

# Stilhedens musik

## Den poetiske stemme som litterært fænomen

CARSTEN MADSEN

Stemmen som betydningsproducerende instans i litteraturen har ofte været gjort til genstand for refleksion, ikke overraskende for så vidt som stemmen, i hvert fald i poesien, kan siges at låne teksten dens halve liv, men man har dog haft ganske vanskeligt ved at afgøre på hvilket niveau den er interessant, og der synes at have været en generel tendens i litteraturvidenskaben til at underbetone stemmens betydning til fordel for skriften. Michel de Certeau taler fx om at en skriftmytologi i stigende grad har gjort sig gældende i Vesten for efterhånden helt at fortrænge den orale tradition i litteraturen.<sup>1</sup> Ser vi på tekstanalysens discipliner, må man sige at det i en almindelig udsigelsesanalyse, hvor læseren søger at strukturere tekstens meddelelsessituation ved ud fra deiksis at spørge: hvem taler? om hvad? til hvem?, måske nok er den talende stemme man spørger til, men stemmen sådan som den underordnes det skriptidele niveau i teksten. Især i prosakunsten tildeler litteraturvidenskaben den ekspressive stemme en meget lille rolle og overlader det beredvilligt til skuespillerens retorik at udføre den uomtvistelige fortolkning der ligger i højt-læsningens stemmeføring, fx i brugen af ironi. Og omvendt, i arbejdet med poesi og den litterære versifikation tvinger tekstanalysen i langt højere grad læseren til med sin stemme at tilegne sig tekstens fænomenologiske eller sanselige kvaliteter, dens velklang, rytme og metrik, dens prosodi. Eller sådan synes billedet af stemmens status i litteraturen umiddelbart at kunne tegne sig; et utvivlsomt fortegnet billede der skjuler en generel litteratur-

teoretisk usikkerhed med hensyn til *placeringen* af stemmen som litterært fænomen.

### Stemmen som litterært fænomen

Her skal ikke gennemgås varieteten af litteraturteoretiske positioner og bestræbelserne på at indplacere stemmen i en større forståelse af litteraturens væsen, med de mange forskelle nykritik, fænomenologi, retorik, strukturalisme og amerikansk dekonstruktion imellem, – i disse tilfælde tages der i almindelighed stilling til stemmens status; og der skal heller ikke forsøges en *tour de force* læsning af et vidt historisk spand af forfattere og digtere der forskyder en vægtig del af deres litteraturs æstetiske indbyrd til stemmen; dette sidste har Horace Engdahl for nylig gjort på glimrende vis i *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen* (hvor han fremlæser stemmens status hos Goethe, Schlegel, Novalis, Stendhal, Poe, Hoffman, Mallarmé, Marinetti, Apollinaire, Björling, Beckett, Joyce, Ekelöf, Blanchot m.fl.). Det er betegnende at Engdahl ikke begrænser sig til lyriske tekster, men skriver ud fra en generel forståelse af stemmen i litteraturen, en tavs stemme som bliver hørbar under læsningen og instruerer vor forståelse af teksten. I Engdahls righoldige eksempelmateriale får vi et vidnesbyrd om at stemmen kan begribes som et alment litterært fænomen med stor betydning for læsningen af litteratur og, hermed, at stemmens fænomen rækker ud over den før så hastigt skitserede modsætning poesi og prosa imellem.

Det er utvivlsomt muligt at bestemme en poetisk stemme der sætter sig igennem i litteraturens fiktionære univers som udtryk for en særegen erfaringstype. Denne erfaring skulle da svare på spørgsmålet om hvad det vil sige med sprog at skabe en *fiktion*, om aldrig så spinkel: hvilken stemme taler fabulerende, mærket med en indbildningskraft der rejser fiktionens spil? Der knytter sig en erfaring til en sådan stemme der ikke kan identificeres til at finde sted andre steder end i litteraturen som udtrykskraft, uanset dens former, genrer, historie osv. I så forskellige teksttyper som Shakespeares „Sonnet no. 18“, eller hans *Romeo and Juliet*, og Becketts *Nouvelles et textes pour rien*, eller hans sidste tekst *Stir-*

*rings Still*, gøres der gestus til en poetisk stemme som en benævende instans der skaber en særlig forbindelse til det benævnte, et særligt element der dramatiserer centrale aspekter af teksterens poetologi. Hos begge forfattere drejer det sig om et specifikt *tekstuelt* forhold mellem en talende stemme og en artikuleret tavshed.

I Shakespeares berømte sonet spørges der retorisk: „Shall I compare thee to a summer’s day?”. Herefter udnytter sonetten den pseudo-metaforicitet, den negative eller elliptiske metaforicitet, der opstår mens billeder af sommeren som mulige udtryk for kvindens skønhed afprøves og forkastes, indtil det lyder: „But thy eternal summer shall not fade, / Nor lose possession of that fair thou ow’st”. Med selve den poetiske stemmes kraft søger Shakespeare at fastholde kvindens skønhed, og sonetten kommenterer til sidst det forhold at hver gentagen læsning af teksten vil bringe hendes skønhed til live igen. Den afsluttende kuplet lyder: „So long as men can breathe or eyes can see, / So long lives this, and this gives life to thee”. Dette „this” får kun mening hvis det læses som en bogstavelig henvisning til digtet selv. Digteren poder altså med en nærmest titanisk gestus kvindens liv til de linier han skriver og til enhver stemme der i al fremtid lader digtet tale: „in eternal life to time thou grow’st”. I „Sonnet no. 15” tales der ligeledes om at digteren vil „ingraft” en ny tid i den elskede til erstatning for den tid livet berører hende. Typisk personificeres tiden som en tyrann der påfører den elskede et forfald, og digteren træder derfor til med, som det hedder i „Sonnet no. 16”, „this time’s pencil”, og i „Sonnet no. 17” konstateres det næsten triumferende: „You should live twice, in it [time], and in my rhyme”.<sup>2</sup>

Og tilsvarende, i *Romeo and Juliet* finder den velkendte udveksling mellem hovedpersonerne sted hvor dramaet om navnet iscenesættes. Slægtsnavnene er det der skaber den tragiske forhindring for parrets kærlighed, og Juliet udsiger derfor sukken de berømte ord til Romeo (anden akt, scene 2): „O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo? / Deny thy father and refuse thy name ...”, og næste replik: „’Tis but thy name that is my enemy; / Thou art thyself, though not a Montague. / ... O, be

some other name! / What's in a name? That which we call a rose / By another word would smell as sweet; / So Romeo would, were he not Romeo call'd, / Retain that dear perfection which he owes / Without that title. Romeo, doff thy name, / And for thy name, which is not part of thee, / Take all myself". Romeo afklæder sig beredvilligt sit navn idet han svarer: „I take thee at thy word. / Call me but love, and I'll be new baptized;/ Henceforth I never will be Romeo“, og næste replik: „By a name / I know not how to tell thee who I am“.<sup>3</sup>

Såvel i sonetterne som i skuespillet drejer det sig om afstanden mellem stemmens benævnelse og en eksistentiel identitet der ikke rummes i navnet: egennavnet besværges. Det er for så vidt typisk hos Shakespeare, ikke mindst i sonetterne, at stemmen udsætter det nærvær der er iscenesat som begærets mål. Selve det at omtale kærligheden fjerner samtidig personerne fra den: jo mere de anstrænger sig for med ord at komme på den anden side af sproget, idet de dér håber på forsonende at tilbagelægge den afstand stemmen opretholder, desto mere øger de samme afstand. Teksterne nærer sig ved selve afstanden mellem det benævnte og benævnelsen, og de kommenterer således hele tiden det forhold at litteratur er en bemestring af afstanden, eller forskellen, som den poetiske stemme drilsk indstifter og fastholder. Eller man kan sige at den poetiske stemme her udtrykker hvordan litteraturens fiktion bliver til, ved at teksten hele tiden søger at gøre sig forskellig fra sig selv, ved at fjerne sig fra sig selv forstået som selv-identitet, således at stemmen bliver en konsekvent udnyttelse af en egen ikke-identitet, en forskel der ustandselig går forud for teksten selv.

I Becketts prosakunst er det, alle forskelle ufortalt, et tilsvarende litterært drama der udspiller sig, idet hele det fiktive univers reduceres til en talende stemme der holder den talende i live som tekst. I *Nouvelles et textes pour rien* hedder det i den femte af „teksterne for intet“ om stemmerne i den talendes hoved: „Ce sont eux qui murmurent mon nom, qui me parlent de moi, qui parlent d'un moi, qu'ils aillent en parler à d'autres, qui ne les croiront pas, ou qui les croiront. C'est à eux toutes ces voix, comme un bruit de chaînes dans ma tête, ils me grincent que j'ai

une tête". Og i den trettende tekst kommenterer denne narrative stemme hvordan den selv, som en mumlende stemme uden mund, taler for at nærme sig den tavshed som den netop holder på afstand ved at tale: „Et la voix, la vieille voix faiblissante, elle se tairait enfin que ce ne serait pas vrai, comme c'est ne pas vrai qu'elle parle, elle ne peut pas parler, elle ne peut pas se taire".<sup>4</sup> Stemmerne bliver hos Beckett stadig svagere, og på paradoksal vis samtidig mere ihærdige eller stædige i deres stræben mod tavshed, stilheden efter stormen, eller den tavshed der indtræffer efter uarticulerede skrigs bortdøen. I sidste afdeling af *Stirrings Still*, hvor der er blevet antydnet en forudgående situation af slag og skrig, lyder det: „So on till stayed when to his ears from deep within oh how and here a word he could not catch it were to end where never till then", og til allersidst: „Such and much more such the hubbub in his mind so-called till nothing left from deep within but only ever fainter oh to end. No matter how no matter where. Time and grief and self so-called. Oh all to end".<sup>5</sup>

Hverken i Shakespeares eller Becketts tilfælde kan man i egentlig forstand sige at teksterne vender sig mod det uudsigelige der ofte nok har gjort det ud for poetologisk ideal, men for dem begge drejer det sig snarere om den poetiske stemmes kommentar til sin egen grænse. Med en ofte anvendt formulering kan man sige at teksterne etablerer deres på andre måder forskellige poetologier som en tale i tavshedens grænseland. Et sådant grænseland, eller *terrain vague*, kan man måske bestemme lidt nøjere hvis man forstår det som grænsen mellem en væren-i-verden og en væren-i-litteraturen. Man vil måske indvende at også litteraturen er i verden, men da har man næppe begrebet meget af den grænseerfaring der er et af litteraturens få privilegier og, ret beset, ikke kan forstås ud fra et begreb om Væren. For at læse litteratur fordres det vel netop at man først vender ryggen til verden, eller som det anderledes hedder hos Mallarmé: „toute, au monde, existe pour aboutir à un livre". Men det særlige ved litteraturens bog er at den italesætter grænsen mellem sig selv og den verden den samtidig vender ryggen, og denne tale føres med en poetisk stemme som kræver et opmærksomt øre med evnen til at lukke verdenslarven ude. Den poetiske stemme er en tale om sin

egen grænse, og den er intimt forbundet med tavshed som det den egentlig nærer sig ved, tavsheden om verden selv når den synes at tale mest direkte om vor væren-i-verden. Og videre: den poetiske stemme er da også forbundet med lidelse som det der udgør dens egentlige erfaring, lidelsen ved bevidstheden om døden selv når den synes at tale mest humoristisk, men med en humor der kommer af at den i en vis forstand har taget forskud på døden ved at vende sig bort fra verden. Vi må altså spidse øren når vi mener at høre litteraturen tale, for den udfolder et erfaringsregister vi ikke vil møde andetsteds.

Det er givetvis sandt, som man siger, at stemmen har fået en marginaliseret status, ja! den er ligefrem blevet udgrænset som tvivlsomt medium i aktuelle litterære debatter. Det skyldes nok især en bestemt formidling af Jacques Derridas tidlige arbejder hvor man har forstået at stemmen, talen, lyden, alt det der i den kontekst siges at blive styret af en fono- og logocentrisme, mistænkeliggøres til fordel for en optagethed af litteraturens tekster forstået som skrift og retoricitet. En ganske stor misforståelse, især inden for litteraturteori, har følgelig villet hævde at Derridas problematisering af den metafysiske prioritering af talen frem for skriften skulle give anledning til at læse og skrive litteratur, som fandtes det fonologiske niveau i litteraturen ikke. Det skulle da også omfatte det niveau der tager sigte på med stemmen at forlene sproget med en bestemt virkning og som i den antikke retorik betegnedes som *pronuntiatio* (stemmelære) og *actio* (gestuslære); et niveau de klassiske kommentatorer sidenhen skulle undertrykke, men som i antikken havde altafgørende betydning for så vidt fremførelsen samlede den retorisk opbyggede tales forudgående faser. Skriftbevidst litteratur kunne i det perspektiv læses som et definitivt brud med dette niveau i sprogbehandlingen; et niveau som endnu vil have gjort sig gældende hos såkaldt højmodernistiske digtere og prosaister som fx Rilke eller Th. Mann, hvor *pronuntiatio* kan fremlæses som en vigtig indgang til forståelsen af teksternes respektive patos og ironi.

Diskussionerne omkring skrifttematisk litteratur, der i Danmark især manifesterede sig i tresserne, bannerført under navne som „systemdigtning“, „modernismens tredje fase“, „attitudere-

lativisme" under henvisning til Peter Laugesen, Hans-Jørgen Nielsen, Per Højholt, Inger Christensen, Svend Åge Madsen m.fl., kan i dag forekomme stærkt farvet af en sådan misforståelse. Læser man fx tilbage hos Steffen Hejlskov Larsen, Hugo Hørlych Karlsen, Erik Thygesen og mange af forfatterne og videnskabsmændene omkring tidsskrifterne *Exil*, *ta'*, *Mak*, *poetik* og en overgang *Vindrosen*, opdager man snart at løsnet til at deltage i tidens litteraturdebatter var ord som „skrift“, „tekst“, „tekstualitet“ og, i umiddelbar forlængelse heraf, „praksis“, „arbejde“, „ideologi“, „revolution“. Debatterne nærrede sig især ved franske intellektuelle som Derrida, Roland Barthes, Julia Kristeva og Philippe Sollers, hvor kredsen omkring *Tel Quel*, Kristeva og Sollers, teoretiserede på baggrund af et litteraturepistemologisk brud markeret af Mallarmé og Lautréamont. Man talte for en litteratur der satte skriften i centrum af sin praksis og endelig forlod den orale tradition: stemmen som litterært fænomen blev fuldstændig negligeret, eller den var i det mindste ikke noget man talte om uden at en kritisk bevidsthed straks måtte mistænkeliggøre og forkaste den som metafysisk.<sup>6</sup>

Uanset hvor ofte synspunktet fremføres i poststrukturalistiske sammenhænge, i den amerikanske „dekonstruktion“ og især blandt dens modstandere,<sup>7</sup> har Derrida med sin forestilling om en „generaliseret skrift“, en „arke-skrift“ der går forud for en valoriseret forskel mellem tale og skrift, imidlertid aldrig hentydet til, endsige forfægtet en udskillelse af stemmen og lyden fra litteraturens univers. Interessen fra Derridas side må først og fremmest siges at sigte mod den *idealisering* der har fundet sted af talen og stemmen, i filosofi såvel som i en repræsentativ opfattelse af litteratur, men det betyder ikke at han dermed skulle have frakendt stemmen dens særegne status: evnen til malmfuldt, stammende eller skrigende at lade sproget klinge i luften. Tværtimod spiller den i rummet, den i den „mondæne verden“ klingende stemme en ganske afgørende rolle for hans fremlæsning af inkonsistenser i Husserls fænomenologi; en stemme som han er sig særdeles bevidst om har en betydningsbærende effekt. Det han vender sig mod hos Husserl er privilegeringen af stemmen som et fænomen hvis fænomenalitet ikke har nogen ver-

densmæssig form, så at stemmen skulle forblive indvendig og forbundet med en stilhed der reducerer den Anden bort og dermed skulle kunne betragtes uden for enhver meddelesessituation. Her må man imidlertid skelne skarpt mellem den poetiske stemme og den fænomenologiske stemme i deres forhold til verden og en tavshed.

Husserls fænomenologi undertrykker eller fortrænger det forhold at sproget har en attributiv struktur, i det mindste så længe det anvendes med henblik på at udsige noget om Væren. Og fænomenologi er jo netop en tænkning der tager sigte på at besvare spørgsmål af typen: hvad er?, og i denne spørgen til tingenes væsen ved hjælp af kopulaet *at være* er samtlige dens sproglige gestus uafhjælpeligt forbundet med værensspørgsmålet. Det Derrida anholder i den husserlianske fænomenologis sprogtænkning og i dens forståelse af stemmens tavshed er, at sprogets attributive struktur snigløber de parenteser fænomenologen sætter om verden når han spørger til tingenes væsen. Det vil sige at sproget gennem sin struktur, når det spørger til Væren, nødvendigvis sætter verden som sin attribut: sproget udtaler sig nødvendigvis om verden uanset den søges sat i parentes. Det er dette Heidegger understreger når han bestemmer *Dasein* som en væren-i-verden, og som Merleau-Ponty udnytter i udviklingen af en sprogforståelse ud fra kroppen, den krop der allerede er i verden før vi med sproget skelner mellem subjekt og objekt, altså ud fra sammenhængen mellem kroppen som udtryk og talen, kroppen som legemliggørelse af tingenes mening.<sup>8</sup>

Den poetiske stemme, derimod, forbindes ikke med en tavshed for at reducere den Anden bort, den forbindes med tavshed som selve sin sproglige Andethed, den grænse eller forskel den som sagt kan læses som en bemestring af. Maurice Blanchot bemærker i essayet „Den narrative Stemme“, i forbindelse med sprogets uvilkårlige oprettelse af en attributiv struktur, hvordan det blandt filosoffer, lingvister og politiske kritikere fremføres, at man ikke kan benægte noget uden derved først at have bekræftet det ved overhovedet at nævne det. Sproget synes således dømt til at fungere ud fra sin attributive struktur ved at knytte verden til sig, „men“, siger Blanchot, „det kunne være at fortæl-



lekunst (skriften) bestod i at drage sproget ind i en mulighed for at udsige der ville udsige uden at udsige væren, men også uden at fornægte den – eller tydeligere udtrykt, for tydeligt, at fastlægge ordets gravitationscentrum andetsteds, dér hvor talen ikke ville være et spørgsmål om at bekræfte væren og heller ikke om at have behov for negationen til at ophæve værens værk, det der normalt fuldbyrdes i enhver form for udtryk. Den narrative stemme er i den henseende den mest kritiske der kan lade forstå uden at blive hørt. Heraf vor tilbøjelighed, når vi hører den, til at forveksle den med ulykkens indirekte stemme eller galskabens indirekte stemme”.<sup>9</sup> Distinktionen mellem en fænomenologisk stemme og en narrativ eller poetisk stemme gør det altså muligt at foretage en de-ontologisering af litteraturen, dvs. at lytte til den uafhængigt af vor væren-i-verden, at gøre sig erfaringer med den på dens egne præmisser.

Den narrative stemme er neutral, den udsiger ikke noget af værdi i og for verden, den har ingen direkte forbindelse til verden forstået som realitet og har for så vidt heller ikke nogen selvstændig eksistens uden for det litterære værk. Denne stemme er altså udtryk for det forhold *at* litteraturen taler, og den er på ingen måde engageret i andet end at tale, uanset *hvad* der tales om. Det hedder videre, med de for denne litteraturfilosof så karakteristiske og enigmatiske besværgelser: „Den narrative stemme der kun er indenfor for så vidt den er udenfor, på distance uden distance, lader sig ikke legemliggøre: den kan udmærket låne stemme hos en skønsomt udvalgt person, eller den kan endda frembringe mediators hybride funktion (den der forstyrrer enhver mediation), men den er altid forskellig fra det der udtaler den, den er den indifferente stemme der fordrejer den personlige stemme“ (*ibid.*, p. 182). Blanchot mener altså ikke, og her er han for øvrigt i overensstemmelse med Roland Barthes,<sup>10</sup> at det er den legemliggjorte og ekspressive stemme der har interesse når litteraturens væsensløse væsen overvejes. Når der er grund til at være forsigtig i omgangen med det ekspressive niveau af stemmen, skyldes det den traditionelt tætte forbindelse mellem stemmen og den talendes personlighed. Stemmen er givetvis et vigtigt redskab i individuationen, og heraf opfattelsen at

brugen af stemmen udtrykker en selv-identitet. Men for så vidt litteratur har med det ikke-identiske at gøre vil alt for ekspresive gestus i en højtlæsning stå i fare for at tilrane sig opmærksomheden, indtil man kun hører fx Erik Mørk og ikke H.C. Andersen eller Kierkegaard.<sup>11</sup> I og med at der fortælles vil der imidlertid være noget i stemmen hos den talende som hverken kan identificeres til forfatteren, fortælleren eller personerne, skønt dette talende måske nok, som en kimære, kan komme til udtryk gennem personerne i det fortalte, men i sig selv er denne narrative stemme ulegemlig, upersonlig, neutral. Det er derfor også forkert at sige at der vil *være* noget uidentificerbart i stemmen hos den talende, for så vidt dette noget netop ikke har nogen væren, men man måtte snarere sige at en ikke-identitet *fungerer* i den narrative stemme. Den narrative eller poetiske stemme er da det der forlener den personlige eller subjektivt individuerede stemme med en fremmedhed, en radikal andethed der fordrejer stemmen, evt. til det ugenkendelige, eller i hvert fald på en sådan måde at den afviger fra det genkendelige. For Blanchot er stemmen en bekræftelse af en indifferent forskel, ligesom vi tidligere så det reflekteret hos Shakespeare og Beckett: gennem stemmen gør teksten sig forskellig fra sig selv, stemmen bliver en konsekvent udnyttelse af sin egen ikke-identitet, den forskel som litteraturens forståelse af sig selv som fiktion finder sin oprindelse i. Det der taler i og gennem teksternes personer tilhører ifølge Blanchot ikke længere det man kalder et subjekt, hverken i eksistentiel, psykologisk eller filosofisk forstand, og heller ikke i den litteraturtekniske forstand som et udsigelsesobjekt, idet den grammatiske forståelse af udsigelsen i litteraturen endnu er intimt forbundet med en ontologi som litteraturen forstået som ikke-identitet samtidig afviser. Netop den narrative stemme fastholder litteraturen som en singulær begivenhed, frembringer dens betydning som en upersonlig kraft der ikke lader sig underordne andre stemmer uden at den derved mister sin særegenhed: litteratur lader sig ikke udsige eller udtale med „verdens prosa“.<sup>12</sup>

### Den dødes stemme

Med disse bestemmelser af den poetiske stemme som litterært fænomen er der ikke sagt ret meget andet end at den kun er hørbar i litteraturens tekst, så der kan derfor være god anledning til at lytte til en tekst der bevidst udnytter den poetiske stemmes kraft. Det bliver da Mallarmés sonet fra 1877, „Sonnet (Pour votre chère morte, son ami.)“.<sup>13</sup> Den optrykkes her sammen med en simpel oversættelse foretaget til denne lejlighed, velvidende at oversætterens opgave i mødet med Mallarmé aldrig synes at kunne løses tilfredsstillende. Oversættelse som fortolkningspraksis støder på den, i dette tilfælde symptomale, erfaring at opgaven mindre løses ved meningsgengivelse end en modtagelighed for stemning, fornemmelse, klang, timbre, rytme, musikalitet, alt det der kun vagt bestemmer poesien væsen. Desto fattigere bliver oversættelsen der giver køb på det klanglige raster til fordel for billedernes visuelle appel. Dertil forsvinder den digteriske ubestemthed, som ofte sysselsætter kommentatorerne, fx opløses uafgørligheden angående blomsternes status i digtet, når „manque ... des lourds bouquets“ oversættes med „manglen fra tunge buketter“, og ikke „manglen af tunge buketter“ (man kan diskutere hvorvidt der er tale om en mangel på blomster eller om enkemandens fravær i graven markeret, erstattet med blomster).

### Sonnet

(*Pour votre chère morte, son ami.*)  
2 novembre 1877.

— „ Sur les bois oubliés quand passe l'hiver sombre  
Tu te plains, ô captif solitaire du seuil,  
Que ce sépulcre à deux qui fera notre orgueil  
Hélas! du manque seul des lourds bouquets s'encombre.

Sans écouter Minuit qui jeta son vain nombre,  
Une veille t'exalte à ne pas fermer l'œil  
Avant que dans les bras de l'ancien fauteuil  
Le suprême tison n'ait éclairé mon Ombre.

Qui veut souvent avoir la Visite ne doit  
Par trop de fleurs charger la pierre que mon doigt  
Soulève avec l'ennui d'une force défunte.

Âme au si clair foyer tremblante de m'asseoir,  
Pour revivre il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte  
Le souffle de mon nom murmuré tout un soir. „

### Sonet

*(For Deres kære afdøde, hendes ven.)*

*2. november 1877.*

– „Over de glemte skove når dunkelt vinteren passerer  
Beklager du, åh du tærsklens ensomme fange,  
At denne grav for to der skal blive vor stolthed  
Velan! alene bebyrdes af manglen fra tunge buketter.

Uden at ænse Midnat der kasted' sit tomme tal  
Ægger en vågenat dig til ikke at lukke øjet  
Før end i armene på den gamle lænestol  
Den storslåede brand har oplyst min Skygge.

Den der ofte vil modtage Besøget bør ikke  
Med for mange blomster belaste stenen som min finger  
Løfter med leden ved en afdød kraft.

Sjæl skælvende for at fange mig ved den så lyse arne,  
For at genoplive skal jeg blot ved dine læber låne  
Pustet af mit navn den ganske aften fremmumlet.“

Lad os først (med et forbehold i reserve over for en sådan procedure) forsøge at beskrive tekstens udsigelsessituation og erindre om at udsigelsens problematik ikke er begrænset til såkaldt narrative tekster, prosaens genrer, men at hvilkensomhelst sproglig gestus, inklusive poesien, ud fra et bestemt perspektiv kan siges at fungere gennem en udsigelse som dens mulighedsbetingelse.<sup>14</sup> I Mallarmés egen sprogteori udgør genreforholdet mellem poesi og prosa et prekært problem, idet han forstår og behandler sproget efter helt andre kriterier end de gængse. Som i den fran-

ske symbolisme i øvrigt tilnærmer han sproget voldsomt til et musikalsk formsprog, han ser det digteriske sprog som funderet på et transponeringsprincip og antyder dermed en opløsning af sprogets udsigelsesstruktur til fordel for et sprog bestående af intensiteter. Således kan han fx også tale om en af Zolas romaner i musikalske termer og kalde den for et „vidunderligt digt“. Her fremlæser vi den ganske komplicerede udsigelsessituation alene for at undersøge hvordan den forpligter og instruerer tekstens poetiske stemme.

Udsagnet i sonetten kan, i al korthed, læses som den afdøde kvindes henvendelse til den efterladte enkemand med en besked om at han ikke skal forfalde til natlig fortvivelse over hendes fravær for, som i et magisk ritual,<sup>15</sup> vil han ved aftentide kunne genoplive hende alene ved hendes navns nævnelse. Formelt er der tale om en klassisk sonetform efter italiensk mønster (cf. Petrarca) med oktavens rim på *abbaabba* og sekstettens rim på *ccdede*, uden den afsluttende kuplet der giver en fornemmelse af harmoni som når et stykke musik ender på tonika. Rimene indgår i en kompleks kombination med rytmen, idet rytmen synes at diktere en række små skæve enjambementer der ikke, som i klassisk dansk verslære, isolerer rimet ved udgangen af verset, men som inddrager det i det følgende vers og, derved, lader digtet ånde i en mere flydende rytme end vort eget modersmål har for vane. Allerede i dette kan vi se hvordan den poetiske stemme bliver en betydningsbærende instans, uden at vi dermed behøver at analysere diktionens retoriske mønster og afveje det ideelle mål af ekspressivitet. Første kvartet opridser konflikten, intensiveret i anden kvartet. Manden står, som antydet af det demonstrative pronomen, „*ce sépulcre*“, formentlig ude ved graven, og kvinden formaner ham at søvnløse nætter ikke vil fremkalde et syn af hende hjemme i stuens fortrolige omgivelser, „*dans les bras de l'ancien fauteuil*“. I sekstetten fremkommer da omvendingen og konfliktens overraskende opløsning, igen gennem en intensivering hvor første terzet skaber håbet om besøg fra det hinsidige og, udsat helt til sidste verslinie, anden terzet kundgør at hendes stemme, sådan som digtet i talende stund aktualiserer den, blot skal modsvares af hans mumlende hendes navn. Der er

ganske mange detaljer at diskutere i digtet, men her fastholdes altså hovedsageligt problemet vedrørende den poetiske stemme.

Ser vi først på forfatterinstansen bliver dedikationens „Pour“ interessant. Mallarmé har skrevet sonetten „for“ eller „til“ „Deres kære afdøde“ og træder da til som en erstatning for den afdøde: digteren fordobler sig i og taler for den afdøde kvinde og sætter derfor hele teksten i citationstegn. Det er, som dedikationens feminimum angiver, og hvis man kunne isolere problematikken inden for tekstens autonomi, kvinden der taler. Udsigelsens fikcionalisering gør imidlertid henvisningsfunktionen i de personlige pronominer usikker eller i hvert fald dobbeltbundet: hvem taler *de facto* og *de jure* til hvem når der tales på en andens vegne? for autoriteten rejses jo alene på tekstens præmisser der selv erklærer venskabets forbindelse til den afdøde, og altså hævder den fornødne intimitet med kvinden til at lade denne røst fra graven hæve sig. Det er forfatteren Mallarmé der *de facto*, i kraft af en virkelig erfaring, iscenesætter kvindens udsigelse *de jure*, dvs. i overensstemmelse med digtningens love for frembringelsen af en mulig erfaring. Således skaber selve udsigelsen sin litterære fiktion om en stemme fra det hinsidige, idet Mallarmé taler *som om* han var den afdøde kvinde. Denne spaltning i udsigelsen kan man overhovedet sige er problematisk fordi den øjensynligt henviser til to væsensforskellige erfaringsformer (virkelig og mulig), men den digteriske udsigelseskraft nærer sig netop ved evnen til at sammenholde dem på et æstetisk kompositionsplan. Med dette greb skaber teksten en egentlig litterær erfaring der ikke længere skal søges i det virkelige eller det mulige, hvor det mulige eventuelt kan fungere som symbolsk udtryk for det virkelige, men derimod i det imaginære.<sup>16</sup>

Dette gør det dog ikke mindre interessant at følge hvordan det imaginære løser sig fra det virkelige og det mulige. Den virkelige erfaring der kunne ligge til grund for denne „Sonnet“ er nemlig kompliceret nok i sig selv. Den afdøde er muligvis den smukke Ettie Yapp, en kvinde Mallarmé først stiftede bekendtskab med gennem ungdomsvennen Henri Cazalis, med hvem hun var forlovet midt i 1860'erne. Kommentarlitteraturen er usikker på dette punkt, for i forbindelse med digtets posthume

publikation i 1913 har hverken Mallarmés biograf Henri Mondor eller hans datter Geneviève Mallarmé (på det tidspunkt Mme Bonniot) „tilkendegivet hverken kilde eller omstændighed, og har ikke afsløret den således ærede afdødes person“.17 Det er især Charles Mauron der, i sin *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, har udviklet hypotesen om at sonetten er skrevet „for“ Ettie Yapp til hendes enkemand, ægyptologen Maspéro, som hun giftede sig med efter at Cazalis, tilsyneladende til vennekredsens store fortrydelse og misbilligelse, havde brudt med hende.18 Ettie døde i 1875 og Maspéro blev efterfølgende ven af Mallarmé og jævnlig gæst ved hans berømte tirsdagsaftener, „les mardis“ i rue de Rome, hvor Mallarmé med en angiveligt sublim elokvens foredrog den oratoriske side af sin poesi for en kreds af de fremmest digtere, malere, komponister og almindeligt kunstinteresserede der måtte opholde sig i datidens Paris.

Forholdet mellem dedikationens adressat og det (formentlig) virkelige erfaringskompleks indlejret i udsigelsen er desto mere kompliceret, eftersom Ettie, ifølge Mauron, for Mallarmé synes at have fået rollen som en levende repræsentant for hans afdøde søster Maria. Søsteren døde, tretten år gammel, da Mallarmé var femten (1857) og fik hurtigt en afgørende betydning i digterens indre sjæleliv som en idealiseret figur. Moderen var død ti år forinden, og i „den gengifte faders fravær, blev Maria den eneste levende der forbandt Stéphane med moderen og hendes ømhed“.19 Med søsteren som et ideal i døden er entusiasmen fra Mallarmés side forståelig da han i et brev svarer Cazalis, efter denne har sendt ham et portræt af Ettie: „Der er et rørende ord der oplyser hele dit brev, nemlig dette: ‘Modtag, min kære Mallarmé, portrættet af *vor* søster’. Det er indlysende, eftersom vi er brødre og, samtidig, det er virkelig rørende! Jo, hun vil indgå i mine drømme på linie med Chimènerne, Béatricerne, Julietterne, Reginaerne, og, hvad bedre er, i mit hjerte ved siden af den stakels unge ånd, min søster der blev tretten år, og som var den eneste person jeg forgavede, før jeg lærte jer at kende: hun vil være mit ideal i livet. Som min søster er det i døden“.20 Hvad dette nære forhold til Ettie angår, kan forbindelsen knyttes endnu tættere for, som R.G. Cohn bemærker, „der er tegn på en usæd-

vanlig sympati, endda et *amitié amoureuse*, mellem hende og Mallarmé".<sup>21</sup>

Hvis Ettie, på dette plan iscenesat som Mallarmés talerør, alle psykoanalytiske fortolkninger uforsøgt, fungerer som udsigelsens figurant for Maria der, på samme plan, selv figurerer modernens kærlighed, har vi en serie erstatninger hvor digtets mulige erfaringsrum da udgør et andet plan, der underordner det første under sig. Men erstatningsnavnet forbliver uudtalt og den poetiske stemme forviser med desto større overbevisning, gennem ordenes spil, den virkelige erfaring til et fravær, der i dens sted indstifter Poesien. Den poetiske stemme, lagt i munden på den afdøde kvinde, udsiger den mulige erfaring: hvis Du, skælvende sjæl, vil have besøg fra det hinsidige, vil Jeg kunne genoplives gennem „Le souffle de mon nom murmuré tout un soir“! Hele digtets erfaringskompleks svinger, altså, omkring det unævnte navn som poesien tilskikker evnen at overskride dødens tærskel. Udsigelsessituationen er imidlertid ambivalent, fordi det næppe synes muligt at holde den virkelige og den mulige erfaring ude fra hinanden. Mallarmé og den afdøde kvinde taler i munden på hinanden i en grad der gør det overordentlig vanskeligt at afgrænse den mulige erfarings fiktionære udsigelse uden samtidig at inddrage den virkelige erfarings mange mulige stemmer. Afhængigt af hvilken person læseren investerer i navnets tomme plads, vil sonetten ændre betydning: er det Ettie Mallarmé lader tale til Maspéro? eller til sig selv? er det Maria, eller bag hende moderen, Mallarmé lader tale? og da igen, til sig selv? er det blot i almen poetisk forstand den unge afdøde Kvinde der taler til Enkemanden? til Digteren? Spørgsmålet: hvem taler? har sjældent været mere prekært og erindrer om at en udsigelse, også en poetisk, nødvendigvis er en udsagt, en iscenesat udsigelse.

Så vidt det strukturelle niveau, men det er alene i stand til at placere den poetiske stemme i et repræsentativt eller symboliserende forhold mellem virkelig og mulig erfaring. I dette forhold fungerer det virkelige som en bagvedliggende fabula som det mulige da blot er en forarbejdning af. For fuldt ud at forstå den poetiske stemme i dens imaginariet er det nødvendigt at vi giver køb på distinktionen mellem virkelig og mulig: vi må lade fabu-



laen visne bort og forstå det litterære drama alene på det imaginæres præmisser. Allerede i kraft af den spaltede udsigelse aner man at den poetiske stemme næppe er fuldt begribelig inden for disse rammer. For så vidt det er den poetiske stemme der taler i digtet, og derved udgør det mest fyldestgørende svar på spørgsmålet: hvem taler?, begynder udsigelsesstrukturen at fortabe sin konstruktion og enhver tale om et identificerbart udsigelsessubjekt bliver umulig. Gilles Deleuze taler i forbindelse med Pierre Klossowski om en opløsning af det fiktionære Jeg: „Det opløste jeg åbner sig mod en serie af roller, fordi det får en intensitet til at stige, som allerede omfatter forskellen i sig selv, det ulige i sig selv, og som trænger ind i alle andre, tværs igennem og inden i mangfoldige kroppe. Der er altid et andet åndedrag i mit, en anden tanke i min, en anden besiddelse i det jeg besidder, tusind ting og tusind væsner impliceret i de komplikationer jeg forsøger at udrede: enhver sand tanke er en aggression.“<sup>22</sup> Poesiens stemme er med en sådan præcisering af den involverede subjektivitet i skred bort fra den referentialitet der endnu skulle sikre digtningen en, om så blot oblik, forbindelse til det virkelige. Stemmen installerer nu snarere intensiteter i det talte og rejser sig som musik, sonetten her ikke som skrig, men som stille suk. Uden et stabilt Jeg til at holde sammen på sproget blotlægges en lidelsesfyldt erfaring, lidelsen ved dødens manifestation, Jegets opløsning. Lidelsen er ikke tragisk, for selv om den synes at være forbundet med noget der nærmer sig et skæbneforløb amplificeres den ikke i skæbnens større dimension. Anonymiteten der hviler over digtet understøtter således også den melankoli der oversvømmer sproget, stemningen i den poetiske stemme.

Og nu kan vi med endnu større præcision bestemme hvem der taler, for *det er dødens stemme vi hører!* Ser man på datoen i dedikationen, hæfter man sig ved at den 2. november er allesjæledag i Frankrig, *Le jour des Morts*, hvor man mindes de afdøde. *Le jour des Morts* sammenblandes ud fra praktiske hensyn ofte med den store katolske mærkedag, *Toussaint*, allehelgensdag den 1. november. For så vidt digtet omtaler „Midnat“ skærpes fornemmelsen for en grænse i dets fiktion der da bevæger sig på grænsen mellem den 1. og den 2. november. Hvis den efterladte enke-

mand på allehelgensdag har begivet sig til kirkegården, sådan som traditionen byder det, kunne han efterfølgende have siddet den ganske nat derhjemme, ind i allesjælesdag, og ruget over mindet om kvinden. Hendes tale finder da sted i to rum samtidig: både på kirkegården og i hjemmet. Den poetiske stemme finder altså ikke sted i noget deiktisk bestemt rum, men kommer til udtryk i en allestedsnærværelse: litteraturens imaginære rum. Mere generelt kan man i forbindelse med datoer sige at de er „som ar i sproget der hentyder til uigenkaldelige begivenheders evige genkomst (død, drab, revolution, oprør, fatale eller betydningssnittende løsner etc.)“.<sup>23</sup> Datoen er en skæringsdato og angiver en bestemt grænse mellem liv og død som digtet reflekterer ved at lade den døde tale til de levende.<sup>24</sup> Endelig bliver effekten af dødens stemme vel blot kraftigere ved at digtet her udgives posthumt: Mallarmés stemme er altså her, mere end i sædvanlig forstand når man taler om forfatterens død, strukturelt underordnet døden.

Forlader vi nu Mallarmés sonet, men bevarer dens litterære erfaring, må vi her anføre den nære forbindelse mellem døden og sproget som ofte nok er blevet bemærket og bl.a. er en fast tankefigur hos Blanchot. Selve den sproglige gestus trækker dødens erfaring, erfaringen af døden, en i realiteten umulig erfaring, ind i selve livets indre, idet vor metafysiske erkendelse af døden må siges at være rent sproglig. Vi kender kun døden som en erfaring om at „livet siges at være begrænset“.<sup>25</sup> Selv når vi har oplevet andre dø må vi bearbejde denne erfaring sprogligt, sætte ord på den, for at den skal kunne give omend blot en smule mening, hvad den ganske vist ikke gør, hvorfor vi netop må sige til os selv: „livet siges at være begrænset“. Min væren-i-verden siges at kunne ophøre, det *fortæller* de mange fortilfælde mig, jeg læser og hører at alle mennesker der har levet på et givet tidspunkt er døde. Men i og med livets grænse bestemmes, dvs. bliver sproglig, og dens mening bliver udsagt, er den ikke blot en metafysisk vished om endelighedens grænse. Meningen, selv livets mening, er nødvendigvis underlagt sproglige ressourcer, og sprog er karakteristisk ved at overskride livets grænse. Livets mening i sproglig forstand ubegrænser livets grænse, og livets mening er

netop kun en grænse, hvilket vil sige at sproget ubegrænser begrænsningen. Endeligheden bliver til for os i sprogets ubegrænsning. Sproglig mening ubegrænser jo livet ved at tage meningen i forvaring til senere generationer. Det er i øvrigt dette som Jacques Derrida i forbindelse med den generaliserede skrift, hvilket altså også vil sige talen, kalder for *dødens økonomi*. Sprog bestemmer han overhovedet som det der fungerer ud over sprogbrugerens død: sprog ubegrænser sprogbrugerens endelighed. Meningen er altså ubegrænset, dette er et af de vigtigste træk ved litteraturen forstået som grænseerfaring, men hermed henvises der også til det sprog som livets mening er afhængig af, idet døden dér fungerer som den negative forudsætning for bekræftelsen af livet. På det poetologiske niveau ser man imidlertid hvordan stilhed, død, intethed bliver digtningens musikalske udsagn, sådan som den poetiske stemme formår at bære det, og sådan som den beder den endnu levende om at fremmumle hendes navn: Død!

På litteraturens side, hvor vi én gang for alle har forladt livet som en væren-i-verden, må vi dernæst sige at dødens arbejde fjerner en ureducerbar fremmedhed til sproget inderst inde i hvert eneste ord. En fremmed og fra livets perspektiv udefra kommende kraft bemægtiger sig sproget, idet dødens stemme lyder fra hver en sproglig krog. Og, på paradoksalt vis, døden bliver her umulig, for så vidt selve læsningen finder sted som en bekræftelse af eksistensen, desuagtet læsningen er betinget af en bortvendthed fra verden. Dødens umulighed beror måske nok, set fra livets perspektiv, kun på en midlertidig suspense, men fra læsningens på en absolut suspense: læsende bekræfter vi døden uden derved selv at blive tilintetgjort. Heraf også den lidelsesfyldte ophøjethed i den litterære erfaring, som Rilke med englens emblem og en undertrykt hulken giver sin præcise formulering i den første af hans Duineser Elegien: „... Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't, / uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich“.<sup>26</sup> Sproget står således, hver gang det nærmer sig det imaginære, og svinger i en dobbelt mening, en præcis ubestemthed, en svæven mellem liv

og død, en væren-i-verden og en væren-i-litteraturen. Hvis vi „skal tale om denne grænse (udsige dens mening), uden at meningen u-begrænser den“, må vi „træde ind i en anden slags sprog“, som Blanchot siger i „Den narrative Stemme“ (*ibid.*), og det er med dette andet sprog den poetiske stemme taler. *The rest is silence!*

Men hvor da, for at konkludere på vort indledende spørgsmål, *placere* den poetiske stemme? Som Blanchot bemærker er den „altid forskellig fra det der udtaler den, den er den indifferente stemme der fordrejer den personlige stemme“. Stemmen er neutral, som rejste den sig fra et limbo midt mellem liv og død, den er ikke *i* forskellen mellem talen og det omtalte, men stemmen er, hvis den havde haft en væren, *selve forskellen*. To konsekvenser for litteraturen: stemmen reflekterer på et vist niveau hvorledes den er udsagt, som i en ekstra-væren der ikke viser tilbage til ting, tilstande eller tildragelser i verden, til et identificerbart subjekt eller generelt begreb, og den beror i sin ekspressivitet på en upersonlig neutralitet.

## Noter

1. Cf. Michel de Certeau: *L'invention du quotidien*, bd. I: *Arts de faire*, Paris 1990, især fjerde del, „Usages de la lanque“, pp. 195-255.
2. William Shakespeare: Sonetterne nr. 15-18 citeret efter *The Riverside Shakespeare* (red. G. Blakemore Evans), Boston 1974, p. 1752.
3. *Op. cit.*, p. 1068.
4. Samuel Beckett: *Nouvelles et textes pour rien*, Paris 1958, pp. 165 og 220. Man bemærker i øvrigt udtrykket fra den femte tekst, „qui murmure mon nom“, der ligger meget tæt på sidste verslinje i Mallarmés „Sonnet“ hvor det hedder: „mon nom murmuré“ (cf. *infra*); det franske sprog synes uvilkårligt at mumle ved omtalen af „mit navn“. Ligeledes bemærker man at „l'impossible voix“ hos Beckett taler uden at en mund

bevæger sig ligesom den talende døde i Poes fortælling om M. Valdemar (cf. note 24).

5. Samuel Beckett: *Stirrings Still*, in *As the Story Was Told. Uncollected and Late Prose*, London og New York 1990, pp. 126 og 128. (Beckett citeret respektivt på fransk og engelsk i overensstemmelse med de oprindelige udgaver).

6. Julia Kristeva befæster en sådan position i *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris 1974, og Philippe Sollers i *Logiques*, Paris 1968, hvor der tales om et „tekstuel brud“ hos Lautréamont og Mallarmé sammenfaldende med det ideologiske brud hos Marx, „gennem forsvindingen af diskursens position som „ekspressiv“ sandhed og hævdelser af et tekstuel rum“, *op. cit.*, p. 10. Hvad angår Mallarmé, vælger man i kredsen omkring *Tel Quel* fuldstændig at negligere den oralitet som Mallarmé i sin poetik selv vægtede meget højt, cf. Jacques Scherer: „II. Structures. I. – Oralité“, in *Grammaire de Mallarmé*, Paris 1977, pp. 65-73. For en kritik af Kristeva og *Tel Quel*-kredsens epistemologiske vidtløftigheder, cf. Niels Egebak: „*Tel Quel* og semanalysen“, in *Aspekter af nyere fransk litteraturkritik* (red. N. Egebak), Kbh. 1972, pp. 143-79 og Niels Egebak: „Julia Kristeva og den strukturelle semantik“, in *Fra tegnfunktion til tekstfunktion*, Kbh. 1972, pp. 140-68.

7. En forholdsvis autoritativ kilde, der fastholder denne misforståelse af Derrida i generalistiske termer, er *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. I artiklen om „Sound“ tales der fx om, at en „derridiansk vægt på *l'écriture* (skrift) over *lecture* (tale) [sic!] vendte den traditionelle og saussureanske identifikation af lydens forrang i sproget om. I mere end et tiår efter publiceringen af den engelske oversættelse af *Om grammatologi* i 1976 har poststrukturalistiske kritikere fokuseret på skrift og tekstualitet og ageret som om lyd ikke eksisterede, i hvert fald i teorien. [...] Under alle omstændigheder gik Derrida, idet han reagerede mod formalistiske forestillinger om ekspressivt sprog og intentionel mening, for langt i den anden retning“, *op. cit.* (red. A. Preminger og T.V.F. Brogan), New Jersey 1993, p. 1175. Artiklen er skrevet af sidsnævnte redaktør Brogan og gør sig – ud over at fejlangive det franske ord *lecture* (læsning) i stedet for det i den angivne saussureanske kontekst korrekte *parole* (tale, sprogbrug) – skyldig i den hyppigste misforståelse af Derridas skriftbegreb. Man hævder gerne en valoriseret symmetri mellem begreberne tale og skrift hos Derrida, hvor skriften da skulle få prioritet frem for talen der tidligere besad den. Intet kunne være fjernere fra Derridas forståelse af en generaliseret skrift, et begreb Derrida i øvrigt ikke så meget har udviklet i *De la grammatologie* (Paris 1967) som i andre tekster, cf. fx „*De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve*“: „Den generelle skrifts begreber læses kun på betingelse af at de er blevet forrykket, flyttet ud af symmetri-alternativer

hvorfra de imidlertid synes hentet og hvor de på en vis måde også bør blive stående", in *L'écriture et la différence*, Paris 1967, p. 399. Cf. også Rodolphe Gasché der imødegår denne fundamentale misforståelse inden for amerikansk dekonstruktion i *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*: „Kort sagt har skrift forstået som arke-skrift [eller generaliseret skrift], et begreb der så let er blevet tilpasset den såkaldte dekonstruktive kritik, intet eller meget lidt med den (antropologiske, subjektive osv.) skrivehandling at gøre [...] eller med en æstetisk og blot selvreferentiel betydningspraksis“, *op. cit.*, Cambridge og London 1986, p. 274.

8. Cf. Niels Egebak: „Merleau-Pontys sprogfilosofi“, in *Kritik*, nr. 5, Kbh. 1968, pp. 75-101.

9. Maurice Blanchot: „Den narrative Stemme (han, det neutrale)“, in *Orfeus' blik og andre essays* (overs. C. Madsen), Kbh. 1994, pp. 183-84. Blanchots forståelse af en særlig „narrativ stemme“ er ikke væsensforskellig fra det der her kaldes den poetiske stemme idet, som vi skal få at se, der også må siges at være et element af narrativitet i såkaldt ikke-narrative tekster, poesiens tekster.

10. Cf. det sidste opslag i *Le plaisir du texte* om stemmen hvor Barthes taler om „*L'écriture à haute voix*“, egtl. „*højtskrivning*“, der angiveligt ikke har noget med det ekspressive lydlag af sproget at gøre, et niveau der for Barthes tilhører „fænoteksten“, men som er en særlig kornet kvalitet ved stemmen, „*le grain de la voix*“, en „blanding af timbre og sprog“, en „*signifiante*“ forbundet med „*jouissance*“ i „genoteksten“, *op. cit.*, Paris 1973, pp. 104-05. Barthes er ikke så præcis i sine bestemmelser af denne stemme, hvilket måske skyldes den strategiske, men også problematiske skelnen mellem de to niveauer i teksten, fæno- og genotekst. Det han finder mindre interessant er det fænomenele niveau af det talte sprog der kan kodificeres ifølge den antikke retoriks *actio* og ifølge fonologien, fordi stemmen gennem sin ekspressivitet her hævdes at udvendiggøres og forlade kroppen. Han vender sig derfor mod et fonetisk niveau og alt det epi-fænomenele, alle de klanglige bilyde der viser tilbage til kroppen og kødet, på en måde der i øvrigt synes at svare til Merleau-Pontys forestillinger om kroppen. Det kan imidlertid være vanskeligt at se hvorfor de to niveauer skal skilles ad, for så vidt en assonansbue, en allitteration, et rim, prosodien, rytmen og andre stilistisk kodificerede niveauer af litterær sprogbrug med samme ret kan siges at vise tilbage til en krop der begunstiger den sensuelt-erotiske nydelse af litteraturen. Selv i prosaen kan et sådant stilistisk niveau siges at spille en rolle for teksten, jævnfør fx Flauberts prøvelser af sine sætninger ved at råbe dem ude på gangen. Cf. også Barthes' artikler om musik i denne forbindelse, især „*Le grain de la voix*“, in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris 1982.

11. For en diskussion af sproget forstået som ekspressivitet, før det er semantisk, cf. K.E. Løgstrup: *Vidde og prægnans. Sprogfilosofiske betragt-*

ninger. *Metafysik I*, Kbh. 1976, især det første afsnit om „Tonens rolle“, pp. 11-18, hvor bl.a. Julius Stenzels sprogfilosofi diskuteres.

12. Hegel talte om den romerske stat som „verdens prosa“, hvormed han formodentlig mente at staten, i dens altomfattende tilskikkelse, var indrettet med henblik på at fortælle en historie om ét folk, ét territorium og én politisk organisation som fornuftens mål. Merleau-Ponty overvejede at anvende udtrykket som titel på et ufuldstændigt værk om sprog og litteratur hvor han i et „indirekte sprogs“ perspektiv ville undersøge menneskets forbindelse til historie og sandhed, cf. artiklerne samlet i *La prose du monde*, Paris 1969.

13. Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes*, Paris 1945, p. 69. Nærværende essay blev oprindeligt holdt som et foredrag, og ved den lejlighed afspillede sonetten smukt oplæst af en fransk skuespillerinde på casettebåndet, Stéphane Mallarmé: *Poésies choisies. Lu par A. Faraoun et A. Deviegue*, VSL098/1.

14. Når der kan være grund til at have forbehold over for en sådan procedure, skyldes det at den isolerede fremlæsning af det digteriske sprogs udsigelsessituation truer med at berøve teksten dens poetiske kraft. En sådan fremlæsning er i egentlig forstand en dekonstruktion af poesien, idet „dekonstruktion“ på fransk er den tekniske betegnelse for ombrydningen af poesiens vers til prosa, sådan som det fx finder sted i en parafase. Men det er netop denne iscenesættelse af poesien, hvor det bliver muligt at sidestille den med narrativt organiserede tekster, der til sidst må problematiseres ved at insistere på den poetiske stemmes kraft.

15. Léon Cellier har lavet en interessant gennemgang af det spiritistiske eller magiske niveau af sonetten, med henvisning til dens mulige inspiration fra Villiers de l'Isle-Adam der i et brev gør Mallarmé opmærksom på Eliphas Lévis bog, *Dogmes et Rituel de Haute Magie*. Sonettens scenarior og suggestion af et ritual for påkaldelse af den afdøde følger temmelig nøje denne bogs beskrivelse, som imidlertid også kan genfindes i Villiers de l'Isle-Adams fortælling *Vera*, der første gang udkom i 1874 og genoptages i hans *Contes cruels* (1883). Cf. Cellier: *Mallarmé et la morte qui parle*, Paris 1959, pp. 162-65.

16. For en mere udfoldet diskussion af fiktionens spaltede udsigelsesstruktur tillader jeg mig her at henvise til kapitel I om Kierkegaard i min afhandling, *Om læsning. Kierkegaard, Kafka, Mallarmé og Jacobsen*, Århus 1995, især pp. 32-40.

17. Udgivernes kommentarer i *Œuvres complètes*, p. 1491.

18. Cf. *op. cit.*, Neuchâtel 1968, pp. 13-19. Mallarmé, som en undtagelse, deltager ikke i denne misbilligelse af Cazalis' ophævelse af forlovelsen.

19. Charles Mauron: *op. cit.*, p. 15.

20. Stéphane Mallarmé: *Correspondance 1862-1871*, Paris 1959, p. 35.

21. Robert G. Cohn: *Toward the Poems of Mallarmé*, Berkeley og Los Angeles 1980, p. 46. For så vidt idealiserer sonetten fraværet af det potenti-

ale der kommer til fuld udfoldelse i digtene skrevet til Mallarmés formodede elskerinde Méry Laurent, fx sonetten „M'introduire dans ton histoire“ hvor „histoire“ ikke blot synes at antyde historien om en idealiseret skønhed, men i betydningen „affære“, „sag“ også, mere vulgært, det kvindelige kønsorgan og dermed en sensualitet gennem hele digtet.

22. Gilles Deleuze: „Klossowski ou les corps-langages“, in *Logique du sens*, Paris 1969, p. 346.

23. Jørn Erslev Andersen: „Stenkilder og trancherede tunger – Char, Celan, Derrida“, in *Dryssende roser. Essays om digtning og filosofi*, Århus 1988, p. 74. Andersen henviser i denne forbindelse, hvor det drejer sig om Celan, bl.a. til Jacques Derrida: *Schibboleth, Pour Paul Celan*, Paris 1986.

24. Cf. Edgar Allan Poes digt „The Raven“, som Mallarmé oversatte til fransk kort før denne sonets formodede tilblivelsestidspunkt, og hvor et tilsvarende tema om en ung kvindes død gennemspilles. Cf. også Poes novelle „The Facts in the Case of M. Valdemar“ der er struktureret omkring den døde M. Valdemars umulige sætning udtalt med en umenneskelig stemme uendelig langt borte fra: „Yes; – no; I have been sleeping – and now – now – I am dead“, in *Selected Writings. Poems, Tales, Essays and Reviews* (red. D. Galloway), Middlesex 1977, p. 357.

25. Maurice Blanchot: „Den narrative Stemme“, in *op. cit.*, p. 170. Cf. også hele det lange og centrale essay, „Litteraturen og retten til døden“, in *op. cit.*, især pp. 76-78 som flere af de følgende overvejelser trækker på.

26. *Op. cit.*, in *Werke*, bd. I, Frankfurt am Main 1987. For en diskussion af den poetiske stemme, rytme og „Atemwende“ i elegierne, cf. Mette Moestrup: „At stige, at falde – gennem Rilkes *Duineser Elegien*“, in *Passage. Tidsskrift for litteratur og kritik*, nr. 19, Århus 1995. I forbindelse med åbningen på den første elegi („Wer, wenn ich schrie, hörte mich aus der Engel / Ordnungen? ...“) demonstrerer Moestrup hvordan stemmen i dens relation til lyd og intensitet sammenflettes af et ekspressivt og et udsagnsmæssigt lag: „På skrift er skriget uvirkeligt: hvis jeg skreg. I grammatisk forstand står skriget i irrealis. Og konjunktiven forrykker forholdet mellem tilstand og fremtid. Skriget skyder sig ind i sætningen, slynger syntaksen“, *op. cit.*, p. 53. (I begyndelsen af *Malte* fremskriver Rilke erfaringen af den dødes stemme: kammerherre Brigges stemme tilhører i døds kampen ikke længere ham selv, men derimod hans død, og skønt døden er hans egen, netop den død som *han* altid har båret i sig, lever dens stemme sit eget forlangende og skrigende liv uafhængigt af den han var. Måske er det denne angstbårne og upersonlige stemme der taler gennem hele romanen og, i litteraturens billede, systematisk skræller attributtet af liv fra livet).