

Gravøllets undergravning

Om det eskamoterede sorgarbejde i *Finnegans Wake*

MIKKEL BRUUN ZANGENBERG

Gravøllets passage

James Joyce, som var besat af tal og titler, og som i mange år holdt navnet på sit sidste værk hemmeligt, valgte at kalde det for *Finnegans Wake*¹ (FW), hvor den mest ligefremme oversættelse til dansk siger at det betyder *Finnegans gravøl*. Men hvad er "gravøl"? Rent socialpsykologisk og antropologisk er det benævnelsen for et ritual der umiddelbart efter den biologiske død er indtruffet, men inden selve gravfæstelsen, lader den afdøde ligge lit-de-parade mens de efterladte drikker og mindes i et tilstødende værelse, formentlig som iværksættelsen af en art terapi der skal gøre dødserfaringen håndterbar. Men der er ikke desto mindre tale om en underligt dobbelt situation: Den døde er der stadig, og er alligevel fuldstændigt fraværende; liget er hverken i live eller stedt til hvile. Mens denne tvetydighed i det empiriske hverdagsliv hastigt fordufter al den stund kroppen begravnes eller brændes, fastholdes og udforskes den hen over FWs 628 sider. De kommende bemærkninger er et forsøg på at undersøge en to-delt forvaltning af dette mellemrum i FW, fremskrivningen af en litterær erfaring og et litterært rum der dirrer usikkert mellem tiden efter og tiden inden døden, og som udnytter denne usikkerhed til at eskamotere, dvs. borttrylle sorgens smerte.

Rammen for denne dissonans er en udspaltning i på den ene side kvinden Anna Livia Plurabelle (ALP), og på den anden side hendes husbond, Finnegan eller: "those normative letters the nickname Here Comes Everybody." (32.18-19), som synekdotisk inkarnerer hele teksten selv. Relationen mellem disse to skikkelser er essentielt asymmetrisk, ikke blot fordi hun er kvinde og han er mand, men

yderligere af den grund at hun er et tekstuel subjekt som går i rekurs til det enkelte individs egen dødserfaring, mens Finnegan modsat er sammensat af en forgængelig del, der er pubejer og måske voyeur, og en aspiration efter litteraturhistorisk udødelighed, hvadenten som det primordiale Menneske eller som den sagnomspundne irske King Finnegan. Denne asymmetri afsondrer nu to forskellige inskriptioner af sørgearbejdet. Med "sørgearbejde" mener jeg meget bredt de manøvrer som et subjekt tager i anvendelse for at bearbejde et reelt eller indbildt tab af en real eller ideal genstand.²

Verdenskrønike og en død i familien

FW er som bekendt løseligt anlagt som en ironisk transposition af den italienske filosof Vicos forestilling om verdenshistorien som en cyklisk gentagelse af tre hovedstadier, kaldet "corso", og et sidste, dekadent *Götzendämmerung* hvor det hele går under, en såkaldt "ricorso", jfr.: "he cursed and recursed" (29.09), kun for som Fugl Fønix at genopstå på ny.³ Heraf de tre store og den sidste, korte fjerde bog i FWs "reel world" (64.25, dvs. dens realitet er en rullende verden), som: "moves in vicious cycles yet renews the same" (134.16-17, bemærk kombinationen af "viconianske cykluser" med "onde cirkler", "vicious circles"). Denne globale mekanik er ydermere indlagt i Porter-familiens genvordigheder i FW: Det begynder altsammen med et tordendrøn og et syndefald på første side, rumler og skumpler hen over første til tredje bog, for at kulminere i fjerde bogs sidste femten sider hvor ALP udsynger sin elegiske svanesang og enten forlader livet eller familien eller bogen, ligesom een læsning siger at

bevægelsen rent meteorologisk går fra tidlig aften, over den dybeste nat, til morgengryets frembrud i sidste del.⁴ Mens protagonisten HCE således altid allerede er faldet, er hjemfalden til en retssag pga. sine angiveligt syndige handlinger ("this municipal sin business", 005.13-14) og i tilgift dejset omkuld på gravøllets plankebord, er det først til allersidst hans liv må kapitulere og rekapitulere. FW er på den led en universalistisk krønike der på det ene lærred vil male hele menneskehedens skæbnesvangre forløb fra start til slut og forfra igen, og som samtidig på det andet lærred skildrer familie-enhedens partikulære gennemløb af en analog proces, men på en langt mindre skala. Dette svarer til at ALP også er fremstillet som en flod, eller alle floders Flod (i I.8), mens HCE er bjerge, bygninger, dale og marker, kort sagt fastlandet, "Howth Castle and Environs" (003.03). Det global-historiske og naturlige plan er derfor forlenet med en relativ udødelighed, en udødelighed som teksten FW gerne vil tage del i. En meta-tekstuel kommentar beskriver i I.5 et manuskript eller brev der ormer sig vej gennem teksten og muligvis er stand-in for den, som en: "oldworld epistola of their weatherings and their marryings and their buryings and their natural selections has combled tumbled down to us fersch and made-at-all hours like an ould cup on tay" (117.26-29).⁵ Hvis vi antager at dette på et niveau gælder som beskrivelse af FW er det påfaldende dels koblingen af Vico og Darwins: "origin of spices" (504.27), eftersom de begge står bag verdenshistoriske evolutions-tableauer, dels den karakteristisk satiriske modsigelse mellem fersk og færdiglavet klassiker versus en gammel kop te. FW præsenterer ikke et konventionelt indrammet spejlbillede af naturen, men er: "that multimirror megaron of returningties, whirled without end to end" (582.20-21). Givet er det at denne energiske epistel tager det på sig og i egen forestilling lykkes med at give et synoptisk billede af selve menneskehedens fremfærd. I modsats til dette er den familial-biologiske scene henvist til en kort og flygtig eksistens, er i transit mellem privatlivets fødsel og død. Det første forehavende omtaler døden, betragter den, skildrer den, men er essentielt selv forrykket fra den. Mens det andet register på langt

mere dramatisk måde er midt i den pathos og den sentimentalitet som den menneskelige døds "joor-nee saintomichael" (621.02)⁶ kan afføde. FW omtaler døden, ALP udtaler døden.

En anonym udsigelsesinstans spørger således i fjerde bog til hele FW's skæbne: "What has gone? How it ends?" (614.19), og modtager følgende replik: "Begin to forget it. It will remember itself from every sides, with all gestures, in each our word. Today's truth, tomorrow's trend. Forget, remember!" (614.20-22). FW er ikke afhængig af at dens læsere husker den, på samme måde som de erindrer *Anna Karenina* og *Iliaden*, af den simple grund at den simultant har konstitueret sig som en autarkisk monade, en usandsynligt succesrig kombination af Bibelen og Mallarmés *Livre*. Og desuden, af samme årsag, som den tekst der befinder sig i hvert ord vi udstøder, hver gestus vi udfører og vil komme til at udføre, "in each our word". Det er derfor glemslen for dens skaber er det samme som erindringen, "Forget, remember!", for så snart vi har glemt den – og det er uhyre vanskeligt at "huske" og huske på FW på samme måde som vi husker en hvilken som helst anden roman – er den rundt om, bag i og inden i os som selve sprogets og mytens inderste substratum. Mennesker forgår, FW består. Det hedder på lignende måde et sted at FW ikke har nødig at blive signeret: "So why, pray, sign anything as long as every word, letter, penstroke, paperspace is a perfect signature of its own?" (115.06-8). Det er i det mindste den megalomane og mytomane påstand som ligger bag beskrivelsen af FW som et evigt, uforgængeligt cirkulerende: "vicocicrometer" (614.26).

ALP er her over for i samme fjerde bog vandret lige lukt ind i: "mournenslaund"(614.08), dvs. "morgenlandet" for daggry er ved at bryde frem, men også "sørgelandet" efter "mourning", "sorg" (jfr. "momourning", 247.18).⁷ ALP ligger i ægte-sengen med den sovende HCE ved sin side, eller måske ved siden af hans ligbåre til gravøllet, det er vanskeligt at afgøre hvilke af de to muligheder teksten skildrer. Sagen er, at hun fremkommer med en svanesang, en lyrisk og højpatetisk skildring af det

samliv der gik forud og beklagelsen over den nært forestående død eller afsked. Hun beder på et tidspunkt HCE om at måtte læne sig op ad ham: "So. While you're adamant evar." (626.03), hvor dette deler sig i et udsagn som siger "you're adamant ever", eller "ever adamant" hvilket betyder "altid ubøjelig", og i den egenskab kan henvises til at HCE selv i døden eller søvnen er fysisk stærk, er god at læne sig op ad, at hans styrke med andre ord overskrider det menneskeligt forgængeliges skrøbelighed. Eller, rent homofonisk, giver "you're Adam and Eva", "du er (både) Adam og Eva", hvilket indebærer at HCE tilskrives en biseksual almagt,⁸ en androgyn selvtilstrækkelighed, og en antropocentrisk central-position som den kombinerede kvintessens af det første menneskepar.

I begge tilfælde er det klart at HCE fremstilles som andet og mere end blot den bedrøvelige pubejer og husbond der engang var en mægtig kraftkarl, men idag, alas, blot er en dvask afdød eller en vat-tet tøffelheld: "You're only a bumpkin. I thought you the great in all things, in guilt and in glory. You're but a puny." (627.22-24). Denne oscillation i beskrivelsen af ægtemanden som enten en guddommelig støttepille eller en vakkelvorn stikpille, suppleres af en melodramatisk afsked med eksistensen: "let her rain for my time is come. (...) A hundred cares, a tithe of troubles and is there one who understands me? (...) All me life I have been lived among them but now they are becoming lothed to me. (...) How small it's all!" (627.12-20). Det vigtige er her den passive form i "been lived", og den markante kontrast som dødserfaringens prospektive brokker danner til den tillidsfulde tone i beskrivelsen af FWs transhistoriske uforgængelighed. Mens ALP er forbitret over sin ensomme exit – "lonely in me loneliness (...) O bitter ending!" – og har behov for at blive husket og være genstand for sorg – "mememormee!" (628.14) som det sammentrængt hedder⁹ – er teksten til allersidst tømt for de ellers prominente meta-tekstuelle udtalelser fra skaberen, den ubekymrede overbevisning om FWs udødelighed. Årsagen er, at den sidste sætning knytter an til den første sætning side 3, sådan at teksten FW ikke på samme måde som det tekstuelle subjekt ALP er

henvist til repræsentationen af den biologiske død, men stolt og tavst kan paradere sin cykliske evighed. Hvor ALPs sørgearbejde bunder i den snarlige afsked med familien og livet, altså en biologisk nødvendigt, er FWs allestedsnærværende signatur afledt af den storhedsvanvittige overbevisning om partiel udødelighed. Over for kvindens beskedne utopi – familien skal i det mindste huske mig – står tekstens narcissistiske utopi – I vil alle, levende som døde, komme til at huske mig, hvadenten I vil det eller ej.

Præ-mortem: Forhalingens taktik

Disse to modstillede utopiformer bearbejder i anden omgang gravøllets ritual parallelt. Hvor det feminine subjekts pathos stillede sig skarpt over for det tekstskabende individs halstarrige tro på evigheden, er det fælles for dem begge at de forsøger at omgå gravøllets præmis, som er at post-mortem, om end ikke nødvendigvis rigor mortis, er indtrådt. Gravøllets temporale efterkomst fornægtes, den blokeres eller saboteres til fordel for forsøget på at indskrive en uophørlig præ-mortem zone. ALP siger et sted: "he never starts to finish" (622.30), hvor dette ligefuldt kan gælde for HCE som for FW. Afslutningen såvel som begyndelsens moment fortales og udskydes konstant i FWs "funeral games" (515.23). Det sker dels ved den konsekvente tvetydighed som tilslører indblikket i situationens reale tilstand i I.8, dels ved tekstens tilstræbt cykliske struktur, og dels endelig ved sætningerne om at Finnegan som en anden Kristus genopstår. For eksempel siger ALP på næstsidste side: "I'll slip away before they're up. They'll never see. Nor know." (627.35-36), hvor formuleringernes ordlyd antyder at hun påtænker at forlade hjemmet uden at nogen, inklusive læserne, opdager hende, og uden at nogen derfor med sikkerhed vil vide hvad der motiverede hende – en læsning der bakkes op af de hule slag for brystet som lidt længere oppe på samme side udtrykker klager over at hun altid har ~~knoklet~~ uden at nogen har påskønnet, endsige forstået hende. Men det kan lige så vel betyde at hun henviser til døden, at manden og børnene aldrig vil komme til at overvære hendes nøjagtige dødsøjeblik, og derfor heller aldrig vil kunne vide præcis hvordan det var, i netop det se-

kund. På sidste side siger ALP ligeledes: "My leaves have drifted from me. All. But one clings still. I'll bear it on me. To remind me of." (628.06-7), hvor "leaves" udover til træets løv metonymisk refererer til bogens sider, der alle ("All") er drevet væk fra hende, men hvor hun stadig, naturstridigt, kan beholde et enkelt som kan minde hende om noget, et noget som forbliver usagt inden punktummet kapper sætningen af. At hun efter afskeden stadig skulle kunne erindre og kunne bære noget på sig, implicerer en fortsættelse efter døden, forstået som absolut afsked med alle det menneskelige attributer og evner. Hvis døden således ikke er sig selv, bliver det uklart om det vitterlig er døden hun omtaler, eller om døden, sådan som vi kender den, ikke blot skubbes foran hende, udskydes lidt endnu?

På samme måde beskrives HCE-Finnegans død tidligt i teksten som et irreversibelt fald: "His howd feeled heavy, his hoddit did shake. (There was a wall of course in erection) Dimb! He stottered from the latter. Damb! he was dud." (006.13-14). Som den "Bygmester Finnegan, of the Stuttering Hand" (004.18) der hilser på den faldende Bygmester Solness hos Ibsen, er han først klatret op på en gavl eller en mur eller en stige, eventuelt som en del af Babelståmets rejségilde og er derefter faldet ned. Kun for, ligesom Humpty Dumpty, at gå i tusind stykker uden at kunne repareres. Tekstens egen omskrivning af barnevisen om Lewis Carrolls Humpty-fald hedder "The Ballad of Persse O'Reilly", og indleder med at spørge: "Have you heard of one Humpty Dümpty/How he fell with a roll and a rumble/And curled up like one Lord Olofa Crumple/By the butt of the Magazine Wall", og ender med at fastslå at: "Not all the king's men nor his horses/Will resurrect his corpus" (45.01-5 og 47.26-27).¹⁰ Så Finnegan er død, og gravøllet følger logisk efter. Eller hvordan? For små 590 sider senere genopstår han tilsyneladende: "sod on a fall; pat; the hundering blundering dunderfunder of the plundersundered manhood; behold, he returns; reascenenent; fincarnate; still foretold around the hearthside" (596.02-5). Og allerede få linjer efter omtalen af den faldende bygmester hedder det, med en typisk dækket

henvisning til fallos, at: "Phall if you will, rise you must" (004.15-16).

Fortsættelsens bøn og tekstens transformation

Der er altså i begge sammenhænge – ALPs og HCE/FWs – tale om en afvisning af nogen form for forsoning med endelighedens, flygtighedens og for-gængelighedens triste datum. Dette manifesterer sig nu ikke kun som en repetitiv benægtelse og en magisk, mytisk-religiøs henvisning til genopstandelsens mirakel. Min påstand er i stedet at der er tale om en særpræget fremtidsrettet bøn, en futurisk appel om, mod bedre vidende, at kunne fortsætte, om at kunne tilstedes en uudviskelig tilstedeværelse. Mod enden af III.2 optræder for eksempel denne bøn: "Work your progress! Hold to! Now! Win out, ye devil ye! The silent cock shall crow at last. The west shall shake the east awake. Walk while ye have the night for morn, lightbreakfastbringer, morroweth whereon every past shall full fost sleep. Amain." (473.21-25).

Som et andet eksempel kan man anføre de to gamle vaskekoners sladder ved floden Liffey, hvor det gentagne refræn er: "Tell me. Tell me." (200.10), som et symptom på et hverdagsligt og konkret begær efter narrationens evne til som en protese at kunne forlænge vores erindring om det forbigangne eller passerede, bare en anelse endnu: "Tell me moher. Tell me moatst." (198.27) Dette er ej heller indekset på en bovlam nærværsmetafysik, men snarere en tekstuel ambition om at ville konstruere en nærvær-fysik.

Gravøllets opgave i FW er således at undergrave sig selv, at sørge for at det aldrig kommer til sorg, at Faldet aldrig finder sted. FW som helhed er altså det stik modsatte af en eskatologi, det vil sige den er en art sækulariseret teogoni, en beretning om den konstant gentagne første begyndelse der aldrig når frem til den finale og terminale afslutning: "he never starts to finish".

Men netop denne egenartede teogoni er karakteriseret ved at gestalte den dobbelte og uafklarede modstilling af to typer sorg-inskriptioner. Mens de divergerer hvad angår skala og kvantitet, konvergerer de i den futuriske bøn om at præ-mor-tem kan

opretholdes et lille øjeblik endnu. Når HCE tøver og stammer og snubler,¹¹ er det derfor ikke symptomet på den uafrystelige arvesynd der hæmmer hans frie tale og hans raske gang, men indforskrivningen af en diskursiv modfront af mikroklogiske taktikker der forhindrer sætningen i at slutte helt og fuldt, og menings- og fortolkningsarbejdet i uigenkaldeligt at ophøre. Og når ALPs svanesang oftest er gnomisk og elliptisk er det ikke fordi Kvinden med stort K er indlagt som privilegeret patient på det semiotiske plans non-tetiske substratum,¹² men fordi hun dermed formår at tilsløre og forhale sagens gang, at repetere Scheherazades strategi, at lade en mangeartet, "plura belle", skønhed besnære og forføre og irritere læseren *ad infinitum*: "since in this scherzaraide of one's thousand one nightinesses that sword of certainty which would indentifide the body never falls" (51.04-6).

Det objektive korrelat til disse to taktikker – tøven og tilsløring – er tekstens ustadige forvandling og subjekternes uendelige transformation. FW: "Anyhow, somehow and somewhere (...) somebody mentioned by name in his telephone directory (...) wrote it, wrote it all" (118.12-15). Denne passage siger at et konkret og partikulært enkeltindivid har skrevet FW, at FW er i og af denne verden, at den ikke er sprunget frisk og jomfruelig ud fra Guds pandebrask, men at een af de mennesker der oven i købet står i Hans telefonbog, har skrevet den. FW er altså en uudryddelig del af regionen *sub caelo*, ikke en overjordisk entitet som svæver *supra caelo*. Det betyder efter Aristoteles at den er forgængelig og omskiftelig, ikke uforgængelig og evig. For at sætte trumf på denne pointe, som stik modsiger de ovenfor citerede megalomaniske udsagn, betones det videre i den samme passage at FW, ligesom universet, befinder sig i en stadigt avlende sværm af foranderlighed: "every person, place and thing in the chaosmos of Alle (...) was moving and changing every part of the time: the travelling inkhorn (...) the continually more and less intermisunderstanding minds, the as time went on as it will variously inflected, differently pronounced, otherwise spelled, changeably meaning" (118.15-28). Tekstens muterende magma indgår her, hvis vi tager den på ordet,

i et reversibelt kontinuum med universets diffunderende svirren.¹³ Det medfører at FW aldrig helt og holdent er sig selv, men at teksten er kastet ud på tilværelsens tilfældige og omskiftelige rørelser, herunder forandringer i udtale og stavemåde og udlægning af skriften.

Og nu til ALP (som på tysk, "Alp-traum", betyder "mareridt"): "And we'd be married till delth to uspart. And though dev do espart (...) And can it be it's now fforvell? Illas! (...) But you're changing, acoolsha, you're changing from me, I can feel. Or is it me is? I'm getting mixed." (626.30-36). Først udtaler ALP brullypsritualets forhåbningsfulde antitese til gravøllets farvel, nemlig "vi skulle være gift til døden os skiller". Her er det underforstået at døden vitterlig er navnet på en uigenkaldelig adskillelse. Men derefter kommer: "And though", dvs. "og også selvom døden os skiller", hvilket giver en ophævelse af døden som adskillelse, en fortsættelse af ægteskabets forening. Derfor bliver ALP i tvivl, signaleret ved "fforvell"s fordoblede første og sidste bogstaver. Er der tale om en afsked, "And can it be it's now fforvell?", eller er der blot tale om en overgang til en anden samlivsform? Andetsteds omtales et: "Radium Wedding" symptomatisk som en: "Magnificent Transformation Scene" (222.16-17).

Denne tvivlrådighed om ægteskabets eller det biologiske liys ophør forplanter sig dernæst til selve subjekternes konstitution, al den stund ALP artikulerer en erkendelse og anerkendelse af deres stadige, strømmende foranderlighed. Har ægteskabet da ikke blot været en midlertidig passage hvor to individer i metamorfose indbildte sig at mødes og fusionere i det der reelt var en ikke-synkroniseret flux af processuelle subjekt-formationer? ALP synes dermed uvilkårligt at skrive under på rigtigheden af Humes gamle skepticistiske observation: "I may venture to affirm of the rest of mankind, that they are nothing but a bundle or collection of different perceptions, which succeed each other with an inconceivable rapidity, and are in perpetual flux and movement."¹⁴ Det er derfor hun ikke kan afgøre om det er hende selv eller HCE der forandrer sig, men i stedet udtaler sig fra en position hvor de begge undergår en umådeligt hurtig dissociation i selve udsi-

gelsesøjeblikket: "You knew me once, but you won't know me twice" (487.31-32). Men det forhold at hun bliver forvirret, "get mixed up", og samtidig blandet sammen med de flydende grænser mellem subjekt og verden, levende og dødt stof, "getting mixed", indikerer at hun er indlagt i en situation hvor gravøllets ritual mister betydning og vægt. For hvis hvert øjeblik er en gravøl, er intet øjeblik reserveret en gravøl. Det betyder, at ALPs sørgearbejde må være konstant, men det indebærer tillige at hun intet har mistet, for man kan jo ikke miste det man aldrig uindskrænket har besiddet. Disse skismatiske drejninger, denne ængstelige betoning af forandringens status som mobilt grundvilkår er dermed og selvsagt dobbelttydig. For mens den for det første antyder en flugtlinjes befrielse fra den statiske og dødsyge nedlukning i en ensartet totalbetydning eller en rigid selvidentitet, indebærer den for det andet at døden optræder hvert øjeblik, at gravøllet påbegyndes og ophører med lynets hast, at der knapt nok er tid til at afholde den før gravfæstelsen eller kremeringen er overstået.

På sporet af gravøllets forsvundne passage

Gravøllets terapeutiske betydning opstod i og med den midlertidigt bremsede en direkte bevægelse fra afsjæling til forrådnelse og opløsning, at den iscenesatte et udtrukket og måske endda sørgmuntert farvel til den afdøde, en mulighed for at udveksle skrøner og anekdoter, hyldestange til og bagtalelse af den netop hedengangne. Gravøllet markerede således, ved hjælp af det stiliserede ritual og deltagernes narrative kompetence, en overgang mellem liv og død, mellem nærvær og fravær som gjorde selve denne uhåndgribelige forvandling mindre skræmmende og mindre forbløffende. I FW, modsat, fastholdes og forskydes selve det duplicitære og sære ved gravøllets besynderlige samtidighed af nærvær og fravær. Og dette sker på de to hovedspor som i det foregående er blevet skildret. Via ALPs sentimentale jammer og FWs megalomane hybris blev gravøllet umiddelbart ophævet som en gyldig, social psykologisk medicin. For ALPs vedkommende fordampede gravøllets skær af endegyldig afsked i og med de dunkle tvetydigheder indlagt i hendes

udstrakte monolog, sådan at det var vanskeligt at afgøre om vi havde at gøre med Isoldes *Liebestod*, en Noras flugt fra hverdagens trummerum eller en snu Scheherazades rænker for at udsætte dødens øjeblik: "We are circumveiled by obscuritads" (244.15). For FWs vedkommende blev der slået skår i den triumferende beskrivelse af almægtig og ideal evighed i og med de skepticistiske passager om global forandring og om lokale, idiosynkratiske produktionsbetingelser. Såvel kvindens som tekstens utopiske undvigelsesforsøg hutlede sig i sidste instans sammen som en from bøn om blot en lille, beskeden fortsættelse endnu, og repræsenterede dermed et sørgarbejde der forsøgte at fjerne selve grunden under sorgen (objekttabet).

Tekstens ramme omkring disse to registre ytrer sig som et omslag fra kuldslået eskatologi til sekulariseret teogoni: En diskret gestaltning af en bevægelse der hverken lader sig forankre i begyndelsens jerngreb eller i afslutningens kolde dødshånd – det aristoteliske plots spændetroje – men flimrer og blafrer i en stadig forandring af gehalt, tone og betydning, midt mellem en: "quasi-begin" (56.27) og et: "and that's not the finis of it (would it were!)" (291.13). Tekstens rum er dermed en korridor hvor vishedens sværd aldrig falder og for alvor skærer den Gordiske knude midt over. Rådvildhedens og forvirringens tågeslør kaster en nådig skygge henover gravøllets brutale vidnesbyrd om kommende, endegyldigt fravær: "Where are we at all? And whereabouts in the name of space? I don't understand. I fail to say." (558.33-34), står der helt i slutningen af tredje bog, hvor "what was that?" betegnende bliver til: "Fog was whaas" (555.01). Som et ekko af: "Who was he to whom? (...) Whose are the placewheres?" (56.31-33).

Ganske vist er det vanskeligt at beskyldte FWs skaber for at være en mundlam og desorienteret søvngænger, men det er givet at når skaberinstansen et sted beskriver en: "ideal reader" som lider af: "ideal insomnia" (120.13-14) er det ikke uden grund. Dén ideale læser som lider af en ideal søvnløshed er nemlig forrykket fra det skema i hvilket gravøllets ritual skelner skarpt mellem nat og dag, liv og død, vågenhed og søvn, realitet og drøm. I

stedet indtræder en fiks og eklektisk idé, lånt fra Nicholas Cusanus og G.W. Leibniz, om modsætningernes sammenfald og identiteternes uskelnelighed: "Nicholas de Cusack (...) by the coincidence of their contraries reamalgamerge in that indentivity of undiscernibles (...) *Han var.*" (49.34-36 og 50.01-5). Tekstens subjekt er ikke, han var altid på forhånd en skygge af uskelnelige figurer på vej frem og tilbage over floden, "lethelulled" (78.04), mellem Hades og Dublins "phantom city" (264.19).

Tekstens indsats, dens fordring, er at vi medvirker til denne hypnotiske og fejlslagne suspension af de mest basale distinktioner vi kender til, og at vi dermed kommer til at udføre dens meget særegne variant af sorgarbejdet. Det vil sige at tekstens "Wakeschrift" (205.17)¹⁵ på samme tid fremstiller og undsiger to flugtforsøg, kvindens listige rænker og tekstens (maskuline?) storhedsvanvid, til fordel for udbredelsen af et semantisk spindelvæv der ved implicit at benægte dødens karakter af uigenkaldelighed uhjælpeligt henviser os til desorienteringens ideale søvnløshed, den lindrende hallucination, den flaksende fornemmelse af at være nedsunket i en: "riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay" (003.01-2), af at være: "Nayman of Noland" (187.28). Det er meget muligt at vi nedstammer fra Adam og Eva, eller fra en vilkårlig kombination af atomer, men hvis vi accepterer at entrere Finnegans gravøl ender vi som undrende gæster til en fest der nægter at slutte: "We may come, touch and go, from atoms and ifs but we're presurely destined to be odd's without ends" (459.16-18).

Babelstårnets fald svarer til udstødelsen fra Edens Have: I begge tilfælde er der tale om en specifikt menneskelig drøm om ubrudt kontinuitet og progression, hvadenten af menneskets almagt eller dets eksistens, og begge dramaer handler om hvordan vi blev overladt til misforståelse og isolation, dødelighed og forfængelighed. Men når Joyce i sin første sætning udtrykkeligt, ved sit indskud, pointerer at vi er "past Eve and Adam's", forbi eller over dem, og med både "swerve" og "bend" antyder afvigelser fra den lige vej frem, betyder det ifølge nærværende læsning at han med FW mente at have skabt en mu-

lighed for at gå ind i en ny Edens Have hvor: "everybilly lived above with everybiddy else" (21.09), en ny Phoenix Park i hvilken han personligt havde sørget for at et universelt sprog og en global ikonologi stod til rådighed, ligesom han havde kastet et barmhjertigt slør over det skarpsyn som kun ser den melankolifremkaldende absolutte forskel mellem liv og død, til fordel for en tilstand hvor: "Omnius Kollidimus" (299.09, "alt kolliderer"). Om vi mener at læse dette ud af teksten, eller tilskriver det biografiske subjekt "James Joyce" det standpunkt er i denne sammenhæng underordnet. Hvis vi vil deltage i Finnegans gravøl kræver det af os at vi bliver ideale søvngængere der blidt pendulerer mellem ALPs vemod og Finnegans vanvid, på grænsen til en knapt begribelig utopi, et: "Errorland" (62.24) hvor gravøllets passage forsvinder og bliver til passagens konstante gravøl.



JAMES JOYCE (Zürich 1938). Foto: Carola Giedion-Welcker.

Noter

1. Jeg citerer i det følgende fra *Finnegans Wake* (1939), London: Faber and Faber 1975, med side- og linjetal, sådan at side 123 linje 15 står som 123.15, og gengiver desuden de fire bøger og deres unummererede kapitler som fx II.3 for anden bogs tredje kapitel.

2. Jeg må her henvise til Freuds klassiker: *Mourning and Melancholia*, i *Collected Papers*, vol.4, NY: Basic Books 1959, pp.152-170, og til Nicolas Abraham og Maria Toroks forestilling om kryptografi og inskription af sorgen, se deres bekendte: *Cryptonymie: Le verbier de L'Homme aux loups*, Paris: Flammarion 1976. Samt fx J-M Rabaté: *Les spectres de la modernité* 1997 og Angela Moorjani: *The Aesthetics of Loss and Lessness*, NY: St. Martin's Press 1992 for to interessante eksterne ideer af særlig Abrahams ideer til tekstanalysen. Uden at det følgende dog skal opfattes som værende forpligtet på en loyal og kohærent gengivelse af dette kontinents doktriner. For snarere end at være en monogam ægtemand er HCE en: "cryptogam of each night bride" (261.27)...

3. ALP antyder et sted til den sovende eller døde husbond at fugl Fønix, der jo forgår i ilden og rejser sig ud af asken, nærmer sig: "It's Phoenix, dear. And the flame is, hear!" (621.01-2). Jfr. desuden Giambattista Vico: *Den ny videnskab* (1744), Kbh.: Gyldendal 1998.

4. Men samtidig gælder det i FW, i hvilken kontradiktionssætningen systematisk omgøres, at: "nachts-tag" (66.04), altså at nat og dag er identiske. Dette kollaps af skellet mellem nat og dag udgør i sig selv en rent tekstuel negation af tidens kosmologiske fremadskriden: hvis dag ikke afløser nat kan historiens progression, og a fortiori livets fremdrift, midlertidigt blokeres. Det samme gælder tekstens matematik: "But ein and twee were never worth three" (246.15).

5. I III.4, pp. 579-580 er der en mere udfoldet meta-narration af nøjagtigt samme slags, dvs. fortalt fra et olympisk panoptikon der angiveligt over- og gennemskuer menneskene og alle deres monotone handlingsmønstre.

6. Allusionen er til Laurence Sterne: *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768), og til ærkeenglen Michael der nedstyrkede Satan i Helvede.

7. For en elaboreret og i nærværende sammenhæng relevant udvikling af implikationen af dette ordspil med "mourning" og "mourning", cf. Stanley Cavell om Thoreaus *Walden* og dens taktik over for hhv. "knowledge" om og "acknowledgment" af tab: "The Uncanniness of the Ordinary", i: *In Quest of the Ordinary - Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago 1988, pp. 171-72.

8. Cf., om biseksualitetens indebyrd i FW, "A Shadow of Doubt: Bisexuality in *Finnegans Wake*", i Jean-Michel Rabaté: *Joyce Upon the Void*, London: Macmillan 1991, kap.7.

9. "Mem" betyder på hebræisk "vand" og er således det naturlige tegn for ALP. Derudover skal man bemærke at det franske "même" kobles til det danske "mor", sådan at "jeg er altid den samme mor" fremkommer, dvs. jeg er uforanderlig. En bøn som allerede er undergravet i og med vandets flyden. Endelig er den græske tangent vigtig: "mnemonisk", som er et almindeligt brugt ord på engelsk, betegner jo gudinden Mnemosyne hukommelsesteknik.

10. Visens oprindelige kontante ordlyd er: "Humpty Dumpty fell from the wall/Humpty Dumpty had a great fall/all the king's horses and all the king's men/couldn't put Humpty together again". For en mere udførlig analyse af børmerims funktion i FW, herunder de to Alice-bøgers rolle, jfr. Grace Eckleys kompetente: *Children's Lore in Finnegans Wake*, NY: Syracuse UP 1985.

11. Cf. fx 004.18, 006.09, 35.20, 38.33, 151.28, 163.10-11, 178.01-2, 231.24, 424.13, 532.20.

12. Jfr. Julia Kristeva: *La révolution du langage poétique*, Paris: Seuil 1974, cf. pp.17-100 angående sonderingen mellem det semiotiske og det symbolske plan.

13. Jfr. for en mere indgående analyse af det gensidigt implicerede forhold mellem omverden og tekstrum i FW, Mikkel Bruun Zangenberg: *Romanens medierende mellemrum - Om Finnegans Wake og den moderne, eksperimenterende avantgarderomans problematik*, Århus: Litteraturhistorisk Forlag 1999, særlig kap. 3.

14. David Hume: *A Treatise of Human Nature* (1739-40), ed. Nidditch, Oxford at the Clarendon Press 1978, p. 252. Hume supplerer denne bemærkelsesværdige påstand med en ikke mindre "radikal" sammenligning af bevidstheden med en teaterscene: "The mind is a kind of theatre, where several perceptions successively make their appearance; pass, re-pass, glide away, and mingle in an infinite variety of postures and situations. There is properly no simplicity in it at one time, nor identity in different (...) The comparison of the theatre must not mislead us. They are the successive perceptions only, that constitute the mind; nor have we the most distant notion of the place, where these scenes are represented, or of the materials, of which it is compos'd.", *ibid.*, p. 253.

15. Ordet optræder i ALPs flodkapitel (I.8), og knytter derfor an til en anden leksikalsk betydning af "wake", nemlig "kølvand" der ligesom "gravøl" fungerer som tegnet på en dobbelthed af nærvær og fravær.