

Eurydikes blik

Patriarkat og dikotomi

Litteraturteoriens historie kan fra og med strukturalismen fortælles som en dualitetens historie. En historie om hvordan man tænker forholdet mellem to poler. Denne lille lokale teorihistorie har sin baggrund i den store filosofihistorie; så vidt jeg kan se ville det være muligt at skitsere hele Vesterlandets filosofihistorie som en dualitetens historie. Skulle jeg selv forfatte en sådan historisk skitse, ville det være med Platons dualisme, Schlegels ironi, Hegels dialektik og Merleau-Pontys kiasme som knudepunkter.

I denne artikel vil jeg kigge mere lokalt på dualismene, dog ud fra en helt generel tese om, at det der grundlæggende strukturerer dualitetstænkningen er kønsdualiteten, altså det faktum at der findes to køn, det mandlige og det kvindelige. Jeg anskuer så at sige kønsdualismen som den paradigmatisk dualisme eller »arkedualismen« i vor kulturkreds.

Anskuelsen af kønsdualismen som dualismens prototype er ikke min egen opfindelse, men en gennemgående pointe hos min feministiske hofteoretiker Luce Irigaray. Det er også en pointe, man finder hos en tænker, der ikke kan karakteriseres som feminist, men hvis tænkning (der netop er en gentænkning eller omtænkning af dualiteten) har et vist feministisk potentiale: Emmanuel Levinas. I *Le temps et l'autre* skriver Levinas således:

»Kønnet er ikke en specifik forskel blandt andre. [...] Forskellen mellem kønnene er en formel struktur, som opdeler virkeligheden på en anderledes måde, den udgør endvidere mulighedsbetingelsen for virkeligheden som mangfoldig, og den modsætter sig den værens enhed, som hævdes af Parmenides.«

Således tænkt er kønsdualiteten ikke bare én af dualismens fremtrædelsesformer, men selve dualismens støbeform; den er en »formel struktur«, en »mulighedsbetingelse«, der strukturerer den menneskelige bevidstheds tendens til at tænke og percipere i dualiteter.

Men at tænke og percipere i dualiteter kan være mange forskellige ting. *Forholdet* mellem dualitetens to termer kan anskues på en række forskellige måder: komplementaritet, syntese, kontradiktion, kamp, dialog, udveksling ... I vores kulturkreds har den dominerende tendens været at anskue dualiteten som binær modsætning eller *dikotomi*, som en positivt versus en negativt defineret størrelse, som et »enten/eller«. I kønstermer: det positivt definerede er det mandlige, hvorudfra det kvindelige defineres som det mandliges negation, og man er *enten* mand *eller* kvinde. Denne dikotomisering af kønnet betragter jeg som patriarkatets grundfigur, idet jeg med »patriarkat« ikke mener mandens herredømme over kvinden, men netop en dikotomisk måde at anskue kønnet på, som både mænd og kvinder lider under. At overvinde patriarkatet er at overvinde dikotomien.

Både Levinas og Irigaray har vist, hvordan anskuelsen af dualiteten som dikotomi strengt taget ikke er dualitetstænkning, men enhedstænkning. Dikotomien sætter ikke to parter som det oprindelige, men én part, af hvilken den anden afledes gennem negation eller eksklusion.

Psykoanalytisk anskuet er dikotomien en ødipal figur. Det er i ødipalfasen, som den er beskrevet af Freud, at vi begynder at tænke i enten-eller: enten voksen eller barn, enten pige eller dreng. Og i ødipalfasen indfinder kastrationsfantasi sig, som indebærer en forestilling om pigen/kvinden som kastreret, det vil sige om kvindekønnet som negationen af mandekønnet. Den amerikanske psykoanalytiker og kønsteoretiker Jessica Benjamin har i sin bog *Like Subjects, Love Objects* argumenteret overbevisende for, at overvindelsen af kønsdikotomien kræver en opløsning af den fiksering på ødipaliteten, som kendetegner vor kultur. Jeg skal i denne artikels slutning vende tilbage til Benjamins pointe.

Inden for vort århundredes litteraturteori er strukturalismen den teoridannelse, der har gjort en dyd af dikotomien; strukturalismen hævder jo, at det er den binære modsætning, der strukturerer hele vort sprogsystem, hele den måde vi danner betydning på. Denne sprogfilosofi anfægtes af dekonstruktionen: For dekonstruktionen henter en term ikke sin semantiske ladning fra sin (fraværende, men implicit nærværende) modsætning, men fra en hel serie af andre termer, som den står i det differentierende og forskydende forhold til, som Derrida kalder »différance«. Termene lader sig ikke pænt ordne i binære modsætninger, men glider af sted i en hel kæde af signifikanter, og en sproglig ytring er et spor af denne signifiantflugt. Hos Paul de Man former opgøret med binariteten sig som en tekstanalytisk procedure, hvor tekstens binære modsætningsstruktur fremdrages i takt med at den opløses. Den binære modsætning mellem symbol og allegori, trope og figur, tegn og referent, sprog og

verden osv. køres gennem de Mans analytiske apparat og viser sig at være pseudo.

Den dualitet, der skal stå i centrum for denne artikel, er et mytologisk par: Orfeus og Eurydike. Parret er ofte blevet læst og forstået poetologisk: som billede på digter og værk eller digtning og stof, men dualitetens termer rummer andre semer: dag og nat, verden og underverden, sprog og tavshed, liv og død, og først og sidst: mandlighed og kvindelighed. Jeg vil i det følgende fastholde figuren på dens kønnethed. Det kan man gøre ud fra to perspektiver: enten kan man anskue kønssemerne som ét af de mange sempar, dualiteten rummer, eller også kan man mere radikalt (med Levinas og Irigaray) hævde, at kønsdualiteten er den paradigmatisk dualitet, som alle andre dualiteter indlejrer sig under. Jeg vil indtage det radikale (levinasianske, irigarayske) synspunkt. Det vil sige: jeg vil læse Orfeus-Eurydike-figuren (hos Rainer Maria Rilke, Maurice Blanchot og Paul de Man) som symptomatisk for en særlig måde at tænke forholdet mellem kønnene på. Det betyder ikke, at jeg vil afskrive det poetologiske tema, men jeg vil hævde, at figurens poetik bygger på en særlig implicit kønsfilosofi. At der, i den poetik de tre herrer lader figuren være billede på, ligger en implicit kønsfilosofi, og at det er denne kønsfilosofi, der skal ændres, hvis der skal rykkes ved poetikken eller sprogfilosofien.

Orfeus. Eurydike. Hermes

Rilkes brug af Orfeus-motivet er de fleste bekendt fra de famøse Sonetter til Orfeus, der fødtes 1922 som et »biprodukt« af Duino-elegierne. I Orfeus-sonetterne er der fokus på den Orfeus, der er vendt tilbage til jorden efter sit ophold i underverdenen; den Orfeus hvis sang rummer genopstandelsens kraft; den Orfeus der synger videre, selv efter han er blevet sønderrevet af mænaderne. Her bliver Orfeus Rilkes billede på digtningen som transcendensens organ: digtningens lovprisning (»Rühmen«) er en genskabelse af verden og overvinde død og ødelæggelse. Sonetternes Orfeus er den Orfeus, der gennem digtningen vender død til liv og tab til triumf.

Orfeus-motivet optræder imidlertid i en anden version tidligere i forfatter-skabet: et af de fem lange digte, der afslutter 1. del af *Neue Gedichte* (1906) bærer titlen: »Orpheus. Eurydike. Hermes«. Her er der ikke fokus på Orfeus' genkomst til jorden, men derimod på hans ophold i underverdenen. Hvor sonetternes Orfeus bestandigt genopstår og synger, er Orfeus i *Neue Gedichte* halvdød og tavs. Lyren hænger slapt ved hans side, mens han vandrer mod Dødsrigets udgang, fulgt af en søvngængeragtig, ligklædt Eurydike, som viljeløst lader sig føre af Hermes:

ORPHEUS. EURYDIKE. HERMES

- 1 Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.
Wie stille Silbererze gingen sie
als Adern durch sein Dunkel. Zwischen Wurzeln
entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen,
5 und schwer wie Porphyry sah es aus im Dunkel.
Sonst war nichts Rotes.
Felsen waren da
und wesenlose Wälder. Brücken über Leeres
und jener große graue blinde Teich,
10 der über seinem fernen Grunde hing
wie Regenhimmel über einer Landschaft.
Und zwischen Wiesen, sanft und voller Langmut,
erschien des einen Weges blasser Streifen,
wie eine lange Bleiche hingelegt.
- 15 Und dieses einen Weges kamen sie.
- Voran der schlanke Mann im blauen Mantel,
der stumm und ungeduldig vor sich aussah.
Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg
in großen Bissen; seine Hände hingen
20 schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten
und wußten nicht mehr von der leichten Leier,
die in die Linke eingewachsen war
wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums.
Und seine Sinne waren wie entzweit:
25 indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief,
umkehrte, kam und immer wieder weit
und wartend an der nächsten Wendung stand,—
blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück.
Manchmal erschien es ihm als reichte es
30 bis an das Gehen jener beiden andern,
die folgt sollten diesen ganzen Aufstieg.
Dann wieder wars nur seines Steigens Nachklang
und seines Mantels Wind was hinter ihm war.
Er aber sagte sich, si kämen doch;
35 sagte es laut und hörte sich verhallen.
Sie kämen doch, nur wärens zwei

die furchtbar leise gingen. Dürfte er
sich einmal wenden (wäre das Zurückschaun
nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes,
40 das erst vollbracht wird), müßte er sie sehen,
die beiden Leisen, die ihm schweigend nachgehen:

Den Gott des Ganges und der weiten Botschaft,
die Reisehaube über hellen Augen,
den schlanken Stab hertragend vor dem Leibe
45 und flügelschlagend an den Fußgelenken;
und seiner linken Hand gegeben: *sie*.

Die So-geliebte, daß aus einer Leier
mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;
daß eine Welt aus Klage ward, in der
50 alles noch einmal da war: Wald und Tal
und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier;
und daß um diese Klage-Welt, ganz so
wie um die andre Erde, eine Sonne
und ein gestirnter stiller Himmel ging,
55 ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen –:
Diese So-geliebte.

Sie aber ging an jenes Gottes Hand,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.
60 Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung,
und dachte nicht des Mannes, der voranging,
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.
Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.
65 Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel,
so war sie voll von ihrem großen Tode,
der also neu war, daß sie nichts begriff.

Sie war in einem neuen Mädchentum
und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
70 wie eine junge Blume gegen Abend,
und ihre Hände waren der Vermählung
so sehr entwöhnt, daß selbst des leichten Gottes

unendlich leise, leitende Berührung
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.

- 75 Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,
die in des Dichters Liedern manchmal anklang,
nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland
und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.

- Sie war schon ausgelöst wie langes Haar
80 und hingegeben wie gefallner Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

Sie war schon Wurzel.

- Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
85 die Worte sprach: Er hat sich umgewendet—,
begriff sie nichts und sagte leise: *Wer?*

- Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,
stand irgend jemand, dessen Angesicht
nicht zu erkennen war. Er stand und sah,
90 wie auf dem Streifen eines Wissenpfades
mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft
sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen,
die schon zurückging dieses selben Weges,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
95 unsicher, sanft und ohne Ungeduld.

Ligesom det er tilfældet i *Sonetterne*, gøres Orfeus i *Neue Gedichte* tydeligt til et billede på digteren eller digtningen. Da forbudet mod Orfeus' omvending formuleres, indskydes en metapoetisk kommentar: »wäre das Zurückschaun nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes, das erst vollbracht wird« (v. 38). Digtets generelle tempus er præteritum, så kommentarens præsens river os ud af den mytiske beretning og ind i et her-og-nu: her og nu hvor »værket fuldbringes«, dvs. hvor digtet skrives (eller læses). Tilbageblikket bliver her billedet på et muligt forhold, digteren kan have til sit værk; Orfeus bliver digteren og Eurydike det stof, han forsøger at bringe frem i lyset med sin digtning. Digteren og stoffet er kønnet som manden og kvinden, og denne kønnethed, eller

det forhold at den implicitte poetik samtidig er en implicit kønsfilosofi, skal jeg i det følgende fastholde.

Digtets titel præsenterer tre aktører; ikke bare mytens hovedpersoner, parret, men også en tredje part: Hermes. Der er punktum mellem parterne, ingen kommaer eller konjunktioner; ingen forbindelse, men adskillelse, *full stop*: »Orpheus. Eurydike. Hermes« Kun dér, hvor man med størst rimelighed kunne forvente et punktum, ved titlens afslutning, er der ikke noget. Hermes lukkes altså ikke af med et punktum, men bliver stående åben. Åben, måske, for den forbindelse, som er umulig mellem parret; åben, i hvert fald, for fortolkning. Hermes står og svæver som en åben tredje term, et supplement.

Digtet er opbygget som en serie deskriptioner: først af det underjordiske landskab, siden af Orfeus, så (i en kortere forbindende strofe) af Hermes og endelig af Eurydike, indtil vi mod slutningen når til Orfeus' dramatiske omvending og dens konsekvenser. I disse deskriptioner har Hermes altså pladsen mellem Orfeus og Eurydike; han er en slags forbindelsens eller formidlingens figur, ligesom han i mytologien er formidleren, sendebudet, mellem Olymp, menneskejord og Hades, mellem udødelige, dødelige og døde.

Men inden vi kigger nærmere på relationen Orfeus-Hermes-Eurydike (med både de poetologiske og kønsfilosofiske dimensioner in mente), så lad os pejle os ind på det landskab, de placeres i.

Landskab og kvindekrop

Digtet sætter i første vers sin scene som »sjælenes underfulde bjergværk«. »Sjælenes« er en tvetydig genitiv, således at vi både kan læse formuleringen som »et bjergværk befolket af sjæle«, altså Dødsriget, eller som »det bjergværk sjælene består af«, hvorved bjergværket bliver metafor for et indre sjæleligt landskab. Vi bevæger os altså på én gang ned i Dødsriget og ind i sjælelivet, og muligheden åbnes for at betragte det, der udspiller sig i Dødsriget som et indre psykisk drama. Et drama der på én gang handler om digterens forhold til værket og mandens forhold til kvinden.

Sjæleriget beskrives i kolde, blege farver: sølv, gråt, blegt – med én undtagelse: blodet, der med kontrasteffekt bliver en markant, larmende plet i det blege landskab. Beskrivelsen af Sjælerigets landskab har elementer til fælles med den senere beskrivelse af Eurydike: blandt engene løber vejen som »et langt blegelagen« (»eine lange Bleiche«, v. 14); en metafor der både klangligt og semantisk ligger tæt op ad Eurydikes »lange Leichenbänder«, de lange ligbånd, hun slæber efter sig, og som hæmmer hendes skridt (v. 58). Samme vej besjæles endvidere som »sanft und voller Langmut« (v. 12), hvorved den gan-

ske ligner Eurydike, som er »sanft und ohne Ungeduld (v. 59 og v. 98). Landskabet og Eurydike er ét; Eurydike har bredt sig ud til landskab; landskabet er kvinden, kvinden er landskabet. Fra dette perspektiv er det muligt at læse blodets larmende plet i det blege landskab som en blodplet på den blege kvindehud. Den underverden, Orfeus bevæger sig ned i, er måske ikke mindst kvindekroppen, bleg og blodrød, død og blødende.

I underverdenens krop løber nogle årer, der på én gang fremstår som »sølv-årer« (»Silbererze«, v. 2) og »blodårer« (»Adern«, v. 3). Det sjælelandskab, vi befinder os i, er altså på én gang en mine (med sølvårer) og en krop (med blodårer). Eller sagt mere abstrakt: det er gjort af en materie, som svinger mellem at være anorganisk og at være organisk. Vi er på én gang i det mineralske og i det animalske rige. Så hvad det egentlig er for noget »blod«, der udgår fra sjælenes rige til menneskene, om det er hjerteblod eller flydende metal, står åbent.

Fastholder vi den poetologiske læsning, hvis mulighed åbnes nogle strofer senere, bliver spørgsmålet om blodets kvalitet et spørgsmål om digterblodets kvalitet: er digterblod organisk hjerteblod eller en anorganisk væske, som kunne tænkes at være pennens blæk, skriftens flyden? Og fastholder vi kønslæsningen, må spørgsmålet suppleres med en tredje term: er digtet skrevet med digterens hjerteblod, pennens blæk eller kvindens blod (offerblod, dødsblod, menstruationsblod ...)? Blodet, som løber fra underverdenen til menneskene, løber i hvert fald samme vej som Orfeus går: digterens, digtets vej; digtets vej er blodets strøm.

Der er et markant element af negation i landskabsbeskrivelsen: bortset fra blodet er der »nichts Rotes«; skovene er »wesenlos«, broerne løber over et tomrum (»Leeres«), den store grå dam er »blind«, og dens bund er »fjern«. I dette lys bliver sjæleriget et rige af negation og fravær.

I billedet af dammen, der som et øje hænger blindt over sin fjerne grund, fastholdes billedet af sjæleriget som et kropsindre, men et kropsindre hvor der er stor afstand mellem overfladen (dammen/øjet) og en eller anden »bund« eller »grund«. Øjet er blindt: det er ingen skakt, hvorigennem omverden kan strømme og bundfælde sig, men hænger som en isoleret flade uden forbindelse med en indre »dybde«, hvor indtrykkene kunne have lejet sig.

Paul de Man ville givetvis læse dette negationens landskab som en bekræftelse på sin hævde af, at den bærende gestus i Rilkes digtning er negationen: negationen af referenten, som befrier det digteriske sprog fra sin binding til en ekstrasproglig verden. Først i det digteriske sprogs autonomi kan Rilke skabe de synteser og harmonier, som er umulige uden for sproget, men denne autonomi sikres af en negerende og voldelig gestus, hvori forbindelsen til referenten cuttes.

At der findes en sådan negationspoetik hos Rilke er ubestrideligt og bekræftes af, at det landskab som digteren Orfeus skal gennemvandre i så høj grad skildres som et negationenens landskab. Men der er altså også noget positivt tilstedeværende midt i dette landskab: blodet som gennemstrømmer årerne og skaber forbindelse mellem sjælenes og menneskenes rige. I landskabet af negation og afstand bliver blodet så meget desto mere tilstedeværende; landskabets mest markant tilstedeværende element.

Det fremhæves to gange, at den lange blege lagenvej er den eneste vej: »des einen Weges« (v. 13), »dieses einen Weges« (v. 15). Der er kun én vej, digtet kan gå for at hente sit stof frem i lyset; der er kun én vej, ad hvilken mand og kvinde kan forbindes (eller rettere: ad hvilken deres forbindelse kan og skal mislykkes). Men dette postulat om én og kun én vej står i modsætning til det foregående billede af sølv- eller blodårer: et forgrenet flervejssystem. Hvis den blege vej er den eneste, så er der kun én vej, ad hvilken digtet kan skrives, og det er samtidig den vej, ad hvilken kvinden mistes. Men hvis der er et helt forgreningsværk af blodårer, som sender liv fra underverdenen til verden, fra kvinden til manden – ja så er der måske alternative måder at tænke relationen mellem de dødes rige og de levendes land, mellem kvinde og mand.

Hvorom alting er: Ad den ene vej kommer *de*. Manden, kvinden og sendebudet. Eller, hvis vi fastholder den poetologiske læsning, og vejen er vejen, ad hvilken digtet bliver fuldbragt: digteren, stoffet og en eller anden formidlende instans. Lad os først se på parret, Orfeus og Eurydike, og gemme den forvirrende Hermes til senere.

Orfeus og Eurydike: splittelse og fylde

Orfeus og Eurydike udgør til dels et tydeligt binært modsætningspar; man kan helt skematisk stille deres prædikater over for hinanden: Orfeus' skridt »æder vejen i store bidder« (v. 18-19), mens Eurydikes skridt er »hæmmede« (v. 58); Orfeus er »utålmodig« (v. 17), mens Eurydike er »ohne Ungeduld« (v. 59 og v. 95), og Orfeus er »splittet« (»entzweit«, v. 24), mens Eurydike hviler »in sich« (v. 60, v. 63). Orfeus står over for Eurydike som en utålmodig, udadrettet drift, der ikke rigtig ved, hvilken retning den vil tage, over for en tålmodig, indadvendt ro, som er sig selv nok. Orfeus rummer ikke sig selv; hans sanser eksterioriseres og selvstændiggøres (v. 25, v. 28). I modsætning hertil rummer Eurydike hele sig selv, det vil sige hele sit væsen, som består i »Gestorben-sein«: som en frugt lukker hun sig om sin mørke, søde død (v. 65). Eurydikes væren-i-sig fremstilles som noget særlig kvindeligt, i og med at den fremstilles som en form for graviditet: »Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung« (v.

60), står der – som en kvinde i lykkelige omstændigheder. Vi har altså belæg for at læse Eurydikes prædikater som særligt kvindelige – og Orfeus' som særligt mandlige.

At være »i sig« er i den fænomenologiske tradition en værensform, der tilkommer tingen, hvorimod mennesket, som er udstyret med bevidsthed, er »for sig«. Og det er netop bevidsthed, Eurydike mangler: gentagne gange benægtes hendes mentale processer: hun tænker ikke (v. 61), og hun begriber intet (v. 67, v. 86). Hun er uden bevidsthed, hun er ikke »væren-for-sig«, men »væren-i-sig«; hendes værensform er altså som tingens. Eller som plantens: der er klart noget vegetabilsk over Eurydike: ikke alene er hun frugt; hendes køn er også »lukket som en blomst« (v. 70), og endelig hedder det med den smukke, lakoniske formulering, der er fremhævet ved at stå i et isoleret vers: »Sie war schon Wurzel« (v. 82) – hun var allerede rod.

Luce Irigaray betegner netop den eksistensform, der er givet kvinden i vor kulturkreds, som vegetabilsk. Kvinden er frataget sproget, hedder det hos Irigaray, og hermed er hun også frataget tilgangen til et »for sig« og til »konstruktionen af et sted mellem 'for sig' og 'i sig'». I den hegelienske dialektiks termer kunne denne situation analyseres som det kvindeliges forbliven i den vegetabiliske verden uden mulighed for at kunne skabe sig et *animalsk* territorium.« Som tavs, vegetativ, ikke-tænkende og ikke-begribende indtager Eurydike til fulde denne symptomatiske, kvindelige position. Irigarays formulering af den vegetative kvindelige eksistens falder i forbindelse med en kommentar til det sted i *Åndens fænomenologi*, hvor Hegel forbinder det kvindelige med den guddommelige, umiddelbare, chtoniske lov og det mandlige med Statens oplyste, reflekterede lov. I det chtoniske aspekt ligner Rilkes Eurydike Hegels Antigone: hun er ikke bare plante, hun er rod: filtret ind i jorden, opløst i jorden, hjemfalden til jorden.

Eurydike har »i sig«, Orfeus har »for sig«, men ingen af dem har egentlig det rum *mellem* »for-sig« og »i-sig«, som er Irigarays definition på et hjem, et sproghus, en væren-i-verden. At have et hjem betyder for Irigaray at kunne gå ud og ind; at have muligheden *både* for at være inde i sig selv og uden for sig selv. Orfeus er ude af sig selv, Eurydike er inde i sig selv, begge er hjemløse. I Rilkes digt bliver det desuden tydeligt, at Eurydikes væren-i-sig-selv samtids er en væren-død. Groft sagt: en sand kvinde er en død kvinde; det kvindelige realiserer sig i døden. I døden realiserer Eurydike sit sande moderskab: hun bærer på døden som på et fuldbærent barn. Også i samlingens foregående digt, »Hetärengraber«, realiserer det kvindelige sig i døden: digtet er en meget suggestiv beskrivelse af hetærernes skeletter, der ligger »mørke som flodens grund« og fyldte som skåle med gravgaver. Men at de prostituerede kvinder i døden ligger som modtagende flodsenge er intet brud på, snarere en fortæt-

telse af deres liv: »Flußbetten waren sie«, står der; de var *og er* flodsenge; den seksuelle kvinde, anskuet som den modtagende beholder, finder sit fortættede billede i den døde, begravede kvinde.

Som død og drægtig kvinde realiserer Eurydike en patriarkalsk fantasi om det kvindelige. En anden fantasmatisk patriarkalsk kvindefigur melder sig, da vi får at vide, at Eurydike, skønt frugtsommelig, er jomfru: hun befinder sig »i en ny mødom«, hendes køn er »lukket som en ung blomst«, selv Hermes' lette berøring krænker hende (v. 68-74). Hun er altså den kyske moder, den gravide jomfru, en Jomfru Maria-agtig skikkelse.

Der insisteres på afseksualiseringen af Eurydike: hun er ikke længere den af digteren besungne »blonde kvinde«, hun er ikke længere »sengens duft og ø«, hun er ikke længere »hin mands ejendom« (v. 75-78). Hun er derimod organisk opløst i jorden, men beskrivelsen af hendes organiske opløsning har paradoksalt nok stærke seksuelle konnotationer: hun er »opløst som langt hår« og »hengiven som falden regn« (v. 79-80). Det lange løste hår, den hengivne kvinde og måske endda den *faldne* regn bliver for den læsende bevidsthed hurtigt fragmenter til en erotisk mosaik. Hun er kysk, siger digtet, hun er ingen blond sexbombe – og alligevel løsner hun sit hår og giver sig hen. I sin opløsning realiserer hun en kvindelig seksualitet, som overskrider »digterens« be-siddende blondinefantasier; en seksualitet som Lacan og Kristeva formentlig ville kalde »jouissance«, og i hvilken hun (i hvert fald i Rilkes digt) er tabt for manden.

Eurydike er ikke den kvinde, som digteren besynger; kvinden som lyrik-kens konventionelle stof. Eller rettere: denne digter besynger ikke kunstens konventionelle erotiske kvindekrop, men en anden kvinde, en anden seksualitet; han er stødt på det, som Blanchot kalder »den anden nat«.

Orfeus og Eurydike udgør altså langt hen ad vejen en dikotomi: manden med sin fremdrift og sin spaltede bevidsthed, kvinden med sin hvilen-i-sig-selv og sin mangel på bevidsthed. Men dikotomien er ikke konsekvent: under sit ophold i underverdenen tillægges Orfeus visse af Eurydikes prædikater, han smittes af dem, kunne man sige. Således er han ramt af sprogløshed, bevidsthedstab og organisk enhed; han er »stum« (v. 17), hans hænder »ved ikke længere« af lyren (v. 21), og lyren er vokset ind i hans venstre hånd »som rosen-ranker i olietræets gren« (v. 23). »Han er ikke mindre død end hun«, som Blanchot skriver; »Il n'est pas moins mort qu'elle«. Dikotomien forstyrres; det kvindelige er ikke bare uden for Orfeus, i Eurydike, men også i ham selv. Spaltningen i mandligt og kvindeligt er ikke bare en spaltning mellem Orfeus og Eurydike, men også (primært?) en spaltning *internt* i Orfeus, der jo netop beskrives som »entzweit«, spaltet i to. Han er manden, som har bevæget sig ned i det underjordiske, ned i det kvindelige, og er blevet smittet af dets præ-

dikater, så hans fremdrift sinkes, hans sang forstummer og hans bevidsthed svækkes.

Digtet lader sig altså ikke skematisere så binært, som jeg i første omgang har gjort det. Hvilket jo allerede er varslet af Hermes' figur, der i titlen supplerer parret som en ubestemt åbning, og i digtets motiv og forløb kiler sig ind mellem Orfeus og Eurydike som en form for formidlingsfigur, eller et billede på mediet mellem dem.

Hermes: mediet

Fra digtets start er der ikke to, men tre: foran går Orfeus, bagved går Eurydike og Hermes, som Orfeus oplever som et samlet »de«. Én foran og to bagved. Men faktisk er Orfeus ikke én: han er »entzweit«, spaltet i to. Således laver digtets struktur kludder i binariteten: Vi har ikke to enheder over for hinanden, Orfeus versus Eurydike, men en spaltet versus en sammensat størrelse.

Med metafor-teoriens termer kunne man fristes til at anskue Hermes som »vehicle« (billedledet; »transportmidlet« for det stof eller den sansning metaforen vil formidle) og Eurydike som »tenor« (sagledet; det stof der skal formidles). Således anskuet er Hermes en allegori for selve digterordet, og Eurydike for det sansede eller sansbare stof som ordet digter om eller frem. Hermes går fra at være rejsens og bevægelsens »lette gud« (v. 72) til at være nedsunket i »Schmerz« (v. 84) og »Trauer« (v. 91). Sangens lette vinger, som skal føre det besungne frem i lyset, bliver til sorg og smerte over den træge, tunge materie (Eurydike), som *ikke* lader sig føre frem i lyset.

Med sin lette gang og sine bevingede fødder står Hermes i modsætning til Eurydikes træghed og ligbåndshæmmede skridt. Til Orfeus står han i et forhold af forskudt og ikke helt begribelig beslægtethed: han er »let« (v. 72) som Orfeus' lyre (v. 21), mens Orfeus er »slank« (v. 16) som Hermes' stav (v. 44); som om Orfeus' lyre kunne være Hermes, og som om Hermes' stav kunne være Orfeus; som om de på en kiastisk måde er hinandens attributter eller instrumenter. I sin venstre hånd holder Hermes Eurydike (v. 46); i *sin* venstre hånd holder Orfeus lyren (v. 21-22). Dette åbner mulighed for at betragte Hermes med Eurydike som en slags skyggebillede af Orfeus med lyre; analogien mellem Eurydike og lyren kan understøttes af, at lyren i samlingens foregående digt (»Hetärengreber«) metaforiseres som kvindekroppens hofteparti (»die hellen Lenden einer kleinen Leier«). Hermes hører sammen med Eurydike som vehicle med tenor, men samtidig er han en skygge til Orfeus. Han er figuren for, at der mellem de to, mellem digteren og stoffet, mellem manden og kvinden, findes noget tredje: en formidling, et medium, en skygge – noget let

og bevægeligt, som er svært at fastholde, og som forstyrrer den enkle binære modsætning.

Omvendingen

Neue Gedichte er berømt for sine bratte omvendinger af perspektivet. I samlingens berømteste digte, »Der Panther« og »Archaischer Torso Apollos«, omvendes således forholdet mellem beskuer og beskuet: Panteren går fra at være et billede på beskuerens nethinde til selv, med rovdyrets pludselige attack, at hente et billede ind i sit hjerte; torsoen kigger pludselig tilbage på museums-gængerens og retter sin eksistentielle fordring til ham: »Du må ændre dit liv«. Da Orfeus vender sig og ser på Eurydike har vi endnu en version af, ja måske ligefrem kulminationen på, blikomvendings motiv.

Men ét er det tematiske plan, hvor det er Orfeus, der vender sig og ser. Noget andet er digtets eget perspektiviske plan. På digtets tematiske plan er blikomvendingen, at Orfeus vender sig og ser Eurydike. Men på digtets perspektivplan består blikomvendingen i et skift til Eurydikes perspektiv. I sidste strofes første tre vers oplever vi således situationen gennem Eurydikes øjne:

Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,
stand irgend jemand, dessen Angesicht
nicht zu erkennen war. Er stand und sah,
[...] (v. 87).

Da Orfeus vender sig og betragter Eurydike, vender digtet sit perspektiv, således at det er Eurydike, der ser på den fjerne, uigenkendelige Orfeus. Stoffet kigger fremmedgjort tilbage på digteren. Kvinden kigger fremmedgjort tilbage på manden. Afstanden er uovervindelig, formidlingen umulig. Det er hvad digtet siger. Men ved, bare for et kort øjeblik, at anlægge Eurydikes perspektiv, at overhovedet angive Eurydikes perspektiv som en mulighed, åbner digtet antydningssvis op for en mulig forbindelse, en mulig dialog; en mulighed for at betragte kvinden eller stoffet ikke som mandens eller digtningens objekt, men som et subjekt med eget blik.

Neue Gedichte tænker udpræget dikotomisk; på den ene side har vi subjektet, bevidstheden, manden, den konventionelle beskuer, på den anden side har vi »det andet«: tingen, dyret, kunstværket, kvinden. Men dikotomien problematiseres og transcenderes, når blikket vendes om, når »det andet« pludselig kigger tilbage på subjektet (eller den entitet der i patriarkatet har subjekt-status: manden), hvorved dets egen subjektivitet muliggøres. Subjektet går i zoo

og bliver beskuet af panteren eller på museum og bliver beskuet af skulpturen; Maria Magdalena ser (i digtet »Piéta«) Jesus hænge på korset som en klump prostitueret kød; Eurydike kigger (omend nok så flygtigt) tilbage på Orfeus og ser noget fjernt og fremmed.

Blanchot: Eurydikes åbenbarende tilsløring

I sit berømte essay om »Orfeus' blik«, fra *L'espace littéraire* (1955), læser Maurice Blanchot forholdet mellem Orfeus og Eurydike som et forhold mellem kunstneren og det han kalder »kunstens væsen«. Han anvender altså myten rent poetologisk og absolut ikke kønsfilosofisk. Men han fremskriver sin poetik i nogle metaforer, hvor forholdet mellem Orfeus og Eurydike fremstår som et erotisk forhold mellem mand og kvinde. Og mit ærinde bliver som nævnt at fastholde figuren på denne kønnethed, at fastholde poetikken på sin implicite kønsfilosofi.

I essayets første afsnit fremstilles Orfeus som den, der med »kunstens potent« får natten til at åbne sig som en »modtagende intimitet«, en »intimité accueillante«. Det er svært at overse de erotiske konnotationer: Orfeus penetrerer natten, der åbner sig som et villigt kvindeskød. Så langt, så godt. Men det, Orfeus vil have, er noget langt eller dybt inde i natten; den nattens essens eller »anden nat«, som Eurydike bliver allegori for. Fastholder vi kønsperspektivet, er Orfeus altså ude efter en kvindelighedens essens, »das Ewigweibliche«, som befinder sig dybt inde i eller måske endda hinsides det kvindeskød, han penetrerer. Og som skal vise sig at være uopnåelig, utilgængelig – eller kun at åbenbare sig i det skjulte, kun at fremtræde tilsløret. Det behageligt modtagende kvindeskød bliver til en bedragerisk fælde: »l'intimité accueillante de la première nuit« bliver til »le piège trompeur de l'autre nuit«. Kvindeskødet går altså fra at være et rart sted man(d) kan opholde sig i, til at være en fælde man bliver fanget i; tager vi de psykoanalytiske briller på, må vi her konstatere det ambivalente forhold til kvindeskødet, som er symptomatisk for patriarkatet. Nattens/kvindeskødets fælde består for så vidt i, at det slet ikke rummer nogen essens; at den fortættethed eller intensitet Orfeus søger, viser sig at være en tomhed: »nattens skønhed« transformeres til »tomhedens uvirkelighed«, og »nattens essens bliver det inessentielle«. I stedet for at være et behageligt modtagende rum bliver kvindeskødet et intet, en tomhed. At vi også her har at gøre med et klassisk patriarkalsk fantasme, forestillingen om det kastrerede, tomme kvindeskød, turde være åbenlyst. Denne negativitetserfaring er bærende for Orfeus' kunstneriske udfoldelse; det er den mislykket-

hed, hvoraf værket kan fødes; i Blanchots dialektiske poetik fødes værket først, når det mislykkes.

Blanchots Eurydike er i høj grad beslægtet med Rilkes (jeg vil gætte på, at der er tale om direkte inspiration): hos Blanchot er Eurydikes krop lukket, ligesom hendes køn er det hos Rilke (»ihr Geschlecht war zu«, v. 69), og når Blanchot taler om Eurydike, som den i hvem »dødens fylde« er »levende«, ligger det meget tæt på det rilkeske billede af en Eurydike, der bærer på døden som på et foster. Også for Orfeus' vedkommende må man konstatere et slægtskab mellem Rilkes og Blanchots fremstilling; den »utålmodighed«, der karakteriserer Rilkes Orfeus bliver et helt centralt punkt i Blanchots orfiske poetik (hvor utålmodigheden er begyndelsen på den sande tålmodighed: det uendelige ophold i døden), og ligesom Rilkes Orfeus er »smittet« af Eurydikes bevidstløshed og organiske opløsning, hedder det skarpsindigt hos Blanchot, at han ikke er mindre død end hun: »il n'est pas moins mort qu'elle«. Det møde mellem kønnene, der sættes i scene i Blanchots poetik, er altså et umuligt møde, hvor manden i sin utålmodige jagt på en utilgængelig kvindelig essens er lige så død, som kvinden er det i hans fantasi.

Blanchots Orfeus bliver en slags Don Juan, der ikke kan falde til ro i kvindens skød (»den første nat«), fordi han ikke er ude efter en kvinde, men efter selve den kvindelige essens (»den anden nat«). Hans bevægelse er ikke driften, men begærets: begæret som i den franske fænomenologiske tradition (fra Sartre til Lacan) netop er karakteriseret ved den umulige tilfredsstillelse, det altid fraværende objekt. Blanchot skuer dybsindigt, at Orfeus er underkastet et sådant begær: at det han vil have er den fraværende Eurydike, ikke den nærværende. Orfeus ønsker dybest set ikke at hente Eurydike frem i lyset; den han begærer er ikke dagslysets og dagligdagens Eurydike (hende der i Rilkes digt benævnes »den blonde kvinde«), men nattens bortvendte, usynlige, utilgængelige, døde Eurydike:

»son mouvement, qui ne veut pas Eurydice dans sa vérité diurne et dans son agrément quotidien, qui la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé, qui veut la voir, non quand elle est visible, mais quand elle est invisible, et non comme l'intimité d'une vie familière, mais comme l'étrangeté de ce qui exclut toute intimité, non pas la faire vivre, mais avoir vivante en elle la plénitude de sa mort.«

Eurydike er kun nærværende for Orfeus, når hun er fraværende. Dette paradoks udtrykkes også i essayets gentagne formuleringer af et sammenfald mellem skjulthed og åbenbaring: Eurydike åbenbarer sig kun i tilsløret form.

Blanchots formuleringer af denne tilslørede åbenbaring eller åbenbarende tilsløring er utallige: Eurydike er en »dissimulation qui se révèle« (»en tilsløring som åbenbarer sig«); hendes dybde »ne se révèle qu'en se dissimulant« (»åbenbarer sig kun når den tilslører sig«); Orfeus har »set hende usynlig«; hun er »et tilsløret nærvær«, som er »nærværet af hendes uendelige fravær«. Man kan her sige, som Derrida siger i »Le facteur de la vérité«: »on connaît la gymnastique«; ja, vi genkender gymnastikken: den velkendte ontologiske aletheia-gymnastik, hvor den nøgne sandhed kun kan anes i tilsløret form. Det er også Derridas fortjeneste at have indset de kønsmæssige implikationer i denne aletheia-figur: forestillingen om en nøgenhed der kun kan opleves, når den er tilsløret, er båret af en fantasi om kvindens nøgenhed, der opleves stærkest gennem en let påklædning. Sløret røber mere end det skjuler; gennem folder og gevandter træder kroppens kurver og rundinger desto tydeligere frem.

På litteraturteoriens område er det metafor-teorien, der har taget denne aletheia-sandhed til sig: metaforen som en afslørende tilsløring; i billedledets tilslørede fremstilling fremtræder sagledet desto tydeligere; den kvinde der skjuler sig i ordet »rose« bliver gennem sit metafor-skjul så meget desto mere nærværende for vore sanser. Derrida citerer den franske retoriker Bouhours: »Metaforer er gennemsigtige slør, der lader én se, hvad de dækker«.

Blanchots fraværspoetik eller negativitetsæstetik kan læses som udsprunget af en kønsfilosofi, hvor kønnenes møde er umuligt, fordi manden slet ikke ønsker at møde og kende kvinden, men kun at fantasere om det kvindelige som det andet: det obskure, det fraværende, det undflyende, det impenetrable. I dyrkelsen af dette kvindelige fantom bliver manden selv fantom: han er ikke mindre død end hun.

Det betyder imidlertid ikke, at jeg vil hænge Blanchots essay ud for at være »mandschauvinistisk« e.l. Ganske vist bibeholder det patriarkatets stereotype og sørgelige forestilling om forholdet mellem kønnene, eller rettere om umuligheden af et forhold mellem kønnene. Men det kan også læses som en skarp og derfor produktiv udstilling af dette forhold. Og i sine dialektiske omvendinger, hvor essens viser sig at være inessens, hvor utålmodighed viser sig at være tålmodighed, hvor det at forråde værket viser sig at være troskab mod værket og hvor Orfeus viser sig at være lige så død som Eurydike, arbejder det overskridende eller hvad man i dag ville kalde dekonstruktivt med dikotomierne og åbner dermed op for alternativer til og inversioner af også kønsdiktomien.

Blanchot skriver sig igennem en konventionel patriarkalsk opfattelse af kønsforholdet, men måske også ud af den. Som han selv skriver i essayets sidste afsnit: »Pour écrire il faut déjà écrire« – »For at skrive må man allerede

være i gang med at skrive«. Oversat til denne artikels terminologi: For at skrive sig ud over skriftens dikotomiske forudsætninger må man begynde at skrive, med alt hvad det indebærer af dikotomi.

De Man: at tabe og vinde Eurydike

I sin artikel om Rilke fra *Allegories of Reading* (1982) gør de Man det han altid gør: opstiller et dikotomisk modsætningspar for at opløse det, for at vise at den dikotomiske modsætning ikke holder, at forskellen mellem dikotomiens to poler er umulig at opretholde. I Rilke-artiklen er det dikotomien figur/trope, der således bearbejdes, og det må da også siges at være et overordnet projekt i de Mans forfatterskab at dekonstruere netop denne dikotomi.

Lad os lige slå fast hvad forskellen er på en trope og en figur: en trope er et retorisk greb, hvorved man erstatter et ord eller udtryk med et andet; de vigtigste troper er metafor, metonymi og ironi, som ifølge klassisk retorik er sådanne erstatninger eller substitutioner; man siger/skriver ét, men mener noget andet. Tropen involverer et ekstra-tekstuel niveau; den refererer til noget, som ikke står i teksten; dens ene led befinder sig uden for teksten. I figuren derimod findes alle led inden for teksten; figuren angår det rent syntaktiske arrangement af ordene. Figurer er f.eks. inversion, gentagelse, anakoluth, rim og klang – og så kiasmen, som er den figur, de Man betragter som mesterfiguren i Rilkes digtning. Det kan næppe overraske, at de Mans ærinde groft sagt er at totalisere figuren (eller rettere: at vise hvordan figuren er totaliserende); at vise, at også troper egentlig er figurer; at alle retoriske greb, også troperne, er intratekstuelle og altså ikke involverer en ekstratekstuel reference. Når han hævder, at omvendingerne i Rilkes digte er kiasmer, er det altså for at demontere deres ekstratekstuelle reference og i stedet betragte dem som rent retorisk ordleg. Når Apollons torso kigger tilbage på beskueren, forsøger de Man at læse det ikke som udtryk for en eksistentiel erfaring, men slet og ret som kiasatisk ordgøgl: »Du kigger på torsoen – torsoen kigger på dig« – det er jo let nok at sige, blot man behersker kiasmens retoriske princip! Den omvendning i Rilkes digte, som jeg har læst som en fremskriven af en mulig subjektposition for »det andet«, læser de Man altså som kiasme, som rent retorisk jongleren med ordene. Det er altså (som sædvanlig) de Mans ærinde at grave en kløft mellem teksten og verden eller mellem tegn og referent; ikke fordi han ikke mener, at der findes en verden uden for teksten; han mener bare ikke, at der findes nogen forbindelse, nogen kontinuitet mellem tekst og verden. Hvis vi anskuer de Man som dikotomiteoretiker, så er hans syn på dikotomien, at der mellem dens poler findes en gabende kløft. Mit ærinde bliver endnu en gang at

læse dette dikotomisyn som en implicit kønsfilosofi, der altså hævder en uovervindelig kløft mellem kønnene.

Et sådant dikotomisyn er patriarkalsk og falder ind under det, jeg plejer at kalde »hullets teori«. Hullets teori er netop forestillingen om, at det der er i midten, det der er mellem dikotomiens to poler er et hul, en mangel på forbindelse, et gabende tomrum. Hullets teori afspejler et syn på kvindekønnet som et hul: den indebærer et syn på det, der er i midten af kvindekroppen, mellem benene, som et hul, et tomrum, en kløft. Men hvis vi kunne tænke denne midte som et noget, som et forbindende rum frem for et gabende tomrum, så ville vi også kunne tænke forholdet mellem tegn og referent anderledes: som en forbindelse, en kontinuitet, frem for en kløft.

At tænke rummet mellem dualitetens to termer (hvad enten de nu hedder tegn og referent, bevidsthed og ting, subjekt og objekt, mand og kvinde) som noget andet end en uovervindelig kløft fordrer, at »jeg« er i stand til at tænke mit forhold til »den anden« som noget andet end separation; som noget der *både* er separation og forbindelse. Jeg må kunne tænke (eller måske rettere: føle) den anden som nærværende også i sit fravær. Jeg må kunne færdes i det rum, hvor den anden både er der og ikke er der. Blanchots orfiske underverden kan måske læses som et sådant rum. I den psykoanalytiske teori (Winnicott) kan et sådant rum opstå mellem mor og barn i en vellykket separation, hvor barnet gradvist forstår, at moderen ikke er død, selv om hun er fraværende; hvor barnet opretter en indre repræsentation af moderen, sådan så hun »er der« også når hun »ikke er der«. I dette rum, som Winnicott kalder »det potentielle rum«, opstår også sproget: evnen til at symbolisere, som også er evnen til at gøre det der (i kød) er fraværende, nærværende (i ord). Kun den traumatiske separation (som at dømme efter moderne sprogteori snarere må være normen end undtagelsen!) vil efterlade forestillingen om, at jeg er absolut adskilt fra den anden, at tegnet er absolut adskilt fra referenten, at manden er absolut adskilt fra kvinden. Winnicotts »potentielle rum« tilbyder muligheden for en sprogfilosofi, der er et alternativ til den dikotomiske, patriarkalske »hullets teori«.

Ifølge de Man er Rilkes store projekt at forsonе dikotomierne bevidsthed og ting, sprog og verden. Og de Mans projekt bliver da at påvise, at Rilkes projekt er en umulighed: at hans forsoninger enten er voldelige eller pseudo eller illusoriske. Rilkes forsoninger opnås iflg. de Man (udtrykt i mine egne begreber) gennem metaforens voldtægt, figurens kastration eller fonetikens her-skab.

Når hest og rytter (der af de Man læses som allegori for »trope« og »meaning«) tilsyneladende forsones og bliver ét i Rilkes rytter-sonnet, så viser de Man, at det, ifølge digtets egne udsagn, sker gennem rytterens voldelige

kontrol (»Doch ein Druck verständigt [...] Und die zwei sind eins«) og stjernebilledets bedrag (»Auch die sternische Verbindung trügt«). Den voldelige kontrol forstår de Man overordnet som den suveræne beherskelse af klangen, der præger Rilkes digtning, hvor homofonien skaber analogier mellem ord, men altså ene og alene fordi de er blevet stoppet ind i klangens tvangstrøje.

I digtet »Am Rande der Nacht« er projektet at forsone bevidstheden og tingen i billedet af strengen og violinen. Tilsyneladende er forholdet mellem streng og violin et perfekt billede på »correspondance« og forening; en forening der, som de Man påpeger, har erotiske konnotationer, i og med at violinen benævnes »violinkrop«, »Geigenleib«. Jeg vil tillade mig at holde voldsomt fast i denne erotiske konnotation og betragte den som et belæg for at læse forholdet mellem dikotomiens to poler som også (eller primært) et forhold mellem mand og kvinde. De Man viser, hvordan den tilsyneladende (erotiske) forening i virkeligheden er en bemægtigelse, som samtidig er et selvtab. Subjektet bemægtiger sig tingen ved at tilskrive tingen det indre rum, som er konstitutivt for subjektet selv. Hermed mister subjektet sin egen konstituens; det udsletter sig selv ved at gøre sig til tingens stemme: »By becoming a musical string the subject partakes forever in the erring of things«. Hvis vi fastholder kønsperspektivet, indebærer de Mans tolkning en forestilling om, at manden kun kan forene sig med kvinden gennem en bemægtigelse (voldtægt), hvori han samtidig mister sig selv.

I sin læsning af »Orpheus. Eurydike. Hermes« læser de Man forholdet mellem mand og kvinde, Orfeus og Eurydike, som forholdet mellem digtning og stof eller tegn og referent. Digteren (Orfeus) kan ifølge de Man have to strategier i forhold til stoffet (Eurydike), en »rigtig« og en »forkert«. Den »rigtige« er figurens strategi, hvori digtningen giver afkald på stoffet, accepterer tabet af substans (altså accepterer kløften mellem tegn og referent). Den »forkerte« er metaforens (tropens) strategi, hvor digtningen begærer stoffets nærvær og forsøger at bemægtige sig det (altså skaber en voldelig pseudoforsoning mellem sig og stoffet). Oversat til køn: cølibatets eller voldtægts strategi.

Men nu ville de Man jo ikke være de Man, hvis han ikke også fik denne af ham selv satte dikotomi mellem rigtig og forkert, figur og metafor, til at bryde sammen. Når Orfeus vender sig (i den gestus, som de Man i lighed med Blanchot betragter som digtningens essentielle gestus), praktiserer han begge strategier på én og samme gang. Han drives på én gang af begæret efter Eurydikes nærvær og bevidstheden om at miste hende. I omvendingen på én gang bemægtiger han sig hende og mister hende. Metaforens og figurens strategier er sammenfaldende; digtningen bemægtiger sig og mister stoffet på én og samme gang.

De Mans tekst giver os mulighed for at læse Orfeus' omvending på to måder. Enten den »kedelige« måde: som endnu en version af kiasmens retoriske ordleg, udfoldet på baggrund af underverdenens negationslandskab. Eller også den »interessante« måde: i Orfeus' blik er Eurydike på én gang nærværende og fraværende; herved åbnes op for en sprogfilosofi, hvor referenten accepteres som nærværende i sit fravær, og for en kønsfilosofi, hvor rummet mellem mand og kvinde ikke bare er kløft, men også forbindelse.

Konklusion

Jeg har i denne artikel forsøgt at vise, hvordan poetik og kønsfilosofi hænger sammen. Hvordan den Rilke'ske, Blanchot'ske og de Man'ske poetik bygger på en dikotomi, der også (eller primært) er en kønsdikotomi. Men også at teksterne åbner mulighed for en overskridelse af denne dikotomi. Rilkes digt overskrider dikotomien ved at sætte en forstyrrende tredje term i scene og ved, i en unik og overraskende gestus, at give Eurydike et blik. Blanchot gør det ved at installere et orfisk rum af fraværende nærvær, der på den ene side kan læses som det patriarkalske begærs rum, på den anden side som et rum hvor fravær/nærvær-dikotomien overvindes. De Man gør det i sin dekonstruktion af dikotomien, som dog rummer en fare for at bibeholde dikotomien i form af »hullets teori« og den ene terms (sprogets, figurens) totalisering.

Vi må overvinde patriarkatet ved at overvinde dikotomien. Men vejen til overvindelse af dikotomien går måske gennem dikotomien selv. Her vil jeg gerne afslutningsvis kalde Jessica Benjamin til vidne. Hendes kønsteori udgår som nævnt fra, at kønsdikotomien indstiftes i det ødipale, og at overvindelsen af kønsdikotomien kræver, at vi ophæver den fiksering på det ødipale, som præger store dele af psykoanalysens historie og hele vor kultur. Men samtidig understreger hun, at »no absolute transcendence of the oedipal is possible«. Hermed mener hun, at det at dekonstruere den ødipale dikotomi ikke er at slippe af med den. De (ødipalt) fikserede kønspositioner skaber en ramme, som destabiliseringen er afhængig af. Eller sagt på en anden måde: det at vi tænker kønspositionerne dikotomisk er forudsætningen for, at vi kan begynde at flytte og forskyde de grænser, som er sat af dikotomien. Vi kan ikke bare smide kønsdikotomien væk (og f.eks. hævde at der findes 27 forskellige køn), men vi kan bringe den i skred indefra ved at gå ind i den og udvide dens to positioner, så muligheden åbnes for, at deres forhold kan overskride dikotomien og blive til gensidig udveksling.

Noter

1. Emmanuel Levinas: *Tiden och den andre*, Stockholm 1992, s. 69.
2. Jessica Benjamin: *Like Subjects, Love Objects*, Yale University Press 1995.
3. Rainer Maria Rilke: *Neue Gedichte*, Insel Taschenbuch, Frankfurt/M 1974 (org. 1907)
4. »Ville det at se sig tilbage ikke være at ødelægge hele dette værk, som først nu er ved at blive fuldbragt.
5. Luce Irigaray: *Éthique de la différence sexuelle*, Paris 1984, s. 105.
6. Hegel: *Phenomenologie des Geistes*, Hamburg 1980 (org. 1807). Heri kapitlet: »Der wahre Geist, die Sittlichkeit«, afsnit a: »Die sittliche Welt, das menschliche und göttliche Gesetz, der Mann und das Weib«.
7. At fantasien er patriarkalsk betyder ikke, at den er udelukkende mandlig; patriarkatet er en kønsfilosofi, som både mænd og kvinder har internaliseret i vor kulturskreds.
8. Maurice Blanchot: »Le regard d'Orphée«, in *L'espace littéraire*, Paris 1955.
9. Blanchot s. 229.
10. At netop en kvindeskikkelse allegoriserer stoffet er symptomatisk for en opfattelse af kvindekroppen som kunstværkets prototypiske objekt, som den materie værket kæmper for at indfange; en opfattelse vi finder i flere af Rilkes *Nye digte* (f.eks. »Die Flamingos«) og i hele den europæiske kunsthistories forkærlighed for kvindekroppen som motiv.
11. På den ene side hjælper Hermes Orfeus til at fremføre Eurydike; på den anden side hjælper Orfeus Hermes til at føre Eurydike frem. Hvis Orfeus er digteren og Hermes digterordet (»vehicle«), er det tvetydigt, om det er Orfeus, der har digterordet som sit instrument eller omvendt.
12. »den første nats modtagende intimitet« bliver til »den anden nats bedrageriske fælde«, Blanchot s. 231.
13. Op.cit. s. 231.
14. »son corps fermé«, op.cit. s. 228.
15. Op.cit. s. 228.
16. Op.cit. s. 229.
- 17.
18. »hans bevægelse, som ikke vil have Eurydike i dagslysets sandhed og hverdagens hygge, som vil have hende i hendes natlige obskuritet, i hendes fjernhed, med hendes lukkede krop og hendes forseglede ansigt, som vil se hende, ikke når hun er synlig, men når hun er usynlig, og ikke i familielivets intimitet, men som fremmedheden i det der udelukker enhver intimitet, ikke gøre hende levende, men have hendes døds fylde levende i hende.« (Blanchot s. 228)
19. Op.cit. s. 228.
20. Op.cit. s. 229.
21. Jacques Derrida: »Le facteur de la vérité«, *Poétique* 21, Paris 1975, s. 97.
22. Derrida s. 97.
23. Med andre ord mener jeg, man kommer tættere på den rilkeske inversionsfigur ved at læse den med Merleau-Pontys *fænomenologiske* kiasme-begreb end med de Mans retoriske. I »L'entre-lacs – le chiasme« (fra *Le visible et l'invisible*, Paris 1961) definerer Merleau-Ponty kiasmen som netop erfaringen af, at »tingene kigger tilbage på mig«; som et forhold af reversibilitet mellem de to termer, der i tra-

ditionel vesterlandsk epistemologi dikotomiseres som subjekt og objekt.

24. Paul de Man: »Tropes: Rilke«, in *Allegories of Reading*, Yale University 1982, s. 51.
25. Op.cit. s. 33.
26. »Ved at blive til en musikstreng tager subjektet for altid del i tingenes omkringflakken«, op.cit. s. 37.
27. Op.cit. s. 46; de Mans egne anførselstegn.
28. »Ingen absolut overvindelse af det ødipale er muligt«, Benjamin s. 77.