

Beatrix' apati og Mirandas myopi

Om kvindagtig kunst og neurotisk æstetik i anledning af to kvindehængsler hos Ingeborg Bachmann

JAN BÄCKLUND

Hvis vi skulle svare på hvilke litterære antihelte vi kender, ville vi uden tvivl nævne en række af navne, måske startende med Don Quixote, måske strækende sig over "Georg Christoph Lichtenberg" og Tristram Shandy, og måske sluttende med Zeno Cosini. Hvad ved jeg, De ville sikkert pege på nogle andre, men jeg tør vædde på, at De ville nævne en halvsnes navne af hvilke alle ville være mænd.

Immanuel Kant, som i øvrigt Stendhal aldrig forspildte en mulighed for at gøre sig lystig over, har et svar på, hvordan dette forhold kommer sig. Det kommer sig, skriver Kant i sin *Beobachtung über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* fra 1771, eftersom "ingenting er så modsat skønheden som det ækle, ligesom ingenting synker dybere ned under det ophøjede end det latterlige. Derfor kan ingenting være mere ydmygende for en mand end at holdes for en nar, og ingenting mere ydmygende for en kvinde, end at holdes for ækel." Det er ud fra denne Kants algebra af æstetiske antinomier - måske kombineret med Lukács diktum "suchen müssen ... nicht finden können" - at Lichtenbergs, Sternes eller Svevos (mandlige) antihelte er konstruerede.

Men havde vi haft længere tid til at reflektere over litterære antihelte, var vi ikke kun kommet at tænke på Félix de Azúas Historien om en nar fortalt af ham selv eller Lykkens indhold, men også på den østrigske forfatterinde Ingeborg Bachmanns figurer Beatrix i novellen "Probleme Probleme" og Miranda i "Ihr glücklichen Augen", begge publiceret i samlingen *Simultan. Neue Erzählungen* (München: Piper, 1972). Nu er hverken Beatrix eller Miranda typiske antihelte, netop fordi den typiske antihelt er en mand

med store projekter og latterligt små midler til deres virkeliggørelse; de er derimod nærmest parodisk kvindagtige i deres idiosynkratiske hysteri, deres optagethed af mindre projekter, deres små bekymringer over ligegyldige, men symptomatiske detaljer og overflader og lignende eksistentielle accessoires. Det vil her være vores ærinde at pege på, hvordan denne hårdt feminiserede modalitet dels kvalificerer Kants algebraiske ligning "kvinden forholder sig til manden, som skønhed/hæslighed forholder sig til storhed/naragtighed", dels ophæver modstillingerne skønhed/storhed og hæslighed/naragtighed ved at sætte en kvindelig optik i begge led, dvs. kvalificerer hæsligheden gennem en myopi og latterligheden gennem en apati, men hvor apatien er betinget af en eksistentiel myopi og myopien er den fysiske effekt af en eksistentiel apati.

Bachmanns anti-heltinder er nu også atypiske, de er ikke rigtige kvinder, de svarer ikke kønssymmetrisk til forestillingen om rigtige mænd. Men de er heller ikke anti-kvinder: de arbejder ikke på nogen emancipatorik, de er ikke mandhaftige, og de er ingen femme fatales, og, måske vigtigst: kvindeligheden er ikke sagen. Kvindeligheden er derimod sagen, hvis vi ser på de dominerende trender i senmoderniteten, hvor der ellers har været fokuseret flittigt på skønhedens antinomi i Kants opstilling, nemlig det ækle, i det at man i det mindste efter Anden Verdenskrig kan iagttage en tendens i billedkunst og litteratur, som ikke kun arbejder på at være uskøn, men gerne driver det langt ud med hensyn til afskyeligheder og ækelheder. Efter den engelske oversættelse af Julia Kristevas *Powers of Horror. An*

Essay on Abjection fra 1982 er “abjekt” blevet nøgleordet i megen kunst og kunstkritik i løbet af de seneste par årtier, måske i særdeleshed eksemplificeret af billedkunstnere som Robert Gober, Mike Kelly, Cindy Sherman eller Kiki Smith, ikke sjældent med mere eller mindre tydelige referencer til Wieneraktionismens masochistisk-orgiastiske kunstpraksis.

Her står kvinderne stærkt. I særdeleshed er Cindy Shermans arbejder fra 1983 og fremefter kommet til at stå som eksponent for en form af “sublimitet med negative fortegn”, ved hjælp af monstrøsiteter og hæslighed. Typisk fremstiller Sherman parterede og fragmenterede kroppe og legemsdele: kvinder med hængebryster, griseansigter, kæmpekøn sammen med kropsvæsker som blod, sæd, bræk, afføring og lignende amorfe eller deforme skræk- og groteskformer.

Men ret beset så ville Kant nikke genkendende til Shermans billeder, dog ikke som inverteringer af det sublime: de er derimod perverteringer af det skønne, af den skønne kvinde, om end ikke sjældent omformet til en grotesk hermafroditisk konglomerat, hvor de to køn mødes i en krop-uden-krop. Lad mig give et eksempel: I et stort, to meter højt, cibakrombillede (*Untitled MP #307, 1994*), ser vi en kvindefigur, nej, ingen figur, en kvindes bål/torso?, bryst, hoved og en arm, løst hængende i en snor eller et slags stativ, en slags femelle pendu. På hovedet er, foruden en paryk, to fremskydende horn monterede, og i den åbne hånd ligger en magisk-rituel kniv. Da bålet gummi er trykket ind rundt om kønnet, får det fremspringende køn også noget “vrænget”, aggressivt over sig. Det er næsten som om kønnets indfældede form er på vej til at folde sig ud og, som en parallel til de frempegende horn, attackere beskueren - måske først og fremmest den mandlige, men børn, dyr og uskyldige bør heller ikke føle sig sikre. Dette motiv er kunsthistorisk velkendt, og spiller givetvis på de så populære Salomé? og Judith fremstillinger. I særdeleshed kommer man at tænke på nogen av Lucas Cranachs Judith’er, hvor det “acefalske”, dvs. hovedløse, i form af Johannes Døberens eller Holofernes hoveder spiller en afgørende rolle. Shermans groteske og skræmmende kvindegestalter kender vi fra Batailles idé om det acefalske på et myto-teore-

CINDY SHERMAN: *Untitled MP #307, 1994*

tisk plan. Denne figurs metaforiske referent er for Bataille altid kønnet, og da ikke sjældent kombineret med en kastrationsangst: hovedet og fornuften er fremstillet som kastreret, på tilsvarende måde som det er lokaliseret til kønnet. Tydeligst er denne ikoniske og funktionelle invertering af hovedet og kønnet fremstillet i den pornografiske roman *Historien om øjet*, hvor Bataille bestandigt understreger den metaforiske og metonymiske forbindelse mellem køn og hoved: kønnet er okulært, dvs. seende, og

øjne stoppes op i kvindekøn og så fremledes. Alt dette kender vi godt.

Intet kan være mere fremmed for Ingeborg Bachmann. Hos hende finder vi ingen kønsorganer, ingen blod og ingen "abjekt". Hendes bud er et andet. Måske har hun stillet sig spørgsmålet: Hvordan finder vi en naragtig frihed, der ikke er mandlig? eller, formuleret fra en anden vinkel: Hvordan frisætter vi kvinden fra et spørgsmål om skønhed, der ikke er morderisk? Det er i hvert fald de spørgsmål vi må stille os, og hvor det okulære kan tjene som metaforisk brækjern.

Zurücktreten

At Mirandas nærsynethed i *Ihr glücklichen Augen* er en skøn nærsynethed, antydes ikke kun i titlen, men allerede i de første linjer, hvor de fysiske data bliver os meddelt:

Det var begyndt med 2,5 på højre og 3,5 på venstre, erindrede Miranda, men nu havde hun, harmonisk, 7,5 dioptrier på hvert øje.

På trods af denne indre "harmonisk" fremtræder Miranda som noget af en tosse for omverdenen. Da hun insisterer på at "glemme" og forlægge sine briller på alle mulige og umulige steder, er hun ikke kun et kvindeligt modsvar til en hanrej, som ikke kan "se" sin kæreste Josef (den bibelske hanrej) løbe af med hendes bedste veninde, hvilket er novellens overordnede (om end diskret nedtonede) handling. Men hun fremtræder også som en hjælpeløs tosse, som kaster sig i armene på hvemsomhelst i et vildt sats på, at det netop er Josef, som kommer gående, baseret på en diffus forestilling om omtrentlig højde og gangart, for derefter at undskylde sig, når det viser sig, at det var en vildt fremmed, eller som ville hilse en veninde, håndværker eller tyv lige velkommen til sin lejlighed med et knus, da hun ikke har megen chance at se forskel, eller som vil stå forvirret signalerende på fortorvet i en håbløs bestræbelse af at skelne taxaer fra privatbiler og lignende øvelser i at komme igennem verden. Verden, "denne globale emanation af grimhed, som får øjnene til at tåres", som det hedder med Mirandas ord. Verden kan her

lignes ved de glasdøre som Miranda to gange går ind i i løbet af novellen. Man får sine knubs og øjnene tåres. Miranda gør noget andet, hun lægger verden fra sig, til side, som var verden nu hendes brilleglas.

At Miranda, ligesom distraet notarieagtigt, uafbrudt forlægger sine briller, er altså ikke kun fordi - en rædselsfuld tanke - hun altid skulle se Josefs misfarvede tænder (... seine gelblich verfarbten Zähne "immerzu sehen"), men gør sig mindet/(evt. viser sig) i alle livets forhold, det rædselsfulde i alt at være "immerzu sehen". Det er sikkert for meget at sige, at hun er drevet af en større metafysisk skønhedslængsel (eller afsky for det hæsle), men ikke desto mindre så optegner hun et sandt Hieronymus Bosch-lignende rædselskabinet af dværge, enarmede mødre og vanskabte børn som lynhurtigt løber ind i hendes blikfelt så snart hun tager brillerne på for at læse en menu eller for på anden måde at orientere sig i verden. Når man har det sådan, forstår vi, er nærsynethed tæt indtil blindhed en slags velsignelse, en "gave fra oven", som Miranda selv betegner sit "syge optiske system", men sikkert også drevet af den almindelige indsigt, at ligegyldigt hvor nærsynet man er, fremtræder himlen og skyerne altid i fokus. Denne kredsen omkring en skønhed, som er transcendent, er en af de drivende omdrejningspunkter i novellen. Thi, som Miranda snildt konstaterer, efter at Josef en gang spørger, hvor hun har sine briller, "behøver man heller ikke se noget i en koncert", ligesom man ikke behøver briller for at se himmelen. Den er transcendent, da Miranda, til forskel fra alle andre, ser en anden verden end den værende, en idealverden:

For Miranda har de andre kvinder ingen defekter, de er væsener, som hverken har hår på overlæben eller på benene, som altid er friserede, uden porer og ujævnheder, uden udslæt og nikotinfarvede fingre, [...]

Nej, det er kun hende selv som - om end halvhjertet - kæmper mod sine ufuldkommenheder, stående "tæt på, i meget lang tid", foran det barberspejl som vistnok har tilhørt Josef, hvorefter hun stiller sig foran Det Store Glas, "biedermeierspejlet i soveværelset" og finder sig "passabel", at "det går", og at

det ikke er så ringe endda. Nej, det handler heller ikke om hendes egen skønhed eller mangel på samme, Miranda er, når det kommer til stykket, ligeglad med sin egen skønhed: "passabel" er idealet, diskretion midlet, naragtighed effekten. Sådan forholder det sig også med Mirandas uomtvistelige godhed; Miranda er god mod alle, stoler på alle. Hun ikke kan andet, kan ikke kende forskel på nogen eller noget. Miranda har gjort sig så skrøbelig, så udsat, at godheden står tilbage, men nu ikke som en etik, men som en mangel på bedre, en mangel på holdninger, på idealer eller hvad som helst som konstituerer en aktiv godhed. Thi det slutter nu altid godt, når nogen ringer på hendes dør, og der står en fremmet der, så har hun sædvanligvis held. Det er onkel Hubert, hendes gamle ven Robert, og hun omfavner onkel Hubert eller Robert eller hvem-somhelst. Mirandas godhed er mere end barnlig, den er distræt, da distraktion er den voksnes eneste mulighed for afmyndiggørelse, der ikke er diagnosticeret.

Men tydeligst fremtræder Mirandas elegante, men selvfølgelig ufokuserede, angreb på filosofiske størrelser i hendes forhold til sandheden. Også den er betinget af hendes degenererede optiske system, af hendes mere eller mindre frivillige eller ufrivillige afkald på indsigt. Alle hendes manøvrer er styret af et eneste anti-filosofisk diktum: Weiter will sie nichts wissen, det vil sige: mere vil hun ikke vide - det ideale udgangspunkt for latterliggørelse, for skaberi og for hanrejeri. I en fantastisk passage, hvor Miranda med et "prikkende nærvær og spørgende distraktion" prøver at finde ud af hvorvidt det er Doktor Bucher hun har talt med eller om hr. Langbein har hilst på hende og så fremledes, beskrives denne bemærkelsesværdige filosofiske holdning med en sjældent intensiv poetisk tåge :

Hun kunne ikke afgøre det. I en verden af alibier og kontroller grublede Miranda - naturligvis ikke på nogen verdensgåde, på ingenting af betydning. Kun dette: vil denne kontur være hr. Langbein, eller vil det ikke være det? Det forblev en hemmelighed. Når alle andre stræber efter klarhed, trak sig Miranda tilbage, nej, denne ærgerrighed havde hun ikke, og når andre vejrer hemmeligheder omkring og bagved alle og enhver, da

gives der for Miranda kun en hemmelighed hvorhen hun end vender sig. Det er tilstrækkeligt med to meters afstand og verden er allerede uigennemtrængelig, et menneske uigennemtrængeligt.

Ikke desto mindre har hun, ifølge Bachmann, andre informationskilder:

Hun mærker dog øjeblikkeligt - eftersom hun opfanger meddelelser fra andre kilder - hvorvidt Josef er træt, hvorfor han er træt, hvorvidt han griner overmodigt eller kvalt. Så skarpt aftegnet som andre behøver hun ikke at have ham foran sig, hun mønstrer ingen, affotograferer ikke mennesker med en enkelt brilleblik, men maler dem på sin egen, af andre indtryk bestemte manerer, og med Josef har hun virkelig lykkes helt fra begyndelsen. Fra første blik var hun forelsket i ham, på trods af at enhver øjenlæge ville ryste på hovedet, dersom Mirandas første blikke kun kan producere katastrofale fejltagelser.

Novellen giver desværre øjenlægen ret. Kærligheden er stadigvæk blind, og Mirandas skarpsynethed kan lignedes ved hendes skarpsynethed i musikforeningen sammen med Josef, hvor Miranda, efter at have sat sig, "mærker noget på sit ben, hun frygter at være kommet til at berøre sidemandens ben, hun mumler: Pardon. Et stoleben har forelsket sig i Miranda. Josef kigger i programhæftet, Miranda griner nervøst og forsøger at holde sine ben samlede og lige".

Grauenvoll

Hvis Mirandas distraktion er en effekt af hendes myopi, er Beatrix' æstetik en effekt af hendes divaagtige, ja, næsten aggressive apati, hendes altoverskyggende Weiterschlafen, hendes "atter til dynerne"-feltråb, med hvilket vi møder hende. Dette weiterschlafen gælder ikke kun hendes søvnbehov eller drømme-trang, da hun ikke drømmer specielt meget og ikke om noget specielt, men omfatter livet som helhed. Et hemmeligt liv, et dobbeltliv, som skal skjules for omgivelserne, fru Mihailovics, kusinen Elizabeth og for Jeanne, Jeanne dette "aktivitetsmonster", som vil vide alt på en gang. Et dobbeltliv altså, i hvilket man "også til tider må komme personerne i møde og ved udvalgte lejligheder lade hentydninger falde om fremtidsplaner og interesser".

Grauenvoll, "grueligt", tænker Beatrix, og grauenvoll er også nøgleordet gennem hele novellen; det er grueligt at foretage sig noget, grueligt er alt det forvaskede og for slidte undertøj, normaliteten, tanken om den nøgne hovedskal under håret, og særdeles grueligt er idéen om arbejdende kvinder. Grauenvoll er Beatrix' foretrukne ord, hvilket hun bruger som forsvarsværk, enten når hun kommer til at tænke for meget på en sag, eller når hun vil glemme den helt. Gruelighederne er også hendes hemmelighed, hendes dobbeltspil, som når Erich bringer Albertina og Det kunsthistoriske Museum på tale, ser Beatrix taknemmeligt på ham, tænkende for sig selv: Grauenvoll.

Søvnen er Beatrix' svar på aktivitet og kønsliv, på arbejde og forplantning, altså på penge og sex. Når Erich i biografen sidder og holder hendes hånd, eller drister sig til at pille ved hendes bryst eller knæ, så finder Beatrix kun disse berøringer pinlige, hun er

"helt enkelt for gammel til sådant", hun foretrækker at passiare om ligegyldigheder eller høre om Erichs alarmerende nyheder om hans suicidalde kone, da Beatrix i særdeleshed finder behag i ord som "samvittighed, skyld, ansvar og omtanke", eftersom de "klinger godt og intet siger". Denne sin perversion, som hun kalder sin "fetichistiske søvn", finder Beatrix, hænger sammen med sin værgen sig imod at inklade sig med mænd, "denne gruelige normalitet". Her er perversionen, den fetichistiske søvn en befrielse, en befrielse fra al denne "tidsafgudelse", al denne anstrengende tagen sig ud og klæden sig på, men som dog intet er sammenlignet med hendes henfaldenhed til den dybe søvn.

At denne søvn er en skøn søvn og at "Beatrix" er navnet på en æstetik, fremtræder med al tydelighed, da hun ynder at se sig selv som en slags kunstværk, skabt, fra den første præparation og grundering til den sidste fernis, i atelier RENÉ, hendes atelier befolket af hendes hjælpere, hr. Karl, Toni og Yvonne:

Et ensomt miskendt kunstværk, uopnåelig og heldigvis upåagtet, da hun en gang havde hørt fra sin alvidende kusine at det særlige ved et billede var, at man ikke kunne forstå det, eftersom der ikke fandtes noget at forstå og at betydningerne ikke havde nogen betydning, det var altså ikke så dumt, hvad dumme folk indimellem snakkede om.

Beatrix bliver også, som en slags moderne Narcis, i et kort øjeblik forelsket i sin "gådefulde" skønhed efter at hr. Karl har fremtryllet nogle proptrækkerkrøller. Men denne følelsesparoksysme varer kun en kort tid, snart vil alt atter fremtræde i dets gruelige normalitet og livet vil gå videre i sin erbarmelighed, i hvilket strømpemaskerne løber, i hvilket det altid regner når man skal til frisøren og hvorfor perfektionen er dømt til at være et momentant fænomen. Men Beatrix er ligeglad. Som hun siger for sig selv i en imaginær samtale med Erich:

Ved du, jeg er ligeglad med hvad resten af menneskeheden gør, om den vasker sig eller ej, er på LSD eller ej, hvis de gør sig umage for intet og atter intet, eller traver rundt, jeg finder alle, denne rest af menneskehed, ja, rest, blot komisk, den ene som den anden, jeg kan ikke forholde mig til det. Det er mig lige-

gyldigt, du forstår. Jeg? Jeg og min uformåen i at udtrykke mig - ja, du har i øvrigt fuldkommen ret, jeg kan ikke udtrykke mig. Det er en fejl. Jeg ved det, og du har fuldstændig ret. Men ejendommeligt er det, synes du ikke, at jeg ikke kan udtrykke mig?

Demi-vierge

Men Mirandas eller Beatrix' ærinde er som sagt et andet, det er ikke at kunne udtrykke sig, det er ikke et spørgsmål om sandhed og ej heller et spørgsmål om skønhed, momentan eller ej: det er spørgsmålet om, hvordan man finder en frihed i det grinagtige, der ikke er mandlig, dvs. hvordan kvinden kan frisættes fra en forestilling om det skønne, der ikke er morderisk. Spørgsmålet er som sagt af æstetisk art. Det handler om at nykonfigurere den æstetiske diskussion om skønhed uden blot at gå til dets "abjektale" modsætning. Det handler om at tømme forestillingen om noget sublimt fra filosofiske ideer om "sandhedens i-værk-sætning", uden at henfalde til dets negation i form af den mandlige anti-helt. Muligvis er det dette tema som antydes med novellens sidste sætning, når toiletdamen rammer helt ved siden om med sin Nietzsche-parafraze: "Ja, die Männer!"

Men givetvis er det derfor, at Beatrix bestandigt ynder at definere sig som "halvt" - svarende til Mirandas mere eller mindre vilde afmyndiggørelse - men derved også spejlende i forskellige former, som "pige-kvinde" eller "kvinde-pige", som "lille kære" eller "kære lille" kort sagt: som demi-vierge, halv-jomfru; som jomfru på vej til at blive brud? som en hurtigt svævende jomfru? Denne halvhed vil også sige, at Beatrix er halvt sit værk, halvt sin skaber. Modstillingen mellem den mandlige skaber og det frembringede skaberværk er gjort uklar, de flyder ind og henover hinanden, ikke helt sammenfaldende, men heller ikke helt adskilte, men netop spejlende hinanden. De er yderst, som Erich tit gør Beatrix opmærksom på, Denkfehler, fornuftstridige. Noget som Beatrix selvfølgelig ynder at smage på og finder meget stimulerende, og når hun keder sig med Erich, siger hun ofte, i det at hun ser nedslået og hjælpeløst på ham: "Jeg tror, jeg vist nok atter har gjort en tankefejl, ikke?"

Kvinderne, Beatrix og Miranda, spiller altid et dobbeltspil, som når Beatrix kultiverer Erichs tilstandsrapporter om hans syge kone; ikke fordi hun vil vide, men fordi hun kan godt lide attituden af bekymring og omtanke, som de afstedkommer. Kvindens gåde er altså den, ville Baudrillard sige, at der ikke er noget bagved overfladen og samtalen. Samtalen er i eminent grad et ordspil, et konversationsspil, som har til formål at fungere som stativ, som ramme, for dette halv-værk, for dette dobbeltspil. Derfor hr. Karl i atelier RENÉ. Han er den ideelle konversand for Beatrix' demi-vierge; fuldstændig ligeglad med hende som menneske, men uendeligt optaget af hende som fremtrædelse. Han er den perfekte atelierassistent, håndværkeren som assisterer Beatrix i hendes kreation af sin halv-jomfru. Med hr. Karl kan hun babble, passiare, og havne i misforståelser. Misforståelser er en nødvendighed. Uden misforståelser ville det ikke kunne babbles, snakkes løs, og uden misforståelsen ville der ikke være nogen hemmelighed, ingen gåde, ingen demi-vierge. Derfor er Beatrix også fornuftstridig, ein Denkfehler.

Beatrix' Denkfehler svarer i dens forvirrende lethed, i dens elegance, til Mirandas skyomtågede myopi. Denne myopi er hendes forvirrende lethed, lige så fornuftstridig og lige så elegant i dens distræte forglemmelser som Beatrix' Denkfehler. Og lige så villet: "Tag dog dine briller på!" siger Stasi irriteret til Miranda. Men nej, for Miranda drejer det sig om "at se tæt på, i meget lang tid", à regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure, som titlen er på Marcel Duchamps Lille Glas. Sprukket, også det, ligesom alt det glas Miranda stadig går ind i.

Ufrivilligt, selvfølgelig, thi Beatrix og Mirandas stræben efter en naragtig frihed, må givetvis bygge på involuntismer, manier, idées fixes, defineret negativt i forhold til verdens, og "resten af menneskehedens" stræbsomhed. Ufrivilligheden er en effekt af figurernes halvagtighed, deres karakter af demi-vierges, af halvt værker, halvt skabere. De er som eksistenser hængende (vedhæng?), som Beatrix er en pendu femelle til massagebænke, til føntørrere og hængende til hårvasker (?), eller som Miranda

er hængende til Josef eller til andre tilfældige fikspunkter i en sløret verden, eller “verdensforhængen”.

Også Josef glemmer ofte, når han taler med hende, at han ikke helt har med en blind at gøre, men med et grænsetilfælde [ein Grenzgänger], og at velkendte sager ikke er helt bekendte for Miranda, men at hendes usikkerhed er produktiv.

De er begge Grenzgänger, hængsler i Die verhangene Welt, hængsler i en slags grotesk “kødmælkevej” halvt på hver side af røgsløret eller skybæltet, tit indviklet i det, men stadig i tvivl; de er døre, som kan være såvel åbne som lukkede på samme tid, som det typisk heder i Ihr glücklichen Augen: “Josef ville enten først i banken og derefter til boghandelen, eller omvendt”. Som grænsegænger i en sådan tilrøget og kødtåget verden fungerer Beatrix og Miranda som gennemtræksmatriser. Miranda er “passabel”, ikke kun hende selv set med sine egne halvblinde øjne, men også en distræt vandrer, en hurtigt svævende halv-jomfru, som kaster sig over tilfældige hol-

depunkter i tilværelsen, det være sig “onkel Hubert, hendes gamle ven Robert, eller hvemsomhelst”. De er kvindelige Janus-figurer, dobbeltmaskede og dobbeltspillende, men også halvkvinder, demi-vierges, frie, men hængende, ophængte, tragikomiske. Grænsen de betræder, på hvilken de vandrende spejler og inverterer forventninger er æstetisk. Det er forventningen om skønhedens feminitet og fornuftens (maskuline) sublimitet. Det skæringspunkt hvor disse to æstetiske grænser krydser, inverteret spejlende hinanden, som Ingeborg Bachmann tegner op mellem Kants to algebraiske relationer, er den teoretiske apati, så som den formuleredes af Jean-François Lyotard i hans artikel med samme navn, og hvor det indledningsvis hedder:

“Jeg tror tiden er inde til at holde op.” ... Tiden er inde til at holde op med teoretisk terror. Det vil være et ærinde af stor betydning for os underi en lang tid. Begæret efter sandhed, som nærer enhvers terrorisme, er indskrevet i vores mest ukontrollerede brug af sprog, så meget at enhver afhandling helt naturligt bærer præg af en hævde af at tale sandhed med en slags uafhjælpelig vulgaritet. Nu er tiden kommet at råde bod på denne vulgaritet, at introducere for ideologiske og filosofiske afhandlinger den samme forfinelse, den samme lethed som kendetegner så kaldt eksperimenterende maleri, musik og kinematografiske værk, og tydeligvis også videnskabelige arbejder. Det er på ingen måder et spørgsmål om at opfinde en eller flere nye teorier eller fortolkninger; hvad vi savner er en djævelskab eller en apati, således at den teoretiske modus undergraves og at dens hævdelser ikke rejser sig igen, at den igen bliver en manér og at den skubbes væk fra sin dominerende position som den har haft i det mindste siden Platon: at sandheden bliver til et spørgsmål om stil. (J.-F. Lyotard: “L'apathie théorique”. Critique, no. 333 (1975), p. 254)

Det er Mirandas “weiter will ich nicht wissen” og Beatrix' Weiterschlafen. Men hverken Miranda eller Beatrix giver nogle argumenter, begrundelser eller forklaringer, da ethvert argument, enhver begrundelse eller forklaring ville være et weiter-wissen eller en Aufklärung. I den forstand er de kvindagtigt hængende, omtågede, kun skimtede i konturer, apatisk let og distræt svævende eller sovende over en tynget og grueligt kedsommelig idé om sandhed og skønhed.

Ingeborg Bachmann, 1965