

# Besværgelser

## *Jægeren og jagten i Derridas Spectres de Marx og Johannes V. Jensens Madame D'Ora*

“The Power of Christ compels you!” Med de ord kalder Father Merrin og Father Damien Karras djævelen frem for at uddrive ham. Det sker som bekendt i William Friedkins klassiske gyserfilm *The Exorcist* fra 1973, og det sker på en måde, der effektivt sår tvivl om, hvem der jager hvem. Stående over for den unge Regan, der udspyr ikke bare ukristelige obsceniteter såsom “Stick your cock up her ass, you motherfucking worthless cocksucker”, men også et rigt udvalg af kropsvæsker i et abjektalt festfyrværkeri af slim, blod og bandeord, rives de to messende præster stadig mere med af deres egen remse, som transformeres fra at være en sætning med et indhold til at blive en hypnotiserende gentagelse af suggererende lyde: Djævletvangen bliver selv tvingende, og det forbliver tvetydigt, hvem der egentlig er besat: den pubertetsramte, korsmasturberende unge pige i den flyvende seng eller den unge præst, hvis fornavn Damien næsten er homonymt med navnet på det væsen, han jager og jages af.

Denne artikel handler om just sådanne ambivalente besværgelseslogikker, om end i lidt mere afdæmpede former. Udgangspunktet er den iagttagelse, at uddrivelses som regel er ufri, forstået på den måde, at der består særligt intrikate, reversible forhold mellem det, der kaldes frem for at blive fordrevet, og den, der kalder frem for at fordrive.

Iagttagelsen udgør omdrejningspunktet i den sene Derridas arbejde med det, der med en vis rimelighed kan siges at være et af de større spøgelse i hans tidlige produktion, nemlig Marx og marxismen. *Spectres de Marx* (1993) ideer om spektralitet, om *hauntologie* og om Den nye Internationale hviler således på en læsning af Marx som en jaget spøgelsesjæger. Jeg stiller i det følgende skarpt på denne tankefigur i Derridas tekst, dels fordi den er interessant i sig selv, dels fordi jeg mener, at den har et betydeligt forklaringspotentiale, især for arbejdet med litterære tekster og deres relationer til andre tekster.<sup>1</sup> Lignende besværgelsesfigurer indvirker således formende på både værker og karrierer hos en lang række af tænkere og forfattere. Som eksempel har jeg valgt en tekst fra et forfatterskab, der er rigt på uddrivelses-

processer, og som måske mere end noget andet nordisk forfatterskab vokser frem gennem antagonismer og kampe, både med ydre og indre fjendebilleder, nemlig Johannes V. Jensens. Og selve teksten – romanen *Madame D'Ora* fra 1904 – handler om åndemaneri.

### Ghostbusters Inc.

*Spectres de Marx* er en sammenskrevet og udvidet version af Derridas indlæg på et større seminar med titlen “Whither Marxism?”, afholdt blandt andet for at lodde intellektuelles tolkninger af Sovjetunionens og Berlin-murens fald. I bogen forsøger Derrida sig med en samlet læsning af Marx’ værk og af marxismen, både som teoretisk position og som det mere eller mindre regelrette ideologiske fundament under kommunistiske styreformere. Overordnet set er *Spectres de Marx* således et indlæg i en aktuel debat, hvis perspektiver er realpolitiske. Hvilken rolle kan og skal marxismen spille efter det, mange i tiden umiddelbart efter murens fald udlagde som beviset på marxismens fallit eller hensygnen, dens død?

Direkte konfronteret med det tidligere forfatterskab kunne teksten ligne et decideret brud. I stedet for en allestedsfraværende tekstualitets radikale betydnings-spredning og dissemination, knytter Derrida an til juridiske, etiske og samfundsfilosofiske overvejelser og til en opfattelse af en form for retfærdighed, der ikke kan dekonstrueres; i stedet for “inskriptioner” angår det “indkaldelser”, i stedet for spil og fordoblingslogikker fokuserer Derrida på ansvarlighed og ansvar, ja teksten begynder med et menneske, der træder frem i en søgen efter etiske holdepunkter – “En eller anden, dig eller mig, træder frem og siger: jeg vil gerne endeligt lære at leve” (Derrida: xvii).

Set i et større perspektiv er der dog mere tale om en evolution end en revolution. Det nye i *Spectres de Marx* består således for en betydelig del af greb og tilgange, som Derrida udvikler op gennem 1980’erne. Det gælder fx forestillingen om en vis form for retfærdighed som udekonstruerbar. Og selv om meget tager sig anderledes ud, ikke mindst konklusionerne, som nu direkte retter sig mod nødvendigheden af at ændre sociale uligheder, så er det fortsat Derridas dekonstruktive manøvrer, der giver projektet momentum. Selve det analytiske arbejde i *Spectres de Marx* udfoldes således på klassisk derridask manér, idet han eftersporer et tilsyneladende stabilt tankesystems funderende elementer gennem nærlæsning af retoriske figurer for efterfølgende at omvende og forskyde elementerne og dermed vende vrangen ud på systemet. Tilgangen er fortsat antidialektisk, deontologiserende og skeptisk over for postulater om selvberoende essenser og udelte begyndelser.

Derrida tager udgangspunkt i den betragtning, at spøgelser spiller en så stor rolle i Marx’ argumentation, at det nærmer sig en regulær besættelse. Det gælder særligt i *Die deutsche Ideologie* fra 1845, hvor Marx og Engels kritiserer en gruppe af hegelianere, blandt dem Max Stirner.

Præmissen under Marx’ kuldkastning af disse hegelianeres projekt er en radikal, historisk materialisme, der ser både menneskets forestillinger og forestillingerne om mennesket som produkter af den virkelige verden, af en konkret produktionspraksis. For Marx består der kausale relationer mellem på den ene side produktions- og

levemåder og på den anden side menneskets åndelige liv, og den manglende indsigt i disse forhold bliver særligt tydelig i Max Stirners tilfælde. Det er netop Marx' sønderlemmende kritik af Stirners tænkning, der formelig flyder over af spøgelsesfigurer, og det er her, Derridas læsning af Marx investerer hovedparten af sin energi.

Stirners projekt er eksorcistisk; han vil mane spøgelse i jorden. Ved spøgelse forstår Stirner enkelte dele af menneskets åndsliv (forestilling, billeder, opfattelser), som har løsrevet sig og antaget en form for selvstændig eksistens, hinsides den bevidsthed, de oprindeligt er udsprunget af. Marx hævder nu, at en sådan fremgangsmåde kun vil tjene til at fordoble spøgelseeffekten. Snarere end at flyde sammen med individet vil bevidsthedsfantasmernes tilbageførsel gøre individets zone til et for alvor hjemløst sted.

Marx søsætter derfor sit eget, ligeledes eksorcistiske projekt, idet han finder, at Stirner ser spøgelse. Ifølge Marx kan man ikke bare mane spøgelse i jorden eller tænke dem væk, som ved et trylleslag. I stedet må man vende sig mod de håndgribelige produktionsforhold, som har afstedkommet spøgelse; spøgelse og de pseudokroppe, de bebor, skal arbejdes væk.

Under forskellene på Marx' og Stirners uddrivelsesforsøg, forskelle, som Marx under udøvelse af betragtelig retorisk energi anstrenger sig for at tydeliggøre, peger Derrida på en dybereliggende lighed: "Marx virker til dybest set at være enig med Stirner: man må vinde over spøgelse, sætte en stopper for det" (210). Det er just denne tro på muligheden for endegyldigt at sætte sig op mod spøgelse, at bringe spøgeriet til ophør, som Derrida lægger afstand til.

Argumentationen er parallel med den tidlige Derridas læsninger af fx Platon, idet Derrida også i *Spectres de Marx* identificerer en funderende, hierarkiseret opposition (forestilling/spøgelse vs. virkelighed), omvender den og forskyder den med det formål at levere en kritik af sådanne konstruktioners præmis: en udelte begyndelse. Vokabularet er dog delvist nyt. Frem for at anvende skrift- eller seksualitetsmetaforik (jf. udtryk som grammatologi, hymen og dissemination) iklæder Derrida sin tænkning ord, som konnoterer uhygge: Før den udelte begyndelse findes det spektrale, før det enestående, det selvberørende og nærværet findes spøgelse, før ontologisk funderede begreber som væren og tid findes det, Derrida (spøgefuldt) betegner med den franske neologisme *hauntologie*:

“ At hjemløst er ikke det samme som at være nærværende, og det er nødvendigt at medtænke hjemløst i selve et begrebs konstruktion. Det gælder ethvert begreb, begyndende med begreberne om væren og tid. En sådan tilgang vil vi her kalde en hjemløstslære.<sup>2</sup> Ontologi er kun det modsatte heraf i tilfælde af en eksorcisme. Ontologi er besværgelse. (255)

Problemet med Marx' tænkning er ikke, at den beskæftiger sig med spøgelse, men at den på baggrund af ontologiske opfattelser tror sig i stand til at mane spøgelse væk og frigøre mennesket og menneskets bevidsthed fra en sådan beskæftigelse: "Marx, den uhyggelige, skulle måske ikke have jaget så mange spøgelse væk så hurtigt" (277).

Den væsentligste konsekvens af introduktionen af en opfattelse af generaliseret

spektralitet er, at den dekonstruktive tænkningens etiske og eksistentielle komponenter, som i det tidligere forfatterskab højest lå i kim, nu springer ud i fuldt flor. Som tidligere nævnt åbner *Spectres de Marx* med og som et ønske om “endeligt [at] lære at leve” (xvii). Det tætteste, bogen kommer et svar, er, at man for at lære at leve må besinde sig på at leve på spektralitetens vilkår; mennesket må for at lære at leve lære at leve med spøgelse.

Hvad det vil sige, opsummeres klart af Jules Townshend i hans “Derrida’s deconstruction of Marx(ism)” (2004). Townshend udlægger Derridas opfattelse af spektralitet som en sammenvævning af tre typer af temaer eller aspekter: “psycho-ontological”, “epistemological” og “ethical” (129f). Det psyko-ontologiske aspekt ved spektraliteten henviser til det forhold, at et menneskeligt væsen er sammenstykket af alskens former for uvæsen, fx fortidens fortrængte og fremtidens endnu kun forestillede ønsker, drømme og fantasier. Det epistemologiske aspekt følger af det første, eftersom menneskets produktion af fantasier og fortrængninger genererer ikke-substantielle fænomener (fx forestillingen om levende døde). Spektralitetens etiske aspekt viser sig som krav om at behandle også dem, der ikke længere er her eller ikke er her endnu, retfærdigt, det vil fx sige levne plads til og lytte til stemmer fra fortiden. Til Townshends liste vil jeg føje et fjerde aspekt, som har at gøre med den måde, hvorpå kommunikation og sprog cirkulerer i den moderne verden: “selve mediernes medie (nyhederne, avisen, telekommunikation, tekno-tele-diskursivitet, tekno-tele-ikonicitet [...]) dette er hverken levende eller dødt, nærværende eller fraværende: det spektraliserer” (Derrida: 89).

At leve med spøgelse vil ikke blot sige, at man holder øje med dem, men også, at man forsøger at få dem i tale. Problemet med at få spøgelse i tale er, at videnskaben normalt beskæftiger sig enten med virkelige ting eller med forestillinger og kun yderst sjældent med blandingsformer, med spøgelse. Derrida taler om et decideret Marcellus-kompleks som betegnelse for troen på, at det er muligt for videnskabsmanden at tale med spøgelse: “Thou art a scholar; speak to it, Horatio” (Shakespeare: 384) siger Marcellus til Horatio i første akt, første scene af Shakespeares *Hamlet*, men det er som bekendt Hamlet, arvingen, snarere end den lærde Horatio, der får spøgelse i tale. For Derrida er det den vej, en samfundsvendt tænkning, i *Spectres de Marx* tentativt betegnet “la nouvelle Internationale”, må bevæge sig ind på, hvis den vil øve retfærdighed over for andet end de instanser, der selv har magt til at kræve deres ret:

“ Hvis han elsker retfærdighed, så burde fremtidens forsker, morgendagens intellektuelle, lære den af spøgelse. Han burde lære at leve ved at lære, ikke hvordan man konverserer spøgelse, men hvordan man taler med ham, med hende, hvordan man lader dem tale, eller hvordan man giver dem taleevnen tilbage, også selv om det sker i én selv, i den anden, i den anden i én selv [...]. (Derrida 1993: 279)

Spøgelse i *Spectres de Marx* udgøres ikke blot af Marx eller af marxismen, men af en hel række forskellige semisubstantielle, endnu ikke helt levende eller endnu ikke helt døde forestillinger, der har antaget en form for krop. Der er flere, heterogene spøgelse, hvilket fremgår af titlens dobbelte genitiv: *Spectres de Marx*. Det angår

både spøgelse hos Marx og spøgelse efter Marx og marxismen; Marx' kritiske prædekonstruktive uddrivelse af Stirners idealistiske tænkning er ét spøgelse, marxismens konkretiseringer i forskellige statsdannelser et ganske andet. Dertil kommer, at disse spøgelsesfigurationer selv hjem søges af andre spøgelse, og at fx Derridas egen tænkning ikke blot hjem søges af marxismens ånd, men at den også selv tildeles karakter af en spøgelsestænkning, en tilsyneladende død institution, der bliver ved med at komme tilbage. Faderen spøger for Hamlet, der spøger for Marx og i marxismen, der spøger for Derrida og i dekonstruktion, der spøger for verdenssamfundet og så fremdeles.

## Fremmanelser

*Spectres de Marx* affødte en strøm af kommentarer og diskussioner. Nogle applaude-rede, hvad de så som dekonstruktionens fuldbårne vending mod eksplicit politiske og sociale udfordringer i samtiden, men flere kritiserede bogen, fx for at fejllæse Marx, for at operere med en alt for abstrakt opfattelse af retfærdighed og for at pakke alvorlige samfundsmæssige problemer ind i ordspil og finurlige paradokser på måder, der fascinerer og forfører i stedet for at konfrontere realiteterne. Jeg vil ikke gå ind i denne debat, men blot fastholde, at mens en del af de kritikpunkter, man har rettet mod Derridas tidlige dekonstruktion også kan rettes mod *Spectres de Marx*, så er perspektiverne for Derridas arbejde med Marx anderledes end perspektiverne for fx hans tidligere arbejde med en digter som Mallarmé.

Jeg påstod indledningsvis, at Derridas læsning af Marx hviler på opfattelsen af Marx som en jaget spøgelsesjæger. Denne opfattelses konsekvenser skal det nu dreje sig om i lidt større detaljer, idet jeg i det følgende fokuserer på selve besværgelsesfiguren. Formålet med at trække den frem er dels at belyse den i sig selv, dels at overveje dens brugbarhed som et tekstanalytisk greb.

Følgende tidligere citerede passage illustrerer figurens operationsmodus:

“ At hjem søge er ikke det samme som at være nærværende, og det er nødvendigt at med-tænke hjem søgelsen i selve et begrebs konstruktion. Det gælder ethvert begreb, begyndende med begreberne om væren og tid. En sådan tilgang vil vi her kalde en hjem sø-gelseslære. Ontologi er kun det modsatte heraf i tilfælde af en eksorcisme. Ontologi er besværgelse. (255)

I denne passage præsenterer Derrida det anti-ontologiske greb *hauntologie* som betegnelse for de flerheder, der er før en begyndelses enhed, og for de flertydigheder, der må uddrives, før et begreb kan eksistere. Ontologi, forstået som en sammenhængende lære om det, der er, er for Derrida først mulig efter en eksorcisme af alt det, der ikke rummes af denne ontologi, begyndende med forskellen på det, der kendetegner denne ontologi, og det, der ikke gør. Derridas betegnelse for denne konstituerende, men altså udgrænsende, bevægelse er *conjunction*. Det er dens figur, det her skal dreje sig om.

*Spectres de Marx*' redegørelse for *conjunction* introduceres således: “Hvis Marx havde skrevet sit manifest på mit sprog, og hvis han havde fået hjælp til det, sådan

som en franskmand kan drømme om at gøre det, så er jeg sikker på, at han ville have spillet på betydningerne af ordet besværgelse” (73). Marx, siger Derrida, bruger ikke selv ordet, men det burde Marx have gjort, hvis han altså havde skrevet på fransk med hjælp fra en franskmand. Jeg vil ikke opholde mig ved finurlighederne i denne ønskestruktur, men blot fremhæve, at Derridas begrundelser for, at en fransktalende Marx ville vælge ordet, snarere ligner begrundelser for, hvorfor Derrida ville vælge ordet. Ordet kan nemlig “iværksætte og producere en evigt overskydende merbetydning, som er hinsides alle muligheder for appropriation” (73).

Derrida ser tre betydninger (som han henter fra tre sprog) løbe sammen i conjuration, nemlig dels “sammensværgelse”, dels “fremmane”, dels “besværgelse/eksorcisme” (73-84). Særligt de to sidste betydninger forlener ordet med den effekt, som Derrida ofte sætter i spil, nemlig ambivalensens eller tvetydighedens. På dansk rummer besværgelse alle tre betydninger, mens ordet mane mest utvetydigt rummer de to sidste betydninger. Man kan både mane noget (overnaturligt) i jorden og mane noget (overnaturligt) frem. Jeg bruger dels besværgelse, dels fremmane, alt efter sammenhængen.

Derrida udnytter disse flertydigheder i en række konstruktioner, hvis fælles struktur peger på, at man, det vil i *Spectres de Marx* typisk sige Marx, ikke enten maner noget frem eller maner noget væk, men at man altid gør begge dele på en gang. Fortidens spøgelses fremmanes, idet de manes i jorden, ja ofte er spøgelsesets stemme det eneste middel til at forsøge en uddrivelse af spøgelseset med.

Besværgelsens figur forbinder sig nu hos Derrida med jagten og med hjem søgelsen via ordspillet “haunt”/“hunt”. Det, man jager, hjem søger en. I tilfældet Marx optræder koblingen mellem spøgelseset (“Gespenst”) og jagten (“Hetzjagd”) som bekendt i de allerførste linjer af *Manifest der Kommunistischen Partei*: “Et spøgelse går gennem Europa – kommunismens spøgelse. Alle magter i det gamle Europa har sluttet sig sammen til en hellig klapjagt på dette spøgelse” (Marx 1993: 29), og Derrida bruger figuren til at forklare forholdet mellem Marx og Stirner; Stirner, som Marx på den ene side er så uenig med, og som han på den anden side skriver så meget om. Hvorfor denne omfattende jagt på spøgelses fra Marx’ side?

Derridas bud på et svar følger med udfoldelsen af det, han kalder “den paradoksale jagt” (Derrida 1993: 223), hvis kendetegn er, at rollerne mellem bytte og jæger konstant skifter. Det, der umiddelbart tager sig ud som Marx’ jagt på eller eksorcisme af Stirners spøgelses, kan også anskues som Stirners spøgelses, der hjem søger Marx. Marx’ jagt kan kun fortsætte, så længe den ikke når sit mål, og derfor afhænger den, ja hjem søges den af sit bytte. Derrida bugtaler gennem Marx: “Kom frem, så jeg kan jage dig! Hører du! Jeg jagter dig. Jeg forfølger dig. Jeg løber efter dig for at jage dig væk herfra. Jeg lader dig ikke ude af syne. Og spøgelseset forlader ikke sit bytte, som er dets jæger” (222).

Den paradoksale jagt vil ofte forme sig som komplekse vekselvirkninger mellem identifikatoriske bestræbelser og frastødninger. Derrida fremhæver således, at der mellem Marx, den hjem søgte jæger, og Stirner, det jagede spøgelse, består langt flere ligheder end forskelle, at Marx i sin egen fremmanelse af Stirners projekt endog forstærker disse ligheder til et punkt, hvor det kan være svært at se forskel på den, der uddriver, og den, der skal uddrives:

“ Marx forskrækker sig selv, han jagter selv en, som ligner ham så meget, at vi kan tage fejl af, hvem der er hvem: en broder, en dobbeltgænger, et djævelsk spejlbillede. Hans eget spøgelse. Som han gerne vil lægge afstand til, adskille sig fra, modsætte sig. (222)

Det, der skal manes frem for at blive manet i jorden, var der allerede, men som noget fremmed. Den besværgende ikke bare jagter spøgelse, han producerer dem også af sig selv for at kunne distancere sig fra sig selv.<sup>3</sup>

### Faust-pop eller spøgelseshistorie?

Eller for at demonstrere samme pointe på en lidt anden måde:

“ Demon: What an excellent day for an exorcism.  
 Father Damien Karras: You would like that?  
 Demon: Intensely.  
 Father Damien Karras: But wouldn't that drive you out of Regan?  
 Demon: It would bring us together.  
 Father Damien Karras: You and Regan?  
 Demon: You and us.  
 (*The Exorcist*)

Djævelen begærer uddrivelsen, fordi den vil fuldende jagten på den, der jager ham. Hverken Marx eller Derrida – eller Jensen, som det i det følgende skal dreje sig om – jager djævelen, men i deres jagt på tankens og materiens spøgelse opererer rollefordelingen mellem jæger og jaget efter samme reversible logikker

Artiklen skifter nu gear, idet jeg vender mig mod et stykke litteratur for at undersøge besværgelsesfigurens forklaringspotentiale i forhold til arbejdet med en analyse af en litterær tekst. At uddrivelse er højfrekvente i Jensens forfatterskab turde være velkendt. Den kamplyst og vrede, hvormed Jensen i løbet af de første 15 år af sin karriere afskrev sig stort set alle muligheder for faglige alliancer endsige venskaber, er med rette legendarisk: man kan fx nævne udfaldene mod Herman Bang, mod Johannes Jørgensen og mod Georg Brandes. Følgende passage fra *Den gotiske Renaissance* vidner om både midlerne og målet for Jensens bandbuler:

“ Danmarks offentlige Liv og Danmarks Literatur er hinsides Klimakteriet. [...] Derfor har Literaturen i Danmark heller ikke hverken Formaal eller Genstand. Den har til Hensigt at blive anmeldt i Pressen. Kritiken beskæftiger sig aldrig med Bøgers Indhold, men kun med deres Form. [...] Dette er aandeligt Forfald. Naar et Menneske giver sig til at beskæftige sig med selve sin Tanke i Stedet for Tankens Objekt, er han gaaet i Opløsning. Det danske Aandsliv hælder mod Undergang. (Jensen 2000: 104)

Spøgelsets navn er dekadence, forstået som regression gennem forfaldsdyrkelse og forfaldsfremme. Skurkene ikke blot befinder sig i det moderne kulturlivs bærende institutioner, skurkene er selve disse institutioner, af Jensen opfattet som museale

og verdensfjerne lukkede kredsløb af forfattere og kritikere, der går til i ufrugtbar selvavl.

Der er for så vidt ikke noget nyt i at påstå, at den unge Jensen af al magt forsøger at mane dekadencens æstetiske, sociale og især mentale gestaltninger i jorden. Der har dog været forbavsende lidt opmærksomhed på, at det, Jensen forsøger at mane bort, nødvendigvis først skal manes frem.

I *Madame D'Ora*, som udkommer tre år efter sidste del af *Kongens Fald*, mødes og brydes motiver og temaer fra Jensens tidlige, såvel som sene forfatterskab. En del af romanens intrige og dele af dens setting stammer tilbage fra Jensens føljetonroman *Milliontyvenes høvding eller Den røde Tiger* fra *Revue*-tiden;<sup>4</sup> centrale pointer i dens plot lader sig vanskeligt forstå uden oplysninger fra Jensens efterfølgende roman *Hjulet* fra 1905;<sup>5</sup> i 1921 udgives fortællingen i omskrevet form som det drama, den ifølge Jensen oprindeligt var tænkt som, nu med titlen *Sangerinden*.

Romanen er den eneste længere tekst i forfatterskabet, hvis hele handling drejer sig om eksistensen af overnaturlige fænomener, og jeg nærmer mig i det følgende dens omgang med uddrivelsesprocesser gennem receptionens ret forskellige måder at læse bogen på.

Den nyere reception læser typisk romanen som Jensens opgør med spiritismen. Handesten, der beskriver romanen som en "kriminalroman med skæg og blå briller" (Handesten: 175) taler om "spiritismen, der i denne roman får dødsstødet" (173). Frits Andersen, der beskriver romanen som "Danmarks første postmodernistiske roman", iscenesættende "Faust-temaet som pop", opfatter romanen som "et opgør med farens og Thits spiritisme og de seancer, der fortsat blev holdt i hjemmet i Farsø" (Andersen: 58). Men, som Poul Houe tilføjer i sin læsning af romanen, gælder det samtidig, at "hvor Jensen forfægter et bestemt standpunkt, viser hans digtning sig mere kompliceret og modsætningsfyldt" (Houe: 99).

Et kort handlingsreferat synes at bekræfte, at romanen er et stykke spiritismekritik: Den kompromisløst sandhedssøgende forsker Edmund Hall kommer i kontakt med en spiritistisk kreds, der med deres nye medium Mirjam i centrum afholder seancer under tilsyneladende videnskabeligt kontrollerede forhold i Halls laboratorium. Seancernes stadig mere imponerende frembringelser viser sig imidlertid at være produkter af den ferme, men onde og pengebegærlige illusionskunstner Evanstons scenografiske talent. Spiritismens funktion og værdi reduceres til varieteens niveau; fremmanelsen manes i jorden, idet den udstilles som humbug. Det er ikke kun Hall, der tager showet for gode varer; romanens titelperson, den flamboyante og følelsesdrevne sangerinde Madame D'Ora overvindes også til "den radikale Spiritualisme" (Jensen 1904: 165), ligesom kredsen omkring mediet, der beskrives som "Typer af Gennemsnittet [...] dem, der skriver anonyme Breve" (143), tror sig i kontakt med den tretusinde år gamle fremmanede ånd Eld, snarere end med den udklædte Mirjam.

Går man nu til selve fortællingen og ser på dens opbygning og struktur, rejser der sig imidlertid tvivl om åndemaneriets status. Bogens to seancer optager cirka 80 sider (135-191 og 218-239), det vil sige op mod en tredjedel af den samlede roman. En læsning som Handestens, for hvilken "den alvidende fortæller og dermed digteren [fremstår] som en af de sjældne få, der kan se, og dermed ironisk afsløre



personernes fejlsyn og blinde pletter og lade læseren skue sandheden igennem Majas slør” (Handesten: 175), vil have svært ved at redegøre for nødvendigheden af så omfattende passager, hvis eneste formål er slørets; omvejen til sandheden bliver så lang, at vejen, snarere end målet, tenderer mod at blive hovedsagen.

Her tager flere af de tidligere læsninger af romanen netop fat. De opfatter på forskellige måder forholdet mellem mængden af og realiteten af seancerne som et misforhold, som et symptom på uafklarede problemer i dens forfatters forhold til maneriet. Sven Hakon Rossel opfatter afsløringerne som “letkøbte” og humbugforklaringen som en “skinløsning” (Rossel: 431), og romanen som helhed som “et bevidst men ikke helhjertet gennemført antispiritualistisk og realistisk indlæg i Jensens kamp for at overvinde de selvanalytiske, romantiske sider i sin psyke” (Rossel: 466).

Schiøttz-Christensen ser bogen som et eksistentielt indlæg, der vidner om, at det var “et yderst kompliceret foretagende for ham [Jensen] at “gøre op” med spiritismen [...]. Nogen virkelig klarhed eller befrielse ses han ikke at have vundet” (Schiøttz-Christensen: 166). Problemet viser sig for Schiøttz-Christensen i to forhold, nemlig dels bogens forhold til Faust-motivet, som jeg ikke vil forfølge her,<sup>6</sup> dels i Jensens omgang med de seancer, som altså skulle være varietenumre. Snarere end beviser for spiritismens fupnumre læser Schiøttz-Christensen dem som vidnesbyrd om Jensens egen fascination af og involvering i disse forhold: “Spiritismen hverken modbevises eller overvindes – den transformeres” (176). Det, der skulle være svindelnumre, bliver til visioner, “i hvilken digterens eget jeg er helt og fuldt til stede” (191). “Kun naar man opfatter seanceskildringen som vision, forstaar man, at digterens sprog kan være saa bevæget og gennearbejdet: det er jo alvor for ham. Der er en I. P. Jacobsensk omhu for farverne” (188).

Schiøttz-Christensens pointer hviler på en vigtig observation, nemlig den, at seancebeskrivelserne i dén grad griber om sig, og at de derfor må tjene andre funktioner end blot at lægge op til deres afsløring som svindel. Det, der i situationen tager sig ud som fremmanelser for videnskabsmanden Hall, manes selv frem i lange passager, som langt hen holder læseren i tvivl om både forklaring og funktion.

Hvilke funktioner tjener da seancerne? Mit bud er, at deres længde og form er følger af, at romanen er fyldt med besværgelser, at den bedriver en flersidet eksorcisme. Seancerne kalder noget frem for at kalde det væk – de maner. Jensen bestræber sig i *Madame D’Ora* på at uddrive forskellige, men forbundne fænomener, idet eksorcismen retter sig mod spiritismens overtro, mod dekadencens hypersensitivitet og hyperrefleksivitet og mod en bestemt måde at skrive på.

### Nephentes-forlokkelser

Romanens Edmund og Leontine er typer, hver repræsenterende perverst forfinede dele af en højtudviklet, men dødsmerket europæisk kultur og tænkning. De er ekstremismens misfostre<sup>7</sup> i form af henholdsvis maskulin, analytisk abstraktion og feminin, parfumeret kødfylde.

Edmund, søn af en tysk fabriksejer og en omrejsende danserinde, inkarnerer en indædt og hensynsløs videnskabelighed, hvis trang til at se og indse altings sam-

menhæng, understøttet af alskens synsforstærkende apparater (fx røntgenstråler), fører ham lukket ind i blindhed. Hans manglende jordforbindelse kommer til udtryk i hans to foretrukne opholdssteder: det æteriske og rensede laboratorium i himlen over byen og den forladte ruins "sorte Stilhed" (Jensen 1904: 98) uden for byen, hvor "Forfaldet staar tykt i Luften" (103), mens "det ubeboede Hus" (268) "meget, meget langsomt men sikkert" (98) synker mod jorden.

I den afsluttende samtale med detektiv-parodien Mason sætter Edmund med vanlig analytisk skarphed selv ord på sin udspaltede naturs unaturlighed: "Jeg har ikke haft Selvopholdelsesdrift [...]. Jeg satte det Kvindelige i min Natur til, Urtaagen og den levende Uvidenhed, idet jeg stred for Klarhed. Mine Sanser slap Virkeligheden mens jeg søgte Forfinelsen" (286).<sup>8</sup>

Et parallelt, men anderledes virkelighedstab udleveres af Leontine. Som Edmund bærer hun rundt på en grotesk forvokset side af den europæiske arv, netop den side af det hele menneske, som Edmund mangler, "den levende Uvidenhed", rammesat af et hypertrofisk følelsesliv. Leontine kastes konstant rundt i ekstreme følelsesudsving – hun både græder og griner voldsomt i alle scener – samtidig med, at hun selv i kraft af sin eminent effektfulde sangkunst fremmer lignende reaktioner i andre. For den historieløse digterspire og det åbenlyse boksertalent Lee fremstår hun som en dekadent muse, som "selve *Evropa*", bærer af "alle de gamle Rigers Kultur". Inspireret af hende taler han "om gamle Grækere og om Paris og Skandinavien og taler med andagt om Forfaldets og Skændselens glødende Blomstring" (201).

Begge excellerer de i deres ekstreme virke, begge foragter de det gennemsnitlige, begge mangler de hinandens egenskaber, såvel som kontakten med det animalske i dem selv, ironisk udstillet i deres undergang: Edmunds liv ender, da han bliver snydt af Evanston, klædt ud som "The missing link", mens Leontine ender sit liv som et dyr, smittet med hundegalskab og med munden fuld af græs. Begge forfiner de ind i degenerationen, begge bukker de under i konfrontationen med den nye verden.<sup>9</sup>

Hvordan er nu forholdet mellem uddrivelsen af disse dekadenter og så fortællingens lange, spiritistiske fremmanelser? For at se forbindelsen er det i første omgang nødvendigt at skelne mellem de to ting.

Først fremmanelserne: Seancerne rummer adskillige passager, som læseren må opfatte som ironiske, men som ikke opfattes sådan af deltagerne. Til en begyndelse signalerer hele seancens overdrevne rammesættelse, at foretagendet fordrer en mistænkelig grad af dulghed. En særlig stemning vækkes, idet den vanlige opmærksomhed sløres. Det sker via de fuldstændigt mørklagte vinduer, de forseglede døre, det røde lys og musikken, der tydeligvis igangsættes med det formål at levere kærkomne distraktionsmanøvrer: "Det er godt! Musik!" (168) og "Han beder om Musik [...] og alt er i Orden" (175). På samme måde ironiseres der over spiritisme-projektet, når seancens deltagere i perioder, hvor der skal udføres særligt vanskelige manelser/tricks, ikke må kigge på Eld, "da Erfaring fra tidligere Seancer havde lært, at det vanskeliggjorde Processerne" (168).

Fortællingen lægger også afstand til de fremstillede og deres gøren ved at lade dem sige ting, som afslører mere om seancens svindelkarakter, end de talende selv forstår. Noget sådan gælder fx Mc Garthys kone, der

“ [...] skred til at fortælle Madame en række mærkelige Ting om den fysiske Korrespondance mellem Kredsen, Mediet og Eld, hvordan Mirjam havde faaet et Hul i sin Fløjlsskjole, da man klippede et Stykke af Elds Muselinsgevandt, hvordan Eld havde ført sin Arm stift en Dag da Mirjam havde skoldet sin Albue o.s.v. (162)

Her er det ligeledes umuligt for læseren at være i tvivl om, hvorvidt Mirjam og Eld er den samme og seancerne følgelig svindelnumre.

Et tredje rum for ironi åbner sig mellem de andres og Edmunds egen opfattelse af hans rolle som sandhedssøgende, eksperimenterende videnskabsmand. Hans mange tilfælde af åndenød og fysisk ildebefindende opstår således især i tilfælde, hvor det unge, kvindelige mediums påfaldende lette gevandter fylder billedet. Mc Garthys kone hvisker om en af seancens bipersoner, at “Hun er fuldt paaklædt i rigtigt Kostume, ikke Aandegevandt”, en undtagelse, der bekræfter seancernes regel om Elds, og de andre optrædende kvinders, manglende beklædning. Edmunds fascination af kødets, snarere end åndens velsignelser, stimuleres med stor tæft af det næsten nøgne medium selv, fx når hun beder Edmund placere en hånd på sit bryst.

Fortællingens ironiseren over spiritistkredsens manglende kritiske sans vokser frem, når afstanden mellem den fremstillende instans og de fremstillede bliver synlig. Når Schiøttz-Christensen finder, at mange af de fremstillede ting ikke blot ikke gives en rationel forklaring, men at de også forekommer helt uforklarlige, skyldes det givetvis, at fortællingen holder en stram disciplin, hvad angår økonomiseringen af de afslørende, ironiske passager. Størstedelen af fremstillingen af seancerne sker således via en ubrudt dækning gennem en eller flere af de tilstedeværende personer, primært Leontine. Disse konstruktioner tjener dels en plotmæssig funktion (de bibeholder til en vis grad spændingen om seancernes realitet for romanens første-gangslæser), dels en karakteriserende funktion. Læseren ser og opfatter gennem Leontine, hvorved han også bibringes viden om hendes måde at opfatte og se på; størstedelen af tekstens brug af ordet *uhyggelig* stammer således fra Leontine. Et markant eksempel på, at læseren præsenteres for hændelserne, således som Leontine og/eller kredsen opfatter dem, findes i slutningen af den første seance, hvor det noget uforståeligt lyder, at Eld “forsvinder totalt som en Flamme, der hopper op fra sin Aske” (179). Forklaringen gives i den følgende bekræftelse på, at opfattelsen skal tilskrives de tilstedeværende: “Der hvor hun havde været *saa* de Halvmørket foran Kabinettet” (179, min kursiv).

Det er netop via disse dækningsfænomener, at romanen forbinder sin uddrivelse af spiritismen med uddrivelsen af dekadenterne Edmund og Leontine. Det er således ikke kun seancerne og deres deltagere, der bades i ironiens lys; det samme gør oplevelsen af seancerne. Schiøttz-Christensens problemer med at forklare deres omfang og den omhu, hvormed de fremstilles, “en I. P. Jacobsensk omhu” (Schiøttz-Christensen: 188), skyldes, at han ikke læser seancerne som det, de også er, nemlig ironiske portrætter af dekadenternes sanseberusende stil, af dyrkelsen af “Stemningens Flygtighed” (Jensen 1904: 156).

Når Leontine opfatter “de lange kraftløse Toner” fra spiritisternes orgel som min-

der “om Vindens melodiske Klagen i utætte Døre” (158), så parodieres ikke bare hendes overdrevne sanselighed, men også en bestemt skrivestil, som nærer sig af en lignende overdreven sanselighed, og som den helt unge Jensens eget forfatterskab er rigt på; der findes således pibende vind i døråbninger i både den tidlige Himmerlandshistorie “Oktobernat” og i *Kongens Fald*. Ikke mindst seancernes ekstreme blomsterdyrkelse tjener sådanne stilparodiske funktioner. Et eksempel, igen dækket gennem Leontine, lyder “det var den tætte og søde Liljelugt, der indeholder en hel Have af Blomsteraande, men den var af natlig Farve, saa at man drak den begærligt og bange” (167). I et andet, mere udfoldet eksempel, bliver det tydeligt, både hvem Jensen især sigter på med disse parodier, og at Schiøttz-Christensens observation af en Jacobsensk omhu har mere på sig end som så:

“ Hvert enkelt, rundet Blomsterblad, yndigt hvælvet, blødt i Skyggen, men i Lyset med tusinde næppe synlige Gnister og Blink; med alt sit favre *Rosenblod* samlet i Aarer og spredt i Huden ... og saa den tunge, søde Duft, den drivende Em af den røde Nektar, som koger i Blomsterets Bund. Hurtigt strøg hun sine Ærmer op og lagde de *nøgne Arme* ned i Rosernes milde, fugtige Kølighed. Hun vred dem rundt i Roserne, der med løse Blade flagrede mod Jorden [...]. (Jacobsen 1989: 10, mine kursiveringer)

“ [...] der skyder Roser op i vældige Eruptioner, de regner ned, de hvirvler ned, og nye Verdener af Farver tændes og følger efter, Byger af Blomster, Vandfald af Blomster ... og midt i Orkanen staar Eld med de *nøgne brune Arme* spillende som Luer op i Luften. Haaret strømmer om hende, og hendes Blik er saa stort, saa almægtigt, hun rækker sig, saa at det hvide Klædebon glider fra hendes Skuldre, hun rækker sig mere besværgende og staar nu i en eneste vild, uhyre Hvirvel af purpurrøde Roser. Hun rækker sig ud af Klæderne, det er som om hun hæver sig et Stykke op fra Gulvet i Hvirvlen af *Blodblomster* [...]. (Jensen 1904: 178, mine kursiveringer)

Sammenstillingen af citatet fra Jacobsens *Marie Grubbe* (1876) og Jensens *Madame D’Ora* viser, hvor tæt fremstillingen i Jensens roman er på forlægget. Den afgørende forskel ligger i sådanne formuleringers indramning. Hos Jacobsen står de for den fremstillende instans’ regning, hos Jensen filtreres de gennem fortællingens dekadente personer.

Det egentlig spøgelse i *Madame D’Ora* er ikke den udklædte, men uskyldige Mirjam eller den skyldige, men skjulte regissør Evanston, men stemningskunsten.

De lange spiritistiske passager fortaber sig i fortabelsen for at vise, hvori forbindelserne mellem spiritismen og de dekadente bevidstheder består: Spiritismens manekunst tjener, præcist som dekadenternes stemningskunst, som en degenereret og verdensfjern bevidstheds opium. Om Edmund forlyder det, at “Han stirrede tomt hen for sig, hans Næsebor videde sig ud, sitrede, og dog smilede han som om han inddrak en sød og sørgelig Lugt...” (172). Efter seancen beskrives dens deltagere som postekstatiske, men stadigt kraftigt påvirkede stofmisbrugere: “da lignede de en Gruppe Sædelighedsforbrydere i et Panoptikon. De var alle fuld-

stændigt afspændte og slappe, uden Tegn paa Liv i Øjnene, pint ud som krammede Katte, de lignede Asken af sig selv. Men de var henrykte” (191).

Midt i den første seances eufori overdrager den udklædte Mirjam en plante til den tryllebundne Edmund:

“ Han ser ved første Øjekast, at det er en *Nepentes*. Den driver af Fugtighed, Rødderne omslutter en stor Klump slimet Mudder. Den lange Stængel er med fem-seks Tommers Afstand besat med Kranse af fluefangende Kander, og i alle disse Kander er der endnu Væske, som om Planten lige er rykket op fra sit Sted i Bagindiens Sumpe. Den lugter af raat Kød... (174)

Den eksotiske, kødædende plante *Nepenthes*<sup>10</sup> har fået sit navn af Linné under henvisning til Homers *Odysseen*, hvor Helena modtager et stof, som har til effekt at dulme sorg og smerte ved hjælp af glemsel; *ne-penthes* kan oversættes med ikke-sorg.<sup>11</sup> Spiritismens og stemningskunstens karakter af farlig bedøvelse får sig et ganske håndfast symbol i denne “vaade Plante”; eksotisk, forførende og emmende af animalske instinkter, drivende af væde gives den til Edmund. Sekundet efter tages den fra ham igen, efterladende ham med lyst til mere, men med stadig mindre greb om det forhold mellem virkelighed og tankespind, som hans mange instrumenter forgæves er sat til at synliggøre.

I *Madame D’Ora* bedrages de degenererede og dekadente, de under- eller overudviklede. Det gælder kredsen af spiritister, der beskrives som “[...] slidte og syge [...] noget i selve deres Hovedform taler om aandelig Nød, om Underernæring i Generationer” (143), og det gælder videnskabsmanden og kunstneren, begge specialiserede ud af livsdueligheden, uden kontakt med deres dyriske side, dekadente. Ikke for ingenting siger Leontine til Edmund: “Du er en rigtig Baudelaire” (103).

Bedraget sker via stemningskunstens narkotika, og bogens lange fremstillinger af seancerne leverer indsigtfulde analyser af det fascinerende og vanedannende både ved fremmanelserne og ved den litterære stil, der her lignes med åndemaning, nemlig det overdrevne blomstervældes stil.

Alternativet til blomsterstilen præsenteres i bogens lange boksescene mellem Lee og Evanston. Her erstattes de uvirkelige, florumvundne antydningsskaskader med anderledes håndfaste slagudvekslinger mellem mænd i bar overkrop. Fremmanelsens stil, hvad enten den iscenesættes som spiritisme eller som dekadent prosa, er fup og svindel, et potentielt farligt stof, som tryllebinder og pirrer, men som bringer glemsel.

## Udvekslinger

“ Psychiatrist: I’m speaking to the person inside of Regan now. If you are there, you too are hypnotized and must answer all my questions. Come forward and answer me now.  
[Regan growls and contorts on the bed]  
Psychiatrist: Are you the person inside of Regan? Who are you?

[Regan slams her fist into the Psychiatrist's groin]  
(*The Exorcist*)

Målet med læsningen af *Madame D'Ora* var at vise et eksempel på, hvordan besværgelsesmekanismer arbejder som formende kræfter i et litterært værk. I dette værk sker det i et vist omfang under ironiens ledelse, men tilbage bliver, at det, der ikke må være, må kaldes frem for at kunne blive manet i jorden – det, man jager, er man selv. Jensens spøgelse er såvel andre forfattere og andre tekster som bestemte bevidsthedsfænomener. Det, der går igen hos Jensen, er dels Jacobsens og flere andres ånder, dels selve ånden forstået som ånden, der tager sig selv som genstand i selvbevidsthedens og selvrefleksionens tilbagekoblinger.

Det nye består ikke i at sige, at den tidlige Jensen stod i et nært inspirationsforhold til andre digtere, men i at vise betydningen af de negative inspirationsforhold. Uddrivelsen og udrensningen er således et formende princip for en række af de Jensen-tekster, der traditionelt opfattes som forfatterskabets mest originale. Teksterne skrives frem af ønsket om at skrive andet væk, og deres foruroligende karakter udgår blandt andet fra det faktum, at hverken det arvede eller det nye endegyldigt gives plads eller hvile.

Hvordan forholder en sådan tilgang til og operationalisering af en figur i Derridas produktion sig nu til denne som helhed? Et markant træk ved diskussionen af værdien af Derridas tænkning er, ud over dens voldsomme polarisering, det forhold, at både apologeter og kritikere holder fast i, at den sene Derrida i bund og grund er den samme som den tidlige Derrida.

Derridaspecialisten og dekonstruktøren Nicholas Royle afviser således enhver tale om faser i Derridas produktion. Han afviser samtidig ideen om, at Derridas produktion skulle blive mere politisk over tid. I "Bin Laden on the Telephone" (2006) formulerer han det på følgende måde:

“ [...] in order to be canny enough to read Derrida it would first be necessary to get beyond the notion that his writing or his thinking, his language, if you will, takes on an increasingly political character, starting perhaps with “The Force of Law” in 1989 or *Spectres of Marx* in 1993. It’s political all the way down the line. (Royle: 194)

I artiklen “The Uncanny Nineties” fra 1995 (som består af lige dele kritisk analyse af termen “das unheimliche” og anmeldelse af *Spectres de Marx*) er Martin Jay helt enig i, at Derridas tænkning ikke for alvor har forandret sig over tid, selv om det leder Jay til den modsatte vurdering af dens værdi. Jays eksplicitte kritik af 90’ernes trang til at dyrke det uhyggelige og monstrøse bliver implicit en kritik af Derridas tænkning som en moralsk dubiøs tænkning, der i bedste fald producerer lystfyldt underholdning, i værste fald indhyller folk i en stadig mere verdensfjern og verdensskyende følelseløshed. Formanende afrunder Jay sin artikel med en sætning, der begynder med et “måske”, men slutter uden spørgsmålstejn: “Perhaps we have learned a bit too easily to enjoy our symptoms rather than to fight them, gaining whatever modest thrills come with watching horror movies, while becoming increasingly numb to the real horrors on the far side of the screen” (Jay: 164).

Mens Royle finder, at allerede den tidlige Derrida var ekstremt politisk, så finder Jay, at det, der hos den sene Derrida umiddelbart tager sig ud som en vending mod verden, kun er en maske, som dækker over de samme manøvrer, som tidligere udspandt sig i et ufarligt limbo, men hvis uforpligtede, nydelsessøgende lege nu bliver direkte farlige, fordi de prætenderer at handle om en fælles virkelighed.

Selv om nærværende artikel ikke eksplicit tager stilling i debatten om anvendeligheden af Derridas tænkning, så argumenterer den implicit for dekonstruktionens nytteværdi over for i det mindste bestemte typer af problemer. Kraften i Derridas interventioner stammer hverken fra en tilsyneladende skrifttænkning, der i virkeligheden er politisk eller fra en tilsyneladende konteksttænkning, der i virkeligheden hænger fast i formelle spørgsmål, men snarere fra den energi, hvormed Derrida markerer, forskyder og problematiserer netop grænserne mellem formalistiske og historistiske tankesæt.

Eller som boghistorikeren McDonald opsummerer det i sin glimrende analyse af den ofte misforståede nøgleformulering hos Derrida, ordspillet “*Il n’y a pas de hors-texte*”.

“ Ordspillet [“*Il n’y a pas de hors-texte*”] understregede ganske fikst Derridas vedholdende forpligtelse på at problematisere alle almindeligt anerkendte forestillinger om, hvad der er uden for, og hvad der menes at være inden for skriften. [...] Ordspillet var også et ekko af hans dobbelte analyse af identiteten af det litterære værk, hvor han, som det allerede er fremgået, insisterede på det værdifulde og udfordrende ved den ustabilitet, der kendetegner distinktionen mellem de tryllebundne anti-essentialisters fremhævnning af skriftens interne fordringer og skeptikernes fokusering på de institutioner, der er eksterne i forhold til skriften. “*Il n’y a pas de hors-texte*” er altså langt fra en afvisning af ethvert historisk perspektiv, men tværtimod en genopfindelse af historismen på grundlag af en destabilisering af traditionelle dogmer. (McDonald: in press)

Bedre end at stemple Derridas tænkning som gennemført (a)politisk eller som gennemført (u)etisk er det at tage ved lære af dens skarpe og vedblivende analyser af det, man kan kalde udvekslingsmekanismer. Derridas tænkning er fyldt med overvejelser over netop udvekslinger mellem tekst og kontekst. Fortsat refleksion over sådanne udvekslingsmekanismer er nødvendig, om ikke andet så for at klargøre, hvad der på et givent tidspunkt og i en given situation overhovedet forstås ved tekst og kontekst. En særlig gevinst ved Derridas tilgang til disse tekstuelle og kontekstuelle tærskelfænomener er, at han insisterer på at tænke dem som modstands- og modsigelsesfyldte.

Den udvekslingsmekanisme, jeg har opholdt mig ved – besværgelsen – angår just sådanne problematiserede og modsætningsfyldte forhold mellem tekst og kontekst. Med den bliver det muligt mere indgående at analysere de ambivalente forhold mellem den skrivende og andre skrivende; forhold, der viser sig i situationer, hvor den jagede bliver jægeren, hvor spøgelse må manes frem for at blive manet i jorden.

## Noter

- 1 Derved adskiller min tilgang sig fra eksisterende danske læsninger af *Spectres de Marx*, hvoriblandt skal nævnes Jesper Egholms oplysende “Marx’ spøgelse – om Jacques Derridas *Spectres de Marx*”, en efter eget udsagn “intervenerende og rhapsodisk [sic!]” indplacering af værket i forhold til nogle af dets vigtigste ide- og filosofihistoriske valgslægtskaber, samt Jacob Bøggilds “Marx’ spøgelse ifølge Derrida”, der påviser interessante forbindelseslinjer mellem blandt andet Sartres begreb om det imaginære, Kierkegaards begreb om angst og Derridas spøgelsesfigurer.
- 2 Derrida konstruerer neologismen “hauntologie”, som i ordspillet form fastholder hans afgørende pointe på dette sted: At en lære om det værende også samtidig, for ikke at størkne og blive til en falsk lære, må medtænke eller levne plads til det uhjemlige, som må fortrænges for at en lære kan blive til.
- 3 Besværgelsesfiguren angår dermed nogle af de samme forhold, som Harold Bloom i *The Anxiety of Influence* (1973) lægger til grund for sin teori om digtningens udvikling som bestemt ved angstprægede arveforhold og stærke fejllæsninger. Bloom skelner som bekendt mellem seks forskellige revisionistiske modi, hvorigennem et digt kan forholde sig til et stærkt forbillede: *Clinamen* (bryde af eller strejfe væk fra forbilledet), *Tessera* (forme en antitese til forbilledet), *Kenosis* (udtømme forbilledet), *Daemonization* (lade sig besætte af noget, der er fremmed for forbilledet), *Askesis* (rense sig for forbilledet) og *Apophrades* (med vilje åbne sig for forbilledet) (Bloom 1997, 14f). Blooms erkendelsesinteresse retter sig mod inspirationsforhold, som disse opstår mellem og viser sig i digternes tekster. I modsætning hertil beskriver besværgelsesfiguren uddrivelse, der også retter sig mod andre fænomener, fx forholdet til bestemte forestillinger og tankemønstre.
- 4 Jf. Nedergaard: 32f.
- 5 Jensen omtaler i *Æstetik og Udvikling*, efterskriftet til *Den Lange Rejse*, romanerne som “pseudo-amerikanske Pseudo-romaner” (Jensen 1923: 125), der “tilsammen burde hedde *The missing Link*” (126).
- 6 Det findes udførligt behandlet, først i Leif Nedergaards *Johannes V. Jensen* (1943), 105-109, siden mere udfoldet i Schiøttz-Christensens *Om sammenhængen i Johannes V. Jensens forfatterskab* (1956), 160-286 og endelig igen i Sven Hakon Rossels “Efterskrift” i Jensen: *Madame D’Ora, Hjulet* (1997), 437f.
- 7 Jf. Jankélévitch.
- 8 I formuleringer som disse lyder Edmund Hall meget som Einar Elkær i Jensens roman af samme navn fra 1898, jf. Rossels bemærkning om, at det vel “er mere end blot en almindelig forskrivelse, at Jensen i trykmanuskriptet til *MDO* kommer til at kalde Edmund Hall for Elkær [...]” (Rossel: 430).
- 9 Houe ankommer i sit kapitel om *Madame D’Ora i Menneskelinien – Mellem Johannes V. Jensen og Herman Bang* (1999) ad en lidt anden vej til en lignende bedømmelse af romanens mandlige hovedperson: “Sådan prøver den dekadente [Hall] forgæves at redde sit eget skind ved at naturalisere sin unatur [...]. [Hall] er naturalisten som er fremmed for naturen og videnskabeligt søger ud over den – blot for herved og herude at få forstærket den fremmedfølelse der inspirerede hans søgen” (108-109).
- 10 Planten er kødædende og giftig; dens danske navn er “kandebærer”, hvilket henviser til de store beholdere, i hvis syre den opløser og fortærer levende væsner.
- 11 Både planten og stoffet Nephthes spiller en rolle hos en række af de forfattere, der typisk forbindes med den franske dekadencebevægelse i slutningen af 1800-tallet. Poe påkalder sig stoffets glemselsfremkaldende egenskaber i “*The Raven*” (1845) med det formål at glemme, ikke Leon-



tine, men Leonore: "Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!" (Poe: 74). For hovedpersonen i Joris-Karl Huysmans' *A Rebours* (1884), Des Esseintes, står planten som den mest excentriske af alle de mange excentriske planter, han henter til huse: "og endelig nepenthes med en fantasiform som overskred alle kendte grænser for excentricitet" (Huysmans: 96).

## Litteratur

- Andersen, Frits, 2002: "Johannes V. Jensen", i Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede, bind 1*. København, Gads Forlag, s. 50-71.
- Bloom, Harold 1997: *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press.
- Bøggild, Jacob 2007: "Marx' spøgelse ifølge Derrida", *K&K* nr. 104, s. 166-189.
- Derrida, Jacques, 1993: *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée.
- Egholm, Jesper 1995: "Marx' spøgelse – om Jacques Derridas *Spectres de Marx*", i: *Slagmark* nr. 24, s. 141-150.
- Friedkin, William, 1973: *The Exorcist*.
- Handesten, Lars, 2000: *Johannes V. Jensen. Liv og værk*. Gylling, Gyldendal.
- Houe, Poul, 1999: *Menneskelinien – mellem Johannes V. Jensen og Herman Bang*, København, C.A. Reitzel.
- Huysmans, Joris-Karl, 1988: *Mot strømmen*, Oslo, Bokvennen Forlag.
- Jacobsen, J. P., 1989: *Fru Marie Grubbe. Interieurer fra det syttende Aarhundrede*, København, Det danske Sprog- og Litteraturselskab/Borgen.
- Jankélévitch, Vladimir, 1993: "Dekadencen", i *Passage* 13, s. 131-48.
- Jay, Martin, 1995: "Forcefields: The Uncanny Nineties", i *Salmagundi*, s. 20-29.
- Jensen, Johannes V., 2000: *Den gotiske Renaissance*, 2. udgave. København, Gyldendal.
- Jensen, Johannes V., 1923: *Æstetik og Udvikling. Efterskrift til Den lange Rejse*, København, G. B. N. F.
- Jensen, Johannes V., 1904: *Madame D'Ora*, København, G. B. N. F.
- Marx, Karl og Engels, Friedrich, 1972: *Manifest der Kommunistischen Partei. Werke*, Band 4, Leipzig, Dietz Verlag Berlin.
- Marx, Karl og Engels, Friedrich, 1990: *Die deutsche Ideologie. Werke*, Band 3, Leipzig, Dietz Verlag Berlin, s. 20.
- McDonald, Peter, 2009 (forventet): "(Post)teoretiske litteraturhistorier og forestillinger om bogen", i Bjerring-Hansen og Jelsbak (red.): *Moderne Litteraturteori: Boghistorie*, in press ved Aarhus Universitetsforlag.
- Nedergaard, Leif, 1943: *Johannes V. Jensen*, København, Gyldendal.
- Poe, Edgar Allan, 1971: "The Raven", i: *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe with Selections from his Critical Writings*, New York, Alfred A Knopf, s. 73-75.
- Rossel, Sven Hakon, 1997: "Efterskrift", i Jensen: *Madame D'Ora, Hjulet*, Holstebro, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen, s. 419-476.
- Royle, Nicholas, 2006: "Jacques Derrida's Language (Bin Laden on the telephone)", i: *Mosaic* vol. 39, nr. 3, s. 173-195.
- Schiøttz-Christensen, Aage, 1956: *Om sammenhængen i Johannes V. Jensens forfatterskab*, København, Borgen.
- Shakespeare, William, 1895: *Hamlet. I: The Works of William Shakespeare*, bind VII, London, Macmillan and co, s. 360-491.
- Townshend, Jules, 2004: "Derrida's Deconstruction of Marx(ism)", i *Contemporary Politics*, vol. 10, nr. 2, s. 127-143.