

Det seksuelles komik i moderne litteratur

JENS PETER LUND NIELSEN

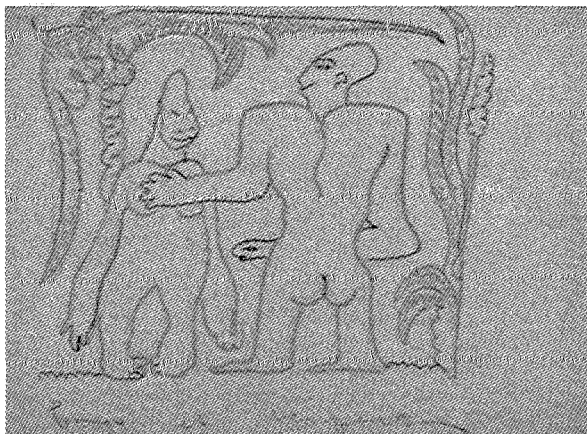
Hvis man, som Baudelaire gør det, vil tale om det komiske som historisk bestemt, er der ingen tvivl om, at guillotinen spiller en grænsesættende rolle i latterens historie. Men det er ikke Baudelaire's pointe i *Latterens væsen*, at den franske revolution er afgørende for den moderne version af det komiske. Det er for Baudelaire kristendommens vækst, der er befordrende for komikken, idet Baudelaire anser det sataniske overmod, eller hovmod, som værende latterens udtryk; det vil sige: desto større bevidsthed om det gode og det ondes poler, desto større latter, desto mere komik. En flyvende fallos, der befordrede de uskyldige døtre i den romerske mytologi, virkede ifølge Baudelaire sikkert slet ikke morsomt i antikken; først med kristendommens sejr bliver en fallos med vinger til noget morsomt.

Om nu det bevingede kønsllem i sidste instans kun er morsomt set ud fra en satanisk synsvinkel, gør Baudelaire sig ikke videre tanker om; i virkeligheden virker det som om, at Baudelaire alligevel ikke finder den kristeligt betingede, dæmoniske latter helt eksemplarisk for den absolutte komik. Måske ligner den for meget den betydningskomik, som Baudelaire anser for en lavere form for komik, og det vil sige: den franske, filosofiske latter, f.eks. Rabelais, Molière, Voltaire. Baudelaire opgiver at følge latterens sataniske spor, måske fordi der også er for meget filosofi forbundet med dette. I stedet taler han om pantomimen som udtryk for den absolutte komik; til eksempel beretter han om en engelsk version af den klassiske pantomime, hvor Pierrot dømmes til døden for sine forseelser: da eksekutionen ved hjælp af den franske guillotine har fundet sted, springer kroppen op og griber som en behændig tyv det afhuggede hoved og stikker det i bukselommen.

Her er vi altså, ifølge Baudelaire, på sporet af den absolutte komik. Dette er ikke "satanisk" komik, ej heller betydningskomik; så meget står klart. Men hvorfor den krop, der griber sit eget hoved, er så morsom, siger Baudelaire intet om; påfaldende er det blot for os, at Baudelaire's eksempel på absolut komik faktisk ligner antikkens frit flyvende fallos; her er i begge tilfælde tale om delen adskilt fra helheden; den hovedløse krop på den ene side, og den kropsløse fallos på den anden, begge dele lige vitale og, synes det, virksomme som metonymiske aktører, der mimetisk har besat den plads, der legitimt tilhører helheden og som på den måde trodser hele den organiske orden, ved deres livfulde, unaturlige, stykagtige eller fragmenterede repræsentationer. Delen mimer i begge eksempler kroppen på metonymisk, eller pervers, måde. Måske er det så delens mirakuløse opstand imod den kropslige totalitet, der i sig selv er det mest ekstreme udtryk for hvad Baudelaire forstår ved absolut, eller måske moderne komik?

Lad dette – som et tankeforsøg – være tilfældet. Når Baudelaire finder delens animationer morsomme over al forstand, har han allerede opgivet tanken om latteren baseret på almagt; dermed har han også passeret det ubehag han fandt ved alliancen mellem den gamle "sataniske" latter og den nye "civiliserede" latter, dvs. den omnipotente "munterhed", der udgår fra magtens og kundskabens positioner. I tilfældet med den guillotinerede krop og den flyvende penis gives der ikke en filosofisk eller videnskabelig eller social position for latteren, der garanterer den leende at kunne le og samtidig have latteren på sin side.

Fælles for den bevingede fallos og den guillotinerede krop er, at hverken den ene eller den anden fi-



S.M. EISENSTEIN: *Pommes et serpent*, ca. 1930. Sort kridt på papir, 270:372 mm.

gur i sig selv smigrer den orden, der gerne ser sig selv skabt som en helhed og modellerer verden efter naturens, kroppens og kønnets organiske sammenhæng. Tilsyneladende ligger der i fragmentariseringens komik noget, der også ligner et brud med det guddommelige paradigme, som mennesket ifølge skabelsesberetningen er modelleret efter; det første menneske, Adam, blev som bekendt skabt i Guds billede. På den anden side synes det også som om Genesis selv bryder med den store metafor, der ligger til grund for Adams skabelse; det gælder naturligvis Eva, hvor Gud synes at have reserveret sig retten til også at være metonymiker, når han skabte Eva som en synekdochisk figur, af Adams ribben, og dette er bestemt intet paradigme på menneskets gudslignende natur. Eva er skabt som delen af Adam, uden anden lighed med hans helhedsoprindelse end netop med dette mandslem, der synliggør forskellen mellem mand og kvinde.

At Eva i sig selv lever sit metonymiske liv som en for Adam selskabsgivende fallos, virker som om Gud i sin retoriske skabelsesproces også har haft sans for det absolut komiske. Når Eva falder for slangens fristelser, er der derfor ingen grund til at antage, at komikken først i Syndefaldets version er kommet ind i verden; slangen er blot Satans efterligning af Guds egen metonymiske figur. Slangen mimer Eva, og alliancen er skabt for alle partielle objekters opstand imod den helhedens struktur, som allerede

Gud selv syntes at have parodieret ved at skabe Eva som en animeret fallisk figur, løsrevet fra sammenhængen, uden lighed med Gud selv. Ved sin oprejste gang, ved siden af Adam, blev Eva fra første færd overdrivelsens komiske udfordring til skaberværkets seriøsitet. Som skabning er kvinden derfor et muntert paradoks; netop hvad hun ikke har, sammenlignet med manden, har hun til overmål i kraft af sin metonymisk skabte skikkelse.

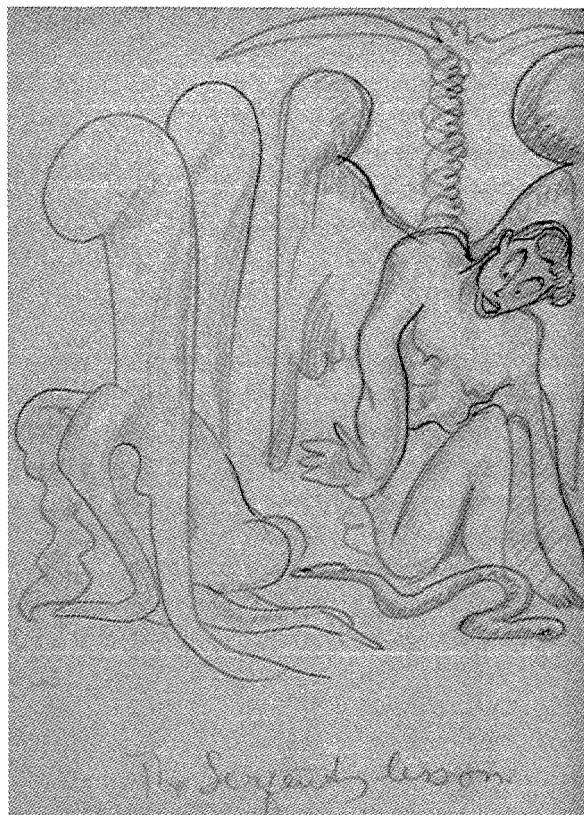
Syndefaldet blev en skandale, afledt af Guds særegne skabelsesmetode i forbindelse med Eva. Oprindeligt tænkt som organslave for skabningens herre, til adspredelse for Adam, fulgte så Evas løsrivelse i form af en afdriftsmæssig selvstændiggørelse. Hendes falliske enegang i Haven lignede slangens; forført af sit eget spejlbillede forførte hun Adam; delen viste sig mere magtfuld end helheden, og objektet blev herre over subjektet. Hvis den ikke havde været det før, så blev seksualiteten med Syndefaldet for alvor en komisk sag. Med Evas magtfulde enegang havde den mandlige fallos for evigt forladt sin indehaver og selvstændiggjort sig som organets revolte over for organismens natur.

Stærkt fristet af at fjerne dette komiske element i skabelsen, og erstatte det med et naturligt forhold mellem kønnene og et harmonisk samvirke mellem organerne, syntes den franske revolution også at blive et af historiens første alvorlige forsøg på at fortrænge delens usurpationer til fordel for genskabelsen af en universel metaforisk harmoni. Hjælp til dette projekt var der ikke i den hellige skrift, fordi denne var besmittet af det metonymiskes tilstedeværelse i selve Genesis; delens overdrivelser var her ovenikøbet lovet som værende et evigt blivende menneskeligt vilkår gennem arvesynden. Da guillotinen skilte hovedet fra den absolutistiske krop, blev dette på den ene side et ubestrideligt frihedsløfte, politisk og historisk set. På den anden side syntes den samme handling også at indebære truslen om skabelsen af et seriøsitetens metaforiske regime, hvor mennesket til erstatning for den symbolsk guillotinerede gud skulle indsætte sig på hans plads og, med større held end ham, bøje hjælpemidlerne ind under lighedernes absolutte regime.

I opgøret med den metonymiske Arvesynd er det forståeligt, at den borgerlige orden efter revolutionen netop gjorde kvinden til objekt for videnskabens interesse; opdagelsen af det kvindelige æg i begyndelsen af århundredet medvirkede til at give hende denne form for komplementaritet, der kunne befri hende for den synekdotiske figuration af det mandlige, som Genesis havde henvist hende til. Jules Michelet insisterede på hendes flydende natur, hendes oceaniske karakter og på hendes væsen som beholder for kosteligt blod. Såvel filosofien som videnskaben stod i den metaforiske seriositets tjeneste, og imaginært blev der så draget alle konsekvenser af kvindens forskellighed fra manden, således at de to køn kunne anskues som en form for lighedsmæssig polaritet i den stærkt begærede metaforiske orden, der produktivt skabte som aldrig før, redskaber der lignede kroppens organer i en samfundsmæssig organisme, hvis virksomhed nu syntes at kunne love en organisk harmoni efter den levende krops forskrifter.

Legemets værdiøgning er nært forbundet med oprettelsen af det borgerlige hegemoni, siger Michel Foucault i første bind af sin *Seksualitetens historie*. Men som en pointe hos Foucault var det ikke kun kroppens sundhed, der blev værdsat som paradigmatiske for samfundslivets funktioner. Selve kønnene blev også inddraget i den generaliserede metaforiseringsakt, der udrustede den borgerlige orden som "et seksuelt legeme", hvis driftsmæssige energier ikke blev tabuiseret, men tværtimod maksimeret under vidensbegærets moderne regime.

Uden at Freud i øvrigt i sit billede af mennesket som en "protesegud" inddrager det seksuelle, synes parallellen til driftskræfterne at være nærliggende, når han i *Kulturens byrde* taler om alle de tekniske opfindelser, hvormed mennesket "fuldender" sine egne motoriske og sensoriske organer. Som Freud ser problemet, er det temmeligt tydeligt, at mennesket ikke kan være så sikker på hjælpemidlerne, som det kunne ønske sig, når det skaber disse i lighed med sine egne organer. Helt sammenvoksede er disse hjælpeorganer ikke med kroppen, ifølge Freud; de volder fra tid til anden meget besvær. Om Freud nu i virkeligheden siger her, at skabelsens skandale



S.M. EISENSTEIN: *The Serpent's lesson*, ca. 1930. Sort kridt på papir, 370:270 mm.

vil kunne gentage sig, er – hvis det er tilfældet – kun antydning. Men på det seksuelle plan er der ingen tvivl om, at det slet ikke lå Freuds tankegang fjernt, at hjælpemidlerne endnu engang ville kunne løse sig fra lighedernes forskrifter og leve deres eget komisk virkende driftsliv som metonymiske figurationer eller perverse delrepræsentationer af en tabt helhed.

Som den første i verdenslitteraturen synes Klods-Hans at have responderet på den nye verdensordens krav om metaforisk organisering af seksualiteten. Intet er i denne sammenhæng ubrugeligt for lighedernes produktive forskrift, og som sand metaforiker har Klods-Hans også forstået, hvilken trussel de metonymiske rester udgør for en organisk sammenhængende seksualitet. Ingen libido er så målrettet som Klods-Hans'; han rider på et gammelt driftsymbol som gedebukken, og han har blik for for den

døde krages antikke betydning. Intet af civilisationens metonymiske affald bør lades tilbage, alt vil blive diskursivt udnyttet i en kønsligt overtalende metafor over for Kongedatteren.

Prinsessens: "Jeg steger hanekyllinger," rummer slet skjulte kastrationstrusler. De får ingen virkning på Klods-Hans, han forvandler den orale tales terror til genuin genital metaforik. Træskoen figurerer ikke kun kogetøj; objektet bliver, uden mulige misforståelser, et vaginalsymbol i samme øjeblik Klods-Hans anbringer den døde krage i træskoen. Genoplivet bliver på samme tid kragen som en mandligt frugtbarhedsorgan, ikke mere bevinget, ikke løsrevet fra sin kropslige sammenhæng og derfor heller ikke længere tilgængelig for kvindelig besættelse. På spørgsmålet om "dypelsen" får Kongedatteren også et virilt svar. Klods-Hans er igen en energisk metaforiker; lommerne er fulde af "pludder", og denne flydende substans gør lignelsens obscenitet fuldendt og Klods-Hans' "Jeg har saa meget jeg kan spilde af det!" overtaler Prinsessen: "Det kan jeg lide!" sagde Kongedatteren, "Du kan da svare! og du kan tale og dig vil jeg have til Mand!"

Klods-Hans er den virile metaforiker, der endeligt sætter grænsen for det komiskes metonymiske besættelse af seksualiteten; han fordriver det metonymiske fra kønsakten og instituerer metaforen som det triumferende princip. Dertil mimer Klods-Hans det aktive, driftssikre mandlige princip, der bemægtiger sig Kongedatteren. Alt for længe har hun været herskerinde og fallisk dementeret kroppens orden; alene Klods-Hans synes stærk nok til at mobilisere metaforens potentialer til en seksualrevolution, hvor kvinden endeligt indsættes på den kønsligt komplementaritmæssige plads, naturen foreskriver hende. Så vidt eventyret; lad os håbe, at den ophedede metafor hos Klods-Hans ikke på samme tid vitaliserer metonymien, som det ifølge Gérard Genette sker hos Marcel Proust. Hvis metaforen, som det er tilfældet i *På sporet efter den tabte tid*, virker som detonator for metonymiske kædereaktioner, har kragen hos H.C. Andersen så ikke alle retoriske muligheder for bevinget genopstandelse og fortsat himmelflugt?

Som Klods-Hans arbejder også Grundtvig som metaforiker; heller ingen har som Grundtvig insistere på at oprette et mandligt hegemoni i den religiøse digtnings symbolske orden og således forbedre Guds skaberværk ved at fjerne kvinden fra den muntre funktion, hun fik tildelt i skabelsesberetningen. Fallos bliver hos Grundtvig indsat på den organiske plads, der tilkommer denne del efter naturens forskrifter. Metonymien truer ordets autoritet med dens komiske potentialer; derfor må den fjernes fra den kristne figuralitet. Den brudte vandringsstav på graven er en sådan metonymisk figur, den ligner en knækket fallos; den vil Grundtvig ikke vide af, og læver også korset fjernet; dette er jo, selv om det er seksuelt uskyldigt, også en metonymisk figur: plant en Lilje, hvor det stod! Grundtvigs figurative revolutionering af graven omfatter også fordrivelsen af rosen; den er ganske vist en metafor, men belastende for den virilisering af religionen, som Grundtvig arbejder for, fordi rosen er alt for kvindeligt et symbol: Derfor den mandlige påskelilje, ifølge Grundtvig, som bedre metafor for opstandelsen: Mer end Rosen est du værd, Paaskeblomst på Fædres Grave.

Hos Grundtvig symboliseres ordet som mandligt. Tungen, der hos Eva allierede sig med slangen og figurerede et fra sandheden løsnat og bedragerisk lem, føres af Grundtvig tilbage til en organisk del af en symbolorden, der er stærkt virilt besat: Skab et apostolisk Tungemaal – siger Grundtvig – glødende af Guddomsordet, blødt som Olie, haardt som Staal. Tungen er, insisterer Grundtvig på, igen og igen, en mandlig metafor, stærkt ophedet og potent: I Jesu Navn, da Tungen gløder, hos Hedninger saavel som Jøder. Altså: hos Grundtvig lades intet religiøst uden for det seksuelles organiske metaforik. Grundtvigs arbejde for at indbefatte det kristne-jødiske i et metaforisk system, hvorfra den metonymiske Eva for altid er udelukket som en humoristisk dimension af Guds skaberværk, ja dette arbejde mobiliserer alle libidoens energier med henblik på at virkeliggøre alvorens utopi. Selve taleakten bliver hos Grundtvig derfor mandligt seksualiseret; det levende ord bliver for Grundtvig en fertilitetsmetafor, og øret, derfor, et kvindeligt receptivt organ: Øret gennemboret,

luktes op for Ordet, som Grundtvig siger i salmen "Herren taler; Ører hører."

Når Baudelaire i sin kunstkritik anbefaler den borgerlige orden at regere med poesiens midler og at gøre selve det politiske hegemoni til metafor for det lyriske digt, er der ingen tvivl om, at han på ironisk måde taler om noget, der ligner en fyldbyrdet symbolsk kendsgerning. Det samme gælder også Nietzsche, der anbefaler den stærke politiske orden at efterligne metaforens vilje til magt og lade både sjæl og samfund adlyde den samme strenge symbolistiske forskrift. At metaforens utopi så ikke vil blive munter, pointerer Nietzsche også med et glimt i øjet; han selv vil af de nye digtertyranter blive udstødt fra den orden, han har gjort sig til ironisk profet for. Det kvindelige, som synes at være adgangen for det metonymiske, vil blive strengt blokeret. Når du går til en kvinde – som Nietzsche siger – så husk pisen. Med andre ord: metaforens seriøse utopi bliver hos Nietzsche taget på ordet, men det sker med en alvorsmaske, der gennem overdrivelser lader os ane et muntert ansigt bagved.

Som om Nietzsche også ironisk mimer Grundtvig, taler han om det mandliges fortabelse gennem øret. At høre på en andens ord er for Nietzsche det samme som at blive til kvinde; ej heller vil Nietzsche læse, for hvad er det at læse andet end låne øre til en anden, og Nietzsche vil ikke have øret gennemboret af ordet. Nietzsche ved, hvor udsat han i denne sammenhæng er, og hvilken risiko han løber, ved at have så smukke ører som han har; derfor truer også musikken ham med feminisering. Især den gamle forfører Wagner har udgjort den største trussel mod Nietzsches ører, følgelig nægter Nietzsche også at lægge øren til flydende musik; han skal ikke ad den vej befrugtes som en anden kvinde, og derfor lytter Nietzsche i sin manddom kun til "tør" musik som for eksempel Bizet.

Mest af alt virker det som et retorisk overkill, når Nietzsche mimer den metaforiske befæstning af en hel verdensorden. Gennem overdrivelsernes komiske undertoner virker denne fæstning på den anden side også skrøbelig i kraft af sin overophedede seksuelle symbolik. Hvis den lighedsmæssige sammenhængskraft mister sin styrke, eller selvstændiggør sig

som den "symbolernes skov", der som hos Baudelaire betragter mennesket med "fortrolige blikke", har metaforiciteten forskudt sig fra subjektets position og synes forvandlet til metonymiske figurer, der har løsrevet sig fra deres organiske helhed, og derfor virker som komiske animationer af det der fra begyndelsen af blot skulle være retoriske hjælpemidler. En munter version af metonymiens skandalisering af den metaforiske retoriker finder vi hos Søren Kierkegaard, der i *Stadier paa Livets Vei* undergraver seksualitetens lyriske alvor med prosaisk komik.

I *Adskilligt om Ægteskabet mod Indsigelser* mimer Kierkegaard assessor Wilhelms metaforisk henførte tale om ægtemandens naturlige frugtbarhedsforpligtelser. Diskursen indbyder ikke til morsomheder, for som det hedder: Der er een Ting som Ægteskabet ikke forstaaer, om det end, som sagt, er formidlet i Spøg; det forstaaer ikke Spøg. – Seriøs bliver derfor talen om begrebet "sympati", der er fundamentet for hele giftermålets etik; tilsyneladende et etisk begreb, indtil den seksuelle metaforisering af "sympatien" til mandlig sædvædske forvandler hele den etiske diskurs til et spørgsmål om en biedermeieragtig driftsøkonomi. Kun i ægteskabet kan den kostelige sæd investeres som noget, der ikke "fordamper" eller går til spilde; tværtimod vil spermen, fornøftigt investeret i et hustrulegame, yde sit afkast til glæde for giveren; hør blot Kierkegaards overdrevne imødekommelse af den seksuelle metafor fordringer på alliancen mellem økonomisk driftighed og højt svungen lyrisk patos i forbindelse med sæd-afgivelsen:

Den, der er negativ mod det Timelige, har ingen Afledning for sin Sympathi, der altsaa istedetfor at blive ham en Vederqvægelse, naar den udgyder sin velsignede Overflod og naar den atter samler ny, bliver ham en Plage, der tærer paa hans Sjæl, fordi den ikke kan yttre sig. [...] Lad Eneboeren, der valgte negativt, lad ham være en ædel Sjæl, lad hans Sympathi søge og finde Opgaver, der ere langt større end at have Hustru og Børn, han har dog ikke Glæden deraf. Hvis Himlens Dug ikke måtte falde på Græsset, og ikke maatte have Glæde af at see Blomstret vederqvæget ved dens Liflighed, hvis den skulle udbrede sig over det vide Hav eller fordampe, før den

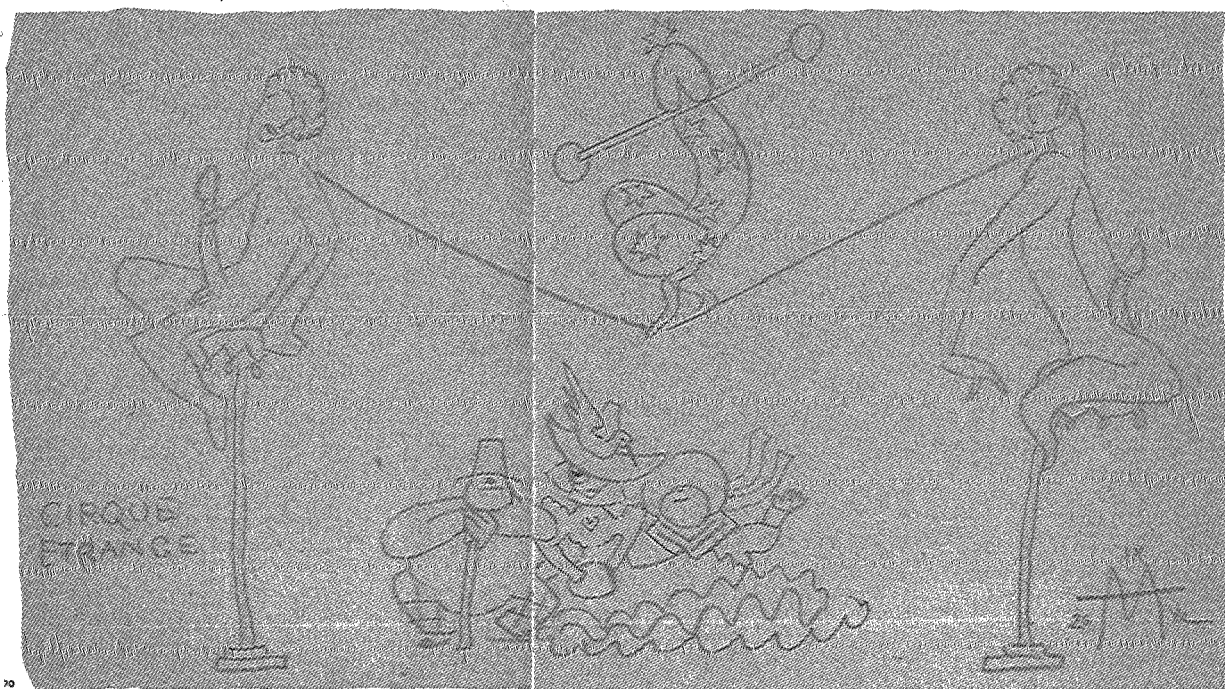
naaede Blomstret, var det ikke forfærdeligt? Hvis Mælken i Moderens Bryst strømmede rigeligt, men der var intet Barn, hvis den spildte Mælk var saa kostelig som Junos, efter hvilken Mælkeveien nævnes, ak hvor tungt! Og saaledes også med et Menneske, hvis Sympathi ikke faaer Lov til at see en Hustru grønnes som Træet, der er plantet i Sympathiens velsignede Hegn, ikke faar Lov til at se Træet blomstre og bære sin Frugt, der modnes under Sympathiens Omsorg! Ulykkelig det Menneske, der ikke har dette Udtryk for sin Sympathi, og det endnu herligere Udtryk for Alt, hvad hans Sympathi udtrykker: at det Alt er hans Skyldighed.

En Biedermeier er her lyrisk veltalende som selve Højsangen; et retorisk Paradis er skabt af lutter metaforer, indtil lovtalens sidste ord, hvor Kierkegaard lader hustruens nærvær, uden for den lidenskabeligt skrivende ægtemands dør, være nok til at den seksuelt naturaliserende metafor kommer i afdrift og slår over i metonymiens perverse bane. Den før så veltalende metaforiker taler nu som en slave af sin "skriverpen", hans ord vidner om subjektets afmagt

over for pennen; den universaliserende seksualmetafor har i hånden på den skrivende forvandlet sig til en metonymisk repræsentation af delens komik: pennen figurerer for den skrivende selve seksualiteten og dementerer parodisk alt hvad kønnets metaforik har lovet af universel frugtbarhed. Ingen læser tror derfor på de ligeså afnægtige som skamfulde ord, der afslutter lovtalen over den elskelige Viv:

Og dog tidsnok i Morgen, iovermorgen, om otte Dage, jeg kaster dig bort elendige Skriverspen [...] jeg kender også hvad der er bedre end det lykkeligste Indfald i en Mands Hjerne, og bedre end det lykkeligste Udtryk for det lykkeligste Indfald paa Papiret, og hvad der er uendeligt Dyrebarere end enhver Hemmelighed, som en stakkels Forfatter kan have med sin Skriverspen.

Som det muntert er fortalt hos Kierkegaard, har metaforen svært ved at "naturalisere" driften, trods samfundslegemets absolutte fordringer. Kierkegaards retoriske dramatisering af metaforens seksuelle ne-



S.M. EISENSTEIN: *Cirque étrange*, Sort og rødt kridt på papir, signeret og dateret 26.9.1942, 215:380 mm.

derlag i *Adskilligt om Ægteskabet* foregriber også komikkens gang i Emma Bovarys kønslige eventyr. Ligesom Kierkegaard tager Flaubert også metaforens lyriske vilje på ordet; Emmas første "retoriske" samleje finder derfor sted i skovdybet; naturregien er kosmisk fra Flauberts side, og scenen virker som en poetisk bekræftelse af driftens metaforiske natur. Som om der var tale om et kønsligt reformeret Syndefald vågner Emma op fra sin sammensmeltning med altet; hun virker her som selve symbolet på kvindens passive natur, mens Rodolphe, med cigaren mellem tænderne, er billede på den nye Adam, set som indehaver af den historisk omstridte fallos, men på den anden side også foruroligende beskæftiget med at reparere en hestetømme som om dette hjælpemiddel allerede skulle være en beskadiget beherskelsesmetafor?

Emmas planer om den store flugt med Rodolphe er på den ene side inspireret af romantisk kitsch og foregår stadigvæk i et metaforisk regi, men et figurativt omslag er på vej. Flauberts beskrivelse af natten før Emma trør, hendes planer vil gå i opfyldelse og Rodolphe vil følge hende til verdens ende, er lyrisk til overmål og virker som en metaforisk krampetrækning, før det metonymiske syndefald finder sted. Frugterne fra træerne falder, og driftens utilbøjelighed til at lade sig repræsentere ved den naturaliserende metafor forberedes ved billedet af månelysets stråler, sammenlignet med høje, diskret ejakulerende kandelabre. Det synes som om den metaforiske orden, der prægede skovstykket fra Emmas første eventyr, er ved at bryde sammen. Ikke mindst fallosmetaforen virker rejseforberedt som om den var under indflydelse af Emmas flugtplaner; hun er delens aktive figur, Paradisets metonymiske Eva endnu engang, flugtforberedt, eventyrlysten, allerede med luft under vingerne, parat til at forlade den jord, som Rodolphe så tungt er forbundet med.

I sin *Mimesis* har Erich Auerbach taget en scene fra Madame Bovary som eksempel på den "alvorlige realismes" sejr hos Flaubert. Det drejer sig om et aftenmåltid, beskrevet før Emmas seksuelle eventyr er begyndt, og Auerbach ser hverdagsscenen mellem de to ægtefæller som typisk for "seriositeten" i Flauberts stil. Som Auerbach skildrer scenen er den

underordnet Emmas fortvivelse over sit ægteskabelige liv; over for hende spiser Charles langsomt, det vil sige: tilfreds. Selv underholder hun sig med, støttet til albuen, at tegne streger med knivspidsen på voksdugen. Ikke så underligt, at Emma ikke har nogen appetit, for som Auerbach citerer fra Flaubert: Hele tilværelsens bitterhed syntes hende serveret på hendes tallerken.

Auerbachs alvorsvinkel kaster ikke lys over scenens diskrete komik; faktisk virker Flauberts metonymiske fokus på Emmas tallerken mere morsom end "alvorlig". Emmas eget indre er ikke i centrum, ej heller hendes aversion imod Charles. Hvor meget tænker hun i dette øjeblik over livet, og hvor meget sammenfatter hun af alting, som gør hendes liv utåleligt? Emmas modvilje mod Charles, provinsbyen og ægteskabet er blot forskudt; det hele er serveret på Emmas tallerken, der som et egensindigt objekt udfylder rummet og repræsenterer alt, hvad der gør hendes liv til noget lort; hvem kan fortænke Emma i hendes spisevægning?

Emmas tallerken er en metonymisk figur ligesom droschen i Rouen. Emmas droschetur med Léon er for hendes vedkommende afslutningen på stadierne i samlejets retorik. Droschaturen gennem Rouen er metonymiens komiske modstykke til metaforens lyriske version af Emmas første seksualeventyr; den hurtighed hvormed Emma lader sig overtale til hyrdetimen i den hyrede lukkede hestevogn er bemærkelsesværdig. Det er ikke kun Léons: Sådan gør man i Paris, der motiverer Emma til at bestige køretøjet; det er også, og ikke mindst, ved metaforens "blinde" lighedstegn mellem absolutte modsætninger, at omslaget fra Emmas besøg i Domkirken til samlejet i Droschen bliver motiveret. Metaforens vilje til at skabe lighed mellem yderpoler bliver her anledningen til dens nederlag. Med Flauberts sætning: "Og det tunge køretøj satte sig i bevægelse," tager metonymien initiativet: i seks timer, uden ophold, snart i galop, snart i trav, flakker den sorte drosche rundt i Rouens gader og omegn, med nedrullede gardiner, og med en svedig og tørstende kusk, for hvem kravet fra vognens indre om uafbrudt og retningssløs kørselsbevægelse forbliver ligeså gådefuldt

og uforklarligt som det stadigt genkomne syn af køretøjet er det for alle borgerne i Rouen.

Flaubert har med droschaturen forfattet et forskudt samleje uden sidestykke i litteraturen. Jean-Paul Sartre, der i *Familieidioten* vier droschaturen et modvilligt kapitel, bemærker hvor radikalt Flaubert bryder med den seksuelle metafor: En naturkraft ville være for smukt; samlejet er hverken storm, rystelse eller springflod, skriver Sartre. I lighed med Flauberts samtid synes Sartre krænket over den metonymiske version af seksualiteten og opfatter Flauberts "drosche" som menneskeligt ydmygende, fordi – som han siger – dens slingring repræsenterer samlejet i al almindelighed og menneskearten uformidlet.

At objektet til slut er blevet fortællingens subjekt, finder Sartre obscønt og slet ikke kunstnerisk motiveret fra Flauberts side. De elskende, deres veltalenhed, deres kærtegn, siger Sartre, alt er byttet ud med denne forheksede genstand, en sort hermetisk lukket æske på fire hjul. Droschaturen svarer ikke til noget indre krav i beretningen, fortsætter Sartre, som mærkeligt nok er uden blik for fortællingens figurative logik og subversive slutning, der kulminerer med sammenbruddet for hele den ophedede metaforiske figuration af seksualiteten, som Flaubert romanen igennem har mimet så mesterligt i falsk loyalitet mod det borgerlige seksuallegemes forskrifter.

Sartre er ingen ven af det metonymiske, og accepterer derfor heller ikke droschaturen med dens prosaagtige krænkelse af samlejets poetiske retorik. I det seksuelle synes Sartre også – modsat Kierkegaard – at være en seriøs metaforiker. Blind for de Kierkegaardslignende overdrivelser af seksualitetens lyrik hos Flaubert peger Sartre derfor også på skovturrens "panteistiske" og ensomt tilbageholdte version af favntaget som et menneskeligt alternativ til Emmas offentlige droschetur, til hvilken hele Rouen bliver et mystificeret vidne. For figurationens komik er Sartre langt fra blind, men afviser alligevel den latter, Flaubert indbyder til med droschaturen; komikken virker på Sartre "misantropisk".

I retssagen mod *Madame Bovary* blev det anset for et formildende træk, at droschaturen anstændigvis

var blevet udeladt fra den første offentliggørelse af romanen. Når netop droschaturen blev læst som den værste part af *Madame Bovary*, siger dette i sig selv noget om, hvor uønsket den metonymiske drifts tilbagevenden var i Flauberts århundrede. Måske har delens repræsentation af helheden virket som en antastelse af den seksuelle orden, der ikke længere accepterede en fallos uden mandlig indehaver? Selv om Emmas kønslige befordringsmiddel, løsrevet fra dets normale funktioner, er for tungt til at flyve, har droschens "bevægelsesraseri" måske alligevel lignet noget af en moderne genkomst af Antikkens ejerløse Fallos, op og ned ad gaderne i Rouen, en eftermiddag lang?

I modsætning til Flaubert spørger Zola ikke med falliske forskydninger. Zolas billeder af seksualiteten var overvejende metaforiske, hvad enten de er katastrofeprægede eller evangeliske. Hvor skandaløs Zola end virkede på samtiden, var han mere i overensstemmelse med seksuallegemets krav om organernes forbundethed end Flaubert. Hos Zola forårsager den desintegrerede fallos universelle sammenstyrtninger, kvindesammensværgelser og samfundsmæssig ufrugtbarhed. For romanen blev Zola i den henseende, hvad Grundtvig var for salmen, og foregreb mere end nogen andre seksualitetens messianistiske seriositet i det kommende århundrede, med blandt andre D.H. Lawrence, Henry Miller, Wilhelm Reich og Norman O. Brown som kønnets store metaforikere.

For århundredeskiftets Knut Hamsun, blev den metonymiske humor – seksuelt set – en skamfuld fristelse, som han først overvandt ved hjælp af fascismens krigeriske mobilisering af metaforen. For Hamsun blev storbyen et både terroriseret og komisk rum for synekdokens falliske vildfarelser. Hos Hamsun forvandler Klods-Hans' succes sig til nederlag; helten i *Sult* forsøger, efter et kaotisk samlejeforsøg, at belære en officersdatter om, hvem der er fallos' indehaver, men uden held. Først alt for sent går det op for ham, at kvinden sætter stearinlyset højere end den symbolske rose på tæppet, han kønsligt henviser hende til: Jeg peger ikke med fingeren engang, siger sulthelten, der slet ikke har samme offensive tro på sin seksualsymbolske tales kraft som

Klods-Hans. Sulthelten ved, at slaget er tabt, men han forsøger alligevel at foreskrive kvinden hendes plads i den seksuelle orden: Og De forstår godt hvad for en rose jeg mener.

For Hemingway var Flaubert en mesterfortæller, og ligesom i *Madame Bovary* er komikken i Hemingways seksuelle symbolik ligeså metonymisk som den er universel; intet er for tragisk til, at Evas falliske genkomst ikke virker morsomt. Den amerikanske løjtmants store kærlighedsobjekt i *Farvel til våbnene* blev sygeplejersken Catherine; typisk nok er det hendes forkærlighed for metonymien, der som det første fanger heltens blik: "Hvad er det for en stok" spurgte jeg. Miss Barkley var ret høj. Så vidt jeg kunne se havde hun sygeplejerskeuniform på, var blond, havde en brunlig lød og grå øjne. Jeg syntes hun var meget smuk. Hun havde en ny spanskrørsstok i hånden, omviklet med læder ligesom en legetøjsridepisk. "Den har tilhørt en ung mand, som faldt i fjor."

Hvis mobiliseringen af de store kanoner også var tænkt som en påmindelse om opretholdelse af den seksuelle orden, fik *The Great War* hos Hemingway den modsatte virkning. Med deres patronbælter ligner soldaterne i *Farvel til våbnene* gravide kvinder, og som bekendt bliver netop Jake Barnes i *Solen går sin gang* mandligt lemlæstet ved den italienske front; penisløs befinder helten sig, som vi husker det fra slutningen af romanen, i en taxa i Madrid sammen med sin nymfomane Lady Brett Ashley. Tragisk ja, for det elskende par, men ikke for den legemsdel, hvis mangel befordrer deres kærligheds ulykke; metonymisk lever den moderne fallos sit eget, frit bevægelige objektliv og viser sig – som altid hos Hemingway – hvor den ikke burde være: i forkerte hænder som hos jagende eller fiskende kvinder eller – i de sidste linier af *Solen går sin gang* – som ironiker i lovens hånd: "Aah, Jake", sagde Brett. "Hvor kunne vi have haft det godt sammen". Forude holdt der en khakiklædt Politimand på sin Hest. Han dirigerede Færdselen. Han løftede sin Stav. Vognen bremsede bare op, og Brett blev trykket ind til mig. "Ja", sagde jeg. "Er det ikke dejligt at tænke paa?"

Under tredivernes bombetruende himmel forsvinder den metonymiske kvindefallos; sidste gang den viser sig i himmelflugt er hos Mikhail Bulgakov. Margaritas flyvende skikkelse over Moskva hærger litteraturkritikken under Stalin og åbenbarer det seksualsymbolske indhold bag alle russiske films luftbårne heltinder. Bulgakov skrev sin roman i løbet af 30'erne, uden illusioner om, at den ville blive trykt i hans, og Stalins, levetid. Alligevel skrev han *Mesteren og Margarita* som en metonymiens sidste seksualopstand, en komikkens anakronistiske utopi, ligeså uvirkelig og illusorisk som dengang Kafka – med indledningen til sin "roman" om Amerika – gjorde sig morsom på den unge metaforiske verdens becostning.

Forvist fra sit europæiske hjem, fordi tjenestepigen har forført ham, bliver Frihedsgudinden det første den unge Karl ser ved indsejlingen til New York. For Karls blik er oplysningsfaklen i Frihedsgudindens hånd forsvundet; til gengæld hilser hun Karl velkommen med en erektisk gestus: Hendes arm med sværdet rejste sig i vejret som på ny, ifølge Kafka. At den unge Karl ikke føler dette fremmed, er helt naturligt; voldtaget af tjenestepigen er han fortrolig med den kvindelige fallos, blot er den her i skikkelse af Frihedsgudinden uvant dimensioneret: Hvor er den høj! sagde han til sig selv.

Flygtigt bemærker Milan Kundera i *Romankunsten*, at der findes en seksualitetens "vanskeligt acceptable" komik. I *Bogstavets instans i det ubevidste* husker Jacques Lacan også den uanstændighedens aura, der omgav metonymien første gang dens ob-skøne navn blev nævnt i skolen: Dette navn (:metonymien) lærte vi i vor barndoms grammatik på sidste side, hvor Quintillians skygge, forvist til et spøgelsesfuldt kapitel for at fremsige afsluttende bemærkninger om stilen, syntes at skynde på sin stemme under truslen om at blive trukket ud i kulisser.

Intet under at netop metonymien frister skæbnen i skammekrogen, tropens andel i det seksuelles komik taget i betragtning.