

Hardy Bach

The Operetta Singer in the Sea of Words: About Arthur Schnitzler's *Fräulein Else*

English Summary

Arthur Schnitzler's famous short story »Fräulein Else« (1924) is usually read as a social-psychological study. A consensus about how to perceive the protagonist has never been obtained, although the interior monologue technique should give the reader the best possibilities to understand the heroine. Is Else a doughty girl who fights the oppression of women or is she an unhappy victim because of the environment abusing her? Does she commit suicide or is she rather just pretending? The essay is an attempt to go behind these questions by demonstrating the possibility that Schnitzler quite deliberate blurs these elements of the story. The essay asserts that Schnitzler, rather than giving a social-psychological study, is trying to let the story tell about itself. Fräulein Else thus becomes a metapoetical text which reflects not only on itself but also on the 'everlasting conditions' of literature and of writer. The stream of consciousness is thus possibly soul scrutiny but first and foremost an attempt to put the impossible into practice: to let the text tell about itself so to say 'from within'.

Hardy Bach

Fhv. lærer og arkivassistent. Litterære studier på Jysk Åbent Universitet. Har skrevet artiklen »Det romantiske møde i Sommerfugledalen«, *Spring* 25 (2008).

K&K 105 (2008), 186–215

Hardy Bach

Operettesangerinden i ordsøen

Om Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*

Litteraturhistorikerne har aldrig kunnet blive enige om opfattelsen af titelpersonen i Arthur Schnitzlers berømte novelle fra 1924, *Fräulein Else*. Novellen har så at sige delt kritikerne i to lejre: ‘patologerne’ og ‘beundrerne’. Patologerne betragter Else som et sygdomstilfælde, neurotisk, hysterisk osv. Beundrerne ser hende som den unge charmerende heltinde, der bliver et tragisk offer for omgivelsernes tryk. Forskernes indbyrdes uenighed i bedømmelsen af Elses personlighed har Frederick Beharriell udtrykt på følgende slående måde:

»det er en påfaldende kendsgerning, at selv om Schnitzlers uovertrufne dygtighed i indre-monolog-teknikken faktisk tillader læseren at dele alle heltindens tanker, følelser, erindringer og ubevidste ønsker, med det resultat at Else muligvis er den bedst beskrevne og klarest belyste person i hele den tyske litteratur, så har der til trods herfor aldrig eksisteret nogen consensus angående det vigtigste spørgsmål m.h.t. denne person.«

[»it is a curious fact that although Schnitzler’s unparalleled skill in the interior monologue technique permits the reader to share the heroine’s every thought, emotion, memory, and unconscious wish, with the result that Else’s is perhaps the most accessible and fully revealed personality in all German literature, there nevertheless has never been any consensus on the most challenging question concerning this personality.«]¹

Else, som så at sige afslører ‘alt’, forbliver i grunden tilsøret og gådefuld. Hvordan går det til? Inden vi forsøger at svare herpå, vil det nok være hensigtsmæssigt at ridse hovedtrækkene i Elses historie op.

Den nittenårige Else, der er datter af en Wiener-sagfører, opholder sig på et kurhotel i Sydtyrol sammen med sin tante og dennes søn, Elses fætter Paul. Novellen starter på hotellets tennisbane, hvor Else netop forlader spillet og begiver sig på vej hen til hotellets vestibule; her modtager hun med bekymring et ventet ekspresbrev. Brevet er fra moderen i Wien og fortæller om den seneste udvikling i faderens økonomiske deroute. Han har begået underslæb ved som formynder for en klient at bruge dennes formue på børsspekulationer og spil, og skal nu skaffe pengene inden tre dage, hvis han vil undgå fængselsstraf. Moderen opfordrer Else til at bede en af hotelgæsterne, kunsthandleren og levemanden Dorsday, som er en gammel bekendt af familien, om et lån på tredivetusinde østrigske gulden. Else er klar over det tvetydige i opfordringen, men beslutter sig alligevel efter svære anfægtelser til at forsøge. Uden for hotellet møder hun Dorsday og fortæller ham om brevet. Dorsday indvilliger, men kræver som modydelse at se Else nøgen. Han beder Else overveje tilbudet til efter dinéren. Rystet begiver hun sig ud til en nærliggende lund, hvor hun sætter sig på en bænk og falder i en slags trance, hvori hun drømmer om sin egen død. Da hun vågner, går hun tilbage til hotellet, hvor der i mellemtiden er ankommet et telegram fra moderen. Hun skynder sig op på sit værelse og læser: »Sum ikke tredive men halvtreds. Ellers alt forgæves.« [»Summe nicht dreissig, sondern fünfzig. Sonst alles vergeblich.«] (p.361).² Dette ryster Else yderligere. Efter at hun har klædt sig af, skriver hun et brev til Dorsday og forbereder en overdosis af sovemidlet veronal. Kun iført en sort aftenkåbe forlader hun atter værelset, lægger brevet ved Dorsdays dør og går ned i forhallen for at lede efter ham. Hun finder ham i hotellets musiksalon, hvor der spilles en klaversuite af Schumann. Else træder ind, lader kåben glide af sig og falder om under hysterisk krampelatter. Else bæres op på sit værelse og lægges på sin seng. Dorsday kommer ind for at høre til den syges befindende. I et ubevogtet øjeblik lykkes det Else at drikke sovemidlet og mens hun hallucinerer og hører orgelmusik glider hun over i bevidstløsheden.

I. Giften og jeget

Som nævnt kan kritikerne deles i to grupper. Som repræsentant for 'beundrerne' kan William Rey anføres med dette udsagn: »Else har usunde træk, sådan som enhver har, men hun er ikke derfor en patologisk figur [...] Snarere er hun en af de mest betagende og ædlest pigo-karakterer i Schnitzlers sene prosaværker.« [»Else has unhealthy traits as have every person but she is not on that account a pathological figure [...] Rather she is one of the most touching and noblest girl-characters in Schnitzler's late

prose works.«]³ Men novellens tvetydighed gør læseren usikker, ikke kun i forhold til Elses liv men også i forhold til hendes død: dør hun eller ej? Tager hun en overdosis veronal, eller tager hun tværtimod for lidt? For 'underdosis-teorien' taler Theodor og Beatrice Alexanders essay »Maupassant's *Yvette* and Schnitzler's *Fräulein Else*«. I en sammenlignende analyse anføres en overvældende mængde lighedspunkter mellem de to noveller, som gør det mere end sandsynligt, at Schnitzler er inspireret af Maupassant, som han i øvrigt vurderede højt.⁴ Maupassants attenårige Yvette, som er i et dilemma, der kan minde om Elses, tager mere eller mindre bevidst *en for lille dosis* kloroform, men bliver reddet på målstregen af den ældre levemand Servigny. Maupassant antyder at Yvette ikke helt ufrivilligt overgiver sig til sin skæbne og bliver kurtisane som sin moder. Else overvejer jo en lignende karriere.

Hartmut Scheible er heller ikke i tvivl om at Else overlever: »at hun dør til slut, er, til trods for den almindelige opfattelse, aldeles usandsynligt: den ringe mængde på seks veronaltabletter slår ikke til og hendes selvmordstanker stikker heller ikke særlig dybt«. [»dass sie am Ende stirbt, ist, entgegen der allgemeinen Auffassung, durchaus unwahrscheinlich: weder reicht die geringe Menge von sechs Veronaltabletten aus noch gehen ihre Selbstmordgedanken sonderlich tief«].⁵ For Scheible er Elses skæbne historien om en pige, som »gør sig til luder, fordi hun ikke ser nogen mulighed for ikke at blive luder.« [»macht sich zur Dirne, weil sie keinen anderen Weg sieht, nicht zur Dirne zu werden.«] Scheible taler om veronal-tabletter, men Else taler om pulvere; og hvorvidt seks doser veronal er et dødeligt kvantum kommer vel an på, hvor store doserne er! Om der har været fastsat en international norm for en dosis veronal, ved jeg ikke. Men det har næppe heller den store betydning for vores problem. Derimod ligger der måske et vigtigt signal i stoffets *navn*. Schnitzlers novelle er, som vi skal se om lidt, spækket med litterære allusioner. Veronal er muligvis én af dem. Ifølge *Nudansk Ordbog* er veronal «af stoffets tyske opfinder opkaldt efter den italienske by Verona, hvor han opholdt sig, da han gav stoffet navn«. Om Emil Fischer tænkte litterært, da han navngav sin opfindelse, ved jeg ikke. Men Schnitzler kan meget vel tænkes at have gjort det, da han lod sin unge heltinde tage veronal. For Verona er jo *Romeo og Julies* by. Og Julies dosis var jo netop så nøje afmålt, at hun vågnede op igen!

Men vi kommer næppe nogen vegne med laboratorieanalyser. Lad os i stedet prøve at analysere lidt på, hvad Else rent faktisk siger og gør i forbindelse med sin veronal. På vej ind i hotellet, efter at være vendt tilbage fra dødsvisionen i skoven, siger Else:

»Jeg tager mig overhovedet slet ikke af Dage, jeg er jo alt for fejsk [...] Og maaske har jeg ikke engang nok Veronal. Hvor mange Pulvere behøver man da? Seks, tror jeg. Men ti er mere sikkert. Jeg tror, der er ti endnu. Ja, det maa være nok.«

[»Ich werde mich überhaupt gar nicht umbringen, ich bin ja viel zu feig [...] Und vielleicht habe ich nicht einmal genug Veronal. Wieviel Pulver braucht man denn? Sechs glaube ich. Aber zehn ist sicherer. Ich glaube, es sind noch zehn. Ja, das werden genug sein.«]
(p.359)

På hotelværelset, hvor hun hælder giften op, siger hun:

»Gud være lovet og takket, at jeg har Pulverne her. Det er den eneste Redning [...] Er de der mon alle sammen? Ja, her er de. Een, to, tre, fire, fem, seks. Jeg vil jo kun se paa dem, de kære Pulvere. Det forpligter jo ikke til noget. Og at jeg hælder dem op i Glasset, det forpligter jo heller ikke til noget. Een, to, – men jeg tager mig sikkert ikke af Dage. Falder mig ikke ind. Tre, fire, fem – det dør man heller ikke af, ikke Tale om.«

[»Gott sei Dank, dass ich die Pulver da habe. Das ist die einzige Rettung [...] Sind sie noch alle da? Ja, da sind sie. Eins, zwei, drei, vier fünf, sechs. Ich will sie ja nur ansehen, die lieben Pulver. Es verpflichtet ja zu nichts. Auch dass ich sie ins Glas schützte, verpflichtet ja zu nichts. Eins, zwei, – aber ich bringe mich ja sicher nicht um. Fällt mir gar nicht ein. Drei, vier, fünf – davon stirbt man auch noch lange nicht.«] (p.363)

Og selve dødsscenen: »Der staar mit Glas. Hurtigt, inden de kommer ind i Værelset igen. Er der nu ogsaa Pulvere nok?!« [»Da steht mein Glas. Geschwind, ehe sie wieder ins Zimmer kommen. Sind es Pulver genug?!«] (p.378) og lidt senere:

»Ikke spille en Draabe. Saa. Hurtigt. Det smager godt. Videre, videre. Det er slet ikke Gift. Aldrig har noget smagt mig saa godt. Hvis I vidste, hvor godt Døden smager! God Nat, mit Glas. Klirr, klirr. Hvad er dog det? Glasset ligger nede paa Gulvet. Dernede ligger det. God Nat [...] God Morgen.«

[»Keinen Tropfen verschütten. So. Geschwind. Es schmeckt

gut. Weiter, weiter. Es ist gar kein Gift. Nie hat mir was so gut geschmeckt. Wenn Ihr wüsstet, wie gut der Tod schmeckt! Gute Nacht, mein Glas. Klirr, klirr! Was ist denn das? Auf dem Boden liegt das Glas. Unten liegt es. Gute Nacht [...] Guten Morgen.« (p.378)

Uanset hvordan man vender og drejer sagen, får man ikke det endelige svar, og mon ikke netop dét har været hensigten! Der er lagt så meget røgslør ud, at det næppe kan være tilfældigt. Veronalen forbindes *konsekvent* med både død og ikke-død. I alt 11 gange (p.359, 362, 363, 364, 364, 365, 366, 369, 375, 378 og 379) omtales veronalen som en mulig dødelig udgang, og *hver gang* dementeres eller afsvækkes denne mulighed. Tvetydighed og ambivalens er fastholdt helt ned i de mindste detaljer, begge læsemuligheder *skal* være til stede. Ingen endegyldig tolkning må kunne verificeres.

Men Frederick Beharriell er ikke i tvivl om at Else dør; og som belæg for sin påstand fortæller han følgende interessante historie:

»Det er imidlertid et faktum, at Georg Brandes skrev til Schnitzler i december 1924 og gjorde meget ud af den kendsgerning at Else dør: 'De ønskede den tragiske slutning, De afskar den stakkels pige ethvert alternativ...Hvorfor var De så grusom, at hun skulle dø!' [...] Schnitzler sendte et langt svar-brev skrevet med Brandes' brev liggende foran sig, hvor han punkt for punkt kommenterede dets indhold, men oversprang omtalen af Else. Mig forekommer det helt afgørende, at Schnitzler ikke benyttede lejligheden til at korrigere en så alvorlig misforståelse af sin tekst hos Europas mest indflydelsesrige kritiker«.

[»It is a fact, however, that Georg Brandes wrote Schnitzler in December, 1924, making much of the fact that Else dies: »You wanted the tragic ending, you cut off the poor girl's every alternative... Why were you so cruel as to have her die!« [...] Schnitzler sent a long reply by return mail, written with Brandes's letter before him, commenting point by point on its contents, but passing over the reference to Else. To me it seems compelling that Schnitzler did not take this opportunity to correct so serious a misunderstanding of his work by Europe's most influential critic«].⁶

Men når Schnitzler ikke svarer, kan det jo være fordi han ønsker at lade sin historie tale for sig selv, at han har følt der var noget deri, som ikke

kunne siges anderledes, at han har lyttet til det som Milan Kundera har kaldt 'romanens visdom': »Alle sande romanforfattere lytter efter denne overpersonlige visdom, hvilket forklarer hvorfor store romaner altid er en smule klogere end deres forfattere. Romanforfattere, der er klogere end deres værker, burde skifte erhverv.«⁷ Beharriell lægger mærke til det, han *ønsker* at lægge mærke til. Schnitzler *korrigerer* ikke Brandes, men han *bekræfter* ham jo heller ikke! Han *undlader*, påfaldende markant, at besvare dette ene punkt. Derved holdes usikkerheden, det tvetydige, det usigelige og uafgørlige flydende. Brandes vil redde, bevare, fastholde og se den skønne, men hun unddrager sig hans nyfigne blik, forstummer og svinder bort for hans øjne. I sit *ikke-svar* til Brandes gentager Schnitzler på sin vis sin novelle. Som Else unddrager han sig det begærlige blik. Det minder om en gammel myte, og den vender vi tilbage til.

Beharriell hører til 'patologerne': »Else er besat af ideen om selvmord«. [»Else is obsessed with the idea of suicide«]. Beharriell argumenterer bl.a. ud fra biografiske oplysninger. Ved at hobe eksempler op, især paralleller fra Schnitzlers liv, »hans næsten livslange optagethed af spørgsmålet om sygdommes arvelighed« [»his almost life-long preoccupation with the question of pathological heredity«], »hans frygt for sindssygdom« [»his fears of mental illness«], »hans frygt for veneriske lidelser« [»his fears of venereal disease«] osv. forsøger Beharriell at vise, at Schnitzlers hensigt har været at skildre et patologisk tilfælde, »en person med medfødte sygelige træk« [»an innately morbid personality«].⁸ Men selv om Schnitzlers hensigt har været at skildre en neurotisk piges selvmord, er det jo ikke sikkert novellen vil det samme. Undertiden fungerer tekster jo som freudianske fortællelser: de siger andet og mere end den åbenlyse hensigt, de fortæller også om skjulte hensigter, de er »en smule klogere end deres forfattere«. Fortæller-jeget har ikke længere magt over situationen. Det traditionelle 'olympiske' fortæller-jeg fungerer ikke længere. Det går i opløsning akkurat som fiktionens personer. Også læser-jeget kommer på gyngende grund. Når man så let lader sig snyde af *Fräulein Else*, så er det bl.a. fordi vi er vænnet til at læse identifikatorisk. Else må være heltinden her i denne moralske historie. Og historien selv gør sit for at få os til at hoppe på limpinden ved at sende en masse etiske eller moralske signaler om kvindeundertrykkelse i form af økonomisk og æstetisk spekulation osv. Vi er så at sige kodede til på forhånd at læse den således. Her skal sørges over det skønne lig. Men dette spil vil hverken Else eller *Fräulein Else* spille, i stedet opfører de en helt anden komedie, amoralsk eller snarere hinsides al moral.

Hvis vi har ikke ét men flere jeger, kan vi ikke længere tale om identitet, men snarere om fleksibilitet. Vi får ikke fast grund under fødderne.

Teksten kommer ikke i land med et sikkert svar, den holdes flydende, akkurat som jeget. Subjektets status ændres til subjektets *fluctus*. Heraf glidningen i synsvinkel og stemmeføring. Det ene øjeblik kan Else opfatte sin situation som dybt håbløs, det næste som en dårlig roman. Begge jeger er 'sande'. Men eksemplet kan jo stadig læses psykologisk: Else er ustabil og svingende. Men hvis man lytter til hendes diktion gennem hele novellen, vil man finde et mylder af stemmer: hun efterligner, ironiserer og parodierer personer i sin omgangskreds og fører en konstant indre dialog med både fraværende, tilstedeværende og indbildte personer. Et par eksempler: »Hvorfor har hun dog taget sig af Dage? Af ulykkelig Kærlighed til en Filur. Aa, hvor kan De falde paa det? Hun skulde have et Barn. Nej, hun er styrtet ned fra Cimone. Det er et Ulykkestilfælde.« [»Warum hat sie sich denn umgebracht? Aus unglücklicher Liebe zu einem Filou. Aber was fällt Ihnen denn ein? Sie hätte ein Kind kriegen sollen. Nein, sie ist vom Cimone heruntergestürzt. Es ist ein Unglücksfall.«] (p.352). Her efterligner Else (vel med et stænk ironi) nogle af de bemærkninger, som hun forestiller sig, hendes død vil udløse. Et andet sted imiterer hun de tænkte avisoverskrifter i samme anledning. Et tredje eksempel:

»De har forregnet Dem, Hr. von Dorsday. Og Far ogsaa [...] Han ved jo, hvordan Mennesker er. Han kender jo da Hr. von Dorsday [...] Men paa denne Maade var det sikrere og mere bekvemt, ikke sandt, Far? Naar man har saa smuk en Datter, hvad skulde man saa vandre i Tugthuset for?«

[»Sie haben sich verrechnet, Herr von Dorsday. Und der Papa auch [...] Er kennt ja die Menschen. Er kennt doch den Herrn von Dorsday [...] Aber so war es bequemer und sicherer, nicht wahr, Papa? Wenn man eine so hübsche Tochter hat, wozu braucht man ins Zuchthaus zu spazieren?«] (p.349).

I løbet af få sætninger taler hun til både Dorsday, faderen og sig selv, samt imiterer en sætning, som hun forestiller sig de kunne have brugt. Hvem er den sande Else? Den sande Else er hende, der mestrer alle disse stemmer. Hun er lidt af en kunstner, lidt af en Schnitzler. For hvem taler her i denne historie? Det gør Else, og igennem hende alt, hvad hun har hørt og læst; og det gør Schnitzler, og gennem ham alt hvad *han* har hørt og læst. Det er Schnitzler, som skaber fortællingerne – ja, men fortællingerne skaber også Schnitzler. Polyfoni og kakofoni. Ikke bare jeget, men også ordene og sproget tenderer mod at gå i opløsning, at opgive den sikre betydning, at forlade det faste og blive flydende.

Hos Schnitzlers samtidige, Wiener-filosoffen Ernst Mach, genfinder man en lignende menneskeopfattelse. For ham er sjælen eller jeget ikke andet end en samling mere eller mindre tilfældige sanseindtryk. Hos Schnitzler fremhæves det samfundsmæssige aspekt i jeg-opløsningen. Herom skriver Klaus Günther i essayet »Bemerkungen zu Schnitzler und Mach«: »ligesom Mach reducerer jeget til dets sanseelementer, som i sandhed er et produkt af logisk konklusion, følgelig intersubjektiv, således fremstår [...] Else som underkastet en samfundsmæssig tvang, der næsten fuldstændigt gennemtrænger hendes jeg, uden at dette erkendes« [»Wie Mach das Ich reduziert auf dessen Empfindungselemente, die in Wahrheit Produkt logischer Konklusion sind, also intersubjektiv, so erscheinen [...] Fräulein Else gesellschaftlichen Zwängen unterworfen, die ihr Ich nahezu völlig erfüllen, ohne als solche durchschaut zu werden«].⁹

Og samfundstvangen får da også mange kritiske sideblikke i novellen.

II. Samfundskritikken og sprogets kritik

Else har et godt øje til det bedre borgerskabs forløjede sexualmoral, hvor Eros underlægges Mammon. »Fanny har jo da ogsaa solgt sig.« [»Fanny hat sich am Ende auch verkauft«] og »Bertha har allerede tre Elskere« [»Bertha hat schon drei Liebhaber«] eller »Men er Christine et Haar bedre?« [»Aber ist die Christine um ein Haar besser?«] (p.333 og 335). Kvinderne er ofre og handelsvarer, de må sælge sig for at overleve. »Men jeg sælger mig ikke. Letfærdig vil jeg være, men ingen Tøs.« [»Aber ich verkaufe mich nicht. Ein Luder will ich sein, aber nicht eine Dirne.«] (p.349).

Faderen misbruger Else som økonomisk spekulationsobjekt, en vare. Kunsthandleren Dorsday reducerer hende til kunstværk *og* vare. For begge fremstår kvinden som offeret, der skal frelse dem. »Begge er svage og afmægtige og repræsentative for et marked, der berøver dem deres eget initiativ og gør dem afhængige af andres udbytning« [»Beide sind schwach und ohnmächtig und nichts anderes als Repräsentanten eines Marktes, der sie eigener Initiativen beraubt und abhängig macht von der Ausbeutung der Bedürfnisse anderer«], skriver Waltraud Gölter i essayet »Ambivalentz bei Schnitzler«.¹⁰

Dorsday mener, at alt har sin pris [»dass alles auf der Welt seinen Preis hat«], mens Else overvejer: »Hvad mon han nu vil i Stedet for Millionen? Et Kys maaske? Det kunde der endda være Tale om. En Million forholder sig til tredive Tusind som – Komiske Ligninger gi'es der dog.« [»Was wird er nun wollen statt der Million? Einen Kuss vielleicht? Darüber liesse sich reden. Eine Million zu dreissigtausend verhält sich wie – – komische

Gleichungen gibt es.«] (p.346). Vareudveksling og symboludveksling. Ligesom kvinden, betragtet som vare, er kvinden som kunstværk et gennemgående tema i novellen. Dens ambivalens deles af Else. Hun betragter ofte og gerne ikke bare sig selv men også det lokale jet-set som ren æstetik. I kunsthandleren Dorsdays skikkelse forbindes disse to temaer. Men at forvandle kvinder til varer og kunst er at slå dem ihjel. På denne måde bliver Dorsday til en dødens købmand. Tilsyneladende en ren skurkerolle. Men måske rummer kunsten i sig selv en æstetisk drift – og en dødsdrift? Hvis det er tilfældet, står Dorsday jo på sin helt specielle facon både i dødens og kunsten tjeneste! Ved at trække det ophøjede kunst-tema ned i en underverden af lurvet overklasse, opnår Schnitzler en sublim dobbelteffekt: han får punkteret al snobbet, senromantisk kunst dyrkelse og dekadent dødsfascination, samtidig med at han, ved at sætte temaet ind i en dødsens-realistisk ramme, får signaleret alvoren i sit projekt. Kunsten er alligevel noget helt enestående ophøjet, samtidig med at den er dagligdag og levebrød, handel og bedrag.

Forældrene, tanten, fætter Paul og Dorsday er alle repræsentanter for borgerskabets hykleri, snobberi og svindel, som Else gennemskuer og foragter: »Schwindelbande!« – men som hun er selvkritisk nok til samtidig at erkende at hun ligger under for: »Ich bin ja doch ein Snob.« Hendes yndlingsudtryk er »affektiert«, hendes omgangskreds er skabagtig og affekteret. Det er svært ikke at give hende ret, for det er en ynkelig forsamlings hun er omgivet af og opvokset i.

Derfor gribes Else undertiden også af pessimisme og ensomhedsfølelse: »En Skændsel dette Liv«, »det er hele Livet, der er sørgeligt.« [»Eine Schande dieses Leben«, »Das Leben ist traurig«] (p.332), »I vores Hus bliver alt taget i Spøg, og alligevel er ingen spøgefuld til Mode. Vi er egentlig talt allesammen bange for hinanden, vi er allesammen ensomme.« [»Alles in unserem Haus wird mit Scherzen erledigt, und keinem ist scherzhaft zu Mut. Jeder hat eigentlich Angst vor dem Andern, jeder ist allein.«] (p.337), »Jeg er jo saa forfærdelig ensom, at ingen kan forestille sig det.« [»Ich bin ja so furchtbar allein, wie es sich niemand vorstellen kann.«] (p.336) En pessimisme som hun skjuler bag 'frisindet' kynisme: »Ja, saa fordærvet er jeg. Er ikke skabt til en borgerlig Tilværelse« [»Ja, ein so verworfenes Geschöpf bin ich. Bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz.«] (p.358)

Steen Klitgård Povlsen læser *Fräulein Else* som et kulturkritisk opgør med kvindens varestatus. Han taler om Elses »modstand mod at være en handelsvare på det erotisk-økonomiske marked« og konkluderer: »Er hendes nøgenhed en bestemt værdi i den generelle økonomi, [...] sprænger hun med sin striptease for alle og enhver de økonomiske kalkuler

og sætter en galopperende inflation i gang. Else går over fra at være et passivt offer som erotisk handelsvare til at sprænge hele denne økonomi i stumper og stykker«. ¹¹ Men Elses striptease er ifølge Povlsen alligevel »hinsides al økonomisk kalkule. Den er generøs og excessiv; den er med Batailles begreb: hellig. Tekstens dybeste pointe er denne kobling mellem blottelse, gavegivning og død«. Derfor hører Povlsen efter novellens ophør »en skælmsk latter«, hvor »Offertemaet hænges ud i en komisk gestus«. ¹²

Schnitzlers novelle kan således læses som et engageret og typisk indlæg i en kritisk emancipatorisk tradition: sexuel frigørelse og kritik af borger-skabet; men gennem den sære synsvinkel, den indre monolog, begynder teksten at handle på egen hånd, at vende tingene om. Teksten begynder at fordoble sig og se på sig selv. Den er gennemført tvetydig. Schnitzler har et godt øje til borgerlig tragiks mere teatralske og komiske sider. På den ene side kan Elses historie læses som et romantisk-tragisk sindbillede på menneskelivets, erkendelsens og kærlighedens trange vilkår i en grum verden, en slags tragisk overtrumfning, et hævnmotiv: 'se – og nyd med gysen – hvor uretfærdigt og smerteligt det går til her i verden'. Denne figur er til stede i *Fräulein Else*, men også en demontering af den, for novellen er ikke kun tragisk, den er, som Povlsen har set, også komisk. Else er også en ironisk figur, en rigtig Spielverderber.

Nok identificerer novellen og Else sig med de store tragiske forgængere på operascenen – Manon, Kameliadamen, Carmen – men denne tolkningsfigur får sin parodiske dekonstruktion gennem en række diskrete allusioner til operaens letbenede og letlevende lillesøster: operetten. Først og fremmest Johann Strauss' *Die Fledermaus*, hvor det bedre borgerskab kritiseres for en livsførelse, der indbefatter utroskab og anden umoral. Men kritikken er i grunden temmelig tvetydig og ender i slutkoret's 'umoraliske' morale: »Champagner hat's verschuldet, / was wir heut erduldet, / tralalala«.

At *Fräulein Else* bevidst spiller på *Die Fledermaus*, ses af følgende: Iført sin sorte aftenkåbe siger Else: »Jeg virrer omkring i Hall'en som en Flagermus« [*»Ich irre in der Halle umher wie eine Fledermaus«*] (p.369). Også i *Die Fledermaus* efterlades titelpersonen alene ude i en skov, falder i søvn, vågner op og må begive sig hjem iført et flagermusekostume; og to gange (p.361 og 362) citerer Else det iørefaldende omkvæd fra slutningen af operettens første akt »Es muss ja sein«, anden gang i bedste operettestil: »Trala, trala, Courage. Es muss ja sein.« Både i novellen og i operetten fungerer champagne som et ledemotiv: et symbol på den højst opnåelige sans- og lykkerus, men hos Schnitzler fungerer metafo-ren samtidig som en kliché, som alle tankeløst anvender; kun kunstken-

deren Dorsday bruger den med 'omtanke'; – på Elses replik »Men nu maa De ikke sige, at Luften her er som Champagne« [»Aber bitte, sagen Sie nicht, dass die Luft hier wie Champagner ist«] svarer Dorsday: »Nej, Frøken Else, det siger jeg først i to Tusind Meters Højde. Og her er vi kun sekstenhundredeoghalvtreds over Havet [...] Men Champagne er ikke min Yndlingsdrik. Jeg foretrækker denne Egn.« [»Nein Fräulein Else, das sage ich erst von zweitausend Metern an. Und hier stehen wir kaum sechzehnhundertfünfzig über dem Meeresspiegel [...] Aber Champagner ist nicht mein Lieblingsgetränk. Ich zie diese Gegend vor.«] (p.340) Bag snakken om champagne og bjergluft lurer mere jordnære temaer, mens *teksten* funderer over samspillet mellem høj stil og lavkomik.

I øvrigt er *Die Fledermaus* som skrevet henover Mozarts opera *Le nozze di Figaro*, som atter er skrevet over Beaumarchais' komedie, *Le Mariage de Figaro*, med dens letfærdige kritik af adelens usædelige liv. Et sted siger Else: »Og Far er trods alt altid i godt humør. Altid? Nej. Aa, nej. I Operaen fornylig til Figaro – hans Blik – pludselig ganske tomt – jeg blev rædselsslagen. Da var han som et helt andet Menneske. Men saa souperede vi paa Grand Hotel, og da var han saa straalende oplagt som nogensinde.« [»Und der Papa ist dabei immer gut aufgelegt. Immer? Nein. O nein. In der Oper neulich bei Figaro sein Blick, – plötzlich ganz leer – ich bin erschrocken. Da war er wie ein ganz anderer Mensch. Aber dann haben wir im Grand Hotel soupiert und er war so glänzend aufgelegt wie nur je.«] (p.332). Har Elses far, der ellers lever i en verden af 'skuespil' og bedrag, et øjeblik følt sig ramt og tabt masken? Har fiktionen alligevel et kort øjeblik handlet om virkeligheden?

Men der er flere operettetoner i *Fräulein Else*. I scenen, hvor Else er iført aftenkåbe, erindrer hun en tre år gammel episode: »paa Wörthersee var der en Dame, der svømmede ud helt nøgen. Men den selv samme Eftermiddag rejste hun bort. Mor sagde, det var en Operettesangerinde fra Berlin.« [»auf dem Wörthersee ist eine Dame ganz nackt hinausgeschwommen. Aber noch am selben Nachmittag ist sie abgereist. Die Mama hat gesagt, es ist eine Operettensängerin aus Berlin.«] (p.370). I slutningen af novellen svømmer Else selv ud i det konturløse, en sø af usammenhængende ord – hvor Worte netop bliver til løsrevne Wörter – og vi er her, som vi har set, ikke helt sikre på, om hun ikke alligevel redder sig i land til sidst.

De kritiske toner i *Fräulein Else* opløser sig i operettetoner, teaterklichéer og intertekstualitet. Det er som om sproget ikke vil lystre den kritiske intention. Sproget fungerer ikke som kommunikationsmiddel, hvilket også fremgår af hele novellens form, som jo er en indre monolog eller måske snarere en række indre dialoger, eller endnu bedre: *et indre*

teater. Elses associationer er altid plastiske eller teatraliske optrin. Hele den indre scene kører uafbrudt og hænger ikke sammen med den ydre ‘virkelige’ handling, dvs. de afsnit af novellen som består af Elses og de andre personers replikker. Men hvad er virkelighed og hvad er teater? – »forstyrrer jeg dig i dine Drømme?« [»stör’ ich dich in deinen Träumen?«] spørger Paul og Else svarer: »Hvorfor i mine Drømme? Maaske i mine Realiteter.« [»Warum in meinen Träumen? Vielleicht in meinen Wirklichkeiten.«] (p.338).

Men hvad skal vi stille op med novellens ironiske tvetydighed? Else *er* på den ene side et tragisk offer, en operasangerinde, men hun *er* også en vits, en operettesangerinde på Wörtersøens vilde vover. Fra start til slut er *Fräulein Else* præget af mistro til sprog og logik. Alt er illusion eller spil. Ambivalens og dobbelthed slår igennem overalt, ikke bare i personernes tale og handling, men også i novellens form og holdning, ned i de mindste sproglige detaljer, hvor ordenes betydning opløses eller fordobles, sådan som vi ser det i den tragiske finale, hvor Elses ord, [»Ich fliege... ich träume«], til sidst går i opløsning og bliver til [»träu – ich flie.....«] (p.381). Men vi kan ikke slå os til ro med at resignere: ‘alt er meningsløst’, for *lydligt* har ordene fået ny betydning, nu kan de *høres* som ‘treu – ich fliehe’. Selv strengen mellem de to ord er ambivalent: adskiller den ordene eller er det en bindestreg? Jeg er tro – jeg flygter. Den ambivalens, som startede med at Else ikke ville spille med mere, hvorpå hun gennemførte sit eget højt sofistikerede intertekstuelle spil, fortsætter helt ud i de sidste tvetydige tegn.

III. Teksten er et væv af citater

I essayet »Selig, wer in Träumen stirbt« med undertitlen »Das literariserte Leben und Sterben von Fräulein Else« er Achim Aurnhammer¹³ gået på jagt efter *Fräulein Elses* mange skjulte og åbenlyse citater. Jeg har allerede påpeget et par mulige intertekstuelle referencer, som Aurnhammer ikke anfører. Alligevel kan han opregne en imponerende række litterære allusioner, hvilket fører ham til at stille Elses diagnose: hun er ‘litterariseret’. De mange citater viser, »hvor meget Elses livs- og kærlighedsforestillinger er præget af litteratur« [»Wie sehr Elses Lebens- und Liebesvorstellungen literarisch geprägt sind«]; Else mangler evnen til »adskillelse mellem litteratur og liv« [»Unterscheidung zwischen Literatur und Leben«]. Altså Else som en idoldyrkende og litterariseret kvinde, der ikke kan finde sin sande identitet. Sådan *kan* novellen læses, men jeg vil i stedet forsøge at gennemføre det synspunkt, at det først og fremmest er *novellens* liv og død, der er gennemlitterariseret eller intertekstuel. Novellen er en slags

tekstperson.

Elses refleksioner i forbindelse med Shakespeares tragedie *Coriolanus* og Massenets opera *Manon* efter Abbé Prevosts roman *Manon Lescaut*, er Aurnhammers første eksempel på hendes litterariserede mangel på virkelighedssans. Else tænker: »Hvad var det nu, Fred sagde paa Vejen hjem fra ‘Coriolan’? Frimodig? Nej, højmodig. Højmodig er De, ikke hovmodig, Else. – Et smukt Ord.« [»Wie sagte Fred auf dem Weg vom ‘Coriolan’ nach Hause? Frohgemut. Nein, hochgemut. Hochgemut sind Sie, nicht hochmütig, Else. – Ein schönes Wort.«] (p.325). Freds udtalelse må vel forudsætte at Else har sagt noget i retningen af: »jeg er lige så hovmodig som Coriolanus«. Fælles for Coriolanus og Else er deres outsiderposition i forhold til samfundet. Som Coriolanus er Else genstand for sine omgivers beundring, han for sit mod, hun for sin skønhed, begge foragter de borgerskabet, hoben, svindelbanden. Over for Coriolanus’s misantropiske hovmod, som fører ham i døden, står Elses kritiske gennemskuende blik på en lurvet samtid; men Else er i modsætning til Coriolanus ikke uden ømhed og selvkritiske toner. Men hvad hun her forholder sig til er i grunden ikke det litterære udsagn, men vennens bedømmelse af hende: du er ikke hovmodig men højmodig – og her er det karakteristisk at Else ikke tager stilling, hun véd nemlig ikke om hun er mest det ene eller det andet. I stedet reflekterer hun over ordet: »Et smukt Ord. Han kan altid finde smukke Ord.« [»Ein schönes Wort. Er findet immer schöne Worte.«] (p.325). Her afslører kunstneren Else sig. Identitetskrise eller ej: fascinationen af sprogets forførende og æstetiske kraft sætter sig igennem, akkurat som når hun bedømmer Dorsdays replikker som dårligt teater, sine egne tanker som en trivial-roman af Temme, eller sit farvel på tennisbanen: »Det var en helt god Sortie.« [»Das war ein ganz guter Abgang.«] (p.324).

Hvad angår Massenet eller Prevost er det omtrent det modsatte af litterarisering, som præger Else her: »Da jeg var tretten Aar, var jeg vist for første og eneste Gang virkelig forelsket. I Van Dyck – eller snarere i Abbed Des Grieux og ogsaa i Frøken Renard.« [»Mit dreizehn war ich vielleicht das einzige Mal wirklich verliebt. In den Van Dyck – oder vielmehr in den Abbé Des Grieux, und in die Renard auch.«] (p.325). Aurnhammer overser, at den nittenårige Else betragter den trettenårige Elses idol-forelskelse i operatenoren som et overstået kapitel, at hun godt ved at det snarere var heltefiguren end tenoren hun var optaget af. Forelskelsen i sopranen er alvorligere, for under den ligger det, som Else ikke siger: identifikationen med Manon – den unge pige, som praktiserer fri kærlighed og bliver urmoderen til alle tragiske heltinde-hetærers spektakulære død – her kan man jo nok tale om litterariseret liv og død. Og dog ikke

kun. At Else i en fortvivlet situation citerer udtrykket »Grabesnacht« fra Massenets opera, kan godt tages som udtryk for litterarisering af døden; men er det ensbetydende med uegentlighed? Når Jesus på korset citeres for at citere Salme 22, er det næppe heller et udtryk for litterarisering eller romantisering af døden. Måske lever og dør vi litterært uden at vide det. 'Livet imiterer kunsten', som Oscar Wilde sagde.

Aurnhammer fastslår:

»Men at et efter Manon Lescaut litterariseret liv forliser på virkeligheden, bliver godtgjort med skjulte litterære hentydninger: dette sker bl.a. gennem Elses oplysning om sin natbordslektüre, Maupassants roman *Notre Coeur*, hvis helt identificerer sig med Prevosts Abbé des Grioux, men som derved fjerner sig endnu mere fra sin elskede.«

[»Das aber ein nach Manon Lescaut literarisiertes Leben an der Wirklichkeit scheitert, wird mit versteckten literarischen Anspielungen [...] dargelegt: Zum einen geschieht dies durch Elses Angabe ihrer Nachttischlektüre, Maupassants Roman *Notre Coeur*; dessen Held identifiziert sich seinerseits mit Prevosts Abbé des Grioux, entfernt sich dadurch aber umso mehr von seiner Geliebten.«]¹⁴

Men hvem siger at anbringelsen af Maupassant's *Notre Coeur* på Elses natbord er Schnitzlers løftede pegefinger til Else, der jo, som vi har set, selv er lidt af en forklædt Maupassant-figur: 'sådan går det med romantiske romanlæsere'. Elses valg af læsestof kunne jo også læses som et forsøg på at se kritisk realistisk på sig selv, at bruge romanen til at blive klogere: 'som trettenårig slugte jeg Manon-figuren råt, nu ser jeg, som Maupassant, mere nøgternt og bittersødt på det'. Heltinden i *Notre Coeur* dør ikke, men lærer helten at ideen om den eneste ene ikke altid holder hele livet, at man godt kan elske (med) flere og tage sig betalt for det! Et synspunkt, Else jo bliver nødt til at overveje lidt senere, da hun modtager Dorsdays tilbud. »Bogen paa Natbordet, jeg maa absolut have læst videre i 'Notre Coeur', lige meget, hvad der sker.« [»Das Buch aufs Nachtkastel, ich lese heut' Nacht noch weiter in 'Notre Coeur', unbedingt, was immer geschieht.«] (p.337) Sådan tænker Else, som lige har læst moderens brev med forslaget om at bede Dorsday om penge. Måske kunne stedet også læses som Schnitzlers vink om at historien har flere udgange, at Elses valg i sidste ende er tvetydigt, at hun vil leve og læse videre hvad end der sker.

Aurnhammer fortsætter: »Den anden henvisning skjuler sig i *Kameliamdamen* af Alexander Dumas, som Else sentimentalt mindes.« [»Der andre Hinweiss verbirgt sich in der *Kameliendame* von Alexander Dumas, an die sich Else sentimental erinnert.«] Også her spiller *Manon Lescaut* ind. Den tjener som projektionsmodel for Helten Armand Duvals kærlighed til Margueritte Gautier, en kærlighed, som han ifølge Auernhammer »for sent må erkende som forfejlet« [»zu spät als verfehlt erkennen muss«]. Aurnhammers konkluderer: »Kritikken af hendes litterariserede liv gennem just den litteratur, som hun foretrækker, forbliver netop skjult for Else« [»Die Kritik ihres literarisierten Lebens durch eben die Literatur, auf die sie sich bezieht, bleibt Else allerdings verborgen«].¹⁵ Hvorfra ved han nu det? Else kan vel også have tolket stykket i overensstemmelse med Dumas' moralske hensigt, som en advarsel mod 'fri kærlighed'. Hvem afgør om hun var sentimental eller poetisk grebet ved overværelsen af Dumas' tåreperser om *La dame aux camélias*?

Når Else siger: »Lystig, lystig, nu begynder Livet jo først [...] Man lever kun een Gang« [»Lustig, lustig, jezt fängt das Leben erst an [...] Man lebt nur einmal«] (p.362), så er det for Aurnhammer et citat fra Goethes *Clavigo*, hvor skurken Carlos opmuntrer den vankelmodige Clavigo således: »man lever jo kun én gang [...] Og gifte sig! Gifte sig lige når livet først rigtig skal til at blive sjovt!« [»man lebt nur Einmal [...] Und heiraten! heiraten just zur Zeit, da das Leben erst recht in Schwung kommen soll!«] Således hjælper Else sig ifølge Aurnhammer frem til at acceptere et liv som kurtisane, »i amoralsk livsnydelse« [»zum amoralschen Lebensgenuss«].¹⁶ Men det hører vel med til historien at heltinden i Goethes skuespil dør! Og måske vigtigere endnu: *Clavigo* er i sig selv et eksempel på litterariseret liv; stykket handler nemlig om virkelige personer, om Beaumarchais og hans søster Marie. Beaumarchais optræder, som vi så før, indirekte i *Fräulein Else* i forbindelse med Mozarts *Figaro*. Hvis man synes, at det efterhånden er svært at holde styr på fiktion og virkelighed i *Fräulein Else*, er det ikke så sært. Ikke bare pigen, men også hele teksten er gennemlitterariseret.

Når Else siger: »Lev vel, Veronal, paa Gensyn. Lev vel, mit tilbedte Spejlbillede« [»Leb' wohl, Veronal, auf Wiedersehen. Leb wohl, mein heissgeliebtes Spiegelbild«] (p.367), så er det for Auernhammer en »parodi på afskedsmonologen i Schillers *Die Jungfrau von Orléans* [...] Dermed bliver ikke bare hendes litterære selvscenesættelse trukket frem i lyset men også endegyldigheden af hendes afsked.« [»Parodie auf den Abschiedsmonolog von Schillers *Jungfrau von Orleans* [...] Damit wird nicht nur ihre literarische Selbstinszenierung ins Licht gerückt, sondern auch die Endgültigkeit ihres Abschieds.«]¹⁷ Jeanne d'Arc-skikkelsen er jo

næsten arketypisk i rollen som den unge pige der på én gang er offer og frelser; men hvorfor *parodierer* Else den? Kunne det tænkes at hun eller Schnitzler ironiserer over denne skikkelse – at livet og novellen viser andre udveje? At tragik og patos ikke er denne novelles eneste gebet. At den også bevæger sig i et mindre højtravende stilleje.

Om novellens slutning »Ikke vække. Jeg sover jo saa godt. Morgen tidlig. Jeg drømmer og flyver. Jeg flyver...flyver...flyver...sover og drømmer...og flyver...ikke vække...Morgen tidlig...Jeg flyver...jeg drømmer... jeg sover...jeg drøm...drøm – jeg fly...« [»Nicht wecken. Ich schlafe ja so gut. Morgen früh. Ich träume und fliege. Ich fliege...fliege...fliege...schlafe und träume...und fliege...nicht wecken...morgen früh...Ich fliege...ich träume...ich schlafe...ich träu...träu – ich flie.....«] (p.381) skriver Aurnhammer: »Denne mærkværdige afslutning på Elses dødsvision er forblevet upåagtet i forskningen. Man har ikke erkendt, at det drejer sig om kryptiske citater fra to romantiske Lieder.« [»Diese merkwürdige Schluss von Elses Todesvision ist in der Forschung unbeachtet geblieben. Man hat nicht erkannt, dass es sich um kryptische Zitate von zwei romantischen Liedern handelt.«]¹⁸ Den ene, *Guten Abend, gute Nacht*, er fra *Des Knaben Wunderhorn*, men er nok mest kendt som Brahms's *Vuggevis* med linjerne: »Morgen früh, wenn Gott will, / Wirst du wieder geweckt« og »Schlaf nun selig und süß, / Schau im Traum's Paradies« – den anden er af Brentano og indlagt i dennes eventyr *Das Mirtenfräulein*; heri forekommer linjerne: »Stille, stille, lass uns lauschen, / Selig wer in Träumen stirbt; / [...] / Schlafe, träume, flieg, ich wecke / Bald dich auf und bin beglückt.« Aurnhammer konkluderer: »En analog flyvision udløser vel citatet hos Else, der således i døden forbliver fanget i sin romantiske drømmeverden, [...] Else fornægter opvågningen. Således bliver den lille vise [...] til Elses dødssang« [»Eine analoge Flugvision löst wohl das Zitat bei Else aus, die somit selbst sterbend ihrer romantischen Traumwelt verhaftet bleibt [...] das Aufwachen [...] verneint Else. So wird das Liedchen [...] zum Sterbelied Elses«].¹⁹ Ja hvis man *ensidigt vil* læse dødsdriften ind i novellen, men er der noget Schnitzler ikke er, så er det ensidig! Netop Elses udgangsreplik er jo, som påvist ovenfor, særdeles tvetydig, og det er spillet på de to vuggeviser i grunden også. Betegnende for dem er jo, at de begge to handler om at *vågne op igen*, samtidig med at de spiller på 'drøm og død'-motivet, svagt antydet i folkevisen, kraftigere hos Brentano. Altså: når Else associerer til netop disse to viser, så er det måske fordi også de rummer *begge* udveje. Hvad betyder for øvrigt »Selig, wer in Träumen stirbt«? 'Salig den der dør, mens han drømmer', eller 'Salig den der (kun) dør i drømme'?

»Som Verdis Kameliadame, *La Traviata*, der er kommet bort fra den

rette vej, tager afsked med livet til tonerne fra karnevallet, således leverer Schumanns *Carnaval* akkompagnementet til Frøken Elses afsked med livet« [»Wie Verdis vom rechten Weg abgekommene Kameliendame, *La Traviata*, unter den Klängen des Karnevals Abschied vom Leben nimmt, so gibt Schumanns *Carnaval* die Begleitung zu Fräulein Elses Lebenschied ab«], skriver Aurnhammer.²⁰ Iagttagelsen er i og for sig skarpsindig nok. Men som eksempel på Elses litterarisering af døden er den fejlagtig, for det er jo *ikke* Else, som i et anfald af total-litterarisering har bestilt Schumanns *Carnaval* som ledsagemusik til sin 'afskedsreplik'. Hun kan ikke gøres ansvarlig for valget. Det er teksten, der litterariserer døden. Ansvar er Schnitzlers. Igen: de litterære referencer peger ikke tilbage på hovedpersonen, men på teksten og dens ophavsmand, som spiller et intertekstuel spil. Derved siger de måske noget helt afgørende om litteraturens væsen og vilkår. Det vender vi tilbage til i sidste afsnit.

Livet imiterer kunsten og kunsten imiterer livet i én stor intertekstuel kædedans hinsides al moral. Omtrent som i drømme. Hvor kryptisk det kan arte sig ses af følgende sted, som vi har citeret tidligere: »paa Wörthersee var der en Dame, der svømmede ud helt nøgen. Men den selv samme Eftermiddag rejste hun bort. Mor sagde, det var en Operettesangerinde fra Berlin« [»auf dem Wörthersee ist eine Dame ganz nackt hinausgeschwommen. Aber noch am selben Nachmittag ist sie abgereist. Die Mama hat gesagt, es ist eine Operettensängerin aus Berlin«] (p.370). Stedet har en bemærkelsesværdig fortsættelse. Efter ordet »Berlin« står der: »Schumann? Ja, Karneval«. Tilsyneladende en spontan replik: Else genkender pludselig musikken. Men når man véd at Schumann forsøgte selvmord ved at kaste sig i Rhinen, kun iført slåbrok, men blev reddet og indlagt på nerveklinik, ja så får replikken jo en helt ny galgenhumoristisk, karnevalistisk eller brutal dimension.

Aurnhammer har fundet flere citater endnu, bl.a. Eurydike-allusionen i Elses drømmevision i skovbrynet. Han læser den udelukkende som et eksempel på Elses dødsdrift, hvis poetisering kun lykkes i drømmen. Men Orfeusmyten handler næppe om suicidalfarlige neurotikere.

Det har ikke været hensigten her at polemisere mod Aurnhammer – for hans essay er både skarpsindigt og tankevækkende, men jeg har villet vise at faktisk alle citater hos Schnitzler er tvetydige, at novellens ambivalens også slår ind her. Når Aurnhammer slutter sit essay med at konstatere, at »Frøken Else som litterær skikkelse forbliver plastisk, skønt hun lever af citater« [»Fräulein Else, obgleich sie aus Zitaten lebt, als literarische Gestalt plastisch bleibt«], så er jeg helt enig. Schnitzler (og Aurnhammer) har til fulde demonstreret Roland Barthes berømte maksime 'Teksten er et væv af citater' fra essayet om forfatterens død. Ifølge Barthes eksisterer

en tekst ikke som et suverænt og originalt produkt af en forfatter. Den indgår i en lang række af tekster, som er gået forud og som forfatteren mere eller mindre bevidst betjener sig af, tekster som snakker med eller som snakker i munden på ham:

»Vi ved i dag, at en tekst ikke er en række ord, der udløser en entydig mening (som skulle være forfattergudens), men et flerdimensionalt rum, hvor forskellige skrifter forbindes og bestrider hinanden, uden at nogen af dem er oprindelige: Teksten er et væv af citater hentet fra kulturens utallige arnesteder.«²¹

Forfatteren er ikke et subjekt med bogen som prædikat. Han eksisterer ikke forud for sin tekst og han går til grunde med den: »Skriften er dette intetkøn, dette sammensatte, denne omvej, på hvilken vort subjekt forsvinder, dette sort-hvide rum, hvor al identitet mistes«. Når en begivenhed fortælles så at sige for sin egen skyld og ikke for at indvirke på virkeligheden, »produceres denne frakobling, stemmen mister sit ophav, forfatteren træder ind i sin egen død, skriften begynder.«²²

Forfatterens død er en følge af fiktionens uvirkelige og intransitive væsen. Den fiktive tekst adskiller sig fra hverdags sproget ved ikke at handle om eller gengive virkeligheden. Subjektet, herunder forfatterens, svinder bort i det kor af stemmer eller citater, som teksten samtidig opløses i. Og det er i grunden et lystfyldt forhold. Sin tragiske dimension får det først i forbindelse med den moderne forfattertype – ‘forfatterguden’ – og hans uundgåelige følgesvend: kritikeren. Hermed kommer begæret ind i kunsten. Forfatteren begærer at fastholde og dyrke sit skaberværk og dermed sig selv; kritikeren vil også beherske, besejre, forstå, afsløre og (be)gribe hende, og udlægge forfatterens inderste hemmeligheder. Men det er at lukke teksten. Og at lukke teksten er, uanset om det sker af omsorg, kærlighed, forgudelse, angst, magtbegær, erkendelsesbegær eller æstetisk begær, at dræbe den skønne!

IV. Begærets blik

Er det begærende blik først og fremmest mandligt? Det mener Elisabeth Bronfen, og mængden af indicier i hendes stærke bog, *Over her Dead Body*, er jo så overvældende, at den nok kan gøre en mand svag i (litteratur-)koderne. Det er Bronfens hovedtese at kvinden for den vestlige, mandligt dominerede, kultur repræsenterer ‘det Andet’, ‘det Farlige’, ‘det Udgrænsede’, det som både skræmmer og drager, det som manden på én gang ikke kender, men ønsker at fatte – også i bogstaveligste forstand – og

som han forsøger at forstå sig selv ud fra. Det Andet er i grunden ikke rigtigt til, det er både døden og ingenting, og disse to størrelser forbinder manden, ifølge Bronfen, ubevidst med kvinden. Kvinden repræsenterer således en trussel mod alt det faste og sikre, det trygge og hjemlige, lov og orden, kultur og vaner, og hvis alle disse 'værdier' skal sikres, må det blive over hendes lig. 'Det bliver over mit lig' siger man, når man mener sig parat til at kæmpe for alt hvad man har kært, dø om så det gælder. Men sådan forholder det sig slet ikke med manden. Han ofrer *kvinden* for at redde 'sin' kultur. Kvinden bliver på én gang en offer- og frelserskikkelse, som den ambivalente mand på én gang tiltrækkes og frastødes af. Kvinden forbindes både med fødsel og død. Manden længes tilbage til den symbiotiske enhed med moderkvinden.

Bronfen opregner en lang række bøger, bl.a. *Fräulein Else*, hvor denne figur, den døde eller døende kvinde, tildeles hovedrollen som et splittet offer for mandens begærfyldte og frelseshungrende blik. En sådan tragisk-patetisk vinkel på Elses skæbne ligger naturligvis også i *Fräulein Else*. Anklagen mod den lurvede samtid og kvindeundertrykkelsen er skam alvorlig ment. Men ambivalensen og ironien gør det vanskeligt at fastholde Schnitzlers 'ståsted' i novellen.

Den rituelle offerhandling antydes flere steder, f.eks. i forbindelse med Elses matador-associationer. Der er ikke meget matador-power over fætter Paul. Men efter mødet med Dorsday dukker matadoren op igen i forbindelse med dødsvisionen i skoven, og igen til allersidst mens Else hallucinerer: »Der marcherer de alle sammen i Fangedragt og synger. Luk Porten op, Hr. Matador!« [»Da marschieren sie alle in Sträflingsgewand und singen. Mach' auf das Tor, Herr Matador!«] (p.380). Else vælger sine ord med uhyre omhu. Tyrefægteren med hans balletagtige plastiske attituder må fascinere æsteten Else, og tyrefægtningen som et strengt stiliseret offer-ritual med erotiske undertoner ikke mindre. Elses matador er, tror jeg, en metonymisk forskydning – eller en erindringsforskydning, hvis man gerne vil give en psykologisk forklaring – af toreadoren i Bizets *Carmen*. I samme sekund som Don José slår Carmen ihjel, dræber Escamillo tyren, og i den følgende slutscene slås porten til arenaen op, mens koret synger sin hyldest til toreadoren. Offerritualet har genoprettet ordenen og kærligheden i kendte og kontrollable former. Eller som Bronfen udtrykker det om Mérimées *Carmen*:

»Mordet på hende bringer ikke bare driftsbegæret, som hun vækker hos sin elsker, i bero, men tjener også til at holde styr på hendes funktion som subversivt tegn, idet hun oversættes til et tegn for det undergravende, så at den kulturelle og hierarkiske strukturs

entydighed, der er baseret på binære oppositioner, igen kan blive re-etableret.«

[»Her murder not only stabilises the drifting desire she arouses in her lover, but also serves to stabilise her function as subversive sign, as she turns into a sign of the subversive so that a univocality of culture and hierarchical coherence based on binary oppositions can again be re-established.«]²³

Men Schnitzler betvivler denne offer-frelser-rolle. Derfor indfletter han operettetonen i en fortælling, som på handlingsplanet tilsyneladende fungerer som en opera seria. For hvad er det for en orden, Else genetablerer? Frelser Else faders gode navn og rygte? Schnitzler skildrer et offer, som muligvis slet ikke er et offer, men et bedrag. Og hvis det er et offer, er effekten højst tvivlsom: får faderen pengene? Og vil det hjælpe noget? Og hvis det hjalp, hvad er det så for en orden der opretholdes? Hermed mister offeret hele sin legitimitet, og bliver et tomt ritual, en kliché, som novellen ironiserer over. *Fräulein Else* kan læses som en ironisk kommentar til offermyten. Schnitzler trækker den ud af sin mytiske sammenhæng og ind i en litterær, distanceret tragisk-ironisk kontekst, hvor ingen tager ofringen alvorligt. Schnitzler slår ikke Else ihjel, men derimod myten om kvinden som frelser. Spørgsmålet er om han i stedet re-etablerer myten om *kunsten* som frelser. Hvis han gør, gør han det, sin sædvane tro, ambivalent og tvetydigt.

Det, som ifølge Bronfen karakteriserer den splittede kvinde, er at hun er »speculated«, dvs. iagttaget, spejlet og genstand for bl.a. økonomisk spekulation. Dermed får hun ifølge Bronfen »en dobbelt vision af sit 'selv', hun må dele sig selv, idet hun foregriber sin iagttagers blik.« [»a double vision of her 'self', that she must divide herself as she anticipates her spectator's gaze.«]²⁴ Bronfen ser Else som en sådan splittet kvinde, der ser sig selv med en mands øjne. I den grad er hun offer for Dorsdays og faderens 'spekulationer'.

Bronfen læser *Fräulein Else* næsten som en sygehistorie, eller som en diskussion af kvindens problem med at blive »narcissistisk hel fordi hun altid også inkluderer det maskuline blik, som gør hende til en anden end sig selv.« [»narcissistically whole because she always also includes the masculine gaze that makes her other than herself.«] Elses hysteri lader hende fremtræde »*anderledes* end hun virkelig er« [»*other* than she really is«]. Hendes indre monolog er en slags »retorisk selvmord« [»rhetorically 'killing' herself«].²⁵ Ved bogstaveligt at realisere omgivelsernes 'objektivering' af hende fremkalder hun den dødsdrift, som er en logisk følge

af at være blevet til et billede. »Afslører hun sine egne ekshibitionistiske ønsker eller kulturens voyeuristiske lyster?« [»Does she disclose her own exhibitionist desires, or the voyeuristic desires of her culture?«] spørger Bronfen. Men er det et enten eller? Er alle disse forførende drifter så livsfarlige at de skal dødes? Op mod den megen snak om 'selv' og 'identitet' og 'bliven hel' kunne man stille Karen Blixens provokerende motto: 'Ikke paa dit Ansigt, men paa din Maske skal jeg kende dig'.

Ved at læse *Fräulein Else* som en sygehistorie risikerer man at lukke fortællingen. På mig virker Else faktisk som både sund og normal. Og her skal *jeg* jo så passe på ikke at lukke! Men målt med omgivelserne står hun sig da helt godt. Else har ikke flere identitetsproblemer end teenagere skal have. Når Else taler til sit eget spejlbillede, læser Bronfen det som »en slags selv-splittelse [...] Idet hun reflekterer sin egen skønhed, ser Else sig selv dobbelt« [»a form of self-division [...] Reflecting her own beauty to herself Else sees herself double«]. Jamen hvad har man spejle til? Else bruger spejlet til det, det skal bruges til: hvordan ser jeg ud når andre ser på mig, hvordan tager jeg mig ud? Ved at spejle sig, og også ved at spejle sig i andre, herunder også i deres spejlbilleder af én selv, finder man noget, som man godt kan kalde identitet, men måske mere præcist, med Blixen, en maske, eller endnu bedre: mange masker, et mylder af stemmer og citater.

Bronfen vil stille en diagnose. Vise hvad kulturen og Else 'fejler'. Men det er problematisk at bruge Else som eksemplarisk prototype på den splittede kvinde. Hun er jo, når alt kommer til alt, en mands fantasi om en kvindes fantasi. Mener Bronfen, at Schnitzler har stillet en korrekt diagnose? I så fald må Schnitzlers ambivalens være et af de alvorligere tilfælde: han både stiller diagnosen og dræber patienten. Dette paradoks synes jeg ikke Bronfen får fat i.

Novellen demonstrerer såvel Schnitzlers som Elses ambivalens. Dens dybeste tema er måske Schnitzlers forhold til sin kunst, sin muse om man vil. Og her åbenbarer den en dyb indsigt i dette forholds uundgåeligt (?) ambivalente natur. Det specifikt litteræres særlige egenart. Forholdet er som et dilemma: lyst *vil* evighed, Eros *vil* Thanatos, skriften dræber og dræber alligevel ikke. Bronfen er tæt på denne vinkel i følgende citat, hvor hun alluderer til Blanchots essay om *Litteraturen og retten til døden*:

»Forudsat at en semiotisk udpegning forårsager fraværet eller 'tilintetgørelsen' af den betegnede krop, således at en udpegning som 'den kvinde' fjerner hendes kød-og-blod-virkelighed, så kan Elses selv-kommentar ses som en slags retorisk 'dræben' sig selv ind i sine egne forestillingsbilleder.«

[»Given that a semiotic designation causes the absence or ‘annihilation’ of the signified body, so that a designation like ‘that woman’ takes her flesh and blood reality away, Else’s self-commentary can be seen as a form of rhetorically ‘killing’ herself into her own object of conjectures.«]²⁶

På den ene side er *Fräulein Else* en social-psykologisk, feministisk og samfundskritisk engageret novelle. Men bag om eller parallelt med Elses historie fortælles en ironisk myte om kunstens evige væsen og vilkår – derfor overfloden af allusioner. Sat på spidsen: *Fräulein Else* handler ikke om Else, men om sig selv. Det retoriske selvmord, vi er vidne til, dementeres i samme øjeblik det begås. Vi standser ved denne mise en abîme. På afgrundens rand. »Den der fordyber sig i vers dør, møder sin død som afgrund«, siger Blanchot med Mallarmé.²⁷ *Fräulein Else* møder også sin død på afgrundens rand. Den overskrider det fatteliges grænse og bevæger sig hinsides liv og lyst.

V. Orfeus’ blik

Og nu kan vi så vende tilbage til *Orfeus og Eurydike*. Schnitzlers novelle er skrevet henover myten. Hvis Else er Eurydike, den tavse, skønne begærede, et billede på kunstværket eller kunsten, så må vi læse Dorsday (af alle!) som en Orfeus. Kun modstræbende forestiller vi os Dorsday som sanger/kunstner; men ikke desto mindre er Dorsday manden, som bringer Elses sande identitet for dagen, skønt den forbliver skjult for ham – og os! Som Orfeus vil Dorsday redde og skue den skønne, som dør for hans blik. Men Else *har* luret ham: »De har sikkert heddet noget andet engang.« [»Sie haben sicher einmal anders geheissen.«] (p.326).

Kunsten som kvinde og kvinden som kunst er tilsyneladende et uopsli-deligt tema og ofte, *meget ofte*, er døden med som blind makker. Således også her, hvor Elses afsløring ledsages af et dødsvarsel, et ‘farvel til kødet’, i form af Schumanns *Carnaval*. Det er en raffineret pointe at vi i teksten (p.371, 372 og 373) får musikken præsenteret som noder, dvs. som død eller stivnet musik, uhørlig: her står hun på papiret, evigt bortsvindende for vore øjne: Eurydike!

»Ich bin kein Erpresser«, siger Dorsday (p.346). Men det er lige præcis hvad han er: en afpresser og en gammel gris. En helt igennem dubiøs personage, som alt efter omstændighederne giver den som østrigsk kunsthandler, engelsk sportsmand eller fransk conversateur. Han er lusket og spiller under dække helt ned i sit flertydige tysk-fransk-engelske navn,

»Komischer Name«, siger Else (p.371). Hans navn afspejler Elses dilemma og novellens gåde, idet det jo *udtales* på tysk: [dorsdai], men kan *læses* som fransk: [je dors, jeg sover] og *børes* som engelsk: [I die, jeg dør]. Og mon ikke hans navn også spiller på citaternes citat, *Hamlets* berømte »to be or not to be«-monolog, hvori det hedder: »to die, to sleep; to sleep: perchance to dream: ay, there's the rub«? En sådan Orfeus må naturligvis blive en parodi. Og Schnitzler lader da også Eurydike-Else tage fusen på ham – og på mangan en orfisk læser. Med en parodisk Orfeus og en ironisk Eurydike lægges der grundig afstand til mytens højstemte regioner.

For hvad får Dorsday at se? '*Rache einer Fledermaus*' hedder den indlagte intrigekomedi i Strauss' operette. Og det er præcist hvad Dorsday får at se: Elses raffinerede hævn. I stedet for kød får han karnevallets farvel til kødet. Else i karnevalskostume: [»Ich irre in der Halle umher wie eine Fledermaus«] (p.369). Hendes sande jegs flagrende dobbeltnatur fornægter sig heller ikke her.

Det æstetiske begær er ambivalent. Det æstetiserende og begærende blik reducerer 'den anden' til en død genstand, et – ganske vist fuldendt – portræt. Men set fra det fuldkomnes position kan det jo kun gå ned ad bakke. Derfor vil æstetikerens forevige genstanden for sit blik begære: 'Verweile doch, du bist so schön' for således at fastholde lystobjektet – og i samme øjeblik mister han sin Eurydike. Begærer man som den uendelige række af erotikere fra Orfeus og Faust til Dorsday og Brandes at gribe og fastholde den skønne, risikerer man at få lig for lyst. Opfyldelsens øjeblik bliver også dødens moment. Eros forvandles til Thanatos. Dorsday vil have syn for sagn, indsigt frem for poetisk trylleri; »der udgaar en Fortryllelse fra Dem, Else« [»es geht ein Zauber von Ihnen aus, Else«], siger han (p.346), og vil nøjsomt og beskedent købe sig en smule Verweilen foran det fortryllende billede: »at turde dvæle et Kvarter i Andagt over Deres Skønhed.« [»eine Viertelstunde dastehen dürfen in Andacht vor Ihrer Schönheit.«] (p.347) Men når synet vælges, vrages sagnet: fortryllesens hæves.

Den ulyksalige Schaulust deler Dorsday med Else – og med Schnitzler, som har udstyret dem begge med en veludviklet æstetisk sans. Også Else dræber genstanden for sit blik begære: den biperson, som hun kalder Römerkopf, forsvinder, men dukker så pludselig op igen ved den endelige døds-afsløring – som Romeo, der taber hovedet ved Julies fingerede dødsleje! Men hvor Dorsdays blik er stikkende og gennemborende, der er Elses gennemskuende og til tider intenst medfølende eller favnende, som vi så det i eksemplet med hendes fars håbløse fortvivlelse: »I Operaen for nylig til Figaro – hans Blick – pludselig ganske tomt« [»In der Oper neulich bei Figaro sein Blick, – plötzlich ganz leer«] eller »i Teatret til

Kameliadamen, da grød jeg ogsaa.« [»im Theater bei der Kameliendame hab' ich auch geweint.«] (p.332 og 352) Hverken Schnitzler eller Else fornægter poesiens etiske dimension.

Else tænker i billeder og plastiske optrin. Hele novellen består jo af scener fra hendes indre teater. Hun gennemskuer sine omgivelser og digter sig selv ind i disse syner. Historien om Else er også historien om en romantisk, tragisk kunstnerskæbne, således som Orfeusmyten jo også ofte er blevet læst. Det levende liv forvandlet til død kunst. *Fräulein Else* er jo i usædvanlig grad identisk med sin protagonist. Else *er*: – *Fräulein Else*. Derved bliver den en tekst, som i bogstaveligste forstand skriver sig frem mod sit eget ophør, frem til, ja næsten ind i døden. Har al narrativitet en 'dødsdrift' indbygget i sig? Er dette begær en del af kunstens væsen? Higer kunsten mod sin egen opfyldelse, sin egen udslettelse? Men hvis kunsten således 'fornægter' sig selv, så gør den det jo nødvendigvis – med kunst!

Dette dilemma kan kunsten ikke slippe ud af. Else heller ikke. Og heller ikke *Fräulein Else*, selvom den gør hvad den kan ved til sidst at lade de spredte og usammenhængende ord fade ud og blive til lyde uden sikker betydning. Det er som om *Fräulein Else* forsøger at demonstrere dødsdriften som en del af kunstens brændstof. Den fortælles jo indefra, inde fra kunsten selv, den er kunstens egen forestilling om sin mission og skæbne. Hvor Orfeusmyten dunkelt og gådefuldt fortæller om dette forhold, der forsøger *Fräulein Else* næsten videnskabeligt-eksperimentelt at afprøve det i selve sin fortællestruktur. For det er jo Else selv der, som en Orfeus stiger ned i dødsriget, hotellets vestibule, for at redde sin og Dorsdays Eurydike – og fars image!

Myten lader Orfeus' elskede Eurydike blive bidt af en slange mens hun danser i engen. Else drømmer denne scene, som er en symbolsk forudgriben af Dorsday's falliske blik eller dødelige begær. Både myte og novelle er ambivalente, har svært ved at komme i gang og svært ved at slutte. Myten kan læses som en kamp mellem kunsten og døden eller Eros og Thanatos. Orfeus-myten afspejler Demeter-myten ambivalens: 'hvis hvedekornet ikke dør...' Ingen af parterne må sejre definitivt. Kredsløbet er evigt. Orfeus sammenligner selv sin Eros med den Eros, som drev Hades til at stjæle korn gudinden Demeters datter, Persefone.²⁸ Orfeus synger Eurydike fri af døden, men hans kunstdrift, hans begær, hans æstetisk-kærlige blik slår hende ihjel; hun bliver tabt for hans blik og han bliver tabt for denne verden, men hans sang lever, så dræbes han af månaderne, men hovedet fortsætter med at synge ned ad floden ud i havet.

I Schnitzlers novelle er denne kamp eller ambivalens så at sige flyttet ind i Eurydike-Else selv, symbolsk ved hendes evige vekslen mellem at

tillægge veronalen dødelig virkning eller ej. Dødsdriften er indbygget i Erosdriften, som er indbygget i den æstetiske drift, som på mystisk vis også er i kunsten selv. Et helt prægnant udtryk for denne fornemmelse finder man i scenen, hvor Else træder ind i musiksalonen og fanger Dorsdays blik: »Han gennemborer mig med sine Øjne.« [»Er bohrt seine Augen in meine Stirn.«] (p.372). 'Stirn' betyder udover 'pande' også 'frækhed' eller 'ubluferdighed'. Dorsdays frække begær borer sig ind i Elses! Kunstens, kunstnerens og kunsthandlerens Eros mødes. Orfeus og Eurydike spejler sig i hinanden til tonerne af dødsvarslet *Carnaval*, som netop i dette øjeblik er nået frem til den sats i Schumanns klaversuite, som han i partituret kalder 'Reconnaissance'! De lader omsider karnevalsmaskerne falde, »Her staar jeg nøgen. Dorsday spiler Øjnene op.« [»Nackt stehe ich da. Dorsday reisst die Augen auf.«] (p.373), og genkender sig selv i hinanden. At hævde at Else ser sig selv med mandens, Dorsdays, blik er at indsnavre synsfeltet. Det er indirekte at underkaste sig en dårlig mandlig myte om kvinden som kysk madonna-skikkelse. Der er langt mere vidsyn i Schnitzlers orfiske Eurydike-myte.

Ligesom Orfeus i myten kan Else i drømmen vække planter og sten: »Alle synger med. Skovene ogsaa og Bjergene og Stjernerne.« [»Alle singen mit. Die Wälder auch und die Berge und die Sterne.«] (p.381) Men når novellen toner ud i et himmelsk orgelbrus, hvor ord bliver til lyde, så ligner det ganske vist senromantisk sammenkobling af frelse og undergang à la Wagner; men det er en dødsdriftsromantik, udsat for ironiske operette-toner; og den Apollon, som Else sværmer for, er da naturligvis også den belvederiske, som med sin slængkappe har et umiskendeligt skær af operette og dekadence over sig.

Schnitzler indtager offerets plads. Praktiserer forfatterens død. Jeget og identiteten opløses. Schnitzler træder til side, ofrer sig, og overlader ordet og scenen til Else, denne hans sidste reinkarnation af 'das süsse Mädel'. Mens dette offer synger, forstummer det, fader ud, forsvinder hinsides al fornuft, dementerer offerrollen, accepterer lidelsen og genopstår med liv og lyst – som tekst! Af offeret opstår nyt liv. Selv Elses navn fader ud og bliver til 'El'. 'Else' er en kortform af 'Elisabeth', som er afledt af det hebræiske 'Elisjeba', der betyder 'Gud er fuldkommen'. 'El' er det hebræiske navn for Gud. På denne måde *er* det alligevel Elses apoteose, vi overværer. Men i bogstaveligste forstand 'kun' rent bogstaveligt. Op-højelse og fornedrelse i ét. De Himmelske Regioner og Underverdenen forenet. Selv anskuer Else situationen ud fra sprog-vitsens ironisk-komiske vinkel: »Men jeg maa jo ned. Dybt ned [...] Ja, jeg er steget i Pris« [»Aber ich muss ja hinunter. Tief hinunter [...] Ja, ich bin im Preis gestiegen«] (p.362).

Else er Schnitzlers andet jeg. Det retoriske selvmord forbliver – retorik. Og det ironiske opgør med eget begær bliver en demonstration af at begæret lever videre. At se: at synde, at skelne mellem godt og ondt, det er syndefaldsmytens kobling. I *Fräulein Else* genfindes både syndefaldsmytens og Orfeusmytens metonymiske kæde: begær-sprog-sang-syn-øjefallos-slange-død. At se: at dø. At skrive: at dø. Men der er ingen vej uden om: ganske vist dør man, når man bruger ord, skriver, digter, ‘sproger’, men alligevel må man gøre det igen og igen. Vi må syndefalde den ene gang efter den anden, og det er en frugtbar og fornøjelig aktivitet, som holder livet i gang, holder spillet kørende, får kornet til at vokse. Dette dødelige begær er livsvigtigt og uundværligt. Det holder også tekstmaskinen i gang. Døden dementeres og bekræftes i samme bevægelse. »Sproget er livet der tåler døden og bevarer sig selv i den«, sådan lyder omkvædet i Blanchots essay *Litteraturen og retten til døden*. Hvad Schnitzler forsøger at give kunstnerisk form og udtryk minder på mange måder om de tanker, Blanchot gør sig i dette essay og i *Orfeus’ blik*. Blanchot har, som mange før ham, erfaret uoverensstemmelsen mellem ordene og tingene. Sproget, som ganske vist *er* vores eneste tilgang til tingene, udsuger samtidig tingene. Dramatisk og mandigt (?) vælger Blanchot kvinden – denne kunstens ‘arke-topos’ – for at anskueliggøre sit syn på sproget: »Ordet giver mig hvad det betegner, men det undertrykker det først og fremmest. For at blive i stand til at sige: denne kvinde, må jeg på den ene eller den anden måde befri hende fra sin krop af kød og blod, gøre hende fraværende og tilintetgøre hende.«²⁹ Hvis der nogensinde har eksisteret en ‘rigtig’ Else af kød og blod, er hun så ikke godt og grundigt ‘zerfleischt’ og genopstået som *Fräulein Elses* ord-Else?

Ordene har en tendens til at gøre sig selv til sagen i stedet for ‘selve’ sagen. Men Blanchot ser ikke denne tendens som noget uægte eller umoralsk ved sproget. Tværtimod er det netop kendetegnende for det *litterære* sprog at det er sig sin paradoksale natur bevidst:

»Når jeg taler, er det derfor netop korrekt at sige: døden taler i mig: Min tale er advarslen om at døden i samme nu er sluppet fri i verden, at den pludselig er dukket frem mellem mig der taler og den væren jeg henvender mig til: den er mellem os som den afstand der adskiller os, men denne afstand er også det der forhindrer os i at være adskilte, for den er betingelsen for enhver forståelse. Kun døden tillader mig at gribe det jeg vil nå; den er den eneste mulighed i ordene for at give mening. Uden døden ville alt synke ned i det absurde og ned i intetheden.«³⁰

Det ordinære sprog vil have ro og styr på tingene. Det kalder en spade for en spade. »Men det litterære sprog er skabt af uro, og det er desuden skabt af modsigelser. Dets position er ikke særlig stabil eller holdbar.«³¹ Sproget minder os om dødens livgivende betydning:

»Når vi taler, støtter vi os til en grav, og denne gravs tomhed er det der skaber sprogets sandhed, men samtidig er tomheden virkelighed og døden bliver til væren [...] døden er menneskets mulighed, den er dets chance, det er gennem døden vi bevarer fremtiden i en fuldendt verden: døden er menneskenes største håb, deres eneste håb for at være mennesker.«³²

Else er på sporet af den samme indsigt:

»Aa, jeg er aldeles ikke gal. Jeg er kun lidt ophidset. Det er dog en Selvfølge, lige før man kommer til Verden for anden Gang. For den tidligere Else er allerede død. Ja, jeg er aldeles bestemt død.«

[»O, ich bin keineswegs verrückt. Ich bin nur ein wenig erregt. Das ist doch ganz selbstverständlich, bevor man zum zweitenmal auf die Welt kommt. Denn die frühere Else ist schon gestorben. Ja, ganz bestimmt bin ich tot.«] (p.365)

Den filosofiske *anskuelse* privilegerer *synssansen* i forsøget på at erkende verden. Den søger *oplysning* og *indsigt*. Akkurat som æstetikerens Dorsday forventer at et *syn* i en *lysning* i skoven vil skænke ham et øjeblik salighed. Den litterære erfaring omgår denne dualisme. Skriven finder sted uden for fornuftens og æstetikens råderum. Det litterære sprog udforsker grænsegene hinsides godt og ondt, grimt og smukt, hvor døden og galskaben, legen og den dødelige alvor hersker. Den litterære erfaring er *erfaringen* af disse områder. Det er hverken personerne eller fortællerstemmen, som taler i litteraturen, men derimod en radikal andethed: »Andetheden taler.«³³ Og hvad er *Fräulein Else* andet end 'andethedens stemme'?

Blanchot siger om Orfeus: »Han mister Eurydike fordi han begærer hende ud over sangens afmålte grænser, og han mister sig selv, men dette begær og den fortabte Eurydike og den sønderdelte Orfeus er nødvendig for sangen.«³⁴ Et tragisk dilemma, men ikke uden komiske overtoner. For nok må sangeren vove sig ud, hvor han ikke kan bunde (og hvor han mister både sangen og sig selv – og hertil behøves nok mindst seks doser), men han *skal* jo i land igen (for at sangen kan leve – så vi må nok hellere nøjes med fem doser). Jeg tror det var denne 'dobbelte indsigt' eller 'tve-

tydige hemmelighed', Schnitzler blufærdigt afstod fra at indvi Brandes i.

Noter

- 1 Frederick Beharriell: »Schnitzler's Fräulein Else. Reality and Invention« in: *Modern Austrian Literature* 3-4 (1977), p.254.
- 2 *Fräulein Else* citeres fra Bodil Bechs oversættelse: *Frøken Else*, København 1930 sammenholdt med Arthur Schnitzler: *Die erzählende Schriften* Bd. 2, Frankf. a.M. 1970, således at sideangivelserne gælder denne udgave.
- 3 Her citeret fra Beharriell, p.254.
- 4 T. & B. Alexander: »Maupassant's Yvette and Schnitzler's Fräulein Else« in: *Modern Austrian Literature* 3 (1971).
- 5 Hartmut Scheible: *Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1976, p.118.
- 6 Beharriell, pp.263-4.
- 7 Milan Kundera: *Romankunsten*, Kbh. 1986, p.164.
- 8 Beharriell, pp.256-60.
- 9 Klaus Günther: »Bemerkungen zu Schnitzler und Mach« in: Hartmut Scheible (Hrsg.): *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, München 1981, p.109.
- 10 Waltraud Gölter: »Ambivalentz bei Arthur Schnitzler« in: Scheible (Hrsg.), p.283.
- 11 Steen Klitgård Povlsen: *Dødens værk*, Århus 2000, p.309.
- 12 op.cit., p.309-10.
- 13 Achim Aurnhammer: »Selig, wer in Träumen stirbt. Das literarischen Leben und Sterben von Fräulein Else« in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 77,4 (1983).
- 14 loc.cit., p.502.
- 15 loc.cit., p.502.
- 16 loc.cit., p.507.
- 17 loc.cit., p.508.
- 18 loc.cit., p.509.
- 19 loc.cit., p.510.
- 20 loc.cit., p.508.
- 21 Roland Barthes: *Forfatterens død og andre essays*, Kbh. 2004, p.180.
- 22 Roland Barthes, op.cit., p.174.
- 23 Elisabeth Bronfen: *Over her Dead Body*, Manchester 1996, p.189.
- 24 op.cit., p.281.
- 25 op.cit., p.282.
- 26 op.cit., p.283.
- 27 Maurice Blanchot: *Orfeus' blik og andre essays*, Kbh. 1994, p.79.
- 28 Se f.eks. *Ovids forvandlinger på danske vers*, Kbh. 1989, X. sang, v.25-29.
- 29 Blanchot, p.51.
- 30 op.cit., p.53.
- 31 op.cit., p.55.
- 32 op.cit., p.68.
- 33 op.cit., p.180.
- 34 op.cit., p.109.