

Når det Spøger

*Det litterære spøgelse hos
Ingemann, Jensen, Blixen og Høeg*

Speciale i Nordisk Sprog og Litteratur
Af Charlotte Støvring
Nr. 20022617
Århus Universitet, februar 2008

Antal enheder: 238.032

Vejleder: Jacob Bøggild

Forsidebillede: Casper David Friedrich: *The abbey in the Oak Wood*, 1809, oil on canvas, Nationalgalerie, Berlin.

Indholdsfortegnelse

INDLEDNING	5
SPØGELSERNE I TEORIEN	6
FORTÆLLINGER OM SPØGELSER	8
DET FORTRÆNGTES TILSYNEKOMST	10
DET UHYGGELIGE	10
VIRKELIGHED OG FIKTION	11
FREUD SOM TEKSTLÆSER?	12
ABRAMHAM OG TOROK: THE SHELL AND THE KERNEL	13
DEN FORSEGLEDE KRYPT	15
DET TRANSGENERATIONELLE SPØGELSE	16
SPØGELSERNE OG DEKONSTRUKTIONEN	19
SPECTERS OF MARX	19
”THE TIME IS OUT OF JOINT”	21
DET UBESTEMMELIGE STED	24
ABRAHAMS OG TOROKS STUMME STEMME	25
ALLE TIDERS STØRSTE SPØGELSE	26
SPØGELSERNE OG LITTERATUREN	27
INGEMANNS HJEMSØGTE HUS	29
ET HUS, HVORI DET SPØGER	30
KVINDEN OG SPØGELSET	31
KONKLUSION: SPØGELSET = FORTRÆNGT SEKSUALITET?	33
DEN DØDES STED	34
SPØGER DET I HOVEDET?	36
SPØGELSESSKRIFT	38
DEN RETMÆSSIGE EJENDOM	39
UENDELIG (U)RO	40
HARMONI OG DÆMONI	42
INGEMANN OG HOFFMANN	44
DEN FANTASTISKE GENRE	46

DET FANTASTISKE IFØLGE TODOROV	46
THE LITERATURE OF SUBVERSION	48
STEMMER FRA GRAVEN OG RUMMET	50
DEN FANTASTISKE TØVEN	51
FLERE SPØGELSER I HOVEDET?	52
KLASSISK OG MODERNE FANTASTIK	54
SPØGEN OG SPØGELSET	55
FORTÆLLINGER, DER LØBER LØBSK	57
SPØGELSETS GALGENHUMOR	58
DEN RINGENDE TAVSHED	60
GURAS TID	62
LITTERATUREN OG TAVSHEDEN	63
SPØGELSERNE HOS INGEMANN OG JENSEN	65
BARONESSENS SPØGELSESTID	68
BLIXENS GOTISKE SCENE	68
SPØGELSETS ØJEBLIK	69
NUTIDENS USAMTIDIGHED	70
EN ANDEN TID	72
DET ANDET	75
KVINDEN, MANDEN OG SPØGELSET	75
SPØGELSET OG SORGARBEJDET	75
”JA” TIL DET ANDET	78
GAVENS UMULIGHED	80
MELODRAMAET OG MENINGENS OPHØR	81
DEN UKENDTE KVINDE	83
LÆNGSEL EFTER DET, DER IKKE ER TIL	84
EKKODANNELSER	87
ARVEN FRA FORTIDEN	89
DEN GAMLE IDIOT KOMMER TIL MIDDAG...	90
FORTIDENS INTERFERENS MED NUTIDEN	90
NÅR ALT ER OP TIL VORHERRE	92
BLIXEN OG DE ANDRE SPØGELSER	93
MARIONET I ET MASKESPIL?	95

THE END?	97
TINGENES (U)BALANCE	97
SPECTRAL ANTERIORITY	98
GENTAGELSE OG FØRSTE GANG	100
AT LÆRE MED/AF SPØGELSER	101
LITTERATURLISTE	103
WHEN IT HAUNTS	108
ENGLISH SUMMARY	108

Indledning

Det spøger. Men hvad er det, der spøger? I *Den store danske Encyklopædi* betegnes spøgeri således:

Tilsynecomsten af en skikkelse, sædvanligvis menneskelig, som, når den kan identificeres, næsten altid viser sig at være en afdød person. Ifølge folketroen drejer det sig om personer, der pga. deres ugerninger eller voldsomme død ikke kan finde fred i graven. Andre ord for spøgelse er fx dødnings, gejster, gespenster, spektra, ånder og arme sjæle.¹

Ifølge encyklopædien drejer spøgeriet sig altså om folketro, en tro der har været en del af næsten alle kulturer til alle tider ofte som en del af en mundtlig fortælletradition. Der findes således beretninger om spøgelse langt tilbage i tiden, fx er en tidlig spøgelsehistorie nedskrevet af Plinius omkring år 100. Der fortælles om et hus i Athen, der hjemsøges af en gammel mand med lænker om arme og ben, som anviser et bestemt sted i gården til de levende. Her finder man ved udgravning et skelet med lænker, som man begraver på behørig vis, og spøgerierne hører herefter op.² Det spøger således ofte i folketroen, fordi der er en orden, der skal genoprettes, og i dette eksempel opnås denne orden ved at liget begravnes det rigtige sted.

Også i middelalderen var spøgelsesernes formål at opretholde balancen, særligt ved at understøtte kirkens moralske lære. Man troede, at spøgelse vendte tilbage fra skærsilden for at rette op på en forbrydelse, og det kunne ikke få ro uden at have tilstået og sonet denne synd.³ Spøgelse var dermed knyttet til begreber som skyld, retfærdighed og samvittighed og var et udtryk for generelle moralske standarder, der bevarede de sociale forhold og opretholdt samfundets gældende orden. Keith Thomas skriver i *Religion and the decline of the magic*, at reformationens opgør med skærsilden i princippet stoppede de døde i at vende tilbage:

Those who were consigned to Purgatory [...] according to Catholic teaching, might well be sent back for some specific purpose. The Protestants on the other hand, treated the belief in ghosts as the product of Popish fraud and deception.⁴

Dette ”det spøger” burde altså være forsvundet. I et moderne samfund er troen på spøgelse da også marginaliseret, og deres sociale funktion forsvundet. Troen på spøgelse i en moderne tid er ifølge Freud et levn fra primitive perioder, altså en form for regression til tidligere tider: *the view of*

¹ *Den store danske Encyklopædi* bind 17, 2000 s. 638-639

² *Ibid.* s. 639

³ Thomas 1985 s. 713

⁴ *Ibid.* s. 703

*dreams adopted by the peoples of antiquity.*⁵ Når det spøger, er det altså noget fortidigt, der vender tilbage, og spøgelse kan i et moderne samfund betegnes som en anakronisme.

Som det kommer til udtryk i citatet fra encyklopædien, indeholder spøgeriet også en flertydighed, idet der her opregnes en hel række af navne for spøgelse, og der kan endda nævnes flere end disse. Det er også et "fantom", der i *Ordbog over det danske Sprog* beskrives som en: *1) Forestilling ell. billede [...], der kun eksisterer i fantasien: drømmebillede; gøglebillede.*⁶ Og det er en genganger eller et genfærd, betegnelser, der markerer, at der er dobbelthed på spil, idet ordene peger på gentagelsen som karakteristisk for spøgelse som fænomen. Spøgelse har altså flere navne og dermed også flere betydninger. Det kan ikke bare gives et enkelt navn, og et enkelt ord kan ikke rumme dets betydninger. Selve ordet "spøge" indeholder også denne flertydighed. *Nudansk Ordbog* giver således flere betydninger af dette:

1. Vende tilbage til nutiden; om ånd eller død person = gå igen.
2. Tænke på noget som man overvejer at gøre, fx ideen spøjte stadig.
3. Spøge med ng(t): lave sjov med nogen eller noget.⁷

Ordet indeholder dermed en markant og paradoksal modsætning i sig. Det er på én gang knyttet til det spøgelsesagtige, skyggeagtige, uhyggelige, uforklarlige og ulykkebringende, men samtidig til det løsslupne og legende. Det er også en spøg. Desuden er det også knyttet til fornuften, til tænkningen, for ideer kan spøge i vores hoveder, som *Nudansk Ordbog* fastslår det. Måske angiver denne flertydighed, hvorfor det stadig spøger, og hvorfor det stadig kan være relevant at tale om spøgelse også i en moderne tid.

Spøgelserne i teorien

Fænomenets og ordets flertydighed gør netop spøgelse til en interessant figur. Selv om troen på spøgelse er marginaliseret, har spøgelse nemlig fortsat en magtfuld udbredelse i sproget og tænkningen. Buse og Stott peger i bogen *Ghosts* på resistensen af spøgelse som trope i vores kultur. De argumenterer for, at der i det 20. århundrede fortsat er betydningsfulde personer, der beskæftiger sig med spøgelsesagtig tænkning.

⁵ Buse og Stott 1999 s. 2

⁶ *Ordbog over det danske sprog 4. bind* 1922 s. 754

⁷ *Politikens Nudansk Ordbog* 1999 s. 1032

It will be our contention that the most sustained engagements this century with the figure of the ghost do not revolve around thinkers attending séances, but rather in the texts of what has come to be called 'theory'.⁸

I dette speciale er det da heller ikke det spøgelse, man møder, hvis man deltager i seancer, jeg vil beskæftige mig med. Men derimod det spøgelse, man møder, når man læser både i teorien og i litteraturen. Formålet er her at undersøge, hvorledes spøgelsesets figur udfolder sig i teorien og derefter afprøve disse teorier om spøgelse i forhold til en række litterære eksempler.

I de to første kapitler af specialet vil jeg således undersøge teorien om spøgelse. Det drejer sig henholdsvis om psykoanalytiske teorier og om Derridas dekonstruktive tilgang. Jeg mener, at begge disse tilgange er særdeles relevante også i forhold til arbejdet med litteraturen. Nicholas Royle skriver da også om begge retningers store relevans og indflydelse i det 20. århundrede: *psychoanalysis and deconstruction, together constituting arguably the most significant 'philosophical revolutions' of the twentieth century.*⁹ I det første kapitel vil jeg således indlede med en introduktion til Freuds teori om det uhyggelige, hvor også spøgelse bliver nævnt. Derudover vil jeg inddrage tekster af Nicholas Abraham og Maria Torok, der sammen har videreudviklet Freuds teorier, men også sætter spørgsmålstejn ved disse. Særligt er deres teorier om introjektion, inkorporation og sorgarbejde interessante her. Ligeledes interessant er Abrahams teori om det transgenerationelle spøgelse. Her udfolder Abraham en nyfortolkning af *Hamlet*, hvor spøgelse ikke er Hamlets fortrængte ødipuskompleks, men faderens fortrængte hemmelighed.

I anden del af teorien skal det handle om, hvorfor spøgelse også er en ideel trope for dekonstruktionen. I bogen *Specters of Marx* udfolder Derrida sin forståelse af spøgelse, og i hans teori er begreber som "det spøger", "hjemspøgelse" og "gengang" i centrum. Undersøgelsen af spøgelse foranlediger også til, at Derrida atter stiller spørgsmålet om, hvad tid er. Særligt kredser Derrida om Hamlets ord: *The time is out of joint*: tiden, der er af lave. Psykoanalysen spøger også hos Derrida. Bl.a. inddrager han spøgelse i sin forståelse af sorgarbejdet og kommer i den forbindelse også ind på stedet, hvor det spøger. Det er bl.a. disse elementer fra *Specters of Marx*, der er relevante i denne kontekst.

⁸ Buse og Stott 1999 s. 5

⁹ Royle 2003 s. 24

Fortællinger om spøgelse

Spøgelseshistorien er indenfor litteraturen en marginal genre. Det kræver omhu og tålmodighed at lede efter spøgelse i litteraturen. Men hvis man gør, er min tese her, at spøgelse alligevel viser sig at være et særdeles interessant fænomen. For det litterære spøgelse fortæller netop noget om, hvad litteraturen er, og det er muligvis netop et enestående litterært fænomen, der også sætter forholdet mellem fiktion og virkelighed på spil. Vi kender måske spøgelse bedst gennem den litteratur vi læser, som Blixens søstre de Corninck gør det her:

De lyttede nu, som de altid havde gjort, men de længtes efter at gøre mere. De havde drejet deres slanke smalle Torsoer helt rundt i Stolen imod ham. Kunde de ikke røre ham? Nej, derom, vidste de, kunde der ikke være Tale. De havde ikke for intet læst Spøgelseshistorier hele deres Liv.¹⁰

Søstre fra *Et familieselskab i Helsingør* møder her et spøgelse, nemlig deres bror Morten, men den måde, de oplever dette møde på, er netop gået gennem fiktionen. De kender kun spøgelse gennem den litteratur, de har læst. Her vil jeg da også læse spøgelseshistorier og undersøge spøgelse, som vi kender det fra litteraturen. Derfor stilles spørgsmålene i det følgende: Hvad er det, der spøger i litteraturen? Hvordan viser spøgelse sig og hvorfor? Og hvornår viser det sig? I forhold til den teoretiske baggrund, jeg har etableret, ønsker jeg her at undersøge og besvare disse spørgsmål i en række udvalgte analyseeksempler.

Mit interessefelt begrænser sig til en række danske eksempler. Jeg er klar over, at jeg dermed udelukker nogle af de helt store klassikere indenfor genren, bl.a. Shakespeares spøgelse og Henry James' *Skruen strammes*, den måske mest analyserede spøgelseshistorie i moderne tid. Men netop fordi disse klassikere har været genstand for stor opmærksomhed, ønsker jeg i stedet at rette blikket mod den danske litteratur.¹¹ Det synes mig, at genren her er om end mere overset og marginal, og at det er et felt, der ikke har været genstand for grundigere undersøgelse og analyse. Spøgelse er måske endnu mere spøgelsesagtige i den danske litteratur.

Jeg vil i min analysedel inddrage fire eksempler. Første del af analysen og det tidligste eksempel på en spøgelseshistorie, jeg analyserer her, er B.S. Ingemanns *Det forbandede hus*, der blev udgivet 1827. I Ingemanns fortælling kommer hans kristne verdensbillede tydeligt til udtryk, og fortællingen ender i ren biedermeier idyl, dog er der også en uro i teksten, som jeg vil undersøge.

¹⁰ Blixen 2001 s. 310

¹¹ Desuden kunne andre danske spøgelsesfortællinger, end dem jeg har valgt, have været relevante. Der optræder bl.a. spøgelse hos Blicher og J.P. Jacobsen, som jeg ikke vil inddrage her. Også hos samtidens forfattere, så som Ib Michael og Naja Marie Aidt, optræder der spøgelsesagtige indslag. Hos Naja Marie Aidt er det i novellen *Som englener flyver fx en død*, der fortæller historien.

Som kontrast til dette vil jeg inddrage to spøgelsesfortællinger skrevet af Johannes V. Jensen, myten *Vinternat* (1907) og et uddrag fra *Kongens Fald*, kapitlet "Inger".(1900) Det er her tydeligt, at Jensen modsat Ingemann skriver sine fortællinger ind i en sekulariseret og moderne virkelighed. Jeg vil se på både modsætninger og ligheder i forhold til Ingemanns spøgelse, bl.a. i forbindelse med en diskussion af klassisk vs. moderne fantastik, og i den sammenhæng vil jeg inddrage Todorovs og Jacksons teorier om den fantastiske litteratur. Desuden vil jeg sætte fokus på spøgelset som spøg. Jeg inddrager her bl.a. Freuds teori om vitsen i forbindelse med Jensens brug af pastiche og humor.

Karen Blixen er om nogen eksponent for den fantastiske genre i dansk litteratur, og også spøgeshistorierne er en genre, der optræder flere gange i hendes forfatterskab. Her vil jeg inddrage et tidligt eksempel: *Eneboerne*, der blev udgivet allerede i 1907. Særligt vil jeg se på, hvordan spøgelset hos Blixen viser, at tiden er af lave, "out of joint", men også på det sorgarbejde og den melankoli, som fortællingen beskriver. Desuden vil jeg inddrage teorier omkring melodramaet som genre.

Til slut vil jeg kort belyse et nyere eksempel på en spøgelsesfortælling, nemlig Peter Høegs *Forholdsregler mod alderdommen* fra 1990 og desuden inddrage perspektiver fra debutromanen fra 1988: *Forestilling om det tyvende århundrede*. Da der i denne forbindelse ikke er blevet plads til deciderede nærlæsninger, har jeg valgt at sætte fokus på den anakronistiske tid og Høegs brug af intertekstualitet, og jeg vil desuden se på spøgelset som et spørgsmål om en arv, der går igen fra fortiden.

Eksemplerne strækker sig således fra romantikken, over modernismen og til et nyere eksempel, der om man vil, kan betegnes som postmodernisme. Hensigten er ud fra disse eksempler at se på forskellige aspekter af spøgelset, der tilsammen kan svare på spørgsmålet om, hvad der sker, når det spøger i litteraturen. For selv om de ikke viser sig ofte, så er de trives de dog her, spøgelseerne.

Det fortrængtes tilsynekomst

Det uhyggelige

Psykoanalysens fremkomst i begyndelsen af 1900-tallet, har som jeg vil vise i det følgende, en helt afgørende betydning for forståelsen af spøgelse. Med Freud grundlægges en af århundredets mest indflydelsesrige teorier, der skal vise sig at have en styrke, der medfører, at den over generationer diskuteres, fornyes og genfortolkes af psykoanalysens tilhængere. To af disse, Maria Torok og Nicolas Abraham vil blive inddraget senere i dette kapitel. Her skal dog indledes med en introduktion til Freuds teori om det uhyggelige, der har stor relevans i forhold til dette speciales område, for er spøgelse ikke netop uhyggeligt?

Allerede på de første sider af *Det uhyggelige* definerer Freud begrebet "det uhyggelige" som *den form af det skræbtonede, som går tilbage til det gammelkendte, som vi længe har været fortrolige med.*¹² Han tager udgangspunkt i ordet "heimlich" og dets betydninger og påviser, hvordan "heimlich" først og fremmest henviser til det hjemlige, det der hører til huset, det bekendte og tillidsvækkende. Men samtidig kan ordet også betyde noget helt andet nemlig: at holde noget skjult eller hemmeligt. Det er således ikke et entydigt ord, men kan både henvise til det velkendte og det skjulte. *Heimlich er altså et ord, der udvikler sin betydning i overensstemmelse med en ambivalens, indtil det til sidst falder sammen med sin modsætning, uhyggelig.*¹³ Det uhyggelige er netop ikke det ubekendte, men paradoksalt nok en del af det hjemlige.

Herefter følger Freuds berømte analyse af Hoffmanns fortælling *Sandmanden*. Freud peger her på sandmanden og angsten for at få øjnene revet ud som eksempler, der opleves som uhyggelige af hovedpersonen Nathanael. Denne angst er ifølge Freud en erstatning for kastrationsangsten, og sandmanden er den frygtede fader, der udfører denne kastration. Altså handler det uhyggelige om en fortrængt infantil angst. Freud konkluderer:

*Dette uhyggelige er så sandelig ikke noget nyt eller fremmed, men noget, som sjælelivet lige fra første begyndelse har været fortrolig med, men som blot gennem fortrængningsprocessen er blevet fremmedgjort fra det. Relationen til fortrængningen forklarer også Schellings definition af det uhyggelige som noget, der burde være forblevet i det skjulte, men som er trådt frem.*¹⁴

¹² Freud 1998 s. 16

¹³ Ibid. s. 25

¹⁴ Ibid. s. 42

Og her træder så spøgelse ind på scenen. For spøgelse er netop denne skikkelse, der kommer frem fra det skjulte. Det er, som Freud ser det, noget der forekommer os uhyggeligt i allerhøjeste grad.

Vi har jo hørt, at en del moderne sprog slet ikke kan gengive vort udtryk "et uhyggeligt hus" på anden måde end ved at omskrive det til "et hus hvor det spøger". Vi kunne egentligt have begyndt vor undersøgelse med dette det stærkeste eksempel på det uhyggelige, men gjorde det ikke, fordi det uhyggelige her blander sig for meget med det gruopvækkende og til dels dækkes af det.¹⁵

Spøgelse er således for Freud det stærkeste eksempel på det uhyggelige overhovedet. Freud ser to grunde til, at det "at det spøger" kan betragtes som det mest uhyggelige. For det første peger han på, at biologien ikke har kunnet fastslå fuldstændigt, at døden er alle levende væseners lod. Sætningen "alle mennesker skal dø" er ikke indlysende for mennesket, fordi det ubevidste ikke har plads til tanken om sin egen dødelighed. Freud konstaterer, at staten ikke synes at mene, den kan opretholde moralen uden forestillingen om et liv hinsides. Derfor opretholdes religionen. For det andet stammer forestillingen om spøgelse og de dødes efterliv fra urtiden, fra den oprindelig primitive animisme, og oplevelsen af spøgelse er forbundet med regression. *Det gamle har holdt sig godt under en tynd fernis*, skriver Freud.¹⁶

Virkelighed og fiktion

Freud angiver en forskel på det uhyggelige i virkeligheden og det uhyggelige i litteraturen. Således behøver spøgelse, der er uhyggeligt i virkeligheden ikke nødvendigvis at være det i litteraturen. *Det uhyggelige i oplevelsen kommer i stand, når fortrængte infantile komplekser bliver vakt til live igen af et indtryk, eller når overvundne primitive overbevisninger atter synes at blive bekræftet.*¹⁷ I fiktionen kan det uhyggelige, som er forbundet med oplevelsen af de døde skikkelser, der stadig lever eller går igen, falde bort, hvilket ifølge Freud gælder *sjælene i Dantes Helvede eller ånderne i Shakespeares Hamlet, Mabeth, Julius Cæsar.*¹⁸ Disse er en del af en verden, der adskiller sig fra den reale verden. De er ikke uhyggelige, selv om de måske er dystre, for som læsere tilpasser vi os digtningens realitet og accepterer, at den verden, vi præsenteres for, ikke er vores egen, men en anden med andre gældende regler.

¹⁵ Freud 1998 s. 42-43

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid. s. 51

¹⁸ Ibid. s. 53

Anderledes forholder det sig med det, Freud kalder for digtningen på den fælles realitets grund. Her forrådes vi til overtroen og bedrages af digteren, idet fiktionen lader til at tage udgangspunkt i det reale, men alligevel overskrider det reale, og således reagerer vi på samme måde som i oplevelsen. Digterens virkemiddel er at lade læseren i vildrede med forudsætningen for den verden, der beskrives.¹⁹ Freud nærmer sig her det, som Tveztan Todorov senere betegner som den fantastiske genre, der netop er karakteriseret ved en tøven mellem virkelighed og fiktion, realisme og fantastik.²⁰ Freud påpeger desuden, at digteren kan opnå helt forskellige virkninger med det samme stof alt efter hvilken stemning eller følelse, han ønsker at skabe i læseren. Spøgelset kan altså i litteraturen både være uhyggeligt og ikke uhyggeligt. Det afhænger af, hvordan det bruges. Det er fx også muligt at ironisere over spøgelset, som Freud mener, det sker i Wildes *Spøgelset fra Canterville*, hvor spøgelset: *må fortabe ethvert krav på i det mindste at vække gru, når digteren tillader sig den spøg at ironisere over det og gøre grin med det.*²¹

Freud som tekstlæser?

Freuds teori om det uhyggelige har en række kritiske punkter og er blevet problematiseret af flere senere teoretikere. Bl.a. i forhold til litterære tekster indeholder Freuds tekst en problematik, hvilket vil fremkomme i det følgende. Selv om Freud konkluderer, at det uhyggelige ikke lader sig forstå som en effekt af noget bestemt element i sig selv, og at der ikke kan laves en liste over uhyggelige fænomener i litteraturen, det være sig udrevne øjne eller spøgelser, så må man alligevel spørge, om det ikke netop er det, han gør i sin læsning af *Sandmanden*.

Lis Møller påpeger i artiklen: ”Der Sandmann” og Freuds analyse af fortællingen i ”Das Unheimliche”, at Freud som tekstlæser er begrænset af, at han bag en tekst altid leder efter en mere oprindelig tekst, som analysen skal blotlægge. I hans analyse optræder der således både en manifest og en latent tekst, hvor den manifeste tekst ses som en erstatning for et fortrængt infantilt kompleks eller en urfantasi; altså den latente tekst.²² Analysen handler om at rekonstruere elementernes oprindelige orden. Hans opfattelse af den digteriske proces er, ifølge Møller, at digterværket er et tilhyllende gevandt, et formarbejde eller et smykkende ornament, der dermed tillader os at nyde vores egne fantasier uden skam.²³ Lis Møller problematiserer i sin læsning af *Sandmanden* forholdet

¹⁹ Ibid. s. 54

²⁰ Jeg vil vende tilbage til Todorov og den fantastiske genre senere i forbindelse med analyserne.

²¹ Freud 1998 s. 55

²² Møller 1984 s. 77

²³ Ibid. s. 78

mellem det manifeste og det latente og konkluderer, at Hoffmanns fortælling er mere end en tilslørende iklædning af en oprindelig infantil kastrationsangst, og at den manifeste tekst ikke kan oversættes til en infantil fantasme: øjet i Hoffmanns fortælling kan ikke simpelt oversættes til det mandlige kønsorgan.

I Møllers læsning påviser hun, hvordan øjet har en række andre betydninger. Bl.a. viser hun, hvordan en spejl- og genspejlingstematik knyttes til øjet. Det er i gennem øjet, Nathanael hele tiden tager fejl af sin omverden og forveksler overflade og dybde, indre og ydre, levende og det dødt.²⁴ I fortællingen optræder også øjne uden krop, grænsefænomener, der hverken er seende eller ikke-seende og både forbundet med liv og død.²⁵ Således anses *Sandmanden* for at handle om grænsefænomener, og om hvad der sker, når man forsøger at krydse grænsen mellem liv og død. Møller forstår teksten som en dom over det maskuline erkendelsesprojekt, der forsøger at opklare livets og kønnets mysterium. Man straffes, når man forsøger at se noget, der ikke kan ses. Hun skriver: *Prisen for at se er blindhed.*²⁶ Teksten bliver også et spørgsmål om, hvilke øjne, der ser tingene, som de virkeligt er, og om *hvad der er realitet og hvad der er psykisk realitet.*²⁷ Konklusionen bliver, at man ikke kan opretholde denne grænse, for den er altid allerede nedbrudt.

Således viser Møller, at Freuds analyse af det uhyggelige i forhold til en litterær tekst ikke slår til. *Den uhyggelige effekt er hverken fremkaldt af øjenudrivelsen eller kastrationsangsten eller dukken eller animisme-troen.*²⁸ Det uhyggelige muliggøres i stedet i kraft af en afstand eller en forskel og bliver uhyggeligt, når det, der er på afstand, alligevel ikke er på afstand, og når det fortrængte pludselig dukker op igen eller vender tilbage (som et spøgelse).

*Den uhyggelige effekt opstår, når det fortidige, det overvundne eller fortrængte dukker op i det aktuelle. Den uhyggelige effekt beror på en relation mellem to forskellige punkter eller psykiske udviklingstrin.*²⁹

Abramham og Torok: The shell and the kernel

Senere psykoanalytiske teorier stiller også spørgsmålstegn ved flere aspekter af Freuds teorier. Han forkastes ikke, men teorierne udfordres og udvides. To psykoanalytikere, der gør dette er Nicolas Abraham og Maria Torok. Flere af deres artikler er samlet og redigeret af Nicholas Rand i bogen

²⁴ Møller 1984 s. 80

²⁵ Ibid. s. 82

²⁶ Ibid. s. 85

²⁷ Ibid. s. 86

²⁸ Ibid. s. 89

²⁹ Ibid.

The shell and the Kernel. Heri sætter de bl.a. spørgsmålstegn ved teorierne om ødipuskomplekset, penismisundelsen og dødsdriften.³⁰

I deres teorier om introjektion³¹, der af dem betragtes som målet og kursen i det psykiske liv fra fødsel til død og som psykisk parallel med den biologiske udvikling, lægges der ikke meget vægt på barndomskomplekserne og faserne. Abraham og Torok ser ikke nødvendigvis en sammenhæng mellem voksenlivets seksualitet og udviklingen af faserne i barndommen. Det tidlige forhold til forældrefigurer og den konfliktfyldte kærlighed i forhold til dem viger den centrale plads til fordel for den psykiske udvikling på alle stadier i livet. Dog har de fortsat syn for seksualitetens betydning for det psykiske liv, men med et nyt fokus. Rand beskriver deres teori således: *For them, psychopathology arises most often from the disturbances in introjection or self-fashioning, and these may occur at any stage in life.*³² Ifølge Rand strukturerer de ikke i modsætninger, men har fokus på det, der er ekskluderet fra virkeligheden. *Instead of the shifting fortunes of opponents locked in combat (repression versus repressed instinct) what matters is the preservation of a shut-up or excluded reality.*³³ I lighed med Freud indeholder deres teorier en udveksling mellem litteratur og psykoanalyse. Litteraturen er for dem en ressource for klinisk indsigt, og litteraturens situationer kan således føre til forståelse af introjektionen. Torok skriver således:

*The clinical realm works toward a better understanding of hiding in texts, while the literary analysis of the avenues of textual concealment offers allegories of reading for clinical psychoanalysis.*³⁴

Psykoanalysen kan ifølge Abraham også defineres som en paradoksal disciplin, der peger på områder af inkonsistens i bl.a. selv, virkelighed, og mening, samtidig med, at den postulerer behovet for at finde et niveau af sammenhæng, som kan absorbere usammenhængen.³⁵ Denne paradoksale situation for psykoanalysen kalder han for *anasemia*. Psykoanalysens paradoksalitet hænger sammen med, at den forsøger at sætte ord på noget, der ikke kan sættes ord på. Således påpeger Abraham, at det almindelige sprog ikke har ord for strukturer og psykiske bevægelser, der set ud fra den almindelige sunde fornuft slet ikke eksisterer.³⁶ Han konkluderer:

³⁰ Abraham og Torok, 1994 s. 5

³¹ Introjektion ifølge *Psykologisk/Pædagogisk ordbog* s. 119: *indlevelse i en andens måde at være på, så man kan sige at have inkorporeret denne fremmede person i sit eget jeg.*

³² Abraham og Torok 1994 s. 11 (Nicholas Rand i forordet)

³³ Ibid. s. 18

³⁴ Ibid. s. 19

³⁵ Ibid. s. 76

³⁶ Ibid. s. 85

*The Language of psychoanalysis reveals, inside the shell of words, the existense of discontinuities and entanglements. In so doing, it allows us to glimpse what words cannot name, the transphenomenal Kernel of this nonscience, which, for more than a few, is already the science of sciences.*³⁷

Psykoanalysen er en form for antisemantik, idet ordene her afklædes deres betydning. Den er altså forbundet med en form for tavshed. Problemet for psykoanalysen er, hvordan den som diskurs kan inkludere det, der som værende forhåndsbetingsen for den som diskurs, også undslipper den.³⁸

*Pleasure, Discharge, the Unconscious (as well as the Consciousness and Ego, in their relation to them) do not strictly speaking signify anything, except the founding silence of any act of signification.*³⁹

Den forseglede krypt

Spøgelset optræder som en central figur i teorierne. Egoet kan nemlig blive besat på flere måder af spøgelser. Ruth Parkin-Gounelas påpeger i bogen *Ghosts*, hvordan Abraham og Torok bruger Freuds *Mourning and Melancholia* som et udgangspunkt for en teori om en form for hjemsøgelse af subjektet. Hun skriver:

*Abraham and Torok build their argument for the "possession" of the ego by the object, observing that the Freudian return of the repressed, in clinical experience, does not occur in transference in numerous cases of neurosis [...] Their addition to Freud's theory depends on a distinction between the concepts of introjection and incorporation.*⁴⁰

Når introjektionen af en eller anden grund mislykkes, og sorgarbejdet slår fejl, sker der en inkorporation i stedet. Inkorporation er en fjernelse af en ubærlig realitet til et gemt område i psyken. Det forbudte objekt bosætter sig så at sige i subjektet: *in order to compensate for the lost pleasure and the failed introjection.*⁴¹ Den uudtrykkelige sorg bliver til det Torok og Abraham kalder for "en hemmelig grav inden i subjektet." Objektet for tabet er begravet levende, og det er i live "som anden" i subjektet, men i et tillukket, utilgængeligt psykisk område med sin helt egen topografi. Det bliver til et spørgsmål i subjektet, der kan martre og forfølge dette.

³⁷ Abraham og Torok 1994 s. 98

³⁸ Ibid. s. 84

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Buse og Stott 1999 s. 136

⁴¹ Abraham og Torok 1994 s. 113

*A whole world of unconscious fantasy is created, one that leads its own separate and concealed existence. Sometimes in the dead of the night, when libidinal fulfillments have their way, the ghost of the crypt comes back to haunt the cemetery guard, giving him strange and incomprehensible signals, making him perform bizarre acts, or subjecting him to unexpected sensations.*⁴²

Det transgenerationelle spøgelse

Dette leder videre til Abrahams teori om det transgenerationelle spøgelse, eller fantomet, som han kalder det. I artiklen "Notes on the Phantom" skriver han, at det, der spøger, nogle gange ikke er den døde, men det tomrum, der efterlades i os på grund af en andens hemmelighed.⁴³ Fantomet hænger i dette tilfælde ikke sammen med tabet af et kærlighedsobjekt og kan ikke ses som en effekt af et mislykkedes sorgarbejde. *What comes back to haunt are the tombs of others.*⁴⁴ Igen sker der her en radikal nyorientering af freudianske teorier, for symptomerne kommer ikke fra individets egne livserfaringer, men fra en andens.

*The phantom's periodic and compulsive return lies beyond the scope of symptomformation in the sense of a return of the repressed; it works like a ventriloquist, like a stranger within the subject's own mental topography.*⁴⁵

Abraham skriver desuden: *The phantom which returns to haunt bears witness to the existence of the dead buried within the other.*⁴⁶ Således udfolder han en form for kollektiv psykologi, hvor flere generationer kan findes i individet. Fantomet repræsenterer den interpersonelle og transgenerationelle konsekvens af stilhed, en konsekvens af en andens hemmelighed. Familiens historie bliver altså vigtig, og der skabes nye muligheder i forhold til behandlingen af en klient, hvor det er vigtigt ikke at forveksle ødipuskomplekset med spøgelse. Det er netop ikke en del af patienten selv. I sin definition af fantomet peger Abraham på, at det ikke har energi i sig selv, og at det ikke kan "afreageres", kun udpeges. Det er en figur, der skaber uorden i stilheden og er holdt i live af hemmeligholdte ord. Det kan ligeledes medføre en endeløs gentagelse, og en udelukkelse af enhver rationalitet.⁴⁷

Abraham inddrager her litteraturen og bruger et klassisk eksempel: Shakespeares *Hamlet*. Hamlets ubeslutsomhed angående hævnen har både Freud og Ernest Jones tolket som et udslag af

⁴² Abraham og Torok s. 130

⁴³ Ibid. s. 171

⁴⁴ Ibid. s. 172

⁴⁵ Ibid. s. 173

⁴⁶ Ibid. s. 175

⁴⁷ Ibid.

ødipuskomplekset, som Rand også konstaterer: *Both Freud and Jones attributed Hamlet's puzzling behavior to his unresolved Oedipus complex in relation to his dead father.*⁴⁸ Men her tolker Abraham fortællingen på ny.

Her skal dog først kort nævnes Jones analyse af *Hamlet*, som Abraham skriver sig op imod. For Jones betyder Hamlets tøven overfor hævn, at han egentligt ikke vil hævne og heller ikke kan.⁴⁹ Konflikten opstår på baggrund af uoverensstemmelsen mellem det udefrakommende krav om hævn, som for ham er en moralsk og social opgave, og det indre instinkt, som ubevidst for ham selv, gør det umuligt for ham at udføre hævn. Det er på dette grundlag tragedien opstår. Den indre konflikt stammer fra ødipuskomplekset, som Jones beskriver her.

*Feelings which once, in the infancy of long ago, were pleasurable desires can now, because of his repression, only fill him with repulsion. The long "repressed" desire to take the father's place in his mother's affection is stimulated to unconscious activity by the sight of someone usurping this place exactly as he himself had once longed to do. More this someone was a member of the same family so that the actual usurpation further resembled the imaginary one in being incestuous.*⁵⁰

Onkelen realiserer altså Hamlets undertrykte begær efter at besidde moderen og begæret efter at myrde faderen for at opnå hende. Således konkluderer Jones: *It is his moral duty, to which his father exhorts him, to put an end to the incestuous activities of his mother, [...] but his unconscious does not want to put an end to them [...], and so he cannot.*⁵¹ Hamlet bliver et offer for neurosen, og han er ifølge Jones en moderne tragisk figur.⁵²

Modsat denne tolkning peger Abraham på, at Hamlets tøven skyldes, at han er pint af konsekvenserne af den skamfulde hemmelighed faderen tog med i graven. Den er dermed et resultat af noget, der skete for en anden. Det, kritikere har overset tidligere, er, at den hemmelighed spøgelseset fortæller, der også inkluderer kravet om hævn, ikke er den egentlige hemmelighed. *It masks another secret, this one genuine and truthful, but resulting from an infamy which the father, unbeknown to his son, has on his conscience.*⁵³ Hamlets tvivl opstår på baggrund af samspillet mellem denne falske sandhed, der påtvinges ham, og den sande sandhed, som han kender i sit ubevidste. Abraham mener således, at målet for Shakespeares publikum må være at lukke hemmeligheden, der er begravet i det ubevidste, ud i det åbne. Freud og Jones indledte med at

⁴⁸ Abraham og Torok 1994 s. 167

⁴⁹ Jones 1976 s. 45

⁵⁰ Ibid. s. 82

⁵¹ Ibid. s. 90-91

⁵² Ibid. s. 151

⁵³ Abraham og Torok 1994 s. 189

afdække Hamlets hemmeligheder i forhold til det ubevidste, men deres analyser må revideres og føre til en ny psykoanalyse af helten, for en analyse af ødipuskomplekset ville ikke have helbredt Hamlet eller hjulpet ham af med sit spøgelse.⁵⁴

Abraham skriver følgende sit eget fiktive supplement til *Hamlet*, en sjette akt, som han kalder *The Phantom of Hamlet*. Her vender faderens spøgelse atter tilbage, men denne gang tvinges det til, at fortælle den virkelige hemmelighed, som det tog med sig i graven. Denne hemmelighed er det mord, kongen har begået tredive år tidligere på den norske konge Fontibras' fader, i sammensværgelse med Polonius.⁵⁵ Her omformer Abraham stilheden til tale, for spøgelse tvinges nu til at tale, og først da hemmeligheden er fortalt, kan det forsvinde. Derfor kan Fontibras sige til det: *Now that your shame is understood, kind ghost, and everyone knows your secret, you may take your rightful place in the company of good men.*⁵⁶ Dette er Abrahams forsøg på at uddrive spøgelse, og helbrede Hamlet og samtidig, som Nicholas Royle påpeger det, er det også et forsøg på at helbrede os fra det traume, som stykket har påført vores kultur. *'The Phantom of Hamlet' is Abraham's attempt [...] to exorcize the crypto-phantomatic power imposed on our culture by the silences in Shakespeare's play.*⁵⁷

⁵⁴ Abraham og Torok 1994 s. 190

⁵⁵ Ibid. s. 201

⁵⁶ Ibid. s. 202

⁵⁷ Royle 2003 s. 281

Spøgelserne og dekonstruktionen

Fra Abrahams teori om psykoanalysen som antisemantik er der ikke lang vej til dekonstruktionen. Jacques Derrida levner da også en del opmærksomhed på Abrahams og Toroks teorier i flere af sine værker. *Derrida found in the work of Abraham and Torok the 'antisemantic[ist]' approach he needed from psychoanalysis.*⁵⁸ At han til dels også er skeptisk overfor Abraham og Torok, vil jeg vise senere i afsnittet. Netop i forhold til spøgelseset går Derrida et skridt videre og sætter det i et nyt perspektiv. Dette bemærker også Peter Buse og Andrew Stott: *Deconstruction could therefore be said to explicitly work through some of the problems of the ghosts that psychoanalysis tentatively and implicitly addressed.*⁵⁹ Spøgelseset er en ideel trope for dekonstruktionen:

*Ghosts are neither dead nor alive, neither corporeal objects nor stern absences. As such they are the stock-in-trade of the Derridean enterprise, standing in defiance of binary oppositions such as presence and absence, body and spirit, past and present, life and death.*⁶⁰

For dekonstruktionen kan disse termer netop ikke stå i modsætning til hinanden, men indeholder spor af hinanden i sig. Spøgelseset giver således en form eller ikke-form måske til dekonstruktionens ide om umuligheden af at operere med skarpt afgrænsede binære modsætninger.

Specters of Marx

Det er i bogen *Specters of Marx. The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*, Derrida udfolder sin teori om spøgelseset. Som titlen antyder, er det ikke spøgelseset i sig selv, der i første omgang er Derridas emne, men marxismen. Dog er de termer og det sprog, han opbygger sin teori om, knyttet tæt sammen med spøgelseset, gengangere og med spøgelsesets hjemmøvelse af nutiden. Derrida viser, hvordan Marx's tekster er hjemmøgt af fortiden, især af Max Stirner, der igen er hjemmøgt af Hegel. *The ancestral spectres go back, we may assume, ad infinitum.*⁶¹ Hans hjemmøvelses-teori er en udfordring af både ontologi, psykoanalyse og filosofi, og som han skriver om spøgelseset: *this thing that looks at us, that concerns us [...], comes to defy semantics as much as ontology, psychoanalysis as much as philosophy.*⁶² Som Ruth Parkin-

⁵⁸ Buse og Stott 1999 s. 129

⁵⁹ Ibid. s. 12

⁶⁰ Ibid. s. 10

⁶¹ Ibid. s. 127

⁶² Derrida 2006 s. 5

Gounelas påpeger, er Derridas pointe i forhold til spøgelseerne også et seriøst forsøg på at genpolitisere dekonstruktionen via marxismen.

Derrida confronts the challenge of asserting Marxism's heritage in a post-Soviet era by invoking concepts of spectrality which encourage what Spivak calls 'a learning to live at the seam of the past and the present'.⁶³

At bogen også er tæt forbundet med psykoanalysen vil vise sig flere steder i de følgende afsnit. Bl.a. inddrager Derrida begrebet "mourning", og skriver således om sorgen og sorgarbejdet:

It consists always in attempting to ontologize remains, to make them present, in the first place by identifying the bodily remains and by localizing the dead [...]. One has to know. [...] Now, to know is to know who and where, to know whose body it really is and what place it occupies – for it must stay in its place [...] Nothing could be worse, for the work of mourning, than confusion or doubt.⁶⁴

Sorgarbejdet består altså i at kunne fastsætte en tid og et sted. Således træder spøgelse ind på scenen, for denne forestilling om sorgarbejdet må nødvendigvis revideres i lyset af spøgelse, der netop afviser enhver viden om dato og om enhver tidsangivelse. Her nærmer vi os et centralt område af Derridas definition af spøgelse. Allerede på side 10 spørger han: *what is a ghost? What is the effectivity or the presence of a specter?* Det svar han først og fremmest giver er: *Repetition and first time.*⁶⁵ Spøgelse repræsenterer nemlig en temporal ubestemmelighed: *A spectral moment, a moment that no longer belongs to time, if one understands by this word the linking of modalized presents.*⁶⁶ Således dekonstruerer Derrida også al historisme, der er funderet på en kronologisk linearitet. Det er umuligt at fikserer fortiden. *Haunting is historical, to be sure, but it is not dated.*⁶⁷ Spøgelse er derimod altid et spørgsmål om gentagelse. Det er en *genganger*, et *genfærd*. *A specter is always a revenant. One cannot control its comings and goings because it begins by coming back.*⁶⁸ Spøgelse repræsenterer således både den første oprindelige gang, men samtidig den endeløse gentagelse, noget der netop kommer *tilbage*. Dermed angives også umuligheden af at finde en oprindelse. Det ankommer fra fortiden til nutiden, men tilhører dog heller ikke fortiden, og det kan aldrig repræsentere en nutid. Det er enten fra fortiden eller nærmere, ifølge Derrida, er det fra fremtiden:

⁶³ Buse og Stott 1999 s. 127-8

⁶⁴ Derrida 2006 s. 9

⁶⁵ Ibid. s. 10

⁶⁶ Ibid. s. xix

⁶⁷ Ibid. s. 3

⁶⁸ Ibid. s. 11

*At bottom the specter is the future, it is always to come, it presents itself only as that which could come or come back. [...] One must perhaps ask oneself whether the spectrality effect does not consist in undoing this opposition, or even this dialectic, between actual, effective presence and its other.*⁶⁹

Spøgelset er en repræsentant for dette kommende. Det dekonstruerer den temporale tid og ikke mindst det nærværende nu. Modsætningen mellem nutid, datid og fremtid, mellem nuet og ”dets anden”, nedbrydes. Derrida fastslår: *Here anachony makes the law.*⁷⁰ Spøgelset er således også dekonstruktionen af det metafysiske begær efter både nærvær og oprindelse, her også sprogets oprindelse.

I forbindelse med beskrivelsen af spøgelset som det kommende, siger Derrida i interviewet ”Passages – from traumatism to promise”: *All experience open to the future is prepared or prepares itself to welcome the monstrous arrivant.*⁷¹ Denne åbenhed overfor fremtiden, overfor den monstrøse ”arrivant”, hænger sammen med det Derrida kalder ”løftet” og med ”det kommende demokrati”.

*Well, what remains irreducible to any deconstruction, what remains as indeconstructible as the possibility itself of deconstruction is, perhaps, a certain experience of the emancipatory promise; it is perhaps even the formality of a structural messianism, a messianism without religion [...] an idea of justice.*⁷²

Denne messianisme uden messias og uden noget subjekt er et løfte om det kommende. Løftet, som Derrida identificerer med demokrati og med retfærdighed, er en forpligtigelse til fremtiden, og det er, som Royle i bogen *Jacques Derrida* skriver: *beyond every present life, beyond every living being who can already say ”me, now”.*⁷³ Royle påpeger ligeledes, at dette hænger sammen med oplevelsen af ordet ”ja”, og med: *the ‘rebellious force of affirmation’, the ‘be free’, the ‘come’.*⁷⁴ Demokratiet er altid det kommende.

”The time is out of joint”

Anakronien er også et af udgangspunkterne for Derridas inddragelse af *Hamlet*. ”*The time is out of joint*”, siger Hamlet. Enhver tid er netop ifølge Derrida ”af lave”. Den er usamtidig med sig selv.

⁶⁹ Derrida 2006 s. 48

⁷⁰ Ibid. s. 7

⁷¹ Royle 2006 s. 110

⁷² Derrida 2006 s. 74

⁷³ Royle 2006 s. 44

⁷⁴ Ibid. s. 45

Derrida følger de forskellige oversættelser til fransk af *the time is out of joint*, der til en vis grad selv "af lave" i deres flertydighed, og han peger på tre typer:

*Time is either le temps itself, the temporality of time, or else what temporality makes possible (time as histoire, the way things are at a certain time, the time we are living, nowadays, the period) or else, consequently, the monde, the world as it turns, our world today [...] Time: it is le temps, but also l'histoire, and it is le monde, time, history, world.*⁷⁵

Det, Hamlet forbander, skriver Derrida, er ikke selve tiden, men netop det, at den er af lave og dermed, at han er den, der skal sætte den tilbage på sine hængsler.⁷⁶ Han er den, der skal rette faderens forbrydelser, og således er forbrydelsen aldrig samtidig med retfærdigheden, men indeholder en spøgelsesagtig fortidighed. Den er altid en andens forbrydelse, og den kan kun rekonstrueres. Nødvendigtvis må der være en anden generation, hvis skæbne er at arve. *One never inherits without coming to terms with [...] some specter.*⁷⁷

I *Hamlet* kræver spøgelse hævn. Det vil, at Hamlet skal hævne den uretfærdighed, det blev udsat for. I et sådan perspektiv kan retfærdigheden ses ud fra hævnens optik, som jeg har vist, at netop Jones gør det. Hævnen er her noget, der kunne skabes balance og symmetri, men også det som forårsager tragedien. Denne dobbelthed er også en af Derridas pointer i forbindelse med *Hamlet*, men han går her et skridt videre end psykoanalysen og kommenterer den også:

*For if Hamlet is a tragedy of vengeance and punishment in the triangle or circle of an Oedipus who would have taken an additional step into repression – Freud, Jones and so forth – one must still think the possibility of a step beyond repression: there is a beyond the economy of repression whose laws implies it to exceed itself.*⁷⁸

Det fortrængte vender tilbage, men det vender tilbage som noget andet og mere. For Derrida findes der en anden form for retfærdighed, der ikke kan kalkuleres. Når Hamlet siger *the time is out of joint*, taler han også i et rum, der tilhører det kommende, det overskridende forhold til den anden, og gaven, som Derrida kalder det. Modsat hævnes retfærdighed, der i følge Heidegger er: *the opinion of those who equate the Just with the Avenged*,⁷⁹ taler Derrida om en retfærdighed, der består af et forhold til den anden på gavens betingelser, på ikke-økonomiske betingelser, uden skyld eller gæld,

⁷⁵ Derrida 2006 s. 21

⁷⁶ Ibid. s. 23

⁷⁷ Ibid. s. 24

⁷⁸ Ibid. s. 26

⁷⁹ Ibid. s. 30

hvor retfærdighed gives.⁸⁰ Derridas forståelse af gaven er knyttet til det umulige og til en ny form for tænkning af “jeg” og “du”. Royle skriver: *there is no donor or donee before the gift, but the gift iself, if there is such a thing, does not belong to any present.*⁸¹ Ved således ikke at definere gaven ud fra et subjekt og et objekt udelukker Derrida gaven fra den økonomiske udveksling og fra den logiske vekslen mellem at give og at tage: *The gift is mad. It is madness.*⁸² Den hænger også sammen med anakronien, for den er *out of joint*. Dens uberegnelighed og uforudsigelighed knytter også gaven sammen med Derridas tanker om det kommende demokrati og om løftet, og den er ifølge ham et ikke-dekonstruerbart begreb.⁸³ Hamlet kan altså stadig læses som en fortælling om hævn, men der er også en anden læsning.

*This other reading causes to appear precisely its economic closure, even its circular fatality, the very limit that makes possible the pertinence or correctness of this interpretation; this latter limit prevents one in fact from understanding the very things which it wants to explain: tragedy, precisely, the hesitation to take revenge, the deliberation, the non-naturality or non-automaticity of the calculation: neurosis if you like.*⁸⁴

Den lukning som hævnens økonomi ifølge psykoanalysen giver, viser sig altså som umulig. Der findes ingen mulighed for balance eller for at udligne og opnå retfærdighed denne vej. Der er altid noget forsinket over dette regnskab. Samtidigheden er en umulighed. Spiralen fortsætter uendeligt. Hamlets tøven forklares her, altså helt anderledes end tidligere set, som et udtryk for denne forsinkelse og som et ubevidst ønske om en anden form for retfærdighed. Hvor Freud og Jones ser denne tøven som udtryk for Hamlets neurotiske tilstand, markerer Derrida her et forbehold over for en sådan opfattelse og giver sin kommentar til disses tolkninger af Hamlet: *neurosis if you like*. Således får *Hamlet* og spøgelse en ny betydning hos Derrida, og hans bog er en hel klar kommentar til psykoanalysen, ikke kun til Marx. Freud spørger også hos Derrida. Og ligeledes gør Abraham. Spøgelse handler ikke længere om det fortrængte, om et ødipus-kompleks eller en hemmelighed fra en anden generation. Spøgelse er derimod dette *The time is out of joint*: tiden, der er af lave, anakronien, dekonstruktionen af nuet og samtidigheden.

⁸⁰ Derrida 2006 s. 30

⁸¹ Royle 2006 s. 139

⁸² Ibid. s. 142

⁸³ Derrida 2006 s. 33

⁸⁴ Ibid. s. 30

Det ubestemmelige sted

Spøgelset dekonstruerer også stedet, for hvor er det, det spøger? Er det i subjektet eller udenfor subjektet? Er det i et hus, hvor det spøger? Atter inddrager Derrida Freud, der som jeg har påpeget tidligere, netop erkender at burde have startet med termen ”det spøger”, og betegner dette, ”et hus, hvor det spøger”, som det stærkeste eksempel på det uhyggelige. Det uhyggelige sted er det hjemlige sted, der pludseligt indeholder noget fremmed. Det er stedet, hvor det spøger. Derrida spørger her om, det er nok at sige, at det er det stærkeste eksempel på det uhyggelige: *what if it were the Thing itself, the cause of the very thing one is seeking and that makes one seek?*⁸⁵

Ruth Parkin-Gounalas peger netop på, hvordan Derrida gennem spørgelset dekonstruerer det rumlige ved at undersøge vendingen ”det spøger” nærmere: *To refuse the noun is to refuse the spatial identification.*⁸⁶ I dette ”det spøger” findes en neutralitet eller upersonlighed. Derrida skriver om det:

*It is a matter rather of the passive movement of an apprehension [...] ready to welcome, but where? In the head? What is the head before this apprehension that it cannot even contain? And what if the head is neither the subject, nor consciousness, nor the ego, nor the brain, were defined first of all by the possibility of such an experience, and by the very thing that it can neither contain, nor delimit, by the indefiniteness of the “es spukt”?*⁸⁷

Dets sted er således hverken ”i hovedet” eller uden for det, og det besætter pladser, der hverken tilhører os eller det.⁸⁸ ”Det spøger” illustrer en fremmedhed og en andethed, som er umuligt at placere noget sted. Royle påpeger da også, at spørgsmålet om den montrøse *arrivant* er et spørgsmål om grænser, og om hvad eller hvem det er, der dukker op ved ens dør. Arrivanten påvirker hele opfattelsen af tærskelen. Den overrasker værten, således at der stilles spørgsmålstejn ved den grænse, der tegnede det legitime hjem.⁸⁹ Derrida nærmer sig også de psykoanalytiske teorier på dette felt, for dette sted, der er umuligt at placere, indeholder også den paradoksalitet, Abraham taler om i sin antisemantik. Der, hvor det spøger, er nemlig også stedet, hvor meningen forsvinder. Det er stedet, hvorfra vi intet kan sige.

Now all this, this about which we have failed to say anything whatsoever that is logically determinable, this that comes with so much difficulty to language, this that seems not to

⁸⁵ Derrida 2006 s. 218

⁸⁶ Buse og Stott 1999 s. 128

⁸⁷ Derrida 2006 s. 216

⁸⁸ Ibid. s. 217

⁸⁹ Royle 2006 s. 111

*mean anything, this that puts to rout our meaning-to-say, making us speak regularly from the place where we want to say nothing.*⁹⁰

Spøgelset besætter dette sted, som sproget har så svært ved at sætte ord på. Oplevelsen af sproget er oplevelsen af, at ”det spøger”, som også er oplevelsen af det umulige. Spøgelser er der altid, selv om de ikke eksisterer, skriver Derrida. Atter handler det om umuligheden af en oprindelse, og om sprogets sted, som ikke kan spores. Som Royle skriver:

*All language, every manifestation of meaning, is the phantom effect of a trace which is neither present nor absent, but which is the condition of possibility of the opposition of presence and absence.*⁹¹

Abrahams og Toroks stumme stemmer

Der synes at være en sammenhæng mellem Derrida og Abraham og Torok, idet begreber som ”sorg”, ”selvets topografi” og ”spøgelset” går igen. Det er da også naturligt for Parkin-Gounelas at drage en forbindelse mellem dem, og hun henviser særligt til Derridas forord til Abrahams og Toroks bog: *The Wolf Man's magic word*, hvor han forholder sig til deres teorier.⁹² Som beskrevet tidligere, fremstiller Abraham og Torok inkorporationen, som det at holde objektet i live som anden i en krypt i selvet. Dette sted, skriver Derrida således om: *The crypt is enclosed within the self, but as a foreign place, prohibited, excluded.*⁹³ Når spøgelset holdes i live som anden, betyder det i følge Derrida en omdefinering af selvet: *the paradox of a foreign body preserved as foreign but by the same token excluded from the self that henceforth deals with not the other, but only itself.*⁹⁴ Parkin-Gounelas konkluderer, at man enten, som Abraham gør, må skrive en sjette akt, hvor indholdet af krypten afsløres, eller også må man fastholde, som Derrida, at spøgelset netop er ”det andet”, som modsætter sig assimilation eller introjektion i selvet: *the other of which the self as cemetery guard is not the proprietor.*⁹⁵

Og måske Derrida i *Specters of Marx* også forholder sig implicit til Abraham og hans sjette akt? Det mener i hvert fald Nicholas Royle, der bemærker den påfaldende tavshed i forhold til Abraham og Torok i *Specters of Marx*. Det er et besynderligt faktum, at Derrida ikke nævner Abrahams teori om spøgelset fra ”Notes on the Phantom” eller gendigtningen af Hamlet. Abrahams

⁹⁰ Derrida 2006 s. 217

⁹¹ Royle 2003 s. 281

⁹² Buse og Stott 1999 s. 136

⁹³ Ibid. s. 137

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid.

teori optræder således som et spøgelse i *Specters of Marx*, som noget, der er der, men alligevel er fraværende. Royle påpeger, at denne spøgelsesagtige topografi måske kan gælde som en model for at tænke tekster generelt som udtryk for spøgelseeffekter. Spøgelsestekster er således ikke citater eller intertekster. *Phantom texts are fleeting, continually moving on, leading us away, like Hamlet's Ghost, to some other scene or scenes which we, as readers, cannot anticipate.*⁹⁶

Derridas tekst er således også en kommentar til Abraham og hans teorier. Selv om han på flere områder er enig med Abraham, bliver bogen også en korrektion og en kritik. For Abraham forsøger med sin gendigtning af *Hamlet* at uddrive spøgelse, og det bliver således ifølge ham muligt gennem sproget at udøve eksorcisme. Men hos Derrida er dette ikke muligt, som Royle beskriver det: *ghosts do not die, and exorcism is in some sense impossible.*⁹⁷ Dette har igen med Derridas opfattelse af sproget at gøre, der hænger sammen med det umulige, ligesom spøgelse gør det. Selv om Derrida ikke nævner det eksplicit, indeholder *Specters of Marx* en kritik af den psykoanalytiske reduktive læsning, som Abraham leverer i sin sjette akt. En sådan læsning er ifølge dekonstruktionen ikke mulig.

Royle nævner også en række andre punkter, hvor de to adskiller fra hinanden. Hvor Abraham fastholder en kronologi og beskriver, hvordan spøgelse gives videre fra én generation til den næste, så opbryder Derrida, som jeg også har påvist det, enhver temporalitet og kronologi ved at beskrive spøgelsesets tid som anakroniens tid. Hos Abraham kommer spøgelse også altid fra fortiden, hvorimod Derrida taler om spøgelse som kommende fra fremtiden.⁹⁸

Alle tiders største spøgelse

Som nævnt bryder Derrida med alle metafysiske nærhedsforestillinger. Hans kritik gælder da også i særdeleshed kristendommen, og man kan mene, at lige så meget som *Specters of Marx* handler om Marx og om Freud, handler den også om kristendommen. Samstemmigt med Marx kalder han Jesus for "det absolutte spøgelse": *Jesus is at once the greatest and the most "incomprehensible" of ghosts.*⁹⁹ Netop fordi han også er menneske, er han noget af det mest uhyggelige. *If Christ, that absolute specter, causes fear and pain, the man that this Gottmench becomes [...] causes even more fear as he comes closer to us. He is even more spectral than the spectral.*¹⁰⁰ Det hjemlige og nære

⁹⁶ Royle 2003 s. 280

⁹⁷ Ibid. s. 282

⁹⁸ Ibid. s. 280

⁹⁹ Derrida 2006 s. 180

¹⁰⁰ Ibid. s. 181

bliver fremmed og *unheimlich*. For Derrida er Jesus Kristus også den mest spøgelsesagtige magt i nutidens politik, da der ifølge ham også foregår en verdenskrig på kristendommens grundlag rundt omkring os i dag. *The war for the "appropriation of Jerusalem" is today the world war. It is happening everywhere, it is the world, it is today the singular figure of its "being out of joint"*.¹⁰¹ Derrida kritiserer Francis Fukuyama og hans bog *The End of History and the Last Man*, hvori der proklameres: *the good news have come*¹⁰². De gode nyheder, det glædelige budskab, *evangeliet*. En alliance mellem liberalt demokrati og det frie marked er for Fukuyama det gode budskab.¹⁰³ Den liberale stat er dermed også ifølge Derrida en kristen vision, og den franske revolution bliver i Fukuyamas retorik den begivenhed, der implementerede den kristne vision om et frit og lige samfund på jorden.¹⁰⁴ Her er det så, Derrida i stedet, som allerede beskrevet, indsætter en messianisme uden messias i tanken om demokratiet som det kommende.

Spøgelserne og litteraturen

Derrida skriver om Hamlets spøgelse, og et spøgelse fra en fortælling er således et centralt udgangspunkt for hans teori. Men litteraturen bruges ikke kun som et eksempel i Derridas teori. Teorien handler også om litteraturen, og om hvad litteraturen er. Litteraturen har netop for Derrida noget til fælles med spøgelse, der ikke kan uddrives. Buse og Stott påpeger:

*Like the appearance of the ghost, the origin and its repetition are conterminous with one another. Thus, no signification can be unproblematically sutured to the originary context of its production, as the sign is haunted by a chain of overdetermined readings, mis-readings, slips and accretions that will always go beyond the event itself.*¹⁰⁵

Ethvert tegn, enhver betydning er hjem søgt af en række læsninger, der gør det umuligt at finde frem til den oprindelige betydning i den oprindelige kontekst. Dette gælder også litteraturens tekster. Som spøgelse er litteraturen knyttet til ikke-oprindelse, usamtidighed og hjem søgelse. Der findes heller ikke én læsning, der kan lukke en fortælling. Buse og Stott skriver da også:

*Literature has always been a more accommodating place for ghosts, perhaps because fiction itself shares their simulacral qualities: like writing, ghosts are associated with a certain secondariness or belatedness.*¹⁰⁶

¹⁰¹ Derrida 2006 s. 73

¹⁰² Ibid. s. 74

¹⁰³ Ibid. s. 72

¹⁰⁴ Ibid. s. 75

¹⁰⁵ Buse og Stott 1999 s. 12

¹⁰⁶ Ibid. s. 8

At spøgelse også hænger sammen med litteraturen, ja, næsten er uadskillelig fra denne, er også fremgået i det tidligere. Ikke kun Derrida, men desuden både Freud og Abraham kan i deres teorier ikke komme udenom de spøgelse, der optræder i litteraturen. Det er også gennem litteraturen, de kender spøgelse. I det næste kapitel vil jeg da bevæge mig videre til de spøgelse, der viser sig i litteraturen, og i forhold til de teorier, jeg har præsenteret her, undersøge, hvad det er, der spøger i fortællingerne, og hvorfor det spøger her. I det første eksempel, som jeg vil undersøge nærmere i det følgende, Ingemanns *Det forbandede hus*, uddrives spøgelse til slut. Men spørgsmålet er, om spøgelse kan uddrives fra litteraturen, sådan som Abraham gør det, eller om dette viser sig at være vanskeligt?

Ingemanns hjemsogte hus

Navnet Ingemann giver genlyd af salmer, og fx *Dejlig er jorden* og *I østen stiger solen op* kan de fleste synge med på. I salmerne finder man en harmonisk poesi med en ofte barnlig hengivelse til troen, hvor selv de små ting fremhæves. Litteraturhistorikernes dom har således, som Jan Rosiek peger på, været at: *Digterens individualitet kommer reneest til udtryk i salmernes enkle, naive [...] verdensfjerne barnetro.*¹⁰⁷ Hvis man læser i den nyeste udgave af Gyldendals *Dansk litteraturhistorie* afsættes her også først og fremmest plads til et langt afsnit om Ingemann som salmedigter.¹⁰⁸ Derudover findes der også et længere afsnit om hans historiske romaner.¹⁰⁹ Som Rosiek påpeger, er der dog i de sidste årtier sket en rehabilitering af romantikken og dermed også af Ingemann, hvilket ses i en stigende interesse for andre mere ukendte sider af Ingemanns forfatterskab, bl.a. genudgives i 1989 *Fjorten Eventyr og Fortællinger*.¹¹⁰ At Ingemanns forfatterskab spænder vidt, konstaterer også Knud Gjessing, der peger på, at det fylder ikke mindre end 41 bind og varierer over et utal af genrer:

*Skæbnedramaer og komedier, satirer, erindringer, litterær polemik, gyserhistorier, afhandlinger om teologi, astrologi, naturfilosofi og den hedenske gudelære, salmer, eventyr, nutidsromaner, kærlighedslyrik og kætterske betragtninger over sjælens videre udvikling efter den fysiske død.*¹¹¹

I denne vrimmel af genrer gemmer der sig en, der bliver central i det følgende: *gyserhistorier*. For forfatterskabet indeholder gysen og tilmed spøgelsen. Man kan konstatere, som Marita Akhøj Nielsen gør det i efterskriftet til *Fjorten Eventyr og Fortællinger: Igennem forfatterskabet findes fra først til sidst en anden langt mere dyster farve, der gengiver dæmoniske afgrunde i tilværelsen.*¹¹² Forfatterskabet er altså en flertydig størrelse og kan netop siges at bevæge sig mellem beskrivelser af en dyster og splittet eksistens, og idyllisk biedermeierharmoni, hvilket også vil blive tydeligt i den følgende analyse. De spøgelsesagtige forekomster findes bl.a. i fortællinger som: *Glasskabet*, *Fjendskab efter døden*, *Niels Dragon*, *Den levende døde* og *Det forbandede hus*. Her vil jeg se nærmere på *Det forbandede hus*, der nok ender i biedermeieridyl, men undervejs bliver freden forstyrret af genfærdets spøgelsesfærd i teksten.

¹⁰⁷ Rosiek 1990 s. 50

¹⁰⁸ Auring, Baggesen mfl. 2000, s. 348-359

¹⁰⁹ Ibid. s. 512-518

¹¹⁰ Rosiek 1990 s. 49

¹¹¹ Gjessing 2001 s 10

¹¹² Ingemann 1989 s. 223

Et hus, hvori det spøger

*Se, nu står det til igen til fals, huset ved Christianshavns Kanal – din salig Farbroders hus, Johanne!*¹¹³ (7) Centrum for fortællingen om *Det forbandede Hus* er således sat fra første linie: et hus ved Christianshavns kanal. Dermed beskrives altså i indledningen et realistisk rum, der er genkendeligt for læseren. Tiden kan også hurtigt indkredses, idet der angives en række markører bl.a. nævnes adresse-avisen, som udkom fra 1779, og vægterverset kan også dateres dog så tidligt som til 1686.¹¹⁴ Stoffet er altså hentet fra virkeligheden, og vægterverset har netop i Ingemanns eget liv haft en betydning, da han oplevede et kristent gennembrud fremkaldt af det, ligesom det sker for Frants i fortællingen.¹¹⁵ Noget lignende sker i Ingemanns fortælling *Selv-Citationen*, hvor et vægtervers også har afgørende betydning, og den teologi-studerende Frederik Holm antager dette *for et frelsende vink*.¹¹⁶ Desuden har Ingemann selv set indskriften ”et forbandet hus” på et hus på Christianshavn. Det, der beskrives, er dermed et borgerligt københavnersamfund fra Ingemanns egen samtid, der endda indeholder biografiske elementer. Men det overnaturlige træder med spøgelseset ind på scenen og skaber en usikkerhed. Er det alligevel virkelighedens kendte København? Spøger det virkeligt i et hus ved Christianshavns kanal? Eller er det ren indbildning, aktørernes hallucinationer? Huset giver anledning til en tøven, på todorovsk maner: det vakler mellem virkelighed og fantastik, mellem det realistiske og det overnaturlige.¹¹⁷

Huset viser sig da også at vakle i sit fundament på anden vis. Det er et kendt og hjemligt sted, der viser sig at være fyldt af det ukendte og ja, netop det uhyggelige, som Freud kalder det. Huset som Frants og Johanne flytter ind i med deres barn, er deres tidligere hjem. Det er farbroderens hus, hvor Johanne er vokset op, og her har Frants været i lære som snedker. Snedkermester Flok har overdraget huset til Frants: *Her skal du bo og bygge med hende engang, når jeg ligger i min kiste og venter på en salig opstandelse.*(8) På trods af denne overdragelse er huset havnet i en vis Hr. Storks hænder, en af mester Floks forretningsforbindelser. Da Hr. Stork sælger huset og er villig til at give Frants et halvt års henstand, slår Frants til, for som han siger: *der ville jeg ret være så hjemlig og trøstig til mode.*(8) For ham er huset knyttet til det trygge, det kendte og hjemlige. Men samtidig bliver huset også uhyggeligt, både for Frants og Johanne. Modsætningen mellem hjemligt og *unheimlich*, sættes på spil. Først og fremmest fordi mesteren ikke er død en almindelig død. Han er

¹¹³ De følgende sidehenvisninger optræder i parenteser i teksten. De henviser til den udgave af *Det forbandede hus*, der findes i *Danske forfattere beretter. Sælsomme fortællinger* i udvalg ved Ole Storm. (Ingemann 1981)

¹¹⁴ Ingemann 1989, s. 253 (efterskrift)

¹¹⁵ Ibid. s. 231 (efterskrift)

¹¹⁶ Ibid. s. 132

¹¹⁷ Den fantastiske genre vil jeg ikke gå i dybden med i dette afsnit, men vende tilbage til senere i specialet.

fundet druknet af Hr. Stork i de druknedes dødningehus og er blevet begravet som selvmorder. Herefter har huset været forbundet med død. Det er blevet et hus, hvori det spøger.

Men brødkonen på hjørnet trak på skuldrene og beklagede det unge, smukke ægtepar, som hun mente snart ville hjem søges af sygdom og ulykke, fordi fem lig i et halvt år var båret ud af huset, og hvor ofte man end havde overkalket den i muren indridsede skrift, kom den dog snart igen til syne. "Et forbandet hus!" stod der, som med rødkridt, og alle de gamle koner ved kanalen kaldte det en blodskrift.(10-11)

Men hvad er det for en forbandelse, der hviler over dette hus? Og hvad er det, der spøger? Disse spørgsmål vil jeg forsøge at besvare i den følgende analyse.

Kvinden og spøgelse

Det er først og fremmest Johanne, der har en fornemmelse for spøgelse. Hun kaster ængstelige blikke mod farbroderens tomme stol i krogen, og når månen skinnede ind på den gennem de små vinduesrunder, var det hende undertiden som om han sad der endnu, men bleg og blodig og med dryppende lokker.(11) Det er hende, der fornemmer det uhyggelige stærkest. Og da hun i mørke bevæger sig op på loftet, hvor den gamle mesters ubrugte kiste står, væltes hun omkuld.

Jeg ville have bedt dig hente lysene; men jeg skammede mig, og da trækvinden blæste lyset ud i lygten deroppe, var det som en dødnings kolde åndepust berørte mig – jeg stødte i mørke på ligkisten og syntes at kistelåget hævede sig – og så tabte jeg sans og samling i min barnagtige forfærdelse. (12)

Idet kistelåget åbnes kommer der noget ukendt frem, der forfærder Johanne, og efterlader hende bleg og livløs. Johanne betegner sig her som barnagtig og bruger ordet "skam" om sin oplevelse. Men hvad er det Johanne skammer sig over? En følelse af skam i mødet med spøgelser kan også findes i Henry James' *Skruen strammes*, hvor guvernanten efter et møde med spøgelse føler sig uren og derfor undlader at gå i kirke.¹¹⁸ Hos James kan denne følelse fortolkes psykoanalytisk og altså forbindes med en fortrængning af seksualitet¹¹⁹, og det gælder da også her hos Ingemann. Ud fra et psykoanalytisk perspektiv peger Johannes ængstelige blikke mod farbroderens stol på et uafklaret faderforhold. Er det muligt at Johanne, på trods af at hun er kone og moder, indeholder en fortrængt seksualitet, og at seksualiteten er noget farligt eller uhyggeligt for hende?

¹¹⁸ James 1998 s.42

¹¹⁹ Hvilket det da også er blevet gjort af bl.a. Edmund Wilson.

Farbroderens spøgelse er ikke det eneste, der spøger i Johannes bevidsthed og forfærder hende. Hr. Stork vækker en lignende reaktion. *Men den måde, hvorpå han ser mig, Frants, er mig altid modbydelig, og jeg har ingen god tro til hans venlighed.*(9) Farbroderen og Hr. Stork synes således at have en forbindelse med hinanden. Deres navne peger også på dette: Mester *Flok* og Hr. *Stork*. De er altså kendt under deres betegnelser og efternavne, ikke deres fornavne. Navnene klinger ens, ja de rimer næsten, og stavemåderne har en vis lighed, idet vokalen o går igen og ordet afsluttes med k. Dette udvisker deres identitet og de kan ses som en sammenhængende figur, som to sider af en faderfigur. *Flok* repræsenterer således først og fremmest den gode faderskikkelse, men erindringen om ham indebærer en uro og knytter ham til *Stork*.¹²⁰ *Flok* er også uhyggelig i sin tilbagevendende som spøgelse, for her er han pludselig noget fremmed. *Stork* er derimod entydigt knyttet til det uhyggelige. Han forbindes med en illegitim form for seksualitet.

Han havde da nogle gange slået sig til ro og sagt den unge kone plumpe smigrerier, beklaget hendes mands slette omstændigheder og lovet at hjælpe ham ud af al forlegenhed, når han hos den smukke kone kunne vente – taknemmelighed.(16-17)

Hans udseende er også bemærkelsesværdigt, idet han er iført noget, der minder om et kostume. Særligt markant er ansigtet, der har karakter af maske. Det er stivnet i et grotesk smil, en karikeret glæde, der synes sygelig.

Han var en høj og svær mand, med et ansigt, som ingen velvilje indskød, skønt det næsten bestandigt smilede, hvilket, når man nøje gav agt derpå, dog snarere lignede en slags krampe. Han gik gerne med ildrød vest og klædte sig i det hele taget som en pebersvend.(12)

Tydeligvis iscenesætter *Stork* noget dæmonisk, med sin ildrøde vest, sit maske-ansigt, og sine skumle lyster. Den røde farve forbinder *Stork* med synet af *Flok* som *bleg og blodig*. *Stork* og *Flok* ligner altså hinanden i deres spøgelsesagtige udseende, og begge figurer ophæver da også den skarpe grænse mellem liv og død. Det sker for *Flok* som genganger, og for *Stork* som søvngænger. *Stork* beskrives som et spøgelse, da *Frants* ser ham gå i søvne: *I det samme gik døren op og en høj skikkelse trådte ham i møde med et åsyn som fra fordømmelsens bolig.*(21) Der er i begges hvileløse vandring en dobbelthed og en gentagelse på spil. Det er en splittet eksistens, der møder os her. De er eksistenser, der ikke kan finde ro. Således ses her en fascination af splittelsesromantikken og dens motiver. Søvngængereren er her netop et yndet motiv, og det optræder bl.a. også i H.C. Andersens *Fodreise*.

¹²⁰ Dobeltheden i *Stork/Flok* har ligheder med faderfigurerne i Hoffmanns *Sandmanden*.

For Johanne er de to spøgelseseksistenser altså rædselsvækkende. I psykoanalytisk perspektiv kan hendes reaktion betragtes som en art regression til en tidligere overvundet fase, som Freud som vist, også udtrykker det i *Det uhyggelige*. I bogen *Fokus på Freud* beskrives yderligere, hvad der kan ske, når den modne kærlighed ikke etableres eller forstyrres af ydre pres. Det svar der gives lyder således: *Så vil der indtræffe en regression, og en række infantile komponenter i kærligheden vil begynde at vise sig igen.*¹²¹ Således kan det begær, der var rettet mod faderen vende tilbage, men nu som noget faretruende, som noget fortrængt fra en tidligere overvundet fase.

I *Det forbandede hus* kommer Stork for at tale med Frants: *men altid når han var fraværende*. Det er altså, fordi Frants er fraværende, at faderfiguren Stork får plads. Og set fra et psykoanalytisk perspektiv er det også derfor, Johanne møder den døde Flok igen. Hun gennemgår en regression i kraft af den mangel, der er i hendes liv med Frants. Barnet, der burde være bevis for hendes udvikling, bliver da også sygt, da de flytter ind i huset. Frants forbinder nemlig ikke Johanne med seksualitet, men derimod med det fromme og uskyldsrene: *Du er dog altid den samme, fromme velsignede Johanne.*(7) og hun minder ham om: *et herligt Madonna-billede, han engang på sine rejser havde set.*(7) Hun bliver dermed gjort til et billede på det rene, guddommelige og jomfruelige, men dermed mister hun sin eksistens som seksuelt væsen. Hun reduceres til et ophøjet billede, til noget imaginært, der kun kan betragtes på afstand, men ikke nås. Igennem Johannes iscenesættes således et luder-madonna motiv. Den farlige seksualitet i hende modsvares af billedet af den fromme moder.

Slutningen indsætter dog harmonien igen, idet Frants erkender både spøgeriet og Storks skumle hensigter. *Blind har jeg været*, siger han.(17) Flok får fred i sin grav, og han hjem søger ikke længere Johannes hus eller spøger i hendes bevidsthed. Og også Stork er død og begravet. Det synes, at den truende neurose afværges, og barnet helbredes da også. Frants er nu, hvor han hører hjemme nær Johanne og barnet, og familien samles i hjemmet. Han udfylder nu sin rolle som ægtemand, og Johanne kan komme ud af sin regression og forsætte sin psykologiske udvikling.

Konklusion: Spøgelset = fortrængt seksualitet?

Den foregående analyse ville både Freud og Jones i store træk sandsynligvis være enige i. Således har min analyse så langt, endnu engang, reduceret fortællingen til et vidnesbyrd om fortrængt seksualitet og ødipuskomplekser. Men kan spøgelset virkelig så let tolkes som en overvunden og

¹²¹ Olsen mfl. 2006 s. 90

fortrængt fase? I det følgende vil jeg fremhæve en række elementer i teksten, der gør, at spøgelseset alligevel ikke lader sig placere så entydigt. Først og fremmest kan Johannes forhold til spøgelseset også ses ud fra en helt anden optik. Det, at det netop er hende og ikke Frants, der først oplever det, fortæller nemlig også noget om kvinden som intuitionens og det uforklarliges repræsentant. Modsat Frants, der først blankt afviser spøgelseset som tåbelig barnagtig, eller kvindagtig, overtro: *ammestue-eventyr*.⁽⁹⁾ Kvinden sættes i forbindelse med det overnaturlige og det, der modsætter sig enhver fornuft. Kvinden danner dermed en åbning til en anden og ukendt verden. Frants er derimod fortæller for fornuften og for oplysningens projekt. Hans verden indeholder kun logiske forklaringer.

At tre børn kan dø dér i et halvt år af mæslinger og et par gamle folk af alderdom, deri er vist huset uskyldigt. At gadedrengene har hittet på at ride: "et forbandet hus!" på muren, det forskrækker kun de gamle, gode koner i Vartov.⁽⁸⁾

Disse betragtninger har en række paralleller til Lis Møllers analyse af *Sandmanden*. Som i Freuds analyse er der en dobbelt faderfigur på spil også gennem et navnesammenfald. Men som Møller påpeger, slår den freudianske tilgang ikke til, og hun viser, hvordan fortællingen nærmere er et opgør med det maskuline erkendelsesprojekt. Det samme kan siges om *Det forbandede hus*. At se teksten som et tilslørende gevandt for et fortrængt infantilt kompleks er således også her en reduktion. Det uhyggelige er ikke kun en effekt af ødipuskomplekset. Spøgelseset har nemlig andre betydninger, ligesom øjet har det i Lis Møllers analyse.¹²² Det er Johannes intuition og fornemmelse for det uforklarlige, der står tilbage til sidst, hvilket jeg vil uddybe i det følgende. Spøgelseset er uhyggeligt på flere måder i *Det forbandede hus*.

Den dødes sted

Selv om Frants i begyndelsen stædigt forsøger at holde fast i sin rationelle overbevisning, må han også overgive sig til overtroen. *Jeg er, med alle mine gode tanker om min styrke og min sunde forstand, dog i grunden lidt nervesvag og overtroisk.*⁽¹⁴⁾ Der sker noget med den handlekraftige mand. Han kan ikke længere arbejde, og pludselig kan han heller ikke længere finde rundt i huset. Da han en aften vil finde tilbage til Johanne i soveværelset, forvilder han sig i stedet hele tre gange hen til den spærrede dør, der fører ind i pulterkammeret, som Hr. Stork bruger til brænde og har

¹²² Øjet har som nævnt ifølge Lis Møller en række betydninger, idet det knyttes til en spejl- og genspejlingstematik, der problematiserer, hvorvidt øjet kan indfange virkeligheden korrekt. Det er gennem øjet Natanael forveksler overflade og dybde, det døde og det levende m.m. Både faderen og Nathanael ønsker at se alt og at løse kønnets og dødens mysterier, men det er i dette forsøg, de må blive blinde. Øjenmetaforikken transformeres ifølge Møller dermed fra en kønsproblematik til en erkendelseproblematik.

adgang til fra sit hus ved siden af. Rummet er altså anderledes. Det er ikke længere velkendt, og han bevæger sig i cirkler. Han hører stemmer, der hvisker: *Det er de gamle, dumme tanker, som spøger i mit hoved og nu får røst i den underlige midnat.*(13)

Spøgelset gør altså noget ved stedet. Frants kan heller ikke placere den døde: det rigtige lig har aldrig været i de druknedes hus, og det er heller ikke på kirkegården, men under pæretræet i haven. Dog findes der to andre lig i dødningshuset: først tiggeren, som Hr. Stork begravet i stedet for Flok og senere Hr. Storcks eget lig. Der er lig alle vegne, og de er ikke på deres rigtige pladser under de rigtige navne. Desuden er det karakteristisk, at ligene er uigenkendelige. De ligner ikke det levende menneske, og liget er altså ikke karakteriseret ved lighed. Tingene er uigenkendelige og ikke placeret på de rigtige steder. Derfor kredser Frants også igen og igen omkring de druknedes dødningshus på Langebro. Han har netop ikke selv set sin mester her som død, så i sin vandring forsøger han forgæves at få liget placeret der.

Frants må, for at uddrive spøgelset og få orden på stederne, ikke kun anerkende og erfare spøgelset, men også lade sig bemestre af sin gamle mester undervejs. For den rationelle, oplyste mand bliver genstand for en form for besættelse, da han udspørger søvngængerens Stork om Floks død.

”Men hvem begravede du i mit navn, som selvmorder, da du ranede min ære i døden?” - spurgte Frants videre og forfærdedes selv ved at høre sin stemme; thi det var som hans gamle mesters røst talte ud af ham.(21)

Den, der taler i første person, er ikke Frants, men en fremmed. Han mister altså kontrollen og bliver rum for noget andet og ukendt. Det spøger i ham. Atter kan oplevelsen tolkes som vanvid, eller som en form for neurose. Her er det relevant også at afprøve Abrahams og Toroks teorier, hvor spøgelset netop viser sig at være en fremmed krop i jeget. Ifølge disse er det tabte objekt som nævnt stadig tilstede, som noget forbudt i subjektet. Der er ikke sket en introjektion, men en inkorporation, og spøgelset har sin helt egen topografi i subjektet. Det er på sin vis det, der sker med Frants: spøgelset synes at være i ham som en del af ham. Det lever i subjektet som en fremmed. Jegets, her altså Frants', sorgarbejde kunne netop siges at være blevet forstyrret, idet den døde ikke rigtigt er på plads og ikke er begravet det rigtige sted. Som Ruth Parkin-Gounales formulerer det: *the ghost embodies the disruption and alienation of that other which resists assimilation (introjection).*¹²³

Det er også muligt at se spøgelset som et transgenerationelt spøgelse, der ikke har så meget med Frants egen inkorporation at gøre. I så fald er det, der spøger, mester Floks hemmelighed,

¹²³ Buse og Stott 1999 s. 137

angiveligt den side af ham, der også repræsenteres i Stork: begæret efter datteren. De to skikkelser hænger som vist netop sammen som to sider af samme faderfigur. Dette incestuøse begær kan ikke få lov til at blive kommunikeret og må derfor komme til udtryk som et spøgelse. Fantomet er her netop en konsekvens af den transgenerationelle tavshed, der findes som en andens hemmelighed i subjektet. Den døde er blevet en del af subjektet, men begravet, som en fremmed i subjektets indre topografi. Idet Frants taler med den dødes stemme, viser der sig da netop noget fremmed i ham, som han ikke selv kan kontrollere, fordi det ikke er ham, men en anden i ham. Denne fremmede hemmelighed, der egentligt er en andens hemmelighed, kan netop siges være grunden til, at det bliver vanskeligt for ham at realisere kærlighedsforholdet til Johanne, da hun gennem spøgelses hemmelighed kommer til at repræsentere noget forbudt. Det er grunden til, at han må transformere hende til noget urørligt og guddommeligt.

I *Det forbandede hus* uddrives spøgelse som nævnt. Da Frants afslører, at det er Stork, der har slået Flok ihjel i pulterkammeret og begravet liget under pæretræet i haven, ophæves forbandelsen. Liget placeres det rigtige sted, udenfor huset, i den rigtige kiste på kirkegården, og roen kan genfindes. Med Torok og Abraham kan man sige, at Frants dermed kommer ud af sin neurose. Den fremmede er ikke længere en del af ham selv. Det forbudte spøger ikke længere i ham som en andens hemmelighed, og Frants kan genoprette sit forhold til Johanne.

Spøger det i hovedet?

Således kunne spøgelses eksistens atter skyldes psykologiske processer og placeres som noget, der i stedet spøger i Frants' hoved. Men som vist er spøgelse også samtidigt Johannes spøgelse. Ved denne dobbeltheds indsættes den første usikkerhed om stedet, for kan det samme spøgelse befinde sig to steder, i to forskellige bevidstheder? Man kan også spørge, som Derrida gør det: spøger det i hovedet eller udenfor? Er det kun psykiske processer? Eller er det også noget andet?

I det øjeblik spøgelse taler gennem Frants, er grænserne mellem liv og død ophævet. Grænsen mellem spøgelses sted og tid og Frants' sted og tid er borte. Nu og da optræder samtidig, det samme sted. Da det træder ind over hans dørtærskel, er grænsen til hjemmet allerede udvisket og ikke hjemlig mere. Spøgelse i *Det forbandede hus* udfolder dermed også nogle af de elementer, som Derrida fremhæver i *Specters of Marx*. Som Derrida påpeger, forudsætter det en nedbrydning af rummet som klart afgrænset og identificerbart. Spøgelse handler dermed også om grænser og modsætninger, der ikke længere er tydelige. Frants kan, som nævnt, pludselig ikke finde rundt i det velkendte rum. Huset, hvor det spøger, er måske netop det uhyggelige selv. Og Frants huser selv

dette uhyggelige. Han er et hjemsøgt hjem. Hans eget rum, det der burde være det nærmeste og mest velkendte rum, bliver gennem spøgelsets tale uhyggeligt og fremmed. Idet spøgelse taler gennem Frants, bliver han nemlig også selv uundgåeligt til en spøgelsesagtig eksistens. Det er også stedet, hvor meningen forsvinder for Frants, der, hvor han intet forstår.

”Hvor han lå skal du rådne! – ved hans side skal du møde mig på dommedag!”, sagde Frants og vidste ikke selv, hvad han talte; thi han var ikke længer sig selv bevidst, men hørte ligesom den dødes stemme tale igennem ham, hvad han ikke forstod. (22)

Her markeres også den afstand, han oplever til sig selv, netop idet han ikke længere kan sige *igennem sig*, men derimod *igennem ham*. Således bliver første person til tredje person. Modsætningen mellem jeg og du kan ikke længere opretholdes. Den anden bliver en del af subjektet. Fraværet kommer tæt på, og det nære og kendte synes pludseligt ukendt og uforståeligt. Han forsøger godt nok at give spøgelse ro: *Hvorfor kom jeg ikke i kristen jord? – Ti stille, gamle! Du kan komme der endnu.*(20) Dette er et forsøg på at mane den anden stemme i ham selv til tavshed. Men denne indre samtale forudsætter netop splittelse, og at han må sige både jeg og du på en gang. Oplevelsen af spøgelse er, som nævnt, også et opgør med den higen efter at erkende med forstanden, som Frants først er repræsentant for. Han må også overgive sig til Johannes fornemmelse for det overnaturlige og uforklarlige. Og selvom Ingemann bedriver eksorcisme, har spøgelse været der, og jeget er ikke længere en sikker og fast størrelse.

Spørgsmålet er også, om det alligevel spøger et sted? Får Stork fred? Hans død er en gentagelse af fortællingen om Floks død: *Selv har du da givet dig det endeligt, som du påløj min myrdede, uskyldige mester,*(24) siger Frants, da han finder ham i de druknedes hus. Der ligger han stadig lige uhyggelig, endda mere uhyggelig måske, hvilket Frants' reaktion viser: *Men forfærdet fór han tilbage; thi et blå opsvulmet dødningeansigt stirrede ham med opspilede øjne i møde.*(24) Dødningeansigtet er en uhyggelig maske atter præget af uigenkendelighed. De døde øjne, der stirrer tilbage antyder en form for aktivitet, endnu en spøgelsestilstand mellem liv og død. Frants begraver ham i kristen jord langt væk fra huset og beder: *Gud være din syndige sjæl nådig.*(24) Men spørgsmålet er, om det nu spøger på kirkegården? Der bevæger Frants sig ikke ud. Han har placeret dette fremmede, uigenkendelige og uhyggelige et andet sted. Andetheden, oplevelsen af det umulige og dermed uhyggelige, fortrænges. Men man kan også spørge: hvem den såkaldte kældermand er, der pludselig dukker op til sidst, og diskuterer Stork med brødkonen og fiskerkonen? *”Havde man kun fat på ham” – sagde kældermanden – ”i tre dage har ingen set ham i byen.”*(23) Ifølge ODS er en kældermand, en mand, der bor eller driver forretning i en kælder, men det kan også betyde en

afdød.¹²⁴ Fortællingens kældermand bliver således ved at dukke op, og der er endnu et spøgelse på færde. Når det ene forsvinder, ankommer det næste.

Spøgelsesskrift

Spøgelsets usikre oprindelse og sted kan også forbindes med skriften, og dermed siger spøgelse også noget om litteraturen. Central er særligt blodskriften på væggen: *et forbandet hus*. Hvor kommer denne skrift fra? Er det virkeligt, som Frants først udlægger det, gadedrengenes værk? Eller spøgelse? Kan den forklares logisk via fornuften, eller hænger den sammen med det overnaturlige og dermed det umulige. Dette kan ikke afgøres, og oprindelsen er dermed usikker. Det er en skrift, der ikke kan slettes, om end den kan gøres ulæselig.

Men når han så kom til sit hus og læste skriften på muren [...] tog han ofte en sten og gned derpå, til han ikke længer kunne læse, hvad der stod [...] men næste dag stod den afskyelige indskrift der igen og syntes ligesom opfrisket og rødere. (15)

Flere gange i fortællingen er skrift knyttet til det gådefulde og uforståelige. *Frants tog recepten fra bordet og stirrede på de uforståelige latinske ord, som skulle han deri læse sin skæbne. Men bogstaverne svømmede forvildet for hans øjne.*(16) Og så er der skriften fra den gamle mesters hånd, der også hænger sammen med bibelens skrift. I mesterens gamle bibel finder Frants mesterens dagbog og læser højt herfra: *Det er skrevet med hans egen skælvende hånd, men dunkelt og gådefuldt – hør hvad her står.*(19) Det ubestemmelige udtrykkes også ved en række tankestreger i forbandelsen. Der er hele syv på kun otte linjer.(19-20) Aposiopeserne udtrykker en usikkerhed, en tøven.¹²⁵ Forbandelsen er ikke helt klar. Den er netop kun et halvt budskab med en dunkel mening. Skriften er dermed en form for spøgelsesskrift. Den er uforståelig og har en lighed med den dødes tale: hvad mener den egentligt, og hvor kommer meningen fra: én selv eller en anden? Skriften er, som den dødes tale, uforståelig. Frants skaber dog selv en mening ud af ordene i forbandelsen, og han gør dem derved entydige, idet han ser dem som en tydelig anklage og dom over Stork. Skriften, både den i bibelen og den på væggen, tyder Frants som et budskab om retfærdighed og hævn.

Selv om skriften på væggen forsvinder, da retfærdigheden er sket fyldest, ved vi at den har været der. Den hvide plet minder os om det: *den indridsede skrift på muren havde han ladet overhvidte, og den var ikke kommet til syne.*(23) Dette tomrum står tilbage. Der er noget, der stadig spøger i den hvide plet, *noget*, måske tingen selv? Det er igen kun på baggrund af det meningsløse,

¹²⁴ *Ordbog over det danske sprog 11. bind* 1929 s. 1089

¹²⁵ Et virkemiddel Hoffmann også bruger, bl.a. i *Sandmanden*.

at den harmoniske slutning kan indtræde. Fortællingen rummer også umuligheden af at finde sprogets oprindelse og den oprindelige mening. Og den siger noget om det tomrum, litteraturen også er. Den er i sig selv som den hvide væg, noget der er der, uden at være der. Litteraturen er stedet, hvor der skrives med blodskrift, og hvor det dunkle og uforståelige findes.

Den retmæssige ejendom

I bibelen finder Frants også nogle løse sider, som han ikke læser: *da han så, det kun var regninger og kvitteringer.*(19) Således er der en skrift i teksten, der handler om økonomi. Huset er også en ejendom i ubalance, da det uretmæssigt er faldet i Storks hænder. Stedet, hvor det spøger, er netop også i *ejendommen*, og forbandelsen, der er knyttet til huset, handler også om ejendom. Den er knyttet til det materielle, til gods og guld.¹²⁶

Hvorfor gav jeg mit guld i den uretfærdiges hånd og mit liv i rovdirets klør? – Mit gods har han ranet med list – min tunge har han bundet med ed – og mit liv har han truet i løndom. Men forbandet vorde mit gods i den uretfærdiges hånd! Og forbandet det hus hvori hans sætter sin fod!(19-20)

Frants beviser for retten, at ejendommen er hans, og til sidst kan han sige: *nu sidder vi som velhavende unge folk her i vort eget hus.*(23) Den borgerlige orden og idyl er reddet i huset på Christianshavn, og kontinuiteten er sikret. Forbindelsen mellem spøgelser og ejendom er Ruth Parkin-Gounelas også inde på. *The ghost is invariably the agent, either as protector or claimant, of property under threat.*¹²⁷ I sin undersøgelse af den gotiske genre konkluderer hun: *The genre thus began by offering exclusive insight into inheritance as concurrently economic and psychic determinant.*¹²⁸ Spøgelset i *Det forbandede hus* dukker netop op, både på grund af en disharmonisk tilstand i forhold til ejendom og til familieforhold og psykologiske faktorer. Således forbinder huset, det forbandede hus, det psykoanalytiske perspektiv med det økonomiske. Som det netop også sker i *Specters of Marx* ifølge Parkin-Gounelas: *Specter's, with its insistence on the 'unheimliches Haus' as prototype, represents the conjunction of the spectres of Freud and Marx.*¹²⁹

¹²⁶ Økonomi kommer af ordet oikos, der på græsk betyder hus eller hjem. (*Greek-English Dictionary* 1993 s. 124)

¹²⁷ Buse og Stott 1999 s. 132

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Buse og Stott 1999 s. 133

Uendelig (u)ro

Det hele ender således i ren biedermeier-idyl. Familien er samlet i hjemmet, hvor den gamle familiebibel ofte tages ned fra hylden. *Kom en prøvestund da imellem blandt de gode dage [...] så forsagede de dog ikke, men rakte hinanden kærligt hånden over Bibelen og håbede.*(24) Kristendommens svar bliver således det sidste svar og livet leves i evighedens perspektiv. Det unge pars navne peger også på den kristne forestillingsverden. Frants bærer et helgennavn¹³⁰, og Johanne betyder: ”Gud har handlet nådigt”. De er de eneste, der får rigtige fornavne i fortællingen, og det er vel at mærke kristne navne. Faderfigurerne navne nærmer sig derimod nonsens. De har ingen oprindelig mening, og andre figurer nævnes kun som deres funktion, fx brødkonen og fiskerkonen. Identiteten hænger således sammen med religionen. Det unge par gives en mening gennem den, og det, der skaber sammenhæng, er hengivelsen til troen. Vægterset står helt centralt i fortællingen og gentages til slut.

*”Hjælp os, o Jesu kære!
Vort kors i verden her
Tålmodelig at bære!
Der er ej frelser fler.-
Ræk os din hånd, o Frelsermand!
Så vorder byrden let.”*(18 + 24)

I natten, på vej til apoteket for at hente medicin til det syge barn, stirrer Frants først mod jorden og de frosne brosten. Men da han hører vægterens sang, sker en omvendning: *han løftede sit hoved mod himmelen, så den evige stjernepragt og uendelig ro foroven, og han foldede sine hænder.*(18) Himmelen er for Frants forbundet med fred, og det er ikke det tomme rum, han ser, men det guddommelige rum. Retningen af blikket er opad, mod Gud, og gennem denne omvendning mod himmelen frelses de. Døden harmoniseres, og bibelen beroliger ægteparret *med de evige forjættelser.*(24)

Det er dog bemærkelsesværdigt, at Frants’ svendestykke er mesterens ligkiste. Hans arbejde er et arbejde med døden og også sin egen død: *Vort sidste behov har jeg sørget for. Den store, nye kiste er vel i stand til at rumme os alle.*(16)¹³¹ Tanken om sig selv som lig er ikke ret langt væk. Tanken om fraværet er nærværende, og modsætningen mellem liv og død er dermed ikke kun

¹³⁰ Jf. Frants af Assisi.

¹³¹ Ordet *sørget* har jo også en dobbelt betydning, idet det peger på ordet *sorg*. Frants arbejde kan siges at være et vellykket sorgarbejde, hvor det mistede kærlighedsobjekt erstattes af nye. Et mislykket sorgarbejde vil jeg bl.a. komme nærmere ind på senere i forbindelse med analysen af Blixens *Eneboerne*.

ophævet i spøgelse, men også i Frants' ligkisteproduktion. Det er dog kun den midlertidige fattigdom, der tvinger ham til dette arbejde:

Han ville gerne hæve sit håndværk til kunst og arbejdede helst i de finere træsorter, hvoraf han kunne danne møbler med smukke former og kunstige prydelser [...] Men hans armod nødte ham til at se på det nødvendige, og da han var bekendt for at gøre smukke og gode ligkister, var dette hans sædvanligste arbejde.(13)

Altså er det kunsten, der er Frants' virkelige bestemmelse, og døden viger til fordel for kunsten. *Nu behøver jeg ikke mer at hamre ligkister sammen ved midnat, men kan gøre smukke stole og kommoder til lykkelige nygifte folk.*(23) Kunsten er her et harmonisk begreb, der kan indgå i en enhed med håndværket, og det er dermed muligt for kunstneren at udfolde sig indenfor samfundets rammer.

Det er da Frants åbner bibelen, at han forstår sandheden, og det er gennem den, harmonien indtræder. Floks forbandelse er da også dannet af bibelcitater: *Vel er der en tid, hvori et menneske hersker over et andet, sig selv til ulykke* er et citat fra prædikerens bog.¹³² Ligeledes det følgende: *Men et menneske har ikke magt over ånden, at forhindre ånden, og ingen magt på dødens dag.*¹³³ Det er altså Flok, der har udvalgt disse steder i bibelen og har givet dem betydning. At det ikke lykkes helt, viser sig ved, at Frants, som nævnt, opfatter skriften som gådefuld og dunkel. Altså må også Frants blive en meningsskabende og udvælgende instans. Dermed problematiseres bibelen som entydig sandhed. Dens budskab er netop gået igennem to forskellige redigerende instanser. Det må fortælles af mennesker og kan dermed aldrig være helt ufejlbarlig, men det indeholder en usikkerhed i sig, som er en usikkerhed, der altid er i sproget. *Søg og du skal finde*, siger spøgelse også.(14)¹³⁴ Evangeliet fortælles således af spøgelsesrøster. Af spøgelse, der er der uden at være det. Og i forbandelsen fra den, der allerede er på afstand. Evangeliet lyder således fra det umuliges sted, og der er fravær i ordene.

¹³² Prædikerens bog 8,9

¹³³ Ibid. 8,8

¹³⁴ Matt. 7, 7

Harmoni og dæmoni

Harmonien i fortællingens slutning peger på, at Ingemann var præget af biedermeierkulturen. Erik Lunding betegner denne således i sin artikel ”Biedermeier og romantismen”:

*Biedermeierkulturen er hjemmets kultur par excellence, og samlingspunktet var dagligstuenes runde bord – Vilh. Marstrands billede fra den Heibergske kreds hører til litteraturhistoriernes faste inventar. Det var en kultur i et snævert rum.*¹³⁵

Hjemmet, som det hjemlige og hyggelige sted, er den danske biedermeiers absolutte centrum. ”Hjemmets lune hygge” er uoversætteligt.¹³⁶ I dette snævre rum afdæmpes tidens diversitet i en udvælgelsesproces. *Med kurs mod harmonisering, afdæmonisering og afdæmpning af alle grelle og skærende farver samt med absolut fortielse af enhver hentydning til det seksuelt-erotisk eksistens.*¹³⁷ Biedermeierdigtningen er ifølge Lunding ikke naiv, men sentimental. Der er således en bevidsthed om afgrundens og det dæmoniskes eksistens til stede. Men der sker en forvandling af det dæmoniske til det eventyrlige for at bevare den sjælelige balance og realisere et harmonisk verdensbillede.¹³⁸ Biedermeierkulturen tilstræbte også en forsoning mellem individet og det omgivende samfund, som Knud Gjesing bemærker i sin læsning af Ingemann: *netop gennem denne forsoning skulle individet overvinde sin splittelse og fremmedhed og udvikle en stabil og afrundet, realitetsbetonet personlighed.*¹³⁹ At disse ingredienser findes i Ingemanns forfatterskab er indlysende. Det uhyggelige hjem bliver i *Det forbandede hus* hyggeligt igen. Selv spøgelse kan ses som et led i en harmoniseringsproces, der netop hjælper individet med at finde sin retmæssige plads i samfundet. Det centrale er netop at få spøgelse væk og dermed give hjemmet sin ro tilbage.

Ingemanns fortællinger indeholder dog en dobbelthed. Det dæmoniske er aldrig ret langt væk, og afgrunden truer mennesket. Som jeg har vist, er der en usikkerhed om, hvorvidt det stadig spøger et sted i *Det forbandede hus*? Den skrøbelige eksistens er også blevet tydelig, og splittede eksistenser er ikke til at komme uden om repræsenteret ved Flok/Stork figuren. Splittelsen og dissonansen er altid et centralt emne for Ingemann og er til stede i de fleste fortællinger. Og selv der, hvor det ender med harmoni, er det svært at glemme spøgelse. Som Marita Nielsen i efterskriftet til *Fjorten Eventyr og Fortællinger* påpeger, betyder dette: *at de kommer til at afsløre*

¹³⁵ Lunding 1968 s. 43

¹³⁶ Ibid. s. 66

¹³⁷ Ibid. s. 45

¹³⁸ Ibid. s. 48

¹³⁹ Gjesing 2001 s. 24

*den sandgrund, den danske biedermeieridyl byggede på, eller med andre ord, uhyggen midt i vor ærkedanske hygge*¹⁴⁰

Som eksempel på en Ingemann-fortælling med en hvileløs slutning, der lægger harmonien helt på hylden, vil jeg her kort nævne *Glasskabet*. Denne fortælling har en del ligheder med *Det forbandede hus*, ikke mindst idet der også her optræder et spøgelse. Det hus, hvori det spøger, har også her både psykologiske og økonomiske perspektiver. I forhold til spørgsmålet om ejendom og efterfølgelse sker der dog det modsatte: slægten uddør på grund af begæret efter gods og guld. Hovedpersonen Mr. Seyfert er i denne fortælling forretningsmand til benet:

*Han var udelukkende forretningsmand og paastod med en Slags Stolthed, at Alt, hvad man kalder Fantasi og Følelse, var en Forskrivelse og Sygelighed som var fremmed for hans gode sunde Natur.*¹⁴¹

Rigdommen er fulgt med konen som medgift. Da hun dør, måske som mangel på en egentlig realisering af ægteskabet, lyder aftalen, at i så fald, der ingen efterfølger er, skal pengene falde tilbage til hendes familie, når hun er begravet. For at omgå dette begraver Mr. S. hende ikke, men lader hende balsamere og udstille i et glasskab. Her er ejendommen også uretmæssig, og det får fatale konsekvenser for den, der er blottet for fantasi og følelse. Da Mr. S. hiver liget ud af skabet igen for at finde de diamanter, han har gemt der, tager den døde kontrollen over ham. Diamanterne er væk og liget synes at vågne op. *Det var ham, som den døde klemte sine arme om hans Hals og loe forfærdeligt.*¹⁴² Mr. S. ender sine dage som fattiglem på et hospital for vanvittige.

Her drejer det sig altså i stedet om kontinuitetens negering, og efterfølgelsen umuliggøres netop i kraft af begæret efter ejendom. Linjen ender, og vanviddet står tilbage og forsvinder aldrig, som det gør det i *Det forbandede hus*. Dette sker også fordi Mr. S. ikke accepterer åndeverdenens og det overnaturliges eksistens. Atter er Ingemann ude efter den rationelle mandlige erkendelsesform, og det uforklarlige står tilbage til sidst. Det kan aldrig helt afgøres, om den døde virkelig bliver levende, eller om det blot er i Mr. S' hoved, en hallucination, altså en psykologisk begivenhed. Sagt med Ib Johansen: *Fortolkningsusikkerheden - og den eksistentielle krises karakter af uafvendelighed – fastholdes tværtimod i Glasskabet til det sidste!*¹⁴³ Helt modsat harmonien i *Det forbandede hus*.

¹⁴⁰ Ingemann 1989 s. 239

¹⁴¹ Ibid. s. 125

¹⁴² Ibid. s. 127

¹⁴³ Johansen 2005 s. 82

Ingemann og Hoffmann

Det er værd at bemærke, at en af Ingemanns store inspirationskilder var den tyske forfatter E.T.A. Hoffmann, der netop om nogen repræsenterede denne anden side af romantikken. Forholdet til Hoffmann er interessant, for det viser også Ingemanns egen følelse af splittelse og den blanding af begejstring og afsky, han opfattede Hoffmann med. Som han beskriver det i et digt:

*Halv Engel halv Dæmon, han for mig staar. Med Blomster og med Slinger i sit Haar.
Med Latter på udslukt Lig han træder, Og lønlig dog med Undergangen græder [...]
Dens Spøg var Alvor, og dens Lyst var Gru – dens Poesie jeg elsker dog endnu.*¹⁴⁴

Ingemann kan ikke slippe fri fra denne fascination af gruen og undergangen og udfolder også selv romantikkens interesse for menneskesjælens natside.¹⁴⁵ Ligheden mellem de to forfattere findes således netop i deres brug af splittede og uharmoniske figurer. Både hos Hoffmann og Ingemann optræder fx. søvngængere, og brugen af dobbelgængermotivet er central. Hos Hoffmann bl.a. i *Sandmanden* og *Djævelens eliksir*. Hos Ingemann optræder motivet bl.a. også i *Sphinxen*. Inspirationen fra Hoffmann angives her tydeligt, da Ingemann betegner fortællingen som *Et eventyr (i den Callot-Hoffmanske Maneer.)*¹⁴⁶

Også hos Hoffmann findes spøgelse, men her forbindes det mere entydigt med en endeløs uro. Det er helt umuligt at uddrive spøgelse. Dette ses bl.a. i den fantastiske fortælling *Stamhuset*.¹⁴⁷ Selv om der i denne fortælling foretages en regulær eksorcisme, dukker spøgelse alligevel op igen til sidst. *Han kunne ogsaa fortælle om et Spøgeri, der havde huseret paa Slottet, og forsikrede at han endnu ofte, især ved Fuldmaanetid, hørte gruelige Klagelyde mellem Stenene.*¹⁴⁸ Den ro, der umiddelbart indsættes, negeres altså igen. Fortællingen ender her ikke i familiens forsamling foran bibelen, men derimod med slægtens ophør. Stamhuset ligger i ruiner, og alle er døde. Den levende døde er det eneste, der stadig er tilbage i fortællingen som det fraværendes absolutte nærvær.

Den store forskel i forhold til Hoffmann er, at der hos Ingemann altid fortælles ud fra kristendommen som altoverskyggende realitet. Mennesket befinder sig netop mellem det dæmoniske og det himmelske, og det er altid denne forestillingsverden, Ingemann skriver sine

¹⁴⁴ Ingemann 1989 s. 241 (efterskrift)

¹⁴⁵ Der sker måske netop en forskydning over tiden hos Ingemann. I *Sphinxen* (1820) er slutningen præget af den Hoffmannske fantastik, og det er den fantastiske virkelighed, der vælges af Arnold til slut. I den senere *Selvcitationen* (1847) vælges derimod den biedermeirske virkelighed og livet på præstegården.

¹⁴⁶ Ingemann 1989, s. 42

¹⁴⁷ E.T.A. Hoffmann 1897

¹⁴⁸ Ibid. s. 197

fortællinger ind i. Også *Det forbandede hus* indeholder tydeligvis dette dobbelte perspektiv.

Ingemann skriver selv:

Mennesket er som hele skabningen stillet over for valget mellem det dæmoniske og det himmelske. Det dæmoniske i os er det sanselige begær efter magt og vellyst og vor higen til at erkende alt ved hjælp af forstanden. Fra disse afgrunde kan vi frelses ved de tre kristne dyder, den barnlige tillidsfulde tro på Gud, håbet om den evige salighed og - sidst, men ikke mindst, - den åndelige, rene kærlighed.

Den fantastiske genre

I *Det forbandede hus*, ligesom i mange af Ingemanns andre fortællinger, er der som nævnt en tydelig usikkerhed overfor virkelighedens beskaffenhed. Findes det overnaturlige, eller kan det forklares naturligt og videnskabeligt? Det realistiske rum, der præsenteres først, overskrides af det overnaturlige. Men spøgelse optræder aldrig helt med sikkerhed. Det træder aldrig tydeligt frem for aktørerne, men altid som noget sløret eller drømmeagtigt. Det kan som set i analysen forklares fornuftsmæssigt eller psykologisk, men har alligevel en uro i sig, der gør, at det spøgelsesagtige forbliver i teksten, også selvom spøgelse er væk. Der er også i teksten et markant *som om*, der sætter en usikkerhed ind i fortællingen og skaber en afstand til den beskrevne virkelighed. Det er *som om* farbroderen sad i stolen, og *ligesom* høvlen skulle røre sig igen. Frants *synes*, den gamle mester står foran ham, og skriften på væggen *synes* opfrisket. I fortællingen er disse ord markører for den tøven, der af Tzvetan Todorov betegnes som karakteristisk for den fantastiske litteratur. Den fantastiske genre er netop central i forhold til analyseeksemplerne i dette speciale, for spøgelses fremkomst i litteraturen står altid i et forhold til det fantastiske. I det følgende vil jeg derfor præsentere denne genre, som først Todorov, og siden Rosemary Jackson, definerer den.

Det fantastiske ifølge Todorov

I Todorovs teori om den fantastiske litteratur skelner han mellem en klassisk og en moderne fantastik. Det er i den klassiske, han tager sit udgangspunkt, og den han levner mest opmærksomhed, men også den moderne fantastik er relevant her. Klassisk fantastik er ifølge Todorov karakteristisk ved et element af tøven, der bevirker, at der opstår et spørgsmål omkring virkelighed og drøm, sandhed eller illusion.¹⁴⁹ Denne tøven opstår, idet der i den kendte, realistiske verden pludselig indtræder en begivenhed, der er uforenelig med virkeligheden.

*Den, der oplever hændelsen, må beslutte sig for en af de to mulige løsninger: enten er der tale om et sansebedrag, om et produkt af indbildningskraften, og lovene i verden forbliver det, de er; eller også har hændelsen virkeligt fundet sted, den er en integrerende bestanddel af virkeligheden, men så styres denne virkelighed af love, der er os ubekendte.*¹⁵⁰

Den tilgrænsende genre, som Todorov kalder det uhyggelige, er karakteriseret ved, at virkelighedens love forbliver intakte, og den genre, som han kalder det vidunderlige, er derimod

¹⁴⁹ Todorov 1989 s. 28

¹⁵⁰ Ibid.

karakteristisk ved, at der antages nye love for naturen. Det centrale for det fantastiske er skæringspunktet mellem de to valg og umuligheden af at vælge. Således befinder det fantastiske sig altid i en grænsesituation. *Det fantastiske, det er den tøven, et menneske, der kun kender naturlovene, fornemmer, stillet over for en tilsyneladende overnaturlig hændelse.*¹⁵¹ I følge Todorov er det fantastiske altid en hensvindende genre på vej til at blive til enten det vidunderlige eller det uhyggelige, og kun få værker bevarer tvetydigheden til slut. Tøven optræder som et motiv i fortællingen, altså som en af aktørernes tøven. Men det er tillige en betingelse for det fantastiske, at også læseren tøver.¹⁵²

Langt hen ad vejen bevares en sådan klassisk tøven som vist i *Det forbandede hus*, og både Frants og Johanne og læseren må tøve, når det overnaturlige optræder. Fortællingen bevæger sig frem og tilbage mellem polerne: det uhyggelige og det vidunderlige. Det overnaturlige accepteres dog som en del af virkeligheden til sidst, og religionen udglatter således forskellene, da den kristne forestillingsverden inkluderer det overnaturlige. Fortællingen nærmer sig altså her det vidunderlige, men er dog forsat placeret i den reale verden, i biedermeierhjemmet.

Todorov mener dog, at efter psykoanalysens fremkomst er det fantastiske principielt umuligt.¹⁵³ Psykoanalysen har erstattet den fantastiske litteratur, da den kan tale i utilslørede vendinger, fx er der ikke længere brug for djævelen for at kunne tale om seksuelt begær. I stedet opstår en ny form, en moderne generaliseret fantastik. Her har identifikationen mellem læser og personer svære vilkår, idet aktørernes tøven ofte er fraværende. Dette sætter dog fokus på læserens tøven, der kan opstå som et resultat af den manglende tøven hos aktørerne. Læseren må tøve overfor et univers, hvor grænserne er udflydende, og det unaturlige bliver naturligt. Ofte etableres ikke en realistisk ramme, men fortællingen tager udgangspunkt i det overnaturlige og uvirkelige. *Verden er som helhed bizar.*¹⁵⁴ Todorov inddrager her Sartres teorier om det fantastiske. Ifølge Sartre er der kun ét eneste fantastisk objekt i den nye fantastiske litteratur: mennesket. Det fantastiske bliver her ikke undtagelsen, men reglen, og det uforklarlige bliver naturligt. Todorov citerer Sartre, der skriver om fortælleren: *når vi fortæller ham om en verden, hvori disse groteske foreteelser figurerer som normal adfærd, da vil han omgående føle sig bragt ind i det fantastikes hjerte.*¹⁵⁵

Den moderne fantastik er tillige en metalitteratur, der diskuterer grænserne mellem virkelighed og fiktion. Litteraturen sætter sig *ud over sondringen mellem det virkelige og det*

¹⁵¹ Todorov 1989 s. 28

¹⁵² Der sigtes her ikke til en virkelig læser, men til en ideal-læser, en læser-funktion i teksten.

¹⁵³ Todorov 1989 s. 143

¹⁵⁴ Ibid. s. 153

¹⁵⁵ Ibid s. 154

forestillede, ud over det, der er, og ikke er.¹⁵⁶ I det moderne sker der en tilintetgørelse af den i sproget iboende metafysik, der tillader os at tænke i kategorier, i subjekt og objekt. Litteraturen begår ”selvmord”, idet den nedbryder stabiliteten og opløser forbindelsen mellem begrebet og virkeligheden. Her henviser Todorov også til Blanchot, der skriver, at kunsten er *et som om*.¹⁵⁷ Litteraturen indeholder denne dobbelthed: det beskrevne er til og dog ikke til. Læserens tøyen sætter fokus på denne problematik. *Gennem den tøyen den lader opstå, stiller den fantastiske litteratur spørgsmålstejn ved eksistensen af en irreduktibel opposition mellem virkelig og uvirkelig*.¹⁵⁸ Man kan stille spørgsmålstejn ved, hvorvidt denne skelnen mellem klassisk og moderne fantastik entydigt lader sig opretholde. Fx indeholder *Det forbandede hus* elementer, der peger på en metalitteratur, og de tydelige grænser mellem det virkelige og det fiktive er udviskede. Stabiliteten er på vej mod opløsning også her. Spørgsmålet om, hvorvidt der er forskel på en traditionel og en moderne fantastik, vil blive taget op i den følgende analyse.

The literature of subversion

Rosemary Jackson beskriver ikke det fantastiske som en genre, men ser i stedet det fantastiske som en modus mellem det vidunderlige og det mimetiske eller realistiske. *It is perhaps more helpful to define the fantastic as a literary mode rather than a genre, and to place it between the opposite modes of the marvellous and the mimetic*.¹⁵⁹ Dermed bliver det også muligt for et værk at skifte genre undervejs, og det fantastikes bevægelsesmuligheder mellem det mimetiske og det fantastiske er friere. Citatet indeholder også en kritik af opdelingen i vidunderlig, fantastisk og uhyggeligt hos Todorov, og Jackson ignorerer også Todorovs skelnen mellem moderne og traditionel fantastik og konkluderer: *There is no abstract entity called "fantasy"*.¹⁶⁰ Ordet fantasy skal her forstås som det fantastiske i todrovsk forstand ikke som genren ”fantasy”, der kun opererer i det såkaldte vidunderlige. Dialogen er ifølge Jackson det essentielle ved det fantastikes struktur: *The status of what is being seen and recorded as 'real' is constantly in question. This instability of narrative is at the centre of the fantastic as a mode*.¹⁶¹ Det fantastiske er også præget af *non-signification*, af det der ikke kan siges,¹⁶² og gør dermed problemet med mening og skabelse af virkelighed tydelig. Der

¹⁵⁶ Todorov 1989 s. 148

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid. s. 149

¹⁵⁹ Jackson 1998 s. 32

¹⁶⁰ Ibid. s. 7-8

¹⁶¹ Ibid. s. 34

¹⁶² Ibid. s. 37

sættes fokus på afstanden mellem tegn og mening, og dette sker enten ved, at det fantastiske forsøger at give det usigelige et navn: det, der kun er skygge og fravær, forsøger det fantastiske at visualisere og verbalisere, eller modsat adskilles ord og mening, idet der bruges navne uden at disse korresponderer med fysiske ting.¹⁶³ Sproget går således i opløsning, og det fantastiske bliver en tomhedens og adskillelsens diskurs. Når tekster først påstår forbindelse med virkeligheden for derefter at bryde med denne og lade ukendte og overnaturlige elementer bryde ind i den, sætter disse også fokus på deres egen status som litteratur.

Jackson nævner da også spøgelse, der ifølge hende ofte nærmer sig det, som Todorov definerer som det vidunderlige, men effekten af spøgelse er alligevel fantastisk. Hun beskriver spøgelse således: *They disrupt the crucial defining line which separates 'real' life from the unreality of death, subverting those discrete units by which unitary meaning or 'reality' is constituted.*¹⁶⁴ Dermed er spøgelsehistorien ifølge Jackson netop et eksempel på en dialog mellem det virkelige og det fiktive, og hun citerer Gillian Beer: *With the ghost story the fictional takes place in the everyday.*¹⁶⁵

¹⁶³ Jackson 1998 s. 41

¹⁶⁴ Ibid. s. 69

¹⁶⁵ Ibid. s. 69

Stemmer fra graven og rummet

Johannes V. Jensens forfatterskab kan anskues som en sådan konstant dialog med virkeligheden, hvor grænserne mellem virkeligheden og fiktionen afprøves, hvilket Jackson, som netop beskrevet, betegner som den fantastiske modus' særkende. Dette sker bl.a. i Jensens myteform, som han selv beskriver som en form, der indeholder dette paradoksale forhold mellem virkelighed og fiktion.

Jeg forstaar derved enten et Stof fra vor egen "prosaiske" Tid behandlet og afrundet efter Urmetoden, ingen lang møjsommelig Opregning men et Spring ind i et billede [...] Metoden iøvrigt er ligegyldig, blot det lykkes at bibringe andre en samlet rund Forestilling om hvad der ellers opfattes spredt, skilt af Tid og af Afstand, eller som slet ikke opfattes. Virkeligheden eksisterer paradoksalt nok ikke før den er hævet op i et Afbillede.¹⁶⁶

Johannes V. Jensen tager netop ofte udgangspunkt i det genkendelige og i sine egne erfaringer, fra sin egen "prosaiske" tid. Stederne er steder, han selv har bevæget sig på: i zoologisk have, til verdensudstillingen i Paris i 1900, i en tyrefægterarena i Spanien, eller på en båd med udsigt til et bjerg i Japan. Og ofte er myterne skrevet i første person, hvor jeget umiddelbart kan identificeres som forfatteren selv, hans eget jeg. Forfatteren er også journalist, og mange af de fortællinger, som Jensen senere samler under betegnelsen myter, blev netop først udgivet som kronikker. Således synes der at være en høj grad af umiddelbart repræsenteret virkelighed i Jensens myter.

Men det er dog en modsætningsfyldt virkelighed, for samtidig rummer myterne også træk, der stammer fra alt andet end realisme og dokumentarisme. Flere af Jensens myter indeholder eventyrellementer og spænder over vidt forskellige genrer såsom fabeln, satiren, krimien og den fantastiske fortælling. Jensens tekster er således ofte genre-hybrider, og virkeligheden i dem er en konfliktfyldt størrelse. Myten er netop virkeligheden som "afbillede", som Jensen formulerer det i ovenstående citat. Også bogen, der er blevet kåret til århundredets bog, *Kongens fald*,¹⁶⁷ er en sådan hybrid, der leger med formerne og med virkeligheden. Er det en historisk roman, der fortæller om virkelige begivenheder i Danmarks fortid? Eller en roman *om det danske sind*?¹⁶⁸ Eller noget helt tredje eller fjerde eller femte?

Hos Jensen dukker der også spøgelsesagtige eksistenser op. De døde står op af deres grave, eller deres stemmer lyder i telefonrøret. Eller de vandrer som tåger gennem landskabet. Disse

¹⁶⁶ Rossel 2000 s. 36

¹⁶⁷ Udkom første gang i tre dele: *Foraarets død*, og *Den store sommer* (begge 1900) *Vinteren* (1901)

¹⁶⁸ Tom Kristensen om *Kongens Fald*. (Citatet findes på forsiden af den udgave af *Kongens Fald*, jeg benytter her.)

eksistenser bliver en del af spørgsmålet om virkelighedens beskaffenhed. De gør atter det hjemlige og kendte uhyggeligt og sætter også her spørgsmålstegn ved stedet. I det følgende vil jeg undersøge Jensens spøgelse, som de optræder i myten *Vinternat*¹⁶⁹ og i kapitlet ”Inger” i *Kongens Fald* og herunder også se på det fantastiske. Jeg vil kort også inddrage myten *Gura*.¹⁷⁰

Den fantastiske tøven

Begge eksempler, jeg vil inddrage her, viser sig at stå i et forhold til en genkendelig og hjemlig verden. I myten *Vinternat* introduceres et kendt og realistisk sted: den moderne storbys rum, det kunne være København, der beskrives med sine gader og spir. Også i kapitlet ”Inger” i *Kongens Fald* er stederne umiddelbart geografisk identificerbare, om end tiden er en anden end forfatterens egen ”prosaiske tid.” Inger ser fra Kvorne over fjorden mod Himmerland, hvor hendes elskede Axel nu ligger begravet på Gråbølle kirkegård. Her er det altså ikke byen, men det danske landskab, der beskrives. Men der sker noget med disse steder, og de blandes sammen med et ukendt rum. Som hos Ingemann dukker det overnaturlige også op i denne virkelighed, og gør hjemmet og det hjemlige til noget ukendt og fremmed.

I *Vinternat* viser dette sig i en række beskrivelser, der omskriver byen til et ukendt og faretruende sted. Byen er som død: *som i en hvid Krypt*.¹⁷¹ Det er en verden af is, kulde og tomhed, hvor det velkendte er forvandlet eller forvrænget: *Byen fyldte horisonten som en stivnet Mark af lutter underlige livløse Ting*.¹⁷² Virkeligheden kan også kun beskrives gennem en række billeder: sammenligningens *som* er gennemgående og indsætter dermed en afstand. Verden er *som* noget andet. Og ind i den kendte verden svæver da pludselig også fuglen Rok, et eventyrligt væsen fra de arabiske legender, der kan svæve mellem udslukte kloder og få byen til at styrte i ruiner blot ved sit vingeslag. Det fremmede flyver på den måde direkte ind i virkeligheden, og nu sættes der intet *som* til at markere forskellen mellem den reale verden og den eventyrlige, *det var Fuglen Rok*.¹⁷³

Huset, som den fortællende bevidsthed befinder sig i, invaderes også: *der var så stille i Huset, at jeg hørte ligesom et uendeligt Tog af tiende Væsener trække gennem Rummet*.¹⁷⁴ Det subjekt, der befinder sig her er altså tøvende overfor virkeligheden, og tøven optræder også, da jeget gennem telefonen pludselig hører en død vens stemme. Gennem denne konkrete genstand oprettes

¹⁶⁹ *Vinternat* var første gang at finde i Politiken den 9. Maj 1907, under titlen *Stemmen*.

¹⁷⁰ Først trykt i *Vagten* 1899-1900.

¹⁷¹ Jensen 1994 s. 82

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ibid.

forbindelse til noget uforståeligt. *Pludselig gik jeg drevet af en rædselsfuld tilskyndelse til Telefonen – jeg maatte gøre det – og ringede.*¹⁷⁵ Her sætter tvivlen ind, og han må gyse og blive kold som resten af verden, idet han mærker sig selv *ryste over hele Kroppen af sælsom Kulde,*¹⁷⁶ da det fremmede træder ind i hans verden. Indgangen til samtalen er også præget af en tøven fra subjektet, om end kun svag, idet han genkender stemmen, men med en vis usikkerhed: *Det var – ja, et Navn, en Ven – en Vens stemme, som i sin Tid havde været mig kær.*¹⁷⁷ Pauserne, her vist ved bindestregerne, er aktørens tøven og samtidig dér, hvor teksten selv stopper op og tøver. Ikke kun dette citat, men hele myten er præget af aposiopeser i form af tankestreger og tre prikker, som det også kunne ses hos Ingemann. Således er der i tekstens grafiske niveau udtrykt en åbenhed, noget der ikke kan falde på plads. Selvom denne tøven overfor spøgelset i røret senere forsvinder, har den været der. Med Jacksons ord er den der som en modus i teksten.

Tøven optræder også kort for Inger i *Kongens Fald. Hun blev liggende noget og lyttede efter. Blæsten peb ganske sagte i Nøglehullet. Var det maaskе kun den husvilde Vind, der bad derude?*¹⁷⁸ Også anden gang det banker på døren til hendes hus, tøver hun: *Men da blev hun bange og maatte tøve. Hun tænkte paa, om det mon ogsaa var Axel.*¹⁷⁹ Der findes altså hos Jensen spøgelseseksistenser, der atter gør hjemmene usikre, idet de træder ind over dørtærskelen eller ringer op fra et udefinerbart sted. Spøgelserne sætter fortsat spørgsmålstegn ved grænserne til dette hjem. Med deres tilstedeværelse følger *das unheimliche*, og det ikke-hjemlige optræder i hjemmet. Men hvad er så det uhyggelige her? Hvad er det, der spøger? Og hvor? Er det atter noget fortrængt, der dukker op?

Flere spøgelse i hovedet?

Det er karakteristisk for teksterne, at aktørernes tøven forsvinder igen. I *Vinternat* bliver samtalen med den døde hurtigt til noget naturligt. Flemming Harrits fortolker i artiklen ”Fragilitas – omkring Johannes V. Jensens *Vinternat*” denne manglende tøven som udtryk for, at der i virkeligheden ikke er noget ukendt og fremmed på spil. Han skriver: *Denne long distance call er en udvendig gestaltet, men dog indre dialog, nemlig mellem to jeg’er: et tilbageblevet og et der er ”udvandret”, stuvet af vejen.*¹⁸⁰ Samtalen dækker således over en indre samtale, et spaltet jeg ifølge Harrits. Den kan i

¹⁷⁵ Jensen 1994 s. 82

¹⁷⁶ Ibid. s. 83

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Jensen 1966 s. 143

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Harrits 2000 s. 127

virkeligheden ses som en monolog, og spøgelse er altså intet andet end jeget selv. Harrits' tolkning lægger således op til en psykologisk tolkning, der peger på det fortrængte og glemte i jeget, der dukker frem fra det skjulte. Det spøger altså i hovedet. Det er der, det overnaturliges sted er, ikke udenfor jeget, men indeni.

Heller ikke Inger tøver længe overfor spøgelse i *Kongens Fald*. Spøgelse kan her atter ses som et problem i forhold til tabet af kærlighedsobjektet. Det tabte objekt er også her til stede i subjektet som en hemmelig grav, hvor dette "andet" modsætter sig introjektion. Inger nåede netop ikke frem til Axel før hans død og har dermed svært ved at placere ham som død. Hun kan ikke sætte sted og tid på hans død. Det er endnu et mislykket sorgarbejde. Først da hun går med til Gråbølle kirkegård og ser hans grav, kan hun slippe ham. I disse to tekster af Jensen har spøgelsesstedet således atter med hovedet at gøre, og spøgelse kan forklares ud fra psykoanalytiske teorier om det fortrængte, der vender tilbage fra det ubevidste.

Ifølge Derrida er hovedet, hvor det spøger, dog en flertydig størrelse. Derrida påpeger, som også tidligere nævnt, at erfaringen af at "det spøger" hører til i hovedet, dvs. i den menneskelige bevidsthed. Dette "det spøger" stammer så at sige herfra. Det har *til huse* her. Men det er samtidig en oplevelse af noget fremmed og andet, noget som ikke er i bevidsthedens domæne. I Jensens tekster viser det sig da også, at spøgelse er udenfor bevidsthedens kontrol. Modsat hos Ingemann er det hos Jensen spøgelse selv, der ønsker at forsvinde. Axel kæmper for at slippe i jorden væk fra Inger. Det er hende, der vil have, at spøgelse skal blive, ja hun ønsker endog at blive spøgelse selv: *Tag mig med, bad hun vild af Sorg og Gru*.¹⁸¹ Hendes gru gælder her ikke spøgelse, men det at blive tilbage og forblive menneske. Det uhyggelige er endegyldigt trådt ind over dørtærskelen og har hjemme i hjemmet. Det er ikke spøgelse, men nærmere subjektet selv, der er det uhyggelige og uforståelige. Bevidstheden er netop også uhyggelig, fordi Inger ikke kan tvinge spøgelse til at blive. Selv om det måske er et spøgelse, der kommer fra hendes hoved, kan hun ikke længere selv styre det. Det er blevet til det andet i hende selv: *the other in oneself*, som Derrida kalder det.¹⁸² Det er igen umuligt at sige, om spøgelse er indeni eller udenfor hovedet. Hvis Axel er en forestilling i hendes hoved, er han således blevet en forestilling, der har fået sit eget liv og har materialiseret sig. Derrida påpeger også flertydigheden ved denne proces:

[...] *the critique of the ghost or of spirits would thus be the critique of a subjective representation and an abstraction, of what happens in the head, of what comes only out of the head, that is, of what stays there, in the head, even as it has come out of there, out*

¹⁸¹ Jensen 1966 s. 145

¹⁸² Derrida 2006 s. 221

*of the head, and survives outside the head. But nothing would be possible, beginning with the critique, without the surviving, without the possible surviving of this autonomy and this automatism outside the head.*¹⁸³

Det, der stammer fra bevidstheden, er således aldrig helt under kontrol, men har en mulig autonomi udenfor hovedet. Dermed bliver bevidstheden et, om end mere, spøgelsesagtigt og uhyggeligt sted, som subjektet ikke kan være sikker på at have kontrol med.

Klassisk og moderne fantastisk

Spøgelsets sted, det hjemsøgte hus, er således altid i hovedet, men også udenfor. Det kan ikke afgøres sikkert. Sammenhængen med hovedet, men samtidig med det ubestemmelige, har jeg da også allerede kunnet konstatere hos Ingemann. Der synes altså at være en markant lighed mellem Ingemann og Jensen på dette punkt. Også hos en anden ”klassisk” forfatter sker det, at spøgelse forbindes med hovedet, nemlig hos Poe, fx i digtet *The Haunted Palace* fra *The Fall of the House of Usher*. Her er det palads, der tales om, en tydelig allegori, der portrætterer et hoved, der kan forstås, som værende Roderick Ushers hoved. *Once a fair and stately palace – Radiant palace – reared its head. In the monarch Thought’s dominion – It stood there!*¹⁸⁴ Også her hjemsøges dette hoved af spøgelser: *But evil things in robes of sorrow, assailed the monarch’s high estate.*¹⁸⁵ I paladset ses: *Vast forms that move fantastically. To a discordant melody.*¹⁸⁶ Det er her tydeligt, at disse fantastiske former er noget, der bevæger sig rundt i et hoved, og at bevidstheden også her må vakle og styrte sammen, ligesom huset til sidst gør det.

Det synes således netop, at mennesket altid er det fantastiske objekt. Det er ikke kun, sådan som Todorov påstår det, i den moderne fantastisk, dette sker. Mødet med spøgelse minder igen og igen subjektet om, at det selv er en splittet og spøgelsesagtig eksistens, og at det ikke har kontrol over sit eget hoved, for det er et hjemsøgt sted. Tøven kan optræde som følge af overnaturlige begivenheder, men gælder først og fremmest en usikkerhed overfor dette sted, der er så nært som noget og dog er invaderet af noget andet og ikke kan placeres entydigt. Skellet mellem det moderne og det klassiske giver altså heller ikke mening i forhold til det psykoanalytiske element i den fantastiske litteratur, der ikke er forsvundet alligevel, om end det måske viser sig i andre former. Ifølge Jackson er der da også fortsat en betydelig sammenhæng mellem psykoanalysen og den fantastiske litteratur.

¹⁸³ Derrida 2006 s. 215-216

¹⁸⁴ Poe 1986 s. 147

¹⁸⁵ Ibid. s. 148

¹⁸⁶ Ibid.

*By working through Freud's theories of the uncanny [...] it is possible to see the modern fantastic as a literature preoccupied with unconscious desire and to relate this desire to cultural order, thereby correcting Todorov's neglect of ideological issues.*¹⁸⁷

Som Jackson påpeger her, er det måske ikke dette træk, der er så afgørende for, om en tekst kan kaldes for fantastisk. Det er derimod den fundamentale ustabilitet, som det fantastiske indsætter, som her vist, en ustabilitet, der gælder bevidstheden. I forbindelse med en analyse af Shelleys *Frankenstein* henviser Jackson til Sartre og skriver:

*It anticipates Sartre's understanding of such fantasy as being fully human, fully material, in its focus upon matter and the infiltration of alien matter, its invasion of mind and body. There is, in such fantasy, what Sartre terms 'a ghost of transcendence floating around in a veil of immanence.' A transition between mind and matter is seen to be possible, but is one in which the mind has no ultimate control.*¹⁸⁸

At der er forskel på den fantastik, vi møder hos Ingeman, og den vi møder hos Jensen, er dog evident. Den tøven, spøgelseerne er udtryk for, har forskellige former, og der vendes op og ned på, hvad der er uhyggeligt. For hjemmet er hos Jensen altid uhyggeligt, og spøgelsesets sted i graven er nærmest hjemligt, som det sker i *Kongens Fald: Min Kiste har jeg med, fordi jeg ellers kunne blive hjemløs, den er mit Hus, svarede Axel tro. I min Grav har jeg det godt.*¹⁸⁹ Hos Jensen ville et biedermeier-hjem derimod ganske givet se helt uhyggeligt ud. Citatet peger også på en anden forskel mellem Ingemann og Jensen. For her vækker Jensens spøgelse ikke kun gruen, men også latteren. I det følgende vil jeg undersøge denne latter.

Spøgen og spøgelse

Sten Klitgård Povlsen skriver, i sin analyse af *Kongens fald*, om Axels død, at den oftest er blevet fremhævet som kontrast til Mikkel Thøgersens død, fordi Axel kan hengive sig til døden uden trodsighed. Axels modtagelse af døden beskrives i kapitlerne *Hjemfalden* og *Den danske Død*. Det er ikke sorgfuldt for Axel at dø: *Han mindedes før og nu i en Samtidighed, der ikke gjorde ondt. Erindringssmerten havde forladt ham. Det var ikke bittert at dø. Det er ikke saa haardt, siden man kan dø, inden man er dødt.*¹⁹⁰ Det beskrives da, på nærmest mytisk vis, hvordan Axel efter døden, om bord på lykkens skib, flyver ind i den store sommers land, dødens land. Men som Klitgård

¹⁸⁷ Jackson 1998 s. 62-63

¹⁸⁸ Ibid. s. 102

¹⁸⁹ Jensen 1966 s. 144

¹⁹⁰ Jensen 1966 s. 132

Povlsen bemærker, er det kun den første del af skildringen om Axels død, for Axel vender tilbage som spøgelse. *Den (Axels død) skal ligesom op igen og eftertygges i groteskens form.*¹⁹¹

Det sker i kapitlet ”Inger”, der er en gendigtning af folkevisen *Aage og Else*.¹⁹² Både Else og Inger græder for deres fæstemand, hvilket giver anledning til, at denne rejser sig fra graven. Da Axel banker på døren, spørger Inger ligesom Else, om han kan nævne Jesu navn. Også Else kæmmer Aages hår og følger senere efter ham, da han atter længes mod sin grav. Teksten har altså karakter af pastiche. Jensen låner fra folkevisen, men omformer også dens materiale først og fremmest ved at skrive sin beretning i prosaform. Dog gentager han også folkevisens stil, hvilket bl.a. ses gennem en række gentagelser, der nærmest er som omkvæd i teksten: bl.a. kvædes: *Inger, hun var saa Sorgfuld to gange på kun få linjer*¹⁹³, og det samme sker med *Natten var stille*.¹⁹⁴ Vendinger gentages også: Inger græder for sin fæstemand *Dag og Nat*, og *Himlen stod aaben Dag og Nat*.¹⁹⁵ Og Axel går fra sin grav, men *møjsommelig, møjsommelig*,¹⁹⁶ og senere: *Men han laa vaagen. Ja han laa vaagen*.¹⁹⁷

Som folkevisen er teksten her bygget over en række formler, og der gøres brug af højtidelige ord og vendinger. Selv om Jensen således gentager folkevisen i de store træk, omformer han gentagelserne blot en smule, så de bliver mere tydelige og får karakter af overdrivelse. Folkevisen indeholder i sig selv denne overdrivelse og bevæger sig på grænsen til det komiske. Men Jensens stil bliver en tydelig forvrængning, og den patos-skabende funktion, gentagelserne har i folkevisen, bliver derfor komisk her.

I bogen *Vitsen og dens forbehold til det ubevidste* påpeger Freud, at der er noget nydelsesfuldt ved gentagelser. Rim, allitterationer, omkvæd og andre former for gentagelse kan således skabe en lystfølelse. Dette sker fordi, der er en genkendelse på spil. Man genkender det kendte eller hjemlige, om man vil. Han citerer Groos: *Hvis altså det å kjenne igjen er lystbetont, må vi vente, at mennesket henfaller til å utøve denne evnen for dens egen skyld og altså vil eksperimentere med den for moro skyld*.¹⁹⁸ Her genkendes folkevisen netop i teksten, men der eksperimenteres med denne genkendelse ”for morskabs skyld”. Det kendte slår saltomortale hos Jensen, for når det dukker op igen, er det blevet til noget sært, der vækker morskaben. Det er det samme og dog noget andet.

¹⁹¹ Povlsen, 2000 s. 375

¹⁹² Se Frandsen 1999 s. 64-68

¹⁹³ Jensen 1966 s. 143

¹⁹⁴ Ibid. s. 144

¹⁹⁵ Ibid. s. 143

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Ibid. s. 145

¹⁹⁸ Freud 1994 s. 110

Freud peger da også på, at karikaturen og parodien er kilder til lystfølelse, idet de er former, der demaskerer personer eller objekter, der oprindeligt har gjort krav på respekt og autoritet, *altså er ærverdige på en eller annen måde*.¹⁹⁹ Her gælder det altså den tradition, som folkevisen er udtryk for.

Fortællinger, der løber løbsk

Idet Axel står op af graven, bliver der også spillet på folkevisens højtidelige sprog: *da rejste han sit mødige Hoved i den vaade Jord og stod op*.²⁰⁰ Den døde verden, som han er en del af, er også komisk, for mellem gravene *tunter* helhesten rundt og *rimmer* efter ham. Selve billedet af døden, det uhyggelige og ulykkevarslende, beskrives her som et langmodigt og hyggeligt øg. Der vendes således op og ned på kategorierne. Som Klitgård skriver, er det *rent gak*.²⁰¹ Da Inger åbner døren til spøgelseset, der står udenfor i sine muldede klæder og med sin kiste på ryggen, vækker det egentligt ingen undren, men derimod en slags dobbelt-følelse af gru og glæde på én gang. Gråden og latteren forbindes: *Bevægelsen rystede hendes Hjærte [...] den uimodstaelige Fryd i Sorgen vakte hendes Kraft*.²⁰² Der er overdrivelse på spil i Ingers gråd: *Inger græd af al sin magt, hendes Mund stod aaben*.²⁰³ Hendes gråd bliver dermed også en del af latteren, for der er en form for fryd i den, og den er kun til at grine af. Hendes omsorg for den døde er nærmest absurd, da hun kærligt reder hans hår og piller jord og grus ud af det, og da det senere beskrives, hvordan hun forsøger at varme ham: *hun prøvede at vise ham Æmhed. Men han var ikke levende*.²⁰⁴ Døden transformeres fra det uhyggelige til det komiske bl.a. ved brug af bogstaveliggørelser. Axel er rent bogstaveligt *rusten i Mælet*.²⁰⁵ Selv det makabre bliver grotesk i kraft af overdrivelsen: *Naar du sørger og klager for mig, Inger, naar du græder, da løber min Kiste fuld af levret Blod!*²⁰⁶ Detaljerigdommen er markant og får lige en tand mere end i den oprindelige version, hvor der nok fortælles, at Aage falmer. Hos Jensen lyder det: *Da saa hun, at Axel falmende. Der drev Blod og Vand af hans Mund [...] Axels Øjne opløstes, hans Kinder svandt fra Benet*.²⁰⁷

¹⁹⁹ Ibid. s. 175

²⁰⁰ Jensen 1966 s. 143

²⁰¹ Povlsen 2000 s.375

²⁰² Jensen 1966 s. 144

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Ibid. s. 145

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid. (NB: Dette citat forekommer også i den oprindelige folkeviser: *For hver Gang du græder for mig, din Hu gøres mod: da staa forinden min Kiste fuld af levret Blod*. Frandsen 1999 s. 66).

²⁰⁷ Jensen 1966 s. 145

Også i *Vinternat* er samtalen mellem jeget og den døde ven fyldt af det dobbelttydige. Vennen er *udvandret*, og hans stemme lyder *som om der laa Mile af Jord over den*²⁰⁸, hvilket det viser sig, at der i bogstavelig forstand faktisk gør. Her er der atter gjort brug af bogstaveliggørelse, men også en ironisk underdrivelse, litoten. Vennen svarer således temmelig neddæmpet på spørgsmålet om, hvordan han har det: *Aah... [...] Aa, du hvordan jeg har det... Han rømmede sig stille: Jeg ligger jo og har det saa alene.*²⁰⁹ Og ja, han er bogstaveligtalt så alene, som man kun, så vidt vi nu kan vide, kan være i sin grav. Det, der fra indledningen synes uhyggeligt og gådefuldt, blandes tydeligvist med det ironiske og humoristiske, der ender med at få overtaget i vennens fortælling.

*Du kan tro det var godt at faa det Dommedagslag i Hovedet. Jeg lagde mig ned en Dag, lagde mig ned på en velsignet haard Sten og saa bad jeg om at faa slaaet til. Det var min Kone der gjorde det, den eneste, der brød sig om mig.*²¹⁰

Og herefter løber fortællingen mere og mere løbsk. Teksten imiterer vennens oplevelse af svimmelhed. *Jeg led altid af Jordskælvsfornemmelser og svimlede altid enormt i Rummet.*²¹¹ Den flækkede hjerneskal er et grotesk syn, men ikke fordi det forbindes med blod og hjernemasse:

*Men ud væltede en modbydelig betændt Ansamling af Asien og Afrika og alle Hovedstæderne og Havet og Bjergkæder og Jernbaner, Sporvogne, Skruer, Kabler, Akkumulatorer og andet syrestinkende Materiel, Aviser, Bøger og Kul, Sne, Røg, Storme og Dunst – ganske ligesom Utøjet fra Gudebilledet der blev slået i Stykker - og i det samme stod Solen sgu op, som skrevet står.*²¹²

Spøgelsets galgenhumor

Således bliver der hos Jensen skabt en sammenhæng mellem spøgen og spøgelseset og mellem betydningerne af ”at spøge”. At spøge viser sig netop her også at have betydningen af noget legende, løssluppet og lystbetonet. Sten Klitgård Povlsen inddrager da også i sin analyse af *Kongens Fald* begrebet ”det groteske”, der ifølge ham netop er båret af en fryd over opløsningen af faste strukturer. *Det groteske bliver en måde, hvorpå lysten og latteren slippes løs i nedbrydningen, en distance og en accept på én gang.*²¹³ Der er således noget livgivende og dynamisk ved grotesken, den er *dødens livgivende stilisering.*²¹⁴ Der er oprør i den groteske form, hvor sproget får lov til at

²⁰⁸ Jensen 1994 s. 83

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid. s. 85

²¹¹ Ibid.

²¹² Ibid. s. 85. Se også prosadigtet *Interferens* i J.V. Jensens *Interferenser* 1994, s. 45-47

²¹³ Povlsen 2000 s. 361

²¹⁴ Ibid. s. 373

gå grassat. Klitgård trækker også på Bakhtin, der forstår det groteske som noget dynamisk, vitalt og folkeligt. Grinet bliver til en demokratisk instans, der trækker det højtidelige ned på jorden, som det netop ses her i forhold til folkevisepastichen. Hyperblen er det groteskes vigtigste sprogfigur, og gennem proportionsforvrængninger bliver det uhyggelige grotesk. Hyperblerne er da også som vist helt karakteristiske for Jensens tekster. Når Jensens spøgelse optræder, løber det løbsk, og der er netop overskridelse på spil. Det modsætningsfyldte forenes: latteren og gruen, det døde og det levende. Jensens spøgelse repræsenterer netop, som Klitgård Povlsen skriver: *En hyperbolsk blanding af komisk og uhyggeligt, en stil der løber løbsk i fantastiske udladninger, ornamenteringer og forsiringer, grænsende til det meningsløse og til nonsens.*²¹⁵

Her er det atter relevant kort at inddrage Freud og hans bog om vitsen igen. Som Tor Ulven påpeger i forordet til den norske udgave fra 1994: *kan Freud fortelle oss at møtet med det dumme og det meningsløse, paradoksalt nok, er en kilde til lyst.*²¹⁶ Vitsen er ifølge Freud ”økonomisk”, dvs. at den giver os mulighed for ikke at tænke fornuftigt og være moralske hele tiden. Tor Ulven skriver også:

*Hvis ubehaget i kulturen består i anstrengelsen ved å måtte være 'sivilisert', det vil sige stadig gi avkall på primitive driftstilfredsstillelser, så er humoren behaget i kulturen, den er barbariets lille hevn, hvor utillatelige aggressive og erotiske ønsker kan komme til uttrykk på en harmløs måte.*²¹⁷

Latteren indeholder altså en form for overskridelse, der giver mulighed for, at det fortrængte kan komme til udtryk. Ligesom det uhyggelige hænger grinet sammen med det ubevidste. Tor Ulven påpeger, at evnen til at le paradoksalt nok kun findes hos mennesket, der samtidig også er det mest ulykkelige væsen. Mennesket ler netop, fordi det ikke er lykkeligt, og fordi det rummer så mange uløselige konflikter. Al humor er således til en vis grad sort humor, idet der i humoren ligger en stærk erkendelse af tragiske grundvilkår, fordi lystprincippet og realitetsprincippet aldrig kan forenes.²¹⁸ Her er det, som Freud kalder for den skeptiske vits også central. Denne er karakteristisk ved at bruge det absurde som virkemiddel og kan også gøre brug af den teknik, han kalder *fremstilling ved hjælp av det motsatte.*²¹⁹ Om de skeptiske vits skriver han: *De stiller spørsmålstegn ved hvor sikker vår egen erkjennelse er, en av våre spekulative evner.*²²⁰ Den

²¹⁵ Ibid. s. 372

²¹⁶ Freud 1994, forord af Tor Ulven, s. 11

²¹⁷ Ibid. s. 12

²¹⁸ Ibid. s. 13

²¹⁹ Freud 1994 s. 102

²²⁰ Ibid. s. 103

skeptiske vits minder således om den romantiske ironi, der også sætter spørgsmålstejn ved virkelighedens beskaffenhed. Ifølge Lis Møller retter den romantiske ironis skepsis sig *i sidste instans mod troen på, at virkelighedens sandhed kan fastholdes i sproget.*²²¹

Dermed endnu en grund til at spøgen indeholder noget uhyggeligt, noget, der igen ryster det sted, der er det mest hjemlige, nemlig hovedet. Den sætter også spørgsmålstejn ved erkendelsen og ved bevidstheden som et sikkert og meningsfuldt sted, præcist som spøgelse gør det. Hovedet bliver da som nævnt også et sted, der hos Jensen invaderes af det komiske, for da hjerneskallen flækker, vælter det ud med en betændt ansamling af alt det, der har samlet sig i hovedet, fra de store kontinenter til den mindste skrue. Al denne viden, erfaring og erkendelse giver ikke længere mening. Det er død og meningsløs viden i en bevidsthed, der ikke længere selv giver mening, en bevidsthed der dermed også bliver offer for spøgen.

Spøgen og spøgelse har altså det til fælles, at de er udtryk for ambivalens og flertydighed, både komiske og uhyggelige på en gang. Humor kan også være galgenhumor. Graven og døden invaderes også af latter. Det sidste Axel gør, før han slipper i jorden igen, er da også at le. Synet af denne latter beskrives ikke direkte i teksten, men som en tom plads står dette grin med sine blottede tænder. Tænderne, der blottes, idet man ler, er netop det eneste, der forbinder den levendes og den dødes fremtoning. Om Axel her er et skelet, eller om han har en krop af kød og blod, kan således ikke afgøres. Grinet indeholder både liv og død i sig, og derved ligner det også spøgelse, idet det nedbryder denne modsætning. Samtidig indeholder begge noget forsvindende i sig. Som Julian Wolfreys påpeger: *Humour already has a ghostly aspect, of course. As soon as one attempts to analyse it, to explain its slippage and excess, its effects vanish.*²²² Således er der noget umuligt ved det komiske. Det nærmer sig det meningsløse og dermed intet. I Jensens tekster modsvares larmen fra latteren af en larmende tavshed, en dødsstilhed måske.

Den ringende tavshed

Bagsiden af den hyperbolske og groteske stil er tavsheden og fortællingens ophør, skriver Klitgaard.²²³ Og det er netop også, hvad der sker i *Vinternat*. Vennen må forsvinde. Hans fortælling vokser til en mere og mere kompakt talestrøm, som bevæger sig mellem underdrivelsen og overdrivelsen, men den føres til sidst ind i tavsheden. Stemmen lyder fraværende og med en

²²¹ Møller 1995 s. 179

²²² Wolfreys 2002 s. 26

²²³ Povlsen 2000 s. 385

faldende klang: *Farvel*.²²⁴ Og her slutes ikke med en aposiopese. Tavsheden er endegyldig. Også Axel slipper i jorden igen: *Hun saa ham ikke mere*.²²⁵ Således bevæger teksterne sig mod det, der ikke kan siges eller mod *non-signification*, som Jackson kalder det. Spøgelsernes groteske stemmer er også fyldt af tomhed og tavshed. Axels stemme er klangløs, og der er kulde i røsten. I *Vinternat* lyder stemmen i røret som *et Pust af Vinden om Natten*,²²⁶ og som *en mikroskopisk Kradsen af et Insekt*.²²⁷ Alting beskrives som lyd, men en lyd, der kommer fra et umuligt sted, et ikke-sted, for stemmen, der lyder, er død. Og jeget hører også sin egen verden som stilhed. Han hører som nævnt den *fine Tone fra Frosten*, jorden som *en Sfære af Krystalis*, der synger, og langt ude: *Suset fra Fuglen Rok*.²²⁸ Han hører toget af tiende væsner og det fjerne sus i telefonen. Alle lydene er fjerne, og jeget får aldrig rigtigt selv en stemme. Lydene er således tomhedens diskurs. De er tegn tømt for mening, netop som Jackson påpeger: tegn, der ikke leder nogen steder hen. Som beskrevet tidligere viser sproget sig her ikke at slå til, idet det fyldes af pauser og tomrum. Sammenligningernes *som* markerer netop denne afstand mellem sprog og verden, og bogstaveliggørelserne gør det virkeligt, der før kun var metafor. Det er umuligt at finde kernen i tingen selv, og der skal altid noget andet til for at beskrive det. Sproget er således ikke et vindue ud til virkeligheden, men teksten fremviser i stedet en afstand mellem virkelighed og litteratur. Den iscenesætter således *non-signifikation*.

Ordene får også flere betydninger og lades med dobbelthed. Telefonopringningen giver plads for *et ringende uhyre fjernt Sus*,²²⁹ og der er en *ringende Stilhed i Telefonen*,²³⁰ og senere fortæller vennen, at evigheden begyndte "at ringe" ham i ørerne.²³¹ Således forbindes det reale, den konkrete opringning, med en anden form for ringen. En modsætningsfyldt ringende stilhed, der danner et oxymeron, noget umuligt, der netop illustrerer et forsøg på at erkende noget, som ikke lader sig erkende med fornuften. Telefonen som genstand indeholder netop også noget spøgelsesagtigt. Den forbinder subjektet med et andet sted og gør det muligt at kommunikere med noget i et fremmed rum. Telefonen forbinder således til det andet: til noget, der ikke er her, men der. På Jensens tid har opfindelsen stadig været så ny, at oplevelsen af opringningen kunne virke som noget uforståeligt og næsten umuligt.

²²⁴ Jensen 1994 s. 86

²²⁵ Jensen 1966 s. 146

²²⁶ Jensen 1994 s. 83

²²⁷ Ibid. s. 84

²²⁸ Ibid. s. 82

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Ibid. s. 83

²³¹ Ibid. s. 84

Der sker desuden noget med navnene hos Jensen, fx i *Vinternat*, hvor vennens navn simpelthen er reduceret til et tomrum: *et Navn, en Ven – en Vens Stemme*.²³² Subjektets sammenhæng med et navn er forsvundet, og identiteten er usikker. De mange aposiopeser viser netop, som i dette eksempel, at det er umuligt at skabe mening. Meningen er et fravær i teksten. Det er kun en skygge, og sproget må gå i opløsning og forsvinde. I *Kongens Fald* sker noget lignende: *Hun kaldte ham forknytt ved Navn, i den tro at han var faldet hen*.²³³ Axel reagerer altså ikke på navnet. Det er uden betydning for ham, og desuden er han faktisk bogstavelig talt ”faldet hen”. Der, hvor han er nu, har ordet ingen betydning. Sprogets kommunikative evne forsvinder her. I en hverdagskommunikationssituation ville der forventes et svar, en reaktion, eller ”en virkning” på tiltalen. Men denne lovmæssige sammenhæng mellem årsag og virkning nedbrydes her. Navnet er ikke længere under loven, men løsrevet fra sin sammenhæng. Jackson taler da netop også om, at love for den virkelige verden kan overskrides i det fantastiske: *It opens up, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside the law*.²³⁴ Der er atter en overskridelse af virkeligheden på spil.

Jesu navn mister også sin betydning. *Kan du nævne Jesu Navn?* spørger Inger, da Axel vil lukkes ind.²³⁵ Og det kan Axel godt, for det navn har heller ingen mening. Der er ingen sammenhæng mellem signifié og signifiant. Her er en afvigelse fra den oprindelige folkevise, hvor der synes at være mulighed for en kommunikation med det hinsides. Else beder her Gud: *at hun ikke maatte leve i Aar og Dag*²³⁶, og hun dør da også efter en måned. I den kirkelige liturgi er ordene: *I Faderens, Sønnens og Helligåndens navn*, netop ladet med betydning. Ved brug af navnet oprettes en kommunikation med det hinsidige, der skabes en forbindelse, hvor navnet fra det hinsides er konstituerende for en virkning i det dennesidige. Denne linje opad er hos Jensen blevet brudt.²³⁷ Linjen forsætter i stedet ud i det tomme rum, i mørket og tavsheden.

Guras tid

I Jensens myte *Gura*, som jeg kort vil inddrage her til sidst, kan man også spørge om, hvad navnet ”Gura” betyder? Denne myte introducerer også først et genkendeligt rum, fortalt retrospektivt i datid: et hotelværelse på Montmartre, hvor et subjekt ligger og sover. Der påstås dermed atter en

²³² Jensen 1994 s. 83

²³³ Jensen 1966 s. 145

²³⁴ Jackson 1998 s. 4

²³⁵ Jensen 1966 s. 144

²³⁶ Frandsen 1999 s. 68

²³⁷ Man kan her erindre, hvor stor betydning, de kristne navne, Frants og Johanne, har for Ingemann.

forbindelse til virkeligheden. Men hurtigt bevæger myten sig over i en drømmeagtig verden, hvor det spøgelsesagtige væsen Gura færdes, hvor de døde synger i deres hule kister, og det væsen, man dør af at se, ligger på lur i kreaturfolden.

I *Gura* sker det til sidst, at den ene fortælling blandes med den anden. Denne spøgelsesagtige eksistens, Gura, bevæger sig fra det øde landskab, ind i byen og lægger sig ind over jeget. To tider blander sig også, for afsnittet om Gura har været fortalt i nutid, men også hun bliver nu fortalt i datid. *Mens jeg sov, kom Gura ind til mig, jeg så hende ligge oppe under Loftet i mit Kammer.*²³⁸ Drømmen blandes her med virkeligheden, der dermed bliver usikker og atter vakler. Det er da også umuligt at finde meningen med Gura, for hendes mund er vokset sammen som et ar. Hun har slet ingen stemme. Hun giver ikke mening og betyder dermed ingenting. Her er det fraværende nærværende og overtager virkeligheden helt: *Blikket lukkede sig og var der dog... som et Mørke, der synes at gro.*²³⁹ I den sidste sætning bliver tidskollapset helt tydeligt: datid og nutid blandes i samme sætning. Tiden er her sagt med Hamlet og Derrida ”out of joint”. Det døde og det levende blandes også med hinanden: mørket gror! Således er en nærliggende tolkning, at også den sovende drages ind i dette fravær og selv bliver til fravær og død. Gura lægger sig netop over jeget, som hun har lagt sig over den døde mark, over kirkegården og den tomme kreaturfold. Heller ikke jeget er levende, men derimod også selv et spøgelse. Atter forsøger litteraturen således at nærme sig grænsen og at fortælle tavsheden. Er det atter den døde, der taler til os? Paradoksalt er det, at der overhovedet kan fortælles, hvis jeg-fortælleren virkelig er død. Litteraturen viser dermed, at den kan gøre det, der ikke kan gøres i virkeligheden: fortælle, selvom fortælleren er død.

Litteraturen og tavsheden

Disse træk peger også på Todorovs og Jacksons forståelse af en moderne fantastik, som ikke længere har forbindelse mellem tegn og virkelighed, og hvor spørgsmålet om virkelighed og fiktion træder i centrum. Litteraturen og spøgelseset indeholder begge atter denne dobbelthed: de siger noget uden at sige noget, og de er til og dog ikke til. Som nævnt henviser Todorov også til Blanchot, der beskriver kunsten som et *som om*, og det bliver tydeligt, at både realplan og det fantastiske plan i fortællingen er litteratur, ikke virkelighed. Som hos Ingemann er spøgelseset også her forbundet med det umulige og det meningsløse. Tavsheden og det komiske grænser tæt op til hinanden. I slutningen af *Vinternat* må grinet da også forstumme. Her kan døden ikke latterliggøres. Godt nok

²³⁸ Jensen 1994 s. 55

²³⁹ Ibid.

beskrives byen som en nærmere og hjemligere lyd, *vor egen Lyd*, men det er betegnende, at teksten ender ud i endnu et oxymeron: *Nattestilhedens Røst*.²⁴⁰ Således ender fortællingen med umuligheden af at erkende og beskrive virkeligheden, og den ender bogstavelig talt med tavshed. Klitgård skriver: *det egentlige hjem er i stumheden; dér kommer fortællingen ikke, men den viser i flere forsøg grænsen*.²⁴¹ Måske det netop også er det Jensens fortællinger forsøger: at fortælle tavsheden. I så fald kan man igen erindre sig Derridas forståelse af spøgelse, for atter besætter spøgelse dette sted, hvorfra vi intet kan sige, dette sted som sproget ikke kan sætte ord på, og hvor modsætningerne mellem nærvær og fravær nedbrydes. Hjemmet indeholder både det nære, men også det fremmede, det andet. Det er det uforståelige. Det er tavshed.

²⁴⁰ Jensen 1994 s. 86

²⁴¹ Povlsen 2000 s. 391

Spøgelserne hos Ingemann og Jensen

”Det spøger” altså hos både Ingemann og Jensen, og spøgelserne transformerer det, der synes velkendt og hjemligt, og de fremviser hjemmet som uhyggeligt. Sagt med Derridas ord: *haunting implies places, a habitation, and always a haunted house.*²⁴² Huset, der bliver uhyggeligt og invaderes af spøgelseseksistenser, er et tilbagevendende motiv i litteraturen, hvor der findes en helt række af uhyggelige gotiske slotte og forbandede huse: fx er herresædet Bly hos Henry James i *Skruen strammes* som nævnt også befolket af spøgelser. Og i Poes *The Fall of the House of Usher* synker huset i grus efter Madelines spøgelsesagtige indtræden over dørtærskelen. Huset i disse fortællinger er forbundet med ejendom og arv som vist i analysen af *Det forbandede hus*. Der er noget spøgelsesagtigt ved al ejendom, som Buse og Stott er inde på det i bogen *Ghosts: Whether property is a Gothic ancestral home, a Romantic heroine’s inheritance, a loft space in downtown Manhattan, or a sacred site in Australia, it is never free of ghostly visitudes.*²⁴³

Hjemmet er også det sted, hvor vi føler os mest hjemme i os selv. Det spøger således i det rum, der er allermest tæt på os selv, og det forbandede hus er i disse fortællinger også subjektets eget hus. Et indre rum i subjektet overtages af spøgelse, som da Frants taler med spøgelsesrøst. Hos både Jensen og Ingemann kan spøgelserne da også ses ud fra et psykoanalytisk perspektiv, som det fortrængte, der atter viser sig. Jeg har kunnet konstatere, at Freuds og Abrahams og Toroks teorier kaster lys over spøgelse, men at noget må forblive i mørke. Selvfølgelig kan man altid forsøge at skrive en sjette akt, men en sådan lukker for fortællingens åbenhed og flertydighed. For spøgelserne er andet end fortrængt seksualitet. Hos begge forfattere indsætter spøgelserne en uro, der er svær at få bugt med. Selvom spøgelse nok uddrives hos Ingemann, og det biedermeierske hjem genvinder sin fred, synes det at være en postuleret og påtvunget fred. For den hvide væg minder om, at der findes noget uforklarligt og umuligt, der hænger sammen med skriften og litteraturen. Således er der, selv om spøgelse forsvinder, noget til stede i *Det forbandede hus*, som ikke lader sig placere, noget der forbliver i mørke og stadig spøger. Spøgelsesets sted er usikkert, ligesom dets oprindelse ikke kan bestemmes. Hos begge forfattere har spøgelse som vist med litteraturen at gøre og fortæller om dennes betingelser. Spøgelse har også til huse i sproget, der ifølge Julian Wolfreys

²⁴² Wolfreys 2002 s. 5

²⁴³ Buse og Stott 1999 s. 9

også kan forstås som: *a house notorious for slippage, excess and difference, wherein we are always displaced by a ghostly alterity.*²⁴⁴

Hos Jensen er uroen dog mere fundamental end hos Ingemann. Selv om spøgelset også forsvinder her, er det i virkeligheden ikke det, der er mest uhyggeligt: det er mennesket selv, subjektet, der er det uforståelige og fremmede. Det er således heller ikke så meget det ydre rum, huset eller ejendommen, der er uhyggeligt, men det indre rum. Og det uhyggelige er også komisk og grotesk. I en hyperbolsk udladning grines der af både spøgelset og mennesket, for det uhyggelige subjekt er også komisk. Komik og uhygge, liv og død, er modsætninger, der nedbrydes og slår saltomortaler hos Jensen. Opløsning og ustabilitet er det eneste sikre, og tegnene mister deres betydning og forbindelse med virkeligheden. Harrits skriver da også at: *En myte som Johannes V. Jensens Gura viser ingen fælles virkelighed frem, men derimod en mangel derpå.*²⁴⁵ Spøgelserne er således nedbrydningens trope. Deres stemmer er en løssluppen og uregerlig tale, men de er også tavshed. De er hele tiden på vej til at forsvinde. Ned i jorden eller ud i rummet.

Den store forskel i forhold til Ingemann er, at blikket er rettet mod mørket ikke mod stjernernes guddommelige skær. Som Axel siger: *jeg sover på Roser i Himmerigs Mørke. Det er vidunderligt at hvile i Jorden.*²⁴⁶ Atter er det en komisk og paradoksal udtalelse, for Axel siger således, at himmeriget er i jorden og i mørket. Når blikket vendes mod himmelen, er det også kun mørket og tomheden, det ser. Rummets uendelighed vidner ikke om en skaber bag det. I *Vinternat* synger kun de tomme vidder fra verdensrummet som et uhyre fjernt sus. Det moderne subjekt møder døden som en tomhed og tavshed, der er endegyldig. Måske indføres latteren netop for at kunne bære denne tomhed. Man kan ikke andet end at grine af det meningsløse. Det gudløse univers er en kendsgerning og således indskrives også en modernitet i mødet med spøgelset.

Jeg har her kort nævnt, hvordan tiden går i opløsning i *Gura*. Myteformen indeholder da netop også ifølge Johannes V. Jensen selv denne tidlige ubestemmelighed. Den indebærer for Jensen at bringe det sammen: *der ellers er spredt, skilt af Tid og af Afstand.*²⁴⁷ Forskellige tider kan altså mødes i myten. I *Gura*, har jeg vist, hvordan nutiden glider indover datiden, og nuet dermed selv forvandles til da. Ubestemmeligheden står tilbage til sidst: *Blikket lukkede sig og var der dog... som et Mørke, der synes at gro.*²⁴⁸ Det er umuligt at finde det egentlige nu. Tiden er nærmere gentagelse, end den er et forløb. Den går ikke. Flemming Harrits skriver da også, at man her må operere med en

²⁴⁴ Wolfreys 2002 s. 7

²⁴⁵ Harrits 1990 s. 88

²⁴⁶ Jensen 1966 s. 144-145

²⁴⁷ Sven Hakon Rossel: "Myten ifølge Jensen (og andre)" 2000 s. 36

²⁴⁸ Jensen 1994 s. 55

ikke-tid, der ifølge ham betyder *en konstant nærværende, overalt indtrængende endelighed, altså det modsatte af forsoning og forløsning*.²⁴⁹ Som jeg har nævnt tidligere, kan man her altså tale om, at tiden er af lave. I det følgende vil jeg, i forbindelse med en analyse af Blixens spøgelsesfortælling *Eneboerne*, rette mit fokus på tidsdimensionen og undersøge Derridas tese om, at spøgelsesets tid er ”out of joint”.

²⁴⁹ Harrits 1990 s. 85

Baronessens spøgelsestid

Blixens gotiske scene

Seven Gothic Tales kaldte Blixen sin første bog, der udkom på engelsk i 1934 og først på dansk året efter, i 1935, under titlen *Syv fantastiske fortællinger*.²⁵⁰ Med denne titel markerer Blixen, at hendes fortællinger er del af en litterær tradition, der beskæftiger sig med det gotiske eller det fantastiske som det altså oversættes til på dansk. Som Charlotte Engberg bemærker i bogen *Billedets ekko*, optræder hele inventaret fra en gotisk renæssance da også hos Blixen: *oprevne landskaber, spøgelsesslotte, fæstninger, klostre samt abbedisser, hekse, forrykte kvinder, charlataner, uægte præster, skumle fædre og uskyldige unge piger*.²⁵¹ I et interview i *Politikken* i 1934 karakteriserer Blixen selv det gotiske som *noget, der baade er ophøjet og kan slaa ud i Spøg og Spot, i Djævlerier og Mystik*.²⁵² Derfor blev de gotiske fortællinger da heller ikke udgivet i Danmark først, fordi vi her i landet ifølge Blixen ikke har tradition for at udgive sådanne ”*vrøvleboøger*.”²⁵³

Den gotiske og den fantastiske genre kan således også opfattes som nært sammenhængende, idet begge nærmer sig Jacksons forståelse af begrebet non-signifikation, eller vrøvl, som Blixen kalder det. Det er en tradition, hvor modsætningen mellem virkelighed og fiktion sættes på spil, og spørgsmålet om mening er centralt. Jackson kommer da også ind på det gotiske i sine teorier om den fantastiske litteratur. I forbindelse med en analyse af Mary Shelleys *Frankenstein* sætter hun Blixen, her omtalt som Isak Dinesen, ind i en hel række af gotiske forfatterinder.

*Her (Shelleys) writings open an alternative ‘tradition’, of ‘female gothic’. They fantasize a violent attack upon the symbolic order and it is no accident that so many writers of a Gothic tradition are woman: Charlotte and Emily Brontë, Elizabeth Gaskell, Christina Rossetti, Isak Dinesen [...] have all employed the fantastic to subvert patriarchal society – the symbolic order of modern culture.*²⁵⁴

Således indeholder Blixens fortællinger ifølge Jackson altså noget overskridende i sig, en alternativ tradition, og ikke mindst et opgør med et patriarkalsk samfund, og de kan netop derved kaldes for gotiske eller fantastiske.

Og så er der atter spøgelse. Disse er hos Blixen en del af det gotiske univers og er slet ikke så sjældne gæster endda. Mest kendt er nok spøgelse i *Et familieselskab i Helsingør* fra *Syv*

²⁵⁰ Agger, Bondebjerg m.fl. 2000 s. 392

²⁵¹ Engberg 2000 s. 21

²⁵² Juhl og Jørgensen 1981 s. 133

²⁵³ Engberg 2000 s. 20

²⁵⁴ Jackson 1998 s. 103- 4

fantastiske fortællinger, en fortælling, som mange litteraturanalytikere da også har beskæftiget sig med. Men spøgelseerne optræder helt fra forfatterskabets begyndelse. Således er Blixens allerførste udgivelse, som kun 22årig, fortællingen *Eneboerne*, der udkom i 1907 i tidsskriftet *Tilskueren*, netop en spøgelseshistorie. Det er da i denne fortælling, jeg i det følgende vil undersøge, hvad der spøger og hvornår.

I fortællingen *Eneboerne* præsenteres netop en gotisk setting, der består af et enligt hus på en øde ø kun omgivet af det frådende hav:

Mod vest er der høje klipper, som løber lige stejlt ned i vandet, og havet brummer og bryder om fødderne på dem og langt, langt ud. Fiskerne siger, at det var skjulte skær; et sørøverskib er engang gået under her, derfor kalder de dem Galgebakkerne.(10)²⁵⁵

Til dette ensomme og uhyggelige sted flytter den 20-årige Lucie med sin mand Eugène Vandamm, der vil benytte øens ensomhed til at skrive sit store værk, påvirket af Rousseaus ideer. Men det hus, de flytter ind i, er en del af en ny mærkelig verden, der åbner sig for Lucie på øen. Som Lucie skriver til sine søstre:

I må ikke tro, at stuerne derfor har mindre udtryk end de havde hjemme – tværtimod [...] I kan ikke forestille jer, alt, hvad de kan få sagt i en time, når jeg sidder her og syr – og undertiden igen er der mange stemmer, og ilden siger én ting og uret en anden.(10)

Det er altså et hus, der taler! Huset viser sig også, at være et hus, hvori det spøger, altså endnu et hjemstøgt hus. For her dukker Christobal Christmas op: en ung mand, der for længe siden blev skyllet over bord fra sit skib *Bellona* ud for øen. Han går nu igen i huset, og det gør desuden en hel sørøverbesætning, der gik under med skibet *Andalusia* ved Galgenbakkerne 40 år tidligere. Det vrimler med spøgelse på dette sted. Det er dog kun den unge Lucie, der har øjne, der kan se, og ører, der kan høre spøgelseerne. Hun bliver en del af den virkelighed og den tid, som spøgelseerne færdes i, og det er netop en tid, der er af lave eller sagt med Hamlet og Derrida: ”out of joint.”

Spøgelsets øjeblik

Kompositionen af fortællingen vidner allerede fra indledningen om, at tiden ikke er en ordnet og kronologisk tid. Lucies brev til sine søstre, som hun skriver på øen, indleder fortællingen, men herefter springes der i tiden, tilbage til tiden før det unge par ankom til øen, og der fortælles om deres møde i Lucies hjem. Det er altså en anakronistisk tid fortællingen er funderet på. Det er dog

²⁵⁵ Sidehenvvisninger til *Eneboerne* optræder i det følgende i parenteser i teksten. (Blixen 1994)

særligt i forbindelse med øen, at der sker noget med tiden. Dette ses netop i brevet: Lucie skriver det efter 9 dage på øen, men det forekommer hende allerede som *uendelig længe siden*, de kom dertil.⁽⁹⁾ På øen føles alt andet som en fjern fortid: længe siden og langt væk, og mellem de to steder og de to tider er der således en markant afstand. Lucie bemærker dog senere, at de kun har været borte fra hendes hjem: *Over 6 uger.*⁽¹⁷⁾ Tiden på øen strækker sig da også kun over nogle måneder fra engang først på efteråret til julen, hvor Eugenes brev dateres: den 27. december 1779. Men dette forholdsvis korte forløb får altså en helt anden karakter på øen. Tid og sted bliver dermed også en del af hinanden og kan ikke rigtigt skilles. Når Lucie spørger: ”*Hvor kommer De dog fra?*”, så giver Christmas svaret i tid: ”*Jeg har været længe her.*”⁽¹¹⁾

Øen er netop en ø i tiden, adskilt fra andre tider og andre steder. Men den er også en lomme, hvor alting sker samtidigt, og flere tider optræder på samme tid. Det er 40 år siden *Andalusia* forliste, og dog ser sørøverne ud, som de gjorde dengang. Lucie ser, at Christmas *var ganske ung* ⁽¹²⁾, men han fortæller hende dog, at han har et barn i England, *omtrent på Deres alder.*⁽¹²⁾ De er således begge unge og på alder med hinanden og alligevel ikke fra samme tid. For spøgelseerne er tiden på øen standset. De har ikke selv forandret sig, men er fanget i et øjeblik, som både er den samme tid og dog forskellige tider, der optræder på ét sted og på én gang. Charlotte Engberg er i bogen *Billedets ekko* også optaget af Blixens brug af tid og skriver, at Blixen *sætter tiden ned i hastighed, idet hun lader tingene mætte sig med tid, og det forlener det fortalte med en art al-tid.*²⁵⁶ Tiden på øen er netop en sådan mættet tid, et frosset øjeblik, der samtidig også indeholder en al-tid i sig. For tiden er et øjeblik, der varer i evighed. Det evige knyttes også til stedet, som da Christmas spørger: ”*er dette evig, evig forbandede sted for Dem.*”⁽²⁵⁾ Det forbindes tillige med havet, der omgiver dem: *Bølge efter bølge i næsten forfærdende vælde kom løbende imod øen, i mørket lyste havets hvide bræmme om den og lød dets evige sjæls evige klage højt.*⁽²⁴⁾ Evigheden er her også en form for ikke-tid i form af bølgenes evige gentagelse.

Nutidens usamtidighed

Fortællingen er fortalt i datid, altså retrospektivt. Dog er både Lucies og Eugénes breve, der indrammer fortællingen, skrevet i nutid. Disse indeholder dermed også et øjeblik, et fastfrosset nu. Men dette nu, der findes i skriften, er altid på afstand, og når bogstaverne læses, er nuet forbi. *Jeg véd nok, at dette brev ikke vil nå jer før om lang tid, om måneder eller et halvt år måske.*⁽⁹⁾ Dette nævner Lucie ikke mindre end tre gange i sit brev. Den sidste gang endda med en apostrofe: *O, I vil*

²⁵⁶ Engberg 2000 s. 14

ikke få dette brev før om lang, lang tid.(12) Nuet er netop markant ved sin usikkerhed. Brevet er, når det læses, aldrig samtidig med den, der har skrevet det. Det indsætter en afstand i stedet for et nærvær. Det nu, der optræder i Eugènes brev til Lucies fader, er heller ikke sikkert: *jeg ved ikke [...] mere om døden, og hvad der findes bag den, nu; har heller ikke et eneste ord at sige til Dem.*(36) Ordet ”nu” sættes i sætningen i en forbindelse med ordet ”død”. Der er således forgængelighed og død i nuet. Tabet af kontrollen over tiden medfører her også et tab af sprog: Eugène har ikke ord, der kan beskrive dette tab af en forståelig tid.

Et andet nu, der også er tabt, er det, der er i sangen, som Lucie synger for Christmas: *Se min elskede, der går månen frem.*(19) Men det er også en sang, der er: *meget gammel, som hendes barnepige i sin tid havde sunget for hende.*(19) Mens Lucie synger ordene, gentages deres tid. Sproget er forbundet med gentagelse. Det er på én gang et nu, der lyder igen og gentages, men også et nu, der allerede er forbi. Tiden i sangen bliver således også til en slags al-tid eller evighed: *Som jeg elsker nu, vil jeg elske dig lige brændende om tusend år [...] og når månen er forsvundet og når jordens alder ud er rundet, vil vi sammen over en ny jord træde.*(20) Tiden i digtet forsætter ind i en tid, der er udenfor tiden, men dermed også indeholder en fremmedhed i sig. Det er en ny tid, der ligger i fremtiden, men den er også en ikke-tid, for den hører ikke til denne jord, men til en *ny jord*. Sangen lyder som et ekko eller en gentagelse af et nu, der var engang, eller et nu, der skal komme i fremtiden, men netop uden for den tid, vi kender. Litteraturen, her i form af en sang, er altså et sted, hvor tiden er en anden, for den indeholder usamtidighed og ikke-tid.

Fortællingen indeholder dog endnu et nu, nemlig den nutid fortælleren indsætter: *Denne historie om eneboerne begynder med et brev.*(9) Dette sted og den tid, hvorfra der tales her, er skjult i langt det meste af fortællingen, idet den synes at blive fortalt af en ikke-individualiseret fortæller. Det er dog tydeligt, at der findes en fortæller, der organiserer fortællingen. Brevet er netop ikke sat ind i en kronologisk rækkefølge. Cirka midt i fortællingen afslører fortælleren sig atter: *Det næste, der hændte i denne min historie om eneboerne, var to forfærdelige storme.*(22) Det er, som om fortælleren må minde om, at dennes rum og tid også stadig er til stede, som et alternativ til fortællingens tid og sted. Og her kaldes fortællingen altså for *min historie*. Der er således en fortæller, der tager ejerskab over fortællingen. Dog bruger fortælleren aldrig direkte ordet jeg, men kun pronominet *min*. Så selv om fortælleren tager ejerskab over fortællingen, er det ikke stabilt. Fortælleren slutter, lige som denne startede, med at afgive sin suverænitet, idet ordet gives videre til Eugène i hans brev. Men igen gør fortælleren først opmærksom på sig selv: *Ligesom den begyndte, således ender denne min historie om eneboerne med et brev.*(35) Begyndelse og slutning indeholder

dermed også to forskellige ”nu’er”: både fortællerens og brevskrivernes. Denne fordobling af tid og rum indsætter endnu en usikkerhed. Tiden bliver om end mere flertydig. Der er noget spøgelsesagtigt over denne fortæller, der kun dukker op for hurtigt at forsvinde igen, men så igen vender tilbage og blander sin tid med fortællingen. Fortællerens ”nu” synes dermed ikke at være mere sikkert end det nu, der optræder i brevene.

Blixens skrev *Eneboerne* under pseudonymet Osceola, og dette sætter endnu en tid og endnu en fortæller i spil. Pseudonymet er endnu en maske, der gør umuligheden af at finde en oprindelse gældende. Og bag pseudonymet gemmer der sig endnu en fortæller, nemlig Blixen selv. Fortællingens tid udgør således et kinesisk æskesystem. Rækken af fortællere umuliggør at fastsætte en tid, hvorfra der fortælles, og gennem fortællingen blandes flere tider: eneboernes, spøgelsesernes, fortællerens, pseudonymets, forfatterens og vores. Også læseren sættes i en usikker position, og vi drages ind i denne spøgelsesagtige tid. Idet vi læser, bliver vi en del af umuligheden af samtidighed og af at finde en oprindelse. Vi er et led i kæden af forskellige ”nu’er”. Det gælder virkeligt om at læse grundigt efter, som Lucie også opfordrer sine læsere til; *og så ville jeg ønske, I ville læse dette rigtigt grundigt, for da er det, som om jeg tog eder i hånden og viste jer rundt i hele huset.*(9) Men muligvis ledes vi blot længere ind i en labyrint og i en verden, vi ikke kender.

En anden tid

For Lucie hænger tabet af kontrollen med tiden også sammen med denne fremmede verden, hvor hun ikke længere har kontakt med andre mennesker, men med spøgelse. I deres verden er der, som jeg allerede har konstateret, en anden tid på spil, hvor evigheden og gentagelsen spøger. Spøgelset i *Eneboerne* går netop igen: det er altid en genganger eller et genfærd. Sørøverne fra *Andalusia* gentager således deres spil, og Christobal Christmas vender tilbage til Lucie igen og igen. Det nu, Blixens fortælling indeholder, er som beskrevet altid en gentagelse af en anden tid. Det er et ”nu”, der kommer tilbage, når spøgelse kommer til syne og taler. Som Derrida påpeger: *a specter is always a revenant.*²⁵⁷ Dette sker også, idet sangen lyder, når brevene læses, og når fortælleren bryder ind. Det er spøgelsesrøster, der taler: gentagelser af et nu, der var engang. Brevene er, som nævnt, strålende eksempler på, hvordan spøgelsesets tid træder ind i fortællingen: ved at læse dem gentager man et nu, men et nu, der er på afstand og aldrig kan blive nærværende. Derrida, påpeger, at gentagelsen er forbundet med andethed. Om begrebet ”det spøger”, skriver han: *This stems less from a ”repetition automatism”, [...] than it gives us to think this, alltogether other, every other,*

²⁵⁷ Derrida 2006 s. 11

*from which the repetition compulsion arises: that every other is altogether other.*²⁵⁸ I mødet med den anden, med spøgelse, bliver Lucie da også selv inddraget i gentagelsen. *Hun gik ikke ret langt bort fra huset, men blev ved at gå op og ned, op og ned.*(21)

Spøgelse er ifølge Derrida også umuligheden af at fastsætte en dato og fikse fortiden. Dette er netop umuligt i *Eneboerne*. Lucie har allerede opgivet det i sit brev, som hun ikke daterer. Den eneste dato, der præciseres, er i Eugènes brev: *D. 27. dec. 1779.*(35) Han har brug for at sætte en dato, og han forsøger således at opretholde en kontrol over tiden, men som nævnt er også hans brev udtryk for, at tiden er af lave. Datoen, men også årstallet er i fortællingen tider, der er ”out of joint”. Den historiske tid, er netop en tid, der er vanskelig at fikse: oplysningens tid og tiden kort før revolutionen. Eugène har sit blik rettet mod fremtiden og drømmer om revolutionens tid, der skal komme med storm og gøre folk svimle. Men revolutionens tid er ifølge Derrida også anakronistisk. *Untimely, ”out of joint”, even and especially if it appears to come in due time, the spirit of the revolution is fantastic and anachronistic though and though.*²⁵⁹ Derrida tager her udgangspunkt i Marx, der påpeger, hvordan alle revolutioner har fortidens revolutioner i sig:

*Camille Desmoulins, Danton, Robespierre, Saint-Just, Napoleon [...] the old French revolution, performed the task of their time [...] in Roman costume and with Roman phrases, the task of unchaining and setting up modern bourgeois society.*²⁶⁰

Det moderne borgerlige samfund er altså opstået i lag med spøgelse. I *Eneboerne* har revolutionen dog ikke indfundet sig endnu. Den er stadig noget kommende. Men også det kommende er netop ifølge Derrida spøgelses tid. Den kommende revolution er om end mere spøgelsesagtig. Den er en venten på gentagelsen, på spøgelse fra fortiden, der skal komme i fremtiden, og dermed er den kommende revolution en spøgelsestid i en spøgelsestid. Fremtiden er også altid for spøgelse.

En dato som fortællingen også kun kan gøre nærværende gennem spøgelse er den 24/12. Julen er i fortællingen spøgelses tid. Det er den i kraft af spøgelses navn: Christobal Christmas. Og det er netop julemorgen, Lucie dør. Christmas er således stærkt forbundet med det, Derrida kalder for alle tiders største spøgelse: *Christ, that absolute specter.*²⁶¹ Fordi Kristus forener Gud og menneske, bliver han netop uhyggelig. Det menneskelige og dermed nære og kendte bliver uforståeligt og *unheimlich*. Kristendommen er ellers mærkeligt fraværende i fortællingen, og der

²⁵⁸ Derrida 2006 s. 217

²⁵⁹ Ibid. s. 140

²⁶⁰ Ibid. s. 138

²⁶¹ Ibid. s. 181

henvises ikke til et kristent verdensbillede. Den er altså kun til stede gennem spøgelset som en spøgelsesagtig eksistens.²⁶²

Med spøgelset indsættes altså altid en andethed, et spøgelses-øjeblik, der umuliggør enhver rekonstruktion af et nu. Anakronien er et vilkår, og nærværet viser sig altid som fravær. I det følgende vil jeg videre undersøge, hvordan denne andethed optræder som en andethed, der ikke kun indtager tiden, men også eneboernes bevidsthed og sprog.

²⁶² Spøgelset sættes både i forbindelse med kristendommen og med revolutionen, hvilket atter giver anledning til at drage en parallel til Derridas teorier. Som beskrevet påpeger han netop, hvordan den franske revolution bliver det, der ifølge Fukuyamas retorik indfører den kristne vision, og der er altså en sammenhæng mellem disse. Kristendommen er netop en af den liberale stats spøgelse.

Det andet

Kvinden, manden og spøgelse

Spøgelse er, som nævnt, særligt knyttet til Lucie. Hun inddrages i dets tid, og som hos Ingemann er det kvinden, der har fornemmelse for det overnaturlige. Når hun møder det overnaturlige, er hun ikke bange, og hun undrer sig selv over denne manglende frygt: *Det er dog besynderligt, at jeg ikke er bange.*(21) Eugène ser derimod ikke spøgelserne. Men han bevæger sig dog også i en fremmed verden, nemlig bøgernes. Eugènes færden i bøgernes verden er forbundet med det dæmoniske, idet Eugènes arbejde sammenlignes med havet og stormen: *Men der var i dens vildskab noget, der greb ham dybt, i dens rasende kraft og lidenskab blod af den lidenskab, hvori hans sjæl havde dvælet og arbejdet.*(22) Men havet er desuden det sted, spøgelserne kommer fra, og Eugène bliver da også som et spøgelse. Det store værk træder nemlig i stedet for forholdet til hans kone: *Mens han arbejdede sig ind i tanken om den (bogen), gled de ved hans tavshed fra hinanden.*(16) Det er Eugène og den verden, som han repræsenterer, Lucie oplever som rædselsvækkende. Da hun en aften ser ind i stuen på spøgelserne, der spiller kort, går Eugène forbi uden at se dem. *Og i dette øjeblik syntes Lucie, [...] at hun følte mer rædsel for ham end for den anden.*(22) Dermed er det tydelig, at det er ham, ikke spøgelserne, der er det uhyggelige i Lucies øjne.

Fortællingen opstiller en form for trekantsdrama mellem Lucie og de to mænd: den virkelige og spøgelse. Det er i rummet mellem manden og kvinden, det spøger. Spøgelses optræden kan da også her tolkes som noget fortrængt, der atter dukker op. Eugène vækker rædsel, fordi han har fjernet sig fra hende. Man kan atter påpege, at det er den fortrængte seksualitet, der spøger, men min tese er, at det dog her er mere interessant igen at tale om et mislykkes sorgarbejde. Eugène bliver for Lucie til et tabt kærlighedsobjekt, og det er i det tabte kærlighedsobjekts sted, spøgelse træder ind. I det følgende vil jeg undersøge melankolien i fortællingen ud fra psykoanalytiske teorier, men også inddrage Derridas syn på spøgelse og sorgarbejde. Jeg vil desuden inddrage betragtninger omkring den melodramatiske genre og se på den længsel mod andre kloder, der findes i fortællingen.

Spøgelse og sorgarbejde

Der er i fortællingen om *Eneboerne* en markant melankolsk strøm, der hænger sammen med erfaringen af tab og erindringen om dette tab. Den melankoli, der er mest slående, er spøgelses. Hans stemme er *hjerteskerende* (12), og hans øjne har et *anspændt, smerteligt udtryk* (18). Christmas' sorg gælder tabet af: *Fru Horatia Christmas fra Dublin, hun var født Ward, hun havde et*

barn.(12) Christmas' spørger Lucie, om hun kender denne kvinde, men tiden er netop gået, og Lucie kender ikke navnet, et navn, der også indikerer, at tiden går, idet det kommer af det latinske "hora": tid. Melankolien stammer således fra erkendelsen af altings forandring og forgængelighed og i dissonansen mellem denne erkendelse og Christmas' egen forbindelse med evighed. Christmas minder Lucie om den foranderlighed, som tiden uden for øen er karakteriseret ved: "*tænk på, at de, der skal huske Dem, lever i forandring. Deres hund vil dø og Deres hest, andre blomster blive såede i Deres yndlingsbed [...] Vil De da blive husket endnu?*"(17) Hvor øens beboere er bundet til erindringen, er tiden udenfor øen forbundet med forandring og glemsel. Erindringen har noget spøgelsesagtigt over sig, for den indeholder det, der allerede er borte: *Men hvor er det, jeg længes efter – det er ikke til.*(27) Erindringen er netop en del af øens temporalitet, forbundet med stilstanden, gentagelsen og al-tiden. Også i forhold til erindringen er spøgelsets tid en tid, hvor der altid er afstand, aldrig nærvær, og det er længselen efter denne umulige samtidighed, der netop skaber melankolien.

I fortællingen bliver det dog næsten umuligt at adskille spøgelsets melankoli fra Lucie. Ligesom hun bliver en del af spøgelsets tid, bliver hun også en del af dets sorg. Hver gang Lucie møder spøgelset, må hun græde, og dets sorg bliver også hendes. "*Ak*", *sagde han, "var der mennesker, De skiltes fra, da De rejste herop?" "Ja, jeg skiltes fra mine søstre," sagde hun, og atter gjorde hans stemme hende så bedrøvet, at gråden kom hende i halsen.*(17) De har begge lidt et tredobbelt tab: de har mistet deres søskende, en ægtefælle og et barn. Christmas nævner nemlig foruden konen og barnet en lillebroder, der døde som barn.(27) Og Lucie har ikke kun tabt Eugène, men også søstre og den lille tjener Joseph. Men hun kan ikke udtrykke sin sorg over disse tab. I de foregående analyser har jeg også kunnet konstatere spøgelsets sammenhæng med et uløst sorgarbejde, men i *Eneboerne* bliver denne melankoli om end mere gennemtrængende. Ikke kun de levende sørger over de døde, men også de døde sørger over de levende. Der er en dobbelthed over det sorgarbejde, der finder sted.

Abrahams og Toroks teorier om sorgarbejdet er igen relevante at inddrage. Melankolien er ifølge disse, som nævnt, udtryk for en mislykket introjektion. Sorgen kan af en eller anden grund ikke udtrykkes, og Abraham og Torok skriver: *The abrupt loss of a narcissistically indispensable object of love has occurred, yet the loss is of a type that prohibits its being communicated.*²⁶³ Lucies sorgarbejde over sine tabte kærlighedsobjekter kan ud fra disse teorier atter ses som en noget, der mislykkes og ender i melankoli. Det er Eugènes spøgelsesagtige færd i huset, der gør det umuligt for

²⁶³ Abraham og Torok 1994 s. 129

hende at gennemgå dette sorgarbejde, fordi den indsætter en usikkerhed i forhold til ham. Hun oplever et tab af ham som kærlighedsobjekt, men han er der jo stadig, og han er stadig hendes mand. Det bliver et spøgelsesagtigt sorgarbejde, for Lucie sørger, som om sorgen ikke er hendes egen. Som om den er en andens sorg. I stedet for at sørge over Eugène, sørger hun med Christmas. Dermed låner hun sine tårer og sin krop ud til spøgelse. Hans smerte bliver hendes smerte.

At være melankoliker betyder ifølge Abraham og Torok også, at subjektet selv fremviser kærlighedsobjektets sorg over at have mistet subjektet. Melankolikeren udsætter dermed også sig selv for smerte:

*Melancholics seem to inflict pain on themselves, but in fact they lend their own flesh to their phantom object of love. Freud saw in this self-inflicted pain an aggressiveness against the love-object which has been shifted onto the melancholics themselves. Yet it is worthwhile to wonder whether melancholics really love their phantom object? It matters very little since the phantom object is simply "crazy" about the melancholic: the phantom is ready to do anything for him.*²⁶⁴

I denne fortælling er det dog, som om der kommer et led ind mellem kærlighedsobjektet og subjektet. Lucie påfører sig ikke Eugènes sorg, men spøgelsesets sorg. Det er spøgelse, der er skør med hende: "For hvert øjeblik, jeg er sammen med Dem", sagde han, "elsker jeg Dem højere".(26) Det er svært helt præcist at afgøre de forskellige aktørers forhold til hinanden i dette sorgarbejde. Repræsenterer spøgelse det tabte kærlighedsobjekt, der findes i den lukkede krypt i subjektet? Afspejler spøgelse således i virkeligheden Eugène, den tabte Eugène? Et er sikkert: der er spøgelse i sorgen. Spøgelsesets omfavelse til slut af Lucie kan ud fra disse teorier tolkes som en selvpåført smerte. *Han kom nær hen til hende, med ét tog han hende i sine arme [...] Alt blev sort for hendes øjne, og en forfærdelig kulde slog helt om hende.*(31) Melankoliens konsekvens er i sidste instans selvmordet, hvilket også Abraham og Torok er inde på.²⁶⁵ Og Lucie dør jo netop efter denne omfavelse. Men denne tolkning kan der også sættes spørgsmålstegn ved, og der viser sig endnu en dobbelthed i forhold til aktørerne i sorgarbejdet. For netop her handler spøgelse løsrevet fra hende og er uden for hendes kontrol. Hun forsøger faktisk at frigøre sig fra det: *Hun strakte sine hænder ud for sig, ligesom for at forsvare sig.*(31) Det kan atter ikke afgøres, om spøgelse er noget i hendes hoved, eller om det er udenfor. Det er umuligt at bestemme, hvor den forfærdelige kulde kommer fra. Ifølge Nicholas Royle må sorgarbejdet netop revideres i lyset af Derridas teori om spøgelse. Således afhænger sorgen ikke af os selv, men af det andet i os.

²⁶⁴ Abraham og Torok 1994 s. 136-137

²⁶⁵ Bl.a. er en overskrift: *Melancholia: from "mourning" to suicide*. Ibid s. 136

*It is a question of rethinking the teleological work of mourning, such as one encounters in the writings of Freud or in Hamlet's uncle Claudius (mourning must have an end, it is something that we should know how to 'throw to earth') [...] Such a notion of mourning 'presumes...that the mourning depend on us, in us, and not on the other in us. It presumes above all a knowledge, the knowledge of the date.'*²⁶⁶

En viden, der som vist, ikke findes i denne fortælling. For Lucie er spøgelse netop altid den anden: *Ligesom den anden kom han hen til ildstedet.*(20) Og hun hører i stormen: *andre stemmer* og ser *andre ansigter* på vinduet.(29) Christmas er også det fremmede i hendes egen bevidsthed, som hun ikke kan kontrollere. Atter sagt med Derrida: måske er spøgelse i hendes hoved, men det er samtidig udenfor. Det giver derfor, som hun erfarer, ikke mening at spørge spøgelse om, hvor det kommer fra: *Men da jeg havde spurgt, i samme øjeblik syntes jeg, det var helt meningsløst.*(11) For stedet er ikke længere til at definere og placere. Det er utroligt svært at afgøre, hvornår spøgelse afspejler Lucies bevidsthed og hendes fortrængninger og melankoli, og hvornår det optræder som en karakter adskilt fra hende og for sig selv. Dermed også sagt, at sorgarbejdets baggrund her er, at det afhænger af en anden, men en anden, som subjektet ikke har kontrol over.

”Ja” til det andet

Lucie er dog udtryk for en åbenhed overfor denne andethed, som ikke har en viden om dato eller sted. Hvor erindringen for Christmas er fyldt af sorg, bringer den derimod Lucie glæde, og dette illustrerer også, hvorledes spøgelse og Lucie er forskellige. Hun fyldes af varme, idet hun fortæller om minderne fra tiden med sine søstre.(18) Tidens opløsning er således noget, hun modtager med en accept og ro, hvilket også bliver klart, da hun ligger for døden, og den tabte tid kommer hende nær. *Og i denne barndom lå noget ganske hjemligt med ét og betragtede hende, ganske blidt, barnligt, legende, fjernt, det kom nærmere.*(35) I døden nedbrydes modsætningen mellem fravær og nærvær, og tiden ophæves, men det sker *blidt, legende* og *hjemligt*. At erindre er altså for Lucie at lade det fjerne komme nært og at lade en anden tid komme til stede i sin egen.

Lucies død indeholder fred. Det er det rolige hav, der kommer imod hende, med sin monotone, evige og gentagende bevægelse. Det er en tid, der ikke kan måles: *Ligesom svage dønninger af tanker og indtryk fra hendes hjem og hendes barndom hjemme begyndte at skylle over hendes hjerne.*(34) Lucie går således modsat Christmas ind i erindringen uden smerte. Det bringer hende glæde at kunne dø. Det er da heller ikke Christmas, hun møder til sidst, men i stedet barnet

²⁶⁶ Royle 2003 s. 282

Joseph, der velfornøjet forsøger at tænde ild i ildstedet. Barnet og kvinden befinder sig dermed i den samme sfære, som er anderledes end mandens. *Deres øjne mødtes, hans var store og opspilede, og han smilede, hun kendte ham godt.*(35) De er eksistenser, der møder det andet med et smil i en modtagende bevægelse. Barnet og kvinden mødes i et ja til dette "det spørger". Fordi de kan byde det andet velkommen, kan de dø uden sorg. Som Derrida peger på: *It is a matter rather of the passive movement of an apprehension [...] ready to welcome.*²⁶⁷ I den forbindelse er også Derridas ideer om fremtiden som den monstrøse kommende, det der endnu ikke har navn eller identitet, interessante.²⁶⁸ *It is a matter of 'absolute hospitality', of saying 'yes' or 'come' [...] to the arrivant(e), in other words 'to the future that cannot be anticipated'.*²⁶⁹ Lucie lukker netop op, når spøgelse banker på døren, og hun åbner sig også for det, der kommer til hende i døden, for den fremtid, der ikke foregribes eller imødegås. Royle påpeger som nævnt også, at dette "ja" hænger sammen med *the 'rebellious force of affirmation', the 'be free', the 'come'.*²⁷⁰

Det er måske i løftets tegn Lucie befinder sig til sidst, og der synes også at være en form for oprør i dette: *a rebellious force*. I så fald er Lucies oprørs- og revolutionskraft netop af en helt anden art end mandens. Den består i at kunne byde det andet og monstrøse velkommen i en absolut form for gæstfrihed. Man kan bemærke, at der rent faktisk findes et løfte i teksten, da Christmas lover ikke at vende tilbage igen: *For evigt og for alle tider farvel.*(28) Men denne evighed bliver atter til en gentagelse, og han vender alligevel tilbage igen og siger: *Jeg opsøgte Dem ikke, det er ikke min skyld at mit løfte er brudt.*(31) Christmas udtaler altså et løfte, som han bryder igen. Og det gør han i en aktiv, aggressiv bevægelse, i sin omfavelse af Lucie, som hun værger sig imod. Selv om han er udenfor tiden, kan han alligevel ikke sige ja til det andet og til Lucie, men kun forsøge at indeslutte hende i sig selv. Han er tvunget til gentagelsen, for han kan ikke dø. Således er hans bevægelse modsat af hendes. Spøgelse er dermed hos Blixen en sær størrelse: det illustrerer andethed for Lucie, men har det paradoksalt nok selv svært med andetheden. Det kan selv ikke sige ja til "det spørger", selv om det selv er et spøgelse. Det kan ses som det fortrængte, der kommer tilbage, men også som handlende karakter i fortællingen, eller både som indeni hovedet og altså også som udenfor. Spøgelse problematiserer alle former for entydige konklusioner og tolkninger. Det er netop flertydigt og viser umuligheden af at nå endelige slutninger.

²⁶⁷ Derrida 2006 s. 216

²⁶⁸ Royle 2006 s. 111

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Ibid. s. 45

Det skal tilføjes, at spøgelsets også kan findes i mandens hoved på trods af, at han forsøger at kontrollere sin verden og styre den med sin fornuft, vilje og sine ideer. Selv om han modsat Lucie lukker sig for andetheden, kan han ikke komme udenom den.²⁷¹ Eugene ender da med at opleve sig selv som et ukendt sted. Fortællingen sætter tydeligvis spørgsmålstegn ved denne mandlige bevidsthed og erkendelsesform, som det også sker i Ingemanns *Det forbandede hus*. Det sidste Lucie ser før hun dør, er: *Eugènes mørke hoved*.(35) Det viser sig, at det netop er et hoved, hvor mørket også er. Dette ses i det afsluttende brev, som Eugène skriver til Lucies fader. Her viser det sig, at hans tanker nu ikke længere kan samle sig. *Jeg ved ikke, om det nogensinde skal blive færdigt, thi mine tanker er så forvirrede og så vanskelige at samle, at jeg undertiden tror, jeg er vanviddet nær*.(36) Der er kun splittelse og forvirring i hans hoved nu. Man må sætte spørgsmålstegn ved, om Eugènes store værk nogensinde bliver færdigt, selv om han dog stadig forsøger at forsikre sig selv derom. Manden siger ikke frivilligt ja til det andet, men det er der også i hans eget hoved og i de ord, han skriver på papiret.

Gavens umulighed

Selvom Lucie er udtryk for en åbnende og modtagende bevægelse, giver hun også noget tilbage, der kaldes for *en stemning*.(15) Dette kommer særligt til udtryk igennem hendes medlidenhed. Fortælleren bemærker, at en af Lucies grunde til at gifte sig med Eugène var medlidenhed: *Hun vidste, at der i hendes kærlighed var megen beundring, hun vidste ikke, at der var megen medlidenhed*.(15) Senere overføres denne til Christmas: *"Al den medlidenhed, jeg kan give dem", sagde Lucie og græd bitterlig, "er intet, men tro mig, mit hjerte er fuldt deraf"*.(25) Igen kan dette tolkes som et udtryk for melankolikerens vanskelighed ved at udtrykke sin egen sorg, hvorfor det altså sørger med kærlighedsobjektet eller her den spøgelsesagtige erstatning for kærlighedsobjektet. Men samtidig er medlidenheden et udtryk for en passiv modtagende bevægelse, der dog også indeholder noget givende. Spørgsmålet om at give og tage problematiseres, og disse fungerer ikke længere som direkte modsætninger. Hvem er det i virkeligheden, der modtager mest? Og hvem giver mest? Og er det netop ikke ved at modtage, at Lucie giver? Det, der gives, er noget andet, som Eugène da også oplever det: *en anden slags sympati end han var vant til*.(15) Og det, der gives,

²⁷¹ Interessen for Rousseau indeholder også et paradoks. Ifølge Rousseau indeholder mennesket en naturlig trang til at åbne sig og udtrykke umiddelbare følelser, medfølelse, godhed og medlidenhed. Som det beskrives i *De Europæiske ideers historie* (Lund, Pihl og Sløk 1999 s. 260): *Han hævder, at denne side af mennesket er mere oprindelig og "naturlig" end fornuften, så sandt som følelser og instinkter var til længe før den*. Men det er Lucie, der her repræsenterer medfølelsen og Eugène, der repræsenterer fornuften.

forbindes desuden med en form for intethed. Som Lucie siger, er den medlidenhed, hun giver, *intet*.(25)

Der kan anføres en parallel til Derridas tanker om gaven, der netop er udenfor spørgsmålet om at give og tage, om subjekt og objekt. Der er ifølge Derrida ingen, der giver eller modtager gaven, og den er således udelukket fra den økonomiske udveksling. Gaven er det, man ikke har.²⁷² Den er uforståelig, og den er en form for galskab: *madness*, som Derrida kalder det.²⁷³ *The gift is another name of the impossible*, påpeger han også.²⁷⁴ Lucies medlidenhed nærmer sig denne forståelse af gavens umulighed, idet den også er forbundet med intethed. Den er noget, hun ikke selv kan kontrollere eller er sig bevidst, og den nærmer sig også galskab. Lucie virker gal, når hun giver sin medlidenhed, og når hun udtrykker sig om den i et voldsomt følelsesladet sprog. Manden kan tydeligvis heller ikke modtage det, hun giver, for dette er ganske uforståeligt for ham.

Melodramaet og meningens ophør

Abraham og Torok er i deres teori om det fejlslåede sorgarbejde, som nævnt, inde på, at inkorporationen hænger sammen med en umulighed af kommunikation. Tegn og betydning hænger ikke længere sammen for melankolikeren. Teksten er da også fyldt af tavshed og spørgsmål: "*O, jeg kan ikke forstå dette. Hvad er dette og hvorfor?*"(28) Lucie kan ikke finde ord til at udtrykke sin sorg. Da hendes mand bliver tavs vendes hendes tale indad og bliver til en indre talestrøm. Det er enten en tale uden mening eller med alt for meget mening, som det sker, da hun står og betragter havet. I hendes hoved udfolder der sig her en storslået allegori, hvor hav, jord og himmel bliver udtryk for en større enhed og sammenhæng. Jorden er det menneskelige, luften det guddommelige, og havet er det dæmoniske. Således udfoldes en nærmest mytisk vision om verdens sammenhæng. For Lucie bliver øen (over)ladet med betydning. Det er markant, hvordan alting hele tiden besjæles eller personificeres af hende. Særligt gælder dette i forbindelse med havet og stormene, bl.a. slynger stormen hendes tørklæde tilbage: *ligesom om den, midt i sit vilde stormløb, havde et øjeblik tilovers for en spøg*.(23)

Fortællingen har her træk, som peger på det melodramatiske. Om denne genre skriver Peter Brooks: *Melodrama at heart represents the theatrical impulse itself: the impulse toward dramatization, heightening, expression, acting out*.²⁷⁵ Denne dramatisering finder tydeligvis sted i

²⁷² Royle 2006 s. 142

²⁷³ Ibid. s. 139

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ Brooks 1976 s. xi

Lucies opfattelse af verden omkring hende. Alting gives en betydning, og mødet med spøgelseset er karakteriseret ved et højspændt sprog, fyldt af gentagelser og apostrofer, hvori det hyperbolske atter er på spil.²⁷⁶ Al den gråd fortællingen er fyldt af peger således også på det melodramatiske. For melankolien udtrykkes netop på dramatisk og ekspressiv vis. Den spilles ud! Det kan næsten ikke tælles, hvor mange gange Lucie og Christmas indleder deres sætninger med "O", som her: "*O, min Gud, min Gud*", *sagde han, "hvorfor er De dog kommen hertil? Hav barmhjertighed. O, dette evig, evig tabte liv."*(25) Gråden er et forsøg på at sige alt, men også sige alt det, der ikke kan siges.

Tavshed og tale er netop stærkt forbundet i den melodramatiske genre, og ifølge Brooks er melodramaet også et forsøg på at udtale det udsigelige. Den er nok en ekspressionistisk form, men den er også tavshed: *we encounter the apparent paradox that melodrama so often, particularly in climactic moments [...] has recourse to non-verbal means of expressing its meanings.*²⁷⁷ Brooks kalder den også for: *The text of muteness.*²⁷⁸ Som følge af umuligheden i forhold til at bruge det almindelige sprog sker det også, at der i stedet bruges andre tegn. *In the silence created by the "gapping" of the traditional language code, mute gesture appears as a new sign making visible the absent and ineffable.*²⁷⁹ Dette sker netop i *Eneboerne*, hvor bevægelser og gestik må tage over, hvor sproget ikke rækker. Da Lucie først møder Christmas ser hun, at han *lagde med ét begge hænder på sig hjerte.*(12) Og senere gentager hun ham i denne stumme bevægelse: *hun løftede begge hænder mod hjertet, ligesom han selv havde gjort, da han den første aften spurgte hende om nyt fra sit hjem.*(24) Bevægelserne er også forbundet med gentagelse, som da Lucie, som nævnt, vandrer frem og tilbage, eller når Christmas forsøger at udtrykke sin sorg: *Han slog begge sine hænder for sit ansigt og vuggede sit hoved frem og tilbage som i forfærdelig smerte.*(25) Kroppen tages i brug i et forsøg på at udtrykke, hvad sproget ikke kan. Melankolien og melodramaet er dermed tæt forbundne i forhold til umuligheden af at udtrykke mening og at kunne kommunikere. Meningen bliver uforståelig i begge, og der peges atter mod det, der ikke kan siges. Der kan igen henvises til Jacksons begreb "non-signifikation", for også den melankolske og melodramatiske diskurs indeholder denne tomhed i sig, hvor sproget går i opløsning.

²⁷⁶ Det hyperbolske kunne således give mindelser om Jensens spøgelsesfortællinger, og bevæger sig da også her på grænsen til det komiske.

²⁷⁷ Brooks 1976 s. 56

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Ibid. s. 79

Den ukendte kvinde

Sprogets opløsning hænger her også sammen med, at kvinden ikke bliver erkendt som anden. Christine Hamm anvender i bogen *Medlitenhed og Melodrama*, der omhandler Amalie Skrams forfatterskab, betegnelsen ”den ukendte kvindes melodrama”. Ifølge Hamm lever kvinderne i denne form for melodrama tavse, ensomme og isolerede. Men melodramaets brug af både tomme og over-signifikante tegn er her ikke et forsøg på at tilskrive mening.²⁸⁰ Melodramaet er derimod en fortvivlet reaktion på oplevelsen af, at det er umuligt at formidle mening. Denne mening bliver umulig at formidle, fordi kvinden er ukendt. Dette gælder også i *Eneboerne: Når de var sammen, talte han meget, og der var i hendes væsen noget sky, så at han undertiden tænkte, at han ikke kendte hende.*(15) Eugène ønsker også, at han kan skabe hende om:

Han tænkte sig måske, at han her havde fundet en beslægtet ånd, som ung og uudviklet skulle ledes af hans og forene sig med den, men i virkeligheden fyldtes han af stemninger fra hendes verden, helt forskellig fra hans. (14-15)

Den verden, der er forskellig fra hans, ønsker han at gøre lig sin egen. Han ønsker, at de skal blive ens og dermed ét. Da Eugène opdager, at dette ikke kan lade sig gøre, vender han sig væk og bliver tavs. Det andet og ukendte hos kvinden kan han ikke acceptere. Idet han bliver tavs, er det, at spøgelse taler, og Lucie vender sig mod en anden verden. Omvendt sker der en forandring, idet Eugène begynder at tale med hende igen: *Hun hører mig ikke, tænkte han, og dog holdt hun af at høre ham tale.*(34) Her forbindes Lucie atter med det menneskelige igen: *Hendes øjne var blevne åbnede, hun syntes selv, at hun igen blev et menneske.*(32-33) Men først til slut, hvor det er for sent, favner Eugène det ukendte, som hun repræsenterer: *Og der vågede i ham en grænseløs ømhed for hende, for det svage, blide og afmægtige, som han aldrig havde kendt.*(33)

Fortællingen ender på én gang forløsende, idet Lucie, som vist, kan modtage døden med fred og glæde, men samtidig er der også et element af tragedie, idet hun må dø for at blive forløst. Hamm fastslår netop, at det tragiske element er karakteristisk for ”den ukendte kvindes melodrama”:

*I den ukjente kvinnens melodrama oppdager kvinnen at hun er nødt til å hevde seg selv etter et liv som mannens gjenferd. Samtidig kan hun ikke hevde seg i et samliv med mannen. Kvinnen ønsker å transcendere det menneskelige. I dette ønsket om ikke å være bundet til et liv på jorden, blir kvinnens tragiske dimensjon tydelig.*²⁸¹

²⁸⁰ Hamm 2006 s. 7

²⁸¹ Hamm 2006 s. 79

Hamm påpeger, at Amalie Skram også stod i denne tragiske position og citerer hende: *Jeg trives slet aldrig på jorden og derfor går min længsel mod andre kloder.*²⁸² Det er måske netop det, der sker for Lucie. Hun ønsker ikke at være sin mands genfærd, men kommer dog alligevel til at færdes med genfærd. Idet hun ikke længere kan hævde sig i sit samliv med manden, søger hun mod andre verdener. Også på dette punkt er melodrama og melankoli forbundne. Freud betegner netop melankolien, som en tilstand, der søger mod andre verdener. Ifølge ham er melankolikeren kendetegnet ved tab af interesse for omverdenen, og han skriver således: *Der sker en vendt sig bort fra realiteten og en fastholdelse af objektet i kraft af en hallucinatorisk ønskepsykose.*²⁸³

Længsel efter det, der ikke er til

Længselen mod andre kloder er central i fortællingen. Det fortælles, at Lucie og hendes søstre dog forsøger at træde ud af den drømmeagtige verden, de færdes i: *dog længtes de efter det øjeblik, da deres tanker og drømme skulle træde dem i møde udefra.*(14) Men det lykkedes alligevel ikke for Lucie at gøre drømmene til virkelighed. Lucie færdes i stedet i en anden virkelighed, der netop ikke er virkelig, men som for hende er ligeså virkelig og sand som alt andet.

Der er sket noget mærkeligt og forunderligt, at måske andre mennesker ikke kan tro det – og det mest forunderlige er, at lige fra først af har det været, som om det var det eneste, der var rigtigt sandt, og alt andet var kun som en anden slags sandhed.(11)

Det er her muligt atter at inddrage teorierne om den moderne fantastik, idet Lucie, som nævnt, ikke fremviser nogen særlig tøven overfor denne overnaturlige virkelighed, som hun møder. Det fantastiske er atter blevet regelen, og virkeligheden er ligeså fantastisk som fiktionen. Mennesker er også her det fantastiske objekt. I forhold til *Eneboerne* er ikke kun det fantastiske, men også det, som kan betegnes som det imaginære, og som bl.a. Sarte også har beskæftiget sig med, relevant. Spøgelsernes verden, som Lucie længes imod, er netop karakteriseret som værende noget imaginært, men omvendt længes spøgelserne faktisk mod den virkelige verden og det liv, de havde. Problemet er, at dette liv også er imaginært. Det, de længes efter, er også blevet til fravær. Den menneskelige verden er ligeså fantastisk eller imaginær som spøgelsesverden, og det er svært at afgøre, hvem der er mest menneske og mest spøgelse. Sartre beskriver netop det imaginære som en

²⁸² Hamm 2006 s. 79

²⁸³ Freud 1975 s. 224

negation af det virkelige: *the real and the imaginary, by reason of their essences, cannot coexist.*²⁸⁴
Når det imaginære får plads, må det virkelige altid vige.²⁸⁵

Forholdet mellem det imaginære og det virkelige kommer også udtryk som en modsætning mellem drømme og ejendom. Da Lucie og Eugène bliver gift fortælles det om Lucie:

For hende var det vidunderlige det, at hun før intet havde ejet, men havde haft alle muligheder, og nu havde hun med ét en bestemt skæbne, en ejendom, men ingen drømme. Undertiden syntes hun, hun var bleven bedraget.(15)

Men Eugène bliver netop en spøgelsesagtig ejendom, og at eje noget viser sig som en umulighed. Ligesom Eugène ikke kan eje hende, kan hun heller ikke eje ham. Ejendom, her ikke et hus, men et andet menneske, synes atter at være forbundet med spøgelse og dermed også med det imaginære.²⁸⁶ Dette gælder også for sørøvernes ejendomme: *Sørøverne, Andalusias besætning, hvis usalige ånder er fordømte med mig til denne ø, førte deres skatte med sig, og deres hjerter er lænkede til dem.*(27) Guldets kan ses som en spøgelsesagtig ejendom, som noget der ikke er til. Dets værdi er netop imaginær, og Derrida citerer Marx: *The body of money is but a shadow.*²⁸⁷ Som Derrida er inde på i *Specters of Marx* har varen også noget spøgelsesagtigt over sig, idet tingen går fra brugsværdi til bytteværdi:

*The commodity thus haunts the thing, its specter is at work in use-value. This haunting displaces itself like a anonymous silhouette or the figure of an extra [...] It changes places, one no longer knows exactly where it is, it turns, it invades the stage with its moves.*²⁸⁸

Varen er tingen, der er blevet spøgelse. Det er det, der sker for spøgelse i *Eneboerne: De spillede meget ivrigt og højt; hele stabler af guldpenge blev ført fra den ene til den anden, og under dette var deres ansigter meget uhyggelige at se på.*(21) Denne udveksling af penge er netop uhyggelig, for den er noget menneskeligt, der pludselig ikke længere er menneskelig. Den er en forestilling, der kommer fra mennesket, men som det ikke længere kan genkende sig selv i. Realiteten er også her

²⁸⁴ Sartre 2004 s. 146

²⁸⁵ Blanchots teori om de to versioner af det imaginære er relevante at henvise til her. Ifølge Blanchot er den første version af det imaginære kendetegnet ved den livgivende negation og opretholdelsen af dialektiske modsætninger, hvorimod den anden version af det imaginære, den anden nat, netop er kendetegnet ved sin *andethed*. Her optræder ifølge Blanchot umuligheden af at dø, den paradoksale død, endeløsheden, fraværets nærvær og søvnløsheden.

Spøgelset i *Eneboerne* iscenesætter netop denne anden nat. (Blanchot 1994, bl.a. s. 95)

²⁸⁶ Modsætningen mellem mulighed og ejendom er ligeledes på spil i *Et familieselskab i Helsingør*, hvor det fortælles om søstre: *Sagen var, at det altid i Livet kun havde været Mulighederne, der havde haft nogen Interesse for dem. Realiteterne var uden Betydning.* (Blixen 2001 s. 296)

²⁸⁷ Derrida 2006 s. 55

²⁸⁸ Ibid. s. 189

omskabt til noget uvirkeligt, noget imaginært, og sagt med Derrida: *Men no longer recognize in it the social character of their own labor. It is as if they were becoming ghosts in their turn.*²⁸⁹ Det menneskelige bliver umenneskeligt, og det imaginære er således forbundet med inhumanitet.²⁹⁰

Al ejendom er uhyggelig. Alle huse, man tror, man ejer og kender, er alligevel fyldt af spøgelser. Om det så er hovederne, guldmønterne eller kærlighedsobjektet. Alle er de karakteriseret ved deres fremmedhed og andethed. Dette er også læserens vilkår. Det bliver umuligt at eje fortællingen i den forstand, at det er umuligt at finde en enkel tolkning, der kan give ro. Mulighederne forbliver åbne, og der står tomme pladser tilbage.

²⁸⁹ Derrida 2006 s. 195

²⁹⁰ I forbindelse med sine teorier om den anden version af det imaginære, er Blanchot også inde på dette. Dødens umulighed i den anden nat er også kendetegnet ved en inhumanitet, hvorimod dødens mulighed i den første nat netop er menneskelig. (Blanchot 1994 s. 96-97) Hvor den første nats død er Lucies, er den anden nats død spøgelses.

Ekkodannelser

Der er flere spøgelse på spil i Blixens fortælling, hvis man undersøger den i forhold til andre af hendes fortællinger. Det er den samme og dog en anden og forskellig Blixen, der 25 år efter *Eneboerne* skrev om spøgelse i Helsingør. Spøgelse i *Et familieselskab i Helsingør* har en helt række ligheder med det i *Eneboerne*. Det kommer bl.a. også som en hjemløs sømand fra havet, og også søstre her er melankolske eksistenser, der ikke kan gennemføre et sorgarbejde og i stedet længes mod det imaginære. På den måde bliver Blixen også sit eget spøgelse. Den tidligere fortælling spøger i den senere. Det er da heller ikke kun i *Et familieselskab*, der er gengangere på spil. De samme temaer dukker op igen og igen i forfatterskabet. Fx findes der også i *Det drømmende barn*²⁹¹ en tydelig parallel til *Eneboerne*. Navnet går igen, idet det unge par hedder Emilie og Jakob Vandamm, altså det samme efternavn, som Eugène og Lucie bærer. Også her udspilles handlingen som et trekantsdrama, hvor Emilie ikke kan sørge over sin døde elskede Charley, ungdommens illegitime kærlighed, der døde i krig, og fortællingen indeholder dermed endnu et mislykkedes sorgarbejde. Således gentager fortællingen om *Eneboerne* sig i Blixens senere forfatterskab, og fortællingen indeholder dermed på spøgelsesagtig vis fremtiden i sig. Nye tolkninger af fortællingen bliver således mulige i lyset af de andre fortællinger, og flertydigheden i læsningen bliver om end mere markant.

Litteraturen er altså et spøgelsesagtigt sted, og også fortidens litteratur gentager sig i Blixens fortælling om *Eneboerne*, idet der optræder ekkoer fra andre fortællinger. Som Engberg skriver om Blixen:

*Som gotiske fortællinger får fortællingerne en ekstra klangbund, fordi de indoptager et næsten uendeligt spejlgalleri af kunsthistoriske og litterære forløbere. Disse intertekstuelle referencer veksler mellem det fortroliges charme og 'det gespenstige' i de mange skygger og ekkodannelser, som opstår i teksten.*²⁹²

Det er i *Eneboerne* vanskeligt at pege på, hvilke specifikke intertekstuelle referencer, der optræder. Blixen benytter sig ikke, som i andre af sine tekster, af direkte citater og henvisninger til konkret litteratur. Men alligevel fornemmes en forbindelse til anden litteratur som en strøm i teksten. Lucies død synes bl.a. at være et ekko af en række af romantiske heltinders tragiske død, og det højstemte sprog og trekantsdramaet peger som nævnt på den melodramatiske tradition. Tankerne kan her bl.a.

²⁹¹ Blixen 2006 s. 116-153

²⁹² Engberg 2000 s. 21

gå til Brontës *Stormfulde højder*, der også indeholder det spøgelsesagtige og gotiske fx i Heathcliffs besættelse af Catherine efter hendes død. I denne fortælling optræder også en omfavelse mellem disse umiddelbart inden Catherine dør: *Han fangede hende, og de knugede hinanden i et favntag, som jeg aldrig troede, hun skulle slippe levende ud af; for mine øjne så det ud, som om hun var fuldkommen bevidstløs.*²⁹³ Der kan også anes et spor fra en mere realistisk tradition, bl.a. fra det moderne gennembruds kvindelitteratur. Blixen fortæller også om kvinden, hendes forhold til manden og muligheden for frigørelse. Her kan nævnes Amalie Skrams *Lucie*, der netop omhandler en kvinde af samme navn som i *Eneboerne*. Også her dør kvinden til slut omsluttet af mandens tavshed og uvillighed overfor at acceptere hende som anden og ukendt. Blixens fortælling er muligvis et modsvar til Skrams, for selvom begge ender med kvindens død, er hendes tolkning af kvinden helt anderledes, og ikke mindst udfolder hun den i en helt anden genre. Gennem det fantastiske, gotiske, og imaginære kan kvindens fortælling fortælles på en anden måde. Som nævnt tidligere, påpeger Jackson netop, at der i den gotiske genre findes en særlig alternativ tradition, der åbner op for at forstå det kvindeligt på en anden måde og således gør op med en patriarkalsk verdensopfattelse.²⁹⁴ I *Eneboerne* sker dette brud både på tematisk og på stilmæssigt plan.

Disse intertekstuelle referencer viser, hvordan teksten trækker et net af tråde tilbage i tiden. Det er muligt at følge trådene i flere forskellige retninger, mange flere end jeg har angivet her, og udfolde dem i det næsten uendelige. Dermed er der flere spøgelses i Blixens tekster, end man umiddelbart får øje på. De er der i form af den arv, Blixen bringer med sig, og dermed bliver tiden i fortællingerne endnu engang fyldt af usamtidighed og andethed. Som Derrida skriver *One never inherits without coming to terms with [...] some specter.*²⁹⁵ I det følgende vil jeg da komme mere ind på spørgsmålet om arv, og på hvordan også Blixens fortællinger arves i den fremtid, der følger hende.

²⁹³Brontë 2006 s. 153

²⁹⁴Se side 67

²⁹⁵Derrida 2006 s. 24

Arven fra fortiden

Ifølge Derrida er det umuligt at leve uden spøgelse. *This being-with spectres would also be, not only but also, a politics of memory, inheritance and generations.*²⁹⁶ At være til, at leve, er altid et spørgsmål om arv.

*All the questions on the subject of being or of what is to be (or not to be) are questions of inheritance. There is no backward-looking fervor in this reminder, no traditionalist flavor. [...] That we are heirs does not mean that we have or that we receive this or that, some inheritance that enriches us one day with this or that, but that the being of what we are is first of all inheritance, whether we like it or know it or not.*²⁹⁷

Derrida påpeger, at denne arv fra fortiden består i at låne. *Inheritance from the spirits of the past consists, as always in borrowing.*²⁹⁸ En sådan form for arv har jeg netop kunnet konstatere i de analyseeksempler, jeg har beskæftiget mig med her. Hos Ingemann ses bl.a. arven fra Hoffmann, Jensen arver fra folkevisen, og hos Blixen lyder ekkoer fra et væld af fortidens litteratur.

En anden nulevende forfatter, der herhjemme er blevet både elsket og hadet for dette, er Peter Høeg. Således beskriver Agnete Harsberg og Lilian Rösing i indledningen til bogen *Abens poetik* Peter Høegs forfatterskab som det nærmeste, vi kommer en litterær fejde indenfor de sidste år i Danmark: *Den postmoderne pastiche er blevet anskuet enten som nyskabende virtuositet eller mindreværdig epigoneri.*²⁹⁹ Det er åbenlyst, at Høeg i sine tekster bevidst bruger verdenslitteraturen og låner fra den på forskellig vis. Han indfletter således direkte referencer til og citater fra anden litteratur og lader flere gange andre forfattere medvirke som karakterer i sine fortællinger. Både når det gælder stil, temaer og setting, låner Høeg. Intertekstualiteten er således en kompleks størrelse hos ham, men et er sikkert, den er der altid, og der lægges ikke skjul på den.

Hos Høeg optræder der også flere spøgelse. Ikke mindst i debutromanen *Forestilling om det tyvende århundrede* dukker de op flere gange. Pigen Amalie møder således genfærdet af sin oldefader, natmanden, der i sin hvileløse gengangerfærd fortsat slæber latrinspande.³⁰⁰ Og på herregården Mørkhøj viser Grevens sekretær Jacoby sig også som et genfærd.³⁰¹ Også i *Fortællinger om natten* ses spøgelse. Jeg vil i det følgende inddrage et eksempel fra denne

²⁹⁶ Derrida 2006 s. xviii

²⁹⁷ Ibid. s. 67-68

²⁹⁸ Ibid. s. 136

²⁹⁹ Harsberg og Rösing 2005 s. 9

³⁰⁰ Høeg 2001 s. 170

³⁰¹ Ibid. s. 27

novellesamling, nemlig fortællingen *Forholdsregler mod alderdommen*, der er et eksempel på, hvordan Høeg fortæller en spøgelseshistorie, hvor arven fra fortiden er central. Desuden vil jeg senere i diskussionen om fortidens indflydelse på Høeg inddrage debutromanen *Forestilling om det tyvende århundrede*.

Den gamle idiot kommer til middag...

Fortællingen *Forholdsregler mod alderdommen* udspiller sig omkring den unge Henrik Blassermand, der er opvokset i en familie, hvor alderdommen ses som en trussel. Henrik er fremtidens mand og en lovende arkitekt, der samtidig drømmer om et politisk systemskifte. Han har mødt Hitler i Berlin og bl.a. inspireret af denne, træffer han beslutningen om i hemmelighed at stifte *Danmarks nationalsocialistiske Falanks*.(309)³⁰² Det indstiftende møde planlægger han at afholde på Rodø, hvor han efter familiens ønske er ved at omdanne sin tantes hus til *Danmarks første psykiatriske plejehjem* med hende som den første "patient."(306) Mødet med tanten bliver dog ikke bare et møde med fortiden, men også med et spøgelse. For det viser sig efter mødet med hende, overraskende nok, at hun allerede er død og begravet fjorten dage tidligere. Dermed sker der et spring ind i en fantastisk og uforklarlig verden, der sætter de foregående begivenheder i et nyt lys.

Fortællingen er opbygget omkring en intertekstuel reference, idet der indledes med et citat fra Don Giovanni: *Man tror ikke sine egne øjne. Den gamle idiot kommer til middag*, (287) og den er, som denne, også komponeret som *en opera i to akter*.(287) Fortællingen er da på mange måder netop en pastiche over Don Giovanni. Den handler om den store forfører, her folkeforfører, der lider sit nederlag, da en gammel idiot dukker op i form af et spøgelse, her dog et kvindeligt spøgelse. Teksten bærer således allerede fra begyndelsen tydeligt præg af at være en pastiche. Den bygger ikke blot på denne ene intertekstuelle reference, men på et væld af referencer til anden litteratur og ikke mindst musik.

Fortidens interferens med nutiden

Den centrale del af fortællingen *Forholdsregler mod alderdommen* udspiller sig på endnu en ø, hvor tiden er af lave. Det er netop en tekst, hvor det spøger i tiden, og det hus, som det spøger i, er et rod af forskellige tider, hvor hver ny bygherre siden 1100-tallet har bygget videre på det i en ny stilart.

³⁰² Sidehenvvisninger til *Forholdsregler mod alderdommen* angives i det følgende i parenteser i teksten. (Høeg 1998)

Da slægten Blassermand overtog bygningsværket i 1700tallet, havde det et gotisk fundament og ydermure af tufsten, svungne renæssancegavle, et tegltag i italiensk paladsbyggeri [...] og stregrelieffer i polsk barok. Familien afsluttede nu byggeriet med en hvid og lysegrå klassicistisk facade.(300)

I dette hus er tiden da også ude af kontrol, af lave. Dette ses, da Henrik møder sin barndoms legekammerat Pernille igen her. De mødes i en firhændig sonate ved tantens flygel, som afsluttes præcist, idet klokken slår midnat. Midnatstimen er også her den time, hvor tiden ophører med at eksistere, og Pernille spørger, om han kan huske: *dengang vi talte om, at tiden sikkert ikke fandtes i virkeligheden, men var noget de voksne havde fundet på?*(316) Og hun konstaterer videre, at hun er: *aldrig rigtig blevet sikker på det med tiden.*(316)

Og netop her viser spøgelse sig, idet tanten Leonora kommer ind i rummet, ikke til middag, men til midnat. Fortiden blander sig dermed med nutiden, der altså aldrig er et klart nu og aldrig helt samtidigt med sig selv. I lighed med Blixen findes der her også to breve, det ene er det, som Henrik sender til sin tante for at fortælle om den dato, han kommer: den 26. marts, som han dog alligevel laver om til den 19. marts. Der er altså også her en usikkerhed om datoen. Det andet brev, Leonoras svar, er skrevet den 16. marts. Men som det afsløres til slut, er Leonora allerede død den 4. marts. Fortællingen handler altså også her om en tid, der er "out of joint", hvor flere tider optræder samtidigt, og fortiden interfererer med nutiden. Som Leonora også siger: *Vi har i nat ligesom i de store operaer haft mange samtidige begivenheder.*(331)

Henrik er også selv, om end ufrivilligt, et udtryk for at tiden er af lave. Og dette sker netop gennem intertekstuelle referencer fra fortiden. Fortællingen har en markant brug af citater og melodier, der hele tiden lyder som ekkoer fra en anden tid i Henriks hoved. I det korte forløb, som bådturen til Rodø strækker sig over, synes Henrik at høre *Carusos store arie "Cielo e mar"*, han nynner *Grev Danilos horevise fra Den glade enke*, (313) han sammenligner sig selv med *Octavian i Rosenkavaleren* og mumler Beethovens: *Der wahre Weise kümmert sich nicht ums Gute und Böse der Welt.*(314) Der dukker i fortællingen på ironisk vis også små bider fra fremtidens musik op, idet Henrik nynner *en lille fremtidsmelodi [...]* *Ja, ja, ja nu kommer jeg, du ser jeg iler.*(311) Sangstumpen er fra *Sommer i Tyrol*, der først fik urpremiere i slutningen af 1930.³⁰³ Ligeledes lyder citatet *vi er røde, vi er hvide*, som et ekko fra en fodboldslagsang fra VM 1986.(291)

³⁰³ Harsberg og Rösing 2005 s. 80

Når alt er op til Vorherre

”Et menneskes jeg”, sagde han, ”består af dets selvfølelse, dets kunnen, dets viden og dets magt [...] Det er min opgave her på jorden at vise, at der næppe er nogen grænser for, hvad et menneske kan lære, hvad det kan udrette, hvilken magt det kan udøve over sine medmennesker. (319-20)

Det er i dette citat tydeligt, at Henrik ser sig selv som i fuld kontrol, ja endog som et over-menneske. Men på trods af, at Henrik således ser sig som den, der skal revolutionere sin egen tid, kan han ikke komme uden om den fortid og desuden den fremtid, der spøger i ham og i hans hoved som noget andet. Der er flere elementer, der igen peger på en forbindelse til Blixen her. Ikke kun i forhold til tidens opløsning, men også i forhold til forskellen mellem manden og kvinden. Henrik minder unægtelig en del om Eugène. Han vil også revolutionere verden, om nødvendigt med vold. *Tiden fordrede udvikling, vækst, fremskridt, og for dette stod de gamle i vejen.*(294) De to kvinder er derimod begge repræsentanter for åbenheden overfor det andet. Og samtidig er de begge den spøgelsesagtige andethed, som manden ikke vil acceptere. Henrik ser netop tiden som en tid, der kan nedbryde denne andethed, så han også får kontrol over den: *i denne tid åbner alle verdens porte sig for mig, og især er intet kvindeligt mere lukket.*(314) Men kvinderne bliver alligevel årsag til angst, og sætter en grænse for jegets kontrol. De hjemsøger begge hans hoved som spøgelse. Pernille gør dette i kraft af at være en spøgelsesagtig repræsentant for kommunismen: *Blandt de spøgelse der lejlighedsvis havde hjemsøgt hans fantasier om fremtiden, var kommunismen det værste.*(323) En frygt, som Derrida også beskriver i *Specters of Marx*, hvor han skriver om marxismen:

*In the future, said the powers of old Europe in the last century, it must not incarnate itself, either publicly or in secret. In the future, we hear everywhere today, it must not re-incarnate itself; it must not be allowed to come back since it is past.*³⁰⁴

At dette er forbundet med andethed kommer også til udtryk, idet Pernilles kommunistiske manifest optræder som en uforståelig form for kommunikation, hvor Henrik ikke forstår meningen.(325 + 329)

I fortællingen tvinges Henrik til slut til at erkende sine grænser, som Leonora benævner for ham: kærligheden, døden, og Gud. Det kan bemærkes, at disse netop er størrelser, der har med andethed at gøre. Subjektet møder alle disse som noget fremmed og ikke-hjemligt, og dette fremmede overtager kontrollen med bevidstheden, med tiden og med sproget. Det kan diskuteres,

³⁰⁴ Derrida 2006 s. 48

om Høeg med begrebet Gud indfører en form for metafysik. Det guddommelige sættes netop i forbindelse med det kvindelige gennem Leonoras kærlige, men irettesættende blik, der hviler på nevøen, også efter hun har forladt hans verden. Hos Høeg betyder Gud netop andethed. Gud er et begreb, der handler om subjektets grænser, om noget hinsides dennes kontrol og vilje. Gud siger nej, som Blixen formulerer det,³⁰⁵ men det er her, modsat hos Blixen, fuldstændigt klart og tydeligt, hvad det er, Gud siger nej til. For det fortæller Høeg os. Problemet med Høegs fokusering på denne andethed er, at den i sit opgør med det totalitære selv synes at nærme sig noget totalitært. Kærligheden, Døden og Gud lyder det med store bogstaver i teksten. Dermed skabes noget, der minder om en metafysik eller en form for mytisk lov. Kærligheden, Døden og Gud viser en form for lovmæssighed og sammenhæng i en tilsyneladende usammenhængende verden. De rækker langt ud over fysikken. Desuden findes der også en næsten guddommelig instans i form af fortælleren, idet denne med olympisk klarsyn kan ironisere over den dumme, snæversynede Henrik. For Høegs fortælling er fyldt af ironi, satire og komik. Men altid på bekostning af denne fremskridtets, fornuftens og viljens mand, aldrig på bekostning af fortælleren selv. Birthe Hoffmann er i sin analyse af teksten inde på dette.

*En af de ting, der står og skurrer mod satiren, er den patos, der ligger i hele dette overkill, den alvor, hvordan pointerne i det, der vises, oven i købet mejsles i sten, så ingen kan være i tvivl: "alt totalt og endeligt er op til Vorherre, På jorden er det totale og endelige altid umenneskeligt."*³⁰⁶

Tekstens fremhævelse af bestemte værdier kan altså næsten forekomme for bastant med sin fortæller, der opdeler i tydelige valoriserede dikotomier og peger på en endegyldig sandhed. En sandhed, hvor det fremmede, det kaotiske, mangfoldigheden og andetheden er svaret. Høegs fortælling fremskriver en forsoning og forløsning, og spøgelse i denne fortælling optræder for at bringe orden og genoprette en balance.

Blixen og de andre spøgelse

Udover Leonora, optræder der, som nævnt, flere spøgelse i Høegs fortælling. Der er netop i denne tekst en markant brug af intertekstualitet. Det sker ved referencerne til komponister, gennem Don Giovanni-referencen og gennem navnene³⁰⁷, men også med træk fra mere lav-kulturelle genrer, som

³⁰⁵ I *Et familieselskab i Helsingør*, Blixen 2000 s. 323

³⁰⁶ Harsberg og Rösing, 2005 s. 82

³⁰⁷ Navnene Pernille, Henrik og Leonora optræder flere steder i forbindelse med hinanden hos Holberg. Fx i *Den Stundesløse*, og *Henrik og Pernille*. (Hougaard, Nielsen, Rasmussen m.fl. 2000 s. 444)

fodboldsangen. *Forholdsregler mod alderdommen* er også et eksempel på, at Høeg deler tydelige tematiske fællesstræk med Blixen. Det gælder tiden, der er en tid der af lave, det gælder forholdet mellem manden og kvinden, og det gælder opgøret med troen på subjektets vilje og fornuft.

Blixen-inspirationen er da også ofte blevet fremhævet særligt. Høeg låner fra, parodierer, gentager eller plagierer, om man vil, Blixen på utallige måder. Jeg vil i det følgende inddrage en række eksempler fra romanen *Forestilling om det tyvende århundrede*, der viser, hvordan Høeg igen bruger Blixen, men også andre forfattere, som en del af sine fortællinger. Først og fremmest optræder Blixen som aktør i romanen, idet hun er gæst ved et middagsselskab hos Amalie. Samtidig med at hun er del af festen, kan måltidet ses som en parodi over en af hendes fortællinger nemlig *Babettes gæstebud*. Det fortælles endog, at hun her får inspirationen til fortællingen.³⁰⁸ Men samtidig vendes fortællingen på vrangen. Her er det ikke et tilgivelses- og kærlighedsmåltid med bibelske undertoner, men i stedet et måltid, hvor Amalie ønsker at ødelægge svigerdatteren: *Svigmors Pulverisering af Den uønskede Svigerdatter*.³⁰⁹ Det er her først og fremmest parodien, der karakteriserer skildringen af Blixen.

Blandt Høegs spøgelse vil jeg dog også fremhæve to andre, der i denne kontekst er særligt interessante nemlig: Jensen og Ingemann. Det fortælles netop, at Amalie til måltidet påkalder: *en hær af ånder*, og blandt dem er sandelig også Johannes V. Jensen! Han optræder således i selskab med Blixen til Amalies måltid. Jensen optræder dog stort set altid i parodieret skikkelse hos Høeg. Bl.a. parodieres Jensens homofobi³¹⁰ og også hans syn på verdenshistorien, som Jensen selv her fortæller om til en ung skuespillerinde, får en gang gennem satiremaskinen:

*Da den sidste istid flød ned over Skandinavien da gik de mennesker der var små og sorte mod syd og blev til negre, rent ud sagt negre, og de der var høje og bredskuldrede og blåøjede og havde hår på brystet de gik mod nord og blev stamfædre til os.*³¹¹

Både Blixen og Jensen er således karikerede skikkelser, som Høeg bevidst bruger i sin parodi. Ingemann nævnes ikke direkte af Høeg, men det synes alligevel, som om også han spøger her. Bl.a. i første del af *Forestilling om det tyvende århundrede*, hvor der fortælles om Greven, der ønsker at sætte tiden i stå og således fastholde adelens rolle. Her optræder en omvending i fortællingen netop idet, der lyder vægtersang, for her åbner Greven sine øjne for sidste gang og ser: et spøgelse! Desuden har også et hus ved Christianshavns kanal en helt central rolle, idet der fortælles om,

³⁰⁸ Høeg 2001 s. 303

³⁰⁹ Ibid. s. 302

³¹⁰ Ibid. s. 194

³¹¹ Høeg 2001 s. 163

hvordan det langsomt synker ned i sølet, og et helt kapitel hedder: *Om ejendommen på Christianshavn*.³¹² Måske er det Ingemanns hus fra Christianshavn, der her er ved at synke ned i dyndet?³¹³ Det er svært at afgøre, om referencen til Ingemann er bevidst. Men jeg vil vove den påstand, at han også spøger her og bliver om end mere spøgelsesagtig, fordi dette ikke kan afgøres.

Marionet i et maskespil?

Høegs fortællinger viser således en tydelig erkendelse af, at vi ikke kan komme uden om fortidens spøgelse og deres røster. Som en af hans karakterer siger: *Vi kan ikke sige eller gøre noget, der ikke er sagt eller gjort før. Det er ikke kun når vi taler, at vi gentager os selv og andre. Også vore handlinger er klicheer*.³¹⁴ Derfor bruger og genbruger Høeg også i stor stil og viser klicheerne frem. Høegs virkelighed er en virkelighed, hvor man bliver nødt til at tale med spøgelse, og man er underlagt det vilkår, det er at arve.

Problemerne kommer til, idet Høeg alligevel forsøger at skille sig af med noget af den arv, han har med sig. Han løfter pegefingern truende af spøgelserne, når han parodierer Jensens og Blixens etnocentrisme og deres selvscenesættelse. Han skiller skidt fra kanel: Jensen er mest skidt, hvorimod arven fra Blixen er mere tvetydig. Derfor parodierer han hende, men gentager hende også, så dele af arven fra hende gøres til en eviggyldig sandhed. Men selv der, hvor vejen går gennem parodien, må han dog låne. Han taler med spøgelsesstemme både, når han gentager, og når han parodierer. Parodien kan netop forekomme at være en måde, hvormed Høeg ønsker at uddrive nogle spøgelse. Men måske gør han her præcist det samme, han kritiserer Blixen og Jensen for: udelukker noget og fremhæver noget andet. Han forsøger således at få kontrol over den andethed og fremmedhed, han møder hos disse forfattere. Paradokset er, at han dermed gentager denne bevægelse om end på en ny måde. Der, hvor arven fra fortiden bliver et spørgsmål om at ønske at bortmane den, bliver den måske først til et spøgelse. Det samme kan gælde den arv, der ikke er bevidst, og som bevidstheden dermed ikke har kontrol over. Måske Høeg faktisk ligner Ingemann mere, end han ved af. Til fælles har de forsøget på at skrive en forløsende slutning, deres alvidende eller bedrevidende fortæller, der forsøger at skelne skarpt mellem det gode og det onde, og de indeholder dermed begge en form for metafysik, som også vist i forbindelse med i afsnittet om *Forholdsregler mod alderdommen*. Man kan derfor stille spørgsmålet: hvis Høeg sad med ved Amalies middagsbord, ville han så ikke også være en af gæsterne, der: *havde det tilfælles at de*

³¹² Høeg 2001 s. 117

³¹³ En anden mulig reference er atter *The Fall of the House of Usher*.

³¹⁴ Høeg 1998 s. 274

ligesom *Baronessen og Jensen* anså sig selv for at være den eneste rigtig intelligente person i selskabet.³¹⁵ Men måske det også gælder for ham: *i virkeligheden var de alle sammen marionetter i et maskespil.*³¹⁶

Man kan måske endda anmærke, at selv om Jensen og Blixen som personer peger på en udelukkelse af det fremmede og andet, så er deres tekster netop mere flertydige. Det gælder i hvert fald de tekster, jeg har set på her. Begge bruger også pastichen, men på en måde, hvor det ikke entydigt kan afgøres, hvornår det er alvor, og hvornår det er ironi. Som set i *Eneboerne* skriver Blixen sig op imod den melodramatiske genre, men på en måde, der indeholder stor alvor, men også parodi som en effekt af det hyperbolske og overdramatiserede sprog. Det er dog næsten umuligt at afgøre, hvornår det er hvad, og det er nærmere begge dele på en gang. Også Jensens brug af folkevisen indeholder både det parodiske og det alvorlige. Pastichen hos disse indeholder dermed en åbenhed og en række tomme pladser.

Charlotte Engberg kritiserer Høeg for netop ikke at give plads til disse tomme pladser og konkluderer kontant om Høegs pastiche: *Høegs litterære genbrug sender ham ikke nye steder hen, det sætter ham i gang for derefter at fange ham i et tvangskorset styret af hans didaktiske anliggende.*³¹⁷ Jeg mener dog stadig, der er en række interessante elementer i Høegs pastiche, også selv om den er didaktisk og moraliserende. Eller måske netop fordi den er det, for her viser den blot, at der er endnu flere spøgelse på spil, og at de er umulige at slippe af med. *Mensch, es spukt in deinem Kopfe.*³¹⁸

³¹⁵ Høeg 2001 s. 302

³¹⁶ Ibid.

³¹⁷ Harsberg og Rösing, 2005 s. 252

³¹⁸ Derrida 2006 s. 216

The end?

Tingenes (u)balance

Erik A. Nielsen påpeger i sin analyse af J.P. Jacobsens *Et skud i Tågen*,³¹⁹ at enhver spøgelsesfortælling forudsætter en slags økonomisk princip eller regnskabsføring: *som vedrører [...] tingenes balance*.³²⁰ Tingenes balance bliver også sat på spil i de spøgelsesfortællinger, jeg har beskæftiget mig med her. Men mere end om balance handler spøgelset også om det modsatte. Spøgelset optræder således, at der sættes spørgsmålstegn ved en harmonisk virkelighed. Som et chok viser det, at den verden, man troede, man kendte, er en fremmed og ustabil verden. Hjemmets vægge er ikke så trygge, og ethvert fundament kan rystes i sin grundvold. Således kan det siges at: *Enhver spøgelseshistories egentlige effekt beror på den metafysiske angst og uigennemsigthed, den efterlader – selv når den er opklaret på tilsyneladende ”naturlig” måde*.³²¹

Et eksempel, hvor spøgelsets funktion netop umiddelbart er at skabe retfærdighed og dermed genoprette en balance, er som vist Ingemanns *Det forbandede hus*. Spøgelset er der for at gøre et regnskab op, for at få hævn og påkræve retfærdighed, her i forhold til arv og ejendom. I sidste ende bliver det en harmoniskabende faktor, der bringer forløsning og forsoning i biedermeieridyllen og kristendommen. Også i forhold til de psykoanalytiske teorier om det fortrængte, synes fortællingen at være et regnskab, der går op. Balancen mellem manden og kvinden genoprettes, og kærlighedsforholdet bliver atter muligt, efter at den transgenerationelle hemmelighed om faderens begær efter datteren er afsløret.

De psykoanalytiske teorier peger netop også på spøgelset som en ubalance. Markant for disse teorier er det, at målet er at få genoprettet balancen og at finde ud af, hvad spøgelsets årsag er og således mane det i jorden. At uddrive spøgelse, som Abraham gør det med sin sjette akt af *Hamlet*. Det har her vist sig frugtbart, at se spøgelse i litteraturen i forhold til de psykoanalytiske teorier. I forbindelse med analyseeksemplerne har jeg således kunne konstatere, at ubalancen kan være forårsaget af noget fortrængt, af et ødipuskompleks, eller som Abraham og Torok påpeger det, af en mislykkedes introjektion, et fejlslået sorgarbejde eller en transgenerationel hemmelighed. Først og

³¹⁹J. P. Jacobsens *Et skud i tågen*, er der ikke blevet plads til en analyse af her, selvom fortællingen er et særdeles interessant eksempel på en spøgelsesfortælling. Med Erik A. Niensens ord er den *med fuld kraft en historie om krænkelse, regnskabsføring, hævn og uundgåelig død*. (Nielsen 2004 s. 44-45) Men man kan også i denne fortælling diskutere, hvorvidt hævnen fører til en lukning og en balance, eller om den ikke nærmere fører til gentagelse. Henning hævner sig på Agathe, men Agathes spøgelse hævner sig atter på Henning.

³²⁰ Nielsen 2004 s. 44

³²¹ Ibid.

fremmest må spøgelse i forhold til disse teorier ses som psykiske processer, altså som noget, der sker i hovedet, i subjektet, i det indre eller ubevidste.

I de litterære eksempler jeg har undersøgt, viser balancen sig dog af den ene eller anden grund som umulig at opretholde. Spøgelsets sted er alligevel ikke så nemt at placere. Først og fremmest, fordi dette sted ikke kun rummer ubevidste psykiske processer, men også må ses i forhold til et erkendelsesspørgsmål. Både hos Ingemann, Jensen, Blixen og Høeg sætter spøgelsestets hjemmøgelse af subjektets hoved ind imod fornuften, og særligt den mandlige erkendelsesverden står for skud. Hovederne er netop forbandede huse, usikre steder fyldt af andethed, der ikke vil forsvinde. Bevidstheden og fornuften er ikke steder, der kan kontrolleres. Dette viser sig også, idet spøgelsestets får deres eget liv. De hører ikke kun til i hovedet, men også udenfor. De kommer både indefra og udefra på én gang, som det er påvist i flere af analyserne her. Spøgelsestet indsætter en flertydighed, da det er umuligt at afgøre dets oprindelse.

Umuligheden af at genoprette en balance gælder også i forhold til Abrahams og Toroks teorier om sorgarbejdet og introjektionen. Melankolien er, som vist, måske særligt i *Eneboerne*, et grundvilkår, der ikke kan overkommes, og introjektion viser sig at være en umulighed. Som Royle skriver, er sorgarbejdet altid afhængig af *the other in us*.³²² Det afhænger desuden af en viden om sted og tid, en viden, som spøgelsestet altså sætter spørgsmålstejn ved, hvorvidt det er muligt at opnå. Dette bliver, som vist, også særligt tydeligt hos Blixen, hvor ikke kun stedet, men også tiden er invaderet af spøgelsestet. Bevidstheden har heller ikke kontrol over denne, for den er af lave. Anakronien er et vilkår, der gør det umuligt at rekonstruere et nu. Også hos Høeg ses anakronien som en betingelse, ikke kun i forhold til analysen af teksten, men også som karakteristik for Høegs forfatterskab som sådan. Høeg må gentage fortiden, også den fortid, han ønsker at glemme og udelukke. Hans fortællinger er netop et forsøg på eksorcisme og på at genskabe en balance, men dette viser sig også her som umuligt.

Spectral anteriority

Derridas *Specters of Marx* har i den forbindelse vist sig at indeholde en særdeles relevant og frugtbar tilgang til de litterære spøgelsestet, der gør det muligt at se spøgelsestet fra et andet perspektiv. Ifølge Derrida har spøgelsestet at gøre med: *the 'pre-originary and properly spectral anteriority' of every crime, tragedy or action*.³²³ Den spøgelsestetagtige andethed indtager alt: enhver handling,

³²² Royle 2003 s. 282

³²³ Buse og Stott 1999 s. 128

enhver forbrydelse, ethvert sorgarbejde, ethvert hoved og enhver tid. Ubalancen er karakteristisk for det litterære spøgelse og medfører også en nedbrydning af nærvær og oprindelse. Som Parkin-Gounelas skriver: *In the spectre's defiance of space and time, Derrida finds the embodiment of his most consistent project, the deconstruction of the metaphysical desire for presence and origin.*³²⁴ Spøgelset er en udfordring af stedet og tiden, og det nedbryder modsætninger. Det er både liv og død, væren og ikke-væren, nærværende og fraværende på én gang. Hos Jensen opløser det, som nævnt, også modsætningen mellem latter og gråd og bliver til paradoksal galgenhumor. Derudover nedbrydes også modsætningen mellem fiktion og virkelighed. Det har i denne forbindelse vist sig frugtbart at inddrage teorier om det fantastiske og det imaginære. Mennesket viser sig i fortællingerne at være ligeså fantastisk som spøgelse, lige så uvirkeligt. Man kan i forhold til teksterne spørge, hvem er egentligt spøgelse, og hvem er menneske? Inger beder om at komme med spøgelse og blive del af dets verden³²⁵, også Lucie søger mod andre verdener, hvorimod Christmas ønsker at blive menneske. Der foregår i teksterne en dialog mellem virkelighed og fiktion, der også sætter spørgsmålet om, hvad der er virkeligt, på spil. Dermed bliver der sat fokus på teksternes status som fiktion, som litteratur.

Spøgelset indtager da som nævnt også skriften og sproget. I alle eksemplerne bliver sproget netop et uhyggeligt og fremmed sted, og mødet med spøgelse hænger sammen med en umulighed af kommunikation. Det ses i Ingers hyperbolske gråd, i Frants stemme, der overtages af spøgelse, og i Lucies ekspressive udladninger. Tegn og virkelighed hænger ikke sammen. Tomrummene findes i alle teksterne på den ene eller den anden måde. De fremviser en mening, der hele tiden forsvinder og nærmer sig det, der ikke kan siges: tavsheden og intet. Sproget er ligesom spøgelse noget, der er på vej til at forsvinde, noget, der er sløret og uforståeligt. Catherine Belsey beskriver, hvordan denne sprogets fremmedhed bliver særlig tydelig i litteraturen: *No other discipline confronts the strangeness of language in a way which enables us to glimpse the corresponding strangeness of the [human] subject to itself.*³²⁶ Dermed har spøgelse noget fundamentalt tilfælles med litteraturen. Det litterære spøgelse gør det netop også muligt både at få et glimt af det menneskelige subjekts andethed og af sprogets andethed. Desuden peger spøgelses fremmedhed og paradoksale væren og ikke-væren på en paradoksalitet, der også kan findes i litteraturen.

³²⁴ Buse og Stott 1999 s. 128

³²⁵ Ligesom Fanny i *Et familieselskab* ønsker at tage med spøgelsesbroderen Morten, der eller siger, han kommer fra helvede. (Blixen 2000 s. 326)

³²⁶ Royle 2003 s. 68

Gentagelse og første gang

Spøgelset hænger sammen med litteraturen. Det er som litteraturen. Som Erik A. Nilsen også konstaterer: *Noget tyder jo på, at spøgelser i højere grad bor i historier end i virkeligheden. Ja, spøgelser er måske simpelthen historier, der af den ene eller den anden grund ikke blev færdige.*³²⁷ Men sådan er det måske med alle historier, med al litteratur? Litteraturen er netop tvunget til gentagelse, og dermed kan ingen historie nogensinde blive helt færdig eller fortælles helt til ende. Derrida påpeger også dette: *One text reads another... Each text is a machine with multiple reading heads for other texts.*³²⁸ Enhver tekst står i et forhold til andre tekster, og dermed bliver læsningen af dem i princippet uendelig. Nye tekster opstår, men de er aldrig helt nye, men altid en gentagelse af fortiden. *Repetition and first time*, skriver Derrida om spørgelset, men det kan også siges om litteraturen.³²⁹ Samtidig bliver de allerede eksisterende tekster læst på en ny måde i lyset af de nye tekster. Teksterne, som jeg har analyseret her, synes netop at være historier, der ikke bliver færdige. Både Ingemann, Jensen, Blixen og Høeg bruger som vist fortidens fortællinger, men samtidig bliver deres egne fortællinger gentaget og arvet. De fortælles videre og omskabes hele tiden i lyset af andre tekster. Der er ikke kun intertekstualitet på spil, men også det, som Royle kalder *phantom text*.³³⁰ Dvs. de spørgelsesagtige tekster, der er der uden nogensinde at blive helt tydelige. Eller måske er der, uden at være der endnu. Tekster, der ikke eksisterer, kan således have en effekt. Det er kun en følelse, noget der ikke helt kan gribes eller forklares, noget spørgelsesagtigt. Noget, der gør enhver form for eksorcisme umulig.

Dette gælder desuden for læsningen, der også indeholder fremmedhed og usamtidighed. Dette kunne bl.a. konstateres i forbindelse med analysen af *Eneboerne*. Royle skriver: *The uncanny thus consists in what Shoshana Felman has referred to as 'a reading effect', continually open to being re-read but re-read always strangely differently.*³³¹ Læsningen er uhyggelig, fordi den altid er åben for gentagelse, men en gentagelse, der altid er anderledes. Læsningen er også både gentagelse og første gang. Og hver gentagelse er med Royles ord: *a 'starting all over again', a new encounter or encounters with the 'opening of the future itself.'*³³²

³²⁷ Nilsen 2004 s. 45

³²⁸ Royle 2003 s. 279

³²⁹ Derrida 2006 s. 10

³³⁰ Royle 2003 s. 277

³³¹ Ibid. s. 8

³³² Royle 2007 s. 114

At lære med/af spøgelse

Dette speciale har været et forsøg på at forstå spøgelse, som det viser sig i litteraturen. Det har været et forsøg på at lære noget og også på at formidle dette videre. Men at skrive en sådan opgave er måske også at blive til et spøgelse selv. I perioder har jeg i hvert fald næsten været mere sammen med spøgelse (med Lucie, Johannes V. Jensen, Freud, Derrida og alle de andre), end jeg har været med andre levende mennesker. Således er også min sted og mit "nu" blevet invaderet af spøgelse, og mine ord ligeledes. Skærmen, hvorpå jeg skriver, er spøgelsessted. Og man kan stille spørgsmålet: har jeg skrevet noget nyt, eller er alt, jeg har skrevet, ikke gentagelse? Man kan også spørge, om det overhovedet er muligt at skrive en konklusion, når man har beskæftiget sig med spøgelse? Er det muligt at slutte af, at konkludere, at sammenfatte? Hvordan sammenfatte det flertydige? Hvordan konkludere, når usikkerheden også findes her? Opstår der her i denne konklusion ikke blot nye spøgelse? Flere gentagelse og flere tider, der blander sig med min, mig, der skriver, og med din, dig, der læser. For at lære af og om litteraturen er det måske altid nødvendigt at beskæftige sig med spøgelse:

*But to learn to live, to learn it from oneself and by oneself, all alone, to teach oneself to live...is that not impossible for a living being? Is it not what logic itself forbids? To live, by definition, is not something one learns. Not from oneself, it is not learned from life, taught by life. Only from the other and by death. In any case from the other on the edge of life. At the internal border or the external border, it is a heterodidactics between life and death.*³³³

Man lærer aldrig alene, men af den anden og af døden. At lære noget videre, at formidle noget, er også altid at tale med spøgelsesstemme. Det er at gentage og at lade noget vende tilbage. Udfordringen i enhver opgave eller enhver form for undervisning er at turde indlade sig med spøgelse. Hvad er en lærer, kan man spørge, ligesom Derrida spørger, hvad er et spøgelse? Hvor begynder undervisningen? Hvem har lært læreren, det hun ved? Heller ikke for læreren er det muligt at afgøre, hvornår hun tænker sine egne tanker. Hende, der underviser er uadskillelig fra de, der har undervist hende. Som spøgelse er også undervisningen gentagelse og første gang. Royle nævner desuden endnu et uhyggeligt sted, der har med undervisningen at gøre:

And does the classroom contain only those who are 'literally' present? Are there not mothers and fathers, friends and others, alive and dead, and even not yet born, known and unknown, also in the classroom? There is no teaching, it may be said, without this

³³³ Derrida 2006 s. xvii

*experience of radical uncertainty about whom one is addressing and, by extension, who is teaching whom.*³³⁴

Klasseværelset er et uhyggeligt rum, og skolen er et hus, der hjem søges af spøgelse. Også i klasseværelset er det umuligt at sige, hvad der er nærværende, og hvad der er fraværende, og hvem der egentligt er til stede. Flere tider og steder blander sig, og hovederne er fyldt med spøgelse. Selv i klasseværelset, hvor vi ikke tror på spøgelse, eksisterer de alligevel. Men der er ikke noget at være bange for eller fortvivle over, for at være med spøgelse kan, som jeg har oplevet det, være en særdeles lærerig, berigende og endda opløftende oplevelse.

³³⁴ Royle 2003 s. 56

Litteraturliste

Abraham, Nicolas og Maria Torok: *The shell and the Kernel*. (Red.: Nicholas Rand). The University of Chicago Press, 1994.

Agger, Gunhild, Ib Bondebjerg, Anker Gemzøe m.fl.: *Dansk litteraturhistorie 7. Demokrati og kulturkamp 1901-45*. Gyldendal, 3. udgave 2000.

Auring, Steffen, Søren Baggesen mfl.: *Dansk litteraturhistorie 5*. Gyldendal, 3. udgave, 2000

Bibelen. Den hellige Skrifs kanoniske Bøger. Det danske bibelselskab, København 1992.

Blanchot, Maurice: *Orfeus blik og andre essays*. Gyldendal, 1994.

Blixen, Karen: *Karneval og andre fortællinger*. Gyldendal, 3. udgave, 1994.

Blixen, Karen: *Syv fantastiske fortællinger*. Gyldendal 10. udgave, 2001.

Blixen, Karen: *Vintereventyr*. Gyldendal 2006.

Brooks, Peter: *The melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London, Yale University Press 1976

Brontë, Emily: *Stormfulde højder*. Gyldendal, 2006

Buse, Peter and Andrew Scott (red.): *Ghosts. Deconstruction, psychoanalysis and history*. Macmillan Press Ltd, 1999.

Den store danske Encyklopædi 17. bind. Danmarks Nationalleksikon, Gyldendal Nordisk forlag, 2000

Derrida, Jacques: *The Specters of Marx. The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*. Routledge Classics, New York and London, (På fransk: 1993, på engelsk første gang i 1994) 2006.

Engberg, Charlotte: *Billedet ekko. Om Karen Blixens fortællinger*. Gyldendal, 2000.

Frandsen, Ernst (red.): *Danske Folkeviser*. Thaning og Appel, 1999.

Freud, Sigmund: *Det uhyggelige*. Forlaget politisk revy, 1998.

Freud, Sigmund: *Vitsen og dens forhold til det ubevidste*. Pax forlag, Oslo, 1994.

Freud, Sigmund: "Sorg og melankoli" i *Metapsykologi 1*. (I udvalg ved Ole Ankjær Olsen, Børge Kjær og Simo Køppe), Hans Reitzel, København 1975.

Gjesing, Knud Bjarne: "B.S. Ingemann: Sphinxen" i Povl Schmidt, Anne-Marie Mai m.fl (red.): *Læsninger i Dansk Litteratur. Andet bind 1820-1900*. Odense Universitetsforlag, 2001.

Greek-English Dictionary of the new Testament. German Bible Society, Stuttgart, 1993 (red. Barclay M. Newman. JR.)

Hamm, Christine: *Medlidenhet og Melodrama. Amalie Skrams romaner om ekteskap*. Unipub forlag, 2006.

Hansen, Mogens, Poul Thomsen og Ole Varming(red.):*Gyldendals Psykologisk/pædagogisk ordbog*. Gyldendal 1971.

Harrits, Flemming: *Digtning og læsning*. Århus Universitetsforlag, 1990.

Harrits, Flemming: "Fragilitas. Omkring Johannes V. Jensens Vinternat" i Carsten Madsen og Rolf Reitan (red.): *Ekbatana*. Klim, Institut for Nordisk Sprog og Litteratur, 2000.

- Harsberg, Agnete Bay og Lilian Munk Rösing: *Abens Poetik*. Forlaget Spring, 2005.
- Hoffmann, E. T.A: *Fantastiske noveller*. A. Christiansens kunstforlag, København, 1897.
- Hougaard, Jens, Toni Nielsen, Erik Vestergaard Rasmussen m.fl.: *Dansk litteraturhistorie 3. Stænderkultur og enevælde 1620-1746*. Gyldendal, 3. udgave, 2000.
- Høeg, Peter: *Fortællinger om Natten*. Rosinante, 1998
- Høeg, Peter: *Forestilling om det tyvende århundrede*. Rosinante, 2001
- Ingemann, Bernard Severin.: "Det forbandede Hus" i *Sælsomme fortællinger* (red. Ole Storm). Lademann, København, 1981.
- Ingemann, B. S.: *Fjorten Eventyr og Fortællinger*. (Tekstudgivelse, efterskrift og noter af Marita Akhøj Nielsen). Det danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgens Forlag, 1989.
- Jackson, Rosemary: *Fantasy. The Literature of Subversion*. Routhledge, 1998.
- James, Henry: *Skruen strammes*. Forum, 3. udgave, 1998.
- Jensen, Johannes V.: *Kongens Fald*. Gyldendal, 1966.
- Jensen, Johannes V: *Interferenser*. Dansklærerforeningen, 1994.
- Johansen, Ib: "Fantasien til magten" i *BUM*. Årgang 23, 2005 s. 77-82.
- Jones, Ernest: *Hamlet and Oedipus. A classic study in psychoanalytic criticism*. The Norton Library, New York, 1976.
- Juhl, Marianne og Bo Hakon Jørgensen: *Dianas hævn – To spor i Karen Blixens forfatterskab*. Odense Universitetsforlag, 2. udgave, 1981.

Lund, Erik, Mogens Pihl og Johannes Sløk: *De europæiske ideers historie*. Gyldendal, 3. udgave, 1999.

Lunding, Erik: "Biedermeier og romantismen" i *Kritik*. 1968, nr. 7, s. 32-67.

Møller, Lis: *Om litteraturanalyse*. Systime, 1995.

Møller, Lis: "Der Sandmann" og Freuds analyse i *Das Unheimliche*" i *Kultur og klasse*. 1984, nr. 47.

Nielsen, Erik A.: "At fortolke fortolkeren – om hermeneutiske anskuelsesformer" i Anders Østergaard(red.) *Skud*. Amanda, 2004.

Olsen, Ole Andkjær, Christian Braad Thomsen og Bente Petersen (red.): *Fokus på Freud*. Hans Reitzels forlag, 2006.

Ordbog over det danske sprog, 4. bind. Udgivet af Det danske sprog og litteraturselskab, Gyldendal, København, 1922.

Ordbog over det danske sprog, 11. bind. Udgivet af Det danske sprog og litteraturselskab, Gyldendal, København, 1929.

Poe, Edgar Allen: "The fall of the house of Usher" i *The fall of the house of Usher and other writings. Poems, Tales, Essays and Reviews*. Penguin Books 1986.

Politikkens Nudansk Ordbog. Politikens forlag, 17. udgave, 1999.

Povlsen, Steen Klitgård: *Dødens værk*. Århus Universitetsforlag, 2000.

Rosiek, Jan: "Ingemanns romantiske eventyr" i *Passage. Tidsskrift for litteratur og kritik*. Nr. 8, 1990.

Rossel, Sven Hakon: "Myten ifølge Jensen (og andre)" i Aage Jørgensen og Anders Thyrring Andersen(red.): *Et spring ind i et billede. Johannes V. Jensens mytedigtning*. Odense Universitetsforlag, 2000.

Royle, Nicholas: *The uncanny*. Manchester University Press, 2003.

Royle, Nicholas: *Jacques Derrida*. Routledge, London and New York, 2006.

Sartre, Jean-Paul: *The Imaginary. A phenomenological psychology of the imagination*. Routledge, 2004.

Skram, Amalie: *Lucie*. Gyldendal, 2002.

Thomas, Keith: *Religion and the decline of the magic*. Penguin Books, 1985.

Todorov, Tzvetan: *Den fantastiske litteratur*. Klim 1989.

Wolfreys, Julian: *Victorian hauntings. Spectrality, Gothic, The Uncanny and Literature*. Palgrave, 2002.

When it haunts

English Summary

This thesis is about ghosts. Not the ghosts we meet if we were to attend séances, but the ghosts, we meet in theory and literature. The aim here is to examine how the figure of the ghost displays itself in theory, and try out these theories in relation to a number of literary examples.

The first part of the thesis is theoretical, and has two main parts, the first one deals with the ghosts in psychoanalysis, the second with those of deconstruction, both significant theories of the twentieth century. I begin with an introduction to Freud's text *The uncanny*. Then I move on to the texts of Nicholas Abraham and Maria Torok, who together have developed new psychoanalytic theories, which question some of Freud's conclusions. Most interesting here is their theories about introjection and incorporation and the work of mourning. When the work of mourning for some reason fails, incorporation takes place and the object of love is buried in a crypt in the subject, and has its own topography in the subject. Also Abraham's theory about the transgenerational ghost is interesting here. Abraham presents a new reading of Hamlet, where the ghost is not a figure, who illustrate Hamlet's repressed Oedipus complex, but instead it is the fathers own hidden and repressed secret, a transgenerational secret, that haunts Hamlet.

The ghost is also an ideal figure for deconstruction, and in the book *Specters of Marx*, Derrida writes about his understanding of what a ghost is. His inquiry into the ghost makes him conclude that the ghost questions the understanding of time. Derrida here takes his starting point in Hamlet's words: "the time is out of joint", and concludes that the ghost is never really present, it is always a repetition. Psychoanalysis also haunts Derrida's theory, and he too includes the ghost in his understanding of the work of mourning, and discusses the place where it haunts. A place, which, according to Derrida, is hard to place since it is both inside the head, but also outside.

The main part of this thesis is about the tales of ghosts in Danish literature. In this I'm leaving out some of the classics of the genre: the ghosts in the writings of Shakespeare, and also the much discussed novel *The turn of the screw*, by Henry James. These works, however, have already been subjects to thorough investigations, and I wish to draw my attention to the more marginal ghost stories in Danish literature. The first example is the tale of B.S. Ingemanns: *Det forbandede hus*, from 1827. Ingemann's Christian belief is expressed clearly here, and the story ends in harmony. The ghost here returns to get things in order, since the young couple Frants and Johanne have been cheated from their rightful property and inheritance. This also applies in relation to the

psychoanalytical theories, where the tale for instance can be read in relation to Abraham's theory about the transgenerational ghost, here it is the repressed secret about the father's desire for his daughter, which is revealed, and harmony is therefore re-established. Yet there is also at the end some disturbances left in this harmony. In relation to Derrida's theory it is clear that the ghost might be more than a process of repression. The ghost also questions consciousness, mainly the male consciousness and reason, where man thinks he is in control. But the head is an uncanny place.

This can also be concluded about the ghost stories by Johannes V. Jensen: here I include *Vinternat* (1907) and a chapter from *Kongens Fald: "Inger"*. (1900) Although these modern tales vary a lot from Ingemann's, since they illustrate a secular and non-metaphysical reality, they also have a lot in common. They can be seen in relation to the repressed, but also here the ghost questions consciousness. It is clear that the ghosts also get a life on their own and it is impossible to say if they are in the head or outside the head. They show that meaning is impossible to find and their origin is questioned. In Jensen's tales the opposition between the uncanny and the comic is broken down, as Jensen makes use of humour, hyperbole and pastiche and the ghost is shown to have a lot in common with the grotesque and the comic. Therefore Freud's theory about the joke is also included here. The tales can also be seen in relation to the fantastic genre, as defined by Todorov and Rosemary Jackson, and it is clear that the most fantastic thing here is the human being itself. The theory about this genre is useful to clarify the opposition between real and unreal, which is at stake in the ghost story. By relating the story to Jackson's theory about non-signification it becomes clear that a questioning about language itself is also at stake here. Meaning is always difficult to grasp when the ghost enters the scene. The tales I analyse here are always very close to silence and to nothing.

This also goes for the tale *Eneboerne*, (1907) by Karen Blixen. In this story the difficulty in communicating is clear. When Eugène turns his back on his wife Lucie, she starts communicating with ghosts, but her language is filled with hyperbole and dramatization. This can also be seen in relation to the work of mourning, where incorporation according to Abraham and Torok makes communication impossible. The ghost of this tale is above all about the impossible work of mourning, and again Derrida's theories make it possible to understand this. As he points out the work of mourning is dependent on the other, not on us. Again this otherness is also invading the male consciousness although Eugène finds it hard to accept this. Otherness, like a ghost, also invades the heads of this story, as it also invades language and time. In Blixen's tale the time is

clearly out of joint, the time of the ghost is never present, it is always a repetition. Anachronism is a condition, and it is impossible to reconstruct any “now”.

The last part of the thesis is about the ghosts in the writings of the contemporary writer Peter Høeg. I present his tale *Forholdsregler mod alderdommen* (1990), but also include some examples from the novel *Forestilling om det tyvende århundrede*. (1988) Focus is mainly on the anachronistic time, which also can be found here. This anachronism also presents itself as an intertextuality, where the tales inherit from the tales of the past. Høeg repeats the past in his writings, but he also wants to exorcise parts of it, as he parodies some parts of Jensen’s and Blixen's writings, especially where he finds them to be ethnocentric and excluding. But it turns out that he also repeats what he does not want to repeat, because his own writings also turn out to be an attempt to exclude. Thereby he also repeats Ingemann, in his seek for harmony and closing ends.

The conclusion of this thesis is that the literary ghost is an interesting and very ambiguous figure. More than about harmony, it is about disharmony. And the theory of psychoanalysis is not enough to describe it. The ghost shows the uncanniness of the head of human beings, of the work of mourning, of language, time and place. The ghost is the other in the subject, but also outside it. It has a lot in common with literature, about which Catherine Belsey writes: *No other discipline confronts the strangeness of language in a way which enables us to glimpse the corresponding strangeness of the [human] subject to itself.*³³⁵ Like the ghost, literature is also what Derrida calls *repetition and first time.*³³⁶ Each text must always repeat the past, as it repeats other texts, and reads other texts. Literature is also about *phantom text*³³⁷: those texts that cannot be identified clearly, or even those which do not exist yet. In the end exorcism is impossible in literature. Finally I also conclude that writing a thesis is exactly to be with ghosts, and also a teacher and every scene of teaching has to do with the ghosts of others who are not even present.

³³⁵ Royle 2003 s. 68

³³⁶ Derrida 2006 s. 10

³³⁷ Royle 2003 s. 277