

Af: Ida Marie Nissen

Hvor kvinden var

En dåres forsvarstale udsat for Lacan

I 1888 skrev August Strindberg den selvbiografiske roman *En dåres försvarstal* (eller *Le plaidoyer d'un fou*ⁱ) om sit forliste ægteskab med den finsk-svenske skuespillerinde Siri von Essen. Hvad der på bogomslaget lanceres som en sober forsvarstale, viser sig på første side at være det stik modsatte: et sitrende angrebsskrift “tænkt som en stridshandske slynget lige i synet på de emanciperede kvinder, som kræver frigørelse med mandens slaveri som pris.”¹

[J]eg vil anbefale lovgiverne nøje at overveje de konsekvenser, der vil følge af at tildele borgerlige rettigheder til halvaber, laverestående væsener, syge børn, der er vilde og gale tretten gange om året, omkring tiden for deres menstruation, vanvittige under deres svangerskaber og uansvarlige resten af deres liv; ubevidste forbrydere, kriminelle af indstilling, onde dyr uden at vide det.²

ⁱ Strindberg skrev bogen på fransk for at straffe den svenske offentlighed, der havde dømt ham for usædelighedskrænkelser. Jeg henviser i det følgende til den danske oversættelse *En dåres forsvarstale* fra 2015. I de tilfælde, jeg har fundet det nødvendigt at justere oversættelsen, henviser jeg også til den franske.

Strindbergs misogyni har ofte vakt forargelse. Hans popularitet har af samme grund vakt forundring: Hvorfor regnes det sexistiske fjols blandt Sveriges mest betydningsfulde forfattere? Hvordan er hans misogyne skrifter endt med at blive til nationale klenodier? Hvad har svenskerne (haft) gang i?ⁱ Indenfor Akademia har man omvendt haft travlt med at nedtone, forsvare, undskylde eller ligefrem benægte Strindbergs misogyni: “*En Dåres Forsvarstale* er ikke en bog om kvindehad – dertil er den alt for domineret af Axels [romanens “strindbergske” jegfortællers] jublende ukuelige forelskelse”³, skriver romanens danske oversætter Eva Bendix. Hun indrømmer dog, at romanen rummer visse kvindefjendtlige passager, men, som hun skriver, skulle der på Strindbergs tid “næsten overnaturlige kræfter til at bryde normerne for mænd og for kvinder.”⁴ Med andre ord: Strindbergs kvindehad er “ikke uforståeligt”.⁵ Han var blot barn af sin tid.

Det er klart, at en sådan undskyldning, hvor god den end kan siges at være, ikke kan accepteres af en kompromisløs kantianer som Lacan. For Lacan er subjektet altid selvforskyldt patologisk, selv hvis han er “barn af sin tid”. Sagt med Freud har man selv “valgt” sin neurose, også selvom den på en måde valgte én først – uden at man var bevidst om det. Fra et lacaniansk perspektiv giver det derfor ikke mening at undskylde Strindbergs misogyni. Men hermed ikke sagt, at man skal gå en stor bue uden om hans forfatterskab. Jeg vil i det følgende argumentere for, at et værk som *En dåres forsvarstale* giver os en værdifuld indsigt ikke blot i den patriarkalske kultur på Strindbergs tid, men i kvindehad helt generelt.ⁱⁱ Omend jeg er lodret uenig med Bendix i, at romanen “ikke er en bog om kvindehad”, er jeg altså enig med hende i, at det ville være helt forfejlet at karakterisere romanen som kvindehadsk. Jeg er sågar parat til at udråbe den til et

i Se f.eks. Bentley: “Sweden’s Nasty, Sexist, Racist Genius”, 1985

ii Jeg tilslutter mig i samme ånd Slavoj Žižeks opfordring til at studere Otto Weiningers 600 siders lange manifest mod kvinder, *Geschlecht und Charakter* (én af Strindbergs absolutte yndlingsbøger). Som Žižek skriver, er det nemt nok at rakke ned på Weiningers forrykte udtalelser: “Hvad der imidlertid går tabt i en sådan nedrakning er den *erkendelse*, som læsningen af Weinger fører med sig. Det var, som om han ‘gav navn’ til alt det, man i den ‘officielle’ diskurs stiltiende antog; det, som ingen turde stå frem og sige offentligt”, skriver Žižek. “Weinger bragte kort sagt den herskende ideologis ‘sexistiske’ fantasme for dagen.” (Žižek 1994: 137). I sin meget anbefalelsesværdige analyse af Weiningers kvindehad får Žižek åbenlyst også sagt en hel del om *nutidens* kvindehad, der på mange måder viser sig at være strukturelt beslægtet med kvindehadet på Weinger og Strindbergs tid. Mere om dette senere.

feministisk hovedværk. Det er dog hverken hos August Strindberg eller hans litterære alterego Axel S, at jeg finder det patriarkatkritiske potentiale artikuleret. Det er snarere i den tavse fortællerstemme, der spørger bag eller rettere *i* den eksplicitte jegfortællers stemme: en slags “ekstim-diegetisk” fortællerinstans på niveau med Lacans begreb *Ça*, i *Seminar XIV* defineret som “det i talen [*le discours*], der lige netop er alt andet end [talens] *jeg*”.⁶

At Strindberg-forskningen har haft svært ved at høre dette “alt andet end *jeg*” i jegfortællingen, har måske noget at gøre med den nærhed, der er imellem romanens jegfortæller (Axel S) og romanens forfatter (August Strindberg), en mand, som gav indtryk af at besidde et temmelig grandioست ego. “Med Strindberg er det”, som Bendix skriver, “umuligt at holde digteren og hans værk adskilt. Dertil er alt for meget af det, han har skrevet, filtret ind i hans eget liv, hans egen person. Han lader os hele tiden komme helt ind på livet, han lader os kende ham!”⁷ Igen er det med et vist forbehold, at jeg tilslutter mig Bendix’ analyse. For mig at se er *En dåres forsvarstale* snarere end en ærlig selvbiografi et stykke sand (auto)fiktion. Og med til sandheden – i hvert fald den sandhed, som Lacan var ude efter – hører erkendelsen af, at man ikke helt kender sig selv, fordi det ubevidste hår det med at tale “bag om ryggen” på én, imellem linjerne i ens selvfortælling. Som Judith Butler skriver i *Giving an account of oneself*, har “jeg’et” simpelthen en tildens til at “ødelægge sin egen historie, stik imod dets gode intentioner.”: “Jo mere *jeg* fortæller, jo mindre troværdig viser *jeg* mig at være”⁸, konstaterer hun.

EN SAND BOG

Til sin ven i Berlin skrev Strindberg, at han havde skrevet en forfærdelig, men sandfærdig bog: “Det är en hemsk bok; men den är sann! (= öfverensstämmer med verkliga förhållandet.)”⁹ Den sidste, parentetiske bemærkning er langt fra tilfældet. Som man måske allerede fornemmer, er romanen fuld af overdrivelser, selvmodsigelser og forvrængninger. Men hermed ikke sagt, at bogen ikke er sand. Det er bare ikke dens korrespondance med “de virkelige forhold”, der gør den sand, snarere tvært imod: Det er den patologiske, overdrevne, selvmodsigende, på sin vis “usande” virkelighedsfremstilling, der gør, at Strindbergs roman kommer tæt på sandheden: sandheden om mænds had til kvinder.

En lignende kontraintuitiv logik finder vi artikuleret i Lacans berygtede påstand om, at sandheden viser sig i fiktionens struktur.¹⁰

Dette skal ikke forstås sådan, at sandheden er fiktiv i betydningen *relativ*. Det skal snarere forstås sådan, at fiktionen er et privilegeret sted for erfaringen af den slags sandheder, der sagt med litteraten Dorrieth Cohn er immune overfor positivismens krav om falsificerbarhed¹¹ – sandheder, som Lilian Munk Rösing har karakteriseret som *eksistentielle* sandheder: Mens “autobiografiens faktuelle sandhed har at gøre med jeg’ets partikulære identitet, har kunstens eksistentielle sandhed derimod noget at gøre med jeg’ets universelle singularitet.”¹² Stor kunst, herunder stor skønlitteratur, drejer sig med andre ord om “universelt menneskelige [...] grundvilkår”¹³, herunder det grundvilkår, at der altid vil være noget, som ikke kan siges – direkte. Noget, der ikke kan sættes på positiv formel. Udtrykt med Lacan kan skønlitteraturen (i bredere forstand alle “de ytringer, der udspringer af det ubevidste [*le dit de l’inconscience*]”) “ikke oversættes til sandhedsbegreber. For det, der angår sandheden, kan kun siges halvt”; det melder sig “kun som halvsagt [*midit*]”; det er altid godt og grundigt redigeret, “godt beskåret”.¹⁴

Pointen kan forstås kvantitativt: Om jeg så havde tusind timer til rådighed, ville jeg ikke være i stand til at udtrykke den fulde sandhed om mig selv. Eller den halve. Eller den kvarte. Kun en svimlende lille del af mit liv ville komme med i min fortælling. Jeg ville kunne blive ved og ved *og ved* med at tilføje detaljer og tanker i én lang slet uendelighed. “At sige hele sandheden er”, som Lacan fastslår, “fysisk umuligt”.¹⁵ Men også *psykisk* umuligt af den (for Freud) helt “åbenlyse kendsgerning, at der i [vores] sjæleliv bestandig går langt mere for sig, end [vores] bevidsthed kan være informeret om.”¹⁶ Jeg er aldrig helt transparent for mig selv; aldrig helt herre i min egen fortælling. Min livshistorie vil altid rumme en række opake passager: Som Lacan poetisk formulerer det, kan “det ubevidste” siges at udgøre “det kapitel i min livshistorie, som er mærket med et tomrum [*blanc*] eller okkuperet af en løgn; det censurerede kapitel.”¹⁷ “Selverkendelse” kan derfor aldrig være andet end en “*miskendelse*”, hvad Lacan illustrerer typografisk ved at isolere *mé-* i “*mé-connaissance*” (“*mis-*kendelse”), så man får øje på præfiksets sammenfald med pronomenet *me* (“*mig*”): Når jeg forsøger at opnå erkendelse om *mig* selv (når jeg forsøger at opnå “*me-connaissance*”), er det forbundet med en vis fejllopfattelse eller *miskendelse* (en vis “*méconnaissance*”).

Når Rösing hævder, at den store skønlitteratur er mere eksistentielt sand end den prototypiske selvbiografi, er det dog ikke kun, fordi fiktionen er mindre selvforherligende eller mere ærlig omkring

sine begrænsninger. Lacans karakteristik af sandheden som “halvsagt” (*midit*) kan også forstås “positivt”: Den halve sandhed *er* den fulde sandhed. Eller sandheden er ikke entydig.

Med denne mistro til jeg’ets fortælling i baghovedet, lad os vende os mod jegfortælleren i *En dåres forsvarstale*: Axel S. Hvis der er én ting, der karakteriserer hans fortælling, må det siges at være hans voldsomme pendlen mellem tilbedelse og tilsvining af ekshustruen. Mens artiklens første del fokuserer på disse imaginære idealiseringer og dæmoniseringer, kredser sidste del om den reelle *Urverdrængung*, som kan siges at ligge til grund for Axels had til sin ekshustru, i bredere forstand “mænds” had til kvinder.ⁱ Hvor første del groft sagt kan siges at være en demonstration af Lacans påstand om, at “Kvinden er mandens drøm”¹⁸ (også når denne drøm er et mareridt), kan artiklens sidste del siges at være en udlægning af hans tese om, at “kvinden er [mandens] symptom”¹⁹: “det, der melder sig fra det reelle”²⁰; det, “der lever sit eget liv”²¹; det, “som manden aldrig helt ved, hvad han skal stille op overfor.”²²

DRØMMEKVINDEN

I romanens første del er det idealiseringen af ekshustruen, der dominerer. Siri eller *Maria*, som hun hedder i romanen, er på dette tidspunkt gift med en adelig baron og således helt perfekt i rollen som uopnåelig adelsdame i en høvisk kærlighedskonstellation anno 1875. Som Lacan bemærker et sted, er det høviske forhold den mest raffinerede begærskonstellation, han kan komme i tanke om: “den eneste måde, hvorpå man elegant kan snige sig uden om fraværet af det seksuelle forhold”.²³ Den umuliggjorte seksuelle relation mellem bejleren og adelsfruen dækker over det seksuelle forholds umulighed *i almindelighed*. Axel indrømmer da også, at ægtemandens tilstedeværelse er forudsætningen for hans “lykkelige trang til at tilbede.”²⁴ Bare tanken om at indgå i et ægteskab med Maria forekommer ham frastødende og profan! Hans begær er åndeligt, ikke kødeligt: “Jeg tilbød hende uden at attrå hende”, forklarer han, “som en engel nedsteget på jorden, fuldt påklædt, med vinger uden på kjortlen”²⁵, “inkarnationen af en ren Sjæl [*Âme*]”²⁶

“Når sjælen ælsker sjælen [*l’âme âme l’âme*], er sex imidlertid ikke en del af pakken”²⁷, fastslår Lacan. Og dog... En vis selvtilfreds-

i Med “mænd” mener jeg både mænd og (biologiske) kvinder, der tilslutter sig patriarkatet. Mere om det senere.

hed har det med at klæbe til den høviske trubadurdigters beåndede kærestebreve (*lettres d'amour*ⁱ), en selvtilfredshed, man passende kunne kalde for "tilfredsstillelsen ved blablaba."²⁸ Axels lovprisning af sin udkårne har det ligesom trubadurdigterens med at gå i selvsving. Igen og igen skal vi høre om:

det blonde uregerlige hår [der står] i en strålekrans omkring ansigtet²⁹,

den hvide hud, de fejlfri fødder med rosenfarvede gennemsigt-
tige negle, regelmæssige som klavertangenter, hænder uden
mislyde³⁰,

kniplingsbåndene der omslutter brysterne som et stakit, hvor-
igennem to små killinger kikker frem med lyserøde næser;
skuldrene [der] er mejslet i elfenben som dørhåndtag tilpasset
håndfladerne, og [bla, bla, bla].³¹

Der er noget selvsmagende over Axels (og trubadurens) lovprisning ("âme âme" kommer hurtigt til at lyde som "mam mam", det franske udtryk for "mums"). At "tale om kærlighed er i sig selv en nydelse", fastslår Lacan. Ja, bare det at høre sig selv tale, eller plapre, kan være ligeså godt som sex.ⁱⁱ

Det er ofte blevet indvendt mod trubadurdigteren, at han slet ikke lovpriser kvinden; han lovpriser blot sin egen lovprisning, sin egen stur-stur kunst; "han tror-tror-tror, [at] han skaber-skaber-ska-ber [*il croit-croit-croit, il crée-crée-crée*]"³², vrænger Lacan – men han er ikke så original, som han selv går rundt og tror. Som Lacan minder os om, lader alle trubadurdigtere til at adressere den samme person, en temmelig blank person: "et kvindeligt objekt tømt for reel substans".³³ Denne "negative" karakteristik af kvinden i den høviske digtning svarer på mange måder til Axels karakteristik af Maria i romanens første del. Der er her ikke meget "kød" på hendes karakter – et forhold, der understreges af hendes "byzantinske magerhed"³⁴,

i Med en cirkumfleks over a'et i amour får "kærligheden" (l'amour) bogstaveligt eller typografisk talt "sjæl" ("âme"). Lacan 1972-73: 99

ii "[L]ige nu knepper jeg ikke, jeg taler til jer", udbrød Lacan midt i en forelæsning om sublimering: "Nuvel! Jeg kan meget vel føle en ligeså stor tilfredsstillelse, som hvis jeg havde stået og kneppet! Det er dét, som [sublimering] går ud på." Lacan 1964: 151

hendes gennemsigtige hud, hendes hvide kjoler osv. osv.³⁵ Når hun en sjælden gang citeres, er hendes tale fjoget og pludrende, tomt for reel substans.

Hertil kommer, at hun ikke omtaltes ved sit egennavn Maria, kun ved den *position* hun indtager. Hun omtales som “baronessen”, som “jomfrumoderen” eller med perifraser såsom “den Tilbedte”, “den gode” eller “velgørersken”, “la bienfaitrice”³⁶ (Lacans prototype på den høviske kvinde, “Dantes søde lille Beatrice”³⁷, har netop “velgørenhed” (*beatrice*) indskrevet i sit navn). Først da Axel har giftet sig med hende – da han er blevet hendes mand (på fransk: *mari*) – kalder han hende ved navn (somme tider *Marie* i den franske version). Hun er ikke længere et overjordisk væsen i en anden sfære, men en falden kvinde, der forlanger ligestilling (muligvis indikeret med homofonien mellem *mari* og *Marie*). “Madonna-statuen var styrtet. Og kvinden havde vist sit grimme ansigt bag det skønne glansbillede [*la belle image*]: falsk, troløs, med kløerne fremme!”³⁸

DEN UMENNESKELIGE PARTNER

Navnet Maria er selvfølgelig også en åbenlys reference til Axels luder-madonna-kompleks. “Maria von Essen” er ikke bare *jomfrumoderen* Maria, hun er også *synderinden* Maria: “skøgen fra Södertälje”³⁹, “en glædespige, en kokotte”⁴⁰, “en tøjte!”⁴¹, en “L....!”⁴²

[Hun] udsuger min hjerne, forbrænder mit hjerte. Hun har gjort mig til sin skraldebøtte, hvori hun kaster alt sit affald, sine sorger, sine bekymringer, alt det mislykkede.⁴³

[Jeg] kryber for hende som en hund, der vader i dynd for at tilbede hendes hvide strømpe; [jeg] har ladet løvemanken falde og anlagt pandehår som en hest; [jeg] har snoet moustachen opad og krænget flippen ned for at kunne konkurrere med hendes tvivlsomme elskere.⁴⁴

På knæ, Samson! Bøj hovedet mod hendes skød [...], elsk hende, som den slave du er!⁴⁵

De voldsomme fornedrelser, Axel må finde sig i fra hustruens side, minder på mange måder om de voldsomme fornedrelser, den høviske bejler må finde sig i fra adelsdamens side. Som Lacan bemærker, er adelsdamen nemlig sjældent speciel god af sig. Dette fremgår tydeligt

af de høviske digte, hvor bejleren rent faktisk *får* damen. Hun viser sig her at være en alarmerende “umenneskelig partner”⁴⁶, der udsætter sin elsker for de mest nedværdigende vilkårlige prøvelser, skriver Lacan – “*grusom som en kaspisk huntiger*.”⁴⁷ Det kimæriske signalement har sin pendant i det “uhyre”⁴⁸ af en “hunpanter”⁴⁹, som Maria angiveligt forvandler sig til i ægteskabet. Som den høviske bejler må også Axel se sig nødsaget til at udføre nedværdigende ting under dynen for ikke at blive anklaget for impotens. Helt præcist *hvad*, får vi ikke at vide.

I et digt fra det 12. århundrede af trubaduren Arnaud Daniel – et digt, som Lacan citerer i sit 7. seminar – hører vi om en Domna, der går så vidt som til kræve af sin bejler, at han skal udføre en avanceret form for “anicunnilingus”, der (vist nok) involverer et påsat næb og en masse afføring (det er lidt svært at finde ud af, hvad der er op og ned). Hvis det traditionelle høviske digt har karakter af et *coitus interoptus*⁵⁰, har dets komiske pendant karakter af et *coitus gone all the way* – eller rettere *coitus gone crazy*, hvilket dog ikke gør sidstnævnte genre mindre sublim ifølge Lacan. Mens det klassiske trubadurdigt går lige til grænsen, går dets komiske modstykke langt over strengen...¹ I begge tilfælde er kvindens rolle dog givet på forhånd: Hun er enten “inkarnationen af en ren Sjæl” eller “inkarnationen af al ondskab hos en kvinde”⁵¹, en *pointe*, man kunne præcisere med Alenka Zupančičs skelnen mellem tragedien og komedien:

Hvis det tragiske/sublime paradigme indebærer, at vi ophøjer et objekt til Tingens værdighed, så kan det komiske paradigme siges at bestå i en ophøjelse af objektet til Tingens *uværdighed* eller *uanstændighed* [*indignity*].⁵²

“Tingen” skal her forstås som *das Ding*, Lacans begreb for begærets reelle grundsten: på afstand “det Højeste Gode”, tæt på den rene ondskab.⁵³

Qua begærsobjekt kan *Das Ding* siges at være en (monstrøs) forløber for Lacans begreb om objekt lille *a*⁵⁴, på én gang begærets imagi-

i ...hvad Lacan også antyder med sin fremhævelse af den dobbelttydige høviske glose *domnei*, der kommer af verbet *domnoyer*, som både kan betyde at “kæle” og “dominere”. Ordet konnoterer således begge versioner af det høviske forhold: både *dét*, der har karakter af ren *Verlust*, og det, der har karakter af beskidt sex; det, der stopper, mens legen er god, og det, der går helt i selvsving. Lacan 1958-59: 191-193.

nære objekt og reelle årsag: *Reelt* set er objekt lille *a* en tom plads, som subjektet på *imaginær* vis kan udfylde med alskens mere eller mindre diffuse partialobjekter: en spændstig krop “jomfruelige bryster”⁵⁵, et nuttet ansigts runde “barneøjne”⁵⁶, en kysk jomfrumoders “tre stumpe småroller”⁵⁷ eller en “spæd, højvristet fod med lyserøde tæer, kronet af fejlfri, gennemsigtige negle”.⁵⁸ Mulighederne er mange.

UDEN FANTASMATISK FILTER

En berømt definition af objekt *a* lyder, at det er “noget i dig”, som er “mere end dig”, det være sig et feticheret partialobjekt – et bryst, et blik, en baby, en lille buttet fod – eller noget mere prosaisk, hvad Lacan antyder med sit ordspil på objekt *petit a* og abjekt *petit tas*, det vil sige en “lille dyng”, underforstået “en lille dyng *lort*.” Vi er her tilbage ved den komiske version af det høviske digt, hvor “det kvindelige objekt” på ingen måde er nogen sød lille sag, men en temmelig *nasty thing* på niveau med *das Ding* i al sin *uværdighed* – eller vi er fremme ved fjerde del i Strindbergs roman, hvor Maria har vist sig at være en kvinde fuld af *lort*: “En kvinde [...], som lyver, hver gang hun åbner munden”⁵⁹; en “halvkvinde” som ublu forretter sin nødtørft på gaden bag en port, hvis trangen kommer over hende.⁶⁰ På nært hold er hun simpelthen for meget. Hun tager sig bedst ud på afstand, indhyllet i måneskærets dunkle lys, i sit blonde hårs auratiske skær eller i Axels beåndede ord, hans *lettres d’amour*.

Også baronen kan siges at fungere som en slags skærm imellem Axel og Maria; hans tilstedeværelse er, som allerede nævnt, forudsætningen for Axels “lykkelige tilbedertrang”. Dette kan forstås sådan, at baronens libidinøse investeringer i Maria øger hendes værdi, med andre ord hæver hende til begærsobjektets værdighed. Som Lacan berømt formulerede det, er “subjektets begær den Andens begær”⁶¹, hvilket til dels kan forstås “mimetisk”. I en sådan forståelse *mimer* subjektets begær den andens begær. Axels tilbedertrang *mimer* baronens tilbedertrang. Det er i den optik bemærkelsesværdigt, at baronens fornavn Gustav er en form for anagrammatisk spejling af Strindbergs (rigtige) fornavn (som ikke er Axel, men) August: “avGust” *mimer* “August”.

For Lacan kan subjektets begær dog ikke reduceres restløst til den andens. Var dette tilfældet ville vi havne i en træls apori.ⁱ Subjektets begær er ikke den andens, men den *Andens*, og hvad den store Anden begærer, det kan subjektet kun gisne og fantasere om. Uigenemskueligheden eller “opaciteten [ved den Andens begær] er på en måde begærets substans”⁶², skriver Lacan. Hvis den anden skal blive til en Anden, må der være et lille *a*, der overlader lidt til fantasien. Hvis Maria skal forblive *l'Adorée*, må hun for Guds skyld ikke blive for eksplicit i sine begæringer. (Hun skal ikke begynde at diktere ting og sager under dynen).

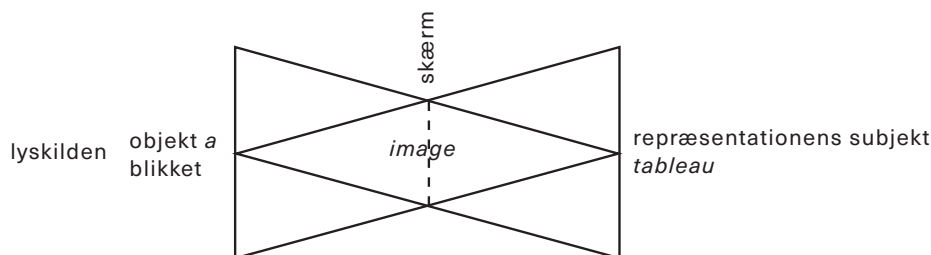
På den anden side: Kan man forestille sig, at ægteskabet havde holdt i over ti år, hvis hun rent faktisk havde været Strindbergs drømmekvinde – tømt for reel substans? Næppe. Det “kvindelige objekt” befinder sig med Lacans ord på en hårfin grænse mellem det reelle og det imaginære: Kvindeobjektet kan i denne optik sammenlignes med et katoptrisk anamorfosemaleri: “noget temmeligt udtværet og klamt”⁶³ (noget *reelt*), hvis skønne proportioner først træder frem, når det betragtes i en særligt slebet spejlflade (i et bestemt *imaginært* perspektiv).

I romanens første del findes der en scene, hvor Marias skønne proportioner omvendt forvandles til noget temmelig klamt og amorft – muligvis foranlediget af hendes separation fra baronen og det imaginære perspektiv, han kan siges at installere i Axel, når Axel ser Maria medieret gennem (sin forestilling om) baronens forelskede blik. I den omtalte scene står Maria på et afsejlende skib og vinker farvel, alt imens hendes “nuttede ansigt” fortøner sig i horisonten: “De fine ansigtstræk udviskes, og det eneste, der er tilbage, er to store øjne, som opløses, bliver til et blik, forsvinder.”⁶⁴ Til sidst er hun intet andet end “en hvid plet [*tache*]”⁶⁵, der sammen med skibet fremstår som “en uformelig masse, indhyllet i stinkende røg.”⁶⁶

Med Marias opløste barneøjne får vi et eksempel på Lacans begreb om “det reelle blik”, en foruroligende plet i vores synsfelt, for det meste blot en *blind* plet, som vores fantasmatiske farvede blik formår at kompensere for. Illustreret med Lacans komplette synske-

i – en cirkelslutning, der består i, at man forudsætter dét (begærende) subjekt, som man forsøger at forklare fremkomsten af. For hvis ét subjekt(s begær) kan reduceres restløst til et andet subjekt(s begær), er sidstnævnte(s begær) jo også bestemt ved førstnævnte(s begær). Alle verdens subjekter ville være (og begære) det samme. De ville ikke være til at skelne fra hinanden. Subjektkategorien (og begæret) ville ikke give mening.

ma fra *Seminar XI* kan man se det sådan, at fantasmets medierende skærm imellem begærets objekt (Maria) og repræsentationens subjekt (Axel) er visket bort: (Axels billede af) baronens billede af Maria, “la belle image”, er krakeleret: “bindestregen [*la trait d’union*] var der ikke længere”, skriver Axel: “resonansbunden [*le table d’harmonie*] manglede”⁶⁷



Hvor Axel førhen så Maria som “et bedårende *tableau* for [sine] henførte øjne”⁶⁸, fremstår hun ude på havet som en monstrøs “uformalig masse”. Hun er ikke længere et *belle image* på den indre skærm, men en “hvid plet [*tache*]” i det fjerne – ikke ulig den glimtende sardindåse, der i sin tid hylede Lacan ud af den, fordi den gav ham en creepy fornemmelse af, at et “reelt” blik hvilede på ham.⁶⁹ På lignende vis: Fra at være den, der *ser*, herunder ser sig selv med Marias blik, mister Axel (over)blikket; som en hjort fanget i lyskeglen fra en bil. At “se lyset” er i en lacaniansk sammenhæng en lidt uheldig metafor: Bag fantasmets skærm gemmer sig ingen evige idéer, ingen noumenale ting i sig selv, kun den fantasmatisk strukturerede virkeligheds sammenbrud: Reel oplysning = ren og skær vanvid.ⁱ

HAN SKABER-SKABER-SKABER SIG

Axel elsker ikke Maria med hud og hår. Han elsker hende i små doser. Eller han elsker noget i hende, som er mere end hende. Udtrykt med Lacan:

*Jeg elsker dig, men fordi jeg på uforklarlig vis elsker noget i dig mere end dig, nemlig objekt a, ødelægger jeg dig [je te mutile].*⁷⁰

Hvor kvinden var

ⁱ Man kan selvfølgelig indvende, at det netop er vores evne til at tænke dette reelle vanvid, der er udgangspunktet for radikal fornuft.

Ordret betyder “je te mutile” “jeg lemlæster dig”. I en billedkunstnerisk optik kan det også betyde “jeg beskærer dig”. Netop *beskæringen* kan siges at være et dominerende formprincip i romanen – særligt i den synekdotiske fremstilling af Maria i bogens første del: Der zoomes ind på hendes nuttede ansigt, hendes viltre krøller, hendes spæde fod osv. osv. Hun er Axels “fuldendte mesterværk”⁷¹, hans “levende digt”⁷², et “bedårende tableau for hans henførte blik”⁷³:

Jeg hilser hende med en knæbøjning som en page. Hendes skønhed, fremkaldt under mine kys, er betagende. Huden på hendes kinder er gennemsigtig, så man kan se blodet strømme i årerne; denne statue, som næsten minder om en gammeljomfru, er blevet animeret af mine omfavnelser; Pygmalion har åndet [*soufflé*] på marmoret, og han ejer nu en gudinde.⁷⁴

Med Pygmalion-identifikationen indskriver Strindberg sig i en lang tradition af mandlige kunstnere, der, udtrykt med Lacans skabagtige pleonasme, “skaber-skaber-skaber kvinden”⁷⁵ i deres eget billede: fra den græske mytologis billedhugger Pygmalion til den høviske digtnings trubadurer. Pygmalion var ham, der (stærkt utilfreds med kvindens vulgære måde at være på) skabte sin egen perfekte marmorkvinde, som han efterfølgende havde held til at animere. Et mere nutidigt eksempel kunne være jazzkomponisten Thomas Blachman, der (stærkt utilfreds med Danmarks vulgære hyggekultur) ser det som sin mission at kultivere x-faktoren hos talentfulde amatørsangere, ikke sjældent beskrevet som uslebne diamanter. “Jeg er vild med dig [...], men du skal altså stå helt skarpt, hvis du skal videre i denne her konkurrence”⁷⁶, lød Blackmans besked til en kvinde under en *X-faktor*-audition sidste år. Han kunne ligeså godt have sagt: “Jeg er vild med dig, men fordi jeg på uforklarlig vis er vild med noget i dig, som er mere end dig, nemlig din stemmes x-faktor, må jeg skære dig til, så du står helt skarpt.” En *X-faktor*-deltager er ikke bare en kunstner. Hun er også et kunstværk. Hun er *dommerens* værk.ⁱ

ⁱ og, kunne man tilføje, *makeup-artisternes* værk: I programmet gennemgår deltagerne altid lidt af en make-make-make-over. Om Blachmans høviske (og tragiske) forsøg på at animere kvinden, se CVA: “Manden i én mand”, 6. april 2013, i *Information*.

Noget lignende kan siges om Strindbergs Maria. Hvis vi skal tro Axel, er hun ikke nogen særlig talentfuld skuespillerinde; hun er et produkt af *hans* særlige talent: “[D]et er *mig*, der har rehabiliteret hende, rensset hende; *jeg* har gjort den mislykkede skuespillerinde, den af alle dømte, til *nogens* hustru [*femme de quelqu’un*].”⁷⁷ Som Lacan konstaterer, tror manden, at han “skaber-skaber-skaber kvinden. I virkeligheden sætter han bare *hende* i arbejde. I arbejde for det Ene [*de l’Un*].”⁷⁸ Det er kvindens job at få manden til at føle sig som *nogen*, “quelqu’Un”, som en rigtig Ener, en rigtig Mand. Axel tror-tror-tror, han skaber-skaber-skaber Maria. Men-men: Han kan godt tro om! Maria vil ikke instrueres eller suffleres eller animeres. Hun vil selv skabe sine egne roller, selv skrive sin egne stykker, selv udvælge de kostumer, hun skal have på. Til Axels store ærgrelse:

Da der blev arrangeret et maskebal på teatret, aftvinger jeg hende et formelt løfte om ikke at klæde sig i herretøj. Hun lover det højt og helligt, da dette lå mig på hjerte af årsager, som jeg ikke kunne forklare for mig selv. Dagen efter får jeg at vide, at hun har optrådt i kjole og hvidt, og at hun har ladet sig invitere til souper i herreselskab.⁷⁹

Idet hun nægter at tage hans rolle på sig, må han se sin egen rolle udspillet:

Det er, som om jeg har spildt hele min poetiske inspirations forfejlede frø på hende, sprøjtet dem ind i hende. Sået i denne jomfruelige jord gror de, vokser, alt mens jeg selv bliver steril, som frøplanten der spreder frugtbarhed, men selv visner hen. Og jeg føler mig rede til at dø.⁸⁰

HAD/KÆRLIGHED

Fra og med romanens anden del er det de kimæriske kvindebilleder, der dominerer: Maria er blevet til et uhyre, en megære, en mænade eller slet og ret: en *kvinde*. “Gud var forvist, og Kvinden havde indtaget hans plads”⁸¹, skriver Axel. Med sin “kvindelogik”, sit “kvindelpladder” og sine “typisk kvindelige argument[er]”⁸² forpester hun hans liv. At de mange “kvinde”-ord er skældsord, kan der ikke være nogen tvivl om. Som Lacan bemærker et sted, kan man faktisk slet ikke bruge prædikatet “kvinde-” eller “kvindelig”, uden at det klinger nedladende; en pointe, han sætter på spidsen med et ordspil på

femme og diffamering: Når man “italesætter [kvinden] som kvinde [*la dit-femme*], *bagtaler* man hende [*la diffâme*].”⁸³ⁱ

Ved at tilføje en uhørlig cirkumfleks over *a*'et i “diffâme” (som i “âme”) synes Lacan at indikere, at diffameringen af kvinden har *ophøjelsen* af kvinden som sit stumme ekko – og viceversa: Både når Maria eleveres til “inkarnationen af ren Sjæl [*Âme*]” og degraderes til “inkarnationen af al ondskab hos kvinden”⁸⁴, til “l'infâme”⁸⁵, er hun ansvarlig for kærlighedens (manglende) harmoni. Manden “gør [kvinden] til sin sjæl”, skriver Lacan: “Il la prend pour son âme”⁸⁶, hvilket også kan oversættes til “Han *forveksler* hende med sin sjæl”, underforstået sin *egen* sjæl, et spejlforhold, der også indskriver sig i den kiastiske symploke “l'âme âme l'âme”.⁸⁷ Men “det, den ene mangler, ligger ikke skjult i den anden”, fastslår Lacan: “Dette er i al sin enkelthed problemet med kærlighed.”⁸⁸ I Strindbergs ægteskabsdramaer er det i al sin enkelthed *Kvinden*, der er problemet: “Forstå så, at jeg er den stærkeste trods min svaghed!”, råber jeg. Hun forstår ingenting.”⁸⁹

“Jeg hader hende, fordi jeg elsker hende”⁹⁰, fastslår Axel, et paradoks, vi finder fortættet i Lacans oxymoron “*hainamoration*”⁹¹, der ligeledes kobler dét at være forelsket (*enamouré*) med had (*haine*). Neologismen spiller også på *énumération*, det vil sige “opremsning”. I artiklen “Strindbergs vrede stemme” fremhæver Lilian Munk Rösing netop opremsningen som et “vredt” stilistisk træk ved romanen.⁹² Hver anden linje kunne tjene som eksempel. Hér er det Maria, der har annonceret et besøg fra sine danske blåstrømpeveninder:

[V]ed den blotte tanke om at se disse bronzealderintelligenser, disse menneskeaber, disse halvaber, denne horde skadedyr ankomme, rejser hannen sig i mig, besjælet af en hadefuldstilvilje til at gøre modstand...⁹³

i Lacans ordspil virker umiddelbart overdrevet. Ofte siger man jo bare kvinde (*dit femme*), uden at man mener noget ondt med det. Alligevel er det svært at komme udenom, at fremhævnningen af det “kvindelige” ofte klinger uheldigt; “kvinde”-ord er negativt ladede ord, selv når de bruges i den bedste mening – selv når man for eksempel taler for at fremme “kvindelige” værdier i mandsdominerede fora. Lacans ordspil er en kritik af kvindens negative kønsrolle, ikke et forsvar for at negere kønsforskellen.

De akkumulerende opremsninger præger dog ikke kun de vrede pasager; de sætter sig også igennem i de forelskede – som hér i Axels forsøg på at overbevise sig selv om, at hans erotiske besættelse er gengældt:

Hvis det kun gjaldt min sjæl, hvorfor så dette begær efter at kysse mig? Hvorfor denne dyrkelse, af mine små fødder, af mine velformede hænder, af mine lyserøde, afrundede negle; denne evige lovprisning af min hvælvede pande, af mit fyldige hår?⁹⁴

Snarere end at være et specifikt vredt træk synes de kværnende opremsninger at være et udtryk for fortællerens besættelse af (eks)hustruen *helt generelt*.

DEN JALOUX ÆGTEMAND

I romanens tredje del er Axel besat af tanken om, at hustruen er ham utro:

Gennem fortsatte efterforskninger opspor jeg en ung fremmed pige, fjorten år gammel, som Maria har knyttet et varmt venskab med. De krammer hinanden, de spadserer sammen, de bader sammen...

Øjeblikkelig flugt bliver en tvingende nødvendighed.

Og så er vi installeret i en tysk pension ved bredden af Vierwaldstättersøen.⁹⁵

Men...

Der fandtes en løjtnant i huset. Maria kurtiserer ham: De spiller kegler, spadserer i haven, mens jeg arbejder.

Ved bordet mener jeg at mærke, at de udveksler kærlige blikke uden at tale sammen. For at sige det rent ud, virker det, som om de kopulerer med øjnene. Jeg beslutter mig for at forsøge med et åbent angreb, og idet jeg stikker hovedet frem, ser jeg min hustru stift i øjnene.⁹⁶

Alt er godt igen. For en stund...

En skønne morgen er vi taget ud på havet i en sejlbåd med en ung fisker. Så mærker jeg, at fiskeren kaster stjalne blikke under

sin kasket på min hustrus fødder, men jeg kan ikke afgøre, om hun også viser benet. Og samtidig bemærker jeg, at Marias blik går i retningen af fiskerens bukser, gransker dem fortil og standser ved det venstre lyskeparti [...]. For at klippe tråden til hendes vellystige tanker over foreslår jeg [...], at vi bytter plads.⁹⁷

Jalousien når sit højdepunkt, da en “glædesdræber” fra hustruens tidligere ægteskab stjæler al opmærksomheden. Det drejer sig om “en King Charles-spaniel, et uhyre med rindende øjne”⁹⁸, som forvandler huset til et aftrædelseskabinet – med vilje!

[Den] modtager mig med en rædselsfuld gøren, når jeg kommer hjem, nærmest som om jeg ikke hørte til huset. Jeg afskyer hunde, disse beskyttere af kujoner, som selv savner mod til at bide.⁹⁹

Hustruen forklarer Axel, at hunden er det eneste minde, hun har om sin afdøde datter, men lige meget hjælper det. Han nærer “et dødeligt had”¹⁰⁰ til det ækle dyr, som forkæles på hans bekostning. “Min hustru har bygget en puf til dyret af dunpuder og en masse sjaler, som spærrer vejen for mig, når jeg vil ind til hende for at sige godmorgen eller besøge hende om aftenen.”¹⁰¹

Spørgsmålet er dog, om hunden (eller de andre “forførere”) egentlig står i vejen for noget som helst? Ville Axel have besøgt sin hustru om aftenen, hvis ikke det havde været for den gøende King Charles-spaniel alias “fredsforstyrrelsen”? Alt åndede vel ikke ligefrem *fred* før i tiden. Tvært imod beskrives hjemmet, både før og efter hundeadoptionen, som en krigszone¹⁰²; ægtesengen som en regulær slagmark – heraf de separate soveværelser.ⁱ

Lacan skulle et sted have sagt, at en jaloux ægtemand, der anklager sin kone for utroskab, er patologisk, selv hvis han har ret i sin anklage!¹⁰³ Når man læser en roman som *En dåres forsvarstale*, forstår man godt, hvor Lacan vil hen. Axels ulidelige patologiske opførsel kan meget vel tænkes at have drevet hustruen i armene på andre mænd. Det er i hvert fald, hvad hans trofaste venner fortæller ham: “Selvom vi nu siger, at din hustru har været dig utro, så er du ikke uden skyld, da du har været jaloux!”¹⁰⁴

i Hvad der oprindeligt var tænkt som en høvisk, erotisk foranstaltning, fungerer i praksis som en nødvendig sikkerhedsforanstaltning.

“Er der nogen som helst logik i et sådan argument”¹⁰⁵, spørger Axel hidsigt. Ifølge Lacan, så *ja*. Det er bl.a. den logik, vi finder artikuleret i ordsproget “forbud avler lyst”. Når Axel forbyder sin hustru at gå i herretøj, får hun *lyst* til at gå i herretøj. Når han afholder hende fra at gå i byen med sine veninder, tænker hun: Det skal være løgn! Det er således heller ikke utænkeligt, at hans skingre håndhævelse af det sjette bud, har fristet hende til at trodse netop dette bud. “Naar der i Hjertet boer Misundelse, da har Øiet Magt til at lokke det Urene frem selv i det Rene”, prædiker Kierkegaard (i “Tre opbyggelige taler”). Den jaloux ægtemand er selv udenom det. Han helmer jo ikke, før han har fundet beviser. Netop denne sidste pointe gør det fristende at læse Lacans påstand mere radikalt: Det er fuldstændig irrelevant, hvorvidt hustruen til den jaloux ægtemand har været ham utro eller ej. For hans jalousi handler slet ikke om hustruen. Den handler om ham selv. Sagt på en anden måde fremkaldes hans jalousi ikke så meget af det, han *ser* – et stjålet blik, et blottet ben, en hund fra et tidligere ægteskab. Den fødes og næres snarere af det, han *ser for sig*. Udtrykt med Kierkegaards kiastisk udkrængende syntaks: “Det udvortes Øie gjør Intet til Sagen, men ’indvortes fra udgaær et ondt Øie”¹⁰⁶ⁱ

At et “ondt Øie” er et jaloux øje eller rettere *misundeligt* øje fremgår eksplicit af det engelske ord for misundelse, *envy*, som har etymologiske rødder i det latinske ord *invidia*, som stammer fra verbet *invideo*, som betyder noget i retning af “at betragte [noget eller nogen] med et ondt blik”.¹⁰⁷ Et godt eksempel herpå er det blik, som Axel sender sin hustru i scenen med den tyske løjtnant: et stift stirrende blik karakteriseret som et åbent angreb. Et andet godt eksempel (Lacans paradeeksempel på misundelse eller bitter jalousiførⁱⁱ) er det “giftige blik”, som Augustin beskriver i begyndelsen af sin *Bekendelser*. Blikket tilhører en lille babydreng, der betragter sin ple-

i Den manglende kausalitet imellem subjektets misundelse og misundelsens objekt kan siges at være jalousidramaets *sine qua non*. I Shakespeares *Othello* kan Desdemona ikke forstå, hvorfor Othello er så jaloux. Hun har jo ikke givet ham nogen grund til at være det. Men jaloux sjæle behøver netop ingen *grund*: “They are not ever jealous for the cause, / But jealous for they’re jealous”, et tautologisk udsagn, der i et af de efterfølgende vers får sit billede i personificeringen af jalousien som et selvavlende uhyre: “a monster, / Begot upon itself, born on itself.” (Akt III, scene 4. v. 148-150)

ii på fransk er det ikke helt muligt at skelne mellem “jalousi” og “misundelse” – Lacan foreslår at oversætte sidstnævnte til “bitterhed”, men er ikke helt tilfreds.

jebror blive ammet. Drengen har endnu ikke lært at tale, men hans øjne lyner, og hans ansigt er kridhvidt. Hvad Augustin er vidne til, er med Lacans ord netop “et misundeligt had [*haine jalouse*]”, præciseret som “et had, der emanerer fra jalousødmnen [*jaillit de la jalouissance*]; et had, der imaginerer [*s’imageaillisse*] fra det bitre blik i den lille fyrs øjne”.¹⁰⁸ Hans Majestæt Babyen har formentlig slet ikke lyst til at blive ammet. Det eneste han har lyst til er at *forhindre plejebroderen i at blive ammet*. Hans jalousi retter sig mod plejebroderens formodede *jouissance*; heraf hans egen *jalouissance*. Sagt på en anden måde (stadigvæk Lacans måde) “frustreres den lille fyr over den imaginære afstand [til brystet].”¹⁰⁹ Lacan understreger, at afstanden er “*imaginær*, for når alt kommer til alt, er der absolut intet, der tyder på, at den lille fyr er blevet berøvet noget som helst.”¹¹⁰ Moderbrystet er, som Augustin understreger, en “overstrømmende mælkekilde”.¹¹¹ Der er altså rigeligt med mælk til begge babyer.

Det imaginære aspekt ved bitterbabyens “*jalouissance*” understreges også i den lidt kunstige neologisme *s’imageaillisse*, der antyder, at misundelsen udspringer (*jaillit*) af noget, som den lille fyr *forestiller sig* (*s’imagine*). Han forestiller sig, at plejebroren “*har det*”, “*l’a*”¹¹², skriver Lacan, idet han præciserer, at “*det*”/“*l[e]*” skal forstås som “*le a*”¹¹³, altså objekt lille *a*.ⁱ Strindbergs Axel forestiller sig på lignende vis, at den ækle King Charles-spaniel har berøvet ham hustruens omsorg (på fransk *sein*ⁱⁱ). Han ser for sig, hvordan hunden guffer fede kalvekoteletter i sig, mens han selv må nøjes med ben og sener.

Meget tyder dog på, at August Strindbergs jaloux ægtemand har ligeså lidt lyst til kalvekoteletter, som Augustins bitterbaby har lyst til brystmælk. Man kunne endda vove den påstand, at “nydelsestyveriet” (Jacques-Alain Millers udtryk¹¹⁴) er belejligt, måske ligefrem ønskværdigt. Måske er det dette (ubevidste) aspekt af ønsketænkning i jalousien, som Lacan indikerer med konjunktiv-endelsen *-isse* i neologismen “*s’imageaillisse*”? Så længe den savlende glædesdræber ligger og knurrer i hustruens seng, kan Axel holde liv i fantasien om, at han *kunne have haft* glad sex med hustruen om aftenen, hvis bare køteren ikke havde ligget i vejen. Den umuliggjorte seksuelle relation til hustruen dækker over det seksuelle forholds umulighed i al almindelighed.

i For så vidt er det vel ikke helt tilfældig, at det er moderens *bryst*, som vækker misundelse. Brystet kan netop siges at være én af de første forekomster af objekt *a* i subjektets liv.

ii “*sein*” kan både betyde “omsorg” og “bryst”. Jf. noten ovenfor.

Når det jalousiplagede ægteskab ikke er helt så raffineret som det høviske forhold, skyldes det selvfølgelig, at problemet er et “in-ternt anliggende”. Hustruen har selv inviteret hunden op i sengen og låst døren til soveværelset. Mens den høviske bejler kan skyde skylden på de ydre forhold (den rasende lensherre, den strenge anstandsdame, de høje tårnmure, det låste kyskhedsbælte), kan den jaloux ægtemand ikke lade være med at skyde skylden på sin hustru. Han forestiller sig, at ægteskabet *kunne have været* perfekt, hvis bare ikke hustruen havde “opfør[t] sig så skandaløst, at hun fremprovokerer begæret hos den første den bedste mand.”¹¹⁵

Trods den åbenlyse forskel mellem den høviske kærlighed og det jalousiramte ægteskab er der som allerede antydning en strukturel lighed imellem den trofaste bejlers kvinde-idealiserings og den jaloux ægtemands “*dit-femmeering*”. Som Joan Copjec formulerer det et sted, er misundelsen altid nært knyttet til de idealiseringer, den på én gang nærer og tærer på.¹¹⁶ I begge tilfælde gøres kvinden til en “stand-in for det, som mangler i verden”¹¹⁷ (det, som Lacan kalder for objekt *a*). Copjec skelner i den forbindelse mellem jalousi og misundelse. Mens jalousien udløses ved tabet af et konkret objekt (en ekskone, en mor, et bryst, en kalvekotelet), retter misundelsen sig mod et umuligt objekt (*a*). Mens den jaloux person misunder det, som (han forestiller sig) er kilden til den andens nydelse, *mis*-under den misundelige person den andens (formodede) nydelse, punktum.

GAL PÅ DEN

Den paradoksale påstand om, at den misundelige ægtemand er patologisk, selv hvis han rent faktisk *bliver* bedraget af sin hustru, rummer en paradoksalitet, som kan minde en lille smule om den, vi finder i Lacans slogan “le non-dupe erre”: “den, der ikke lader sig bedrage, er på vildspor.” Frasen er ofte blevet tolket som et signalment af en kyniker: Den, der ikke lader sig *dupere*, er på vildspor; besserwizzeren, der tror, han har regnet den ud, tror fejl; venstreorienterede politikere helt inde på midten, er i virkeligheden helt ude i hampen; (anti)realister, der ikke vil vide af det “reelle”, overser en væsentlig dimension af eksistensen. Selv forbinder Lacan (for det meste) *le non-dupe* med psykotikeren: ham, der (modsat kynikeren) forkaster den symbolske ordens koordinater; ham, der ikke lader sig dupere af fadernavnet, *le nom du père*, Lacans navn for den grænse-sættende instans, der indskriver subjektet i den symbolske orden, sprogets orden. For et normalt(neurotisk), “fadernavnsduperet”

subjekt vil der altid være en vis (antaget) sammenhæng mellem signifiantens og signifiéens register. Skal jeg for eksempel forklare i en artikel, hvad Lacan mener med *des noms-du-père*, kan jeg konsultere hans seminar af samme navn. Jeg kan selvfølgelig komme i tvivl om, hvad han helt *præcist* vil sige med begrebet. Jeg kan konsultere *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*. Eller jeg kan nå frem til den konklusion, at begrebet er intetsigende og ty til andre teoretikere, andre subjekter, jeg formoder, ved bedre, andre *noms-du-père*. Psykotikeren, derimod, har ingen at holde sig til, ingen Anden. Et psykotisk subjekt ville formentlig have overordentligt svært ved at forså Lacans begreb om fadernavnet, ja, bare skrive det: For hvem siger, at *les noms-du-père* ikke skal skrives ligesom *les non-dupes-errent*? Ordbogen, javel. Men hvem siger, at ordbogen har ret?

Tine Byrckel fortæller et sted om en patient på et psykiatrisk hospital, der i et delirisk anfald "bogstaveligt" klamrede sig til en ordbog. Det var, som Byrckel skriver, *le Nom-du-Père*, han ledte efter: et holdepunkt, en mestersignifiant, et *point de capiton*.

Han skøjtede fra ord til ord, men der var stadig ikke noget, der holdt ham fast. Hvad kunne holde ham fast?

Der er midler som spændetrøje og psykofarmaka, når det for alvor ikke holder, og dem griber man så til. Når ordenes betydning skrider, er lidelsen for stor. Man kan kæmpe, patienten, den lidende, den tvunget tålmodige, klamrede sig, indtil selve klamringen skred.¹¹⁸ⁱ

"Tvivlen er én af de allerstørste lidelser"¹¹⁹, konkluderer Byrckel. Derfor skal man være varsom med at udfordre psykotikerens skråsikre teorier om, hvordan verden hænger sammen. Analytikeren skal ikke forsøge at traversere psykotikerens fantasme – for der er ikke noget fantasme at traversere.ⁱⁱ Tager man livsløgnen fra et gennemsnitsmenneske, går han hen og bliver ulykkelig, skrev Ibsen i et af

i Termen "les non-dupes errent" kan selvfølgelig siges at være en performativ illustration af dette skred. Bogstaverne sejler (*errent*) som vattet i et vattæppe, der ikke er kviltet ordentligt, eller som skummet i en pude uden polstringssting, uden *points de capiton*.

ii Se evt. Braunstein 2015: 91-92.

sine ægteskabsdramaer.ⁱ Tager man livsløgnen fra et menneske med en psykotisk struktur, går han helt i opløsning, kunne vi tilføje. Hvor pinefulde den paranoides konspirationsteorier end måtte være, er de i det mindste noget, han kan klamre sig til, et minimum af nødvendig illusion. Det er det, vi ser i paranoiaen, som på linje med jalousien (i sin deliriske variantⁱⁱ) er en fremtrædelsesform af psykosen. Omend jeg ikke tøver med at karakterisere Axels udsigelse som hysterisk, finder vi (særligt i romanens sidste del) ikke så få udsagn, der i en lacaniansk optik kan karakteriseres som psykotiske (qua paranoide). Det giver i denne optik mere mening af oversætte romanens titel *Le plaidoyer d'un fou* til *En gal mands forsvarstale*. En dåre (*dupe*) er snarere, hvad Axel (*le non-dupe*) nægter at være (*donc: il erre*). Den paranoide *ved*, hvordan det forholder sig. Eller han har en *stærk* mistanke...

Axel mistænker jævnligt, at hans hustru er ham utro, at hans børn er illegitime, at han er offer for et feministisk komplot, osv. osv. Da han får fingrene i et drama (det med livsløgnen) af Henrik Ibsen, "det berømte norske blåstrømpe-vrøvlhoved [*le bableuiste*ⁱⁱⁱ]"¹²⁰, er Axel overbevist om, at stykket handler om ham selv. Når noget ikke stemmer overens med denne overbevisning, *um so schlimmer für das Schauspiel!* Han overvejer slet ikke at revidere sin læsning af stykket; det er *Ibsen*, der har ikke har styr på fakta!

Også Rösing hæfter sig ved paranoiaen i sin undersøgelse af Strindbergs stemme. Hun trækker i den forbindelse på den amerikanske litteratur- og kulturanalytiker Sianne Ngais paranoiabegreb beskrevet i bogen *Ugly Feelings* (fra 2015). Ifølge Ngai er paranoiaen en diffus følelse¹²¹, en definition, der stemmer dårligt overens med den paranoia, som skildres i *En dåres forsvarstale*. Strindbergs Axel er ikke i tvivl om, at han er forfulgt: "... Vanvid? Hvorfor dette ord? Jeg er forfulgt! Ergo er det fuldstændig logisk, at jeg føler mig forfulgt!"¹²² Han er overbevist om, at en feministisk sammensværgelse vil ham til livs – og at det er *hustruen*, der står bag: "For mit vedkommende tvivler jeg ikke et øjeblik på at udtale dommen Skyldig over dette uhyre, som har forvoldt min død før tiden!"¹²³ Alligevel

i I *Vildanden*, akt V.

ii Lacan skelnede mellem to former for jalousi: en psykotisk form og en neurotisk form; en "conviction délirante" og en "conviction passionnelle", 1955-56: 215-220.

iii en sammenskrivning af *bas* [strømpe] *bleu* (blå), *babble* (plapren) og *feministe*.

er det svært at blive klog på, hvad det helt præcist er, hustruen har gjort, som er så frygteligt (Axel er jo ikke død endnu, kan man sige). At hustruens angivelige forbrydelse ikke rigtig giver mening, får Rösing til at overveje, om ikke den paranoia, som romanen gestalter, alligevel er karakteriseret ved en vis diffusitet. Hun fremhæver i den forbindelse “spørgsmålstegnet” som et paranoidt stiltræk ved Axels diskurs:

[N]ogen (men hvem?) ved noget (men hvad?) som han ikke ved; hustruen dækker over en forbrydelse (men hvilken?); han er ikke far til sine børn (men hvem er det så?)¹²⁴

Læst med lacanianske briller ville paranoiaen nok snarere være at finde i de urokkelige præmisser, som danner baggrund for de parentetiske spørgsmål – spørgsmål, som snarere end genuine spørgsmål kan siges at have karakter af en art *known unknowns*. Strindbergs protagonist *ved*, at der er noget, han ikke ved. Han *ved*, at hustruen skjuler en forbrydelse: “en ubevidst lille forbrydelse fremkaldt af en ubestemt magtlyst, af hunnens hemmelige begær efter at få overtaget over hannen i den tvekamp som kaldes ægteskabet!”¹²⁵

Hvor Rösing (med Ngais paranoiabegreb) fremhæver spørgsmålstegnene som et paranoidt træk ved romanens udsigelse, er jeg mere tilbøjelig til (med Lacans paranoiabegreb) at fremhæve udråbstegnene. Dels er der rent kvantitativt flere udråbstegn end spørgsmålstegn (ifølge en stikprøve cirka tre gange så mange); dels skal de fleste spørgsmålstegn læses som sarkastiske udråbstegn; de afslutter rent *retoriske* spørgsmål eller *know unknowns*:

Kunne det mon forholde sig sådan, at jeg slet ikke var gal? At jeg aldrig havde være syg, aldrig degenereret? Kunne det tænkes, at jeg ganske enkelt var blevet offer [*dupe*] for en tilbedt forførrerke, hvis lille broderesaks har klippet lokkerne af Samson, mens han hvilede sit hoved i hendes skød [...]?¹²⁶

Kunne denne passage ikke også have stået i indikativ?

ACTING OUT

Hvis vi med Lacan holder fast i, at paranoiaen er en psykotisk struktur (snarere end en diffus følelse), vil det så sige, at *En dåres forsvarstale* er en psykotisk bog? To forhold taler imod en sådan læsning: For det

første den “ekstim-diegetiske” fortællerinstans, der som nævnt indledningsvist kan høres som én lang underminering af Axels paranoide jegfortælling. For det andet bogens henvendthed, der harmonerer dårligt med Lacans definition af psykosen. Psykotikeren henvender sig efter sigende aldrig til den anden som den Anden. Det er der på en måde ingen grund til. Psykotikeren *ved*, hvor han har den Anden: Den paranoide *ved*, at han er forfulgt; den (delirisk) jaloux *ved*, at han er bedraget; den erotomane *ved*, at han er begæret; den megalomane *ved*, at han Guds gave til menneskeheden. I psykosen hypostaseres den store Anden (der for så vidt ikke er nogen rigtig Anden).

Anderledes forholder det sig i neurosen. Neurotikereren er aldrig helt sikker på, hvad den Anden vil (især ikke, hvad den Anden vil *ham*): *Qué vuoi? / Hvad vil du?* er et typisk neurotisk spørgsmål til (og fra) den Anden. Omend Strindbergs Axel ikke er i tvivl om, at han er offer for en forbrydelse, er det ikke nok for ham, at han selv ved det. De Andre (læserne, “lovgiverne”, “de herrer”) skal også vide det.

[J]eg anbefaler de herrer emancipatører, tilhængere af ligestillingen for de to køns moral, at bedømme mandens og kvindens ægteskabsbrud ud fra de konsekvenser bruddet får, hvis det begås af den ene eller den anden part.¹²⁷

Den intenderede læser er igennem hele romanen en mand. Bortset fra et enkelt sted. I romanens allersidste linje henvender Axel sig direkte til sin ekshustru:

Nu er historien slut, min Elskede. Jeg har hævnnet mig; vi er kvit

¹²⁸

Som Rösing bemærker, giver denne sidste direkte henvendelse os en fornemmelse af, at romanens (u)intenderede læser hele tiden har været ekshustruen, “min Elskede”.¹²⁹ Fortællerkurvens vilde udsving – imellem kærligheds- og krigserklæring; idealisering og diffamering – bringes til abrupt ophør i de mange punktummer, der med få millimeters mellemrum får én til at tænke på den stressende hyletone i et kardiogram uden udsving. En anden mulighed er at læse rækken af prikker som midlertidige udeladelsesprikker, “point de suspensions”, som de hedder på fransk. For så vidt er prikkerne blot et langt ekko af de “suspensionsprikker”, som på linje med udråbstegnene og

spørgsmålstegnene skanderer (den franske version af) romanen fra start til slut. Anskuet som punkter i et kardiogram sætter prikkerne emfatisk punktum for fortællingen. De bliver i denne optik en slet skjult indikering at det selvmord, Axel har truet med igennem hele romanen. Anskuet som "suspensionsprikker" giver prikkerne os omvendt fornemmelsen af, at det sidste ord i denne fortælling langt fra er sagt: Ligesom romanens øvrige tankeprikker, varsler også disse prikker et *fortsættelse* følger.....

De to læsninger modsiger dog ikke nødvendigvis hinanden. Axels suicidal fantasier er, snarere end fantasier om at dø, fantasier om et langt efterliv i (eks)hustruens bevidsthed. Særligt patetisk fremstår dette ønske i en scene, hvor han i et halvhjertet forsøg på at gøre alvor af sine selvmordstrusler forsøger at pådrage sig en dødelig lungebetændelse ved at kaste sig i havet "med brystkassen mod de oprørte bølger, hilst af mågernes skrig og kragernes kra-kra."¹³⁰ Vandet er dog hverken dybt nok eller koldt nok til at forårsage den ønskede effekt. Ikke så meget som en let forkølelse bliver det til. Han skrifter taktik og sætter sig nøgen på en klippe, mens han venter...

[Jeg ville] dø stilfuldt [...], så jeg sengeliggende i nogle uger kunne gense hende, sige farvel til hende, kysse hende.¹³¹

Scenen er et eksempel på Lacans definition af *acting out*, en hysterisk gestus par excellence; en gestus, som (modsat den paranoide påstand) er henvendt til den Anden.¹³²

MANDLIGT, ALT FOR MENNESKELIGT

Hysteriet har historisk set altid været en kvindeting; en *hustéra* = en "livmoder" på græsk; på strindbergske: "en rasende trang til at blive gravid, hunnens brunst, undertrykt i århundreder, skjult under blufærdighedens maske."¹³³

Også Lacan betragtede i mange år hysterikeren som en prototypisk kvinde.¹³⁴ Da han i februar måned 1973 skulle skematisere forholdet mellem de to køn, eller rettere *manglen* på forhold imellem de to køn, noterede han imidlertid den mandlige position med et \mathcal{S} , det samme matheme, han så sent som to måneder forinden havde brugt til at betegne agentens position i den hysteriske diskurs. Det er således fristende at læse den hysteriske position som en eksplicit *mandlig* position – med den vigtige tilføjelse, at en biologisk kvinde selvfølgelig også kan indtage positionen, hvis hun vel at mærke "mande[r]

sig op” eller giver sig til at “spille mand [*faire l’homme*]”, hvilket også kan forstås som det at “spille menneske [*faire l’homme*]”.¹³⁵ Hysterikeren er netop én, der har et anstrengt forhold til kønsforskellen. At være hysteriker er, udtrykt med Lacans fortættede prædikater, at være “*homosexuelle*”, dvs. “*menneskeseksuel*” eller “*mandekønnet*” – eller helt hinsides køn, “*hors-sexe*.”¹³⁶ⁱⁱ

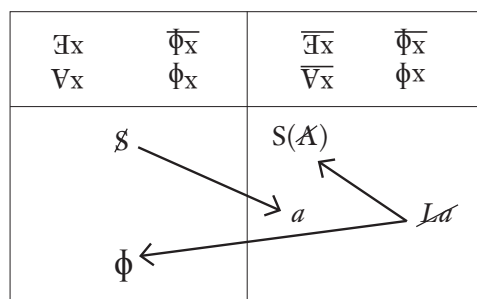
Lacan kan dog ikke anbefale *hors-sexe*-positionen. Kvinder, der befinder sig i den “*homoseksuelle*” begærposition, vil hurtigt erfare, at kærligheden er dømt til at mislykkes; de vil hurtigt “havne i den blindgyde [*impasse*], der består i, at de elsker sig selv i den Anden”; “elles se *mément*”¹³⁷, som Lacan formulerer det med et ordspil på “elles s’aiment”, det vil sige “de elsker hinanden” – men kun for så vidt den Anden er som *dem selv* (*elles-mêmes*). Og “når sjælen elsker sjælen”, “når *l’âme âme l’âme*, er sex” som sagt “ikke involveret i affæren.”¹³⁸ Og når seksualiteten ikke er involveret, er kærligheden det heller ikke. Som Alain Badiou, inspireret af Lacan, hævder, hænger kærligheden sammen med seksualiteten og kønsforskellen.¹³⁹ I kærligheden elsker man nemlig ikke sig selv (i den Anden). Man elsker den Anden i al hendes andethed. Og den Anden kan par excellence siges at være det andet køn. Badiou tøver derfor ikke med at betegne kærligheden (imellem To elskende) som heteroseksuel, og sociale bånd (imellem ligemænd) som homoseksuelle – Lacan ville formentlig have sagt *homoseksuelle* for at undgå misforståelser.ⁱⁱⁱ

i en sammenskrivning af *homme* (mand/menneske) + *homosexuel* + hunkønsendelsen *-elle*.

ii Lacans ordspil lægger op til flere hysteriske konstellationer: en mand, der hysterisk forsøger at være mand; en kvinde, der hysterisk forsøger at være *one of the guys*; en mand eller en kvinde (eller bare et menneske), som slet ikke gider at være kønnet, fordi han eller hun (eller “hen”) ikke magter stupide macho-idealer eller træls “*dit-femmeering*”. *Hors-sexe* kan læses som et udtryk for en sådan længsel efter en *køns-løs* position. Prædikatet kan imidlertid også opfattes som noget i retningen af *u-sexet*. Findes der noget mere usexet end mænd, der helt hysterisk forsøger at være mænd? Mænd, der ligesom Axel skriger: “Forstå så, at jeg er den stærkeste trods min svaghed!”

iii For selvfølgelig kan der opstå kærlighed mellem mennesker med samme biologiske køn. Når Badiou taler om “homo-” og Lacan om “hommo-”, taler de ikke om seksuelle præferencer, men om en manglende anerkendelse af den “elskede” andethed. Et heteroseksuelt par kan således meget vel tænkes at være “homoseksuelt” og vice versa. Hermed ikke sagt, at man ikke kan tale om kærlighed imellem børn og forældre og venner eller lignende. Men grundformen for kærlighed er ifølge psykoanalysen og Badiou en seksualiseret kærlighed, dvs. en kærlighed med afsæt i kønsforskellen (den reelle slags, ikke den symbolske).

En formalisering af den hysteriske/mandlige/alt for menneskelige begærposition finder vi til venstre i Lacans seksueringsskema (det førnævnte skema over den umulige relation mellem de to køn):



Vi ser her, nederst i skemaet, hvordan den splittede mand (\mathcal{S}) bestandigt jagter (\rightarrow) noget i kvinden mere end kvinden (nemlig objekt a), som skulle kunne hele spalten i hans væren. Men forgæves (\dashv): Det, den ene mangler, ligger som bekendt ikke skjult i den anden. Intet kan hele subjektets eksistentielle sår. Sagt med den nederste formel til venstre er alle mænd ($\forall x$) indrullerede i den falliske funktion (Φx). “Den falliske funktion” kan sidestilles med den symbolske *kastration*: Fallos (noteret Φ) er ikke en Wunderpik, men en funktion af begærets umulighed: Den falliske potens er kun aktuel, når det begærede objekt mangler. Tilfredsstillelsen er aldrig andet end momentan, aldrig andet end en lille død, en lille “latterlig orgasme.”¹⁴⁰

Dette afholder dog ikke mænd fra at *fantasere* om den fulde nydelse. Det er denne fantasi, som formlen øverst oppe illustrerer: “ $\exists x \overline{\Phi x}$ ”, det vil sige: Der eksisterer (\exists) mindst én mand (eller ét subjekt, som kan indsættes på x 's plads), for hvem den falliske funktion (Φx), og med dén den *symbolske kastration*, ikke ($\overline{\quad}$) gælder. Der findes med andre ord en undtagelse fra reglen. Som Lacan antyder et sted, er Kvinden ofte blevet tildelt denne undtagelsesposition. “Der findes”, som Rösing formulerer det, “en patriarkalsk fantasi om, at kvinden er fri for den kastrationens (overjegets, ansvarets, præstationens osv.) byrde, som påligger manden.” Mens Strindbergs Axel ligger derhjemme med mavekatar og selvmordstanker og ubetalte regninger, forestiller han sig, at hustruen spenderer alle deres penge på luksuriøse rober og snaver løs med sine lesbiske venner. Hustruen personificerer hele galleriet af nydende kvindeikoner, som Rösing oplister. Hun er den glade luder (med et “uhæmmet og umådeholdent begær”¹⁴¹), den umættelige konsument (“grebet af

en sindssyg trang til at ruinere”¹⁴²), den perverse mor (alias den “nydelsessyge madonna”¹⁴³) og udskejersken (der “fester på min bekostning, ryger mine cigarer, drikker min punch”, osv. “[D]et helt utrolige forbrug af øl [...] er nu oppe på tusinde flasker om måneden.”¹⁴⁴

IKKE-ALT

Formlen for den ukastrerede position på mandens side minder umiddelbart om formelen skråt overfor på kvindens side: “ $\overline{\forall x \Phi x}$ ”. Det vil sige: “Ikke alle er kastrerede.” Når de to formler ikke helt svarer til hinanden, skyldes det kort forklaret, at sidstnævnte ikke udgør en konstitutiv undtagelse for kastrationens lov, den lov, der på mandens side lyder: “Alle er kastrerede”.ⁱ Undtagelsen fra Loven kan med andre ord ikke projiceres over på én bestemt. For undtagelsen bekræfter ikke reglen, den *er* snarere reglen eller rettere et *supplement* til reglen. Alle, også dem, der liner op i kvindekolonnen, er mærkede af det eksistentielle sår, som kastrationen kan siges at være en metafor for: “Der eksisterer ikke nogen, som ikke er kastrerede”, heraf formelen: “ $\exists x \overline{\Phi x}$ ”. Der er ikke desto mindre noget ved kvindens måde at være subjekt på, og nyde på, som ikke *helt* kan reduceres til mandens idiotiske begærløshik. Kvinden er, som Lacan formulerer det, *pas toute*, det vil sige *ikke helt* fallisk, men heller *ikke helt* Kvinde med stort K, *ikke alt*. Hun er netop *ikke-alt*.

Med pseudoprædikatet *ikke-alt*, på fransk *pas-toute*¹⁴⁵, gør Lacan sig skyldig i det, man ikke må ifølge traditionelle logikere. Han definerer kvinden ved det, hun *ikke* er. Men at hun *ikke* er Kvinde med stort K, implicerer, at hun kan være alt muligt mellem himmel og jord: en halvabe, en engel, en sort svane, en symaskine på et operationsbord... Med andre ord: Ved at definere kvinden som *pas-toute*, har Lacan ikke sagt en dyt... hvilket netop kan siges at være en demonstrativ pointe. Det specifikt kvindelige, “*La femme*”, findes nemlig ikke (som andet end noget imaginært, “mandens drøm”, eller noget reelt, “mandens symptom”). Det er dét, Lacan markerer ved at liturere den bestemte artikel i “*La femme*” nederst i seksueringskemaet (*La*).

ⁱ Jeg har af pladsårsager måtte udelade alle mellemregninger. Se evt. Sigi Jöttkandt: “Mathematics in the bedroom: sex, the signifier, and the smallest whole number”, i *Sex and Nothing*. 2016

Med denne “negative” definition af kvinden er vi tilbage ved Lacans signalement af trubadurdigtningens adelsdame som en umenneskelig ting ”uden reel substans”; en Ting, der bedst kan sammenlignes med en anamorfose anskuet lige på og hårdt. Bag den kvindelige maskerade gemmer der sig *ingenting*. Det er selvfølgelig Lacans hegelianske pointe, at dette abstrakte ingenting *er* subjektet. Partikulære identitetsprædikater er ren fernis: Det gælder derfor om “at modstå prædikater og for eksempel [turde] sige ’mennesket er’, uden at sige *hvad* det er”¹⁴⁶, skriver Lacan, idet han tilføjer, at “[a]lt, hvad der har at gøre med [menneskelig] væren, er nært knyttet til denne bortskæring af prædikateret. Som følge heraf kan intet siges om væren.”¹⁴⁷ Kun *indirekte*; “kun ved at følge de omveje, der fører ad blindgyder, og ved at demonstrere de logiske umuligheder, der gør, at intet prædikateret nogen sinde slår til.”¹⁴⁸ Kvindens overstregede subjektposition kan siges at være et udtryk for en “bortskæring af prædikateret”, men hermed også en permanent åbning imod noget andet end de kønsprædikater, som kulturen tilbyder eller påbyder. Det er denne åbning, Lacan indikerer med notationen nederst i seksueringsskemaets kvindekolonne: $S(A) \leftarrow La$. Det vil sige: I stedet for at beklage sin ikke-eksistens (La), vender kvinden sig mod (\rightarrow) en subjektposition (S), der omfavner (()), sprækken (/) i den symbolske orden (A).

KVINDEN ER MANDENS SYMPTOM

Lacans hævde, at “kvinden er mandens symptom” kan læses i lyset af hans notationer i seksueringsskemaet. Med udgangspunkt i venstrekolonnen kan man forstå det sådan, at *hysterikeren* er mandens symptom. Manden er med andre ord plaget af de samme hysteriske symptomer, som man(d) igennem hele den vestlige kulturhistorie har haft travlt med at tilskrive kvinden. Strindbergs Axel er som sagt et godt eksempel herpå. Læst i lyset af kvindekolonnens notationer, kan man forstå det sådan, at kvinden, ligesom symptomet, bliver ved med at hjemsege manden. Manden kan aldrig blive klog på hende. Eller færdig med hende. Ligesom det reelle bliver hun *ved* med at vende tilbage til samme sted.¹⁴⁹ At Kvinden ikke eksisterer, stopper hende med andre ord ikke i at husere og minde manden om, at han ikke er herre i eget hus.

En lignende opfattelse af kvindens symptomtale karakter finder vi hos den belgiske psykoanalytiker Paul Verhaeghe. I sin bog *Beyond gender* (fra 2001) fremsætter han den tese, at den symbolske ordens

kønsdikotomi (primært forstået som en *gender*-dikotomi) dækker over en langt mere *fundamental* dikotomi imellem en henholdsvis aktiv og passiv subjektposition hinsides køn. Den passive position (som patriarkatet selvfølgelig har reserveret til kvinden) er, som Verhaeghe påpeger, en traumatisk position. Vi har alle befundet os i den, for det var sådan vi kom til verden: hjælpeløse og sprogløse, i de voksnes vold. I sin udviklingspsykologiske illustration af de tre ordner fremhæver Lacan netop spædbarnsfasen og “menneskets konsekvent for tidlige fødsel”¹⁵⁰ som en eksemplarisk erfaring af det reelle, dvs. en erfaring af verden i opløsning: Mens det ydre føles invaderende, føles det indre ude af kontrol.

Hvis Verhaeghe har ret – hvis dikotomien imellem den aktive mand og den passive kvinde er en oversættelse af aktiv-passiv-modsætningen til køn, så er den for mandens vedkommende en omvendning af den oprindelige modsætning imellem den aktive mor (kvinden) og det passive drengespædbarn (manden)¹⁵¹ – heraf mandens forsøg på igennem hele sit voksne liv at projicere passiviteten over på kvinden, et forsøg, der dog aldrig helt lykkes. Heraf kvindens karakter af symptom (symptomet = det, der gør, at tingene altid går skævt¹⁵²).

I *En dåres forsvarstale* er det påfaldende, hvorledes patriarkatets aktiv-passiv-dikotomi er vendt på hovedet. I rollen som “husets baby”¹⁵³ har vi Axel. I rollen som “den overlegne”¹⁵⁴ har vi Maria:

[A]lvorligt svag som jeg er, ligger jeg i timevis på en sofa med hovedet i Marias skød og armene om hendes liv som i Michelangelos *Pietà*. Jeg trykker mig ind til hendes bryst, siger, at jeg er hendes barn; og hannen udånder i armene på moderen [...]. Hun ser på mig med et smil, der både er triumferende og kærligt, fyldt med bøddelens hengivenhed for sit lig. Det er edderkoppehunden, der har slugt hannen efter at være blevet befrugtet af ham.¹⁵⁵



Michelangelo Buonarroti: *Pietà*, udført i 1498-1499. Fra Peterskirken i Rom

Igen og igen beskrives hustruens omsorg med afvæbnende metaforer: som en spændetrøje, et fængsel, et edderkoppespind... Axel sammenligner sig selv med “en silkeormskokon, viklet op af [en] stor dampmaskine”¹⁵⁶, med “en krebs under skalløsning”, “et for tidligt født barn, hvis blottede nerver venter på den endnu blødende hud”¹⁵⁷... At den passive position er en lidelsesfuld position, skal der ikke herske tvivl om. Alligevel er det svært at abstrahere fra den nydelse, der også synes at være forbundet med det at være i hustruens vold. For eksempel ekspliciterer Axel, forud for Pietà-sammenligningen, at “i de øjeblikke, hvor hun kæler med mig, hvor jeg kan lægge mit brændende hoved i hendes skød, mærke hendes hænder lege med min løvemanke, så er alt glemt, alt forladt, og jeg er lykkelig; jeg indrømmer i min ubetænksomhed, at jeg ikke kan leve uden hende, at min eksistens hænger i en tråd fra hendes garnnøgle.”¹⁵⁸

Men hvis mandens hengivelse til kvindens aktivitet faktisk er forbundet med en vis form for nydelse (en *jouissance*), kan vi så fuldstændig afskære seksualiteten og hermed kønnet fra den traumatiske passivitet, som Verhaeghe udpegede som subjektets reelle, prækønnede udgangspunkt? For en freudianer som Lacan er dette vel temmelig utænkeligt. At være er “at være seksueret”¹⁵⁹, understreger Lacan og præciserer, at dét at være seksueret er at være konfronteret med “et brud, en sprække, en afbrydelse”.¹⁶⁰ Når han samtidig understreger, at subjektet i sin grundvold er prædikatløst, skal det altså ikke forstås

sådan, at det i sin grundvold er kønsløst (*hors-sexe*), snarere hinsides kønsroller (*beyond gender*).

Som Alenka Zupančič understreger, er det en stor misforståelse, når filosoffer op igennem tiden har beskyldt psykoanalysen for at operere med et partikulært “sexfikseret” subjekt. De misforstår præmissen, nemlig psykoanalysens begreb om seksualitet. At være seksueret er ikke at være “obsessed with dirty matters”.¹⁶¹ Og “sex” er ikke (kun) et synonym for “det at have samleje” eller foretage sig “naughty things”.¹⁶² Seksualiteten, og kønsforskellen, er snarere “det (psykoanalytiske) navn for [den menneskelige] værens inkonsistens”¹⁶³; en fundamental rift i selve realiteten.¹⁶⁴ Det, Freud opdagede, var netop ikke, at seksualiteten er svaret på alt. Det var tværtimod, at seksualiteten er en altoverskyggende gåde; noget, der ikke stopper med *ikke* at give os svaret på alt. Det er, sagt på en lidt anden måde, ikke sådan, at sex og seksuering kan forklare det meste i et menneskes liv; det er snarere sådan, at sex(ue)ring er det mest uforklarlige i et menneskes liv.¹⁶⁵

Det, som den “homoseksuelle” hysteriker tager afstand fra, er, hvis vi skal tro Lacan, ikke passiviteten (som sådan), snarere seksualiteten, der ikke blot konfronterer os med det andet køn i al hendes uoverskuelige andethed, men også med vores *eget* køn; vores egen uoverskuelige seksualitet. Man kunne selvfølgelig hævde, at man, stillet overfor seksualiteten i al sin “reelitet”, er passiv qua magtesløs. Men er seksualitet forbundet med passivitet? Freud definerede jo sådan set libidoen som en *aktivitet*. Med en lingvistisk metafor foreslår Mladen Dolar et sted, at den rette modus for driften (Lacans begreb for libidoen og seksualiteten) hverken er aktiv eller passiv, men *medium* (altså hverken handleart eller lideart, men *middelart*)¹⁶⁶: Subjektet drives eller driver sig selv mod en bestemt ting, ikke fordi hun vil, eller fordi tingen er noget særligt *an sich*. Hun driver/drives mod tingen *bare fordi*. På lignende vis kan vi konstatere, at subjektet er seksueret – det har en drift; det har et køn – *bare fordi*.

DEN UPÅLIDELIGE FORTÆLLER

Lad mig her i artiklens sidste del vende tilbage til spørgsmålet om Strindbergs misogyni bragt på banen i indledningen. Når jeg lagde ud med at udråbe romanen til et patriarkat-kritisk hovedværk, skyldes det ikke den “jubilende, ukuelige forelskelse”¹⁶⁷, som Bendix fremhævede i sit efterskrift til den danske oversættelse af romanen. Med Lacan har jeg omvendt forsøgt at argumentere for, at Axels ukuelige

forelskelse er bagsiden af et ligeså ukueligt had. Når jeg ikke tøver med at udråbe romanen til et patriarkat-kritisk hovedværk, skyldes det selvfølgelig ikke blot fravær af misogyni i fortællingen, men fortællingens undergravning af selvsamme. Denne “undergravning” har alt at gøre med Axels “utroværdighed” som jegfortæller. Som anført indledningsvist er der noget suspekt ved enhver jegfortælling. Jo mere “jeg-agtig” en fortælling er, jo mere utroværdig er den, skrev Butler: “Jeg’et” har det simpelthen med at “ødelægge sin egen historie, stik imod dets gode intentioner.”¹⁶⁸

Dette er særligt udtalt i *En dåres forsvarstale*. Bare titlen klinger forkert. (Burde den ikke snarere have hedder noget i retningen af *En hysterikers smædeskrift?*) Hertil kommer, at fortællingen er spækket med utroværdige selvmodsigelser – “jeg-modsigelser”, om man vil – og overdrivelser! Når Axel er jaloux, er han ikke bare “jaloux”; han “vrider [s]ig i smerten fra [s]it brændende blod!”¹⁶⁹ Når Maria giver sin veninde et kys, giver hun hende ikke bare et kys; hun “suger begge læber ind i sit enorme gab.” Og Axel finder hende ikke bare usmagelig: Han “har aldrig set noget så modbydeligt i menneskeskikkelse, og [hans] tanker om kvindeemancipationen er bekræftet for al fremtid.”¹⁷⁰ Indimellem sådanne skingre overdrivelser dukker en række lavmeldte “jegmodsigelser” op – som i denne direkte replikudveksling, hvor hustruen for en gangs skyld kommer (umедieret) til orde:

- Dine gamle evindelige mistanker, mumlede hun.
- Ja, altid dem ... Jag de spøgelse på flugt! Du er den eneste der kan!¹⁷¹

Under dette anfald af svaghed, der stammer fra min medfødte mangel på selvtillid, kom min hustru ind igen med hyldebæret i en skål, og med en hentydning til den tendens til forfølgelsesmani, jeg tidligere havde lidt af, smagte hun selv på drikken, inden hun rakte den ned til mig.

- Der er ikke gift i den, sagde hun smilende.¹⁷²

Her er det, som om en afstand har kilet sig ind mellem det fortalte jeg og det fortælleren jeg; imellem den “tidlige” Axel og den “sene” Axel. Mens sidstnævnte for det meste er uskelnelig fra førstnævnte (jævnfør de mange indlevende passager i dramatisk *præsens*), er det, som om han her indtager ekshustruens perspektiv: Hans tidligere jeks evindelige konspirationsteorier bagatelliseres som rene fantasifostre.

Den *særligt* suspekke jegfortællertype (og en sådan ér Axel for det meste) har indenfor litteraturteorien affødt termen “den upålidelige fortæller”. En kendt definition lyder, at den upålidelige fortæller er en jegfortæller, hvis værdinormer er i modstrid med værkets implicitte forfatter. “Den implicitte forfatter” må ikke forveksles med værkets *empiriske* forfatter, i dette tilfælde Agust Strindberg i kød og blod. Som begrebets ophavsmand Wayne Booth forklarer, skal “den implicitte forfatter” snarere forstås som det billede, man intuitivt danner sig af det litterære værks ophavsmand inklusiv “det grundlæggende værdisæt, [han] er viet til, ligegyldigt hvilket parti hans skaber tilhører i den virkelige verden”.¹⁷³ Bare fordi skaberen af *En dåres forsvarstale* tog parti for datidens patriarkalske værdier, betyder det ikke at romanens implicitte forfatter abonnerer på selvsamme.

Hvis Strindbergs læsere har haft svært ved at se den implicitte forfatter for sig, er det, som jeg tidligere har foreslået, muligvis fordi de har fundet det umuligt at adskille den “strindbergske” jegfortæller fra Strindberg *himsel*. Når nu begge instanser er viet til samme “grundlæggende værdisæt” (samme *patriarkalske* værdisæt i overensstemmelse med datidens doxa), er det svært at forestille sig en implicit “mellemand”, hvis moral er i modstrid med *både* fortællerens og forfatterens. Men hvad nu, hvis vi i stedet for at se en implicit forfatter for vores indre blik, hører en implicit stemme for vores indre øre? Hvad nu, hvis vi dropper forestillingen om en selvberørende bevidsthed bag den eksplicitte jegfortælling til fordel for idéen om en ubevidsthed, der melder sig *i* selve jegfortællingen?

STEMMEN I STEMMEN

Med mit begreb om den ekstim-diegetiske fortællerstemme ønsker jeg på den ene side at redde idéen om en implicit fortællerinstans, der hverken kan reduceres til det litterære værks forfatter eller fortæller. På den anden side ønsker jeg at gøre op med forestillingen om denne implicitte instans som en personificeret instans viet til et bestemt værdisæt.ⁱ Hvor Booth udråber sin implicitte forfatter som garant for værkets “kunstneriske helhed”¹⁷⁴, er jeg omvendt tilbøjelig

ⁱ Jeg er langt fra alene i denne bestræbelse. I sit fænomenologiske forsøg på at indfange Strindbergs stemme i *En dåres forsvarstale* foreslår Rösing at høre tonen i værket som en art kontrapunktisk underlægningsmusik til den eksplicitte fortællerstemmes vilde udsving (Rösing 2013). Se evt. også Andrew Gibsons derridaske bestemmelse af forskellige narrative stemmer som en art spøgelsesstemmer (Gibson 2001).

til at udpege stemmen som det, der sikrer værkets konstituerende *mangel* på helhed.

Prædikateret “ekstim-diegetisk” er en kobling af Lacans begreb om “det ekstime”ⁱ og Gérard Genettes begreb om den henholdsvis ekstra- og intradiegetiske fortæller.¹⁷⁵ En moderne jegfortæller er som regel en *intradiegetisk* fortæller: det vil her sige en fortæller, der taler *indenfor diegesen* (dvs. indenfor fortællingens primære fiktionsunivers).ⁱⁱ I en typisk jegfortælling er der altså ikke noget ekstradiegetisk fortællerlag, med mindre man, som litteraten Uffe Hansen engang har foreslået, tænker jegfortællingen som ét langt citat af en inkognito tredjepersonsfortæller. En sådan usynlig fortæller nærmer sig mit begreb om den ekstim-diegetiske fortællerstemme: en tavs stemme bag den eksplicite jegfortællerstemme; en *reel* stemme svarende til Lacans begreb om objekt lille *a*.ⁱⁱⁱ Som Jacques-Alain Miller har påpeget, kan objekt *a* netop siges at være “en artikulering af det *ekstime*”¹⁷⁶, et fremmedlegeme i vores egen midte; en *intim eksterioritet*, der udtrykt med Rösings præcise slogan minder os om, at vi “inderst inde” alle er “langt ude”.¹⁷⁷ Som Miller udtrykker det, “er det mest intime paradoksalt nok ikke et gennemskueligt punkt [*a point of transparency*], men snarere et forsvindingspunkt [*a point of opacity*].”¹⁷⁸ Topologisk betragtet befinder det sig netop på grænsen mellem realiteten og det reelle; imellem vores symbolsk og imaginært strukturerede virkelighed på den ene side og “resten af strukturen” eller “strukturens rest”¹⁷⁹ på den anden side. På lignende vis er den ekstim-diegetiske stemme på én gang en artikulering af diegesen, altså fortællingen, og af dét, der ikke passer ind i fortællingen; det, der sagt med Lacan er alt andet end fortællingens “jeg”; resten af jegfortællingen eller jegfortællingens rest.

Mit begreb om den ekstim-diegetiske stemme er på mange måder inspireret af Maurice Blanchots begreb om “den narrative Stemme” beskrevet som “en neutral stemme, der udsiger værket fra det stedløse sted, hvor værket tier.”¹⁸⁰ “Den kan udmærket låne stemme hos

i udfoldet af Jacques-Alain Miller i det upublicerede skrift *Extimité*, 1985

ii Jeg tvister muligvis Genettes begreber en smule – eller det vil sige: Sommetider skærer han den begrebslige kage anderledes: Primærfiktionen sidestilles da med den ekstradiegetisk fortæller, mens det, jeg her kalder for den ekstradiegetiske fortæller, bliver til den metadiegetiske fortæller. Se Genette 1972: 329

iii Se Mladen Dolar: *A voice and Nothing more*, 2016: 59-81; 152-162

en skønsomt udvalgt person”, forklarer Blanchot, “men den er altid forskellig fra det, der udtaler den. Den er den umærkelige forskel [*la différence-indifférente*], der fordrejer den personlige stemme.” “Lad os (ved en indskydelse) kalde den for spøgelsesagtig.”¹⁸¹ Blanchots signalement af den narrative Stemme minder til forveksling om Lacans karakteristik af den menneskelige stemme som et ekstimt fremmelegeme i . . . ja, hvad egentlig? Struben? Lungerne? Maven? Hvor sidder stemmen? Som Slavoj Žižek har bemærket, giver vores stemme ikke sjældent vores tale et anstrøg af bugtale.¹⁸²

I den psykoanalytiske konsultation kan analytikeren siges at inkarnere stemmens “plads”, Lacans “objekt lille *a*”, Blanchots “stedløse sted”. Modsat diverse terapeuter og moderne coaches afholder analytikeren sig fra at give gode råd, lange forklaringer, ris, ros, pisk, gulerødder eller lignende. Analytikeren forholder sig tavs . . . Det er netop denne tavshed, der skaber ørenlyd for analysandens tale. I konfrontationen med analytikerens tavse stemme, kommer analysanden til at høre sin *egen* stemme; høre sig selv “udefra”, som man siger. Sagt med Dolar får analysanden sin tale tilbage lige i hovedet, “og det, der kommer tilbage fra [Analytikeren qua] den Anden, er den rene andethed i det, der er blevet sagt; med andre ord stemmen”, intet andet.¹⁸³

Forstået således – som en andethed fremfor et selvnærvær – kan stemmen siges at konfrontere analysanden med den ubevidste drivkraft i det, han siger. Det er “sandheden” om denne drivkraft, som Lacan markerer med et *a* i sin formel for den “hysteriske diskurs”:

$$\begin{array}{l} \mathcal{S} \rightarrow \underline{S}_1 \\ a // \underline{S}_2 \end{array}$$

I min læsning af *En dåres forsvarstale* finder vi den ekstim-diegetiske fortællerstemme på *a*'s plads, *sandhedens* plads: et tavst kontrapunkt til alle Axels skingre jegmodsigelser, hans overdrivelser, hans udråbstegn, hans *acting out*. På “agentens” plads, øverst til venstre, finder vi det hysteriske subjekt bag den skingre udsigelse: romanens jegfortæller, den spaltede, splittede Axel S. På den “andens” plads, til højre for henvendelsens pil, har vi romanens intenderede læsere, “lovgiverne”, “d’herrer dommere”, som Axel officielt appellerer til. På den ene side kan de siges at være tildelt en vis portion autoritet og dømmekraft. Deres position er for så vidt en mesterposition markeret med mesterens signifiant S_1 . På den anden side er det tydeligt, at den “oplyste læser”¹⁸⁴ – “mesterlæseren” – når alt kommer til alt, ikke har noget at

skulle have sagt. Axel *har* udtalt dommen SKYLDIG over det uhyre af en ekskone, som har forvoldt hans død før tiden!¹⁸⁵ Romanen er én lang kværnende omremsning af episoder, rygter, teorier og påstuede “facts”, som ifølge Axel bekræfter denne dom; én lang kværnede *hainamouration*; den er det “produkt”, som vi, læserne, sidder med i hånden, en “trommehvirvel af signifier”¹⁸⁶, noteret S₂.

DET FNISER

At objekt lille *a* befinder sig på sandhedens plads kan også forstås sådan, at sandheden om det hysteriske subjekt er begærets umulige objekt. Ingen konkrete objekter, ingen kvinder af kød og blod vil nogen sinde kunne hele dét eksistentielle sår, som kastrationen (og hermed kønsforskellen) kan siges at være en (kønnet) metafor for. Det er med andre ord selve umuligheden – eller selve utilfredsstillelsen – der driver det hysteriske subjekt. Sat på spidsen er sandheden om hysterikereren, at hans hysteri er et (ganske vist ubevidst) neurosevalg. Hysterikereren (eller “noget” i hysterikereren) har selv valgt at være utilfreds. Han (eller “noget” i ham) finder nydelse i sin egen lidelse. Dette paradoks klæber sådan set allerede til “objekt *a*”, der både afføder og er affødt af nydelse og (hermed også) lidelse – Lacans definition på *jouissance*. På den ene side kan det umulige begærsobjekt siges at afstedkomme en nydelse, der er “for meget af det gode”, en (ikke)mer-nyden, (*ne...*) *plus-de-jouir*. På den anden side kan der være en excessiv nydelse forbundet med det at *afstå* fra nydelse.¹⁸⁷ Hvis det første nydelsesparadoks er overspiserens, er det andet nydelsesparadoks anorektikerens.

Når hysterikereren undgår nydelse, handler det dog snarere om at holde gang i begæret. Det, der holder gang i begærets hamsterhjul, er jo paradoksalt nok begærets manglende indfrielse.

Hvis intet er i vejen, kan intet blive bedre. Ingen mangel, intet begær (efter det, man mener at mangle). “Nydelsestyveriet” er, som Miller pointerede tidligere, belejligt. Kun så længe den høviske bejler eller den jaloux ægtemand har en stærk formodning om, at nogen står i vejen for hans nydelse, kan han bibeholde illusionen om, at den fulde nydelse uden lidelse findes.

Spørgsmålet er dog, om vi fuldstændig kan afskrive forekomsten af nydelse i *En dåres forsvarstale*? Hvad med Axels ufrivillige nydelse ved at give sig hen til sin hustru? Hvad med forelskelsespassagerens selvsmagende blablabla? Hvad med komikken, de vilde overdrivelser og lange opremsninger, der overskrider enhver logik? Som Alenka Zupančič peger på i *The Odd One In*, er der ofte noget

komisk på spil i diskrepansen mellem lidelse og nydelse – en diskrepans, der ofte kommer til udtryk i en splittelse mellem jeg’et og id’et, *das Ich und das Es*.¹⁸⁸ Mens mit “jeg” kan lide noget så frygteligt, kan mit “id” være i fuld hopla: *Jeg* har det dårligt. Men *det* går godt. *Moi*, jeg har det frygteligt, men *ça*, det har en fest (“*ça joui!*”¹⁸⁹). Med narratologiske begreber kan vi på lignende vis beskrive komikken i *En dåres forsvarstale* som en diskrepans imellem den eksplicitte jegfortælling og den ekstim-diegetiske fortællerstemme: Mens fortællingens jeg (Axel) lider, er der på uforklarlig vis noget i fortællingen mere end fortællingen, nemlig den ekstim-diegetiske stemme, der fniser: en fnisen, der i historien har sit højlydte ekko i de latterkvalte skrig, der indimellem undslipper Maria, når hun finder sin ægtemand særligt latterlig og låser sig inde på sit værelse med sine veninder. Findes der noget mere provokerende end kvinder, der fniser?¹

Hvis den eksplicitte fortælling pendler mellem Axel-figurens hysteriske udsagn og paranoide påstande, kan den ekstim-diegetiske “*ça*-fortælling” høres som en fnisende kvindestemme.

HVOR KVINDEN VAR, SKAL JEG VÆRE

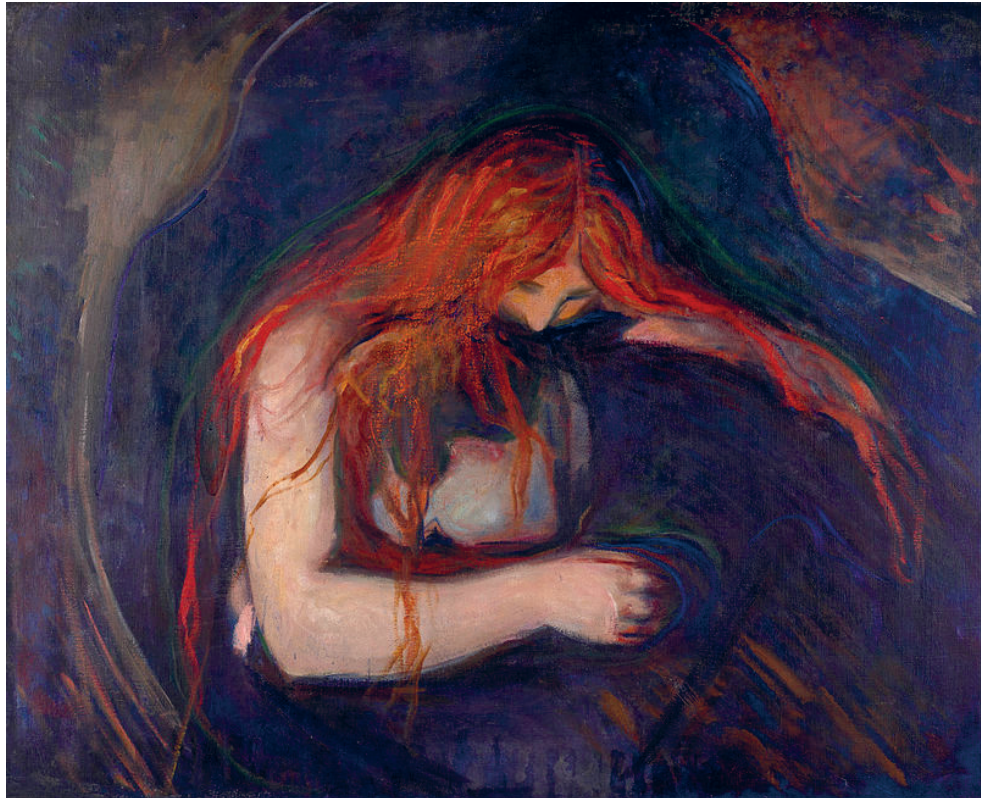
Når jeg ikke bare overtager Blanchots begreb om den narrative Stemme, skyldes det måske netop fraværet af enhver form for nydelse (f.eks. i form af fnis) i denne Stemme. Skal vi tro Lacan, kan hans begreb om objekt *a* dog slet ikke tænkes uden hans begreb om mernydelsen.¹⁹⁰ Og mernydelsen kan ikke adskilles fra udsigelsen: “mernydelse klæber til udsigelsen”.¹⁹¹ Blanchots “narrative Stemme” er først og fremmest *neutral*, et karakteristikon, der fremhæves i essayets titel “La Voix narrative (le ’il’, le *neutre*)”. *Le ’il’* forekommer ellers at være en perfekt pendant til Lacans *ça*. Som anførselstegnene og appositionen *neutre* antyder, skal *il* ligesom *ça* forstås som et upersonligt pronomen i stil med *det*, vi finder i sætningskonstruktioner såsom “*il y a...*” (“*der er...*”) eller “*il pleut*” (“*det regner*”). I en dansk oversættelse af Blanchots essay har man imidlertid valgt at oversætte “*il*” med det personlige pronomen “*han*”, en smutter, der måske er mere sigende end som så. Omend Blanchot præciserer, at “*le il*” er “*det neutrale*”, er det måske netop denne lidt for demonstrative pointering af det “*neutrale*” (“*hors-seksuelle*”? “*hommoseksuelle*”?), der gør, at jeg foretrækker Lacans *ça*.

“Ça s’oupire”¹⁹², sagde Lacan den 21. november 1972 i *Encore*-seminarets introforelæsning “Om nydelsen” (“De la jouissance”). Udsagnet lyder og staves (næsten) som “ça soupire”, “det sukker”, bortset lige fra den malplacerede apostrof, som får s’et til at fremstå som et reflektivt pronomen, der lægger sig til det meningsløse verbum “oupire”. I sin sammenhæng lyder sætningen:

L’année dernière, j’ai intitulé ce que je croyais pouvoir vous dire
– ...ou pire, puis – Ça s’oupire.¹⁹³

Der var altså noget, Lacan forsøgte at sige året før; noget, som han indrømmer, at han burde have sagt for længst, nemlig allerede i 1959 under sit seminar om psykoanalysens etik. Og nu melder *det* sig igen – “Ça s’oupire” – som et ekko af det, han sidste år forsøgte at sige os, “[n]ous dire”, i seminaret med den mærkelige titel ...ou pire (... eller værreⁱ). Det sukkende Ç*a* må ikke forveksles med de højlydte suk, hvormed vi for eksempel forsikrer hinanden, at vi nyder eller kommer (*jouissons*). Hverken du eller jeg får hinanden til at s’ukke, hævder Lacan – “bogstaveligt” talt, eftersom lyden af suk (“soupir”) forsvinder, når verbet “oupirer” konjugerer med pronomener i 1. og 2. person: “je ne t’oupire pas, ni tu ne m’oupires”¹⁹⁴, fastslår Lacan. Ç*a* er med andre ord ikke den manglende puslespilsbrik, der kan få det seksuelle forhold til at gå op i en højere enhed; den er “det”, der kun kan høres, hvis man skifter perspektiv fra “jeg” til “det”, fra førsteperson til tredjeperson. Ç*a* er, sagt med Miller, et ekstimt fremmedlegeme i vores midte; sagt med Zupančič an *odd one in*; sagt med Blanchot noget spøgelsesagtigt, der hjemsøger fortællingen – eller, som Lacan antyder i citatet ovenfor, noget vampyrisk. (På oldengelsk hedder en vampyr en *oupire*, der staves som den underlige neologisme *s’oupire*). Lacan kobler endvidere Ç*a* med Kvinden og hendes *jouissance*: Begge dele har karakter af et “jeg-vil-ikke-vide-noget-om-det”.¹⁹⁵ Begge dele afstedkommer symptomer.

i Titlen kan læses som den sidste del i paranomasien *père ...ou pire* (*far ...eller værre*). Det er på mange måder dette tvungne valg, subjektet står overfor: Vil du lade dig indrullere i den symbolske (og det vil pt. sige patriarkalske) orden, *faderens* orden ...*eller* risikere det, der er *værre*? Psykotisk vanvid, for eksempel? Litteraturhistorien vrimler med vanvittige kvinder, der har “valgt” løsning to: *mad-women in the addict*. Når Lacan opkalder et helt seminar efter et ringere alternativ til patriarkatet, er det ikke utænkeligt, at han ønsker at se dette “ringere” forvandlet til det bedre.



Edvard Munch: *Vampyr* 1895. Munch-museet, Oslo

Ifølge Strindbergs danske oversætter og hans franske redaktør er den oprindelige version af *Le plaidoyer d'un fou* spækket med forskrivelser og grammatiske fejl. Strindberg glemmer angiveligt ofte at bøje verberne – eller han bøjer dem forkert, så verber, der f.eks. skulle have været bøjet i første person, bøjes i tredje person i stedet. Man kan i disse tilfælde sige, at Strindberg har lavet en Rimbaud. Jeg alluderer selvfølgelig til Rimbauts berømte vers (et af Lacans absolutte yndlingsvers¹⁹⁶), “je est un Autre”. Det vil på engelsk sige: “I is an Other”. Den “Anden” er selvfølgelig overflødig i sætningens sammenhæng. Andetheden sniger sig ind i selve grammatikken, i brugen af tredje person fremfor første person. For så vidt vi godtager Lacans udpegning af den radikalt “Anden” som “det andet køn”, er det fristende at læse andetheden i Strindbergs skrift som *kvinden*; mandens symptom; det, der fniser; det, der hyler ham ud af den; det, der “fordrejer den personlige stemme”; det, der har karakter af et “jag-vil-ikke-vide-noget-om-det”.

Vi nærmer os hermed analysens afslutning, blandt andet defineret af Lacan som “en identifikation med symptomet.”¹⁹⁷ Antaget at *kvinden* er mandens symptom, gælder det altså for manden om at identificere sig med kvinden. Dette er ikke ment som en opfordring

til manden om at finde frem til sin “indre kvinde”, dyrke sine “feminine sider” – begynde at gå til salsa, begynde at gå op i hjemmet, begynde at gå med makeup... Dette ville snarere være en identifikation med en version af “drømmekvinden” og en uheldig cementering af patriarkatets “*dit-femmeering*”.

Hvis mandens identifikation med kvinden skal give mening, må det være en identifikation med den prædikatløse subjektposition, som Lacan tilskriver hende i sit seksueringskema: Manden må identificere sig med kvindens *pas-toute*-position; han må omfavne sprækken i den symbolske orden, opgive sin selvfortælling eller “*jeg-fortælling*” til fordel for “det i fortællingen, der er alt andet end fortællingens *jeg*”. Med andre ord: Hvor *kvinden* var, skal *jeg* være.

-
- 1 Strindberg 2015: 115
 - 2 Ibid. 253
 - 3 Bendix, citeret i Strindberg 2015: 258 (min fremhævelse)
 - 4 Ibid. 258
 - 5 Ibid.
 - 6 Lacan 2013a: 60
 - 7 Bendix, citeret i Strindberg 2015: 257-258
 - 8 Butler 2005: 67 (mine kursiveringer)
 - 9 Strindberg 2015: 255
 - 10 Lacan 1966 (1957): 451; (1958): 741-742
 - 11 Cohn 1999: 15
 - 12 Rösing 2009: 27
 - 13 Ibid.
 - 14 Lacan 2001a: 454 (min kursivering)
 - 15 Lacan 2001b: 509
 - 16 Freud 1998: 102
 - 17 Lacan 1966 (1953): 259
 - 18 Lacan 1966 (1957): 18
 - 19 Lacan 1974-75: 67, 116; 1966 (1957): 18
 - 20 Lacan 1985: 116
 - 21 Ibid. 65
 - 22 Lacan 1966 (1957): 18
 - 23 Lacan 1999: 89
 - 24 Strindberg 2015/2013: 41/60
 - 25 Ibid.
 - 26 Ibid.
 - 27 Lacan 1999: 107
 - 28 Ibid. 73
 - 29 Strindberg 2015/2013: 73/105
 - 30 Ibid. 131/180
 - 31 Ibid. 130/180
 - 32 Lacan 1999: 165
 - 33 Lacan: 1986: 179
 - 34 Strindberg 2015/2013: 40/58
 - 35 Ibid.

- 36 Strindberg 2015/2013: 171/239
37 Lacan: 1986: 179
38 Strindberg 2015/2013: 55/79-80
39 Ibid. 243/337
40 Ibid. 142/201
41 Ibid. 144/203
42 Ibid. 227/316
43 Ibid. 128/184
44 Ibid. 202/284
45 Ibid. 137/197
46 Lacan 1986: 180
47 Ibid. 180 (Lacans kursivering)
48 Strindberg 2015: 253
49 Strindberg 2015/2013: 21-22/33
50 Ibid. 182
51 Strindberg 2015/2013: 289/305
52 Zupančič 2013: 57 (mine kursiveringer)
53 Lacan 1986: 173
54 Lacan 1986: 55-86, 121-137; 2004: 119-133
55 Strindberg 2015/2013: 21-22/35
56 Ibid. 44/64
57 Ibid. 21-22/35-36
58 Ibid. 21-22/35
59 Strindberg 2015: 252
60 Strindberg 2015/2013: 220/306
61 Lacan 1973: 203
62 Lacan 1966 (1960): 813
63 Lacan 1986: 318
64 Strindberg 2015/2013: 44-45/65
65 Ibid. 45/65
66 Ibid.
67 Ibid. 46/66
68 Ibid. 21/35 (min kursivering)
69 Lacan 1973: 88-89
70 Ibid. 241 (Lacans kursivering)
71 Strindberg 2015: 21-22
72 Strindberg 2015/2013: 149/210
73 Ibid. 21/35
74 Ibid. 116/167
75 Lacan 1999: 12
76 www.dr.dk/tv/se/x-factor-2016/-/x-factor-2016-01-08
77 Strindberg 2015/2013: 171/239 (mine fremhævninger)
78 Lacan 1999: 165
79 Strindberg 2015/2013: 185/258
80 Ibid. 149/210-11
81 Ibid. 41/59
82 Ibid. 222/156-7; 330/238; 202/143; 34/50
83 Lacan 1999: 108 (mine fremhævninger)
84 Strindberg 2015/2013: 289/305
85 Ibid. 217/302
86 Lacan 1999: 104
87 Ibid. 107
88 Lacan 1991: 116
89 Strindberg 2015/2013: 201/282
90 Ibid. 340/245
91 Lacan 1999: 116
92 Rösing 2013: 125
93 Strindberg 2015/2013: 215/299

- 94 Ibid. 115/165
95 Ibid. 233/323-324
96 Ibid. 233/324
97 Ibid. 189/264
98 Ibid. 172/241
99 Ibid.
100 Ibid. 174/243
101 Ibid.
102 Ibid. 21/34; 215/300; 231/321
103 Žižek 2016: 485
104 Strindberg 2015: 250
105 Ibid.
106 Kierkegaard 2009: 69
107 Klein 1975: 81, note 2
108 Lacan 1999: 127
109 Lacan 2013b: 263
110 Ibid. min fremhævning
111 Augustin 2004: 23
112 Lacan 1999: 128, min fremhævning
113 Ibid.
114 Miller 1984: 55
115 Strindberg 2015/2013: 235/337
116 Copjec 2000: min/sek: 23:57
117 Ibid. 23:00
118 Byrckel 2013: 13
119 Ibid.
120 Strindberg 2015/2013: 190/266
121 Ngai: 28, citeret i Rösing 2013: 122
122 Strindberg 2015/2013: 212/295
123 Strindberg 2015: 253
124 Rösing 2013: 130
125 Strindberg 2015/2013: 21/34
126 Ibid. 20-21/34
127 Strindberg 2015: 253
128 Citeret hos og oversat af Rösing 2013: 132
129 Ibid. 132
130 Strindberg 2015/2013: 89/128
131 Ibid. 88/127
132 Lacan 2004: 144-151; 1953: 304; 1966-67: 100-107
133 Strindberg 2015/2013: 123/177
134 Fink 1997: 119-127
135 Lacan 1999: 107
136 Ibid.
137 Ibid. 108 (min kursivering)
138 Ibid. 107
139 Badiou: 1996: 51-52
140 Lacan 1972-73: 103, 120 ff.
141 Strindberg 2015/2013: 188/264
142 Strindberg 2015/2013: 193/275
143 Ibid. 142/201
144 Ibid. 191/268
145 Lacan 1999: 94-95
146 Ibid. 19, min kursivering
147 Ibid.
148 Ibid.
149 1985: 116
150 Lacan 1966 (1946): 186
151 Verhaeghe 1999

- 152 Lacan 1980
 153 Strindberg 2015/2013: 181/253-254
 154 Ibid.
 155 Ibid. 212/295-296
 156 Ibid. 247/343
 157 Ibid. 82/118
 158 Ibid. 212/295
 159 Lacan 1999: 19, Lacans kursivering
 160 Ibid.
 161 Se Zupančič 2008: 13
 162 Zupančič 2016: 4
 163 Zupančič 2008a: 24
 164 Zupančič 2016: 15
 165 Zupančič 2008a: 14-15
 166 Dolar 2016: 166
 167 Bendix, citeret i Strindberg 2015: 258 (min fremhævelse)
 168 Butler 2005: 67 (mine kursiveringer)
 169 Strindberg 2015/2013: 117/169
 170 Ibid. 230/319
 171 Ibid. 14/ 25
 172 Ibid. 15/26-27
 173 Booth 1983: 73-74
 174 Ibid. 73
 175 Genette 1983: 55-56
 176 Miller 2008
 177 Rösing 2007: 77-86
 178 Miller 2008
 179 Lacan 2013a: 60
 180 Blanchot 1969: 565
 181 Ibid. 566
 182 Žižek, citeret i Dolar 2006: 80
 183 Dolar 2006: 160
 184 Strindberg 2015: 23
 185 Ibid. 253
 186 Lacan 1991: 11
 187 Lacan 2006: 17-19
 188 Zupančič 2008b: 63-71
 189 Lacan 1999: 146
 190 Lacan 2006: 19, 22
 191 Lacan 2006: 18
 192 Lacan 1999: 10 (Lacans kursiveringer)
 193 Ibid. (Lacans kursiveringer)
 194 Ibid.
 195 Ibid. 9
 196 Lacan 1978: 16
 197 Lacan 1976-77: 11

LITTERATUR

- Augustin: *Augustins bekendelser*, Sankt Augustins Forlag 2004 (397)
- Badiou, Alain: "What is Love?", i *Umbr(a): One*, nr. 1. 1996
- Bendix, Eva: "Oversætterens efterskrift", i Strindberg *En dåres forsvarstale*, Rosinante 2015
- Bentley, Eric: "Sweden's Nasty, Sexist, Racist Genius", i *New York Times*, september 1985
- Blanchot, Maurice: "Den narrative stemme ('han', det neutrale)", i *Maurice Blanchot. Orfeus' blik og andre essays*. Gyldendal 1994 (1969)

- Blanchot, Maurice: "La Voix narrative (le 'il', le neutre)", i *L'entretien infini*. Gallimard 1969
- Booth, Wayne: *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. The University of Chicago Press 1983 (1961)
- Braunstein, Nestor: "You cannot choose to go crazy", i *Lacan on Madness: Madness, yes you can't*. Routledge 2015
- Byrckel, Tine: "Lacan, begæret, kvinde(n) og fallos i en fransk dobbeltseng den 13. marts 1973", i *Kritik*, årgang 46, nr. 209. 2013
- Butler, Judith: *Giving an Account of Oneself*. Fordham University Press 2005
- Cixous: *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Galilée 2010 (1975)
- Cohn, Dorrit: *The Distinction of Fiction*, John Hopkins University Press Cohn 1999
- Copjec, Joan: "Envy and the Symmetry of everyone's relation to each other", forelæsning ved Architecture and Psychoanalysis Conference, i London (www.aaschool.ac.uk/PUBLIC/AUDIO-VISUAL/videoarchive). 2000
- Dolar, Mladen: "Nydelsesmaskinen", i *Lamella*, årgang 2, nr. 2. 2017
- Dolar, Mladen: *A voice and nothing more*. MIT Press 2016
- Fink, Bruce: *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. Harvard University Press 1997
- Freud, Sigmund: "En vanskelighed ved psykoanalysen", i *Psykoanalysen i grundtræk*. DET lille FORLAG. 1998 (1916)
- Genette, Gérard: *Nouveaux discours du récit*. Seuil 1983
- Genette, Gérard: *Figures III*. Seuil 1972
- Gibson, Andrew: "And the Wind Wheezing Through That Organ Once in a While: Voice, Narrative, Film", i *New Literary History*. Volume 32. John Hopkins University Press 2001
- Girard, René: *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Pluriel 2011 (1961)
- Kierkegaard, Søren Aabye: *Tre opbyggelige Taler*, i *Søren Kierkegaards Skrifter V*, 2009 (1843)
- Klein, Melanie: *Envy and Gratitude and Other Works 1946-1943 by Melanie Klein*. Volume III. The Free Press 1975 (1957)
- Lacan, Jacques: 1980: Tale afholdt ved P.L.M. Saint-Jacques, trykt i *Le Matin* 18.03.1980
- Lacan, Jacques: *Séminaire. XXIV. L'insu que sait de l'une-bévue s'aile a mourre*. Netversion ved AFI 1976-77
- Lacan, Jacques: "Conférence à Genève sur le symptôme", i *Le Bloc-notes de la psychanalyse*, n° 5. 1985 (1975)
- Lacan, Jacques: *Séminaire. XXII. RSI*. Netversion ved AFI 1974-75
- Lacan, Jacques: *Télévision*, i *Autre Écrits*. Seuil 2001b (1974)
- Lacan, Jacques: "L'étourdit", i *Autre Écrits*. Seuil 2001a (1973)
- Lacan, Jacques: *Le séminaire. Livre XX. Encore*. Seuil 1999 (1972-73)
- Lacan, Jacques: *Le séminaire. Livre XII. L'envers de la psychanalyse*. Seuil 1991 (1969-70)
- Lacan, Jacques: *Le séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre*. Seuil 2006 (1968-69)
- Lacan, Jacques: *Séminaire XIV. Logique du fantasme*. www.valas.fr. 2013a (1966-67)
- Lacan, Jacques: *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil 1973 (1964)
- Lacan, Jacques: *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse*. Seuil 2004 (1962-1963)
- Lacan, Jacques: *Le séminaire. Livre VIII. Le transfert*. Seuil 1991 (1960-61)
- Lacan, Jacques: "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien", i *Écrits*. Seuil 1966 (1960)
- Lacan, Jacques: *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*. Seuil 1986 (1959-60)
- Lacan, Jacques: *Le Séminaire Livre VI. Le désir et son interprétation*. Édition de La Martinière 2013b (1958-1959)
- Lacan, Jacques: "Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir", i *Écrits*. Seuil 1966 (1958)
- Lacan, Jacques: "La psychanalyse et son enseignement", i *Écrits*. Seuil 1966 (1957)
- Lacan, Jacques: *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses*. Seuil 1981 (1955-56)

- Lacan, Jacques: *Le Séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique*. Seuil 1978 (1954-55)
- Lacan, Jacques: *Fonction et champ de la parole et du langage*, i *Écrits*. Seuil 1966 (1953)
- Lacan, Jacques: "Propos sur la causalité psychique", i *Écrits*. Seuil 1966 (1946)
- Miller, Jacques-Alain: "Extimacy", i *The Symptom* 9, www.lacan.com/symptom 2008
- Miller, Jacques-Alain: "Extimité", piratkopi fra www.scribd.com 1985
- Miller, Jacques-Alain: "D'un autre Lacan", i *Ornicar?* n° 28. Navarin 1984
- Rösing, Lilian Munk: "Strindbergs vrede stemme", i *Kultur&Klasse*, årgang 2, nr. 116. Medusa 2013
- Rösing, Lilian Munk: "Fiktionens sandhed", i *SPRING*. Årgang 28. 2009
- Rösing, Lilian Munk: *Autoritetens genkomst*. Tiderne Skifter 2007
- Rösing, Lilian Munk: *Kønnets katekismus*. Roskilde Universitetsforlag 2005
- Strindberg, August: *En dåres forsvarstale*. Oversat til dansk af Eva Bendix. Rosinante (1887) 2015
- Strindberg, August: *Le plaidoyer d'un fou. Sillage* (1887) 2013
- Verhaeghe, Paul: *Beyond Gender: from Subject to Drive*. Other Press LLC 2001
- Verhaeghe, Paul: "Activity versus passivity", på www.apres-coup.org. 1999
- Zupančič, Alenka: "Sexuality and Ontology", i *Sex and Nothing*. Karnac Books 2016
- Zupančič, Alenka: "The Splendor of Creation: Kant, Nietzsche, Lacan", i *Penumbra(a)*, red. Jöttkandt, S og Copjec, J. Re.press 2013
- Zupančič, Alenka: *Why Psychoanalysis? Three Interventions*. NSU Press 2008a
- Zupančič, Alenka: *The odd One In: On Comedy*. MIT Press 2008b
- Žižek, Slavoj: "Can One Exit from the Capitalist Discourse Without Becoming a Saint?", i *Crisis and Critique*. Volume 3. Issue 2. 2016
- Žižek, Slavoj: *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*. Verso 1904