

Sandra M. Gilbert

»I min slutning er min begyndelse«

Skabelsen af oprindelse og elegi
hos Whitman og Dickinson

*What we call the beginning is often the end
And to make an end is to make a beginning.
The end is where we start from ...
Every phrase and every sentence is an end and a be-
ginning.
Every poem an epitaph.*

T.S. Eliot: »Little Gidding«¹

Er poetiske skrifter og ritualer kønsbestemte, og hvordan er kønspræget i så fald opstået?² Hvis drenge og piger bliver voksne gennem kulturelle tilpasningsprocesser, som fremtvinger den seksuelle forskel, således som psykoanalytiske tænkere fra Sigmund Freud til Nancy Chodorow har hævdet, repræsenterer mandlige og kvindelige digtere så æstetisk oprindelse på måder, som også understreger forskel? Og styrker forskellige mandlige og kvindelige former for (poetisk) identitet som en konsekvens heraf forskellige følelser for afslutningen af en kunstners karriere – altså forskellige visioner om den personlige eller æstetiske tilintetgørelse sammen med forskellige former for sorg, forskellige sørgeceremonier?

Disse spørgsmål vil jeg her gerne overveje, idet jeg så at sige begynder bagfra: jeg vil begynde med at betragte de måder, hvorpå Walt Whitman og Emily Dickinson, to radikalt nyskabende kunstnere, der længe er blevet defineret som »faderen« og »moderen« til moderne amerikanske vers, behandlede det traditionelle problem (og traditionens problem), som den uafviselige sorg over en *anden* stillede, en uafviselighed som ofte præger en digters selvbevidste indgang til og overtagelse af en plads i litteraturhistorien (som det var tilfældet med Miltons *Lycidas*). For som Celeste Schenck udtrykker det: »siden antikken har elegien fungeret som den poetiske indvielses rituelle hymne med hvil-

ken en ny, sædvanligvis mandlig digter præsenterer sig selv som arving til traditionen«. ³

Derefter vil jeg se på to digte, i hvilke disse kunstnere – idet de taler (eller hævder at tale) mere personligt – iscenesætter særlige historier om æstetisk oprindelse: Whitmans »Out of the Cradle Endlessly Rocking« og Dickinsons »My Life Had Stood a Loaded Gun«. ⁴ Begge er berømte litterære 'kors', og hver af dem beretter direkte om et begyndelsens ritual, om æstetisk indvielse.

Til slut vil jeg som en kort coda til denne diskussion kommentere to digte, hvori Whitmans og Dickinsons forskellige myter om oprindelse har ført til tilsvarende asymmetriske forestillinger om personlig og måske poetisk udslettelse: Whitmans »As I Ebb'd With the Ocean of Life« og Dickinsons »Because I Could Not Stop for Death.« Igen er der tale om to betydelige tekster, som begge iscenesætter et overgangsritual, i dette tilfælde et proleptisk ⁵ ritual, hvor digteren udspiller en overgang bort fra livet og dets oprindelse og ind i en forsøgsvis postuleret personlig afslutning. At disse 'afslutninger' og 'begyndelser' er intimt forbundne, som T.S. Eliot stadig hævdede, vil således være mit gennemgående tema i dette foredrag.

Jeg har andetsteds argumenteret for, at skønt Whitman og Dickinson lignede hinanden ved at skrive, hvad deres egen tidsalder definerede som – i Josiah Hollands formulering om »Amherst-myten« – »ikke poesi«, så adskilte deres innovative former sig betydeligt fra hinanden på grund af kulturelt frembragte kønsforskelle. Jeg har især hævdet, at skønt begge forfattere, idet de rettede sig til for og ind i en ny verden »synes at have lidt af usædvanligt intense angstfyldte følelser for [...] deres litterære kunsts bogstavelig talt fjerne [engelske og kontinentale] fædre [...], måtte denne angst for Whitman – trods alle hans benægtelser af afhængighed af traditionen – opløses gennem en skjult, 'positionerende' identifikation med de ceremonielle versgenrer, som dominerer engelsk verstradition, medens det ikke skete for Dickinson.« ⁶

Jeg skal bemærke, at jeg ved fremlæggelsen af denne idé, støttede mig til Sigmund Freuds og (i særdeleshed) Nancy Chodorows beskrivelse af den asymmetriske mandlige og kvindelige psykoseksuelle udvikling. For Chodorow (som trækker på Freud, også når hun reviderer ham) betyder den vestlige form for børneopdragelse, at faderen er en fjernere figur end moderen, hvorfor billedet af ham kræver en 'positionel' identifikation af drengen, som fostrer »abstrakt [...] rolleindlæring snarere end [...] personlig identifikation«. Maskulinitet forpligter således drengen til at »undertrykke de kvaliteter i sig selv, han anser for feminine«, og »maskuline identifikationsprocesser fremhæver forskel fra andre [...] og de kategoriske komponenter i den maskuline rolle«, medens »kvindelighed og den feminine rolle« for piger, der er indviklet i for-

hold til de i familien nærværende mødre, »forbliver [...] alt for [...] konkrete.«⁷

Jeg foreslog, at en sådan kønsbestemt udviklingsmodel oversat til litterære termer kunne indebære, at selv den radikalt innovative Walt Whitman, som jævnthen definerede sig selv som den »Ny Verdens mandlige repræsentant«, måtte »sikre sin poetiske identitet gennem skjulte gentagelser af de æstetiske manøvrer, som karakteriserer den gamle verdens tradition for poetisk repræsentation«, hvorimod Dickinsons »poetiske idiosynkrasi« kunne betragtes som »stigmata efter hendes manglende evne til – eller afvisning af – at anvende« nogle af (omend naturligvis ikke alle) de store poetiske genrer, som har domineret den vestlige litteraturs historie.⁸

Skønt en del teoretikere især i 1980'erne (mest bemærkelsesværdigt i Frankrig) argumenterede for, at kønsforskellen fortrinsvis viser sig på det sproglige niveau, har jeg lokaliseret den på den poetiske *genres* niveau, af hvad jeg betragter som sunde empiriske årsager. Ved at samle tekster til (nu) to udgaver af *The Norton Anthology of Literature by Women* har Susan Gubar og jeg for længst bemærket, at hvis vi forsøgte at kategorisere kvinders brug af poetiske genrer med de termer, der bestemmer formen på mandligt forfattede vers, fandt vi usædvanlige mangler. Muligvis med undtagelse af Elizabeth Barrett Brownings *Aurora Leigh* (som i sig selv er formelt dobbelttydig at dømme efter forfatterens egen definition af værket som en »versroman«) kan den anglo-amerikanske kanon ikke opvise nogen vellykket episk, allegorisk romance i fuld boglængde eller lang satire før det tyvende århundrede skrevet af kvinder (ingen *Beowulf*, *Faerie Queen*, *Paradise Lost* eller *Rape of the Lock*⁹). Ydermere synes kvindelige digtere i England og Amerika næppe at have nærmet sig traditionelle genrer som den pastorale elegi, den filosofiske epistel og den høje romantiske ode: der er ingen kvindelig »Lycida«, »Adonais«, »Essay on Man« eller »Ode. Intimations of Immortality«.¹⁰

I det hele taget har de mest ambitiøse digte af kvindelige forfattere indtil for ganske nyligt haft en implicit narrativ kerne eller, hvilket er tæt forbundet med sådan en kerne, et »lejlighedsbestemt« formål; den kvindelige digter, som ville forsøge at skabe et omhyggeligt udarbejdet værk, synes med andre ord indtil i det mindste midten eller slutningen af det tyvende århundrede nødvendigvis at have måttet lade formode, at hun enten 'blot' ville fortælle en historie eller 'blot' ville udforme en slags 'takkeskrivelse' til en beskytter, velynder eller ven – i begge tilfælde holdninger som udadtil kunne retfærdiggøre (eller måske skjule) forfatterens i stereotyp forstand 'ukvindelige' litterære aspirationer. Med rækken af sonetter som den bemærkelsesværdige undtagelse synes elitegenrerne ode og pastoral elegi, som kan siges at udgøre grundlaget for (eller

kulminationen af?) den lyriske tradition i England, også at have været historisk fremmed for den kvindelige fantasi.

Overfladisk set kan en sådan fremmedgørelse siges at reflektere kvinders udelukkelse fra den klassiske uddannelse, som inspirerede mandlige kunstnere til at forsøge sig med disse græske og latinske former. Men kan sådanne litterære forskelle forklares udtømmende i sociokulturelle termer, eller kunne der være tale om forskellige mandlige og kvindelige psykoseksuelle imperativer? Som jeg allerede har antydnet, spekulerer jeg på, om mandlige digtere har et dybt i familien konstrueret behov for at nedskrive det 'mandlige' ved at bruge æstetisk bekræftende former, medens kvinder simpelthen ikke føler noget behov for at nedskrive det 'kvindelige' på samme måde. Således byggede den erklærede revolutionære Whitman bro over kløften mellem sig selv og den poetiske tradition i værker fra »Out of the Cradle« til »Crossing Brooklyn Ferry« og til (måske mest slående) »When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd« ved hjælp af dækkede allusioner til genrer, som indeholder mandlig potens og autoritet. Samtidig distancerede Dickinson sig i stigende grad fra den poetiske tradition ved i tekster fra »I Want – it pleaded – All its life« og »I heard a Fly buzz« til »My Life had stood – a Loaded Gun« og »Because I Could not Stop for Death« at gennemspille sin fremmedgørelse fra genren og understrege det flydende, tilmed ubestemte i sin kvindelighed.

Det er, når alt kommer til alt, ikke tilfældigt, at »When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd« er det af Whitmans digte, der sammen med skolelærernes foretrukne »O Captain! My Captain!« oftes undervises i med dets ritualiserede sorg, dets symbolske 'treenighedssikre' blomst-fugl-stjerne og dets alluderende påkaldelse af den egyptiske *Dødebog*, jordens regenererende kraft, fædres og sønners kammeratskab og digterbrødrenes »forunderlige sang«. For skønt Whitmans kunst bestemt er nybrydende her, så tegner han også helt enkelt konturerne af den pastorale elegi, som tiden helligholdt. Fra hans indledende begravelse af den »mægtige vestlige faldne stjerne«, der symboliserer den myrdede Lincoln, og hans første beklagelse over den »ublide omringende sky der ikke vil befri min sjæl« til hans ceremonielle ofring af syrenerne til den rejsende kiste, hans identifikation med sig selv som præstelig talsmand for »mine byer« og »mit lands store ubevidste sceneri«, hans visionære forsoning med de døde herskare og hans sluttelige fredfyldte opfattelse af den faldne præsident som en »kammerat der stråler med sølvansigt i natten« kan Whitman måske egentlig siges næsten at gennemskrive en pastoral elegi som Shelleys »Adonais« med dens bevægelse fra sorg over Keats' faldne »stjerne« (»Du var morgenstjernen mellem de levende«) til glæden over at »Adonais sjæl som en stjerne / lyser fra de eviges boliger«.

Hvis vi undersøger Dickinsons oeuvre for tilsvarende eksempler på digte struktureret af strategier lånt fra så ceremonielle genrer som elegien og oden, tror jeg ikke vi finder nogen. Vi vil højst møde grupper af vers, som mellem sig spreder den gennemspilning af død og opstandelse, af viden og magt, som »Lilacs« integrerer i en ubrutt sammenhængende struktur, eller vi vil opdage enkelte digte som giver elliptiske parodier på sådanne gennemspilninger. Dickinsons poetiske idiosynkrasier er stigmata fra hendes manglende evne til – eller afvisning af – at anvende de hovedtræk, der udmærker lyrikken som genre.

Hvilket enkelt værk af hende kan vi, når det kommer til stykket, sætte op imod »Lilacs«? Hvis vi ser på J. 731,¹¹ en rimeligt repræsentativ Dickinson elegi, hvis nedskrivning Johnson daterer til to år før »Lilacs« [1863], må vi straks notere den strenghed, hvormed digteren forkaster eller *overser* alle de trin i den quasiofficielle rituelle proces, med hvilke Whitman konfronterer sig og blander sorgen.

»»I want« – it pleaded – All its life –
I want – was chief it said
When Skill entreated it – the last –
And when so newly dead –

I could not deem it late – to hear
That single – steadfast sigh –
The lips had placed as with a »Please«
Toward Eternity –«¹²

Idet hun reducerer det døde subjekt fra en magtfuld faldende stjerne til et blot længselsfuldt objekt – et »det« hvis ønsker både er håbløst begær og hjælpeløse mangler – tillader Dickinson ikke sig selv at indtage rollen som potent formidler, ingen troens triumf. Snarere er hun næsten kun et øre, der hører den dødes »enkle – stadige suk«, et suk der er uhyggeligt forlænget ud mod en »evighed«, som hverken er uklart lyksalig (som Whitmans) eller udstråler forløsning (som Shelleys).

Dickinson kontekstualiserer heller ikke sørgescenen – hvis hendes flade redegørelse for »dets« død kan kaldes 'sorg' – som en fælles sorg. Hendes lette, to strofer lange møde med »dets« opslugning i »evigheden« indtræffer i en ramme af fravær, tomhed: det lidt digteren siger om døden som en begivenhed siges ingen steder og til ingen i en atmosfære af gusten skepticisme, som hun skulle udvikle mere sardonisk året efter i J. 892 (»Who occupies this

House?«), et stykke hvor både kirkegårdens døde borger og evighedsens transfigurerede sjæl beskrives som lige fremmede:

»The Owner of this House
A Stranger He must be-
Eternity's Acquaintances
Are mostly so – to me.«¹³

Jeg må her bemærke, at jeg i udviklingen af min argumentation grundlæggende modsiger Calvin Bedient, som har hævdet, idet han på sin egen måde trækker på Chodorow, at »Whitman definerede sig selv på samme måde som de fleste kvinder: han manglede den uigennemtrængelige støttestrøge-identitet, der er typisk for mænd, han flød omkring, han blev, hvad han sugede til sig.«¹⁴ For at tydeliggøre mine påstande, vil jeg nu se nærmere på Whitmans »Out of the Cradle Endlessly Rocking« og Dickinsons »My Life Had Stood a Loaded Gun«, de digte jeg har kaldt indvielsesritualer. For digte om poetisk indvielse tilbyder selvsagt et usædvanligt relevant materiale at analysere fra kønssynspunktet, eftersom sådanne arbejder ikke kun spejler kunstnerens selvdefinition, men også tilbyder en regørelse for de måder, på hvilke han eller hun er nået frem til dette selv billede samtidig med hans eller hendes forståelse af den litterære tradition, som enhver ny digter må indføres i.

Så forskellige deres fortællinger end er, synes »Out of the Cradle« og »My Life Had Stood« at dele de fleste af disse træk. Begge værker lovpriser for eksempel jeg'ets adgang til en magt, som faktisk er enestående. Whitman praler af, at spottefuglen [the mocking bird] »udspyede den betydning jeg blandt alle mænd [men] kendte«, og Dickinson bryster sig af den enestående »Vesuvius« fornøjelse, hun har opnået i sit nye liv som et »ladt gevær«. Tilsvarende forbinder begge jeg'er oprindelsen til deres magt med deres besiddelse af og bevidsthed om andethed: i Whitmans tilfælde både fuglens og havets andethed, i Dickinsons den gådefulde »ejers«. Begge ser også på en måde døden som, med Wallace Stevens' formulering, »mor« til den »skønhed«, som de på forskellig vis har været bestyrket i at skabe. Endelig mener de begge paradoksalt nok at genfinde en sådan skønhed, en sådan »kunstig evighed« – for at citere endnu en moderne digter – i den strøm eller tilmed vildskab i den naturlige verden, som den indviede må erobre gennem sproget.

Naturligvis fremlægger »Out of the Cradle« og »My Life Had Stood« meget forskellige historier. Jeg ønsker imidlertid at argumentere for, at den stærkeste forskel mellem Whitmans og Dickinsons tekster ikke kun findes i afvigelserne mellem deres historier og ikke kun i de forskellige forestillingsmønstre, som deres dissonante fortællinger nødvendiggør, men igen i de for-

skellige genreslægtskaber, de to værker signalerer. Som Leo Spitzer måske var den første kritiker, der bemærkede, er »Out of the Cradle« simpelthen »en ode [...] et højtideligt, langtrukket, lyrisk-episk digt, der fejrer en for samfundet betydningsfuld begivenhed«, og »i denne meget aristokratiske genre« indvier Whitman sig selv som »den demokratiske og præstelige *vates Americanus*.«¹⁵ Men med dets gådefulde slutning, dets nærmest surrealistiske, elliptisk udformede historie og dets karakteristiske holden fast ved det »folkelige versmål, som John Crowe Ransom kaldte det, minder »My Life Had Stood« mere om en fragmenteret Yankee ballade, en sang om et selv, hvis sanger – i videregivelsesprocessen [transmission process] – kan have mistet, glemt, udeladt eller undertrykt hele linier eller strofer.¹⁶

Ser vi nærmere på »Out of the Cradle«, kan vi iagttage omridset af de kønsbestemte strukturer, som denne store ode dramatiserer. For fra begyndelsen til slutningen fremhæver Whitman ikke (som Bedients argument indebærer) den talendes »smelten« og »sammenflyden«, men hans individuation – især hans adskillelse fra 'det kvindelige' – , og den præstelige autoritet han vandt gennem denne individuation, såvel som gennem det der essentielt er en 'positionel' identifikation med en anden mandlig sanger (spottefuglen), som på totemistisk vis repræsenterer et broderskab af elskovssyge *Meistersingers*.¹⁷

»Out of the Cradle«s berømte besyngende åbning understreger f. eks. med dens lange serie af ledsætninger i parallelle strukturer ikke kun den gave *fra*, *op af* og *ud af* havstokken, som digteren husker at have modtaget, men også hans egen adskillelse fra naturens elementer, hans tilsynekomst *ud af* og *fra* de mystiske moderlige kræfter, der emblematiske beskrives som dybets endeløst rokkende vugge. (I virkeligheden fulgte, som adskillige kommentatorer har bemærket, den originale version af denne lange shamanistiske besyngelse efter »tonevævet« i anden linie med den særligt seksualiserede sætning »Ud af drengens moders liv og fra hendes brystvorter.«¹⁸) Digteren styrker tilmed sig selv, idet han husker den kraft, han har fået af det moderlige kaos, han er *dukket frem af*, og han proklamerer sin allerede opnåede autoritet med en rent ud sagt arrogant selvdefinition: »Jeg, smertens og glædens sanger, der forener nu og sidenhen, / griber alle tegn for at bruge dem, men *springer hastigt forbi dem*« (fremhævelsen tilføjet¹⁹). På overfladen synes spottefuglens fortælling, som udgør den centrale episode i »Out of the Cradle«, at være for sentimental til at efterfølge en så heroisk åbning. Dog som D.H. Lawrence engang hævdede, handler denne tilsyneladende huslige anekdote i realiteten om bindinger mellem mænd. For det, at »hunfuglen der trykkede sig på sin rede« forsvinder, er afgørende for drengens adgang til indsigt. Som Lawrence formulerer det, »det kreative i livet må være nær ved døden [...] Den rene kriger må stå ved fra dødens rand. Det samme må mændene fra kreativitetens rene nation [...]

og således er det [...] når hanfuglen synger om den tabte hun: *ikke at hun er tabt, men tabt for ham som nødvendigvis måtte gå hinsides hende for at synge ved randen af det store hav i natten*« (fremhævelsen tilføjet).²⁰

»Ham som nødvendigvis måtte gå hinsides hende«: Lawrences sætning sammensmelter fugl og digter på en betydningsfuld måde, ligesom Whitmans egen retorik gør det både i selve digtet og i hans anmeldelse af sit eget værk fra 1859. Som George Hutchinson bemærker, er »drengets substitution af hun-fuglen«, der bliver åbenbar i linierne »Dæmon eller fugl! [...] / Er det virkelig til din mage, du synger? eller er det mest til mig?«,²¹ »en transformation, hvis endemål er åndelig forening og sammenhængende hermed ligeværdighed mellem åndsfrænden, kammeraten eller dæmonen og den indviede.«²² Whitman pralede også selv med denne »ligeværdighed«, når han insisterede på, at digtet var et tegn på hans egen genopstandelse: »Vi føler os autoriserede til med sikkerhed at bekendtgøre« skrev han i *Saturday Review*, »at spottefuglen er vendt tilbage til hans strube, hans cantabile, hvilket ikke vil give hans beundrere årsag til beklagelse over, at han dovner tavs rundt i verden. Hans sange vil, lover han os, efter denne dag vælde overdådigt frem i både den ene og den anden retning.«²³

Derfor fejrer afslutningen på »Out of the Cradle« også meget passende den helts magt over sproget. Efterhånden som den »vilde gamle mor« bliver stadig mere truende, står drengen over for den opgave at dechiffrere »den druknede hemmelige hvislen«, som er hendes oprindelige sprog-under-sproget, et »nøgle«ord som han må erobre, hvis han skal blive den »enestående sanger«, der på paradoksal vis legemliggør den Ny Verden, netop som han »anstrenger sig for opnå« kammeratskabets utopia. Det er betegnende, at hans forståelse af ordet i første omgang følger i hælene på hans anerkendelse sin egen mission – »Nu ved jeg med et, hvad jeg er her for, jeg vågner« – og i anden omgang på hans intuitive oplevelse af sit mystiske slægtskab med fuglen, hans bevidsthed om at fuglen, som for at svare på et Shelley'sk »Vær du mig, frembrusende væsen«, »projicerer mig frem«. I dette hellige øjeblik udtaler havet »det sagte og dejlige ord død«, den vilde moders forklaring på sit drengebarns skæbne.

Ligesom en sådan forklaring er det infame »ord« naturligvis tvetydigt i rigt mål. Er nøgleordet »død«, fordi, som Whitman erklærer andetsteds, »at dø er forskelligt fra, hvad nogen kan forestille sig, og lykkeligere«? Er det »død«, fordi liv og død kun er sider af hinanden i naturens endeløst rokkende vugge? Er det »død«, fordi den ensomme sanger må overskride døden for at blive mere magtfuld og præstelig? Er det »død«, fordi den indviede i mange *rites de passage* må gennemgå en symbolsk død og begravelse for at blive genfødt i vedkommendes nye, modne selv? Er det »død«, fordi det ville betyde døden at smelte sammen med moderen, det feminine, dybets kaos? Er det »død«, fordi

moderen nærmere bestemt er blevet karakteriseret som en »gammel kone [Crone]« i digtets næstsidste linie, en benævnelse for en »hekseagtig gammel kvinde«, der har samme etymologiske rødder som ordet »ådsel [carrion]«?

Jeg tror, at alle disse muligheder er lige gode, om ikke af anden grund så fordi de hver især beror på en bevidsthed, der udtrykker sig ud fra en viden om adskillelse – altså om en epistemologi der er muliggjort gennem en splittelse af, hvad Lionel Trilling, idet han citerede Freud i en berømt analyse af et andet stort indvielsesritual, Wordsworths »Intimations Ode«, omtalte som den »oceaniske fryd« i det infantile bånd til moderen.²⁴ At vide, at f.eks. død er »forskellig« fra og »lykkeligere«, end hvad andre forestiller sig, og at vide at liv og død er blevet rokket i den samme vugge, betyder netop at have været på en sådan afstand af naturens ubevidste, at ufærdig viden kan formuleres lingvistisk. Sådan viden implicerer ydermere en overskridelse af det moderliges dødelighed, genfødsel *fra* og *ud* af den moderlige gamle kones stoflighed og materialitet: genfødsel til den sørgelige, men magtfulde ensomhed, det »ukendte savn« og »søde helvede«, der er den indviede digter-præsts, hvis sange »efter denne dag [vil] vælte overdådigt« frem.

Whitmans rituelle indvielsesode har, som han selv synes at have fornemmet, et antal fælles træk med de *rites de passage*, der mest indflydelsesrigt er defineret af Arnold van Gennep og Victor Turner.²⁵ Et karakteristisk træk ved værket, som Turner meget vel kan have bemærket, er f.eks., at sceneriet ofte er kystens »grænse«. »Allerede som dreng«, bekender digteren, »ønskede jeg at skrive et stykke [...] om strandkanten – denne antydende, adskillende linie, kontakt, mødested, det fastes ægteskab med det flydende [...] Timer, dage i min Long Island ungdom [...] hjemsøgte jeg stranden [...] 'Jeg har fundet mine egne digtes lov', var den udtalte, men mere og mere afgjorte følelse der kom til mig [der].«²⁶

Mine egne digtes lov: både genremæssigt og psykoseksuelt var den lov, som den »begyndende barde« måtte lære at love troskab, den som vi nu kalder »Faderens lov«, principper for mandlig poetisk identitet uddraget af og gennem en modstand mod moderens dødelige forlokkelse. At denne lov desuden nu må overføres på den rette måde til hele samfundet, idet den indviede, der nu ikke længere er en novice, antager rollen som talsmand, gøres klart endog gennem selv-anmeldelsens ironiske praleri, som nærmest får karakter af en coda til indvielsesritualet: »Spottefuglen, der er vendt tilbage til hans strube [...] vil ikke give hans beundrere årsag til beklagelser.«.

Hvis, som disse citater antyder, den underliggende impuls i Whitmans digt er prædikenen, som det ville passe for skaberen af den nye amerikanske bibel kendt som *Leaves of Grass*, er det angivelige motiv bag Dickinsons digt både mere underdanigt og mere gådefuldt. Man kan blot sammenligne den tilsyne-

ladende passivitet og føjelighed i »Mit Liv stod – et ladt gevær – / I hjørner – til en dag / *ejeren* kom forbi – identificerede – / og tog mig med –« (fremhævelsen tilføjet) med den triumferende selvfølelse i »Ud af den uendeligt rok-kende vugge / ud af spottefuglens strube, tonevævet [...] Jeg, smertens og glædens sanger, der forener nu og sidenhen [...] synger en erindring.« Desuden, selv om Dickinsons digt også er et indvielsesritual, afviger det i en række andre retninger fra det ceremonielle mønster, som Whitmans ode slutter sig til. I første omgang og mest oplagt, handler »My Life Had Stood« ikke direkte om kunst, skønt det *handler* om adgang til sproget (»hver gang jeg taler for ham«). Læsere kan faktisk beslutte – og har argumenteret for –, at den mystiske »ejers«, som gør krav på og »identificerer« fortælleren i lige så høj grad er en Kristusfigur, som han er en muse. Denne figurs ubestemthed giver i øvrigt ekko i en stor del af ubestemtheden i digtets sprog – ikke kun i den berømte sidste strofes gåde (»Skønt jeg måske – lever længere end ham / må han leve længere – end mig – / for jeg har kun magt til at dræbe, / uden – magt til at dø –«), men f. eks. også i den første linie, der kan betyde »[Hele] Mit liv stod [jeg] – [som] et ladt gevær« eller ret forskelligt herfra »Mit liv stod [i sig selv som] – et ladt gevær –«.²⁷

Men hvilken slags sejr kan vindes ved en sådan ubestemthed? I alt fald ikke den slags triumfer, som Whitman opnår. For hvis jeg'et i »Out of the Cradle« styrker sig selv gennem at oversætte bølgerens ord, bliver jeg'et i »My Life Had Stood« *den, der skal oversættes*, en gådefuld tekst der styrker sig selv gennem selve sin uigennemsigthed. Bedøvet, instrumentel, gravkammeragtig uden den sorg, der paradoksalt nok gør Whitmans »begyndende barde« til en profet og præst, er dette jeg født ind i et samfund, som ikke er en for- ening af kammerater, der sætter sig selv op mod døden, men et fællesskab af død, drab – og et drab på ikke blot en almindelig anden, men på en særlig ud- gave af (det kvindelige) selv: »Og nu strejfer vi om i herskerens skove – / og nu jager vi *råen* –« (fremhævelsen tilføjet). I sand modsætning til Whitmans digter, der får sin energi fra en forøget bevidsthed, ved Dickinsons »gevær«/ kunstner, hvad hun gør, men ikke hvorfor hun gør det, eller hvorfor hendes herre ønsker, at hun skal gøre det. Skønt hun taler for »ham«, og skønt hun forsikrer sine læsere om, at »Hans fjende – er min dødsfjende –« undertrykker hendes ballade – i det jeg har kaldt dens 'videregivelse' – alle grunde til hand- ling eller fjendskab.

Hvor Whitman altså dramatiserer en indvielse til den styrke, der muliggøres af adskillelsen fra og deraf følgende viden om døden – en styrke der udspringer af og er understøttet af hans *menneskelighed*, hans dødelighed – dramati- serer Dickinson en indvielse, som er dødelig, fordi »jeg har kun magt til at dræbe, / uden – magt til at dø –«. Det betyder, at hun gør krav på den styrke,

der er den *ikke-menneskelige* (og umenneskelige) kunstners, hvis udødelighed netop er vundet på bekostning af hendes menneskelighed. Lige så slående er det, at hvor Whitmans adgang til sproget bliver særlig energiladet gennem bindinger til mænd, gennem en slags kammaratskabsforhold til spottefuglen, der (som Lawrence opfattede det) er et emblem for overgangen til mandlighed i seksuel forstand, involverer Dickinsons æstetiske *rite de passage* en afvigelse fra kvindeligheden i retning af en glubsk seksuel (og lingvistisk) ubestemthed. For denne digters gevær/selv er på den ene side fallisk – og en *herres* fallos – og på den anden side, med dens »Vesuviske ansigt« der henviser til brændende krater, kvindelig.

I sin kryptiske åbenhed markerer Dickinsons *rite de passage* derfor også en indgang til både *forvirring* og *omvæltning*. På grund af sin elliptiske form må »My Life Had Stood« suppleres med andre Dickinsonsdigte (hendes vulkanske digte f.eks.) for bedre at blive forstået. Dertil kommer, at digtets *forvirring*, hvormed menes dets ubekymrede ubestemthed og mystik, forstærkes gennem den bekræftelse af det gådefulde, der karakteriserer en tekst som »I have a King, who does not speak«,²⁸ hvor det er gudens eller musens natur at være tavs, tilbageholdende. Og *omvæltningen* i »My Life Had Stood«, dets affinden sig med en begrænsning, der snarere er vedvarende end temporær, er anslået selv i Dickinsons langt frodigere hyldest til Elizabeth Barrett Browning, »I think I was enchanted«,²⁹ et digt om den kvindelige litterære tradition hvor jeg'et identificerer sit æstetiske fællesskab ikke med spottefuglens i centrum, men med netop den heksekunst som Whitman implicit afviste, da han distancerede sig fra »den gamle kone«, der lettede hans overgang til voksenverdenen. Efter at have læst »den fremmede dame« Elizabeth Barrett Browning jubler Dickinson, hun synes, »det mørke – føltes smukt –«, og at »Det var guddommelig usundhed – / Faren for at blive sund / skulle jeg opleve igen / for at vende dens modgift – // Til bøger med holdbar *heksekunst*« (fremhævelsen tilføjet).

For Dickinson behøver med andre ord selv ikke en fortælling om en afgørende *rite de passage* at være – eller kan ikke være – udtrykt i en almindelig form som (for at genkalde os Spitzer) »et højtideligt, langtrukket, lyrisk-episk digt, der fejrer en for samfundet betydningsfuld begivenhed«. Det sprog, hun kan tale, er okkult; selve hendes digt er indirekte; det samfund hun taler til er ulovligt. I modsætning til Whitmans sætter hendes myte om poetisk oprindelse (og der er mange myter snarere end *en* myte) hende derfor uden for nationen, hvis højdedrag hun hjemsøger, i den dæmoniske skov hvorfra Hawthornes unge Goodman Brown kan siges at være flygtet i rædsel. Her bliver den mandlige traditions herre/muse – for Whitman den inspirerende totemistiske fugl, der kræver troskab og identifikation – både en fortryllende og uhyggelig an-

den, hvis magt på samme tid må hilses velkommen og ydes modstand. »Skønt jeg måske – lever længere end ham / må han leve længere – end mig –«. Fanget i sit liv, sit kød (»må han leve længere«) er den mandlige ejer af det fatale gevær gjort sårbar af den instrumentelle digters ikke-menneskelighed, ligeså sikkert som drenge-kunstneren i »Out of the Cradle« fødes til liv gennem det »stærke og dejlige ord« »død«, som det barske gamle moderhav hviskede til ham.

I betragtning af, at Whitmans og Dickinsons myter om æstetisk oprindelse på forskellig vis udforsker den paradoksale forbindelse mellem fødsel og død, er det måske ikke overraskende, at »Out of the Cradle« og »My Life Had Stood« kompletteres og suppleres af stærke tekster, hvor digteren forestiller sig en fødsel ikke ud af, men ind i døden, en *rite de passage* ind i tilintetgørelsen. Med dens kystsceneri og symbolske konfrontation med den barske oprindelige mor er Whitmans »As I Ebb'd« mere selvfølgelig som ledsagetekst til »Out of the Cradle« end »Because I Could Not Stop for Death« er som ledsagetekst til »My Life had Stood«. Men skønt de centrale billeder i de to Dickinsondigte på overfladen er meget forskellige (i det ene er jeg 'et et glubsk gevær, i det andet en skælvende ung pige), har de også en afgørende narrativ linie til fælles: i dem begge forestiller digteren sig selv henrykket og besat af en veritabel al-mægtig mandlig skikkelse, en betagende herre/muse/ejer som skænker hende identitet – liv *eller* død – lige så ubønhørligt som den barske gamle mor bort »hvisker« eller forkaster digteren Whitman. Og nøjagtigt ligesom »My Life Had Stood« og »Out of the Cradle« begge fejrer den adgang til æstetisk magt, der er mulig gjort gennem konfrontationen med (og i en vis måde triumfen over) døden, er »Because I Could Not Stop for Death« og »As I Ebb'd« fælles om en standhaftig lidenskab for at udtrykke dødelighedens mest bitre konsekvenser. Ved at gøre det belyser begge digte desuden på slående vis de køns-mæssige forudsætninger, der ligger under de *fælles* tilbøjeligheder, som ytres i »My Life Had Stood« and »Out of the Cradle«.

»As I Ebb'd« er i det mindste på overfladen et af Whitmans tristeste værker. Den stolte oversætter, som i »Out of the Cradle« forestillede sig selv formidle fuglens og havets mystiske sprog til et samfund bestående af frygtsomme følgesvende, håner sig selv og sin kunst (»foran alle mine arrogante digte står mit virkelige jeg nu [...] ufortalt«) og tilstår her et nederlag, som synes at være absolut: »Jeg indser, at jeg ikke egentlig har forstået noget som helst, ikke en enkelt ting [...] / Naturen får her i havets øjne overtaget over mig til at skyde på mig og stikke mig, / Fordi jeg overhovedet har vovet at åbne min mund og synge.« Digtets nøglevision om personlig udslættelse er i sandhed så skræmmende anskuelig (»Se, fra mine døde læber siver slimet omsider«),³⁰ at

James Russel Lowell insisterede på at fjerne det fra den tekst, han offentliggjorde i *Atlantic Monthly*.

På trods af at han altså er udslettet – en strømning på stranden, en boble i en »bræmme af skum, små lig« – kræver Whitman ikke desto mindre stadig at være nærværende for sin læsergruppe i slutningen af digtet. Han er måske ikke klar over sin hensigt, men han er blevet tilbage som den *krop* i sproget, han så ofte bliver til i sine mere sangvinske vers (»Hvem der rører denne [bog], rører en mand«³¹). Og den strategi hvorefter han bevæger sig fra nihilismen i anden del af »As I Ebb'd« (»Jeg indser, at jeg ikke egentlig har forstået noget som helst«) til forestillingen om den hensigtsmæssige forløsning i fjerde del er sigende, idet den atter understreger denne digters tilknytning til snarere end fremmedgørelse over for forfædrene, historien, traditionen. I tredje del vender Whitman sig fra selv og hav, søn og mor, til den skikkelse, som fuglen i »Out of the Cradle« (som Lawrence implicit hævdede) var en resonant erstatning for: faderen. Ydermere forestiller han sig karakteristisk nok ikke faderen som en transcendent gud eller ånd, men som selve det land, han ligger på, og som han taler for.

Hvilken tilslutning til traditionen – og til virkeliggørelsen af selv den i sandhed mest fiktive mandlige identitet – kan have været så trøstende, som den bogstavelige genforening Whitman iscenesætter, idet han kaster sig selv hen over den fiskeformede faderlige Paumanoks stoflighed i denne passage?

»I cling to you so that you cannot unloose me,
I hold you firm till you answer me something.
Kiss me my father,
Touch me with your lips as I touch those I love,
Breathe to me while I hold you close the secret of the murmuring I
envy.«³²

I modsætning hertil har denne figur hos Dickinson næsten altid muligheden for at *skabe* den tristest tænkelige situation. Gennem hele hendes forfatterkarriere er det hendes skræk, at han, hvis hun ikke kan tale »for« ham, som hun gør i »My Life Had Stood«, vil tale *til* hende og kurtisere hende bort fra den identitet, som han kun har givet hende rent foreløbigt, for i sidste instans at udslette hende. Det er faktisk muligt at argumentere for, at forholdet mellem faderlig muse og digterdatter, mandlig elsker og kvindelig kunstner – og som en konsekvens heraf (patriarkalsk) tradition og kvindens individuelle talent – for Dickinson sammenfattes i en allegorisk konfrontation, der længe har hjem-søgt den vestlige fantasi: mødet mellem døden og den unge pige med dets virkelig direkte sammensmeltning af død og seksualitet, Thanatos og Eros.

I »Because I could not stop for death« ligesom i en række andre tilsvarende tekster reviderer Dickinson det traditionelle billede af Kristus som brudgom og vender det om for at undersøge sin kulturs konventionelle begejstring – både bryllups- og begravelseskonventionerne – ved at tilbyde et frygteligt billede af dødelig seksualitet, der skulle blive udvidet af efterfølgere som Sylvia Plath i passager som blandt andre den frygtelige kadence i »Death & Co«. (»To, der er selvfølgelig to« – er det død og udødelighed?) eller i det sardoniske udsagn i »Berck-Plage« at »Sjælen er en brud på et stille sted / Og gommen er konturløs, han er rød og glensom.« Det er desuden et billede, som direkte bliver udforsket af Joyce Carol Oates gennem mødet mellem en skrækslagen teenager og en mystisk voldtægtsmorder i hendes velkendte novelle »Where Are You Going, Where Have You Been?« – et værk hvis oprindelige titel var »Death and the Maiden«.

For vort formål i denne sammenhæng er det særligt betydningsfulde ved Dickinsons identifikation mellem Eros og Thanatos imidlertid dens konsekvenser for vor forståelse af forholdet mellem køn og genre i hendes karriere. At denne Eros/Thanatos-identifikation har sådanne konsekvenser bliver helt klart i sidste strofe af »I would not paint – a picture –« – en af hendes mest afgørende, om end også mest løgnagtige, udtalelser om kunst:

»Nor would I be a Poet –
It's finer – own the Ear –
Enamored – impotent – content –
The License to revere,
A privilege so awful
What would the Dower be,
Had I the Art to stun myself
With Bolts of Melody!« (J. 505)³³

Dickinson *ville* naturligvis »være en digter« – og dog antyder den morderiske seksualisering af kunstner og publikum her både den overskridelse, hun forbinder med sit æstetiske kald, og den følelse af fremmedgørelse, som den digteriske tradition har skabt [engendered] i hende. Til forskel fra Whitman forbandt hun aldrig den 'ikke-poesi', hun skrev i hemmelighed, med så privilegerede ceremonielle genrer som oden eller den pastorale elegi, de offentlige oratoriske erklæringer. Hendes blev en bog med private, elliptiske hymner og ballader, der som hekseri overlevede i randen af netop den officielle diskurs, som Whitman håbede at indtræde i. Og hendes indvielsesritualer til fødsel og død blev ensomme og svære, selv når de var mest for fortryllede.

Men behøver forskellen mellem Whitmans og Dickinsons vision af oprindelse, elegi og udslettelse nødvendigvis at indebære et hierarki? Er Whitman en 'bedre' digter, fordi han er halvt vergilsk, og fordi Victor Turner ville kunne genkende de historier han fortæller? Er han højerestående, fordi det lykkes ham at identificere sig med den døde far, han tidligere havde forkastet? Eller er Dickinson en 'bedre' digter, fordi hun er mere 'original', villigere til at kaste fortidens byrde fra sig med dens arkaiske ceremonier? For kønsteoretikeren er disse spørgsmål efter min mening umulige at besvare. Når alt kommer til alt, har begge disse store kunstnere fortættet et sæt betydningsfulde beretninger om det øjeblik, hvor »jeg ved, hvad jer er her for«, i sprog, og ved at gøre det har de hver for sig opdaget »mine egne digtes lov«.

Oversat af Lise Busk-Jensen efter foredraget »In My End Is My Beginning«: The Engendering of Origin and Elegy in Whitman and Dickinson«, som professor Sandra M. Gilbert fra English Department, University of California, Davis, holdt på Institut for Litteraturvidenskab, Københavns Universitet, 14. maj 1997. Oplysninger i kantet parentes er oversætterens.

Noter

1. [»Hvad vi kalder begyndelsen, er ofte enden / Og at gøre en ende på noget er at begynde påny. / Enden er der, hvorfra vi udgår [...] / Hver vending og hver sætning er en ende og en begyndelse, / Hvert digt er en epitaf.« Oversat af Kai Friis Møller i *Fire Kvartetter*, Gyldendal 1955; oversættelsen er modificeret.]
2. [Sandra Gilberts tekster er fulde af ordspil, som bidrager til deres betydningsfylde, men også gør dem svære og i visse tilfælde umulige at oversætte, fordi pointen i ordspillene ofte består i, at ordenes flerdobbelte etymologi fremhæves, en dobbelthed som ikke altid kan gengives i oversættelsen. Titlens andet led lyder således i Gilberts amerikanske tekst: »The Engendering of Origin ...«, hvorved det markeres, at kønsprægning (engendering) er artiklens emne, på en måde som oversættelsen af 'the engendering' til 'skabelsen' ikke kan få med. Tilsvarende lyder artiklens første sætning: »Are poetic (w)ritings and rituals gendered and, if so, how are they en-gendered?« Oversættelsen kan ikke få ordspillet på (w)ritings: skrift / ritual og en-gendered: blevet kønspræget / opstået med].
3. Celeste Marguerite Schenck: *Mourning and Panegyric: The Poetics of Pastoral Ceremony*, Philadelphia, 1988.
4. [»Out of the Cradle Endlessly Rocking« blev trykt første gang i *Leaves of Grass*, 3. udgave fra 1860-61; oversat til dansk af Frederik Schyberg i *Walt Whitman. Digte*, Kbh. 1933, p. 103-112. »My Life Had Stood a Loaded Gun« er oversat til dansk af Poul Borum i *Emily Dickinson. Sig sandheden*, Kbh. 1984, p. 129. Begge oversættelser modificeres i det følgende til en mere ordret version.]
5. [foregribende].
6. Se Sandra M. Gilbert: »The American Sexual Poetics of Walt Whitman and Emily Dickinson,« in *Reconstructing American Literary History*, ed. Sacvan Bercovitch,

- Cambridge and London 1986, p. 144.
7. Nancy Chodorow: *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley 1978, pp. 177, 181, 176-77.
 8. »American Sexual Poetics«, pp. 147-48,
 9. [Det oldengelske digt *Beowulf* (slutningen af 10. årh.), Spensers *Faerie Queen* (1590-96), Miltons *Paradise Lost* (1667), Popes *Rape of the Lock* (1712).]
 10. [Miltons »Lycida« (1638), Shelleys »Adonais« (1821), Popes »Essay on Man« (1733), Wodsworths »Ode. Intimations of Immortality« (1807).]
 11. [Nummereringen efter Thomas H. Johnson: *The Poems of Emily Dickinson* I-III, Cambridge, Mass. 1955. 731: »I want' – it pleaded – All its Life –«.]
 12. [»Jeg ønsker« – bad det – hele dets liv – / jeg ønsker var alt det sagde / Når Viden bønfuldt det – det sidste – / og når det så nylig var død – // Jeg kunne ikke skønne det for sent at høre / dette enkle – stadige suk – / læberne havde anbragt som med et »jeg beder« / mod evigheden«.]
 13. [»Ejeren af dette hus / han må være en fremmed – / sådan er evighedens bekendte / for det meste – for mig«]
 14. Calvin Bedient: »Walt Whitman: Overruled«, *Salmagundi* 58-59, 1983, p. 331.
 15. [vates *Americanus* - amerikanske sandsiger]. Spitzer: »*Explication de Texte* Applied to Walt Whitman's Poem 'Out of the Cradle Endlessly Rocking'«, *ELH* 16 (1949) p. 248-49.
 16. Ransoms bemærkninger om Dickinsons brug af »folkeligt versmål« i »Emily Dickinson. A Poet Restored« in Richard B. Sewall, ed.: *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J. 1963, p. 90.
 17. George Hutchinson argumenterer overbevisende for Whitmans 'shamanistiske' impulser hele vejen igennem sin *The Ecstatic Whitman. Literary Shamanism and the Crisis of the Union*, Columbus 1986.
 18. Se f.eks. Barbara Schapiro: »Shelley's *Alastor* and Whitman's *Out of the Cradle. The Ambivalent Mother*«, *American Imago. A Psychoanalytic Journal for Culture, Science and the Arts* 36, 3 (Fall 1979), p. 252.
 19. [»I, chanter of pains and joys, uniter of here and hereafter, / Taking all hints to use them, but *swiftly leaping beyond them*«.]
 20. D.H. Lawrence: »Walt Whitman«, reprinted in *Leaves of Grass. A Norton Critical Edition*, ed. Sculley Bradley and Harold W. Blodgett, New York 1973, pp. 848-49.
 21. [»Demon or bird! [...] / Is it indeed toward your mate you sing? or is it really to me?«]
 22. Hutchinson, p. 127.
 23. »All About a Mocking-bird« (1859), citeret i Hutchinson, p. 123.
 24. Lionel Trilling: »The Immortality Ode«, *The Liberal Imagination*, ed. Secker and Warburg, London 1951, p. 144.
 25. Arnold Van Gennep og Victor Turner: *Dramas, Fields, and Metaphors*, Ithaca 1974.
 26. »Sea-shore Fancies« in *Prose Works 1892*, optrykt i *Leaves of Grass. A Norton Critical Edition*, p. 767.
 27. Se Crisianne Miller: *Emily Dickinson. A Poet's Grammar*, Cambridge and London 1987, pp. 28-29.
 28. [Johnson nr. 103.]
 29. [Johnson nr. 593.]
 30. [»before all my arrogant poems the real Me stands yet [...] untold«; »I perceive I have not really understood anything, not a single object [...] / Nature here in sight

of the sea [takes] advantage of me to dart upon me and sting me, / Because I have dared to open my mouth to sing at all«; »See, from my dead lips the ooze exuding at last«]

31. [»Who touches this [book] touches a man«, fra digtet »So Long!«]
32. [Jeg klynger mig til dig, så du ikke kan løsrive mig, / jeg holder dig fast til, du svarer mig noget. // Kys mig min far, / rør mig med dine læber, ligesom jeg rører dem, jeg elsker, / indånd i mig, medens jeg holder dig fast, hemmeligheden bag den mumlen, jeg misunder.« fra »As I Ebb'd with the Ocean of Live«; Paumanok er det indianske navn for Long Island, hvor Whitman var født.]
33. [»Jeg vil heller ikke være en digter – / Det er finere – at eje øret – / Forelsket – impotent – tilfreds – / At have lov til at forherlige, / et så frygteligt privilegium / Hvad skulle medgiften være, / hvis jeg kunne den kunst at forbavse mig selv / med en lynende melodi!«]