørgsmål er stort set blot en undskyldning for Marx. Det, han bruger sine kræfter på, er at kritisere *dels* Bauer (og derigennem venstrehegelianerne) og hans idealistiske statsforståelse – dvs. at Bauer, ifølge Marx, forveksler *idéen* om staten med den virkelige stats indhold og virkemåde – *dels* den praktiske stat, som Marx mener dækker over en faktisk og materiel uretfærdighed med en teoretisk og ideal retfærdighed. Han udvikler i den forbindelse en række interessante tanker, men der synes desværre at være en vis modvilje mod at behandle den del af artiklen. Det, der i stedet trækkes frem, er en række citater der, citeret uden kontekst, skal bruges til at vise, at Karl Marx var antisemit.² Mit projekt her er at problematisere og kontekstualisere den anklage – ikke at afvise den. Jeg synes, det er en meget læseværdig artikel, som det er synd at lade gå tabt i halvreflekterede floskler. Min artikel kan således siges at have to centrale greb: først og fremmest en læsning af Marx' tekst og dens forhold til jøder – men også en refleksion over forfatterens rolle i *den* moderne stat som Marx diskuterer.

1. Se Greenblatt 1978 og 2005. Greenblatts to essays, der langt hen af vejen (men ikke hele) vejen er ens, er i det hele taget afgørende for denne læsning af Marx' artikel.

2. Nogle eksempler: Avineri, s. 445; Gilman; Fischman; Flannery, s. 167.

DET POLITISKE SUBJEKT OG DET PRIVATE LIV Bauer skriver i sine skrifter om jøderne (Bauer 1843, 1989), at de må opgive deres religion, hvis de vil være fuldgyldige borgere. Så længe de insisterer på en særstatus, på at være jøder, kan de ikke træde ind i det store fællesskab. Staten er for ham en ophævelse af religiøsitet som sådan, men for at nå til det sekulære er det nødvendigt for jøder at gå gennem kristendommen der selv er en ophævelse ("*Aufhebung*") af jødedommen. Marx accepterer for så vidt, at det kristne er en udvikling, en højere form af det jødiske, men han køber ikke Bauers påstand: at staten er den sekulære ophævelse af religion som sådan. Nej, staten er for den unge Marx blot en ny (og højere) form for religiøsitet. Og netop at betragte staten som en art metafysik er essayets centrale greb.

Før i tiden, skriver Marx, var der et én-til-én-forhold mellem det liv, man levede, og den plads man indtog i staten:

"Det gamle, civile samfund havde umiddelbart en politisk karakter, dvs. det civile livs elementer, som fx besiddelsen eller familien eller arten og typen af arbejde, var ophævede til elementer i statslivet i form af herskab, stand og korporationer. Man bestemte i denne form den enkeltes forhold til statshelheden, dvs. hans politiske forhold, dvs. delt og afgrænset i forhold til andre bestanddele af fællesskabet." (Marx, s. 367-8)³

Det vil altså sige, at ens position, fx herremandens, determinerede ens politiske liv, såvel som det arbejde, man udførte, og de forhold, man havde til andre positioner. Denne form, som Marx kalder 'feudal', stiller han i forhold til den moderne statsform:

"Hvor den politiske stat har nået sin sande udformning, fører mennesket ikke blot i tanker, i bevidstheden, men også i virkeligheden et dobbeltliv, et himmelsk og et jordisk liv, livet i det politiske samfund, hvor han gælder som samfundsborger, og livet i det civile samfund [...]" (Marx, s. 354-5)⁴

Hvad skal forstås ved dette "*politiske samfund*" hhv. det "*civile*"?

Det civile samfund er Marx' betegnelse for

*ein himmlisches und ein
Leben, das Leben im
Gemeinwesen, worin
Gemeinwesen gilt [...]*

3. "Die alte bürgerliche Gesellschaft hatte unmittelbar einen politischen Charakter, d.h., die Elemente des bürgerlichen Lebens, wie z.B. der Besitz oder die Familie oder die Art und Weise der Arbeit, waren in der Form der Grundherrlichkeit, des Standes und der Korporation zu Elementen des Staatslebens erhoben. Sie bestimmten in dieser Form das Verhältnis des einzelnen Individuums zum Staatsganzen, d.h. sein politisches Verhältnis, d.h. sein Verhältnis der Trennung und Ausschließung von den andern Bestandteilen der Gesellschaft."

det praktiske, materielle og fælles liv, individet lever. Det er de virkelige forskelles niveau, hvor nogle har større adgang til visse ting end andre, hvor nogle arbejder mere og på en anden måde end andre osv. I det politiske liv derimod

"ophæver staten på sin vis fødsels, standens, dannelsens, beskæftigelses forskel, idet den erklærer fødsel, stand, dannelse, beskæftigelse for upolitiske forskelle, idet den uden hensyn til disse forskelle erklærer hvert led af folket for ligeværdig deltager i folkesuveræniteten [...]"
(Marx, s. 354-5)⁵

Med andre ord, abstraheres individet i det, jeg vil kalde en politisk 'persona', en repræsentant, en subjektivitet. Det er denne persona, som uafhængigt af 'upolitiske forskelle' kan stemme til et valg, som kan anklage og dømmes i en retssag, og som, hvilket er afgørende i denne sammenhæng, kan deltage i den offentlige debat.

Det betyder dog ikke, at disse forskelle ophæves i nogen egentlig forstand –

"[staten] behandler alle det virkelige folkelivs elementer ud fra et statssynspunkt. Ikke desto mindre lader staten privatejendommen, dannelsen, beskæftigelsen virke på deres vis og gælde efter deres særlige natur, dvs. som privatejendom, dannelse, beskæftigelse." (Marx, s. 354- 5)⁶

Det er et noget uklart udsagn, måske fordi der er to (ikke synderligt klart afgrænsede) pointer. Den ene, som er den Marx, sidenhen vil bruge kræfter på, er, at staten er en fiktion om lighed, der dækker over virkelige uligheder – som han sarkastisk skriver om definitionen af *égalité* i menneskerettighedserklæringerne: *"hvert menneske bliver på lige vis betragtet som en selvberørende monade"* (Marx, s. 365).⁷ Den anden pointe, som er den afgørende for mig her, er, at det selvfølgelig er netop disse forskelle, der vedrører staten. Hvis fx de i staten repræsenterede 'rene', 'neutrale' individualiteter via deres mandat beslutter at øge landbrugsstøtten, virker staten på de virkelige forskelles niveau (erhverv, besiddelse) – tager så at sige disse forskelle som objekt.

Det centrale ved statens virkemåde er altså, at den ikke kan tage det konkrete, 'tilfældige' individ som objekt, men må gøre det gennem en repræsentation (en

persona). Man kan kun dømmes for så vidt, man tilhører de 'anklagede', man kan kun aftvinges topskat for så vidt, man er en af dem, der tjener mere end et vist beløb. Hvilke kategorier, der er gyldige, og hvilke handlinger, der er legitime i forhold til disse kategorier, er underlagt historiens konjunkturer. Det, der interesserer mig her, er, hvordan disse kategorier samvirker og *deler funktionsmåde* med den offentlige debat, der kan være medie for fx et essay som Marx'.

JØDEN OG STATSBERGEREN Her vil jeg først se nærmere på den rolle, det jødiske spiller i essayet. Marx slutter nemlig essayet af med nogle temmelig voldsomme udsagn om det emne. De følger lige efter hans diskussion af *menneskerettighederne*, som er interessante for ham, fordi vi her, påstår han, finder definitionen af hvad en *statsborger* er, og dermed muligvis forklaringen på, hvorfor jøden, som Bauer påstår (Bauer 1843, s. 19), ikke er kvalificeret til den ære. I Marx' læsning kan rettighederne reduceres til to: samvittighedsfrihed og den private ejendomsret (Marx, s. 362-8). Eftersom samvittighedsfriheden – derunder religionsfriheden – ikke skulle være en forhindring, må det være ejendommen, der giver problemet.

Ejendommen har, ifølge Marx' analyse, fire aspekter (*propriété, égalité, liberté, sûreté*), hvis samlede formål er at sikre den enkelte den uindskrænkede ret til at bestemme over sin private del af det store hele. Hermed, påstår han, har vi den moderne stats grundlæggende legitimerende princip: egoisme. Det politiske subjekt (persona) repræsenterer en interesse – det er så at sige dens formelle udtryk – og den er, i kraft af at være et juridisk-administrativt objekt, tilskrevet en besiddelse: Staten er mediet for individets stræben *for sig selv*; den er en *"omvej"*, en *"formidler mellem mennesket og menneskets frihed"* (Marx, s. 353).⁸ Når staten flytter religionen – der for Marx (og Feuerbach) 'blot' er et udtryk for menneskernes gensidige afhængighed⁹ – fra det offentlige ind i det private, forvandles religiøsitet fra at være en kommunal ånd, sammenhold, til at blive tegnet på borgernes grundlæggende forskellighed og adskilthed. Staten sætter med andre ord altså selv den *"alles krig mod alle"* (Marx, s. 356), den påstår at suspendere i reguleret form (ved politiet fx), og legitimerer sig således ved henvisning til sin egen undtagelse.

Jøden er for Marx indbegrebet af det egoistiske princip:

5. "Der Staat hebt den Unterschied der Geburt, des Standes, der Bildung, der Beschäftigung in seiner Weise auf, wenn er Geburt, Stand, Bildung, Beschäftigung für unpolitische Unterschiede erklärt, wenn er ohne Rücksicht auf diese Unterschiede jedes Glied des Volkes zum gleichmäßigen Teilnehmer der Volkssouveränität ausruft [...]"

6. "[...] wenn er alle Elemente des wirklichen Volkslebens von dem Staatsgesichtspunkt aus behandelt. Nichtsdestoweniger läßt der Staat das Privateigentum, die Bildung, die Beschäftigung auf ihre Weise, d.h. als Privateigentum, als Bildung, als Beschäftigung wirken und ihr besondres Wesen geltend machen."

7. "[...] daß jeder Mensch gleichmäßig als solche auf sich ruhende Monade betrachtet wird [...]"

8. "Der politische Staat seine Wirkung erreicht hat, führt nicht nur im Gedanken, sondern in der Tat ein doppeltes,

8. "Der Staat ist der Mittler zwischen dem Menschen und der Freiheit des Menschen."

9. Vedr. Marx og Feuerbachs religionsfilosofi se Arkush.

"Hvad er jødedommens verdslige grundlag? Det praktiske behov, egennyttens.

Hvad er jødens verdslige kult? Sjakren. Hvem er hans verdslige gud? Pengene." (Marx, s. 372)¹⁰

10. "Welches ist der weltliche Grund des Judentums? Das praktische Bedürfnis, der Eigennutz. Welches ist der weltliche Kultus des Juden? Der Schacher. Welches ist sein weltlicher Gott? Das Geld."

Det ville være meget nemt – og måske ikke decideret *forkert* – her at lukke diskussionen og slå fast, at Marx ikke kunne lide jøder. Men bortset fra, at det ville være uretfærdigt overfor spørgsmålets kompleksitet, er der to gode tekstinterne grunde til at lade være. For det første er det *samfundet*, der er 'jødisk'. Det er det moderne, borgerlige samfund og ikke en bestanddel af det (den jødiske fx), der er gerrigt. For det andet er det kun i en stat, at et politisk subjekt (fx Marx) kan tage 'det jødiske' som objekt, dvs. betragte det som et *politisk* og ikke fx et religiøst problem. "[Kristendommen gør] *alle menneskets nationale, naturlige, sædelige, teoretiske forhold ydre*" (Marx, s. 376).¹¹ Dvs. den betragter disse forhold som *tilfældige* i forhold til subjektet. Det hører med andre ord med til *statens* funktionsmåde at sætte et *strukturelt* problem, gerrigheden fx, som et *ydre* problem, der har en indre (*politisk*) løsning: at holde de grådige jøder fra fadet. For at sætte det på spidsen: kan Marx have en mening om jøder, når nu han mener, at meninger er en del af den statslige fiktion? Det er en kompliceret pointe, som jeg vil vende tilbage til afslutningsvist.

11. "[...] *alle nationalen, natürlichen, sittlichen, theoretischen Verhältnisse dem Menschen äußerlich macht* [...]"

HVORFOR SKAL DET GÅ UD OVER JØDEN? Selvom man accepterer denne læsning og vedgår, at man ikke med konsistens kan betragte "Om jødespørgsmålet" som et udfald mod jøder som sådan, står Marx' forhold til det jødiske stadig uberørt. To spørgsmål stiller sig selv: Hvorfor valgte han, da han ville kritisere det (kristne) borgerlige samfund, jøden som eksempel? Hvorfor brugte han så voldsomme reduktioner? Et svar, der ikke er forkert, men som heller ikke besvarer så meget, er, at han er en ung, ambitiøs debattør, der ved, at det er nemmere at markere sin position i feltet, hvis man har nogle markante meninger. Men der var egentlig ikke noget specielt kontroversielt i at skrive grimme ting om jøder – dér er han fint på linie med Bauer. Det egentlige brud i teksten er det med venstrehegelianerne, så spørgsmålet stiller sig igen: Hvorfor bruge det jødiske til dette brud?

Der er noget grundlæggende paradoksalt i hans opstilling: Essensen i det moderne samfund er det, som det forsøger at udskille. Jeg vender tilbage til denne figur – det afgørende, at forstå her, er, at *logisk* lokaliserer Marx *først* et princip i hjertet af tingene, *hvorefter* han kalder det 'jødisk' og anskueliggør det ved 'hverdagsjøden'. At han for så vidt kun benytter en udbredt og ikke iøjefaldende sprogbrug, er en halv undskyldning, som man dog må tage alvorligt, hvis man vil arbejde med skyld og ansvar for det skrevne ord, men dog ikke vil sætte Gud og hver mand i den historiske skammekrog. Samtidig er det også vigtigt at forstå, at der i " 'Om Jødespørgsmålet' " spøger en anden modvilje end det jødehad, vi kender fra tidligere tider, og at vi derfor bør reservere termen 'antisemitisme' til fænomener fra perioden efter oplysningen.

Hvorfor? Fordi først dér har vi den *historiske mulighedsbetingelse* for brugen af ordet. Den kan siges at have to afgørende elementer. Det ene er et nyt rum for udveksling: den politiske diskussion, den borgerlige offentlighed. Det andet element vedrører brugen af ordene 'jødisk', 'semitisk' osv. Man kan sige, at der er sket et skred i *intension* hvis ikke i ekstension¹² – fra at betegne en religiøsitet og en stamme til at betegne et folk, en nation, en etnicitet og endelig, kombineret med en spirende biologi, en race. Selve ordet 'antisemitisk' er fra 1860 og kommer først i regelmæssig brug en tyve år senere. 'Semitisk' er fra 1771, og i selve ordets mangetydighed kan vi se tidens spor: Hvor 'jøden' har med religionen jødedom at gøre, er 'semitten' en efterkommer af Noahs søn Shem – hvilket også indbefatter fx arabere – og er indskrevet i en uskøn blanding af sprogvidenskab, etnografi og genealogi.¹³

Det er selvfølgelig ikke noget absolut skel, og udviklingen må langt snarere forstås som et accentskift end som nogen form for grundlæggende forvandling. En vigtig årsag er utvivlsomt den gryende nationalisme der, måske især i Tyskland, udvikles i forlængelse af oplysningen, den franske revolution, slaget ved Jena osv. Nye legitimitetsbehov kræver nye historiografiske og videnskabelige paradigmer, og nationalitet står helt centralt blandt disse. Men et afgørende moment i nationalitetsforestillingen er *oprindelsen* (nation kommer af latin *nasci* = 'at blive født'), og hermed sættes jøderne i en lidt prekær position. Ikke fordi de ikke har en oprindelse – se Det Gamle Testamente – men fordi de er blevet løsrevet fra den og har fristet en essentielt nomadisk

12. 'Intension' (med 's') er kriteriet for brugen af et ord, hvor 'ekstension' er de elementer der indbefattes af brugen. Intensionen af en stol er *noget fristående med ryglæn beregnet til at blive siddet på af én person, osv.* Ekstensionen er alt, man vil kalde en stol.

13. Vedr. antisemitismens begrebshistorie og etymologi se Thing.

eksistens lige siden. Buddene på, hvad jøderne så 'er', er mange, men idéen om, at de ikke er det på samme måde, som tyskere er tyskere, er udbredt i tiden. Valoriseringen er ikke nødvendigvis negativ – jødedommen er et udgangspunkt for kritik af det kristne,¹⁴ ligesom jøden kan betragtes som en art nobel vild, der var blevet korruperet af det moderne¹⁵ – det afgørende er, at de på en eller anden vis skal defineres i forhold til nationaliteten. Marx kalder jødedommen en "kimærisk nationalitet" (Marx, s. 348).¹⁶

14. Se Lea.

15. Se Trigano.

16. "[...] chimärische Nationalität [...]"

JØDENS VIRKELIGHED En kimære er et fantasifoster, og det er et meget velvalgt ord – som Bauer i øvrigt bruger om den "mosaiske lov" (Bauer 1843, s. 26). I det hele taget er det det kimæriske, metafysiske, der er temaet her – den jødiske kimære (eller hydra), den parlamentariske kimære, opinionens kimære – hele den serie af personaer og repræsentationer, der befolker statens fiktion. Subjektivering, skriver Marx, er den moderne form af det dobbelte liv, feudalmennesket levede: på jorden og i forhold til himlen (Marx, s. 355-60). Den naturlige krop i det civile samfund var blot det forgængelige modsvar til en mystisk krop, hvis placering i den store moralske ordenshelhed var sat. Feudaljøden var, kort sagt, foragtelig – ikke af indre tilbøjelighed eller som nationalt særkende – men fordi det var hans allegoriske rolle, ligesom man måtte lære at genkende det fordækte i hans dyd, hans løgn: Spiser han fx ikke svin, er det fordi han er født af en so (*Judensau*).

Men den jødiske kimære har været forbløffende overlevelsedygtig trods regelmæssige pogromer og diskrimination. I det nys samlede Spanien fordrives de i 1492 sammen med muslimerne i et forsøg på national homogenisering efter 700 års andalusisk smeltedigel. I Venedig isoleres de fra 1516 i ghettoen. Og med den tyske romantik og nationalisme bliver antisemitismen hvermandseje.¹⁷ Men historien om jødens politisering, dvs. repræsentation – om hvordan de inddrages i staten ved blive lukket ude – er samtidig historien om frembringelsen af et folk. For hvad giver dem deres relative enhed? Hverken sprogligt, etnisk eller kulturelt kan vi trække den røde tråd særlig langt. Religion måske, men den forklaring har også sine begrænsninger: Den sekulære jøde er en afgørende del af den moderne jødedom.

17. Se Flannery, kap. 6-9; Meyer, kap. 4-5.

blevet tvunget, animeret, men også at denne tvang på én gang (åndeligt) samlede og (fysisk) spredte dem, hvilket økonomisk har betydet, at et betragteligt mindretal har kunnet tjene betydelige summer, og moralsk, at en vis kommunal ånd og solidaritet har kunnet opstå.¹⁸ Marx vælger med andre ord jøden som eksempel, ikke bare fordi det er et glimrende udgangspunkt for kritik af Bauer, men også fordi jøden på sin vis er ét, hvis ikke *det*, politisk(e) spørgsmål *par excellence*. Jeg forestiller mig dertil, at hans baggrund i hegelianisme, romantik og poesi får ham til at lægge en voldsom afstand bagud.

18. Se Leon; Meyer; Israel; Davis.

FORFATTERFUNKTIONEN Det er netop den rolle, Marx vælger at spille som forfatter, der kan være svær at opfange for en modvillig læser: Artiklen er grundlæggende polemisk-ironisk i sin tone, og *selve* måden at gå til 'problemet' på, overtager han vrængende fra Bauer: antagelsen af noget essentielt og problematisk *jødisk*, der på en eller anden måde determinerer jøden og hans mulighed for frihed. Bauer forstår dette jødiske udelukkende fra, hvad Marx omtaler som et teologisk perspektiv – som 'sabbatjøde' (Marx, s. 372). Jøden er, skriver Bauer i "Egnetheden hos jøden og den kristne i dag til at blive fri", uden kreativitet, han stræber kun efter denne frihed, fordi alle andre gør det, og han er grundlæggende *praktisk* (Bauer 1989, hhv. s. 146-7, 148, 140-1).

Den sidste 'iagttagelse' er vigtig, fordi det er dér Marx griber fat. Uden den store argumentation radikaliserer han udsagnet og skriver, som tidligere citeret, at det jødiske princip er gerrighed. Hvordan skal det da forstås, når nu vi skulle se på 'hverdagsjøden' og ikke betragte spørgsmålet 'religiøst'? Det er meget fristende at læse udsagnet som en ironisk omvendning: Det er ikke (nødvendigvis) jøden, der er 'gerrig', det er den gerrige, der er 'jøde'. Gerrigheden er en samfundsmæssig størrelse – indskrevet, som jeg viste det tidligere, i selve statens struktur. Og selve denne handling, at tilskrive jøderne gerrigheden, er religiøs – ikke så meget fordi det begrundes med religiøse dogmer eller skrifter, men fordi det muliggøres af statens metafysik. Fordi det er blevet til en 'sag'.

En person, der offentliggør en mening om en sag, kan nærliggende kaldes en forfatter. Det er en sådan figur – og

21. Se Wilson, s. 351: "bodily, mortal beings, died in the historical process, the contrary, are living beings, they too may turn out to be dead, for instance, it has been said that 'Addison and Steeles' death is not a biological occurrence."

19. "Qu'est-ce qu'un auteur?" i Foucault, s. 817-49.

især dens historiske betingelser – Michel Foucault (1926-84) foreslår at undersøge i "Hvad er en forfatter?".¹⁹ I modsætning til Roland Barthes' mere omtalte og mindre interessante essay(s) om forfatterens død, er idéen her ikke så meget at benægte forfatterens virkelighed eller at insistere på at en sådan ikke betyder/bør betyde noget for en moderne læser. Tværtimod vil en evaluering af den moderne forfatterrolle – 'forfatterfunktionens' (Foucaults term) historiske vilkår og kontekst – være en vej til den pragmatiske skribent og dennes sociale situerethed.

Forfatteren er for Foucault først og fremmest det, der giver *enbed* til teksten i læsningen, dvs. organiserer tegn, tema, osv. omkring sig i en meningsfuld helhed.²⁰ Eftersom hans synsvinkel er læserens, skal denne forfatter forstås som et *regulerende princip* – ikke konstituerende. Dvs. at teksten i en forstand *må og skal* læses under forudsætning af denne funktion, hvis den skal være meningsfuld – uden at det *af den grund* skal påstås at funktionen *på nogen anden måde* kan siges at *findes*. Spørgsmålet er med andre ord ikke så meget, om der findes en forfatter (eller flere), men om hvilken rolle denne forfatter tildeles i en given *semantik*. Og påstanden er altså, at i modernitetens semantik – i hvert fald *mere* end i postmodernitetens – sættes forfatteren i sin specificitet som garanti for enhed.

Når jeg fx skriver om Marx, at hans brug af ordet jøde er ironisk, henviser jeg netop til den enhed, han og hans mening giver til teksten. *Eftersom* han kritiserer Bauers metode og placerer gerrigheden i staten, er det ikke *konsistent*, at han skriver sådan og sådan om jøder, *hvorfor* han må mene noget andet. De enkelte elementer tolkes alle i forhold til denne centrale instans – stemmen om man vil – der antages at være enig med sig selv. At læse med en forfatter er at danne et billede af denne forfatter og at evaluere det læste i forhold til det.

Det kan i den forbindelse være relevant at skelne mellem skribent og forfatter.²¹ Forfatteren hører den offentlige sfære til og eksisterer kun i kraft af den, mens skribenten er den, der lever i det civile samfund. Skribenter har i sagens natur eksisteret lige så længe som litteraturen, mens forfatteren hører staten til. Det interessante er, at så snart man begynder at beskrive skribenten, forvandles han til en forfatter, hvorved der mellem de to væsner opstår en ubestemmelig zone, et skyggefuldt udvekslingsfelt, hvor man ikke kan afgøre, hvem der er hvem – ligesom skribenten, viser

uttalige eksempler, har store muligheder for at iscenesætte sin forfatterpersona.

Som jeg viste det hos Marx, må personaen forstås indskrevet i et institutionelt netværk: Forfatterfunktionen er et meningsfuldt begreb, fordi den indlemmes i et system af repræsentationer som det jeg har beskrevet tidligere. Det er i den sammenhæng, vi kan forstå Foucaults idé om, at "[t]eksterne [...] *begyndte virkelig at have forfattere [...] for så vidt forfatteren kunne straffes*".²² Teksterne er, fortsætter han, begivenheder, der sker i forhold til reglerne – skrevne og uskrevne – for hvad man må sige. Idet de således udspiller sig indenfor det offentlige sprogspil, må de i form af ejendom tilskrives et subjekt – og således være bevisbyrde i en (intellektuel eller juridisk) retssag, der skal afgøre kriminaliteten af en mening.

Når man anklager Marx for at være antisemit, dømmer man ham netop i en sådan retssag. Men det er ikke en domstol, han kan acceptere. Hans kritik vedrører i sidste ende hverken jøderne eller antisemitterne – den går på den mekanisme, der i samme bevægelse producerer begge. Insisterer man på at vide, hvilket forhold han havde til det 'jødiske', er det ikke nok at udrede en mening (for eller imod) eller at kalde ham 'selvhaderjøde', for på den måde reproducerer man blot disse spektre – jøden og holdningen til ham. Vi må i det mindste prøve at forstå ikke bare, *hvilken jødiskhed* Marx kom af – dens diskursive og institutionelle eksistens – men også de muligheder, han overhovedet havde for at stille sig i forhold til den. Tillad mig her til slut at spidsformulere hans muligheder: Han kunne enten fastholde sin jødiskhed, være 'tro' mod sin nation og bryde med sin romantik – eller han kunne kalde sig 'tysk' og dermed 'uærlig' (uromantisk) i forhold til sin oprindelse. At den tredje vej, han valgte, krævede en voldsom afsværgelse af det jødiske, er måske ikke så mærkeligt igen.

22. Foucault, s. 827: "Les textes [...] ont commencé à avoir réellement des auteurs [...] dans la mesure où l'auteur pouvait être puni [...]"

LITTERATUR ALLAN ARKUSH "Judaism as Egoism: From Spinoza to Feuerbach to Marx", i: *Modern Judaism*, vol. 11, nr. 2. Oxford University Press, 1991 / SCHLOMO AVINERI "Marx and Jewish Emancipation", i: *Journal of the History of Ideas*, vol. 25, nr. 3. University of Pennsylvania Press, 1964 / BRUNO BAUER "Die Fähigkeit der heutigen Juden und Christen, frei zu werden", i:

G. Herwegh (red.): *Einundzwanzig Bogen aus der Schweiz*. Verlag Philipp Reclam, 1989 (1843) / BRUNO BAUER *Die Judenfrage*. Verlag von Friedrich Otto Braunschweig, 1843 / NATALIE ZEMON DAVIS "Religion and Capitalism Once Again? Jewish Merchant Culture in the Seventeenth Century", i: *Representations*, nr. 59. University of California Press, 1997 / DENNIS FISCHMAN "The Jewish Question about Marx", i: *Polity*, vol. 21, nr. 4. Palgrave Macmillan Journals, 1989 / EDWARD H. FLANNERY *The Anguish of the Jews*. Macmillan, 1965 / MICHEL FOUCAULT "Qu'est-ce qu'un auteur", i: *Dits et écrits I, 1954-1975*. Gallimard, 2001 (1969) / SANDER L. GILMAN "Karl Marx and the Secret Language of Jews", i: *Modern Judaism*, vol. 4, nr. 3. Oxford University Press, 1984 / STEPHEN GREENBLATT "Marlowe, Marx, and Anti-Semitism", i: *Critical Inquiry*, vol. 5, nr. 2. The University of Chicago Press, 1978 / STEPHEN GREENBLATT "Marlowe and the Will to Absolute Play", i: *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. University of Chicago Press, 2005 (1980) / JONATHAN I. ISRAEL *European Jewry in the Age of Mercantilism 1550-1750*. Clarendon, 1989 / CHARLENE A. LEA "Tolerance Unlimited: 'The Noble Jew' on the German and Austrian Stage (1750-1805)", i: *The German Quarterly*, vol. 64, nr. 2. Blackwell, 1991 / ABRAM LEON *The Jewish Question: A Marxist Interpretation*. Oversat fra fransk. Findes på <http://www.marxists.de/religion/leon/index.htm> (1946) / KARL MARX "Zur Judenfrage", i: K. Marx & F. Engels: *Werke*, bind 1. Dietz Verlag, 1976 (1843) Findes på <http://www.mlwerke.de> / MICHAEL A. MEYER *The Origins of the Modern Jew: Jewish Identity and European Culture in Germany, 1749-1824*. Wayne State University Press, 1967 / SHMUEL TRIGANO "The French Revolution and the Jews", i: *Modern Judaism*, vol. 10, nr. 2. Oxford University Press, 1990 / MORTEN THING *Anti: Begreberne antikomunisme – antisemitisme og deres historie*. Roskilde Universitetsbibliotek, nr. 41, 2003. Kan hentes på <http://rub.ruc.dk/rub/omrub/skrserie/skr41.pdf> / ADRIAN WILSON "Foucault on the 'Question of the Author': A Critical Exegesis", i: *The Modern Language Review*, vol. 99, nr. 2. Modern Humanities Research Association, 2004

TILVÆRELSER

En læsning af Kaspar Kaum Bonnén's digtsamling
Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen

IDA BENCKE

*"Vi havde løse planer for fremtiden, vores bevægelser
fæstede sig, nogle af dem som arkitektur"* (Bonnén, s.
12)

I løbet af de sidste par år er debatten omkring Københavns byrum taget til i styrke. Fra de tilbagevendende diskussioner angående Christianias fremtid, debatten om eventuelle højhuse i bymidten til mere akutte optrin omkring spontant besatte rum. Ikke mindst de dramatiske begivenheder omkring ungdomshusets lukning har bevist, at forvaltningen af byens rum udgør en yderst relevant problemstilling.

Billedkunstneren og digteren Kaspar Kaum Bonnén (1968-) beskæftiger sig både i sine malerier, installationer og litterære produktioner med rummet – hvorledes vi bebor og forvalter det. I hans seneste digtsamling *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen* (2007) bliver vi taget med på en rejse gennem rum i konstant forskydning og forvandling. Og her er det ikke kun konkrete, materielle rum, der tales om – her forvandles følelser, minder, møder og ideer til labyrintiske netværk af mentale og diskursive rum at gå på opdagelse i.

I værkets 'epilog' "BYGGEPLANER" arkitektens hittegods" lyder det således: "Jeg kalder dem rum, fordi de definerer et rum, hvor noget finder sted." (Bonnén, s. 44). Rum skal altså ikke forstås som et statisk og konstant sæt af afgrænsninger, men snarere som plastiske og ofte provisoriske parceller, skabt af bevægelser og begivenheder. Rummet er, ifølge Bonnén, vitalt og helt grundlæggende for vores måde at anskue verden på:

*"Hvad sker der i den anden ende af vores univers? Vi
ved det ikke. Vi kalder det sorte huller eller andre ting,
der kan gøre det abstrakte og ubegribelige håndgribeligt.
[...] Vi bruger vores kreativitet til at rumliggøre det
ubegribelige."* (Bonnén, s. 44)

Her bliver rummet til et slags værktøj at forstå verden med. Når verden anskues i rum, bliver det muligt for mennesket

at percipere, sanser og fortolke den. Spørgsmålet omkring rummenes karakter bliver altså i sidste ende et spørgsmål om, hvorledes vi erkender verden.

INDIVIDETS RUM OG RANDEFARINGER FRA ET JEG Et rum må som udgangspunkt være omkranset af et sæt grænser, der definerer det som 'noget andet' i forhold til den omkringliggende verden. Og hvis vi erfarer i og via rum, hvorledes påvirker disse eksklusive, afgrænsede steder da vores perception af og møde med verden?

I *Surveiller et Punir (Overvågning og straf)* fra 1975 beskæftiger den franske filosof Michel Foucault (1926-84) sig med den arkitektoniske disciplinering af menneskekroppen, som blev skudt i gang af renæssancens menneske- og fornuftsideal. I fængsels-, hospitals-, produktions- og skolerum blev mennesket underlagt overvågning og disciplin. Rum blev inddelt i hierarkiske ordninger, og hvert individ fik tildelt sit eget rum, sin egen 'personlige' plads i et effektivt maskineri. Herved individueredes mennesket, det blev til 'noget andet end de andre', men blev samtidig yderst modtagelig overfor samfundets kontrol og disciplinerende magtudøvelse. Ifølge Foucault er den moderne individforståelse altså en direkte effekt af den disciplinering, som den velordnede og industrialiserede samfundsstruktur med dens hierarkiske ruminddelinger udøver på menneskekroppen. Og i dette lys får den moderne individtanke og -dyrkelse et noget tragikomisk skær. For mens mennesket i sit eget, personlige rum opfatter sig selv som selvstændigt og helt særligt individ i forhold til mængden, så er det under alle omstændigheder underlagt samfundsmæssige magtmekanismer, der sørger for, at det opfører sig præcist som forventet.

Her bliver rummet det sted, hvor mennesket bliver til noget særligt – et eksklusivt individ, der fødes i negationen af de andre. Samtidig fungerer rummet som en arena, hvorfra subjektets handlinger reguleres, og dets karakter fastholdes.

"Uden begæret, hvad er vi så, / fint forgrenede programmer, den skabende kærligheds centre, / arbejdsmennesker, et nemt beskriveligt stykke arkitektur." (Bonnén, s. 5)

Netop rummet som den regulerende ramme for det stærke, moderne og selvberørende individ problematiseres i *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen*. Ovennævnte citat er fra bogens første tekst der, som en slags prolog over flere sider og i hastigt skiftende tone fra det ømt poetiske til det mere manifestbetonede programskrift, fremskriver værkets gennemgående rumtematik. Her introduceres begæret som grundlæggende katalysator for den arkitektur, der skyder frem af tekstens vildnis.

I *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen* producerer begærets arkitektoniske bestræbelser rum, hvori mennesket bliver andet og mere end en endimensional og forudsigelig beboer i et samfundshierarkisk rum. Der åbnes for muligheden af begærsbårne konstruktioner. Her bygges 'andre rum',¹ hvorfra mennesket kan undslippe effektivitetsbegrundede ruminddelinger. Men det er ikke en solipsistisk eremitbolig, der stilles som alternativ til de normaliserende rum. Disse samfundets ikke-steder fungerer på en og samme tid som negative og affirmative rum: Idet, de frasiger sig samfundets rigide, funktionalistiske rum, åbner de op for en kollektiv og produktiv erfaring:

"At skabe et rum er at forestille sig et sted, hvor man gerne vil opholde sig, at stille sig midt i skabelsen og række ud mod verden. Som om der virkelig er god plads mellem dine ben" (Bonnén, s. 7)

I *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen* er rummet aldrig stabilt, men derimod midlertidigt og i evig bevægelse mod noget andet, hvorfor det jeg, der bebor det, ikke stabiliseres af en relativ position til sin omverden, men derimod drives frem og ind i verden i et evigt flux af nedsmeltning og genopbygning. At skabe rum bliver i denne optik en gestus, der henvender sig til verden og i denne bevægelse afstedkommes en decentrering af jeget. Hvor de disciplinerende rum opbygger individet, må jeget her konstant 'lade livet', lade sine grænser falde, for at kunne betrede de rum og møde den anden, som byder sig til. Det er ikke et identitetsskabende rum, der bygges op, men derimod rum, der ryster jeget i dets grundvold og tvinger det fremad og ud over sig selv. Denne randerfaring gestaltes ikke sjældent via samlejets logik:

"Alt dette, tænker jeg, er blot for at forenes og deles. Alt

1. Jf. Michel Foucaults essay "Des espaces autres".

dette er for at glemme sig selv og give sig selv videre [...] Andre rum vil danne sig langs de skrøbelige mure, de vil klistre sig til hinder og vokse i betydning for verden.” (Bonnén, s. 8)

DE ELSKENDES ARKITEKTUR I *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen* forestilles læseren et jeg, der taler meget og længe om et møde med et du, og der er til tider et noget nært centrallyrisk skær over den konstante formidling af private kærlighedsglæder og -komplekser. Men på samme måde, som jeget hele tiden synes på vej til at blive til noget andet og mere end sig selv, fungerer dette du oftest som en mellemstation, en passage mellem krop og omverden:

”Jeg svæver over dig, sanseløs, jeg er en måde at gå på. Jeg følger forsigtigt de veje, der er lagt her, der glider ind i verden, min finger glider umærkeligt fra din kind ned ad en gade og ind i en gård. [...] Og dine hænder glider tilbage over muren og ned ad min ryg og ender i en tom gade, hvor fingeren slipper.” (Bonnén, s. 17)

I mødet med duet ophæves afstanden mellem konkrete, materielle rum og mentale erfaringsrum. Den elskedes krop udgør en slags mellemstation mellem jeget og omgivelserne hvorfra kroppens grænser og begrænsninger udviskes. Der ledes ikke efter rum, hvorfra jeget kan fæstne sin individualitet i et relativt forhold til den anden. Derimod er det i mødets begivenhed, at kroppens rumlige afgrænsninger transcenderes og kærligheden afgiver løfter om andre og flere rum:

”Jeg falder ned i dine læber, / som altid spørger, hvor vi skal lægge os, / og et kys svarer: / Der vokser små huse under gulvet, / de ligger i kim der og venter på at spire, / de venter på, at der gives grønt lys, at de kan fremlægges og sprede / deres mure op gennem gulvet / og så lægge rør og elektricitet ind.” (Bonnén, s. 12)

På en og samme tid fungerer disse spirende ’kærlighedshuse’ både som et abstrakt billede og en meget håndgribelig mulighed. De ligner både en metafor for de elskendes drømme om en fremtid med hinanden og de konkrete huse, der faktisk bygges, når mennesker ønsker at leve sammen. Det

er karakteristisk for *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen*, at grænsen mellem konkret, sansbar virkelighed og drømmenes metaforiske billedsprog er utydelig og flydende. Her fungerer arkitekturen ikke kun som en sproglig trope eller et metaforisk billede på de rum, der ligger uden for teksten. Derimod ligner teksten selv en hybrid, et konglomerat af sproglige rum, der konstrueres i samarbejde med læseren – heraf titlen ”Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen” (min kursivering). Herved opstår der, på det formmæssige plan, en nedbrydning af skellet mellem ord og verden, mellem metafor og det metaforen henviser til. Teksten byder sig således til som præcis den gestus mod den anden, som den på det indholdsmæssige plan taler så meget om.

De intim-erotiske erfaringer rækker langt ud over tosomhedens grænser, hvormed den private erfaring transcenderes og antager mere kollektive træk. Mødet resulterer ikke i symbiotisk-harmoniske rum, men derimod i en slags androgyne hybridrum, hvori en dialektisk position mellem den private erfaring og et kollektivt rum opretholdes.

DIALEKTISKE TILSTANDE OG BENJAMINS PASSAGER Denne dialektiske udveksling starter oftest i en nutidig materialitet. Det er helt almindelige rum som et køkken, en gang og en stue, der leder jeget ind i labyrintiske forgreninger af drømmenes og erindringeres rum. I kortprosatteksten ”Gangen” forvandles det banale gangrum eksempelvis til et intrikat netværk af minder:

”Jeg saver med savnen fra en lille værktøjskasse, som jeg lige har fået. Vi er lige flyttet, og rummene er stadig tomme, væggene er hvide, gulvet skræmmende. En bil kører ned ad bakken med min søster og mig. Vi ved ikke, hvordan bilen kan stoppes. Jeg rammer bolden perfekt med min fod, og der er mål, og alle jubler, jeg er inde i en kvinde for første gang, og jeg sidder i et hjørne på mit værelse. Jeg ser mig selv igen i min gang.” (Bonnén, s. 15-16)

Erindringen antager her rumlig karakter: Fortid og nutid er rum at vandre ind og ud af. De eksisterer så at sige på samme

tid, og jeget positioneres således i en art tidsligt mellemrum. Herved nedbrydes en kronologisk tidsoplevelse – tiden som stabil og fortløbende størrelse relativiseres.

Men det er vigtigt at bide mærke i, at dette mindre ligner en synkronisering end en *sidestilling* af fortid og nutid. Det er ikke identiske, syntetiserede helheder, der bygges op i *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen*, men derimod noget i retning af midlertidige totaliteter af forskellige enheder. Fortid og nutid eksisterer på en og samme tid, men ikke som sammensmeltet forløsning, nærmere som en synergisk, dialektisk konstellation.

Idéen om rummet som en dialektisk tilstand står helt centralt i den tyske filosof Walter Benjamins (1892-1940) aldrig færdiggjorte og posthumt udgivne mammutværk *Das Passagen-Werk (Passageværket)*. Her beskæftiger Benjamin sig med de passager, der skød frem i 1800-tallets Paris. Disse passager fungerede som små overdækkede gaderum, hvori eksklusive butikker frembød deres varer, og de udmærkede sig ved en sær blanding af intimitet og offentlighed.

For Benjamin repræsenterer passagerne et slags mellemstadiet i et samfund på vej mod den totale hengiven sig til varefetichisme – men på tærsklen til konsumsamfundet har varen endnu ikke helt mistet sin uskyld, og passagens tilbedelse af varen antager stadig karakter af kreativt overskud. Dette forhold kalder Benjamin for fantasmagorien – en illusion der så at sige både er frugtbar og tom. Benjamin benytter sig af dette passagebillede til at fremskrive sin utopi: dialektikken i stilstand. Denne utopi er bygget op omkring et rum, hvori tese og antitese, eller modsætninger om man vil, eksisterer side om side i en art konstant energiudveksling. Og fordi passagen er konstrueret som et 'mellemrum' i byen, og fordi den i sit væsen fungerer som en slags hybridrum mellem offentlig promenadeplass og intim dagligstue, kunstdyrkelse og varefetich, er den et præmieeksempel på denne dialektik i stilstand, hvori et rums modsætningsfyldte kompleksitet bevares.

I *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen* mærker man et forsøg på at skrive sig ud af det individbaserede rum og ind i et slags kollektivt drømmende rum. Og dette rum minder på mange måder om Benjamins passager, ikke mindst i kraft af den konstante insisteren på et rum, der på en og samme tid huser en privat intimitet og formidler en kollektiv erfaring. Hos Bonnén fungerer

rummet på samme måde som en slags utopi – en dialektisk position der er både-og. Her er det ikke ønsket om syntese og sammenhængskraft, der hersker, men derimod en længsel efter rum, der har plads til at indbefatte mere og andet end det identiske. *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen* bliver i dette lys et slags programskrift, der skriver sig op imod de gennemsigtige, effektive og letforståelige rum, der vokser frem af den funktionsfokuserede og strømlinede arkitektur:

”Transparens og gennemsigthed dominerer de kontorhuse og det nybyggeri, der er lagt omkring os i de sidste år. [...] Glasset er en hinde, der adskiller os fra virkeligheden. Vi tror vi får verden tættere på, men vi mangler det rum mellem os selv og verden, der transformerer det reelle til vores virkelighed.” (Bonnén, s. 46)

Her efterlyses mellemrummet. Rum, der i dialektiske modsætningsforhold mellem jeg og du, krop og verden, fortid og nutid, frembyder mennesket flertydige erkendelseskasteller at percipere verden igennem. Disse rum fungerer som fortolkningsstationer mellem eksistens og verden – via dem formidles den umiddelbare, konkrete materialitet til en menneskelig virkelighed. For at disse mellemrum kan rejses, må jeget udfordre sine egne grænser i en evig bevægelse frem mod et du. Og denne bevægelse skaber i sin forskydning rum, der både peger ind mod en krop og ud mod en omverden. I *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen* er grænsen mellem mentalt rum og konkret arkitektur i konstant skred. Hvorledes mennesket tager bolig i sit jeg, sine egne erindrings- og følelsesmæssige rum, kan derfor ikke adskilles fra den måde, hvorpå mennesket bygger og bebor sine fysiske rum.

NYE VÆRELSE Det er selve rummets grænser, der i *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen* sættes på prøve. Men det rum, som læseren præsenteres for, er ikke et med et stabilt center og stærke afgrænsninger, men derimod et, som er i evig fare for at forgå i uendelige selvforskydende bevægelser. I en diskontinuerlig malstrøm af rum opsluges tekstens jeg i et limbo mellem fortid, nutid og fremtid, indre og ydre, krop og verden.

I *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge*

sammen forestilles læseren alverdens forskellige slags rum – her handler det ikke kun om at erkende *via* rummet, men også i høj grad om en prøvende og processuel erkendelse af selve rummets karakter. Idet rummet ikke kun fungerer som det private individs erkendelsesarena, men i endnu højere grad, som et produkt af en mere kollektiv, inkluderende erfaring, er rummet som anskuelsesform og erkendelsesmodus her ikke en universel, a prioriisk størrelse,² men derimod sat til forhandling og diskussion.

2 Jf. Immanuel Kants erkendelsesteoretiske beskrivelse af rummet som anskuelsesform i "Kritik af den rene fornuft" (Kant 2005, s. 65ff).

I *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen* relativiseres de traditionelle erkendelsesmodi Tid og Rum for således at åbne op for en genforhandling af vores grundlæggende anskuelses- og erkendelsesformer. Det er netop genforhandlingen og dialogen, der efterlyses i *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen*, hvor de alternative rum bygges i dialogens gestus mod den anden. At afvige fra det regulerede rum og den fortløbende tidslinje bliver til konstruktive, kreative operationer, der åbner op mod nye måder at erkende verden på.

I *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen* efterlyses og rejses rum, der som passager medierer mellem mennesker, ideer og steder, og hvori kollektive erfaringer kan fæstne sig. Det er herved arkitektens opgave at bygge byer, der åbner sig for passager og mellemrum, hvori mennesket kan forlade individets egocentriske fortøjninger, og hvori samfundet kan træde ud af sine magtcenterende rum. Samtidig fungerer *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen* som en slags stilfærdigt og poetisk manifest, der henvendt mod sin læser udsiger det lavmælte men insisterende imperativ, at ethvert menneske bør forvandle sig selv til sin egen arkitekt for herved i fællesskab med andre at være med til at skabe de rum, hvori der leves.

LITTERATUR WALTER BENJAMIN *Das Passagen-Werk*. Suhrkamp Verlag, 1982 (1927-40) / KASPER KAUM BONNÉN *Arkitektur & andre værelser vi kan bygge sammen*. Borgen, 2007 / MICHEL FOUCAULT *Surveiller et punir. Naissance de la Prison*. Gallimard, 1975 / MICHEL FOUCAULT "Des espaces autres", i: *Dits et écrits*, vol. IV. Gallimard, 1994 (Oprindeligt en forelæsning holdt i Paris 1967) / IMMANUEL KANT *Kritik af den rene fornuft*. Det lille Forlag, 2005 (1781)

MIN LILLE KATASTROFE Tre romaner og spørgsmålet om og efter 9/11

NICKLAS FREISLEBEN
LUND

Der skete *noget* den 11. september 2001 – ikke ingenting. Det er præmissen. Havde en fornemmelse af historieløshed grebet om sig, splintredes denne forestilling med angrebene på World Trade Center (WTC) og Pentagon, og det er efterhånden blevet konsensus at tildele datoen '9/11' en vital betydning, fordi konturerne af en egentlig anden virkelighed her synes at lade sig ane. Hændelserne peger derfor ud over den private tragedies sfære og skaber i stedet fokus på de strukturer og antagonismer, som danner baggrund for angrebets 2.974 ofre.¹

Ved en gæsteforelæsning på Københavns Universitet i maj 2008² rejste den amerikanske filmhistoriker Robert Burgoyne spørgsmålet om de to 'store' 9/11-film,³ Hollywood-blockbusterne *United 93* (Paul Greengrass, 2006) og *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006) som værende 'traumatic historical films': 9/11 som et historisk traume og repræsentationen af dette som et forsøg på en 'coming to terms'. Burgoynes analyse var pessimistisk. Både Stones brandmandsdrama og Greengrass' portrættering af kapreredkæmpere reagerer på den pludselige rystelse ved at konstruere en kulturel barriere omkring 9/11; en barriere, der bygger på den traditionelle forestilling om USAs særstatus – og dermed udsathed – og som medfølges af en mytologisk forestilling om national heroisme og nødvendig redning. Filmene tilbyder ikke en refleksiv bearbejdning af katastrofen. I stedet bliver de en del af den eskapistiske post-9/11 tendens, der fastholder hændelserne i et allerede eksisterende historisk paradigme.

Hvis de 'officielle sørgetalers fraser'⁴ er Hollywoodfilmernes indlysende ensretning, er bevægelsen mere diffus i de tre værker, som indtil videre står som de tydeligste eksempler på romangenrens tematisering af 9/11:⁵ Jonathan Safran Foers *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), Ian McEwans *Saturday* (2005) og Don DeLillos *Falling Man* (2007).

Med et fokus på den personlige tragedie og en rørende litterær fremstilling af den private historie kan romanerne siges at fastholde filmenes snævre udsyn på 9/11-problematikken. Men omvendt insisterer de også på

1. 2993, hvis de 19 flykaprere regnes med.

4. Parafrase af Imre Kertesz i "Wem gehört Auschwitz?" i *Die Zeit*, 19. nov. 1998.

5. Pointen her er hverken valorisering, klassificering eller kanonisering – bare konstatering; romanerne er blevet karakteriseret ved deres behandling af 9/11, og i forhold til salgstal, omtale og forfatterens generelle anseelse, er der tale om de bredest eksponerede

værker med denne tematik.

at understrege det nære dramas forbindelse til en historisk kontekst, hvor et vestligt perspektiv ikke entydigt kan accepteres som offerets. Det er romanernes ambivalente ramme, og denne ambivalens udgør i et kulturkritisk perspektiv et særegent aktiv samtidig med, at den kan kritiseres for at være romanernes store begrænsning.

FALDET OG FAMILIEN Don DeLillos (1936-) *Falling Man* ligner umiddelbart en 'survivors tale' og indledes med jakkesættet Keiths søvngængerlignende gang væk fra sin arbejdsplads, det sammenstyrtende WTC, i et kaos af støv og støj, hvor forvrængede hverdagsmotiver er blevet opløst i fremmedgjorte og usammenhængende enkeltgenstande. Fornemmelsen af en radikal ændring er central: "this was the world now" (DeLillo, s. 3). Den indledende bevægelse er netop en bevægelse ud i et nyt og ugenkendeligt rum; et 'ground zero' i bogstaveligste forstand. Men er anslaget præget af retningsløshed, så udskiftes det snart med et navigationspunkt, da det pludseligt står klart, at Keith i sin tilsyneladende tilfældige bevægelse væk hele tiden har haft ét bestemt mål: Sin fraseparerede hustru Lianne og deres fælles søn Justin – det tidligere hjem.

Romanen er dog ikke en uproblematisk fortælling om den rystede amerikanske borgers tilbagevenden til familiens faste rammer efter angrebet. I stedet kommer *Falling Man's* centrale problemstilling til at kredse om, hvorvidt der overhovedet er en fast ramme at vende hjem til. Symptomatisk bliver romanen også beskrivelsen af, hvordan Lianne påvirkes, og hendes perspektiv bliver, i lige så høj grad som Keiths, læserens.⁶ For rystelsen, som netop ikke kun er forbeholdt Keith, er allestedsnærværende. Dette understreges ved romanens gennemgående brug af 9/11's måske mest spektakulære motiv – synet af de faldende kroppe fra WTC – som i romanen netop ikke isoleres i hændelsernes nu. Tværtimod bliver de gentaget af performancekunstneren "falling man", der som navnet indikerer, kaster sig ud fra bygninger i det offentlige rum og herigennem virkeliggør motivet, som opnår et nærvær og en almenhed.⁷ 9/11 og dets motiver er således ikke rumligt og temporalt begrænsede, men bliver en hændelse, der i sin fortsatte gentagelse transcenderer og griber ind i dagligdagens strukturer, hvorfor Keiths postulat om, at "we're ready to sink into our little lives" (DeLillo, s. 75), fremstår som et frit faldende menneskes

utopiske ønske om en blød landing.

Den grundlæggende bevægelse i *Falling Man* er eksemplarisk for de tre romaner. Gennemgående er en længsel efter en tilbagevenden til familiens ramme og dennes traditionelle karakteristika; trygheden, genkendeligheden og navigerbarheden. Dette er netop det modsatte af den grundtone, DeLillo slår an i romanens indledende scene. Men samtidig udgør denne tone klangbunden for de tre romaners beskrivelser af tilværelsen i 9/11's efterdønninger, hvor familiens faste ramme er blevet mærkelig porøs: Det, der umiddelbart forekommer som storpolitik, har rystet det allernærmeste og sår tvivl om, hvorvidt der længere er et lille liv at synke tilbage i.

TRYGHEDENS ØNSKEFORM Rystelsen fremstår tydeligst i *Extremely Loud & Incredibly Close*, der netop er den efterladtes historie: Oscars far omkommer i WTC. Hans død slår hul i konstellationen 'far, mor og barn', og den narrative tråd, der holder Jonathan Safran Foers (1977-) ellers vildtvoksende roman sammen, er Oscars forsøg på at løse den efterfølgende uorden. Det udmønter sig i en symbolsk jagt gennem New York efter en lås, der passer til faderens mystisk efterladte nøgle. Jagten knyttes samtidig an til en anden familietragedie, hvis kontekst også dannes af et historisk smertensbarn – Anden Verdenskrig, og romanen fordobler så at sige tematiseringen af det personlige tab i historiens maskineri.

I *Extremely Loud & Incredibly Close* er dette tab karakteriseret ved både dets udsigelighed og dets enorme præsens i ordets dobbelte betydning. Faderens fravær får en enorm tilstedeværelse i familiens ramme; han forsvinder ikke bare, men efterlader et mærkbart tomrum – selv hans kiste er tom. Samtidig bliver faderens død fastholdt i en tilbagekommende nutidighed via afspilningerne af de telefonsvarerbeskeder fra WTC, som Oscar gemmer. Denne dobbelte præsens bliver en barriere, som netop knytter sig til en udsigelighed. Tabets tilstand bliver en kommunikativ umulighed, hvor usendte breve erstatter samtalen, billeder erstatter ord, og hvor skriften som vidnesbyrd changerer mellem den blanke side og den sorte flade af sammenpressede bogstaver. Jagten gennem New York er også en jagt på den meningsfulde kommunikation. Oscars oplevelse er, at denne *var* til stede i familien, og romanens grundlæggende bevægelse

ld Trade Center and
traumatic historical
j 2008, Københavns
tet (ikke publiceret).

findes lille håndfuld
mærkelsesværdige tv-
r : Den første fiktive
9/11: *Time of Crisis*
f Showtime i 2003 –
hjælp fra det Hvide
Hus.

6. Der er i *Falling Man* et
yderligere perspektiv: I tre korte
afsnit følger læseren terroristen
Hammad frem mod 9/11.
Romanens altoverskyggende fokus
ligger dog på Keith, Lianne og
den vestlige post-9/11-tilværelse,
hvorfor nærværende artikel
koncentrerer sig om dette tema.

7. Et andet aspekt ved disse
performances er naturligvis
bestræbelser på kontrollen af
motiv, der danner en klar parallel
til *Extremely Loud & Incredibly
Close's* slutning, som senere
omtales.

er igen drømmen om en tilbagevenden. Dette er en bevægelse, hvis utopiske karakter i *Extremely Loud & Incredibly Close* dog understreges og kulminerer i romanens afsluttende scene. Her omarrangerer Oscar – naivt håbefuldt men også tragikomisk – de tidligere nævnte fotografier af den faldende krop fra WTC. Ved at vende billedrækken skaber Oscar i stedet den utopiske afbildning af en opadfaldende mand. Romanens sidste sætning lyder: "We would *have been safe*" (Foer, s. 336 – min fremhævning). Den sikkerhed og tryghed, som Oscar længes efter, forudsætter familiens uspolerede 'vi'. Men faderen er død, familiens faste ramme opløst, og en endegyldig tryghed kan i romanen kun artikuleres ved hjælp af konjunktiv.

AT BLIVE BARN, Det på én gang naivt gribende men
 AT BLIVE DEMENT også umulige i Oscars odysse hænger
 uløseligt sammen med romanens
 særkende. Oscar er romanens *jeg*fortæller, og hans stemme er på en gang en vidende men også barnlig stemme. Foers figur henviser tydeligvis til et andet voksenbarn ved navn Oskar – dog med efternavnet Matzarath; hovedpersonen i Günther Grass' *Bliktrommen* (1959). Dette er en roman, der også må siges at have en historisk terapeutisk mission. Der er dog en væsentlig forskel mellem de to navnebrødre: Hvor Oskar Matzarath i løbet af *Bliktrommen* udvikler en voksen bevidsthed i sin barnekrop, så er barnet Oscar kun ni år gammel. Hans stemme imiterer en voksenhed, men trods dens viden kan den ikke skjule den utryghed, der er skabt af det pludselige indgreb i familiens struktur. I forlængelse heraf er det også iøjnefaldende, at hvor Grass' Oskar flere gange spiller en aktiv rolle i den 'store' historie, så er Foers på trods af sin handlekraftighed umiddelbart anderledes begrænset i sit private projekt: Oskar Matzaraths tromme kan intervenere i en naziparade, men når Oscar i New York spiller tamburin, er det for sig selv.

Barnet er karakteriseret ved en grundlæggende potentiel sårbarhed. Dette skyldes dets afhængighed af forældrene i deres egenskab af beskyttere og guider i en verden, som barnet endnu ikke er fortrolig med. Med 9/11 realiseres denne sårbarhed i *Extremely Loud & Incredibly Close*. Oscars perspektiv bliver det sårbare barns, der pludselig befinder sig uden guidende beskyttelse og derfor selv må navigere i en

uforståelig verden. Derfor får hans handlinger også karakter af et gammelklogt barns fordrejede forsøg på at agere voksent og meningsfuldt,⁸ og Oscar kan ikke skjule drømmen om igen at indtage sin beskyttede plads i konstellationen 'mor, far og barn'.

I romanernes samlede kompleks er *barnet* én af to vigtige figurer, der opnår deres væsentlighed via deres refleksive illustration af den vestlige tilstand efter 9/11. Den anden af disse 'refleksionsfigurer' udgøres af *det demente menneske*.

I *Falling Man* er Lianne engageret i en hjælpegruppe for Alzheimer-ramte, og centralt i romanen står beskrivelsen af, hvordan en af gruppens deltagere må genopleve barndommens skrækscenarie – ikke at kunne finde hjem. Ligesom barnet oplever den demente en pludselig manglende orienteringsevne: "*The world was receding, the simplest recognitions*" (DeLillo, s. 93). Men den demente har haft en fortrolighed med verden, har været voksen og må pludselig genopleve en barnlig hjælpeløshed.

Demensen er netop karakteriseret ved tabet, og hjælpegruppens egentlige formål er at nedfælde minder som en kamp mod sygdommens glemsel – en forgæves kamp vel og mærke. I både *Falling Man* og *Saturday* understreges sygdommens uundgæelighed. Er den først indtruffet, er der ingen vej hjem og tilbage. Det uundgæelige endemål beskrives i *Saturday*, hvor hovedpersonen Henry besøger sin mor, som ikke længere er bevidst om tabet. Hun har ikke længere klare øjeblikke, men lever i en parallelverden uden viden og forståelse for verden udenfor. Samtidig er moderens lille verdensorden ekstremt sårbar. Informationer og objekter udefra trænger uvægerligt ind og afstedkommer, på grund af deres uforståelige karakter, en desperat forvirring.

AT VÆRE VOKSEN *Barnet* er, som beskrevet, den centrale
 HVORLEDES? figur i *Extremely Loud & Incredibly Close*,
 men ellers udgør denne figur sammen
 med *den demente* blot randpersoner i romanernes univers. Figurernes væsentlighed stammer i højere grad fra deres særegne karakteristikas resonans med de 'voksne' mennesker, der står i centrum i både *Falling Man* og *Saturday*.

I Ian McEwans (1948-) roman er dette voksne menneske

8. En lignende konstruktion findes i *Falling Man*, hvor Keiths søn, Justin, overvåger himlen over New York og udarbejder overtroiske leveregler i frygt for Bill Lawton; Justins forvrængede version af Bin Laden.

Henry Perowne, der som den eneste protagonist ikke har en egentlig forbindelse til 9/11. Scenen er endda flyttet til London, hvor Henry lever et misundelsesværdigt liv, hvis grundsten er et oprigtigt lykkeligt ægteskab, en succesfuld karriere som neurokirurg, materiel velstand og velfungerende voksne børn. Men den lørdag, som romanen udspiller sig over, oplever Henry alligevel en snigende uro i sin ellers sikkert fortøjrede tilværelse. Denne uro kædes sammen med den store antikrigsdemonstration i byen, der danner en sært ulmende baggrund. Denne fremstår tilstedeværende men samtidig også distant.

Der hersker nemlig en dissonans mellem Henrys oplevelse af privat tilfredshed og det mismod, hvormed han betragter verden i skyggen af 9/11. I en samtale med sønnen opfordres Henry derfor til at leve efter mottoet 'think small'. Men er dette overhovedet et realiserbart princip? I sin bevægelse gennem London insisterer Henry på at være udenforstående i forhold til demonstrationen, som dog alligevel påvirker hans rute igennem byen. Historien griber ind i det lille liv.

Henrys utryghed er på den ene side udtryk for den vestlige 9/11-chokerfaring af pludseligt at være blevet et latent mål for terrorisme. Men samtidig er uroen i højere grad produceret af en snigende mistanke om, at offerpositionen ikke er uforskyldt, men at han derimod selv – på måder han ikke kan overskue og kontrollere – har været medvirkende til at producere den aggression, der nu retter sig truende mod Henry selv:

"All he feels now is fear. He's weak and ignorant and scared of the way consequences of an action leaps away from your control and breed new events, new consequences, until you're led to a place you never dreamed of and would never choose – a knife to the throat." (McEwan, s.277)

Mod romanens slutning må Henry se denne konsekvens i øjnene. Tidligere på dagen har han haft et (bil)sammenstød med den kriminelle Baxter og hans håndlangere, der på gangstermanér giver Henry valget mellem kontant afregning eller tæsk. Det lykkes dog Henry at undslippe situationen og 'knockoute' Baxter på verbal-klinisk manér: Baxter lider af sygdommen Huntington's Disease,⁹ hvilket hjernekirurgen Henry hurtigt opfatter og

diagnosticerer. Alene ved at kommentere på Baxters sygdom formår Henry således at ryste Baxter i en sådan grad, at han kan slippe væk. Men som Henrys søn korrekt bemærker, så indebærer scenen også en ydmygelse af Baxter, som eksekveres via Henrys intellektuelle overlegenhed. Der er tale om en magtudøvelse, der måske forekommer symbolsk, men som i situationen bliver uhyre konkret og brutal.

Slavoj Žižek (1949-) pointerer i bogen *Violence* (2008) nødvendigheden af at gøre sig voldens dobbelte natur klar. Den ene pol er den subjektive vold, hvis form bl.a. er terrorangrebet, de voldelige optøjer og selvmordsbomben. Altså den umiddelbart synlige og reelle voldsform, som Baxter i *Saturday* bliver repræsentant for. Ifølge Žižek er det essentielle dog, at man ikke glemmer voldens objektive eller systematiske form, der via hverdagens uanseelige magtudøvelser sikrer den værende socio-økonomiske orden. Det problematiske er, at mens den subjektive vold udmærker sig ved sin spektakulære fremtrædelse, så er den objektive vold usynlig. Men kan man ikke iagttage den i sig selv, så kan man gøre sig bevidst om denne voldsform via dens virkninger: Den subjektive vold er produktet af objektiv vold og derfor rettet mod dens udøvere. Og det må Henry sande.

For samme aften trænger Baxter ind i familiens hjem. Hans motiv er på den ene side hævn, men samtidig ønsker Baxter, hvis ydre kendetegn (jakkesættet, den dyre bil osv.) netop mimer familiens velfærdssymboler, indsigt i den viden, som Henry påstår at have om en ny og forbedret type medicin. Igen skaber det en situation, som Henry udnytter til sin fordel. Da Baxter i sin iver efter informationer mister fokus på sine fanger, lykkes det Henry og sønnen at overmande ham. Henry sejrer muligvis, men må her samtidig erkende, at han i sit lille liv både er offer for og udøver af vold.

I *Saturday* beskriver Henry erfaringen af udefrakommende hændelsers forbindelse til den private sfære, såsom det at blive voksen. Men set ud fra romanernes samlede kompleks er der i tilfældet 9/11 i lige så høj grad tale om en 'bliven *barn*' eller 'bliven *dement*'. At blive voksen henviser til opbygning af viden, erfaring samt indsigten i og forståelsen for egen placering i verden. Romanerne beskriver netop den modsatte bevægelse, hvor de konstruktioner man før følte sig hjemme i, er gået i opløsning: Oplevelsen af, hvordan den konfliktløse

9. Nærværende artikel vil ikke komme ind på spørgsmålet om, hvorvidt dette ordspil er intenderet og ej heller dets mulige funktion.

og glatte overflade, som det lille livs forestillede globale udstrækning udgjorde, brister og en utryg verden træder frem. En 'bliven voksen' findes naturligvis i opdagelsen af noget så pegefingerløftet som, at 'ens handlinger har konsekvenser'. Men disse er netop sært uoverskuelige, fordi handlingerne pludselig udføres i et rum, man ikke forstår. Derfor er forholdet handling/konsekvens ikke længere entydigt og genkendeligt. Når vante forestillinger ligger i ruiner, må selv romanernes voksne personer percipere verden med barneøjne og dementiablik.

OFRETS POTENTIALE I *United 93* og *World Trade Center* består vante konstruktioner stadig,¹⁰ og filmene ligger i klar forlængelse af den 'good guys-bad guys'-cowboylogik, som på mange måder har sat den internationale dagsorden i forbindelse med 9/11. Hændelserne tvinges ind i en historisk fortolkning, hvor en bestående orden ligefrem kan drage nytte af hændelserne, da offerrollen bliver et carte blanche til yderlige magtudøvelse.¹¹ En sådan logik lukker dermed for det potentiale, som Žižek i *Welcome to the Desert of the real* (2002) hæfter sig ved:

"On September 11, the USA was given the opportunity to realize what kind of world it was part of. It might have taken this opportunity – but it did not; instead it opted to reassert its traditional ideological commitments: out with feelings of responsibility and guilt towards the impoverished, we are the victims now!"¹²

Hvor filmene glorificerer amerikanske helte, fokuserer romanerne på tilværelsen i skyggen af ikke-eksisterende tårne og 'terrorismens ånd'. Herigennem udvikles et langt bredere perspektiv end det, filmene fremfører, da romanerne kredser om en generel ændring i vilkårene for vestlig selvforståelse: *Extremely Loud & Incredibly Close*, *Saturday* og *Falling Man* forsøger at indarbejde en forståelse for hændelsernes kontekst. Dette står i grell modsætning til filmene, der temporalt begrænser sig til 9/11's absolutte nu. Således mister de i 'real times' forhåbende jagt på autencitet den sensibilitet for det blotlæggende og forandrende, som romanerne rummer. For at parafrasere Žižek andetsteds i det netop citerede værk, så er der i romanerne en accept af, at arbejdet med traumatet ikke drejer sig om det binære valg mellem at huske og at glemme.

10. Alene titlerne insisterer på at fastholde ikke-længere-eksisterende rum.

11. "This is the perfect alibi; it is the whole mental hygiene of the victim, through which all guilt is resolved, and which allows one to use misfortune as though it were, so to speak, a creditcard." (Baudrillard, s. 61)

12. Žižek (2002), s. 47.

Bearbejdningen af traumatet og evnen til at kunne glemme det, afhænger netop af at huske rigtigt.

Men kan romanerne endegyldigt siges at nedbryde den kulturelle barriere, som Burgoyne anklager filmene for at opbygge, når grundtonen samtidig er tabs-erfaringen? Kan de siges selv at have et potentiale, når de på trods af en nuancering af offerrollen samtidig fastholder den, idet de insisterer på repræsentationen af 9/11 som et inderligt, personligt narrativ?

Genkommende tillægsord i anmeldernes modtagelse af romanerne var netop "dybfølt", "rørende" og "gribende", og de tre romaner adskiller sig således i deres tilgang til stoffet grundlæggende fra den herskende tone i den kulturkritiske intelligentsias fortolkning af 9/11: Stockhausens (1928-2007) udtalelse om 'det største kunstværk, der nogensinde har eksisteret', og Baudrillards (1929-2007) udlægning af hændelserne som angreb på arkitektur er naturligvis radikale eksempler, men de eksemplificerer distancen¹³ i en tilgang, der koldblodigt ser igennem det private og i stedet fokuserer på bagvedliggende strukturer, maskiner og apparater. Slig tilgang muliggør en forståelse, der netop kan se det potentielle og det nødvendige, ja det ligefrem positive ved hændelserne, og kulturkritikken hæfter sig således ved en bevægelse fremad.

Romanernes grundlæggende bevægelse er derimod den utopiske tilbagevenden. Men hvor ender en sådan? I *Saturday* og *Extremely Loud & Incredibly Close*? Det samme sted: Henry ender sit døgn i hustruens arme og Oscars odysse i moderens. På sin vis finder bevægelsen hvile, så en ambivalens fortsat er i spil. Er familiens ramme i begge romaner blevet udfordret, så *genetableres* den nemlig her. Men der er tale om en genetablering i en amputeret og traumatiseret form: Manden på billederne i *Extremely Loud & Incredibly Close* falder stadig nedad, og Henrys drømmeløse søvn er en stakket frist: Far er død og morgendagen truer.

I *Falling Man* fornemmer man det samme motiv, men med en accentforskydning, der knytter sig til romanens skilsmisseramme. For Lianne opgiver ganske vist drømmen om at finde tilbage til Keith – men netop for at hun og Justin kan vende tilbage til "the way they were before the planes appeared that day, silver crossing blue" (DeLillo, s. 236). Hos DeLillo har familierammen allerede vist sin porøsitet, men alligevel søges der tilbage til den form, hvori en smule tryghed var at finde.

13. I *New York Times* anmeldelse af *The Spirit of Terrorism* tildeles Baudrillard sågar "first prize for cerebral coldbloodedness"...

Set i lyset af romanernes beskrivelser er der noget sært utilstrækkeligt over disse slutninger, fordi de *selv* artikulerer accepten af en utilstrækkelighed. Henry, Oscar og Lianne klammer sig til den sidste rest tryghed, selvom de har en klar fornemmelse af dens mangler.

Romanerne fremskriver således en modvillig og melankolsk bekræftelse af forestillingen om det lille liv, som på forskellig vis ellers er blevet problematiseret. Hverken karaktererne eller romanernes samlede udsagn formulerer et alternativ til forestillingen om det lille liv og de forbliver således fanget og centreret i deres egne private katastrofer. Men faktisk rummer *Extremely Loud & Incredibly Close* et anderledes anslag. I løbet af Oscars barnlige nøglejagt sker der nemlig noget: Jagtens intention var egentlig en tilbagevenden, men der bliver reelt tale om en engageret odysse ud i den store verden. Herigennem opstår muligheden for at forstå både den lille og den store tragedie. Oscar møder andre mennesker, de møder ham, og et nyt potentiale for tillid synes opdaget. Derfor bliver slutningens pludselige genetablering af det nære særligt problematisk i Foers roman. Her forstår man nemlig ikke kun bekræftelsens utilstrækkelighed, men fornemmer også anløbet til et alternativ, der dog drukner i moderfavn og utopiske billedkonstruktioner.

14. Parafraze af Colin Powell (am. udenrigsminister 2001-2005), hvis såkaldte 'Powell-doktrin' skulle sikre militær succes og minimere tab.

NO CASUALTIES ON OUR SIDE?¹⁴ Den bekræftende bevægelse placerer romanerne i modsætning til den del af den politiske teori, der kritisk rejser spørgsmålet om magtudøvelsen i globaliseringens tidsalder. Her er ideen om en mulig modstand nemlig tilknyttet de *modsatte* bevægelser; deserteringen, nomadismen, flugtlinjerne etc. Men hvor teorien bevæger sig i upersonlige rum, så står menneskelige relationer i dybt personlige rum i centrum af *Extremely Loud & Incredibly Close*, *Saturday* og *Falling Man*. På den ene side udgør det romanernes store begrænsning, da dette fokus bliver så centralt, at det placerer værkernes andre anslag i offerets skygge. Dette er en position, der med sin tabsbevidsthed overser det potentiale for forandring, som ligger i at blive barn eller blive dement. Disse to rummer netop muligheden for en anderledes perception af verden, men en perception som offeret forkaster til fordel for den trods alt genkendelige position som desillusioneret voksen.

Alligevel er det også denne insisterende nærhed, der gør romanerne til et overmåde væsentligt

appendiks til den kulturkritiske perception af 9/11. Ved at sætte fokus på inderligt menneskelige mennesker bryder romanerne netop med en anden type vanetænkning – systemet, strukturen og maskinens. Det er her, at romanernes insisterende nærhed vinder sin ret; ved at vise hvordan den enkelte person er situeret i en mikrokontekst af emotioner og vaner. For hvad *gør* man, når historien pludselig giver sig tilkende, og 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. Og som dermed har taget netop det private som gidsel.

Ifølge Baudrillard er 9/11's essens terrorhandlingens karakter af en ofring, der bragte den symbolske død tilbage i en vestlig verden, som benægter sin egen vold – "*a system that operates on the basis of the exclusion of death, a system whose ideal is an ideal of zero deaths*".¹⁵ Viste 9/11 Vesten, hvilken verden den var en del af, så fjernede hændelserne ikke idealet om skadesfrihed. I *Violence* fremhæver Žižek den guddommelige vold som alternativ til systemets og den subjektive vold – netop fordi denne ikke har den sociale gruppes interesse for øje men individets universelle værdier. Romanernes aldrig forløste ambivalens belyser den private handlingens vanskelighed, der skyldes modstandens uhyre fordring; når man indtager den privilegeredes position og kræver en vold i den absolutte fælles tjeneste, så fordrer dette en vold rettet mod sig selv og ens eget lille liv. Er det fra et kritisk vestligt perspektiv overhovedet muligt at tale om en symbolsk modstand uden en reel ofring? Kan og bør man indstille sig på, at blive sin egen terrorist?

15. Baudrillard, s. 16.

LITTERATUR JEAN BAUDRILLARD *The Spirit of Terrorism*. Verso, 2003 (2002) / DON DELILLO *Falling Man*. Picador, 2007 / JONATHAN SAFRAN FOER *Extremely Loud & Incredibly Close*. Penguin Books, 2006 (2005) / IAN MCEWAN *Saturday*. Vintage, 2006 (2005) / SLAVOJ ŽIŽEK *Welcome to the Desert of the Real*. Verso, 2002 / SLAVOJ ŽIŽEK *Violence*. Profile Books Ltd., 2008

FRA ET UBETITLET PROSAFORLØB

På Island hvor det amerikanske og europæiske kontinent mødes; der er en dal med en bygd dér, lige på skillelinjen. Jeg kunne ligge der i dynejakke, godt pakket ind, håret renvasket, redt, dufter af balsam, og se op i en klar blå, næsten hvid himmel. Du kunne vide besked om, at jeg lå der, du kunne ringe lige om lidt.

Den midtatlantiske ryg (det er den ryg, jeg taler om, jordkloden som en sammenrullet dinosaur, bjergkæden som dens rygsøjle, diskos på diskos, vulkaner, ørken, bjerge, gletsjere, små ondskabsfulde espressoer i Reykjavik).

De store gletsjerfloder, smeltevandssøerne, flyder mod havet. På trods af Islands nordlige placering er klimaet relativt mildt. Klimaet er mildt. Det er sommer om sommeren.

Ti procent er isdækket, og Hekla ser ud på det med besiddermine. En stor, brun Sara Bernard kage. Hun er blød inden i, fyldt med lava, Hekla er en vulkan, hun er en Sara Bernard kage, og jeg vil spise hende. Jeg vil servere et stykke til dig på en tallerken, og senere, til foråret, når vi er flyttet langt væk, vil jeg smuldre en klump af Heklas sorte magma i vores ossobuco. Vores børn kommer til at findes, vores børn kommer til at trække vejret i verden, vores børn kommer til at sidde i flyveren til Island, vores børn kommer også til at nedtylle de pissebitre, ondskabsfulde espressoer i Reykjavik, de vil trave over de geologiske aktive områder, hot spotten, vores børn kommer også til at *begynde at fiske*, vores børn kommer til at sætte pris på valmuer, vores børn kommer til at findes i verden, vores børn.

Men Reykjavik kalder de et lille New York, det innovative, blanke design. Jeg har læst om lufthavnens tåge i bøger og de små, bitre og ondskabsfulde espressoer. Nisser under store sten, islandske mennesker, deres traktorer skal repareres, deres drømme skal tydes, deres støvsugere, deres opvaskemaskiner, deres ligestilling, deres familiemødre og familiefædre med mere end ét arbejde.

Kaffemaskinens damp, saunaerne og gejserne er varme knytnæver i sneen. Og de store sko, vi træder hurtigt ned i i entreen i december, når hunden gør udenfor. Pelsfrakken jeg kaster over mig, det hurtige kys i døren inden jeg må ud og undersøge mørket, jeg ser helt klart på dig, ser de små gnister skæg på dit ujævnt barberede ansigt, jeg får

lyst til at røre ved dem, i nat drømte jeg om dit knæ, det var mit kompas, det pegede i en retning.

(...)

Det er nødvendigt med bjerge. Snehvide bjerge i beskidt lyseblå, sjældne vindpust, geraniumrød. Det er nødvendigt med bjerge og dale. Man kan ikke hurtigt skitsere en dal op, uden at det ligner, man har tegnet to bjerge. Vi er ikke to bjerge. Vi glider ikke over i hinanden. Vi mødes ikke i nogen dal. Der er ingen bjerge i Danmark. Der er ingen klipper, der synker i havet. Vi har ingen: Livsfarlige rev. Vi bugter os ikke i højdedrag som liggende kroppe, vi ser ikke verden i flimmer på grund af den manglende ilt. Det er nødvendigt med mangel på ilt. Det er nødvendigt med geraniumrød. Det er nødvendigt med busser, der forbinder kvarterene i København. Det er den stærkeste forbindelse jeg har til dig: 3A. Men vi er ikke busser, der pendler frem og tilbage, vi går ikke på kompromis. Vi er ikke: Broer. Vi er ikke: Kyster, horisonter. Vi står ikke i: Skumring. Vi har aldrig været altaner, har aldrig været svalegange. Vi er ikke havelåger, vinduer, døre, ikkeentreer, ikkefodgængerovergange. Vi er ikke sommerjakker. Vi er ikke bjerge. Vi er to mennesker i hvert vores brokvarter, der bliver for længe oppe om natten. Vi har ikke en chance. Højest sandsynligt kommer vi ikke meget længere end hertil.

f. 1984

Førsteårslev ved
Litterär gestaltning, Göteborg

Digtet er fra ansøgningen

Havet er himlens spejl
og vores båd rækker tunge
Vi bliver filmet fra en helikopter
men der er ingen vej tilbage

*

Vi søger en konfrontation
Det er dig vi leder efter

*

Verden sejler
Dit liv er ingen undtagelse

*

Du drømmer om at bore hul i vores båd
så du endelig får lov til at glemme
ligesom vi har glemt
vores hjem, vores dyr
vores stier gennem skoven
og de steder vi har begravet vores døde

*

Vi ser med orkanernes øjne
Vi sejler på verden

*

Havet er mørkere end blod
Bjergene græder
De forstår ikke
hvorfor de skal bære
alle de fodspor

*

Vi ved hvad vi er
Vi er mennesker
Vi har ikke brug for at græde

*

Hjernen er verdens spejl
men den er for lille
til at rumme både bjergsorg
og døende koralrev

*

Hjernen er en skov
fuld af skjulte stier

*

Vi sover i orkanernes hjerter
Der er dyr i vores drømme
Vi kan også dø af sult

*

Det gælder om at stjæle fra de rigtige

*

Det gælder om at se
at vi ikke kan få det vi mangler
hvis der ikke er nogen som afgiver det de har
og hvis ingen vil afgive det de har
er vi nødt til at tage det selv

*

Vi mangler en fremtid
Det er også dit problem

*

Vi kan ikke diskutere alting

f. 1985

Førsteårselev ved Forfatterskolen

De tre tekster er fra
forfatterkoleansøgningen og
indgår i et manuskript
betitlet *Lyng*

Mosdækkets væde, de lave birkes blade når de knitrer over bærkrat og i lyngen hvor den første sol knækker. Jeg ser birkene og deres udstrækning, spredt og uafgrænset, jeg går ad de samme stier igen og gentager natten med den forskel i lyset som dagen er. Jeg tror at genkende stedet hvor åen tøver før den begynder sit fald ned i lavlandet, engområderne der hælder svagt mod kysten. Længe går jeg uden at dagen tager ved, igennem morgenen med kun denne ene udsigt fra jorden, et moseland hvor hvide blomsters skrøbelige hoveder hælder i vinden. Jeg samler gule strå op, jeg bruger dem ikke til noget. Det er den lyng der gror tæt over landskabet, og der hvor det hører op.

Jeg går omkring i et landskab der bliver mindre. Bakkerne er lave og rundede, lyngklædte. Enkelte huse, hvide mure der skyder op af lyngen, træskure alene mod horisonten. Bjælker og løse planker hælder mod jorden eller gror op derfra, et træk af skyer og svaler over de blege mure. Jeg følger dyrenes gange i den sandede grund. Om natten søger jeg væk fra stjernerne der farer omkring i den første frost, jeg må sove og finde et læ for lyset. I lyngen og op ad lerklinede mure, i rummet mellem to birketræer findes din krop, som svalerne går over.

Vi gør vejen om og er i et ved havet, tøvende, som bark, nærmere sammen. Det er lyngsletterne og deres dæmpethed, marsken der befolkes af stedkendte fugle. Over vådmarkerne de uldne og ishvide blomster der bølger i spredte flokke. Vi kan se til byen herfra hvor vi går mellem bløde stammer, på græstuer eller i mosegrund hvor foden synker ned når man træder. Der er fugle som strejfer omkring, de slår sig kortvarigt ned ved kystlandets lave søer før de fortsætter ud over det nordligste af jordens krop. Fuglene bygger steder at bo og efterlader dem i vinden. Om aftenen slår de sig sammen for at give lyd mens de kredser over hinanden, det er flugten de deler.

TRE DIGTE

Geometriske paralleller synes at have spærret mit frie udgangspunkt så jeg ved kryptiske bevægelser må fremføre mit (jeg).
Kynisk beregnede medianer vil gennembore mit ubeskyttede rum så intet vil være tilbage.
Med mit tomme rum vil jeg nu endnu vandre ad nye veje i håbet om at finde muligheder der beskyttende kan varetage mine nu mislykkede længsler.

NICOLAJ STOCHHOLM

f. 1966

Digtene er skrevet i oktober 1981 og er hidtil upublicerede

Blitz sekvenser hviner
 for mine øjne
 i lyn-hurtige
 tik-tak sekunder
 målbevidst rettet mod
 min egen utilstrækkelighed
 fungerer jeg altid mine sidste minutter
 før jeg for altid skal hvile i de glemtes bolig
 Desperation
 Desperation

Selvlysende mørk-violette bølger slår
 mod en skrigende brænding af opløst
 håb og ubetænksomhed.
 Vinden med en skarpskyttes præcision
 pirrer bølgerne – skummende af vrede.
 Selvlysende mørk-violette bølger pisker
 brændingen af opløst
 håb og ubetænksomhed
 trækker blodrøde sten med sig.
 Bataljon efter bataljon angriber
 en blødende brænding,
 skrigende i endnu en angstneurose
 vrider brændingen sig
 i endeløs smerte.
 Selvlysende mørk-violette bølger slår
 mod en skrigende brænding af opløst
 håb og ubetænksomhed.
 Jeg ser hele sceneriet
 blottet for følelser
 som var det igennem
 min Philips 2000 video recorder
 der med en brændende ledning
 er tilsluttet
 en skærm af paranoiaprikker
 der hypnotiserer hjernen
 til at se
 billeder..... billeder
 Selvlysende mørk-violette bølger slår
 mod en skrigende brænding af opløst
 håb og ubetænksomhed.

SAN VINCENZO

Landskabet er tørt og grønt og det er stadigvæk varmt i vejret. Vi bader og graver sandlotte og drikker cola. Jeg går en tur op på en høj, der giver udsyn over den lille bugt. Jeg sidder i solen og tænker: Jeg har glemt at give børnene solcreme på. Mine tanker er grumsede som smeltet voks, de samler sig om kultur og civilisation; stedet indbyder til det; det jeg sidder på er en gigantisk slaggebunke. Ordet slagge er selv et lille forvredent ord, der har spor af kamp i klangen. Slaggerne jeg sidder på stammer fra minedrift, etruskerne brød jernmalm her i de lave bjerge, jernet løb ud i bunden af de primitive højevne. Jeg tænker på etruskerne og deres gravsmil, som vidste de noget vi ikke ved i dag. Deres slaggebjerge præger stadig landskabet. Den romerske kultur absorberede den etruskiske i sig, for romerne havde brug for jern til sværd og spyd fremstillet af malmen. Malm. Slagger. Vi går over til campingpladsen for at spise aftensmad. I betragtning af hvor lidt jeg bryder mig om camping er det påfaldende hvor ofte jeg befinder mig på campingpladser. Livet med dets sorg og camping, som Højholt siger det. Campingpladsen i San Vincenzo ligger i en eukalyptuslund for eukalyptustræerne køler luften med deres duft og skygge. Vi går op imod den primitive kantine bygget af sivmætter hængt op imellem nogle køkkenskure. Her kan man vælge mellem pizza og pasta. Børnene vælger pizza. Jeg går lidt rundt på området og ser et par mennesker, som sidder foran et tv-apparat mellem træerne. Det er uvant at se et fjernsyn stå under åben himmel. Da jeg nærmer mig tv'et ser jeg billeder, som jeg straks forbinder med andre billeder: CNN og det velkendte scenarie af røgsøjler over en by, brun pumpende røg fra bebyggelse. Min første indskydelse er: Så bomber de igen. Amerikanske fly og amerikanske bomber har været et akkompagnement hele mit voksne liv. Jeg kan ikke huske et tidspunkt hvor Amerika ikke har bombet et eller andet sted i verden. Jeg går nærmere. Folk sidder på plastikstole i det sidste eftermiddagslys og de sidder helt stille. Nu forstår jeg at det er New York røgen stiger op fra. Jeg kommer nærmere. Det er i New York det brænder. Jeg

mærker fysisk hvordan mit verdensforventningsbillede skal vendes, en enorm konstruktion af mursten, mørtel, metal, taljer og snoretræk, der er en knirken af planker og spær: Et vers, et vildt linjebud og en bevæget italiensk tv-speaker, der opremser tal og hændelser som i dag er velkendte.

Note:

Denne tekst knytter sig til digtet "San Vincenzo" som står i *Vinci, senere* fra 2002. Teksten har jeg aldrig kunne finde et sted til, den har været underlig hjemløs. Den er også forbundet med overvejelserne over hvad et linjebud er – noget jeg gik videre med i samlingen *Et skridt i den rigtige retning* fra 2005. Nu kan den stå på Trappe Tusind som en note der aldrig kom med i bogen.

SAN VINCENZO

Der står breaking news
skrevet med rødt hen over den rene
og skære virkelighed
der er så rå og beskidt
at den ligner en film
siger de overlevende
det bliver mørkt
og bomber befæster munden
ligene rådner i bunker af aviser
sandheden blaftrer hen over skærmen
vi ved næsten ingenting
og dét vi bygger vores viden på
viser sig i virkeligheden at være løgn
i den vaskeægte vanvittige
virkelighed hvor alting
er lavet af teflon og gummi og pap
og tv direkte med billeder af dem
der er døde
i virkeligheden
børn spiser pizza
med store hvide øjne
midt i det bange lys

PIA TAFDRUP

REVOLVER

f. 1952

Digtet er skrevet i november 1989, 1990 eller 1991 og er hidtil upubliceret idet det ikke kom med i *Krystalskoven* (1992)

– Om jeg har en sjæl, spørger min yngste søn,
der i sin revolverleg kommer tumlende ind i rummet,
hvor jeg sidder i tanker tårnet op i trækroners højde.
– Det håber jeg, svarer jeg og ser op.

Det har jeg også, siger han.
Min lever videre, når jeg er død —
fortsætter han allerede på vej ud igen
i efteråret, der vokser ind over svampene.

Klynger af tragthatte mellem våde blade
under novembergrå skyer, bag hvilke et hvidgult skær
anes mellem træerne, hvor luften er rå, og min ånde
tåger stadigt nye blomster frem i luften.

SORT VIND

INGER CHRISTENSEN

f. 1935

De to digte er fra hhv. 1959 og 1961 og er hidtil upublicerede

Der kommer en tid for den sorte vind
når månen bestiger sin himmel
og atter forventningsfuldt udvisker tiden
og fylder sit hjerte med honning.

Der kommer en tid for den sorte vind
som løsner mit hår i din hånd
og hændernes skål er en måne
da drikker du bitterlig honning.

Og hændernes skål er en måne
en tid for den sorte vind
da drikker du bitterlig honning
da spiser du natskyggefrugt.

Og nætternes frugt er en skygge
din hånd i mit løsnede hår
og månen er tømt for sin honning
da drikker vi bitterlig vind.

Der kommer en tid for den sorte vind
og månen er tømt for sin honning
mit hår når det udvisker tiden
en skyggefrugt ned i din hånd.

Der kommer en tid for den sorte vind
da månen forlader sin himmel
og atter forventningsfuldt indkapsles i os
når hjertet er tømt for sin honning.

(1959)

Jeg har øjne af kul
jeg har ører af kul
sorte kul døde kul

jeg har mund af kul
jeg har knapper af kul
sorte kul døde kul

jeg har gulerodsnæse
begravelseshat
kul nat kold nat

hvad venter vi på
hvorfor skal jeg stå
en nat uden ild

(1961)