

G R Æ N S E L A N D E



Henrik Lübker, f. 18.06.1976
stud.mag. i Dansk og Kultur og formidling
Nyborgvej 236A, 5220 Odense SØ
Antal tegn: 553936

Besvarelse af prisopgave ved Institut for Litteratur, Kultur og Medier:

“Der ønskes en undersøgelse af modernitetens subjekt i den danske prosa, som i årene ca. 1960-90 på en gang forholder sig til og overskrider en litterær realisme (eksempelvis i Peter Seebergs, Peer Hultbergs og Jens Martin Eriksens litteratur). Undersøgelsen ønskes tilrettelagt med særlig henblik på de æstetiske strategier, der er virksomme i denne litteratur.”

INDHOLDSFORTEGNELSE

FORORD	9
INDLEDNING	11

ÆSTETISK FREMMEDGØRELSE

KAPITEL 1: SUBJEKTPROBLEMATIKKENS FORM OG UDSPRING	23
Subjektet – mellem verden og virkelighed	23
Fortæringen af den Anden	24
Kants kopernikanske vending.	26
KAPITEL 2: DEN INSTRUMENTELLE FORNUFTS SYSTEMATIK	30
Tilbageslåen i det mytiske	30
Krise	32
Tingsliggørelsens former – kulturindustrien	33
Tingsliggørelsens former – adiaforiseringen	35
Grand Hotel Abgrund – håb for de døde?	36
KAPITEL 3: KUNSTENS FORM OG SYSTEMATIK	38
Romantikken – regressiv progression	38
Det kunstske hos Kant – spor af den negative dialektik	41
Autonomi og historicitet	43
Autonomi og sandhed	45
Autonomi og heteronomi – bestemt negation	46
Mimesis og subjektivitet.	49
KAPITEL 4: ROMANENS DOBBELTFORMER	52
Lyrik og roman	52
Tidens død eller dødens tid	52
Den moderne romans tids- og rumerfaring	55
Repræsentationsformer.	56

GRÆNSELANDENES ÆSTETIK

KAPITEL 5: OG DU, ØDELAGTE MENNESKE, HVAD VIL DU GØRE? – OM GYNTHYR HANSENS TIDLIGE FORFATTERSKAB	61
Fra et punkt i mig selv	61
Forvandlingens statik	64
Traume og overgreb	69
Stemmernes dissonans – læserens harmoni	70
Småborgerlig enetale	73
Du skal elske dig selv og blive en succes	75
Verden bøjet til en vilje	77

Slave i eget herskab.	81
Offerets tyranni	83
Isolation og hierarki	85
Afslutning	88

KAPITEL 6: SJÆLENS UBODELIGE ENSOMHED – OM CHRISTIAN SKOV'S

ROMANFORFATTERSKAB	90
Bestemmelse og uvished.	90
Blændværk og øjenåbnere.	93
Måske, muligvis og antageligt.	96
Nachträglichkeit og subjektivitet	99
Omverdenens magt – forløsningshåb 1	101
Mellem indikativ og konjunktiv – forløsningshåb 2	102
Kroppens syndefald – forløsningshåb 3	104
Læserforhold	108
Ensomhed og grøde	109
Afslutning	111

KAPITEL 7: SPROGETS YDERSTE GRÆNSE, KROPPENS INDERSTE RUM – ET SPOR I JENS-MARTIN ERIKSENS FORFATTERSKAB.

Spor	114
Sprogonaniens potens og impotens	117
Savnets sprog	122
Mellem stemme og vand	126
Blikkets sprog.	129
Sprogets blik	130
Forløsningsforsøg og negation	133
Myten om oprindelse.	135
Opløsning	136
Læserens traume.	138
Sprogets, kunstens og kritikken offer.	140
Afslutning	143

KAPITEL 8: PÅ SPORET AF SUBJEKTET – OM PEER HULTBERGS ROMANFORFATTERSKAB

En legende pessimist	146
Monomaniens sproglighed	149
Forfatterskabets selvopgør med forløsningen	153
Dannelsens principper og misvækst	154
Subjektet som forsvindingspunkt	157
Papfigurer og papkulisser	160
Resignation	163
Sladderdiskursens selvafløring og formuleringsproblemer	165
Den implicitte fortællers selvafløring.	168
Del og helhed.	171
Hultbergs forfatterskab.	172

FORBINDELSE OG OPLØSNING

KAPITEL 9: DEN SUBJEKTIVE VENDING – GROTESK MODERNISME SOM RADIKAL IMPRESSIONISME?	175
Naturalisme og impressionisme	175
Den indre monolog	177
Fænomenologisk apperception	179
Afsporing	181
KAPITEL 10: KUNSTENS DØD OG FORTSATTE BESTÅEN	184
Postmodernisme som nekrolog over kunsten	184
Den positive andethed	186
Den groteske modernismes aktører	187
Skrigets prosa	189
Den hjemlige modernismedebat	191
NEKROLOG OG APOLOGI	196
LITTERATURLISTE	198
RESUMÉ	208
ZUSAMMENFASSUNG	211
BILAG	215
Bilag 1	215
Bilag 2	216
Bilag 3	218

FORORD

Det skal bemærkes, at der i kapitlet om Jens-Martin Eriksen indgår en læsning af romanen *Den hvide væg*. Læsningen er en omarbejdning af en tidligere overbygningsopgave og bør derfor ikke medtages i bedømmelsen af afhandlingen. Forståelsen af kapitlet eller afhandlingen i sin helhed er ikke betinget af denne læsning, men det skal ikke afholde mig fra på det kraftigste at anbefale afsnittet til læseren, da det rummer en række gode pointer og således kan tjene til at tydeliggøre Jens-Martin Eriksens poetologiske projekt.

Jeg har tilstræbt at citere på originalsproget. De enkelte steder hvor det ikke har været muligt – enten som følge af manglende adgang til originalværkerne eller som følge af manglende adækvat sprogkunnen – har jeg angivet oversætter i litteraturlisten.

Når der er blevet benyttet nyere udgaver af et værk, har jeg angivet dettes udgivelsesår i litteraturhenvisningen, mens årstallet for 1. udgivelsen er angivet i parentes i litteraturlisten.

Litteraturhenvisningerne angives i brødteksten ved særskilte citater, mens de angives som fodnoter, såfremt det citerede er indarbejdet i brødteksten. I afhandlingens læsninger afstår jeg dog delvist fra denne praksis, da der som oftest er tale om en række citater fra samme bog. I sådanne tilfælde nøjes jeg med at angive sidetallet, der placeres i brødteksten for læsevenlighedens skyld.

Der skal, i patosfyldt stil, lyde en tak til Rasmus Ø. Jensen og Henrik Johannesen for deres utrættelige lyst til at diskutere og kommentere arbejdet. Og naturligvis skal der også lyde en stor tak til min kæreste, Kirsten, for med ophøjet ro at acceptere min tilbagetrækning til "Grand Hotel Abgrund".

Henrik Lübker, Odense, januar 2007.

INDLEDNING

“Jeg vakler mellem kirke og kro”, synger Peter H. Olesen i en af Olesen-Olesens sædvanligt melankolske sange¹ og tematiserer dermed, hvorledes subjektet vakler mellem forskellige måder at være i verden på – i dette tilfælde i form af et valg mellem det sakralt ophøjede og det kropsligt nære. Går man på gågaden i Holstebro, kan man opleve noget lignende og pludselig føle sig udspændt mellem arresthuset og den lokale pub, *Fox and Hounds*. Sat på spidsen: Med soningen af levet liv, lukketheden og det statiske på den ene side og hengivelsen til livet, det processuelle og sanserne på den anden befinder man sig i rummet mellem mulige verdener.

I spejlingspunktet mellem autonomien og det åbne, det statiske og det processuelle, står en lille, ved første øjekast undseelig, skulptur af Alberto Giacometti.² Rent konkret forestiller skulpturen en unaturligt smal kvinde, der står på en lille firkant med hjul. Kvindens positur er blottet for tegn på bevægelse, og hendes krop er kun groft aftegnet. Således lader det til at være verden, der handler med hende, og ikke omvendt, eftersom skulpturens eneste bevægelsesmoment ligger uden for hende selv. I denne optik er udsigelsen, at hun ikke kan blive agens i sit eget liv. Hun er fastlåst i en positur, hvor det er noget uden for hende selv, der bestemmer hendes vej igennem livet. Imidlertid rummer værket også en anden dimension. Et grundigere blik på skulpturen afslører nemlig, hvorledes kunstværket gør opmærksom på dets egen skabelsesproces ved at lade overfladestrukturen bære tydelige vidnesbyrd af ufærdighed. Den grove overflades påpegning af proces og skabelse modsiger skulpturens overordnede statiske positur, hvorved den uforløst på én gang fremstår som både lukket omkring sig selv og i evig skabelse, eftersom fortolkningen hele tiden må pendulere mellem værkets materialitet og dets indhold. Kunstværket rummer derved en slags dobbelt mimesis, der hele tiden negerer og samtidig fastholder et åbent betydningspotentiale. I forhold til den rent indholdsbestemte mimesis, altså en traditionel realistisk mimesis, tematiserer værket som sagt menneskets manglende evne til at blive agens, mens værkets formspecificitet omvendt påpeger agensen igennem skabelsesprocessen. Formspecificiteten rummer dog en lignende dobbelthed, eftersom den grove overflades påpegning af den kunstneriske skabelsesakt samtidig kan ses som en iscenesættelse af modernitetens³ sår: I en gudsforladt verden må subjektet kontinuerligt forsøge at overskride dets subjektivitet for at tilskrive livet mening, mens det i samme åndedrag må negere denne bevægelse, da meningens provisoriske natur udgør selve fundamentet for subjektets væren – skulle subjektet

1 Olesen-Olesen 2000.

2 Se bilag 1.

3 Moderniteten forstås i denne afhandling som sammenfaldende med de praksisser og intellektuelle operationer, der kendetegner oplysningstænkningen. Dette vil sige, at moderniteten både kendetegner en epoke fra ca. midten af 1700tallet til i dag og samtidig også betegner den kraft, der er på spil i denne epoke: den instrumentelle fornufts hegemoni.

tilskrive sit liv blivende værdi, ville det ophøre med at være subjekt, fordi det således ville overskride sin egen subjektivitet. På denne vis indskrives menneskets præmis, dets evige tilstand af ufærdighed og skabelse, som sår på kunstværkets krop. Ligeledes peger værket også i dets traditionelt realistiske mimesis udover sig selv og begrebet igennem dets deformation af kvindekroppens naturlige proportioner, hvorved det gør opmærksom på dets egen status som artefakt. Den kun 155 cm. høje skulptur bliver derved en kompleks aftegning af subjektets vilkår i moderniteten: på én gang autonom og heteronom, på én gang statisk og i evig tilblivelse. Værket fremstiller et flimrende subjekt, der bliver tydeligere, jo mere det forsvinder, og forsvinder, jo tydeligere det bliver.

Udover at en sådan subjektframstilling er et kardinalpunkt i afhandlingens videre forløb, og derfor vil blive behandlet langt mere indgående senere, er der en anden grund til, at Giacomettis skulptur er interessant i forhold til mit projekt. Forholdet mellem holstebroerne og skulpturen påpeger nemlig en problematik, som jeg mener genfindes i den sparsomme universitære behandling af de prosatekster, jeg ønsker at belyse. Da skulpturen blev indkøbt i 1966, blev den gemt bort på et lager af frygt for, at det 260.000 kr. dyre kunstværk ville ødelægge borgmester Kaj K. Nielsens muligheder for genvalg i den igangværende kommunale valgkamp. Da *Kvinde på Kærre*, som skulpturen hedder, endelig blev hentet frem af gemmerne, indtraf det forven-tede ramaskrig da også: Pengene havde været bedre brugt på ældre- eller børnepleje, lød den jyske kritik.⁴ Men borgmesteren stod fast, og det, der derefter fulgte, er et underligt eksempel på, hvordan befolkningen i én og samme bevægelse inkluderer og udstøder det særegne og fremmedartede: *Kvinde på kærre* blev til "Maren o' æ' woun" eller blot "Magre Maren". I holstebroernes daglige om-tale af kunstværket synes det således umiddelbart indoptaget i lokalkulturen – dels igennem brugen af et typisk gammeldags vestjysk navn som kælenavn, dels igennem den lokale dialekt, der benyttes i kælenavnet. Imidlertid kan man samtidig ane en ironisk distance til værket. Begge kælenavne afslører nemlig, at holstebroerne udelukkende forholder sig til den traditionelle realistiske mimesis, og i forhold til denne kvalificerer værket sig ikke. Ved eksempelvis at flytte kunstværkets specificitet op på et højere niveau på abstraktionsstigen ("kærre" bliver til "woun") underkendes værkets singularitet – det almengøres.⁵ Implicit heri ligger en kritik af kunstværkets realistiske mimesis: Blokken, kvinden står på, ligner jo ikke rigtig en kærre, så derfor må det reduceres til at være en firkant med hjul på: en vogn. Ydermere lagde holstebroerne i kunstværkets første år i Holstebro madpakker ved foden af kærren, hvorved de ironisk distancerede sig fra det kunstneriske udtryk: Maren er unaturligt

⁴ *Byens Kunst. Maren o' æ woun, Odin teatret og alle de andre*: http://www.holstebro.dk/upload/byens_kunst.pdf, s. 25.

⁵ Man kan også se kommutationen af "kærre" med "woun" som en normaliseringsstrategi. "Kærre" er et arkaisk udtryk og konnoterer derigennem fremmedhed.

tynd og passer derfor slet ikke ind i et snusfornuftigt vestjysk sundhedsideal: Hvor er de struttende kinder og brede hofter?

Værket sættes således ind i en umiddelbar gribelig kontekst, som det ikke kan kvalificere sig til, netop fordi det er (modernistisk) kunst og ikke *blot* et artefakt, hvis eneste funktion er dets pegende gestus mod en gribelig realitet. Herigennem kan lokalsamfundet lægge en afstand til værket; dets betydningspotentiale fejles af banen, for det er jo ikke en naturtro efterligning af hverken kærre eller kvinde. I holstebroernes øjne ville kunstværket have været langt bedre, såfremt Maren dog i det mindste havde haft noget sul på kroppen, og kærren rent faktisk havde haft lad og måske en hest foran. Harmløs som hun synes, kan "Magre Maren" dog tolereres i den outsiderrolle, der er vanskabningens lod i lokalsamfundet. Indoptagelsen af kunstværket i lokalsamfundets diskurs er på denne vis samtidig en måde at ekskludere og marginalisere det betydningspotentiale, som værket rummer, fordi indoptagelsen, igennem reduktionen af værket, tillader den perciperende bevidsthed at undlade at forholde sig til værket-i-sig-selv – i omfavnelsen ligger fremmedgørelsen, fordi værket ikke anskues på egne præmisser.

Det samme gør sig gældende i forhold til de forfattere, der skal behandles i denne afhandling. Typisk klassificeres deres værker som provinslitteratur (hvad det så end er) eller psykologisk realisme på trods af deres klart modernistiske formsprog – eller også udmærker den akademiske behandling af forfatterskaberne sig ved en larmende tavshed: Kan den smertelige fremstilling af det moderne subjekts eksistensvilkår ikke gøres ufarligt ved at omforme værket og derefter indlemme det i den herskende diskurs, kan det i det mindste ignoreres. På trods af at de enkelte værker ganske ofte har fået glimrende anmeldelser, har det således hverken medført et folkeligt gennembrud eller synderlig interesse fra den universitære verden. Af den grund er det også relativt ukendt farvand, jeg stævner ud i.

Udvælgelsen af forfatterne er primært foretaget ud fra to overordnede kriterier: Den første fællesnævner har været subjekttopfattelsen. Der er tale om en litteratur, der i høj grad er kulturpessimistisk, og som fokuserer på skyggesiderne af oplysningens indsættelse af fornuften som paradigme for fremskridt og frigørelse. Subjektet kan ikke fastholde sin egen væren som meningsfuld, da der ikke længere er en transcendent instans til at indblæse mening i tingene. Derved afsløres et fundamentalt skel mellem subjektets egne erfaringer og den sproglige formidling af disse. Sproget kan ikke adækvat redegøre for subjektets inderligheder, hvorfor subjektet fremmedgøres i forhold til omverdenen. Denne proces tydeliggøres yderligere i industrisamfundets mekanisering af menneskelivet og forstærkes endnu mere i informationssamfundet, hvor subjektproblematikken tilnærmer sig at være et rent sprogligt anliggende. Den anden fællesnævner er at finde i den overordnede måde, subjektproblematikken æstetisk behandles. Fælles for forfatterskaberne er et forsøg på æstetisk at fremstille subjektets vilkår på en sådan måde, at værkerne undgår

sprogets skalpel. Det medfører en selvnegerende praksis, hvor både værk og subjekt aftegnes i dets nedskrivning til et nulpunkt. Derved bliver det en subjektframstilling, hvor konturerne af et subjekt kun anes i den negativt dialektiske bevægelse mellem udsigelse og negation. Forfatterne arbejder på at lade dialektikken mellem kunstværkets enkelte momenter skabe en processuel bevægelse, der kontinuerligt udkaster og i samme øjeblik negerer sit eget betydningspotentiale, fordi intet moment får privilegeret forrang. På denne vis udsiger værkerne udsigelsens umulighed, hvilket medfører, at kunstens væsen bliver "to fail again, to fail better".⁶ Der er tale om en række forfattere, som forsøger at skrælle alle harmoniserende lag væk for herigennem at afsløre vilkåret og vilkårligheden, som er subjektets. Som følge heraf er en række formelle træk distinkte: Eksempelvis går forfatterskaberne i dialog med den klassiske harmonisøgende romanform og overskrider og afviser samtidig denne. Ligeledes arbejder de med en blandingsform mellem en figurativ, traditionel realistisk mimesis, og en nonfigurativ mimesis, der knytter sig til tegnets udtryksside.

Denne form for modernisme, som jeg har valgt at kalde "grotesk modernisme", viser sig stærkest i Danmark i årene 1960-90 og internationalt i årene 1945-90. Den epokale koncentration peger på historiske faktorer som medbestemmende i forhold til fremkomsten af et sådant særegent kunstnerisk udtryk. I denne henseende er det også sigende, at den groteske modernisme ofte knytter sin kunstholdning og subjektforståelse sammen med den instrumentelle fornufts afsløring af sit barbari i forbindelse med Holocaust og atombomben. De videnskabelige fremskridt har ikke medført en frisættelse af mennesket, men fastlåst det i en mekaniserende praksis, der tydeliggør afstanden mellem dets indre og omverdenen. På denne vis skriver de valgte forfattere alle sammen på en ensomhedserfaring – en oplevelse af at være i et fællesskab og samtidig være alene. Samtidig adskiller forfatterne sig også fra den modernistiske hovedåre i dansk litteratur ved rent konkret at befinde sig langt væk fra det litterære, politiske eller kulturelle parnas. Både eksistentielt, æstetisk og rent biografisk tematiserer forfatterskaberne således en spænding mellem centrum og periferi.

Igennem ovenstående refleksioner har jeg fundet frem til fire forfattere, der ikke skal ses som de eneste, men dog som de, hvis arbejde *tydeligst* befinder sig indenfor den overordnede æstetiske ramme. En sådan inddæmning er imidlertid ikke en eksakt videnskab, og sider af andre forfatterskaber kunne være medtaget. Derfor skal afhandlingen heller ikke ses som en udtømmende gennemgang af grotesk modernisme i dansk litteratur, men snarere som en påvisning af at denne særegne form findes, og at den kun i mindre udstrækning er blevet behandlet adækvat. De fire forfattere er Gynther Hansen (f. 1930), Christian Skov (f. 1922), Jens-Martin Eriksen (f. 1955) samt Peer Hultberg (f. 1935).

Gynther Hansen har boet hele sit liv i Sønderjylland og skriver typisk om forhold-

6 Beckett 1983b, s. 7.

det mellem provinsialisme og modernisering. Det fascinerende i hans forfatterskab er fremstillingen og udstillingen af den mellem menneskelige undertrykkelse. Det gøres ved at give ordet til magtudøverne, ofte igennem lange messende monologer. Værkernes udsigelse ligger imidlertid ikke i subjektets tale, men i den spænding der qua det æstetiske formarbejde opstår mellem subjektets selvrepræsentation og den usagte understrøm.

Christian Skov er også bosat i Sønderjylland og skriver ligeledes med udgangspunkt i det sønderjyske provinsmiljø. Hans værker er dog kendetegnet igennem en helt anden indvendighed. Det ydre rum viser sig at være en tom ramme, som subjektet forsøger at kvalificere sig til, men som det ikke kan nå. Det er således ikke, som hos Hansen, subjektets falske selvrepræsentation, men selve umuligheden af at indtræde meningsfuldt i forhold til sine omgivelser, uden at undertrykke eller blive undertrykt, der er på spil. Romansubjekterne er sårede, fordi de ikke kan etablere afstand til deres tabserfaringer. Derfor famler de, ligesom prosaen, efter et sprog, der kan indeholde deres smerte.

De sårede og marginaliserede subjekter genfindes hos Jens-Martin Eriksen. Hans æstetiske arbejde forsøger dog at sprænge sprogets grænser igennem en sproglig fremstilling af de tabuiserede områder af menneskelivet. Incest, voldtægt og mord er remedier til at ryste sproget som normalitetskonstruktion.

Peer Hultberg adskiller sig fra de andre forfattere. Hvor de skriver i og ud fra det sproglige og geografiske nærmiljø, de befinder sig i, skriver Hultberg i stedet på en afstand til det sprog, han fortæller i, og den kultur, han tager udgangspunkt i, eftersom han gennem mange år har været bosat i udlandet. Paradoksalt kommer denne afstand til udtryk gennem en ekstrem sprogfølsomhed, hvormed han skildrer subjektet som fanget mellem tanke og tale, mellem repræsentation og selvforståelse. I *Byen og Verden*, som i særlig grad behandles i nærværende afhandling, skildres provinsialismens og sladderens klaustrofobi, der både fastholder subjektet i sproget og udvisker det.

Groft skitseret kan man sige, at Hansen og Hultberg primært fokuserer på en fremstilling af undertrykkelsens position, mens Skov og Eriksen fremstiller tingene fra den undertryktes vinkel. Der knyttes dog forbindelser på kryds og tværs mellem de fire forfattere: F.eks. arbejder Hultberg og Eriksen begge eksplicit med en skrifttematik, mens især Skov og Eriksens fremstillingsform trækker tunge veksler på impressionismens stiltræk. Fælles for dem alle er imidlertid den førnævnte overordnede æstetiske ramme.

Som det kan udledes af mine indledende betragtninger over Giacomettis *Kvinde på kærre* og min skitsering af den række forfattere, jeg ønsker at beskæftige mig med, er der i denne afhandling tale om en overordnet subjektproblematik, der genfindes immanent i disse forfatters æstetiske arbejde såvel som i forholdet mellem værk-

autonomi og omverden. Af den grund vil jeg argumentere for, at æstetisk arbejde samtidig er værenstænkning. Hermed mener jeg, at den moderne kunsts objekt, materialitet og formgivning er en refleksion af subjektets væren, eftersom kunsten, frigjort fra religiøse eller politiske bindinger, vender sig mod sig selv – ligesom også det moderne subjekts fundament er subjektiviteten selv. I et sådant lys bliver kunsten interessant på mere end én måde. I stedet for blot at undersøge kunstens indholdsmæssige fremstilling af subjektets mulighedsbetingelser forskydes fokus i retning af den æstetiske formgivning som konstituent for værket, og derfor rummer kunsten med sin formspecificitet en mulighed for at overskride hverdagssprogets begrebslige fremstilling af subjektets væren. Såfremt der vitterlig er en overensstemmelse mellem kunstens mulighedsbetingelser og subjektets ditto, bevirker det imidlertid også, at det enkelte værk må fastholde sig selv på et ikke-sted mellem autonomi og heteronomi, ligesom subjektet, i en kontingent verden, befinder sig i en stadig dialektik mellem skabelse og opløsning.

I forhold til de gængse traderinger i debatten om modernistisk litteratur i Danmark adskiller min subjekt- og kunstopfattelse sig markant. Bedre bliver det ikke af, at der i de senere år har fundet en polarisering sted mellem den såkaldte Koldingskole og den tidligere så slidstærke brostrømske modernismekonstruktion, og at de hver især overbetoner visse aspekter i modernitetserfaringen på bekostning af andre. Således har ingen af positionerne blik for den groteske modernismes særegne udtryk.

Hos Koldingskolens frontfigurer, Anne-Marie Mai og Anne Borup, finder man efter min mening en ekstrem overbetoning af den kunstneriske skabelse, der næsten pr. automatik privilegerer Ezra Pounds modernistiske diktum: "Make it New".⁷ Uvilligheden til at opstille rammer og kriterier, som litteraturen kan vurderes ud fra, medfører nemlig, at litteraturen er i fare for at blive forvandlet til kitsch, eftersom nyhedsværdien hypostaseres og derved bliver kunstens eneste værdi: Kunstneren har frie muligheder til at eksperimentere, og derfor handler det *blot* om konstant at skabe betydning på ny og overraskende vis.⁸ I denne optik fremstilles litteraturen som et intertekstuelt rum, hvor der er frit valg på alle hylder. Emancipationsprojektet bevirker, at det kunstneriske miljø bliver til en art kunstner-reservat, hvor alle beboerne frit og uproblematisk indgår i kreativ leg med hinanden, men hvor kunsten samtidig reduceres til underholdning. Er der ingen kriterier, bliver det et spørgsmål om smag, og derved mister kunsten sin mulighed for at blive til andet og mere end underholdning: Forbliver værkerne bag reservatets underholdningsindhegning, subsumeres deres individuelle kvaliteter under nyhedsbanneret, hvorved brudflader

7 Pound 1934.

8 Selve uvilligheden til at opstille kriterier er dog også i sig selv et kriterium, som privilegerer en bestemt form for kunst. Dette diskuterer jeg til slut i afhandlingen, hvor den groteske modernisme forsøges indplaceret i forhold til henholdsvis Brostrøms modernismekonstruktion og Koldingskolens kriterieløse kunstforståelse.

mellem forskellige former for kunstnerisk praksis nivelleres eller overses. Får et værk endelig offentlighedens bevågenhed, sker det igennem sabotage af indhegningen udefra. Det enkelte værk undslipper kun sit selvvalgte eksil, når f.eks. guldfisken blendes, en israelsk ambassadør forsøger at ødelægge kunstværket, eller tabloidpressen udsætter det for en bornert anti-æstetisk smædekampagne; selv da synes det ikke at være kunstværkets immanente kvaliteter, men derimod kunstnerens moralske habitus, der diskuteres.⁹ Ovenstående kan naturligvis ikke udelukkende tilskrives Koldingskolens arbejde. Men deres altomfavnende inklusion, der er helt i tråd med tidsåndens fokus på anti-hierarki, medfører, at det enkelte værks kompleksitet overses: Tilbage er blot at fælde smagsdomme eller vurdere ud fra nyhedsværdien. Og således reduceres kunstnerisk arbejde til underholdning og litteratens arbejde til bogholderi.

Omvendt har Torben Brostrøms modernismekonstruktion en tendens til at fokusere for meget på en psykoanalytisk grundfigur: Det moderne subjekt lider af fortrængninger, og kunstens rolle er derfor gennem sin kvalitative andethed at befri det tabuiserede og ubevidste – som en psykolog med det moderne subjekt som patient. Det medfører, at en tematisk fremstilling af modernitetens tabserfaring overbetones, samt at kunsten får et pædagogisk sigte. Af den grund er konstruktionen med rette blevet anklaget for at overse den radikalt formeksperimenterende kunst.

For mig at se har vi altså at gøre med to halvkvædede viser, der hver især overbetoner enkelte momenter og derved undlader at fange den førnævnte dialektiske bevægelse mellem tilblivelse og opløsning, som både subjekt og kunst er underlagt i moderniteten. Det medfører, at linsen, hvormed værkerne anskues, ofte kommer til at stå i vejen for en forståelse af værkernes immanente strukturer og materialitet, eller endnu værre: helt overser værkernes potentiale.

I lyset af ovenstående kritik af Koldingskolens nivellerende emancipationsprojekt og Brostrøms modernismekonstruktion finder jeg det naturligt at bekende mig til et autonomidogme, hvor det enkelte værk forsøges undersøgt ud fra dets værkimmanente strukturer – et forsøg på at tage det enkelte værk på dets ord. Før nykritikeren sætter sig alt for godt til rette, må jeg hastigt tilføje, at jeg på trods af dette heller ikke kan tilslutte mig et rigtigt nykritisk autonomidogme, eftersom dette, med forestillingen om det objektive korrelat, løsriver kunsten fra dens historicitet og ikke mindst dermed også dens relation til den perciperende bevidsthed. Mit ønske om i så høj grad som muligt at forstå kunstværkerne ud fra deres egne præmisser skal derfor ikke opfattes som en afvisning af det enkelte værks historiske forankring. Kunstværker er historiske artefakter, men de rummer på samme tid også en immanent bearbejdelse af historiciteten, og forsøges dén anskuet “udefra”, subsumeres kunstens andethed, hvorved dens kritiske kraft tabes – forståelsen af kunsten bliver et produkt af den

9 De nævnte kunstværker er Marco Evaristtis *Helena* (2000), Dror Feilers *Snövit och sannin-gens vansinne* (2004) samt Jørgen Leths *Det uperfekte menneske* (2005). Se bilag 2.

ydre verdens rationelle strukturer, hvilket medfører, at kunstens egenart, dens sanse-
lige erkendelsesformer, tabes af syne. Det betyder ikke, at jeg går forudsætningsløst
til det enkelte kunstværk, men at mine forudsætninger så vidt muligt tilstræbes at
udspringe af min rent fænomenologiske erfaring af det pågældende værk: “Kun in-
defra kommer man ud”, som den tyske filosof Theodor W. Adorno sagde. Og med
denne lille sætning opsummerer Adorno hele problematikken: Kunst er et socialt og
historisk udtryk, og må være det, hvis den skal have berøring med menneskelivet;
men dens udtryk kan kun gribes, såfremt vi tager udgangspunkt i dens immanente
strukturer. Netop det problem beskæftiger den tidlige Frankfurterskole sig, med
Adorno i centrum, intenst med under paradigmet “kritisk teori”. Og da æstetik-
tænkningen, som udspringer herfra, samtidig har stærke berøringspunkter med de
æstetiske strategier, der er virksomme i den litteratur, jeg ønsker at undersøge, er det
logisk, at denne tænkning udgør en stor del af mine forudsætninger. En af fordelene
ved den tidlige Frankfurterskoles kritiske tænkning er, at dens sigte, i lighed med de
værker jeg ønsker at behandle, netop er at forsøge at fastholde spændingerne i det
enkelte kunstværk uden at subsumere dem i en harmoniserende bevægelse. I forlæn-
gelse heraf må jeg også afvise at presse kunstværkerne ind i en overordnet teoretisk
eller metodisk ramme, såsom nykritik eller fænomenologi, da disses syntetiserende
bevægelse i sig selv er et overgreb på kunsten.

Jeg vil dog demonstrere, hvorledes de enkelte værker tegner en bestemt form for
tænkning af moderniteten, som værkernes specifikke formarbejde ligger i forlæn-
gelse af. Denne tænkning har ligget som mulighed siden midten af 1800tallet, men
finder først for alvor fast form med Frankfurterskolens kritiske arbejde i årene efter
2. verdenskrig. Den udviklingslinje, som opridses i første del af afhandlingen, er
udtryk for en historisk udfoldelse af de *immanente* begrebslogikker og dynamikker,
som er at finde i forfatternes æstetiske udtryk. Det diakrone snit er i virkeligheden en
synkron undersøgelse af en bestemt bevidsthedsform – som den kommer til udtryk i
kunsten. Historien udfolder sig med andre ord immanent i bevidsthedsformen. Det
betyder, at jeg ikke er fastlåst på den empiriske historiske realitet i den forstand, at
jeg ikke skal fremskrive et sandt billede af historien, men blot redegøre for hvorledes
bevidsthedsformen og det æstetiske arbejde legitimerer sig gennem et bestemt histo-
risk snit. Hvor en traditionel tilgang til en bevidsthedsform kunne tage form som et
rids af nogle begivenheds- og socialhistoriske forhold, der har dannet denne bevidst-
hedsform (f.eks. Holocaust), er dette ikke mit sigte. En sådan ydre historisering når
ikke andet end bevidsthedsformens stilniveau. Mere interessant er det i stedet at se
på, hvorledes en given bevidsthedsform forstår sig selv historisk og udtrykker sig i
relation til historien. En konsekvens af at udviklingslinjen udspringer af kunsten er
imidtødtid, at fremstillingen af kunstens Anden – samfundsmæssigheden – radika-
liseres. Den måske overdrevne dystopi er nemlig et væsentligt element ved kunsten
og kunstens berettigelse, fordi denne er med til at sikre kunstens kritiske potentiale

i forhold til en samfundsmæssighed, som opleves som nivellerende.

Eftersporingen af bevidsthedsformen vil være baseret på en gennemgang af nogle af de konkrete historiske brud i subjektopfattelse, kunstforståelse og samfundshierarki, men lige så ofte vil den hente sin kraft fra tænkere, der langt senere kaster et bestemt oplysningskritisk lys over historien. Min "historiske" undersøgelse af bevidsthedsformen vil derfor fremstå prismatisk, metodeeklektisk og ikke mindst anakronistisk, fordi den reelt peger i retning af en undersøgelse af værkernes egenart og den selvforståelse, der er knyttet hertil, hvorved den gerne skulle etablere en art forforståelse af det problemkompleks, forfatterne arbejder med. Omvendt er det umuligt at undgå en reduktiv begrebsliggørelse af værkæstetikken, og derfor vil jeg medgive eventuelle kritiske indvendinger, at der er tale om en knivskarp balancegang mellem på den ene side at finde et vokabular, med hvilket det er muligt at tale om denne "type" litteratur, og på den anden side at undgå sprogets begrebslige overgreb i forhold til mit undersøgelsesobjekt, således at dets egenart kan undersøges. I forlængelse af ovenstående balancegang bliver afhandlingens overordnede komposition også interessant. Afhandlingen falder i tre større dele.

I første del ønsker jeg som nævnt at afsøge et historisk vokabular, der kan fungere som forståelseshorisont for værkernes særegne betydningspotentiale. Den groteske modernisme arbejder med en nuanceret autonomi-forestilling, som er gældende for både værk og subjekt. Da kunstens autonomi er et produkt af oplysningsmoderniteten selv, er det nødvendigt at undersøge, hvorledes autonomien i første omgang konstitueres, for herefter at kunne efterspore det idehistoriske grundlag for den groteske modernismes variation og radikaliserings af denne. Det ønsker jeg at gøre med hjælp fra Adornos tænkning, da jeg mener, at hans kunstsyn bedst leverer den overordnede ramme

I afhandlingens absolutte hoveddel, den anden del, vil prosateksterne stå i centrum. Den enkelte forfatter bliver behandlet i relativt autonome afsnit, der dog står i forbindelse til hinanden i en linje, som vil aftegne en radikaliserings af det æstetiske formsprog og subjektopfattelsen.

I afhandlingens sidste og mindste del breddes læsningerne ud i en diskussion af dels den modernistiske linje i dansk litteratur, dels et forsøg på at indfælde den groteske modernisme i en dansk litteraturhistorisk kontekst.

Selvom den fænomenologiske erfaring af teksterne udgør det centrum, ud fra hvilket historiciteten og de teoretiske overvejelser udspringer, har jeg altså valgt at vende bevægelsen om i forholdet mellem afhandlingens første og anden del. Min arbejdsproces har været induktiv, mens min fremstillingsform er deduktiv. Formålet med dette er trefold. *For det første* tillader bevægelsen fra det almene til det særegne som tidligere nævnt at begrebsliggøre nogle af de problemstillinger, som er på spil i prosateksterne æstetiske strategier og den subjektframstilling, der er knyttet hertil – at opfinde et vokabular. *For det andet* rummer omvendingen sine egne erkendelser,

da jeg i processen er tvunget til at holde den induktive og deduktive bevægelse op mod hinanden i en dobbeltrefleksion. Og *for det tredje* er der en didaktisk fremstillingsmæssig pointe: Afhandlingen bliver simpelthen mere læsevenlig, såfremt den foretager en bevægelse fra det almene til det særegne og ikke omvendt, fordi den derigennem mimer læsekonkretionens retning. Problemet med ovennævnte fremstillingsform er, som tidligere berørt, at afhandlingen kommer til at postulere et sandhedsindhold ved, i dens regelrette komposition, at træde til side og gøre plads til ordenes reduktive overgreb på verden. Altså: Den æstetiske fremstillingsform ikke modarbejder, men bekræfter sprogets løgn. Mit problem er derved på mange måder identisk med den modernistiske kunsts problem: Hvordan udsige en sandhed om noget i et sprog, der altid allerede er på afstand af sandheden? Adornos løsning ville fordre at fremstillingen selv skulle blive æstetisk:

Das Buch muß gleichsam konzentrisch in gleichgewichtigen, parataktischen Teilen geschrieben werden, die um einen Mittelpunkt angeordnet sind, den sie durch ihre Konstellation ausdrücken.
(Adorno 1970b, s. 541)

Dette kan jeg ikke efterleve, dels fordi jeg er underlagt nogle fremstillingsmæssige krav i en afhandling af denne type, dels fordi jeg ikke rummer kunstneriske resurser i den størrelsesorden, det vil kræve. Hvad jeg kan gøre, er at minimere mit sproglige overgreb ved bestandigt at fastholde den dialektiske dobbelthed, der er at finde i de enkelte værker, og derved tillade disse at aftegne deres flimrende spor.



ÆSTETISK
FREMMEDEGØRELSE

Kapitel 1: Subjektproblematikkens form og udspring

Subjektet – mellem verden og virkelighed

Et af de væsentligste momenter ved erfaringen af moderniteten er oplevelsen af et bevidsthedsmæssigt syndefald. I en verden uden guddommelige instanser til at indblæse mening i tingene bliver subjektet bevidst om sin egen subjektivitet, eftersom det er op til subjektet selv at tilskrive oplevelsen af omverdenen mening.¹⁰ Det transcendentale landkort, der tidligere sammenføjede subjektets indre med den empiriske realitets ydre natur i en meningstilskrivende bevægelse, kan ikke bruges, da virkelighedens genstande ikke længere mimer en guddommelig orden. Således ophører omverdensfænomenerne med at være transparente ydre udtryk for subjektets indre natur. I stedet konfronteres subjektet med et stivnet meningskompleks, der, som den unge Georg Lukács så udmærket udtrykker det:

ist ein erstarrter, fremdgewordener, die Innerlichkeit nicht mehr erweckender Sinneskomplex; sie ist eine Schädelstätte vermoderter Innerlichkeiten und wäre deshalb – wenn dies möglich wäre – nur durch den metaphysischen Akt einer Wiedererweckung des Seelischen, das sie in ihrem früheren oder sollenden Dasein erschuf oder erhielt, erweckbar, nie aber von einer anderen Innerlichkeit belebbar. (Lukács 1971, s. 55)

I fraværet af visheden om en olympisk instans, der tilskriver al ting mening og derved sammenføjer subjekt og virkelighed, bliver mødet med virkeligheden en bekræftelse af subjektets isolation. Subjektet bliver fremmed for både virkeligheden og sig selv: Ikke blot må individet, i en kontingent gudberøvet verden, orientere sig efter et subjektivt ideal – et perspektiv, der ved egen kraft bærer fortolkningen af virkeligheden; dette perspektiv negerer samtidig sig selv, eftersom subjektivitetens sted netop ikke rummer nogen almenhed. Enhver udlægning af fænomenerne vil derfor uomgængeligt støde på andre subjekters udlægning af selv samme, hvorved en overindividuel mening problematiseres. Subjektet er således fastlåst i sin isolation, da den eneste måde at substantialisere verdensoplevelsen er gennem et fælles sprog, som ikke kan redegøre for subjektets singularitet: Igennem tomme tegn, hvis mening blot vrænger af tabet af meningsfuldhed, da de ikke kan forbinde sig til subjektets indre natur. Med andre ord, subjektet må agere et centrum, ud fra hvilket meningen strømmer, mens meningstilskrivelsen i samme bevægelse må negeres på grund af mødet med andre subjekter.

På denne vis kan subjektproblematikken indkredsnes til en kløft mellem en ydre virkeligheds stivnede meningskomplekser og subjektets indre idealer, der ikke læn-

10 Jeg skelner mellem virkeligheden og verden. Verden er den specifikke optik, som det enkelte menneske lægger på virkeligheden for derigennem at kunne forstå sig selv i relation til omgivelserne. Jf. Tygstrup 2000.

gere kan formidles:

Kontingente Welt und problematisches Individuum sind einander wechselseitig bedingende Wirklichkeiten. Wenn das Individuum unproblematisch ist, so sind ihm seine Ziele in unmittelbarer Evidenz gegeben, und die Welt, deren Aufbau dieselben realisierten Ziele geleistet haben, kann ihm für ihre Verwickelung nur Schwierigkeiten und Hindernisse bereiten, aber niemals eine innerlich ernsthafte Gefahr. Die Gefahr entsteht erst, wenn die Außenwelt nicht mehr in bezug auf die Ideen angelegt ist, wenn diese im Menschen zu subjektiven seelischen Tatsachen, zu Idealen werden. Durch das als Un-erreichbar- und – im empirischen Sinn – als Unwirklich-Setzen der Ideen, durch Ihre verwandlung in Ideale, ist die unmittelbare, problemlose Organik der Individualität zerrissen. Sie ist für sich selbst zum Ziel geworden, weil sie das, was ihr Wesentlich ist, was ihr Leben zum eigentlichen Leben macht, zwar in sich, aber nicht als Besitz und Grundlage des Lebens, sondern als zu Suchendes vorfindet. [...] das Aufeinanderklaffen von Wirklichkeit und Ideal [zeigt sich] in der Umwelt des Menschen nur in der Abwesenheit des Ideals und in der hierdurch verursachten immanenten Selbstkritik der bloßen Wirklichkeit: in der Selbstenthüllung ihrer Nichtigkeit ohne immanentes Ideal. (Lukács 1971, s. 67f.)¹¹

Fortæringen af den Anden

Sproget er imidlertid både tildækkende og afdækkende i forhold til kløften mellem subjektets inderligheder og den ruinøse ydre natur. På den ene side deltager man som subjekt i sproglige fællesskaber, der i større eller mindre grad (men aldrig fuldstændigt) er i overensstemmelse med ens egen verden. Refleksionens øje kan delvist lukkes, fordi samværet i høj grad beror på en stiliseret og ritualiseret omgang med hinanden, der ikke berører subjektets inderste lag. På den anden side vil der altid være rester af ens virkelighedsoplevelse, der ikke kan indeholdes i det sproglige fællesskab, eftersom dette netop er en reduktion af subjektets uendeligt komplekse møde med virkeligheden. Det verdensbillede, som tilskrives mening igennem det sproglige fællesskab, truer derfor hele tiden med at fortære sin egen meningstilscri-

11 Når Lukács som oftest bruger begrebet "spaltning" (: "Klaffen", "zerrissen"), skyldes det, at Lukács ser moderniteten som *det* fremmedgørende element. Således betoner han afstanden mellem den indre og ydre natur som et resultat af en historisk proces ved, i sin sprogbrug, at benytte sig af begreber, der indikerer bevægelse og udvikling. Selv om han ikke mener, at en tilbagevenden til fordums tiders enhed er mulig (når han beskriver umuligheden af dette, bruger han "Kluft", jf. s. 68), bevarer han dermed den utopiske tro på, at "spaltningen" kan overskrides igennem fornuftens videre udvikling. Herved foregriber han sit senere arbejde, hvori han argumenterer for en marxistisk inspireret socialrealisme, der igennem et yderligere fornuftsarbejde kan omstyrte kapitalismens hegemoni. I modsætning hertil mener jeg, at der er tale om en *kløft*, der blot *tydeliggøres* af modernitetens fremkomst. Kløften er ahistorisk, og ingen historisk bevægelse vil derfor kunne forsones subjekt og virkelighed.

velse, da det er på afstand af det enkelte subjekts sanselige omgang med virkeligheden. Det betyder, at selv ikke hvis alle sprogliggjorde deres væren på nøjagtig samme måde, kunne kløften mellem subjekt og virkelighed fuldt ud ignoreres.

Men meget værre går det, såfremt forskellige verdensbilleder støder sammen. I sådanne tilfælde foretages en magtkamp om retten til at beherske rummet, og derigennem også en kamp om retten til at tilskrive omverdensfænomenerne mening. Som Jean-Paul Sartre udtrykker det i den engelske udgave af sit hovedværk *L'être et l'enant*:

Only the reflective consciousness has the self directly for an object. The unreflective consciousness does not apprehend the *person* directly or as *its* object; the person is presented *in so far as the person is an object for the Other*. This means that all of a sudden I am conscious of myself as escaping myself, not in that I am the foundation of my own nothingness but in that I have my foundation outside myself. I am for myself only as I am a pure reference to the Other. (Sartre 1992, s. 349)

I Sartres negative intersubjektivitetsteori er væren knyttet til den reflektive bevidsthed. Denne konstitueres igennem den Andens blik, der reducerer subjektet til et objekt. Ifølge Sartre ligger selvets fundering altså i dets egenskab af på én gang at være både subjekt og objekt – at underlægge sig verden og samtidig at blive underlagt.¹² I lyset af dette bliver kampen for at dominere rummet, kampen for at gøre sin egen verdensoplevelse til eneste gældende, en kamp for at undslippe subjektiviteten selv – og derved også en kamp for at undslippe refleksionen. Subjektet vil kun se, ikke ses. Paradokset er derfor, at subjektet for at undslippe sin egen subjektivitet må gøre andre subjekter til objekter; de må tingsliggøres, såfremt subjektet skal kunne overskride sit fundament – at være et subjekt, der udkaster verden og på samme tid et objekt, der udkastes af omverdenen.

Det paradoks har den engelske litteraturforsker Gordon Teskey undersøgt med udgangspunkt i allegoriens brug op igennem historien. Hans pointe er, at de forskellige strategier, der tages i anvendelse i forsøget på at *overskride* kløften mellem subjektets verden og virkeligheden, som f.eks. fænomenologiens og den kognitive lingvistik's positive valorisering af den i tid og rum givne krop som fundament for en intersubjektiv meningstilskrivelse, i realiteten blot er et forsøg på at *tildække* kløften med henblik på at hypostasere en *bestemt* form for omgang med virkeligheden.¹³ Han eksemplificerer dette ved at illustrere, hvorledes sproget indeholder en fluktuerende spænding mellem subjektets og den Andens positive og negative møde:

12 Sartre skiller sig derved ud fra størstedelen af fænomenologerne, eftersom han ikke oprioriterer nærværet i forhold til fraværet. Konsekvensen er da også slående. Hos Sartre bliver væren til intethed, mens den hos de fleste andre fænomenologer opfattes som meningsfuld. Desværre førte Sartre ikke sin tænkning til ende og tog konsekvensen af sin værensanalyse i forhold til kunsten. Her blev han på nærværets side med sit krav om engageret litteratur.

13 Teskey 1996, s. 7.

“between a meaning that is other to its speaking and a speaking that is other to its meaning”.¹⁴ I fænomenologiens positive valorisering af forholdet mellem subjekt og virkelighed ses sproget som en abstrakt højere betydningsbærer, der, qua sine strukturelle ligheder med subjektets førsproglige måde at erfare virkeligheden på, kan mediere eller rettere forsoner mellem subjekter: Sprogets meningsfuldhed er funderet i dets overførte betydning – dets billeddannelse.¹⁵ Den negative valorisering, der tematiserer subjektets manglende evne til at udtrykke og formidle mening, har de dog ikke blik for. Det betyder, at de heller ikke har blik for, hvorledes den positive valorisering konstituerer den negative, eftersom den overførte betydning kaster et lys tilbage på den instrumentelle menings manglende evne til at gribe en omverden i dens totalitet.¹⁶ Den positive valorisering af nærvær frem for fravær kommer til at konstituere selvsamme kløft, som forsøges overskredet. Det skyldes, at dens *bestemte* form for verdensvendthed underkender det enkelte subjekts singularitet, dels ved at presse det enkelte subjekt ind i en positiv fællesnævner med andre subjekter, dels ved at negere den dialektiske bevægelse mellem meningstilskrivelse og meningsnegering, som subjektet er underlagt:

The rift in the word allegory between the negative and positive senses of the “other” is thus existentially present as the rift between the chaotic otherness of the world and the transcendental otherness that we situate above the world in order to make that world, as macro-cosm, coincide with the self. (Teskey 1996, s. 7)

Fænomenologien kan, i lighed med andre strategier, der forsøger at overskride kløften mellem subjekt og virkelighed, ses som et forsøg på at få rummet til at blive til ét med subjektet og kommer derved til at illustrere, hvorledes dens meningssøgen ikke blot undertrykker ikke-meningen, men også fortærer den i subsummeringens navn. Andre subjekter, andre kroppe, andre vinkler på verden, udgør den største trussel for forsøget på at inkludere verden i selvet, da disse truer med at give den transcendentale andethed provisorisk status. Af den grund må andre subjekters kaotiske andethed omskabes til en transcendental andethed, hvilket kun kan ske igennem fortæringen af den Andens handlende krop – den Anden må tingsliggøres.

Kants kopernikanske vending

I ovenstående fremstilling af subjektets mulighedsbetingelser fokuserer jeg på kløften mellem subjektets verden og virkeligheden i-sig-selv som en grundlæggende præmis ved menneskets væren. Men oplevelsen af kløften manifesterer sig på forskellig vis

14 Teskey 1996, s. 6.

15 Se f.eks. Lakoff; Johnson 1980, s. 33.

16 Også Paul de Man undrer sig over nødvendigheden af den overførte betydning, såfremt sproget er en sand betydningsbærer: “Why is it that the furthest reaching truths about ourselves and the world has to be stated in such a lopsided, referentially indirect mode?” (de Man 1981, s. 2).

og i forskellige styrker afhængigt af den historiske konfiguration, som subjektet er en del af. Det er med andre ord forskellige redskaber, der bruges til at tildække kløften i henholdsvis moderniteten og det førmoderne. I det moderne menneskes tilbageskuende blik fremstår det førmoderne ofte som en sammensmeltet enhed.¹⁷ Herved tilskrives kløften mellem subjekt og virkeligheden moderniteten selv, hvilket medfører en regressiv længsel efter en oprindelig, der sandsynligvis aldrig har eksisteret.

Imidlertid fremstår det førmoderne kun som en sammenslynget enhed af den indre og ydre natur, fordi strategierne for tildækningen af kløften var mere stabile og effektive i formdums tider, og fordi vi er på bevidsthedsmæssig afstand heraf. Ved på én gang at fremstille jordelivet som spaltet fra det guddommelige, mens det guddommelige på samme tid indblæser mening heri, sikres stabile politiske, sociale og økonomiske hierarkier. *Spaltningen* mellem jordeliv og guddommelighed tildækker *kløften*, fordi den dels postulerer en oprindelig enhed mellem subjekt og virkelighed, som subjektet er blevet udelukket fra, hvorved jordelivets lidelse bliver meningsfuld, dels muliggør en forsoning efter døden – såfremt øjnene altså er stift rettede mod det guddommelige i stedet for mod egne livsvilkår. Strukturerne, eller rettere hierarkierne, opfattes derfor som gudgivne – ligeså subjektets egen placering i disse. Den meningsfuldhed, som er blevet indblæst i omverdensfænomenerne, har således i høj grad været udtryk for en livsfornægtelse – en fokusering på det hinsides.¹⁸

Opløsningen af en religiøs betinget subjektforståelse kan naturligvis ikke henføres til et enkelt historisk moment. Det er en proces, der har strakt sig over flere hundrede år. Men i bagklogskabens lys udkrystalliseres en række kardinalpunkter, som hver især fremstår som afgørende brud med fortidens tænkning. Paradigmeskiftet manifesteres eksempelvis skarpt i den amerikanske uafhængighedserklæring i 1773 og i den franske revolution i 1789, mens François-Marie Arouet Voltaire i afslutningen af *Digt om katastrofen i Lissabon, eller undersøgelse af denne grundsætning: Alt er godt* (1756) opsummerer vendingen fra det religiøse:

‘jeg bringer dig, oh eneste konge, eneste ubegrænsede væsen,
alt hvad du ikke ejer i din umådelighed,
fejlene, fortrydelserne, ondskab og uvidenhed.’
Men han kunne derudover have tilføjet håbet.
(Voltaire, cit. efter Larsen 1990, s. 26)

Nok er mennesket fyldt med fejl, uvidenhed og ondskab, men til forskel fra Gud,

17 Såfremt der vitterlig har eksisteret en oprindelig, hvor alting var opladt med sand betydning, kan denne kun fremskrives gennem religiøse termer, eftersom enhver udvikling i et sådant paradys nødvendigvis må tilskrives en ydre indgribende kraft.

18 I Mikhail Bakhtins bog *Karneval og latterkultur* redegøres for, hvorledes det livsfornægtende princip samtidig fandt sit modsvar i det karnevaleske – en overdreven fokus på nærsanserne, hvormed samfundshierarkierne omvendes. Imidlertid foregik dette i afgrænsede tidsrum, som årligt tilbagevendende begivenheder. Netop herigennem bliver det en ventil, der sikrer dominansstrukturens fortsatte magt. Oprøret bliver til leg – afgrænset i tid og rum fra de undertryktes dagligdag.

kan det indstifte håbet om en bedre verden *i dette liv*, ikke blot i efterlivet. På denne vis indvarsles moderniteten med Voltaires paradigmeskifte: Mennesket bliver ansvarligt for verdens gang; subjektet bliver selvberørende. Hermed sættes oplysningstidens fremkomst også som modernitetens begyndelse. I ånds- og kunsthistorisk henseende, som er denne afhandlings interessefelt, udgør Immanuel Kants arbejde også et sådant punkt. I *Kritik der reinen Vernunft* fra 1781 brydes endegyldigt med fortidens former.¹⁹

Det revolutionerende i Kants arbejde er hans brud med rum og tids-kategorier som gudgivne og derfor også som subjekt-uafhængige. I stedet argumenterer han for, at rum og tid er transcendentale *anskuelsesformer*. Disse udgør et slags intuitivt førsprogligt netværk, som muliggør en sanselig oplevelse af omverdensfænomenerne. Denne oplevelse gøres anvendelig via *forstandsførmene*, og hermed kan viden-skaben redegøre for, *hvorledes* subjektet interagerer med virkeligheden, men ikke udtømmende for *hvad* virkeligheden består af – den kan fange delelementer, men ikke tingene i deres totalitet. Konsekvensen af det er, at undersøgelsesfeltet må rette sig mod måden, hvorpå bevidstheden interagerer og overgriber denne virkelighed. Ved således at tilskrive bevidstheden en afgørende betydning i måden, vi møder virkeligheden på, åbenbares kløften mellem subjekt og virkelighed: Eftersom virkeligheden er derude, er sandheden derfor en del af den, hvilket betyder, at sandheden er noget i-sig-selv – uafhængigt af bevidsthedsapparatet. Samtidig er vores eneste måde at møde virkeligheden imidlertid underlagt bevidsthedens overgriben, hvilket bevirker, at det ikke er muligt at opretholde et absolut sandhedsbegreb. Kants kopernikanske vending medfører derfor, at filosofien retter sig indad i refleksion over subjektets forudsætninger, dets måde at være på, i stedet for fordringsløst at acceptere en ydre entitets overgriben – det gudelige imago, ud fra hvilket erkendelsen skal springe, bliver subjektet selv. Således tager mennesket eksil i sig selv, fordi afstanden mellem virkeligheden og verden erfares.

På trods af oplysningens opløsning af en guddommelig fornuft, uden at den samtidig er i stand til at beskrive omverdensfænomenernes og menneskets *formål* i verden, ses oplysningstænkningen af Kant stadig som et fremskridt – en mulighed for at subjektet kan forme sin egen skæbne gennem den instrumentelle omgang med virkeligheden:

Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist

19 Normalt tilskrives René Descartes subjektfilosofiens eller modernitetens begyndelse, men det er først med Kant, at den for alvor ryster sig fri af sit afhængighedsforhold til religionen.

also der Wahlspruch der Aufklärung. (Kant 1977a, s. 53)

Mennesket er blevet voksent og skal have mod til selv at tage ansvaret for sin skæbne. For selvom oplysningstænkningens emancipationsprojekt efterlader subjektet uden mål og mening, frigøres det også fra fortidens gudgivne dominansstrukturer, hvorved det kan rette øjnene mod medmennesket i stedet for det himmelske.

Oplysningens paradigmeskifte medfører en række radikale omvæltninger. *For det første* nedbrydes de traditionelle økonomiske, sociale og politiske hierarkier og erstattes af nye, på overfladen, fluktuerende hierarkier, hvis fundament ikke længere beror på tradition eller religion. *For det andet* relativiseres vidensbegrebet, samtidig med at det forsøges funderet i empiriske observationer. *For det tredje* anskues sproglige handlinger i stigende grad som skabende handlinger, der allegorisk navngiver og derved konstituerer verden, i stedet for som tidligere at være en symbolsk repræsentation af en gudgiven orden. *For det fjerde* problematiseres ideen om identiteten som en stabil kernestruktur. Og *for det femte*, og vigtigst for denne afhandling, frisættes kunsten fra sin religiøse modus, hvor den skulle være en repræsentation af det guddommelige og derved tilskrive mening til den eksisterende orden.

Kapitel 2: Den instrumentelle fornufts systematik

Tilbageslåen i det mytiske

Iboende i oplysningsprojektets ønske om at bringe rationalitetens lys til mennesket og derigennem at befri det fra dets afhængighed af religiøsitet og kultiske ritualer ligger imidlertid kimen til dets utopiske drøms perversion: Den instrumentelle fornuft antager selv religiøs/mytisk ikklædning. Uden det religiøse element til at sammensynge delene til en meningsfuld helhed spaltes rationaliteten, ifølge Jürgen Habermas, i tre forskellige former: Den *kognitiv-instrumentelle*, der i bred forstand udgøres af vores instrumentelle omgang med virkeligheden, dvs. vores naturvidenskabelige tilgang; den *moralsk-praktiske*, der typisk manifesterer sig som politiske ideologier og derved omhandler menneskets livsanskuelse; og den *æstetisk-ekspressive*, der især knytter sig til det kreative arbejde.²⁰ Hvor den instrumentelle rationalitet med sin reproducerbarhed kan *agere* som sandhedsbærer ud fra fornuftens egne logiske love (hypoteser kan efterprøves, eksperimenter kan reproducere osv.), tvinges de resterende rationalitetsformer til enten at fortrække sig eller at underlægge sig den instrumentelle rationalitets beherskelsesformer:

Der Aufklärung wird zum Schein, was in Zahlen, zuletzt in der Eins, nicht aufgeht; der moderne Positivismus verweist es in die Dichtung. (Horkheimer 1969, s. 24)

Det grundlæggende problem er derfor, at oplysningstænkningens forsøg på at undgå at blive reduceret til den subjektive pol – altså dens forsøg på gennem sin instrumentelle beherskelse at agere et overindividuel fundament for menneskets væren – medfører, at den kun vil beskæftige sig med det, der er objektivt verificerbart:

Enlightenment insists that if knowledge is really going to be knowledge of an object, it must not be contaminated by anything subjective. But its reflex scepticism leads it in practice to claim that any 'object' actually invoked is in fact a fiction of the subject. (Jarvis 1998, s. 25)

Hvis rationaliteten skal udgøre et objektivt fundament for sin egen diskurs, må muligheden for ikke-rational tænkning afvises: Intet kan tillades at stå udenfor fornuften, da dette vil underminere tænkningens mulighed for at agere som et transcendentalt korrelat mellem subjekt og verden. Men netop dette bevirker ifølge Adorno og Horkheimer, at tænkningen indespærres sig selv; den skal gengive det, og kun det, der kan gribes af den. På denne vis bliver fornuftstænkningen med sit krav om objektivitet en ekstrem begrænsning af tænkningen selv: "Die Welt als gigantisches analytisches Urteil".²¹ Kants forstandsformer omformes til anskuelsesformer – til transcendentale kategorier, som må stå uimodsagte og udenfor refleksionens ræk-

20 Jf. Nørager 1989, s. 112.

21 Horkheimer; Adorno 1969, s. 44.

kevidde, såfremt forsoningen mellem subjekt og virkelighed skal være mulig. Kant åbner selv op for denne problematik, når han hævder, at overensstemmelse mellem videnskaberne og empirien påviser det transcendentale principps gyldighed, eftersom de objektive erkendelser ellers ville fremtræde sporadiske og tilfældige.²² Hermed mener han nemlig at påvise, hvorledes fornuften er i overensstemmelse med naturen forstået som den enhed af formelle love, som vores sanseindtryk a priori er underlagt.²³ Således lader han ikke blot tænkningen ad negativa legitimere sin egen sandhedskarakter; han legitimerer også en syntetiserende bevægelse mellem vores sanselige enhedsoplevelse af omverdenen og fornuftens instrumentelle enhedsskabende bevægelse.²⁴

Heraf følger to problematikker. *For det første* bliver fornuftens kritiske selvrefleksion besværliggjort, fordi *fundamentet* for tænkningen og *tænkningen selv* er identiske. Selve tænkningens bevægelse bekræfter fundamentet og omvendt. *For det andet* fragmenteres subjektet i stigende grad, fordi tænkningen ikke kan redegøre for subjektets singulære erfaringer på adækvat vis, da dele af disse ligger udenfor eller endog negerer tænkningen. Den deraf følgende oplevelse af meningsstab udgør imidlertid blot en yderligere rationaliseringstendens, da oplysningstænkningen med sit krav om objektivisering lover frelse gennem syntesen: "Die Welt wird zum Chaos und Synthesis zur Rettung."²⁵ Slutmålet forvandler sig derved fra frihed til i praksis at medføre en umyndiggørelse af tænkningen. Igennem en abstrakt omgang med virkeligheden presses subjektet ind i fællesnævnerens snævre lyskegle. Herigennem bliver det umuligt for subjektets sansemæssige aspekter at komme til udtryk og agere i forhold til omverdenen.

Således udfoldes i rationalitetens fragmentering og beherskelse af menneskelivet et mytisk niveau, der har slående ligheder med det mytiske element, som oplysningen ønskede (og stadig ønsker) at gøre op med. Der etableres et bestemt konceptuelt system, igennem hvilket verden skal begribes, og da dette system lukker sig om sig selv, fremstår vores adgang til virkeligheden som en slags uafhjælpelig skæbne. Oplysningens emancipationsprojekt forvandler sig til selvberoende ideologi, der må udstøde eller subsumere det enkelte subjekts egne erfaringer, fordi disse ikke kan udtrykkes overfor omverdenen, eftersom subjektets udsigelsespunkt ikke umiddelbart kan indgå i rationalitetens begrebslige apparat.²⁶

22 Jf. Kant 1977b, s. 433.

23 Jf. Kant 1977b, s. 246.

24 Modstridsbeviset er generelt problematisk, fordi paradigmet, som beviset udfolder sig indenfor, ofte er forudsætningen for modstridsbevisets gyldighed. F.eks. er modstridsbeviset blevet brugt af Leibniz indenfor et religiøst paradigme til at påvise, at vi lever i den bedst mulige verden, fordi den er skabt af Gud, der er perfekt. Modstridsbeviset er kun gyldigt, så længe det religiøse paradigme består. Fjernes Guds perfektion, falder hypotesen.

25 Horkheimer; Adorno 1969, s. 21.

26 Jf. f.eks. Horkheimer; Adorno, 1969, s. 41.

Krise

Som følge af fornuftstænkningens bevægelse mod stadig større grad af selvberohed skabes en verden, hvori fornuftssystemernes egen inerti determinerer mennesket, fordi ethvert udbrudsforsøg automatisk indoptages i eller udstødes fra fornuftshegemoniet. Således er der god grund til at anse både den moralsk-praktiske og den æstetisk-ekspressive rationalitet som værende i krise i dag.

Sociologen Daniel Bell var en af de første, der gjorde opmærksom på den udmattelse, de politiske ideologier i efterkrigs-perioden havde nået.²⁷ I stedet for at være hjemsted for en etisk livsanskuelse er den politiske scene blevet hjemsted for den instrumentelle fornufts magttænkning. I stedet for at herske med et etisk ideologisk slutmål for øje vender den moralsk-praktiske fornuft sig mod sig selv, med henblik på at bevare sin egen magt. Redskaberne i moderne politik hedder derfor ikke visioner, men frygt; der opstilles ikke håb, men trusler, og målet er ikke længere varens indhold, men selve salget.

Ligeledes befinder den æstetisk-ekspressive rationalitet sig altså i grænselandet mellem eksistens og opløsning. Kan kunsten overhovedet længere holde sig fri af den instrumentelle fornufts herredømme, eller er den blot blevet håndlanger for instrumentaliseringen selv? Forfatteren Octavio Paz skrev i 1974:

[...] modern art is beginning to loose its powers of negation. For some years now its rejections have been ritual repetitions: rebellion has turned into procedure, criticism into rhetoric, transgression into ceremony. Negation is no longer creative. I am not saying that we are living the end of art: we are living the end of the idea of modern art. (Paz 1974, s. 149)

Med f.eks. den abstrakte ekspressionismes transformation fra at være nybrydende kunst, der afsøger kunstens immanente grænser og formlove, til at være dekorativ brugskunst, som står godt til sofaen fra Bolia og tv'et fra B & O, indoptages oprøret i vareformen og uskadeliggøres. På samme vis negeres popkunstens kritiske potentiale, da den placeres indenfor den instrumentelle fornufts sfære, fordi dens selvbevidste leg med konsumfunktionen afviser de immanente kvaliteter, der kendetegner den æstetisk-ekspressive rationalitet.

Det paradoksale i denne sammenhæng er, at den instrumentelle fornuft selv har været i krise lige siden, den blev forsøgt ophøjet til en særlig erkendelsesform. På grund af instrumentaliseringsens enorme afstand til subjektets fortolkende omgang med omverdensfænomenerne har den hele tiden skulle revolutionere sig selv for ikke at underordnes især den moralsk-praktiske fornuft. Således er Karl Marx stadig optimist, når han i det kommunistiske manifest skriver:

Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzu-

27 Jf. Bell 1960.

sehen. (Marx 1956, s. 456)²⁸

Selv om Marx om nogen anerkender faren i instrumentaliseringen af omverdenen, er han overbevist om, at oplysningens omvæltning af samfundsstrukturerne på lang sigt vil medføre at den moralsk-praktiske rationalitet vil overvinde kapitalismens instrumentalisering. Det skyldes to ting: Dels forudsætter han afdækningen af en etisk kerne i mennesket som følge af den instrumentelle fornufts opløsning af alt bestående, dels undervurderer han den instrumentelle fornufts redskaber, de teknologiske nydannelser, vareformen og den illusion af selvbestemmelse, som disse giver ved at forbinde sig til de symbolstrukturer, mennesket skaber i forsøget på at indblæse mening i tilværelsen.

Tingsliggørelsens former – kulturindustrien

I moderniteten opererer den instrumentelle fornuft med to overordnede dominansstrukturer: kulturindustrien og adiaforiseringen. Kulturindustriens mål er fastholdelse af det allerede etablerede instrumentelle magthierarki gennem leveringen af konsum under dække af dennes påståede meningsgivende kvaliteter. Således er der tale om en fastholdelse af subjektet indenfor den instrumentelle fornufts kategorier ved at etablere eller fastholde symbolstrukturer igennem forbrugets løfte om mening. Adiaforiseringens sigte er derimod at opløse oprørstendenser ved at ekskludere disse udtryks gyldighed. Forskelligheden negeres og udstødes af den rationelle diskurs, således at almenhedens totalitaritet ikke trues.

Kulturindustrien, som udgøres af de masseproducerede kulturfænomener, overskrider kløften mellem det offentlige og private gennem en invadering af alle samfunds- og sjælesfærer. Som oftest henvender kulturfænomenerne sig til subjektets behov for selvscenesættelse, dets behov for at adskille sig fra mængden. Det åbenlyse problem hermed er, at de kulturindustrielle produkter qua deres industrielle fremstillingsform er alt andet end individuelle: De er totaliserende, standardiserende og integrerende.²⁹ De udviser en ensretning, som bevirker, at modtagerne efterhånden ikke er i stand til at foretage kvalitative valg mellem udbuddene. På denne vis tømmes de reelle produkter for indhold, da det væsentligste moment ved dem er selve konsumfunktionen. Selv sproget tømmes for indhold:

28 Næsten 150 år efter Marx' citat blev skrevet, bruger Marshall Berman selv samme ord som udgangspunkt for hans oplysningspessimistiske modernitetsdiagnostik i bogen *All That Is Solid Melts Into Air* (1981). Således synes historien selv at have modbevist Marx' ukritiske tiltro til den rene fornuft.

29 Den overdrevne dystopi som her fremføres, skal ikke tages helt for pålydende. Ligesom der er en rest, der ikke går op i begrebet, er der også en betydningsrest, der ikke er indeholdt i kulturindustriens produkter. Det vil sige, at forbrugerne også selv kan definere og redefinere den menings-tilskrivelse og brugsværdi, det enkelte produkt indeholder. Når jeg vælger at fremstille sortsyntet så bastant, skyldes det, at de behandlede forfattere (og Adorno) ikke interesserer sig for de kreative udtryksmuligheder, men fokuserer på, hvorledes friheden reelt er ufrihed.

Das blinde und rapid sich ausbreitende Wiederholen designierter Worte verbindet die Reklame mit der totalitären Parole. Die Schicht der Erfahrung, welche die Worte zu denen der Menschen machte, die sie sprachen, ist abgegraben, und in der prompten Aneignung nimmt die Sprache jene Kälte an, die ihr bislang nur an Litfaßsäulen und im Annoncenteil der Zeitungen eigen war. Unzählige gebrauchten Worte und Redewendungen, die sie entweder überhaupt nicht mehr verstehen oder nur ihrem behavioristischen Stellenwert nach benutzen, so wie Schutzzeichen, die sich schließlich um so zwangshafter an ihre Objekte heften, je weniger ihr sprachlicher Sinn mehr erfaßt wird. (Horkheimer; Adorno 1969, s. 189)

Som producent af konsumvarer er kulturindustrien underlagt økonomiens regler om behov og efterspørgsel, men i realiteten lægges der kun vægt på den sidste del. Forbrugerne skal fastholdes i et uendeligt konsum af kulturindustrielle produkter og indkapsles således i den industrielle arbejdsorden, eftersom også fritiden og underholdningen bliver en forlængelse af arbejdet:

Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus. Es wird von dem gesucht, der dem mechanisierten Arbeitsprozeß ausweichen will, um ihm von neuem gewachsen zu sein. Zugleich aber hat die Mechanisierung solche Macht über den Freizeitler und sein Glück, sie bestimmt so gründlich die Fabrikation der Amüsierwaren, daß er nichts anderes mehr erfahren kann als die Nachbilder des Arbeitsvorgangs selbst. (Horkheimer; Adorno 1969, s. 158f.)

Kulturindustriens sigte er manipulation. Og denne stadige pseudo-forsoning mellem subjekt og virkelighed, som gang på gang loves af de kulturindustrielle produkter, fastholder subjektet i en umyndiggørende forbrugertilstand, med den deraf følgende klicheprægede refleksion. Subjektets øjne føres bort fra konfliktmaterialets centrum (kløften mellem subjekt og virkelighed) og over mod den umiddelbare, men midlertidige, tilfredsstillelse i erstatningen. Det moderne menneskes frihed er således i høj grad konstitueret inden for den instrumentelle fornufts normalitetsrammer. Man kan forbruge på forskellig vis og herigennem fremvise en slags quasi-frihed; men man kan ikke undslippe instrumentaliseringens tingsliggørende proces. Det skin af frihed, som kastes over det enkelte individs liv, tildækker, at vores individualitet i realiteten er forvaltet igennem kapitalismens standardiserende forbrugerisme. Den rent formelle frihed, vi garanteres, bliver en normalitetskonstruktion bestemt af bytteværdiprincippet. Og i dette rum er den alvorligste skyld at være udenfor:

Wer sich nicht ruinieren will, muß dafür sorgen, daß er, nach der Skala dieses Apparats gewogen, nicht zu leicht befunden wird. (Horkheimer; Adorno 1969, s. 172)

Tingsliggørelsens former – adiaforiseringen

Hvor de kulturindustrielle produkter ofte betjener sig af en subsumering af den æstetisk-ekspressive rationalitet under den instrumentelle fornufts paradigme (bl.a. i form af nivelleringen af skellet mellem høj og lav kunst) med henblik på en bevaring af det allerede etablerede instrumentelle hierarki, benyttes en anden taktik, når det handler om det mere problemfyldte møde med den Anden. Det har den polsk-britiske sociolog Zygmunt Bauman vist forståelse for i bl.a. *Modernity and Holocaust* (1989). Hans pointe er, at den instrumentelle fornuft ekskluderer det fremmedartede ved at undertrykke den moralsk-praktiske rationalitet via nogle instrumentelle praksisser, som sætter den Anden uden for det moralske univers. Adiaforisering, som begrebet altså kaldes, betyder, at handlinger eller personer tømmes for moralsk indhold, hvorved de kan reduceres til objekter og derigennem udstødes *af* eller omformes og indoptages i den herskende orden.³⁰ Overordnet kan den instrumentelle fornuft siges at være udtryk for en adiaforiseringsproces, eftersom den sætter sig selv som eneste vurderingskriterium, men underordnet dette forefindes yderligere en række forskellige praksisser. Som Bauman gør opmærksom på er særligt tre processer karakteristiske for moderniteten.

For det første flyttes konsekvensen af handlinger væk fra en moralsk bedømmelse ved at opfatte handlingerne som en kausal kæde af ordre og udførelse, der derigennem ikke har berøring med en individuel moralsk bevidsthed. Fejlslag kan undskyldes med henvisning til manglende viden om disse uforudsete konsekvenser. *For det andet*, og mere væsentligt, benyttes en taktik, som Bauman kalder for *erasing of the face*. Denne taktik består i at fjerne uønskede individer eller grupper fra kategorien af moralske subjekter, f.eks. ved at stigmatisere hele grupper på basis af enkeltmedlemmers handlinger i disse grupper. *For det tredje* destrueres subjektet som et helt menneske, ved at der foretages en reduktion af helheden til mindre enkeltdele, således at et samlet subjekt ikke, og dermed heller ikke en samlet moralsk subjektivitet, kan materialisere sig. Det gøres gennem den prototypiske metonymi: Ved at lade delelementer af subjektet træde i stedet for helheden, fremstår særlige, og i forhold til samfundsdiskursen oftest negative, aspekter af deres væsen som eneste kendetegn.³¹

Ovenstående processer udfoldes i ekstrem grad i det 20. århundredes folkemord. Og selvom adiaforiseringen i denne afhandling anskues som et transhistorisk vilkår aktualiseres dens processer i særlig grad i moderniteten som følge af fornuftshegemoniets forsoningsbestræbelser. Heraf følger, at f.eks. Holocaust ikke står i skærende

30 Ordet "adiaforisering" udspringer af "adiaforon", som henviser til handlinger, kirken havde vurderet som værdineutrale.

31 Et vægtigt studie ud i samfundsdynamikken mellem på den ene side grupperes oprørsyttringer og på den anden side den herskende ordens udstødelse eller indoptagelse af disse er at finde i den britiske subkultur-forsker Dick Hebdiges bøger *Subculture. The meaning of style* (1979) og *Hiding in the Light* (1988).

kontrast til den instrumentelle fornufts renhedskrav. Holocaust var ikke en tilfældig tilbagevenden til barbariet, men en direkte udløber af den instrumentelle fornuft, ja nærmest en fuldbyrdelse af den:

Keine Universalgeschichte führt vom Wilden zur Humanität, sehr wohl eine von der Steinschleuder zur Megabombe. (Adorno 1970a, s. 314)

Grand Hotel Abgrund – håb for de døde?

Min fremstilling af subjektets vilkår i moderniteten knytter sig tæt til Adornos kritiske tænkning. Det medfører, at også jeg bliver berørt af den anklage, Lukács, i forordet til genudgivelsen af *Die Theorie des Romans* i 1963, retter mod Adorno. Ifølge ham har den kritiske tænkning hævet sig over menneskelivet, hvorved den er hensat til at kritisere i stedet for at tage aktiv del i bedringen af menneskets vilkår: Adorno, og dermed også jeg, har taget bolig i "Grand Hotel Abgrund".³² Lukács står bestemt ikke alene med denne holdning: Adornos tænkning afvises ofte med henvisning til, at det er udtryk for et *uproduktivt* sortsyn. Det er rigtigt, at Adorno var overdrevent pessimistisk, men det er ikke grund nok til at afvise hans kritik (en sådan afvisning vil jo netop være en adiaforiseringsstrategi). Adorno (og også den groteske modernisme) forstørrelser lidelsen for derigennem at sikre den stemme:

Ich habe das Düstere übertrieben, der Maxime folgend, daß heute überhaupt nur Übertreibung das Medium von Wahrheit sei. (Adorno 1977b, s. 567)

Resultatet af afvisningen af Adornos arbejde er, at hans fornuftskritik fejllæses som en afvisning af fornuften selv. Imidlertid er det ikke fornuftstænkningen i sig selv, der langes ud efter – den er både nødvendig og frugtbar. Det er den perverterede fornuft, der igennem abstraktionen og begrebsliggørelsen forsøger at sætte et 1:1 forhold mellem subjekt og virkelighed, og som derigennem undertvinger begge dele, kritikken retter sig mod. Tænkningens væsentligste opgave ligger netop ikke *indenfor* den instrumentelle fornufts grænse; tænkning handler ikke kun om at registrere det faktiske igennem en deskriptiv totaliserende akt, men tværtimod om at indsætte det umiddelbart givne i en erkendelse af den samfundsmæssige praksis, der medfører en kvalitativ vurdering, som kritiserer det for erkendelsen umiddelbart givne. Den rationelle tænkning må vende sig mod sig selv for at rette et kritisk lys mod de elementer i tænkningen, som forvandler den fra emancipation til trælbinding:

[...] die Aufklärung muß sich auf sich selbst besinnen, wenn die Menschen nicht vollends verraten werden sollen. Nicht um die Konservierung der Vergangenheit, sondern um die Einlösung der vergangenen Hoffnung ist es zu tun. (Horkheimer; Adorno 1969, s. 15)

32 Lukács 1971, s. 16.

Tænkningens frigørende karakter kan kun manifestere sig, såfremt den dialektisk kritiserer sit eget udgangspunkt, og derigennem forsøger at undslippe begrebsliggørelsens subsumering af såvel tænkning som menneskeliv:

Ihr Name [dialektikken] sagt zunächst nichts weiter, als daß die Gegenstände in ihrem Begriff nicht aufgehen, daß diese in Widerspruch geraten mit der hergebrachten Norm der adaequatio. [...] Er ist Index der Unwahrheit von Identität, des Aufgehens des Begriffenen im Begriff. [...] Der Widerspruch ist das Nichtidentische unter dem Aspekt der Identität; der Primat des Widerspruchsprinzips in der Dialektik mißt das Heterogene am Einheitsdenken. Indem es auf seine Grenze aufprallt, übersteigt es sich. Dialektik ist das konsequente Bewußtsein von Nichtidentität. (Adorno 1970a, s. 16f.)

Fornuftens iboende beherskelsestrang, qua dens identifikationssøgende og dermed reduktive omgang med virkeligheden, må hele tiden holdes stangen igennem et forsvar for det ikke-identiske – den rest, der ikke går op i begrebet. Det ikke-identiske kan imidlertid ikke sprogliggøres, da det netop falder uden for sprogets diskursive modus. Således kan tænkningen kun påvise identitetens overgreb af det ikke-identiske, ikke det ikke-identiske selv. Det kan dog kun ske, såfremt tænkningen overskrider sig selv i en bevægelse, der på én gang fastholder sandheden i den samfundsmæssige verden og samtidig bevæger sig ud over den. Til det kræves mere end blot en begrebslig negation af begrebsligheden; til det kræves en form for rationalitet, der ikke pr. automatik reduceres til enten en begrebslig nytteorienteret eller en mimetisk sanselig omgang med virkeligheden. Og det er her, den moderne kunst, og især den groteske modernisme, bliver relevant.

Kapitel 3: Kunstens form og systematik

Romantikken – regressiv progression

Når jeg vælger at indlede dette kapitel med et kort rids af den danske romantik, skyldes det, at romantikken dels markerer en overgang mellem den førmoderne og moderne kunst, dels at dens fejlslag demonstrerer kunstens problematiske situation. Romantikken demonstrerer således ikke blot en række nye træk ved og refleksioner over kunstens rolle, den tematiserer også den grundlæggende konflikt mellem subjektets indre og den ydre natur og mellem kunstens autonomi og heteronomi.

Det er paradoksalt, at den romantiske bevægelse på mange måder kan ses som et forsøg på at fastholde eller reetablere et religiøst verdenssyn og på den måde udgør en reaktionær kontemplation over fornuftens frigørelse fra det guddommelige, mens den på samme tid kommer til at fungere som katalysator for en yderligere rationaliseringsproces.

Selvom den romantiske bevægelse tager Kants og modernitetens antagonisme mellem verden og virkelighed på sig, udgør især den *danske* romantik et forsøg på atter *positivt* at forene den indre og den ydre natur.³³ Som modsvar til den rene instrumentelle fornuft opprioriteres derfor følelseslivet, der, med Ånden som bindevæv, skal genetablere eller i det mindste tillade den perciperende bevidsthed at skue fordums angivelige enhed. Den instrumentelle fornuft og følelseslivets ikke-sproglige psykiske energier kan, hævdes det, synges sammen i kunstnerisk form, hvorved en *kunstnerisk* helhed kan opnås:

Til et [Kunstværk] fordres nemlig, at [...] et nyt Gjenskin af Aandens herlighed skal aabenbare sig, man skal ligesom nyde det tabte Paradiis i Kunstværkets beskuelse. (Müller 1853, s. 7)

Ånden bevidner menneskets paradisiske originalitet og enhed, hvilket bevirker, at den kunstneriske form kan tillade beskueren en oplevelse af altings enhed. Herigenem tilskrives både kunstneren og kunsten transcendent kvaliteter: Kunstværket repræsenterer en overjordiskhed, der lader sig "aabenbare". Den danske romantik forsøgte således at gøre tilværelsens religiøse dimension begribelig igennem forskellige kunstneriske strategier. Fælles for disse strategier var en tiltagende psykologisering af virkelighedsopfattelsen, hvilket dels kan ses som en regressiv reaktion på den ydre naturs meningsløshed, dels kan ses som en progressiv kunsthistorisk bevægelse, der peger frem mod senere kunstudtrykks stigende psykologisering af menneskelivet.

Den kunstneriske vending mod subjektets indre sjæleliv tager form som en fornuftspessimistisk helhedssøgende idealhumanisme, der dog ikke fuldstændigt ne-

33 Den tyske romantik er noget mere kompleks. Eksempelvis er Jena-romantikken kendetegnet igennem en voldsom genreopløsning i forsøget på at finde frem til en urgenre.

gerer fornuftstænkningens dannelsesideal med dens tiltagende borgerlig-politiske bevidsthedsdannelse, som vi bl.a. finder hos Holberg.³⁴ Imidlertid rives dannelsesidealet ud af dets samfundsmæssige regi og kommer i stedet til at omhandle det enkelte subjekts indre tilstande, og på denne vis kan den danske romantiske bevægelse ses som en flugt fra de ydre realiteters verden – en flugt tilbage mod det angiveligt oprindelige og lykkelige forhold mellem menneske og natur. Et typisk udtryk for denne regression ses i romantikkens længsel efter det barnlige og dets umiddelbare sanselige forbindelse til omverdenen. Den bagudrettede harmonisøgende bevægelse manifesteres således ofte kunstnerisk gennem en sentimental, sværmerisk eller tragisk stil, hvis modus er en psykologisering af den indre natur som compensation for den instrumentelle fornufts mekaniske omverdensbeskrivelse.

Modsætningsforholdet mellem den romantiske bevægelse og den instrumentelle fornuft handler dog reelt ikke så meget om modsætningen mellem den indre og ydre natur, som det handler om modsætningen mellem en kosmologisk og en fragmentarisk bevidsthed.³⁵ Subjektet er på én gang hensat til en eksistens i en timelig og foranderlig verden, mens det samtidig er udrustet med et naturanlæg for stræben mod det uendelige. H.C. Ørsted forsøger at sammentænke dette ved at bruge den videnskabelige empiri som gennemgangsled til den evige og uforanderlige virkelighed. Af dette følger naturlovene som kosmologiske love, hvorfor naturen hævdes at være ånd. Ved således at iagttage den endelige verdens lovmæssigheder kan det timelige udsige det guddommelige: Fornuft, orden og lovmæssighed bliver analoge med det sande, det gode og det skønne, der er guddommelige kategorier.³⁶ Det ordensskabende princip bliver derfor af afgørende betydning for den kunstneriske virksomhed. Ved at selektere i fænomenverdenens stof og derved skabe orden i kunstværket kan det Evige angiveligt sætte sit præg herpå. Som følge heraf bliver kunstneren tillagt særlige profetiske kvaliteter, da han følsomt sansende besidder evnen til at skille skidt fra kanel. Det betyder imidlertid også, at såvel kunstneren som kunsten bliver noget *kvalitativt andet* i forhold til samfundet. Kunstneren bliver talsmand for menneskelivets anden side – den side, der er befriet fra kulturrens og den instrumentelle fornufts byrder, og som repræsenterer det symbiotiske liv: naturen i overensstemmelse med det guddommelige. Samfundsordenen og den kunstneriske sfære adskilles. Herigennem udtrykker kunsten indirekte en kritik af den instrumentelle fornufts samfundsorden, da denne ikke kan redegøre for menneskelivets totalitet – kunstens blotte eksistens beviser, at livet ikke kan beskrives udtømmende gennem det rationelle paradigme. I kunstnerens værksted lever skønhedens verden – det kunstneriske arbejde beånder den stivnede ydre natur gennem

34 Peer E. Sørensen kalder den romantiske bevægelse for en “medierende humanisme”, jf. Sørensen 1973, s. 72.

35 Jf. Gjesing 1974, s. 24.

36 Jf. Christensen 1966, s. 26.

fantasiens indre impuls, der igen er forankret i det transcendent: en muse, ud fra hvilken transcendensen kan springe. Den kunstneriske handling trues dog konstant af samfundsmæssigheden.³⁷ En konsekvens af kunstens nyvundne autonomi er, at den vender blikket mod sig selv og sin egen kunstneriske praksis. Og ligesom kunsten ikke kan gribes instrumentelt, kan heller ikke det kunstneriske geni gribes af det, der lever i det timelige:

Den som lever blot i det Endelige, forstaaer aldrig det sande Genie, for den sande Tænkende, er han et mystisk Hieroglyph, ved hvilket det Evige prophetisk viser hen til en tilkommende tid. (Steffens 1803, s. 142)

Samfundsordenens "halve" mennesker, der lever under endelige kår, miskender geniet, fordi det ikke forstås. Således afvises kritik af det kunstneriske, for er kunstneren og kunsten et kvalitativt andet, bliver de automatisk et gådebillede for samfundsborgeren. Denne publikumsfjendske og kulturpessimistiske holdning udgør, sammen med den kunstneriske vending mod kunsten som autonom sfære og psykologiseringen af menneskelivet, den romantiske bevægelses vigtigste fremadrettede træk.

Imidlertid er den romantiske bevægelses forsøg på at samle den atomiserede natur i ordensskabende strukturer, der kan gennemlyses af det transcendent, udtryk for en yderst spekulativ filosofi, hvis fundament forudsætter samme oprindelse og endemål:

Alting bestaaer ved en uendelig Harmonie. Jeg tør forudsætte det her. (Steffens 1803, s. 9-10)

Steffens bevis på enheden og guddommeligheden i verden er altså forudsat af, at den er der. Og i kunsten forudsættes al tings enhed på trods af, at netop denne kun (positivt) kan fremskrives igennem selektion, udskillelse og undertrykkelse. Den kunstneriske helhed, der fremskrives, har således kun gyldighed indenfor kunstens egen sfære, da den er betinget af afstanden til samfundsmæssigheden. Den positive udsigelse af det transcendent bærer selv den instrumentelle fornufts brændemærke: Skulle den forvandle sig til samfundsorden, ville den blot etablere en ny magtstruktur, der ville være lige så totalitær som den instrumentelle fornuft.

Ved at læse nedenstående mod hårene tydeliggøres romantikkens problem:

I den faldende Green saae Newton hele Naturen, I den hele Natur seer du en visnende Green. (Hauch 1842)

Hvor den instrumentelle fornufts kausale slutninger ser helheden i fragmentet, er det omvendt i romantikken. Dens opgave er at sammensynge den fragmenterede natur til en helhed igen. Hauchs "visnende Green" er nok en kritisk henvisning til den newtonske fornuftstæknings misvækst, men mere interessant bliver det, hvis

37 Fremstillingen er baseret på Poul Martin Møllers "Kunstneren mellem Oprørerne" (1838). I digtet trues det kunstnerisk sammensyngende arbejde af samfundsordenen, der i form af oprørere bryder ind og smadrer kunstnerens inventar. Således trues kunstens autonomi med at blive omvæltet af den instrumentelle fornuft.

man anskuer citatet som en erkendelse af det romantiske projekts manglende holdbarhed. Helhedsoplevelsen er tabt, og den instrumentelle fornufts erstatning kan ikke bruges som beholder for sjælelivet. Hvor den instrumentelle fornuft udforsker og underlægger sig naturen, tager den til indtægt for at lære at forstå den, bruger romantikeren naturen til at projicere sin egen subjektivitet i forsøget på derigennem at genskabe sig selv. Men forsøget kan kun eksistere indenfor kunstens rammer. Den ydre natur kan *i kunsten* overgribes af den indre natur (ligesom den indre natur *i den instrumentelle fornufts paradigme* kan overgribes af den ydre) i forsøget på at lade de to niveauer glide sammen til en helhedsopfattelse, men denne bliver i sidste ende en afspejling af subjektets indre misvækst, som følge af den manglende forbindelse. Den romantiske bevægelse i Danmark undlader at drage konsekvenserne af denne erfaring og søger i stedet at besværges den via geni-æstetikken, som belejligt nok er hævet over samfundskritik. Forfølger man imidlertid ideen i mit overgreb på Hauchs tekst, kan grundlaget for en negativ dialektik spores. Dette vil jeg gøre i næste afsnit ved at vende tilbage til det Kant – denne gang i en genlæsning af Kants diskussion af det kunstske.

Det kunstske hos Kant – spor af den negative dialektik

Kants teori om den skønne kunst udspringer af hans teori om, at smagsdommen er ikke-interesseret – det er en dom, der ikke er formålsrettet. Dette gælder ifølge ham også for kunstværker, fordi kunstværker forsøger at forsones kultur og natur. Dermed opstår et paradoks: Hvis forskellen mellem naturlige objekter og artefakter består i, at artefakter har et bestemt formål,³⁸ og et kunstværk er et artefakt, der udsættes for en smagsdom,³⁹ så må et kunstværk være et artefakt, hvis formål er *ikke* at fremstå med et formål, altså at negere sin egen artefaktstatus. Uden egentlig at gøre det iklæder kunstværket sig så at sige det naturlige objekts klæder, eftersom kunstværket godt nok er resultatet af et rationelt valg; men dette valg camoufleres i artefaktets udtryk.⁴⁰ Imidlertid bliver værket ikke til kunst på grund af dette, som Kant rigtigt påpeger:

Was wird von Dichtern höher gepriesen, als der bezaubernd schöne Schlag der Nachtigall, in einsamen Gebüsch, an einem stillen Sommerabende, bei dem sanften Lichte des Mondes? Indessen hat man Beispiele, daß, wo kein solcher Sänger angetroffen wird, irgend ein lustiger Wirt seine zum Genuß der Landluft bei ihm eingekehrten Gäste dadurch zu ihrer größten Zufriedenheit hintergangen hatte, daß er einen mutwilligen Burschen, welcher diesen Schlag (mit Schilf oder Rohr im Munde) ganz der Natur ähnlich nachzumachen

38 Kant 1989, s. 236.

39 Kant 1989, s. 240.

40 Kant 1989, s. 240.

wußte, in einem Gebüsch verberg. Sobald man aber inne wird, daß es Betrug sei, so wird niemand es lange aushalten, diesem vorher für so reizend gehaltenen Gesänge zuzuhören. (Kant 1989, s. 236)

Kants pointe er, at for at et artefakt kan blive til kunst, er det ikke nok blot at camouflere kunstværkets formål – der skal være tale om et *reelt* fravær af formål, på trods af at der er tale om et formålsbestemt objekt. Formålet skal altså ikke blot være at skabe ikke-formål, men skal også i sig selv rumme et *reelt* ikke-formål. Er værkets autenticitet således betinget af den perciperende bevidsthed, ophører det med at være autonomt og mister derved sin kraft – snyder man beskueren til at tro at værket er formålsløst, vil beskueren, i samme øjeblik som snyderiet afsløres, ophøre med at interessere sig for værket.⁴¹

Kant må derfor forsøge at redegøre for, hvorledes kunstværkets skabelse er fri fra kulturens konstruerethed. Til det formål benyttes konceptet om det kunstneriske geni, der fri af historiske, sociale og kunstneriske konventioner kan skabe original-værker, som så bliver regelskabende for fremtidige værker. *Den romantiske bevægelses geniæstetik* fremhæver det kunstneriske formarbejde i en regressivt rettet bevægelse baseret på den indre naturs projektion på den ydre natur. *Kants geni* peger i højere grad oplysningsoptimistisk fremad: Geniet kan overskride kløften mellem subjekt og virkelighed i kraft af sin frie vilje, som er et resultat af oplysningen. Paradokset er derfor, at det er menneskets venden sig bort fra naturen, som, ifølge Kant, skaber muligheden for at overskride kløften på grund af fornuftens frisættelse af individet fra en deterministisk religiøs omgang med virkeligheden, samtidig med at netop denne bevægelse etablerer kløften mellem subjekt og virkelighed. Geniet er en lap-peløsning, der skal forsones spændingen mellem naturens umiddelbarhed og formålsløshed overfor kulturens plasticitet og regelbundethed.

Problemet er imidlertid, at Kant på samme tid siger, at det autentiske kunstværk, geniværket, der forsoner natur og kultur, kun kan fremstå som ikke-forsoning, eftersom han pointerer, at kunstnerens blotte tilsidesættelse af formgivningsregler og strukturer ikke resulterer i, at kunsten bliver natur, men i at den i stedet bliver lige-gyldig.⁴² For Kant gælder det derfor, at geniværkets fremtrædelse ikke sker frit igennem tilsidesættelsen af de kunstneriske strukturer og regler, men igennem brugen af disse, på trods af at det medfører en kunstnerisk bevidsthed og formålsbestemt forarbejdning af materialet. Geniarbejdet i værket er således betinget af, at teknikken, der styrer værkets produktion, på synlig vis ikke formår eller undlader at sætte sig igennem som forsoning. En sådan ikke-idealistisk læsning af Kant bringer ham tæt på Adornos udsagn om, at forsoningen kun kan forfølges igennem ikke-forsoning: “Um der Versöhnung willen müssen die authentischen Werke jede Erinnerungsspur

41 Snyderiet umuliggør oplevelsen af værket som ikke-interesseret. Derfor kan beskueren naturligvis stadig interessere sig for det, men så skyldes det, at værket opfylder beskuerens behov i en eller anden henseende, hvorved det forvandler sig til kulturindustri.

42 Kant 1989, s. 259-260, 238.

von Versöhnung tilgen".⁴³

Konklusionen må derfor være, at Ånden i kunstværket må være fri fra ethvert formål, men at den samtidig skal være begrænset i udfoldelse, såfremt det ikke-interesserende skal kunne fastholdes i en kunstnerisk form. Kunstværkets indre dynamik er på denne vis *spændingen* mellem en nødvendig formålsbestemthed og dens ikke-formål, som gensidigt betinger og negerer hinanden. Værket kan derfor kun aftegne det autentiske, ubestemtheden, igennem sin manglende evne til at bestemme selv samme.

Autonomi og historicitet

Som de forrige to afsnit gerne skulle have demonstreret, er der væsentlige forskelle mellem Kants og den danske romantiske bevægelses forståelse af kunsten. Imidlertid er forudsætningen for begge et forsøg på at overskride kløften mellem den indre og den ydre natur – et forsøg på at forsonе mennesket med det selv og dets omverden. En forudsætning for at kunne gøre dette er kunstværkets autonomi. For den romantiske bevægelse er denne nødvendig, såfremt kunstneren skal kunne fungere som gennemgangsled til det guddommelige. Men autonomien kan ikke sætte sig igennem, eftersom den er betinget af en ydre transcendent entitet – geniet kan måske nok synge verden og virkeligheden sammen, men selve bevægelsen er betinget af en guddommelig instans, som ligger uden for subjektet selv. Mere interessant er autonomi-fordringen hos Kant, fordi den forsonende instans, geniet, er udtryk for en art *immanent* transcendens. Autonomien er nødvendig, såfremt formålsløsheden (og derved en sand mimesis af det naturskønne) skal kunne sætte sig igennem i kunstværket. Idealistiske kantianske redningsaktioner vil hævde, at såfremt kunstens autonomi er værkets afvisning af at lade noget udenfor værket bestemme dets form, må autonomiens redskab, negationen, være frihed. Problemet hermed er imidlertid, at det autonome kunstværk altid allerede er indlejret i dets andethed, da dets udsigelse, gennem dets autonomi, bliver afvisningen af at lade andetheden gribe ind i dets form. På denne vis er kunstværket bundet til det, det påstår at transcendere. For at kunsten kan være autonom, er den altså tvunget til at vise, hvad den ikke er bundet af, hvorved den demonstrerer sin manglende evne til at undslippe det, den negerer. Således er kunstens udsigelse ikke frihed, men en påpegning af den umulige, men nødvendige frihed, der ikke kan sætte sig igennem.

Det autonome værks manglende evne til at blive noget i sig selv, til at befri sig, er netop det, der sætter Hegel i stand til at gennemhistorisere kunsten. Den romantiske bevægelse i Danmark forsøgte at redde helheden ved regressivt at indsætte følelseslivet som et korrektiv til fornuftstænkningen. Kant forsøgte at redde helheden igennem introduktionen af fornuftens frie vilje, der skulle forsonе mellem na-

⁴³ Adorno 1970b, s. 348.

tur og kultur. Hegel derimod lider hverken af romantikernes oplysningspessimisme eller af Kants opprioritering af det naturskønne som sand værensform. For ham er det kunstske skønne væsentligere end det naturskønne, fordi det kunstske skønne dels rummer mere ånd (: fornuft), dels er et billede på fornuftens fremmarch. Kunsten aftegner historisk set en sekulariseringsproces, der manifesterer sig tydeligst i dens manglende evne til at forbinde sig til sandhed. Ifølge Hegel bliver kunsten således i stigende grad en tom æsteticisme, som følge af dens disharmoniske former. Heri gennem peger kunsten dog indirekte på fornuftsåndens fuldbyrkelse i moderniteten: Kunsten er disharmonisk som følge af negationen af samfundsmæssigheden, hvilket må betyde, at samfundsmæssigheden harmonisk er på vej mod sin syntese. For Hegel er den skønne kunst derfor først og fremmest tidligere tiders klassiske kunst, der med sin syntese af form og indhold er det bedste medium for erkendelsen af det absolutte – ånden. Kunsten skal således i sin klassiske form være en tjener for ånden, der bringer tidender om menneskets bliven-i-et med Ånden. Fremkomsten af kunstens autonomi har ifølge Hegel været uundgåelig, og dens pris er kunstens endeligt, eftersom autonomien ikke formår at sætte sig igennem. Hegels erklæring om kunstens død er imidlertid det, der får Adorno til, med rette, at erklære den for levende: Selvom kunsten konstitueres i en dialektik mellem det udenfor kunstværket og kunstværkets indre strukturer, der griber ind i hinanden og negerer hinanden på samme tid, er det nemlig kunstens fejlslagne projekt, der driver den fremad og derved skaber den kunsthistorie, som Hegel bruger til at påstå kunstens snarlige død. Med andre ord er det kunstens fejlslagne autonomi, som holder kunsten i live, og gør den autonom. Skulle kunsten derimod sejre og vinde absolut frihed, ville den ophøre med at befinde sig i et begribeligt rum, da den i så fald ville antage transcendent karakter. Kunstens autonomi er *Schein*, som afslører, at også Hegels projekt er uholdbart. For Hegels tro på at den historiefilosofiske bevidsthed forsoner mellem kultur og natur modsvares til stadighed af kunstens skin og er samtidig direkte funderet i denne. En historicistisk reduktionisme argumenterer således mod sig selv, når den forsøger at reducere kunsten til udelukkende at være historisk determineret, da udgangspunktet for konciperingen af en sådan historicitet er at finde i kunstværkets autonomi. Omvendt må kunsten på samme tid anskues som et historisk produkt, da dets materialitet såvel som dets blotte tilstedeværelse er bundet til den samfundsmæssighed, den opponerer imod. Også kunstværker forældes i takt med at samfundsmæssigheden undergår forandringer. Kunstværket har således en dobbeltkarakter – det er på én gang autonom og *fait social*:

Ihr [kunstens] gesellschaftliches Wesen bedarf der Doppelreflexion auf ihre Fürsichsein und auf ihre Relationen zur Gesellschaft, ihr Doppelcharacter ist manifest in all ihren Erscheinungen; sie changieren und widersprechen sich selbst. (Adorno 1970b, s. 337)

Problemet med en hegeliansk inspireret kunstsociologi er, at en sådan udelukkende

anskuer kunstværket udefra og dermed ikke har dets interne processer for øje, der netop immanent indeholder og afspejler også samfundsmæssigheden. En analyse af kunstens erkendelsespotentialer må derfor tage sit udgangspunkt i værket selv, såfremt dets dobbeltkarakter skal gribes.

Autonomi og sandhed

Den instrumentelle fornufts krav om reproducerbarhed og empiri gør, at den bliver kunstens Anden, fordi kunstens positive valorisering af den æstetiske dimension udelukker den fra at fungere indenfor fornuftsparadigmet. Skal den undgå den instrumentelle fornufts subsumering, må den derfor lukke sig om sig selv, på trods af at netop denne bevægelse samtidig adskiller den fra (rationel) sandhed og moral – kunsten risikerer at opfylde Hegels profeti og blive ren l'art pour l'art. Oplevelsen af kunsten som tom æsteticisme tematiserer tabet af evnen til at tale sandhed, og kunstværket bliver derfor en begravelse af sandhedens fravær. Kunstværket findes nedbøjet i sorg over sin egen død.

Imidlertid rummer denne adskillelse af kunst og sandhed en dobbelthed i sig:

[...] what is lost or suppressed in aesthetic alienation, the end of art, equally involves a deformation of what art is separated from: truth prior to subsumption and goodness prior to procedural, universalistic moral reason. (Bernstein 1992, s. 5)

Kunstens æstetiske fremmedgørelse fra sandhed og moral er samtidig også udtryk for en fremmedgørelse af sandhed og moral fra sig selv, eftersom disse *ikke* har undgået den instrumentelle fornufts subsumering. Ydermere må kunsten på én gang både omfavne og forsøge at undslippe autonomien: Den kan kun igennem sin autonomi undgå subsumeringens grusomhed, men må samtidig for at undslippe sin egen død (: tom æsteticisme) konstant forsøge atter at forbinde sig til en ekstern realitet. Derved kommer kunsten også igennem sin væren indirekte til at tematisere sandhedens og moralens deformitet og rummer på denne vis et kritisk potentiale:

Vielmehr wird sie [kunsten] zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome. Indem sie sich als Eigenes in sich kristallisiert, anstatt bestehenden gesellschaftlichen Normen zu willfahren und als 'gesellschaftlich nützlich' sich zu qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft, durch ihr bloßes Dasein, so wie es von Puritanern aller Bekenntnisse mißbilligt wird. (Adorno 1970b, s. 335)

Kunsten rummer kritisk potentiale ved sin blotte tilstedeværelse, fordi denne kritiserer samfundet og dets tingsliggørelse af subjektet. Brydes kunstens autonomi, forvandler kunsten sig til livspraksis eller reduceres til kulturindustri, vil dens endeligt være en kendsgerning.

Autonomi og heteronomi – bestemt negation

I lyset af ovenstående står det klart, at autonomien er et produkt af den historiske udvikling. I takt med industrialiseringen institutionaliseres kunsten som en særegen vare, der ingen brugsværdi har. Og på denne vis flettes heteronomi og autonomi sammen i en særegen dialektik. Det moderne værk er på én gang indlejret i oplysningstænkningen og dens kapitalistiske tingsliggørelse og på samme tid udskilt herfra, fordi den absorberer denne og giver udtryk for en *erfaring af erfaringskrisen*, der ikke kan udtrykkes i oplysningstænkningens diskurs.⁴⁴ Kunsten undviger således tingsliggørelsen ved i sit ydre at absorbere den og i sit indre æstetiske rum at transformere den. Kunstværkets ydre udgangspunkt er altså en samtidighed med samfundet, der, når det har materialiseret sig som værkets materiale, transformeres og overskrides i det *værkimmanente* rum. Formen tillader kunstværket at iscenesætte verdens ruinhob af tegn i et æstetisk indre rum, der ikke umiddelbart er underlagt tingsliggørelsens principper.

På trods af at kunstværkets autonomi og heteronomi er dialektisk forbundet, er der alligevel et klart skel imellem de to. Kunstværkets autonomi er ganske enkelt en betingelse for dets mulighed for at udsige sand erfaring, eftersom det kun herigennem kan opretholde sin position som væsensforskellig fra samfundets tingsliggørelse. Imidlertid betyder det, at kunstens udsigelse må negere sit eget *materiale*, eftersom dette er samfundsmæssigt bestemt. Herigennem vendes relationen mellem kunstværket og samfundsmæssigheden om. I negeringen af sit eget materiale undslår kunsten sig den rationelle tænkningens fragmentation – den undviger at blive reduceret til et objekt, som rationel tænkning kan instrumentalisere. Imidlertid ligger der en fare for, at kunsten selv antager totalitært tilsnit. Stiller værket sig tilfreds med at kritisere samfundsmæssigheden uden også at negere sin egen *udsigelse*, bliver det en del af selv samme dominansstruktur, som det i udgangspunktet kritiserer, fordi det i så fald lader sin negation af samfundet munde ud i et positivt fortegn, og derved altid allerede er indlejret i og blot reproducerer den instrumentelle fornufts tingsliggørende *struktur*. Det er f.eks. tilfældet i en lukácsk realisme, eftersom en sådan blot ønsker at overskride og erstatte magtforholdet med et nyt. Og derfor er realismens værktøjer, som Adorno så rigtigt udtrykker det, blot “fade Relikte bürgerlicher Kunstformen”.⁴⁵

Skal værket bevare muligheden for at have sandhedsgehalt, må det altså negere både sit eget materiale og samtidig udsigelsen selv. Hermed bliver kunsten en kontinuerlig vibreren mellem at være og ikke være på samme tid. Kunsten bliver en konstant opbygning og nedrivning af et fraværsbillede – den bliver en *bestemt negation*. Kunstværkets negering af både sig selv og sit materiale bevirker derigennem, at det påpeger samfundets værdiøgningstvang, eftersom det på trods af sin artefakt-

44 Jf. f.eks. Adorno 1970b, s. 57.

45 Adorno 1974a, s. 266.

status, som er lig varens, unddrager sig anden værdi end den, værket har i sig selv. Og på denne vis forbliver kunsten asocial igennem sin "bestimmte Negation der bestimmten Gesellschaft".⁴⁶ Således er værkets mening det vakuum af mening, som det genererer, og herigennem omvendes i det værkimmanente rum, via negationen, værkets mimetiske karakter, hvorved kunsten bliver en udsigelse af det i samfundet fremmedgjorte og udstødte.

En konsekvens heraf er imidlertid, at kunsten ikke kan indfri løftet om forsoning, men i stedet må forblive en pegen ud i det åbne. Igennem fremstillingen af syntesens umulighed gøres opmærksom på den materialitet, som ikke blot kunsten, men også menneskelivet er fastlåst af. Når Adorno således priser Samuel Becketts skuespil, skyldes det ikke, at disse rent faktisk forsoner mellem kultur og natur, subjekt og verden, men at de er udtryk for en sand *iscenesættelse af das zerstörte Leben*. I modsætning hertil står den "forsonende" kunst, der, i stedet for at tage såvel subjektets som kunstens præmis på sig, fingerer en trøst – et løfte om forsoningens mulighed, f.eks. som kunstnerisk syntese eller som en syntetiserende praksis i et ikke-borgerligt samfund. Et væsentligt moment ved den moderne kunst er derfor dens antihumanisme, som er et udtryk for, at heller ikke kunsten kan undsige sig det meningsstab, den rationelle verden er underlagt. Igennem sin grusomhed kan kunsten dog udtrykke modernitetens sår:

[...]in denen der Rezipierende sich vergiftet und im Werk verschwindet: dem von Erschütterung. Er verliert den Boden unter den Füßen; die Möglichkeit der Wahrheit, welche im ästhetischen Bild sich verkörpert, wird ihm leibhaftig. (Adorno 1970b, s. 363)

Kunstværkets rystelse er en iboende konsekvens af Adornos mimesisbegreb. Skal kunsten være sand, må den udgøre en andethed i forhold til det tingsliggjorte subjekt. I kunstværkets sanseliggøres en subjektivitet, der er væsensforskellig fra subjektets *tingsliggjorte væren*, hvorved rystelsen eller chokket indtræffer. Der er således ikke tale om, at kunstværket aktivt skal benytte strategier for at chokere. Chokket eller rystelsen er simpelthen en konsekvens af det autentiske kunstværk. Igennem kunstens dialektik af det mimetisk-ekspressive og diskursivt-begrebslige kan en fremstilling iscenesættes, der tillader subjektet at bryde ud af sin skinsubjektivitet – at komme til sig selv. Dette betyder imidlertid ikke at subjektet forsones, men at det erfarer sig selv sandt som værende ved siden af sig selv – i en uendelig negativ dialektik mellem tilblivelse og forsvinden. Forløsningen er således en ikke-forløsning. Det er en momentan udfrielse af skinsubjektiviteten, der tillader subjektet at erfare sin egen skrøbelighed og række ud mod objektet, men da kunsten ikke selv er andet end *Schein*, kan potentialiteten kun fremvises, ikke opnås.

Kunstens udvikling sker igennem dens fejlslag, igennem dens manglende evne til at konkretisere forsoningen. Kunstens udvikling er således såvel baseret på, at

46 Adorno 1970b, s. 335.

den er en negation af en, trods alt, fluktuerende samfundsmæssighed som dens egen mislykkede forsøg på at overskride denne. Imidlertid er der en forskel. Hvor den instrumentelle fornuft hypotaserer det nye som et udtryk for fornuftens udvikling og dermed utopiens realiserbarhed, udgør det nye (som æstetisk kategori) i kunsten en retningsløs længsel efter det nye, ikke det nye selv. I den instrumentelle fornufts kultiske dyrkelse af det, der er nyt, forvandles det nye til et tomt begreb, som udelukkende tjener rationaliseringsprocessens fremmarch. Det nye tager form som varianter af samme ensartede og mekaniserede kulturindustrielle produkter. Og hvad værre er: Hypostaseringen af det nye medfører, at tingene ikke længere vurderes ud fra deres immanente kvaliteter, men ud fra deres påståede nyhedsværdi alene. Skulle man på denne vis reducere kunstnerisk bedømmelse til et spørgsmål om værkernes nyhedsværdi, som jeg til dels mener Koldingskolen gør, er man fanget i Hegels kunstsociologiske fælde: Værkerne anskues kun udefra; de immanente værkdynamikker unddrages bevågenhed. Kunst *er* nyskabende, men anskuer man kun kunstværket ud fra dette, gribes blot et moment ved kunsten, og kunstværkerne reduceres til artefakter på linje med andre kulturindustrielle produkter. Det nye derimod er udtryk for en absolut tomhed i kunstværket og er netop herigennem frigjort fra samfundsmæssighedens rettethed.⁴⁷ Det er den bestemte negations tavse tale. Den "forsonende" kunst må i forlængelse heraf også afvises, da den gør uret mod de døde, mod den sprogløse smerte, som ikke begrebsligt kan forløses.⁴⁸ Skal sporene af det ikke-identiske fastholdes, må:

Kunstwerke synthesieren unvereinbare, unidentische, aneinander sich reibende Momente; sie wahrhaft suchen die Identität des Identischen und des Nichtidentischen prozessual, weil noch ihre Einheit Moment ist, und nicht die Zauberformel fürs Ganze. Der Prozeßcharakter der Kunstwerke konstituiert sich dadurch, daß sie als Artefakte, von Menschen Gemachtes von vornherein im 'einheimischen Reich des Geistes' ihren Ort haben, aber, um irgend identisch mit sich selbst zu werden, ihres Nichtidentischen, Heterogenen, nicht bereits Geformten bedürfen. (Adorno 1970b, s. 263)

Kunstværket bliver et formålsløst artefakt – et artefakt, der ikke har nogen retfærdiggørelse i samfundsdiskursen – hvilket netop giver værket dets retfærdiggørelse. Men dette er en balancegang på en knivsæg. Opgiver det sin autonomi, indoptages det fuldstændig i det borgerlige samfunds syntesetænkning, hvorved det ophører med at rumme kritisk potentiale. Hvis det omvendt udelukkende forbliver i dets autonome sfære, er det henvist til en nichetilværelse som ligegyldig kitsch. Kun igennem dets dobbeltkarakter – dets relative autonomi – og *aktive* spillen på denne, kan det aftegne sporene af det ikke-identiske.⁴⁹

⁴⁷ Adorno 1970b, s. 38.

⁴⁸ Adorno 1970b, s. 68.

⁴⁹ Adorno 1970b, s. 352.

Mimesis og subjektivitet

Kunstværkets dobbeltkarakter bevirker, at et traditionelt mimesisbegreb ikke kan opretholdes i forbindelse med en sådan form for kunst. I et traditionelt realistisk mimesisbegreb, som vi bl.a. finder hos Lukács, skabes verden i genspejlingen af virkeligheden i subjektets bevidsthed. På grund af subjektets fremmedgørelse er denne objektive virkelighed dog ikke umiddelbart tilgængelig, hvorfor kunsten træder ind som formidler af det sande. Kunstens mimesis skal, ifølge Lukács, vække en sanselig fremstilling af den menneskelige *totalitet*. Det kunstneriske udsnit af virkeligheden må derfor fremstå som en totalitet, der kan indtræde i en symbolsk orden – en helstøbt hvilende orden, der, med mindelser om det romantiske geni, skal gennemtrænge tilværelsens tilsyneladende kaos, finde ind til det sande og fremstille dette i en kunstnerisk form. Således låses kunstværket fast. Det kan kun fremstille det identiske, fordi det med sit krav om totalitet underlægges identitetstvangen. Af den grund betegner Adorno Lukács' kunstopfattelse som en ideologisk kunstreligion, hvis udtryk er fremmed for kunsten selv, eftersom den er en uhellig alliance af idealisme og teologisk symbollære.⁵⁰ Mimesis som banal genspejling af virkeligheden må afvises, da verdens kaos, og, ikke mindst, falske symbolstrukturer, umuliggør enhver gennemtrængning til det ikke-identiske. Kunsten kan ikke objektivt fremstille det ikke-identiskes identitet, som Lukács hævder, men må i stedet trække sig bort fra verden og dens skin af objektivitet, som blot camouflerer dens manglende kontakt med subjektets indre natur. Da det sande på denne vis ikke er tilgængeligt i den ydre virkelighed, fordi denne er forvaltet af den instrumentelle fornufts tingsliggende kategoriseringer, må kunsten vende sig mod det subjektive, mod subjektets indre liv. Kunstværket må nødvendigvis gå igennem subjektet, men er ikke derfor blot subjektivt. I kunstværkets udtryk objektiveres det subjektive følelsesliv, om end det stadig har et subjektivt moment:

Ausdrucksvoll ist Kunst, wo aus ihr, subjektiv vermittelt, ein Objektives spricht: Trauer, Energie, Sehnsucht. Ausdruck ist das klagende Gesicht der Werke. (Adorno 1970b, s. 170)

I modsætning hertil kan de såkaldt realistiske værker ikke benyttes som grundlag for ægte erfaring, fordi de udelukkende er bundet til kunstnerens subjektive opfattelse af en *allerede tingsliggjort verden*, hvorimod:

Mimesis selbst beugt sich der Vergegenständlichung, vergeblich hoffend, den fürs vergegenständlichte Bewußtsein entstandenen Bruch zum Objekt zu schließen. (Adorno 1970b, s. 424)

Mimesisbegrebet er derfor kendetegnet igennem dets håb om, men manglende evne til, at forsoner mellem subjektets tingsliggjorte bevidsthed og objektet. Der er således tale om en art negativ mimesis, der igennem sin manglende evne til at forsoner bliver en sand fremstilling af såvel subjektets vilkår som dets iboende *håb*. Men håbet kan

50 Adorno 1970b, s. 146.

kun bevares, såfremt det mimetiske er at finde i selve *formen*. Den indholdsmæssige repræsentation af en ydre virkelighed overgiver kunstværket til begrebernes barbari. Det moderne kunstværks mimesis er derfor:

[...] die nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten
zu seinem Anderen, nicht Gesetzten (Adorno 1970b, s. 87)

I Adornos subjekt-objektdialektik er der ingen objektivitet at finde i samfundsmæssighedens identitetsformer. Det sandt objektive er i stedet det partikulære, der undrager sig kategoriseringens former. Lægger man således et forudfattet skema ned over kunstværket, f.eks. for litteraturens vedkommende nykritikkens stratummodel, Ingardens lagmodel eller blot et tomt begreb om at kunst skal være nyskabende, begrænser man sig til værkets stilniveau, uagtet at disse skemaer netop forsøger at overskride stilniveauet. Skemaerne er altid allerede indlejret i begrebsliggørelsen, hvorved de er i direkte modstrid med den moderne kunsts projekt: at undslippe begrebernes barbari. Skal man derimod registrere kunstværkets mindste dynamikker, er det nødvendigt at investere hele sin analytiske følsomhed i værket. Man må bruge sin sanselighed til at registrere værkets mindste rystelser. Som beskuer af et værk må man derfor strække sig ud over sig selv og investere sin subjektivitet i objektet, for således at fange værkets objektive sandhed. Subjekt og kunstværk har derved den fællesnævner, at de begge opløser de klassiske subjekt-objektpolers skin: Det erfarende subjekt er ikke slet og ret subjekt, og kunstværket er ikke slet og ret objekt. Det særegne i Adornos filosofi er således, at han i første omgang hverken betoner subjektets eller objektets forrang, men demonstrerer, hvorledes disse er skinkategorier, som er absolut afhængige af hinanden.

Objektets forrang henføres traditionelt til en førmoderne verden, hvori fænomenernes tilhørsforhold til en overordnet religiøs orden reducerer individet til et epifænomen i forhold til den overgribende instans. Imidlertid lever objektets forrang videre i den instrumentelle fornufts insisteren på subjektets forrang, eftersom det subjekt, som aftegnes, blot udtrykker en almenhed og derfor ikke restløst kan forbinde sig til det enkeltmenneskelige. På denne vis er pointen, at objektets forrang problematiseres af subjektets omverdensbeherskelse, mens subjektets forrang, altså dets underlæggelse af omverdensfænomenerne, er en forstenet objektivitet. Problemet hermed er, at eftersom subjekt/objektpositionerne blot gentager sig i hinanden, levnes der ikke rum til det individuerede subjekt. Denne erkendelse af objektets forrang kan delvist overskrides, fordi indsigten i objektets forrang rummer en subjektiv refleksion af denne. Skal en sådan overskridelse ske uden at refleksionen atter falder i transcendentalsubjektets naturtvangskategorier, må en særegen form, der på én gang er en adækvat beholder for den kontingente verden og det problematiske subjekt, findes.⁵¹ Som jeg tidligere har været inde på er kunstens dobbeltkarakter i denne sammenhæng essentiel, såfremt en sådan fremstilling skal være mulig. Og

51 Jf. Adorno 1977c.

derfor finder arbejder den groteske modernisme også nuanceret med netop dobbeltkarakteren. I forlængelse heraf mener jeg ikke, det er tilfældigt, at den groteske modernisme i dansk litteratur primært udfolder sig i romanformen, da jeg mener, at denne rummer konstitutive træk, der implicerer dobbeltkarakteren. Argumenter for det vil følge i det kommende kapitel.

Kapitel 4: Romanens dobbeltformer

Lyrik og roman

I Hegels historisering af åndens frembringelser er romanen den kunstform, som tydeligst peger i retning af kunstens angiveligt snarlige død: Romanens æstetiske fremstilling tillader ikke det ideale at træde frem i formens sanselige udtryk, fordi den i sig selv udgør et univers, hvor totaliteten ikke længere kan gribes. Ifølge Hegel er lyrikken sandere kunst, eftersom dens afrundethed i højere grad muliggør en syntetiserende praksis.

Måske i oprør mod dette formulerer Adorno med udgangspunkt i Holocaust-erfaringen en modsatrettet kunstholdning:

nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das
frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich
ward, heute Gedichte zu schreiben. (Adorno 1977a, s. 29)

I lyset af den instrumentelle fornufts totale formørkelse eksemplificeret igennem nazisternes jødeudryddelser, kan lyrikken (i traditionel forstand) ikke længere forsvares, fordi den med sin syntetiserende praksis fornægter den historiske sandhed. Hvis digte skal bevare en sandhedsværdi, må de derfor indrette sig på den historiske situation og skrive i trods. De må fremvise en flossethed, der bevirker, at de modarbejder deres eget værkbegreb, for ikke at camouflere lidelsen.⁵² Forskellen mellem Adorno, og i øvrigt også den unge Lukács, og Hegel er altså, at Hegel ser sandheden som et absolut punkt, som historien bevæger sig hen imod eller væk fra. I modsætning hertil anskuer Adorno og den unge Lukács sandhedsfiguren som historisk konstitueret, hvilket betyder, at en sand form må afspejle den historiske situation, som den udspringer af. Eftersom moderniteten åbenbarer såvel en kontingent verden som et fragmenteret subjekt, bliver romanens manglende evne til at fremvise det ideale således dens adelsmærke, eftersom den qua sin *urenhed* reflekterer en historisk sandhed om, at det ideale ikke længere er tilgængeligt for formen.

Romanens svaghed, at den mangler lyrikkens syntetiserende praksis, bliver på denne vis dens styrke, eftersom romanen i højere grad end andre former immanent fremstiller konfrontationen mellem en ruinøs verden og et stumt subjekt uden at iscenesætte et metafysisk syntetiserende punkt, ud fra hvilken meningen kan udspringe.

Tidens død eller dødens tid

Ligesom andre kunstformer må romanen dog kæmpe med sin egen afsluttethed, såfremt den ikke skal forfalde til syntese. Man læser romanen og kan lægge den

52 Jf. Adorno 1967 og 1970a, s. 355.

bort, få den på afstand, og derved fastlægge dens udsigelse, dens fortælling. Gennem dens afslutning kan fortællingens række af tids-*punkter*, fortællingens tidslige orden, omfortolkes til en meningsgivende final tidsrække. Den processuelle *nu*-tid, som gennemløbes i læsningen, erstattes af en afsluttet og meningsgivende statisk tid, der rækker bagud og indordner en meningstotalitet. Således rummer fortællingen på én gang et tidsligt niveau, der mimer subjektets tidslige proceskarakter, samtidig med at denne ophæves i en meningstotalitet via fortællingens finale tidslige orden, der organiserer den processuelle tid i retning af meningens fuldbgyrdelse. Denne finale orden strækker læseren sig kontinuerligt ud mod; i læseprocessen foretages konstant et fortolkningsarbejde, hvis formål er at hæve sig ud over den tidslige processualitet og etablere en meningsfuld statisk tid. Netop et sådant fortolkningsarbejde kan sammenlignes med den måde, subjektet omgås tiden på. Selvom tiden gennemleves successivt erfares den ikke statisk fremadrettet og erindres heller ikke blot kronologisk bagudrettet. Sigmund Freud har illustreret dette gennem sit begreb *Nachträglichkeit*. Som eksempel bruger Freud historien om en pige, der i en ung alder er udsat for et overgreb, uden dog at bide mærke i det. Da pigen senere, efter pubertetens indtræden, atter befinder sig i butikken, hvor det glemte overgreb fandt sted, flygter hun ud af butikken i panik og udvikler en angst for butikker.⁵³ Spørgsmålet er, hvilken situation, der er den første. Traumat udvikles af den senere situation, som griber tilbage og omfortolker fortiden, således at fortidens overgreb tillægges en anden værdi end den, den havde i selve erfaringen af situationen. Omvendt ville traumat ikke være opstået, såfremt den første situation ikke havde fundet sted. Pointen i denne henseende er, at subjekter automatisk foretager et (oftest fuldstændig ubevidst) fortolkningsarbejde. Fortidens begivenheder retter sig i større eller mindre grad mod det nu, subjektet befinder sig i, hvorved den mekaniske successive tid forvandler sig til en kvalitativ tid. I forhold til romanens narrative fremstilling er det distinktionen mellem fabula og sjuzet, som problematiseres af *Nachträglichkeit*. Fabula udgør den orden af begivenheder, som fortællingen refererer til, mens sjuzet er fremstillingen af begivenhederne. Hvor fabula typisk vil ses som årsag, og fremstillingen, sjuzet, som virkning heraf, må man i lyset af ovenstående spørge sig selv, om man ikke med samme ret kan sige det modsatte. Meningens form er på denne vis en postuleret irreversibilitet, som vi kontinuerligt udkaster over såvel vort eget levede liv som over det liv, vi læser om. Fra den processuelle *Jetztzeit* forsøger vi at inkorporere fortidens erfaringer i en meningstotalitet, som om vi stod foran afslutningen. Med andre ord er der, med lån fra Heidegger, tale om en *Sein-zum-Tode*. Det er også Walter Benjamin inde på, når han skriver:

Nicht darum also ist der Roman bedeutend, weil er, etwa lehrreich, ein fremdes Schicksal uns darstellt, sondern weil dieses fremde Schicksal kraft der Flamme, von der es verzehrt wird, die Wärme an

53 Freud 1980, s. 109-113.

uns abgibt, die wir aus unserem eigenen nie gewinnen. Das was den Leser zum Roman zieht, ist die Hoffnung, sein fröstelndes Leben an einem Tod, von dem er liest, zu wärmen. (Benjamin 1977a, s. 457)

Benjamins problem med den traditionelle romanform er, at den opfylder læserens søgen efter en erfaring af døden – en erfaring af fortællingen. Denne erfaring bliver nemlig en falsk bekræftelse af den etablerede orden, eftersom den fornægter subjektets historiske sandhed og i stedet tillader subjektet at indtræde i et harmonisk erfaringsrum. Såvel den entydigt syntetiserende dannelsesroman som forfaldsromanen lider derved af affirmationens falske trøst. Selvom f.eks. J.P. Jacobsens *Niels Lyhne* (1880) fremstiller eksistensens meningsløshed, opløses vilkåret stadig i en meningstotalitet, som læseren kan varme sig ved. Igennem romanens afslutning tillades det subjektet at overskride fortællingens processualitet, negere denne og omfortolke de enkelte momenter til en statisk meningsfuldhed. Den tillader en overskridelse af døden, som vi ikke har mulighed for i vores levede liv.

Overordnet betyder alt dette, at der i romanen ligger en mulighed for at *illudere* et subjektivt udsigelsespunkt, hvor der er harmoni mellem virkeligheden og subjektets udlægning af denne. Sker det, må romanen anskues som en reetablering af det transcendent. I fortællinger hvor begivenhederne umiddelbart i læseprocessen fremstår meningsløse, læser vi dem f.eks. alligevel som om, de har betydning, fordi vi tilskriver forfatteren en guddommelig meningsgivende instans på den anden side af den processuelle tidslighed. Vi har med Peter Brooks' ord at gøre med en "anticipation of retrospection".⁵⁴ Læseren har en forventning om meningens redning fra tidens tilintetgørende magt.

På den ene side rummer romanen således den fordel, at dens tidslige processuelle fremstilling har en vis udstrækning, der mimetisk sammenføjer den med subjektets erfaringsvilkår. På den anden side truer romanen qua sin artefaktstruktur (altså sin afgrænsethed) med at reetablere en meningstotalitet, der ikke er belæg for i en kontingent verden, hvorved den forvandler sig til falsk trøst. Med andre ord er det det episke element, der er i krise. Hvor subjektet erfarer tiden *i* tiden, muliggør den episke fortælling en fremstilling af at være i tiden, samtidig med at den som følge af dens afsluttede form overskrider denne. Men fornægter romanen forgængeligheden som præmis i en temporal verden, fornægter den samtidig også den historiske sandhed. Bistår romanen således læseren i hans eller hendes længsel efter meningens statiske tid, fornægter den subjektets grundvilkår og værkets egen immanente dobbeltkarakter: At være udspændt mellem den processuelle og statiske tidslighed, at tilskrive mening på basis af subjektets verden og i samme øjeblik at måtte negere den på grund af subjektivitetens polycentrerethed.

Som følge heraf distancerer den moderne roman sig i langt højere grad fra fortællingen og dens afsluttedhed. Når den meningsgivende slutning ikke længere kan

54 Brooks 1984, s. 23.

forudsættes i den prospektive læsning, skifter også den processuelle tidslighed karakter, fordi forventningen om forfatteren som meningstilskrivende olympisk instans problematiseres. Således fanges læseren i den enkelte række af tids-*punkter*, overladt til selv at fremskrive en eventuel mening, som så atter må negeres på grund af senere tids-*punkters* karakter. Læsningen bliver derved et billede på, hvorledes subjektet hele tiden rækker ud mod slutningen, mod meningstotaliteten, uden dog at kunne gribe den:

Ends, it seems, have become more difficult to achieve. In their absence, or their permanent deferral, one is condemned to playing: to concocting endgames, playing in anticipation of a terminal structuring moment of revelation that never comes, creating the space of an as-if, a fiction of finality. (Brooks 1984, s. 313)

Læseren befinder sig på denne vis i et grænseland mellem intet og væren. I evig tilblivelse uden dog at kunne forløse denne.

Den moderne romans tids- og rumerfaring

I den moderne roman problematiseres narrativitetens traditionelle orden altså, fordi denne altid allerede er på afstand af sandheden, eftersom den i sit æstetiske virke prætenderer harmoni mellem indre og ydre, nærvær og fravær. Denne orden må derfor forkastes, såfremt romanen skal undgå identitetens reduktive barbari. Imidlertid er den eneste adgang til den ydre virkelighed verdens falske fortællinger, hvorfor romanen må søge de steder, hvor ikke-identitetens klage endnu kan spores. Skal subjektets lidelse kunne udtrykkes, må romanen gå igennem den yderste subjektivitet, den må fremvise sin egen subjektive status, hvis den ikke selv vil forfalde til reduktiv ideologi, på sikker afstand af subjektets vilkår.⁵⁵ Den moderne roman fremviser derfor subjektets og sin egen konstitutions vilkår og forsøger at fastholde dette processuelt, for herigennem at åbne op for en erfaring af det ikke-identiskes klage. Det betyder, at som subjektet kæmper en evig kamp for at bryde fri af sin egen subjektivitet for herigennem at tilskrive sit liv mening, må også romanen arbejde imod sit materiale, sproget, såfremt den skal rumme et sandt erfaringspotentiale. Det resulterer i, at den traditionelle handlingslogik erstattes af en række ikke-narrative strukturtræk, såsom inversioner, gentagelsesstrukturer, metaforkonstruktioner osv. Disse æstetiske redskaber, der tidligere var det narrative forløbs tjenere og altså skulle underbygge den tidslige fremstillings pointer, bliver nu centrale figurer i forhold til fremskrivningen af en negativ tid- og rumdialektik. Værkets syntetiserende struktur modarbejder således den tidslige struktur og omvendt. Når tiden ikke længere forløber meningsgivende, forsvinder dens kvalitativt positive element, hvorved dens horisontale bevægelse bliver en slags gåen på stedet. De enkelte tids-*punkter*

55 Se f.eks. også J.G. Ballards forord til romanen *Crash* (Ballard 1995).

negerer forløbet, fordi punkterne ikke kan indgå i en meningstotalitet. I stedet for at tiden således er noget, der forløber i et rum, antager selve den tidslige bevægelse rumlig karakter, som Alain Robbe-Grillet gør opmærksom på i den danske udgave af *Pour un Nouveau Roman* (1963):

Med den moderne roman ville man derimod kunne sige, at tiden bliver berøvet sin temporalitet. Den løber ikke mere. Den fuldbyrder ikke længere noget. [...] Her nedbryder rummet tiden, og tiden saboterer rummet. Beskrivelsen stamper i det, modsiger sig selv, kører i tomgang. Øjeblikket fornægter kontinuiteten. (Robbe Grillet 1965, s. 144-145)

Disse træk demonstrerer, hvorledes værkets udtryk forskubber sig fra den iboende tidslige strukturs finalitet til selve læseakten. Ved at forblive på det processuelle tidsniveau modarbejder værket sin artefaktstatus. Der er ikke nogen udfrielse fra meningens *tilblivelse*, hvorved værket bemægtiger sig den perciperende bevidsthed. Som læsere fastholdes vi af kunstværkets *Jetztzeit*, overladt til dets venten, fordi der hverken er en udvikling fra det ene moment til det andet, og heller ikke er en iboende mening i momenterne selv. Ved således ikke længere at legitimere sin repræsentation i en ydre sandhedsinstans som det indholdsmæssige kan pege på, men i stedet gennem selve det æstetiske værkarbejde, aflejres værkets modernitetserfaring som et sanseligt overgreb på læseren.

Repræsentationsformer

Når læsetiden og den moderne romans tid glider sammen, er det et udtryk for romanens venden sig bort fra en ydre objektiv virkelighed. Romanen arbejder gennem den subjektive pol i forsøget på at nå en objektivitet, der ikke er almenhedens, altså en objektivitet, der ikke subsumerer det partikulære. Med den narrative kausalitets, fortællingens, svækkelse i det 20. århundrede opløses også romanformen som en fasttømret genre. De tids- og rumlige kompositionslogikker bringer den moderne roman tæt på kortprosaen og låner en del af sine virkemidler fra lyrikken. En anden konsekvens af romanformens forskydning mod subjektpolen er, at det monologiske træder mere frem. Romanen er ikke længere en fremvisning af ydre problemer, men borer sig i stedet ned i subjektets indre, for herigennem at fremvise konflikten mellem subjekt og omverden.

Disse ovennævnte træk ved den moderne roman er alle afledt af dens væsentligste moment: dens grundlæggende spændinger mellem afstand og nærvær, *Jetztzeit* og meningens statiske tid. Dette moment genfindes i subjektets egen konstitutionsproblematik, hvorfor jeg finder, at prosaen er den mest oplagte form til at udtrykke subjektets krisetilstand. Hvor subjektet automatisk og ubevidst *søger* meningens form, dvs. indarbejder og harmoniserer fortidige erfaringer i erindringer, der korrelerer med subjektets *Jetztzeit* og på denne vis undgår at forholde sig til egen

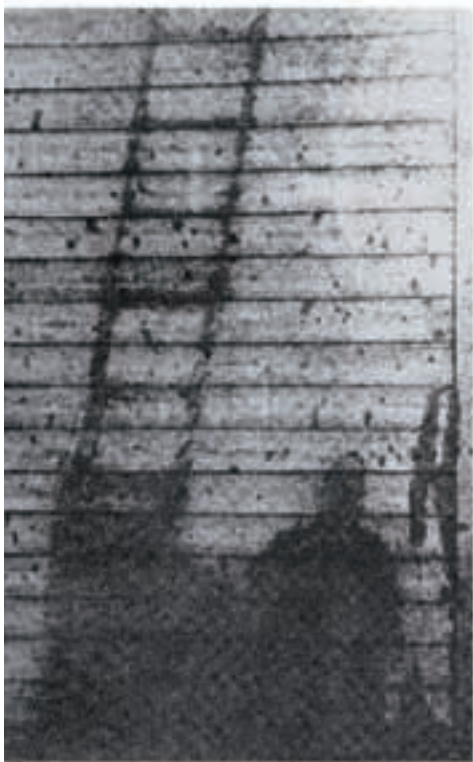
konstitutionsproblematik, forholder det sig modsat i romanen. Her bevidstgøres og fremvises erindringens form og dens problematik gennem Nachträglichkeits spændingsetablering mellem fabula og sjuzet. Ydermere er det sproglige syndefald, dvs. bevidstheden om at sprogets allegoriske karakter, selve udspringet for romanformens opståen.

Forholdet mellem den traditionelle roman og den moderne roman kan også ses som et forhold mellem en traditionel realismeform og en modernistisk form. Generelt er realismen et svært håndterbart begreb, fordi det er meget svært at afgrænse og derved også svært at tildele faste kendetegn. I stedet bliver den ofte en kategori, som alt, der ikke har nogle væsentlige kendetegn, kan stoppes ned i. Forsøges realismen negativt defineret i forhold til en modernistisk æstetik er den kendetegnet ved at forholde sig til en ydre empirisk virkelighed. Den udspiller ydre relationer og konfrontationer mellem mennesker, og den gør dette uden at påpege sin egen værkkarakter. Realismeformens mimesis fremstiller en virkelighed, hvori der tilsyneladende ikke er en spænding mellem sprog og verden, hvorfor den olympiske fortæller måske skjules, men ikke problematiseres i formarbejdet. Tiltroen til sproget er fuldstændigt, og netop herigennem bliver realismen indirekte tjener for den etablerede orden. Dens redskaber, fortællingen og sproget, er altid allerede indlejret i den herskende orden. Skulle realismen derfor repræsentere en sand mimesis, ville det forudsætte, at utopien allerede er indtruffet, at mennesket problemfrit interagerer med dets omverden.

I modsætning hertil arbejder en modernistisk mimesis i højere grad på tegnets udtryksside. Den er bevidst om sprogets og fortællingens syntetiserende og reduktive tilsnit og forsøger derfor at arbejde imod dette – på trods af at det også indbefatter, at modernismen må arbejde imod sin egen materialitet. Således må det modernistiske værk hele tiden påpege sin egen artefaktkarakter, såfremt det på sand vis skal overskride denne. Det modernistiske værk befinder sig i grænselands mellem sprog og ikke-sprog, fortælling og ikke-fortælling, mening og ikke-mening.

Det paradoksale er dog til at få øje på: I min begrebslige redegørelse har jeg opstillet en dikotomi mellem realismens værkkarakter og modernismens selv samme. Men dette skel er naturligvis også udtryk for min reduktive omgang med virkeligheden. Såfremt jeg har ret i, at sandheden ikke er tilgængelig for sproget, og at en sand mimesis derfor må arbejde imod sin egen sproglighed og begrebsliggørelse, betyder det derfor, at det sande kunstværk også må negere det skel, jeg her har opstillet.

GRÆNSELANDENES
ÆSTETIK



Kapitel 5: Og du, ødelagte menneske, hvad vil du gøre? – om Gynther Hansens tidlige forfatterskab

Blikket søger en klode af fred men ingen enhed er den sidste ingen grænse urokkelig. (Malinovski 1958, s. 5)

Fra et punkt i mig selv

Gynther Hansens forfatterskab rubriceres traditionelt som en skarp og barsk hverdagsrealisme, der har fødderne solidt plantet i den sønderjyske muld, som forfatteren selv udspringer af.⁵⁶ Hans arbejde bærer da også en række ydre markører, der ansporer læseren til at påføre sig de realistiske briller. Bøgernes sønderjyske sprogtoner i kombination med de hyppige henvisninger til historiske begivenheder (ofte verdenskrigene) og personer, medfører et, for læseren, genkendeligt ydre miljø. At det imidlertid ikke er helt så simpelt, kan Gyldendal tale med om: Forlaget afviste Hansens debutmanuskript *Forvandling* (1965) i to omgange, først med påtegning om, "at teksten var for fantastisk", senere med påtegning om, at "historien er blevet endnu mere fantastisk".⁵⁷ Det realistiske islæt synes da også mest af alt at være en ydre ikklædning, som værkerne betjener sig af til at fremføre en eksistentiel grænse-landserfaring, der litteraturhistorisk set knytter an til såvel Samuel Becketts som Franz Kafkas værker. Denne erfaring får dog sit særegne tilsnit i Gynther Hansens forfatterskab, fordi den i så høj grad knyttes til et bestemt miljø, der ligger langt fra modernismens traditionelle topos: storbyrummet. Hansen siger selv, at han var optaget af, blandt mange andre, Klaus Rifbjergs og Villy Sørensens modernistiske værker i 60'erne, men at deres erfaringsunivers var vidt forskelligt fra Hansens eget univers. Hansen var ikke storbymenneske, og langt de fleste af hans erfaringer var gjort på landet.⁵⁸ Han kunne derfor ikke finde sin sproglighed i den samtidige danske modernistiske litteratur, fordi den rummede andre erfaringer og lagde en anden vinkel på modernitetsproblematikken end han selv. Hvor f.eks. Rifbjergs konfrontationslyrik måske i højere grad kan siges at være udtryk for et post-apokalyptisk scenario, hvor tabserfaringen ikke problematiseres,⁵⁹ handler Hansens vinkel mere om, hvorledes apokalypsen hele tiden genskabes i den undertrykkelse og tingsliggørelse, der præger mødet med medmennesket.

Som tematisk materiale er provinsen, og Sønderjylland i særdeleshed, fremragende til at skildre den subjektproblematik, som jeg redegjorde for i afhandlingens første del. For det første er det et erfaringsunivers, der er præget af Danmarks store nabo mod syd og to verdenskrige. Tyskland er Danmarks Anden: den store magt,

56 Se f.eks. Frandsen 2001 og Grymer 1995.

57 Willatzen 1983.

58 Hansen 1983, s. 60.

59 "Tom, tom, tom – saligt tom / er verden for andet end ting", (Rifbjerg 1994a, s. 43).

som truer med at fortære landet. Men for sønderjyderne er Danmark også Sønderjyllands Anden. Uanset i hvilken retning regionen orienterer sig, befinder den sig i periferien. I Gynther Hansens fremstilling er regionen præget af en typisk provinsiel snusfornuft – en mistænksomhed over for forandringer og et stærkt fokus på det egennyttige i eventuelle forandringer. Af den grund udkrystalliserer modernitetsproblematikken sig også i særlig grad sådanne steder, da mødet mellem forskellige bevidsthedsformer, f.eks. mellem tradition og fornyelse, aftegnes skarpt. Provinserfaringen er en erfaring af at være i et mellemrum. De traditionelt fastlåste hierarkiske strukturer og det udfoldede nærmiljø etablerer et relativt stabilt centralperspektiv: Regionen udgør et centrum, hvorfra verden udkastes. Selvberoenheden overgribes og undermineres imidlertid af beslutninger taget på statsligt niveau. Det resulterer i en erfaring af på én gang at være centrum og periferi.

Gynther Hansen har selv levet i et sådant mellemrum både geografisk og eksistentielt. Udadtil har han ikke flyttet sig overhovedet; han har boet i Aabenraas omegn hele sit liv. Men indvendigt præger grænselandserfaringen ham. Hansen voksede op i et hjemmetysk hjem, og selv om forældrene ikke direkte støttede krigen, sluttede de, som så mange andre (især bønder) i Sønderjylland, op om nationalsocialismen.⁶⁰ Den biografiske grænselandserfaring undersøges i forfatterskabet, uden at forfatterskabet bliver til biografi. Værkerne påpeger, hvorledes den uheldige konstellation af lige dele orden, konservatisme og nationalisme i særlig grad synes at tiltale bøndernes snusfornuft, men de demonstrerer også, at den nationalsocialistiske ideologis struktur og grusomhed er at finde i menneskets omgang med dets omverden. Det interessante er, at Hansen på én gang kontrasterer bøndernes konservatisme og snusfornuft med industrialiseringen og arbejderstandens fremvækst, mens han på samme tid påviser, hvorledes både konservatismen og det industrielle moderniseringsprojekt er udtryk for samme tendens: Mennesker bindes sammen i forkvaklede relationer, hvori overteksten skjuler egoismens og undertrykkelsens konstante undertekst. Fornuften påberåbes som en hellig lov, der reelt blot dækker over den kontinuerlige undertrykkelse og udstødelse af det særegne.

For Gynther Hansen blev 2. verdenskrig det element, der aktivt fik ham til at vælge side mellem det tyske og det danske. I 1945 valgte han, at han ville være dansker. Hans personlige ungdomsoprør er således indlejret i en historisk grænselandserfaring, der igen iscenesættes som en eksistentiel grænselandserfaring i forfatterskabet, da den ydre historiske ramme og topografi, som teksterne er indlejret i, blot er et udvendigt udtryk for en fordobling af de indre relationer imellem teksternes karakterer. Fra et eksistentielt og historisk punkt i Hansen selv udfolder forfatterskabet sig således, på én gang bekendende og eksistentielt, individuelt og alment.

Også i det sproglige arbejde genfindes oplevelsen af at være "imellem". Gynther

60 Grymer 1998.

Hansen kæmper i sine værker for at få sprogliggjort den “lydløse tone” i sit indre,⁶¹ uden at denne forvandler sig til en reduktiv rationel aftegning af omverdenen:

Vort nutidige sprog og det menneskebillede, sproget kan udtrykke, er noget, der ikke kender til det irrationelle, til lidelsen, eller til, at Du næsten ikke personligt kan handle uden at gøre ondt mod et andet menneske. Det, der hedder “at pådrage sig skyld”. Alt dette er ukendt i vort daglige sprog og i den måde vi forholder os til hinanden på. (Hansen, cit. efter Schade 1983)

For at fremstille det, sproget *ikke* indeholder, søger Hansen at forstærke det sproglige udtryk ved at lægge det så tæt på det talende subjekt som muligt for herigennem at lade sprogets og subjektets problem afsløre sig selv. I modsætning til skriftsproget og rigsdansk mener han nemlig, at den sønderjyske dialekt stadig har alle sine “ressourcer og alle sine kraftcentre og al sin saftighed i behold”.⁶² Fordelen ved at benytte sig af den sønderjyske dialekt (eller dialekt i det hele taget) er, at det sproglige udtryk så tydeligt lægges hos den talende, med alt hvad det indebærer af eufemismer, kraftudtryk osv. På denne vis er der ikke den traditionelle afstand mellem det talende subjekt og skriftsprogets bearbejdning af dennes tale. Talesproget lokker dog både til indlevelse og afstand. Det er tættere på en levende sproglighed og rytme, men lægger sig samtidig til et personligt subjekt, der ofte er væsensforskelligt fra læseren. Subjektet fremtræder som et individ, læseren ikke umiddelbart kan bemægtige sig, fordi det talende subjekt betjener sig af et personligt sprog. Det paradoksale er, at Gynther Hansens værker arbejder på vrangen af sproget ved at lade det sproglige udtryk blive så stærkt som muligt. Med hans ekstreme sprogfølsomhed og sans for talesprogets nuancer bortvisker han sporene af fortælleren. De talende subjekter får selvstændigt liv. Men deres centralperspektiviske selvfremstilling undermineres af det æstetiske formarbejde, hvorved sproget kommer til at afsløre ikke blot sin løgn, men også sine forførende træk. Fremstillingsteknikken er på denne vis både en syntetisering af en bevidsthedsforms sproglige udtryk, i form af noget der ofte nærmer sig det rent monologiske, og samtidig en fremstilling af den på én gang uendelige afstand mellem subjektet og omverdenen, mellem læser og tekst. Syntesen og antitesen er indeholdt i samme bevægelse. Og på trods af at det sproglige udtryk rummer livets processuelle pulseren, er det stadig foranlediget af en kunstnerisk bevidsthedsorganisering af denne Jetztzeit i et forløb. Både læser og forfatter synes derfor fanget i mellemrummet mellem indlevelse og afstand. Kun teksternes talende subjekter lader til (som oftest) at have overvundet kløften; men sejren er provisorisk: et refugium, der konstant skal forsvares gennem undertrykkelsen og den blotte negering af medmennesket. Grænselandserfaringen og forsøget på at overskride denne samt Hansens æstetiske formarbejde ønsker jeg at forfølge gennem forfatterskabets tre første værker. Min behandling af de to første værker, *Forvandling* og *Stemmer fra*

61 Hansen 1983, s. 60.

62 Hansen 1983, s. 61.

provinsen (1976) skitserer et udviklingsforløb, der kulminerer i forfatterskabets væsentligste værk, *Jeg.Jeg.Mig.Mit.* (1978), som jeg vil behandle mere indgående.

Forvandlingens statik

Gynther Hansens første bog, *Forvandling*, der består af otte noveller, tager udgangspunkt i et lille provinssamfund i Sønderjylland i tiden mellem de to verdenskrige. Novellerne udgør en fortællingsrække, der på den ene side udgør en række autonome punkter, som lukker sig om sig selv, eftersom hver enkelt fortælling konkret skildrer en helt specifik og, af de andre fortællinger, uafhængig situation. På den anden side overskrides den enkelte fortælling, da novellesamlingen benytter sig af et gennemgående persongalleri. Selve novellesamlingens udformning er på denne vis en spændingsfyldt enhed, hvor hver enkelt novelle både lukker sig om sig selv og knytter an til de resterende fortællinger, på samme tid på afstand og knyttet nært sammen.

Fortælleren er stedkendt, på fornavn med egnens beboere, og også bogens sprogtone tager farve af egnen. Således prætenderer fortælleren at skildre brydninger og sammenhænge i egnens bevidsthedsform indefra. I forsøget på at gøre dette tyr fortælleren imidlertid til hyppige synsvinkelskift, gengivelse af de enkelte personers tankeunivers m.m., og netop dette kiler en afstand ind mellem fortællerpositionen, og det, der fortælles om. I forlængelse heraf virker også brugen af egnens sprogtone forceret, da den oftest blot består af enkelte særligt provinsielle udtryk og begrænser sig til persongalleriets replikker; fortællerstemmen er ikke selv befængt. Fortællerpositionen gentager derved novellesamlingens overordnede kompositionslogik ved at balancere i en position mellem indlevelse og afstand i forhold til sit persongalleri.

Mønsteret gentages også i de enkelte fortællinger. I centrum af hver enkelt novelle står nemlig en ikke-løbende tid, en øjeblikstilstand, der dels bryder med fortællingernes realistiske omverdensbeskrivelse, dels modsætter sig narrationens løfte til læseren om at komme på den anden side af den processuelle *Jetztzeit*. Den rationelle fernis, som personerne i novellesamlingen har lagt ud over relationerne til deres medmennesker, krakelerer. Personernes ro i gentagelsen og det velkendte, og dermed også deres evne til at tilskrive mening, undermineres af en irrationel indre oprindelighed, en øjeblikstilstand af ren sansning. På denne vis afsøger fortællingerne grænser mellem den sikre hverdags monotoni og det grotesk-dæmoniske. Det destabiliserende fremmedelement udgøres derfor ikke af en ydre moderniseringstrussel, snarere tværtimod: Det er det kollektivt mytiske, det ubevidste og fortrængte, der får konkret form i *Forvandling*. Konkretiseringen af det irrationelle sker ved særlige lejligheder eller rum.⁶³ Igennem afgrænsningen i tid og rum finder det irrationelle således sin form som en slags overgangsrite. I modsætning til traditionelle overgangsriter venter der dog ikke en brud på den anden side; i *Forvandling* kommer

63 F.eks. en slagting i "Vinterslagting", en rund fødselsdag i "Sørens fødselsdag" og "Møllerens hus" og en nytårsnat i "Forvandlinger".

hverken persongalleriet eller læseren sikkert i havn. Det farefulde er ikke noget, som kan overskrides eller tilbagelægges, hvorefter man kan se meningsfuldt tilbage på det. I *Forvandling* udgør det i stedet et bestandigt element, der truer med at underminere subjektets verden, netop fordi overgangsriten er *retningsløs*. Hverken læseren eller persongalleriet kan indarbejde overgangsrítens processuelle *Jetztzeit* i meningens finale og statiske tidsorden.

Det illustreres bl.a. i bogens første fortælling "Stranden", der adskiller sig fra de resterende ved dels at være den eneste fortælling, hvori fortælleren selv er indskrevet, dels at udgøre en slags skabelon eller poetik for resten af fortællingerne:

Stranden, som især huskes fra høje, blændende sommereftermiddage, ligger som en fortætning i erindringen, en lukket ø der har skilt sig ud fra alt andet. (Hansen 1965, s. 7)

I fortællerens barndomserindring udgør stranden en slags autonomt punkt. Ganske vist tegner den en grænse, og derved også forbindelsesled mellem den farlige natur og kulturen, mellem hav og by. Men netop fordi den forbinder disse to modsatrettede elementer, der indeholder hvert sit sæt spilleregler, fremstår den selv som et betydningsvakuum – et arkaisk grænseland, der ikke kan forbindes med den resterende omverden, men som i stedet udgør et blivende nu:

Rummet fik karakter af noget uforanderligt som var det gjort af et mærkeligt hårdt og klingert materiale. Det føltes som en formation, der var blevet til oppe i skolestuen hvor Gud skabte verden, havde arbejdet sig op gennem mange lag og nu lå her som noget der ikke kunne gå i forbindelse med noget fra dagligdagens verden. (s. 7)

Således løsrevet fra omverdenen ligger stranden som en autonom perle af erfaring, en ren væren, der ikke tidsligt eller rumligt kan forbinde sig. Ligesom de legende børn på stranden ikke kan fantasere sig til, hvad fiskerne egentlig laver ude på havet, kan fiskerne heller ikke tænke byen, før de er i den:

Os lagde de aldrig mærke til hernede på stranden om eftermiddagen, men når vi traf dem oppe i byen hilste de og snakkede. De kunne først erindre vor by når de kom op i den igen. (s. 9)

Sådanne fortættede rum fremstilles som et forbindelsesled til det af samfundsdiskursen undertrykte eller tabuiserede. I disse rum kan det irrationelle sprogløst komme til orde og derved true den etablerede instrumentelle fornufts selvlegitimering.

I fortællingen "Møllerens hus" er det kvindernes rå liderlighed og løsslupenhed, der tematiseres som et undertrykt og destabiliserende element. Den rå sanselighed bliver imidlertid indstiftet gennem en rationel tilgang til overgangsriten, den runde fødselsdag. Fødselaren Else serverer våde varer i lange baner, for "Ingen skal sige at Elses fødselsdag ikke var lige så god som alle andres" (s. 28). For Else er der således tale om, at festen er en ydre statusmarkør, som iscenesætter hendes plads i samfundet:

Drik nu. Drik nu. Else klaskede sig på lårene. Er det ikke en god dråbe? Hvad siger du, Doddi, din gamle so? Er det længe siden du

har haft en buk i sengen? (s. 29)

De andre koner er fanget mellem deres etikette og deres begyndende beruselse. For at dæmpe uroen drikker de endnu mere, og snart befinder de sig i et karnevalesk scenario, hvor den rå sanselighed udfolder sig frit:

Asken der blev trådt ned i gulvtæppet, borddugen der var drivende våd af brændevin, madresterne der blev spildt på gulvet uden at blive tørret op. De måtte presse latteren frem, og havde en følelse af at den kom fra mærkelige steder i kroppen, men efterhånden begyndte denne nye fremmede latter at blive sært pirrende og fyldt med fråde, en grøn og skummende latter som opløste hele kroppen. (s. 29)

I en liderlighedsrus banker de døren ind til karlekammeret, og forsøger at forgribe sig på chaufføren, som må flygte til nabogården kun iklædt underbukser (s. 30-31). Den fælles erfaring, som konerne gør sig, forvandler sig imidlertid til et erfaringstab. Konerne kan ikke integrere deres rå sanselighed i deres levede liv, da de ikke har et sprog at videregive erfaringen i. De må derfor lægge afstand til den for at bevare deres kontrol og selvforståelse. Som følge heraf tales der aldrig om festen, og Else bliver ildeset. Else falder som offer for deres selvopretholdelse:

Jeg vil sige dig, hun er sådan et svin med sin krop så du gør dig ingen forestillinger om det.

Er hun det? Jamen det er da forfærdeligt. Hvad gør hun da?

Ja. Det er så forfærdeligt, så det kan jeg slet ikke snakke om. Jeg vil sige dig. Det er altså ikke én man kan komme sammen med. (s.

32)

Forløsningen af den fortrængte rå sanselighed har ikke en terapeutisk effekt, men forvandler sig i stedet til et traume. Fortællingen lægger sig på denne vis i forlængelse af Walter Benjamins pointering af erfaringsprogressionens krise, som han fremstiller den i "Wahrheit und Armut". I Benjamins optik er en traditionel erfaringskategori, hvori den ældre generation videregiver erfaring til den yngre i form af fortællinger og ordsprog, der er selvforklarende, i forfald – bl.a. som følge af at verden forandrer sig med stadig stigende hast. Som billede på dette bruger han de erfaringer, man gjorde sig i 1. verdenskrig. De hjemvendte soldater kunne ikke videregive deres erfaringer, fordi de ikke havde et sprog for den gru, de havde oplevet.⁶⁴ Deres personlige erfaring blev således indskrevet på dem som et traume.

I "Kirkegården" arbejdes der konkret med selv samme billede. I modsætning til de resterende fortællinger er fortællingens kardinalpunkt, traumets oprindelse, lagt udenfor den narrative fortælling og fungerer blot som en skygge, der bestandigt rækker sin mørke arm ind over personernes forhold til deres omgivelser. For kirkebetjenten Rasmus er det overgribende punkt i hans liv erfaringerne under 1. verdenskrig, der kostede ham det ene ben. I forsøget på at integrere disse skelsættende erfaringer i en meningsfuld kontekst bliver det krigens visdom, som

64 Benjamin 1977b, s. 291.

overgriber hans videre møde med verden. Erfaringerne udgør et kardinalpunkt af meningsløshed, som må integreres i en meningsfuld helhed, såfremt en erfaringsprogression skal sikres. Men da kardinalpunktet ikke rummer et positivt moment, hvorudfra progressionen kan springe, resulterer syntetiseringen af hans erfaringer i et erfaringstab, fordi de determinerer mødet med omverdenen på krigens præmisser. Hans problem bunder i, at han kun kan sprogliggøre krigens scenografi i form af ekstremt reduktive floskler: Det handler om dem eller os, om at være mandfolk eller svækling, om at undertrykke eller blive undertrykt (s. 76-77). På denne vis er Rasmus et såret menneske, som i forsøget på at genoprette en oplevelse af helhed og meningsfuldhed, må ty til traumets forsimplende retorik. Da hans sprogliggørelse af sine erfaringer er reduktive, må også omverdensoplevelsen reduceres på lignende vis, såfremt en meningsfuldhed skal kunne opnås. Det medfører imidlertid, at verdens kompleksitet bliver et problem, der hele tiden truer med at hive fundamentet for hans erfaringsprogression væk under fødderne på ham:

For ham indtog verden altid de mest forskelligartede positioner, og ingen af dem beholdt den så længe at han kunne nå at indrette sig efter dem. Hvis den så blot havde nøjedes med at stå på hovedet og var blevet ved med det, men nej, den var aldrig den samme, viste sig bestandigt fra nye synsvinkler. (s. 75)

I tråd med krigens visdom er han derfor altid på vagt overfor verden, overbevist om at den kan falde ham i ryggen i samme øjeblik, han viser sig som en svækling i stedet for en af de "harte Männer": "Han vidste at Verden hidtil havde skånet ham, fordi den troede at han var et rigtigt mandfolk" (s. 78). For Rasmus er dagligdagen som følge heraf en bestandig kamp for at dominere rummet, at være den hvorudfra meningen springer, således at hans skrøbelige fundament ikke trues. Andre vinkler, andre perspektiver er i sig selv truende. Af samme grund er han præget af en irrationel angst for at begive sig ind i kirken; her er verden udlagt for ham, i stedet for at det er ham, der udlægger den i krigens reduktive kategoriseringer. Rasmus er truet på to fronter. Han er på den ene side bange for at bevæge sig ind i kirken, fordi han føler, det er fra den kant, verden vil fange ham, mens han på den anden side kæmper for, at medhjælperen Lorens ikke skal se hans irrationelle angst. Selv våbenhuset tør han ikke begive sig ind i. Således angst for at lægge sit panser, for at vise verden sin svaghed, forsøger han at etablere en magtdiskurs, der kan camouflere hans egen angst:

Du kan lige gå ind og se først, sagde han skødesløst til Lorens.

Hvad skal jeg se efter?

Ja, det kan jeg da ikke vide, det er jo det du skal finde ud af. Rasmus dirrede af nervøsitet. Sæt nu Lorens opdagede hans angst... og det gjorde han selvfølgelig... hvorfor spurgte han ellers... hvorfor gjorde han ikke bare som han fik besked på?

Men hvis du er bange, sagde han foragtligt, så vent lige lidt, og så stavrede han møjsommeligt over mod fyrrummet.

Jeg er sgu da ikke bange, men hvorfor skal jeg absolut gå først?
råbte Lorens efter ham. (s. 78)

Magtdiskursen bliver dog sværere og sværere at opretholde overfor Lorens' snusfornuft, og Rasmus ender med at gå til bekendelse: Nogle gange griber det irrationelle ham (s. 83). Men øjeblikket efter sætter han trumf på ved at integrere det irrationelle i en pervers logik:

Ja, så er der kun en ting at gøre [når det irrationelle griber én]. Det nytter ikke, der er ikke andet der hjælper. Det er godt nok synd for Mario, men hvad skal jeg gøre? Jeg er jo nødt til at komme af med det igen. Jeg med mit erhverv. Jeg kan da ikke gå og være irrationel og da især ikke om søndagen, men synd for hende er det nu. Jeg kan ikke godt have det.

Hvad gør du ved hende da?

Jeg banker hende. (s. 84)

Lorens, og dermed også hans truende synsvinkel, lider nederlag. Igennem den konstante latterliggørelse og undertrykkelse af Lorens' slutninger formår Rasmus ikke blot at få ram på ham, men også på verden: "Verden havde knyttet alle sine forhåbninger til Lorens [...]. Endelig havde han fået mulighed for at få ram på den" (s. 87). Selve den undertrykkende handling, det at afsløre andres svaghed for at camouflere sin egen, bliver et omdrejningspunkt for Rasmus, hvormed han kan beskytte og bekræfte sit verdensbillede. Meningsfuldheden eksisterer kun, såfremt verden ikke trænger sig på med sin kompleksitet; reduceres kompleksitetens strukturer til et spørgsmål om magt, til et spørgsmål om sort eller hvid, herre eller slave, tør den ikke byde ind:

Han ville have ham [Lorens] gående foran sig med nogen overkrop, og selv ville han gå med et stykke reb i hånden, så der ville komme vabler på Lorens' ryg for hvert eneste slag. Så skulle han nok holde Verden stangen. Det var det han altid havde sagt, mandfolkene de skulle nok klare sig. (s. 89)

Rasmus skitserer på denne vis ikke blot et psykisk såret menneske; han bliver også et billede på det moderne subjekts krisetilstand: et billede på selvopholdelsesdriftens voldelige forsøg på at bevare et centralperspektiv i en fragmentarisk virkelighed hvor erfaringsprogressionen er i forfald. Fortællingen fremstiller ikke et brud med den instrumentelle fornuft, men fremviser i stedet dens indre logik og selvbekræftelse. Rasmus' traume er indstiftet af den reduktive og tingsliggørende omverdensbeskrivelse, som krigen har tilfælles med den instrumentelle fornuft, hvori mennesker organiseres i forsimplede kategorier, der reducerer dem til en funktion eller et tal. Men for Rasmus bliver integrationen af traumet i en erfaringsprogression en videreførelse af traumet selv, fordi han forsøger at syntetisere sårets erfaring overfor sin dagligdags omverden. Krigen kaster ham med andre ord ud i en krisetilstand, som han må påføre sin omverden, såfremt krisen skal overskrides. Problemet er naturligvis, at den syntetiserende bevægelse, som foretages i forsøget på at etablere en helhedsoplevelse,

i sig selv indstifter kløften mellem subjekt og virkelighed. Det skyldes, at syntesen ikke overskrider kløften, men i stedet blot bortskærer de elementer, som ikke kan integreres – i dette tilfælde: virkelighedens kompleksitet og skiftende synsvinkler. Resultatet bliver en negativ spiral, hvor subjektet i stadig stigende grad må undertrykke det forskelligartede for herigennem at tilskrive sin egen subjektivitet mening.

Traume og overgreb

Forvandling demonstrerer to forskellige møder med det ikke-sproglige, der dog begge aftegner det samme reaktionsmønster. I f.eks. "Møllerens Hus" er der tale om et grundlæggende positivt møde med de sider af subjektet, som har været undertrykt af den instrumentelle fornufts abstrakte diskurs. Men fordi oplevelserne er ikke-sproglige, kan de ikke umiddelbart integreres i en meningsfuld erfaringsdannelse. De truer derfor med at afsløre den instrumentelle fornufts skin. Af den grund reagerer konerne ved at forskyde dem til den Anden, i dette tilfælde Else. Subjektets selvopretholdelse udmønter sig derved gennem en undertrykkelse af de elementer i samfundslivet, der er forskellige fra det selv. I "Kirkegaarden" er der omvendt tale om et negativt møde med det ikke-sproglige. Her er det angsten og gruen, som ikke kan udtrykkes adækvat gennem et reduktivt sprog. Da erfaringerne er fundamentale for Rasmus' liv, og han ikke kan flygte fra dem, da han ikke har sprog til at få dem på afstand, må han forsøge at overskride dem ved at tage dem på sig og lade dem indrette verden på en sådan vis, at han kan genetablere en hel subjektivitet. Det gøres ved at overføre traumatet på andre, at indskrive andre i hans traume. Han flygter fra smerten ved at påføre andre selv samme smerte. Subjektets møde med sin egen skrøbelighed synes altså at udmønte sig i en negation af medmennesket og de ikke-sproglige sider af subjektiviteten – uanset om der er tale om et positivt eller negativt møde. På denne vis deler *Forvandling* Adornos pessimisme overfor de mellem menneskelige relationer, som de udfolder sig i lyset af en instrumentel fornuft. Bogen fokuserer især på erfaringsprogressionens forfald, men ud over at tematisere dette indholdsmæssigt i forhold til de sider af menneskelivet som det instrumentelle sprog ikke kan udtrykke, leger Gynther Hansen også med selve fortællerrollen. Med sin indfølelse stil placerer fortælleren sig nemlig indenfor den klassiske erfaringskategori. I arkaiske fortællertermer er han den fastboende agerbruger, der udgør et stabilt centrum for en kreds af fortællinger, der knytter sig til stedet.⁶⁵ En sådan fortællers rolle har traditionelt været at videregive erfaringer mellem generationer, men hos Hansen sker en omvendning. Hans fortællinger beskriver både i indholdet og i kompositionen i stedet et erfaringstab. Den forventede mening udebliver.

Som tidligere nævnt fordobler Hansen også problematikken ved på den ene side at lade fortællerstemmen virke indfølelse og på den anden side at operere med en

65 Jf. Benjamin 1977a, s. 440.

olympisk fortæller. I lyset af hans senere værker virker spillet mellem fortællerens afstand og indlevelse dog ikke som et bevidst valg, men snarere som en svaghed ved værket. I forhold til et adornosk værkbegreb er den utroværdige fortæller problematisk fordi det åbner mulighed for at læseren kan undslippe værkets sanselige erfaringsaflejring af ikke-mening. I stedet for at værket bebor læseren, der er overladt til dets nåde, gives læseren mulighed for intellektuelt at beherske værket. Værket gør med andre ord opmærksom på sin egen karakter af konstruktion, og kan dermed tingsliggøres og afvises som fiktion. Også det autentiske kunstværk er ganske vist skin, men skinnet er præget af en hermetisk lukkethed, hvorfra der ikke er udveje for læseren. I såvel *Stemmer fra provinsen* som *Jeg.jeg.Mig.Mit.* tilnærmer han sig et sådant værkbegreb. Det sker bl.a. ved at lade det monologiske træde tydeligere frem i forsøget på at fremstille den rene subjektivitet. Afvisningen af den olympiske fortæller viser sig også ved, at han i disse værker, i højere grad, lægger sig op ad en særlig sønderjysk sprogton, samt at han minimerer afstanden mellem fortælle tid og fortalt tid. I *Forvandling* har han endnu ikke fundet ind til den særegne mundtlige sproglighed, som senere vil kendetegne ham. Arven anes fra såvel en traditionel realistisk fremstillingsform som den samtidige litteraturs fokusering på det fantastiske og ofte dæmonisk-groteske, som man ser det hos f.eks. Albert Dams eller Peter Seebergs beskrivelser af ting og tilstande.

Stemmernes dissonans – læserens harmoni

I Gynther Hansens anden bog, *Stemmer fra provinsen*, er de fantastiske elementer stort set forsvundet, afløst af en nøgtern stil, der på overfladen kunne ligne en traditionel socialrealisme. Hvor det i *Forvandling* handlede om subjektets indre konflikt mellem de irrationelle sider af det selv og den sociale omgangsforms rationalitet, udspringer problem materialet denne gang af et ydre moderniseringsprojekt – velfærdsstatens opståen og implementering i lokalsamfundet. Den instrumentelle rationalitets væsen bliver afdækket gennem tilsynekomsten af nye sociale brudflader i samfundet. Moderniseringsprojektet selv kan på mange måder ses som en positiv manifestation af den instrumentelle rationalitets omverdensbeherskelse: De generelle livsvilkår forbedres. Bag disse positive momenter skildres imidlertid en formørket variant: Menneskers relationer udgøres af magtkampe og præges af egoisme. I stil med forgængeren betjener bogen sig af det samme miljø, dog ligger der denne gang en *anden* verdenskrig til grund for erfaringerne. Ydermere skriver bogen sig ind i den socialrealistiske tradition, fordi den tager udgangspunkt i menneskets sociale virkelighed og tematiserer klassesdelingen i samfundet.

Når jeg alligevel kvier mig ved entydigt at tilslutte mig en sådan kategorisering, skyldes det, som hos *Forvandling*, at bogens æstetiske formarbejde ikke blot er en tom ramme for det socialrealistiske indhold, men i stedet rummer dets egne pointer

og erfaringer, der overskrider og modificerer indholdet. Den fastboende agerbruger har måttet vige pladsen til fordel for en række fortællekredse, med skiftende fortællere. Hvor fortælleren i *Forvandling* udgjorde en fast position, hvorfra meningen (eller rettere: ikke-meningen) kunne strømme, kredser *Stemmer fra provinsen* om en række temaer eller personer, som brydes i forskellige fortælleres optik. På denne vis afvises den olympiske fortæller til fordel for en fremstilling af den enkelte fortællers subjektive erfaringer. Bogen bliver derved en collage af modsatrettede synsvinkler, der problematiserer en fastlåsning af betydningsdannelsen. I denne forbindelse er en vigtig pointe, at der ikke er nogen dialog mellem de forskellige udsigelser. De ligger som selvberoende øer, der hver i sær udkaster verden, som var den lukket og endegyldig. Fortællingens enkelte subjekter lukkes således inde i deres egen fortællerposition, ude af stand til at hæve sig over subjektiviteten, men samtidig iscenesættende denne subjektivitet som var den en sandhed. Som følge heraf forskydes betydningsdannelsen umiddelbart til læserens syntetiserende praksis. I modsætning til de fortællende subjekter har læserne adgang til flere vinkler på en bestemt sag, og derfor bliver det op til dem at syntetisere disse til en meningsfuld helhed. Men da bogen netop består af *modsatrettede* synsvinkler problematiseres læserens betydningsarbejde på indholdsplanet. Selvom fortællingerne kredser om det samme tema, repræsenterer de for forskellige synsvinkler på temaet til, at det er muligt at uddrage en overindividuel sandhed. Læseren må derfor lede efter bogens sammenhængskraft i de fortællende subjekters handlemønstre snarere end i handlingernes konkrete indhold. Det bliver de fortællende subjekters handlestruktur, deres form, der bliver afgørende. På denne vis forskubber den implicitte fortæller læserens fokus fra indholdet og mod formen og fortællerens organisering af denne.

Et fyldigt tema i *Stemmer fra provinsen* er omdannelsen af den lokale skole til fabrik.⁶⁶ Som moderniseringstema er dette uhyre velvalgt: Skellet mellem det lokale og regionale opløses, da skolebørnene skal til at gå i skole i et andet amt, og det lille landsbysamfunds hierarkiske struktur ændrer dramatisk karakter, fordi de lokale daglejere pludselig ikke er afhængige af bøndernes underbetaling længere. Projektet er iscenesat af en kommunalt ansat tjenestemand, der i lokale munde blot omtales som "kæmneren".⁶⁷ Diskussionen omkring lukningen og omdannelsen af skolen til

66 Dette tema er at finde i fortællingerne "I krostuen", "Mejeristen", "Eftermiddagskomsammen", "Kæmneren" og "Læreren". Der er også en implicit pointe i bevægelsen fra skole til fabrik. Oplysningens læringsideal forvandler sig til et produktionsideal.

67 En kæmner er en tjenestemand, der bestyrer en købstadkommunes kasse- og regnskabsvæsen. Omtaleformen er et godt eksempel på Gynther Hansens indfølingstaktik. Omtaleformen afslører nemlig en række ufortalte ting: For det første illustrerer brugen af stillingsbetegnelsen i stedet for kæmnerens fornavn, at han er et fremmedelement og ikke fuldt accepteret i byen; han er i højere grad en økonomisk relation/funktion, end han er et subjekt i befolkningens øjne. For det andet antyder den bestemte form, at det offentlige som udviklingspartner i bylivet endnu er i sin vorden; han er den eneste kommunalt ansatte, de lokale kender til. Ud af dette kan det så for det tredje udledes, at moderniseringsprojektet ikke udspringer fra lokallivets indre dynamik.

fabrik er præget af to grundlæggende argumentationsstrukturer. Den første argumentationsstruktur udmønter sig i form af en mistro overfor medmenneskets intentioner, mens den anden legitimerer handlingerne igennem en økonomisk common sense:

“Jeg har hørt at du har købt hele marken, der støder op til den gamle skole.”

“Tja, man må jo sikre sig.”

“Det er vist helt godt at sidde i sognerådet for øjeblikket, hvad?”

“Det nytter ikke noget, der skal omsætning til, ellers går samfundet i stå. Se bare hvordan det går inde i Afrika ved de vilde, de har aldrig haft nogen omsætning, ja, og produktion har de da slet ikke noget af, nej, han er slet ikke så dum den kæmner.

“Er skolen allerede solgt?”

“Nej, hvor kommer du på det det?”

“Hvorfor har du købt det grundstykke?”

“Jamen herre gud, der er da solgt så mange grundstykker i min tid her i byen.”

“Det her er vist på en anden måde, ikke?”

(Hansen 1976, s. 104-105)

Der er meget på spil for byens borgere, hvilket resulterer i, at deres selvopholdelsesdrift aktiveres. Bønderne, hvis hierarkiske placering i samfundet er truet af fabrikken, reagerer ved at forsøge at så tvivl om andres intentioner, mens de, der står til at vinde på opførelsen (i dette tilfælde sognerådsformanden Peter formand), forsøger at flytte fokus væk fra eventuelle tvivlsomme intentioner ved at benytte sig af forskellige floskler om det alment gavnlige såsom: “Der skal omsætning til” eller “det er for samfundets bedste”. Uanset om argumenterne tager form som en mistro overfor medmennesket eller en slåen på netop det medmenneskelige, er baggrunden dog den samme: Det drejer sig udelukkende om, hvad den enkelte selv står til at vinde eller tabe på opførelsen af fabrikken.

Moderniseringsprojektet bruges således til at fremstille en kynisk subjektivitet, hvor alle er ulve – i samfundsdiskursen dog i fåreklæder, enten ved at bedyre deres gode intentioner eller ved at påpege andres onde intentioner og derved fjerne blikket fra dem selv. Også selve moderniseringsprojektet (og dermed i et større perspektiv: oplysningsprojektet) indlejres i denne optik. For *kæmneren* selv har også bagtanker med opførelsen af skolen. Han har studeret den lokale diskurs. Han har læst bøger om sociologi og marketing, således at han bedst muligt har kunnet *sælge* sine fremskridtsideer til lokalbefolkningen. For ham er omgangsformerne blot et skin, som han kan instrumentalisere på vejen til sit mål. Han forsøger derfor at glide ind i disse omgangsformer, at vinde sognerådets tillid. Når det er gjort, er det en simpel opgave at manipulere dem til at acceptere hans forslag ved at spille på deres subjektivitets egentlige kendetegn, deres egoisme og selvopholdelsesdrift:

Jeg slog meget stærkt på gruppefølelsen, og på misundelsen mod

andre grupper, først overfor den naboby de havde nævnt: der var ingen mening i, at de derovre skulle have fast ruteforbindelse til de to købstæder, der ligger øst og vest for os, hvorfor skulle de foretrakkes, var vi måske ikke lige så nyttige samfundsborgere. [...]

Det var der fanden gale mig ingen mening i, sagde de. De der storsnude hunde inde i amtet og staten skulle endelig ikke tro, at vi var andenrangsmennesker, vi havde lige så meget ret som alle andre, det manglede bare o.s.v. (s. 135-136)

Ved således at manipulere lokalbefolkningen, uden at afsløre sin egentlige agenda, opnår kærneren sit mål:

Ingen ved det endnu, men når ombygningen af de gamle lokaler og opførelsen af de nye tilbygninger er afsluttet, vil jeg blive udnævnt til administrerende leder af fabrikken. (s. 137)

“Kærneren” er en afstikker fra bogens normale fremstillingsteknik, fordi den eksplícít pointerer bedraget, mens det blot ligger som en uudsagt understrøm i de øvrige fortællinger. I disse fortællinger er der en afstand mellem de enkelte fortælleres repræsentation af dem selv og deres egentlige agenda, ligesom der også er en afstand mellem bogens form og dens indhold – men her er begreberne vendt på hovedet: Hvor det hos fortællerne er deres omgangsform, der skjuler deres reelle indhold, er det bogens overordnede fremstilling, dens form, som afslører et muligt meningsindhold. Som læser sættes vi uden for og over det hele. Vi tillades en art olympisk syntetiserende kraft, fordi vi igennem læsningen af de forskellige synsvinkler kan operere som en slags samlende kraft for meningsfuldheden. Læseren står udenfor det hele og kan derfor analysere, dekonstruere og atter samle fortællingerne til én sammenhængende fortælling, ja, faktisk er læseren som oftest tvunget til på sådan vis at investere sig i bogen, såfremt en mening skal uddrages. Fortæller og læser har således byttet position i forhold til den traditionelle roman. I denne var det fortælleren som i sin omnipotens overleverede erfaring til læseren, mens det i *Stemmer fra provinsen* er læseren, der selv må danne en eventuel erfaring (på nær når Gynther Hansen gribes af didaktisk udpenslingstrang som f.eks. i “Kærneren”). Men for læseren gælder det samme som for “mejeristen” i en af fortællingerne. Den eneste fortælling, der kan skrives frem, er:

Der er ingen ting, der bliver anderledes. Det er jeg for længst holdt op med at håbe på. Den eneste forskel mellem mig og de andre er vel bare at jeg hele tiden har lyst til at skribe. Men det har de måske også, hvis man vidste det. (s. 117)

Stemmer fra provinsen giver ingen udveje, men tegner blot en nøgtern karakteristik af subjektets omverdensrelationer.

Småborgerlig enetale

Jeg.Jeg.Mig.Mit. består af fire monologer, hvoraf de tre første skitserer forskellige

psykologiske varianter af småborgeren. Deres åbenlyse forskel til trods syes de sammen gennem deres brug af forskellige undertrykkelsesmekanismer i forsøget på at holde deres egen eksistens fri fra meningsløsheden. I den fjerde monolog præsenteres læseren for en lignende monolog; men denne gang er småborgeren dog lejrkommandant i Auschwitz. Den fjerde monolog udgør på denne vis en læserstyring fra forfatterens side. Ved at kontrastere de tre første monologers hverdagspræg med Holocaust opfordres læseren til at lede efter sammenhænge mellem disse situationer. Således ses det igen, hvorledes Gynther Hansen har svært ved helt at opgive det belærende: Tingene skal skæres ud i pap. Også bagsideteksten bekræfter denne uvane, når den spørger: "Hvor forskellige er disse fire i grunden? Og: Hvorfor er de sådan?" Som tidligere nævnt har sådanne didaktiske elementer også været til stede i forfatterens to tidligere bøger, hvilket illustrerer, at Hansen tydeligt har svært ved at slippe ideen om en traditionel erfaringsprogression, selvom hans arbejde samtidig kritiserer denne. Af den grund kan man opfatte Gynther Hansen som en slags skjult olympisk fortæller, der dog benytter sig af et modernistisk, og dermed subjektorienteret, formsprog.

I *Jeg.Jeg.Mig.Mit.* er dette formsprog radikaliseret i en hidtil uset grad. Det kommer bl.a. til udtryk igennem bogens stringente brug af monologen. I forfatterskabet er der således sket en kontinuerlig bevægelse fra den olympiske fortæller mod det monologiske. I *Forvandling* var det en traditionel olympisk fortæller, der dog prætenderede indføling. I *Stemmer fra provinsen* var det en blandingsform, hvori de korte tekststykker både bestod af mere traditionelle narrativer såvel som den monologiske form. I *Jeg.Jeg.Mig.Mit.* er en eventuel narrativitet underordnet monologen.

Selv når personerne fortæller deres livshistorie, glider fortælle tid og fortalt tid alligevel sammen i et strømmende nu, der har den udstrækning, som selve læseakten gør krav på. Fortællernes brug af fortiden er udelukkende et forsøg på at tilskrive deres nutid mening. Således indretter det tidslige spænd, som trods alt er at finde i monologerne, sig efter den ydre tids øjeblikstilstand. Det ses også igennem det tidslige spænds sideordning: De enkelte begivenheder kan ikke organiseres i en kvalitativ betydningsrække, men optræder som ligeværdige, fordi det ikke er nuet, der udspringer af dem (selvom fortællerne muligvis gerne vil give det indtryk), men dem, der udspringer af nuet. Den atypiske konstruktion, hvormed fortælle tid, fortalt tid og læsetid mere eller mindre glider sammen, bevirker, at tidsdimensionen på en gang bliver punktuelt og uendeligt: Den lineære tidsfylde er blot en repræsentation af det punktuelle nu, hvilket medfører, at der ikke er en meningsfuld tidsfylde, hvorudfra ny tid kan springe; subjektet er fastlåst i øjeblikstilstanden. Gynther Hansen tilnærmer sig på denne vis Alain Robbe-Grillet's udtalelse om, at øjeblikket i den moderne roman ødelægger enhver kontinuitet. På lignende vis er også læseren fanget i det læsende nu: et magtesløst du, som fortællerne taler til, men som ikke selv har

stemme og ej heller mulighed for at undslippe den talendes røst. Læseren må således *gennemleve* teksten i stedet for blot at læse den, eftersom læseren selv er indskrevet i den. Ydermere levner teksten ikke mulighed for, at læseren kan undslippe igennem etableringen af en lineær kronologis eller en olympisk synsvinkels distance mellem læserens og tekstens tidsfylde, fordi teksten negerer sådanne positioner. Resultatet heraf er, at læseren indskrives som en del af fortællernes omverden, og herved også underlægges fortællernes forsøg på at beherske og undertrykke den Anden.

Du skal elske dig selv og blive en succes

I sine to første bøger benyttede Hansen sig af nogle konkrete ydre begivenheder som motor i afdækningen af subjektets måde at interagere med omverdenen på. I *Jeg. Jeg. Mig. Mit.* har han forladt denne strategi. Der forefindes ikke længere en virkelighed uafhængigt af subjektets temperament. Således beskrives en verden, der har fuldt og aldeles løsrevet sig fra virkeligheden, og som kun orienterer sig i forhold til samfundsdiskursen. Rent tidsligt udspiller bogens handling sig senere end de to første bøger. Konfrontationen mellem det irrationelle/mytiske og det rationelle er opløst; de er blevet sider af samme sag. Ligeledes befinder vi os i et *tidsrum*, hvori de ydre moderniseringsprojekter har sedimenteret sig med deres kapitalistiske visdom. Men selv i denne totale indlejring i samfundsdiskursen ligger frøene til subjektets usikkerhed: Jo mere subjektet indskrives sig selv og sin selvforståelse i samfundsdiskursens hierarkiske termer, jo mere alene bliver det. Subjektets særegenhed defineres igennem en normativitet, som hele tiden truer særegenheden selv. Den eneste måde at bevare autonomien på er ved konstant at undertrykke den Anden, men dette isolerer subjektet fra et menneskeligt fællesskab – kun tingsliggørelsens strukturer står tilbage, og derved er det også igennem disse, subjektet defineres. De eneste værdier i sådan en verden er subjektets behovstilfredsstillelse og materielle succes.

Det illustrerer Gynther Hansen ved at lade hver enkelt fortæller aftegne forskellige måder at forholde sig til samfundsdiskursen – kardinalpunktet hos dem alle er dog, at det er strategier, hvormed de forsøger at bevare deres autonomi, og at resultatet af strategierne udmønter sig i en stadig større undertrykkelse af den Anden. De udgør forskellige psykologiske og sociale typer, men deres grundstruktur er den samme.

I den første monolog, "De skal kunne se at jeg har været her", består selvoprettholdelsen i et forsøg på at omfavne den etablerede samfundsdiskurs. Fortællerens selvbillende bliver derved udelukkende tegnet af samfundsdiskursens værdier: Han er *noget*, hvis han materielt har opnået noget. Det anslås allerede fra starten af første monolog:

Tag det med ro. Tag det med ro, siger de, ja og doktoren også hver gang jeg er nødt til at have ham herved, men nu skal jeg sige dig no-

get, hvis jeg ikke alle dage havde puklet og slidt som en vild, ved du så hvad jeg havde været i dag? Det skal jeg sige dig. Det bare ingen ting. Nul og niks du. (Hansen 1978, s. 9)

Gynther Hansen bruger sin sædvanlige indfølingsteknik, hvor antydningerne er væsentlige for karakterskildringen.⁶⁸ For fortælleren er der opstået et modsætningsforhold mellem hans kropslige velbefindende og hans velbefindende i forhold til selvforståelsen. Han er blevet til et autonomt subjekt på grund af de frugter, det hårde arbejde har båret med sig, men arbejdet er samtidig en trussel mod hans helbreds-tilstand. Den samfundshierarkiske gevinst, som han har opnået ved hårdt arbejde, er væsentligere for ham end hans fysiske tilstand: Diskursen har besejret kroppen ganske eftertrykkeligt. Det ses bl.a. gennem hans afvisning af lægens råd om, at han skal tage det med ro, samt at lægebesøgene ikke er enkeltstående tilfælde (: "hver gang jeg er nødt til at have ham herved"). Ydermere indicerer adjektivet "nødt", at fortælleren ikke bryder sig om lægebesøgene: De er et tegn på svaghed, der ikke er plads til i fortællerens selvforståelse.

I bogens anden monolog "Jeg vil have det godt, fandemig" reagerer fortælleren ganske anderledes i forhold til samfundsdiskursen. I stedet for at indoptage den og kæmpe for at opnå en høj placering i hierarkiet for derigennem at tilskrive sig selv mening, synker fortælleren i stedet ned i en total afvisning af omverdenen:

Rent ud sagt kan de rende mig i røven alle de indbildske skiderikker, der kommer rendende her og som hver gang de skal have for ti kroner benzin ... hvad pokker bilder de dem ind, hvor meget tror de jeg tjener på at sælge dem det sjat og alligevel er jeg nødt til at bide alt i mig, for de er jo nu en gang mine kunder [...]. (s. 24)

Han isolerer sig fra ethvert fællesskab, fordi han opfatter fællesskabet som en trussel mod sin egen behovstilfredsstillelse. Denne, der mest af alt består af øl og tv, er imidlertid truet, medmindre han opretholder en ydre facade overfor sin umiddelbare omverden, kunderne. På denne vis repræsenterer han en omvending i forhold til første monologs muremester. Indehaveren af tankstationen ser succes, som et middel til at forkæle sig selv, mens muremesteren ser forkælelsen af sig selv (i form af statussymboler) som et middel til at illustrere succes. Begge har de dog et stærkt jeg – de opretholder deres skin-autonomi ved enten at undertrykke andre i tanke

68 Selvom der kan drages paralleller mellem den underbestemthed, der er at finde hos Gynther Hansen og en minimalistisk prosa, som ses hos f.eks. Helle Helle, er der væsentlige forskelle. Hos Helle Helle er der tale om deciderede ubestemthedssteder, som udfyldes af læserens sedimenterede erfaringer og forventninger. Læseren udfylder ubestemthedsstederne ud fra sin egen verdensanskuelse, hvilket gør Helle Helles prosa dybt problematisk i forhold til det i denne afhandling skitserede kunstbegreb. Hendes prosa bliver blot en simpel bekræftelse af de allerede sedimenterede strukturer, fordi det er igennem disse, at læseren tilskriver tekstens ubestemthedssteder mening. Helle Helles prosa fornægter derved kunstens andethed i forhold til samfundsdiskursen. Prosaen bliver et brugsobjekt for læserens bekræftelse af eget verdenssyn. Hos Gynther Hansen er der derimod tale om *antydninger*, som kræver, at læseren må forsøge at identificere sig med fortællerens udsigelse. Det usagte tvinger læseren til at sætte sig i en andens sted.

eller i handling.

Den tredje monolog, "Hvem kan holde det ud", fremstiller derimod en jeg-svag person:

Det er ikke sikkert at det betyder noget og at det bare er mig der tager det for nært og lader mig slå ud af det, men når der kommer flere af den slags ting på en dag så er det næsten mere end jeg kan klare, især da hvis det begynder straks fra morgenstunden af og det gjorde det. (s. 56)

I modsætning til de to andre monologer, der hver begynder med afvisningen af andres synsvinkler, er det denne gang subjektets egen optik, der betvivles. Hvor de andre to fortællere på hver deres måde har materialiseret sig som afgrænsede subjekter og blot kæmper for at fastholde deres position, trues tjenestemanden i teknisk forvaltning med helt at forsvinde i omverdenens blik.

Jeg vil i det følgende se nærmere på disse tre typer og deres måde at legitimere dem selv på. Lejrkommandant Höss, som kommer til orde i den fjerde monolog, gemmer jeg til slut, da jeg, som tidligere nævnt, mener, at denne monologs primære funktion er af didaktisk art: at hjælpe læseren med at drage sammenhænge mellem monologerne, og derved at udpensle forfatterens egen fortørnelse. Hans funktion er derfor ikke at være en *type*, men nærmere at repræsentere en radikaliseret instrumentel fornuft, for herigennem at kunne påpege de fascistoide træk, der er at finde i samfundsdiskursen.

Verden bøjet til en vilje

Kroppen er ved at give op, men sindet er stadig stærkt. Sådan er det for murermesteren i bogens første monolog. Hans krop er nedslidt efter mange års hårdt arbejde for at komme op på den materielle rangstige. Han har ikke længere brug for at arbejde ud fra et økonomisk perspektiv, men han har brug for det i forhold til sin egen selvforståelse, fordi han definerer sig selv ud fra den symbolværdi, som de materielle goder, han har opnået via arbejdet, har i samfundet. Selvom den tidligere kausale forbindelse mellem arbejdet og den økonomiske gevinst ikke længere eksisterer – han fisker blot lidt som sin fader – er forbindelsen stadig intakt i hans selvforståelse:

[...] men fiske, det i det mindste vil jeg blive ved med, den dag jeg ikke længere kan bestille noget, ja og al jeres snak med at det ikke er nødvendigt, den kan i putte op i jeres egen røv, for det er nemlig det, der holder det hele oppe, den dag jeg ikke kan arbejde, falder alt sammen og det hele visner. (s. 21)

Middel og mål er blevet sammenvævede kategorier. Arbejdet har tidligere været et middel til at nå målet, den sociale opstigning, men når dette er nået, bliver midlet et mål i sig selv. Det skyldes, at arbejdet i sig selv bliver en symbolsk handling for ham,

eller rettere: at arbejde uden at have behov for det, bliver en symbolsk handling. For faderen "sled og puklede" også hele livet, men da han døde, var verden "revnende trekvart ligeglad med, at han havde været her" (s. 11). For at sønnens frigørelse fra sin småkårsfortid skal være fuldbyrdet, må han derfor spejlende faderens situation: Hvor faderen måtte føje sig for verden, skal verden føje sig for sønnen. Ved således at arbejde, selvom det ikke er for føden, iscenesætter muremesteren både sin egen og omverdenens fortælling om ham. Ydermere har det en stærk symbolværdi for ham, eftersom han opfatter samfundshierarkiets top som "storsnude bønder, der aldrig havde været nødt til at røre en finger" (s. 15).

Under sin tjeneste i første verdenskrig får han, ifølge ham selv, "lejlighed til at se ind bag forhænget og lure den [verden] af" (s. 15). "Afluringen" resulterer i et simpelt livssyn, der kan koges ned til to erfaringer. *For det første* lærer han, at bag samfundshierarkiets facade er alle svage. Storbønderne i Elsass-Lothringen, der minder ham om bønderne fra hjemegnen, er lige så rystende angste, når de står for enden af et geværløb, som daglejerne, han identificerer sig med. Han oplever derved, at udøvelsen af magt har en samfundshierarkisk nivellerende effekt, og at han under krigen kan sidde på magten overfor lokalbefolkningen. *For det andet* lærer han, at mennesker søger behovstilfredsstillelse, og at han kan opnå en højere hierarkisk placering ved at nægte sig selv behovstilfredsstillelsen: "Folk trængte til at smovse så fedtet drev dig ned ad hagen" (s. 14). Ved at dele den pakke med mad han hver måned får tilsendt hjemmefra med kompagnichefen, fedter han sig frem til at blive dennes ordonnans. Og da han senere nedsætter sig som muremester, bruger han netop krigens strategi:

[...] og så ville jeg slås og slå om mig og hugge til enhver, der stod mig i vejen, lige meget hvem det var, og så i det hele taget bruge alle kneb og ikke holde mig for god til noget, for jeg vidste, at alle var imod mig [...]. (s. 17)

Han fedter for byggematadoren Klaus Matzen, fordi han ved, at han kan udnytte ham til at komme højere op i samfundshierarkiet, men er derudover uimponeret over folks hierarkiske status, fordi hans erfaring under krigen siger ham, at når først det gælder, så er alle folk ens (s. 17).

Ifølge ham selv er den sociale opstigning altså resultatet af en kronologisk udvikling, hvor først hans fattige barndomskår har afstedkommet en indignation og et ønske om at ændre sine vilkår, og krigen efterfølgende har givet ham midlerne til at nå dette mål. Den meningsfulde linearitet har dog visse problemer. F.eks. synes han ikke selv at have erfaringer om ekstrem fattigdom. Disse erfaringer må i stedet lånes fra historier, faderen har fortalt ham:

[...] da sad der nemlig et bord fuldt af bønder her fra omegnen, som kendte ham, men han satte sig selvfølgelig ved et bord for sig, og alligevel kunne han ikke undgå at høre, hvordan de begyndte at snakke om ham, og hvor svært han havde ved at klare sig, for

da var hans første kone nemlig allerede død, så han sad alene tilbage med fire børn, det var før han blev gift med min mor, men så sad de der bønder altså og blev enige om, at det var synd for ham, og at de ville skillinge sammen til en sæk korn for at hjælpe ham [...]. (s. 12, mine kursiveringer)

Der er tale om erfaringer, som ligger før hans fødsel. Ligeledes modtager han, under første verdenskrig, hver måned en pakke med flæsk, pølser og kager, som sikrer grundlaget for hans hierarkiske opstigning i kompagniet. Da han har brug for opstartskapital, er det også heldigt, at faderen har hus, der kan tages pant i, og moderen har en opsparing. Når fortælleren overdramatiserer barndomskårene, skyldes det to ting: For det første er det en måde at forstærke billedet af den sociale opstigning, og for det andet er det med til at iscenesætte en dikotomi mellem ham og verden. Enten er man græs, der trædes under fode, eller også er man den, der træder – enten skriver man historien eller også skriver den én. Til dette har han brug for samfundshierarkiet – kun herigennem kan han overskride dikotomien mellem subjekt og verden. Ved at etablere sig højt indenfor samfundshierarkiet kan han tvinge verden til at spejle sig i sin subjektivitet, mens han samtidig iscenesætter sig selv som et produkt af verden: Han har blot gennemskuet den. I et sådant dikotomisk verdensbillede frigøres subjektet til kun at have sig selv for øje. Han naturaliserer sin egen hensynsløshed med henvisning til den måde, verden er skruet sammen på. Af den grund er det heller ikke nødvendigt for ham at levne rum til andre i sin selvfortælling. Resultatet heraf er, at den sociale opstigning ene og alene tilskrives ham selv, selvom fundamentet for den også er at finde i såvel forældrenes velvillighed som konens hårde arbejde.

Hans selvbillede og hans måde at agere overfor omverdenen sætter sig også igennem sprogligt. Rent stilistisk udtrykker han sig igennem en lav stil, der er kendetegnet igennem brugen af kraftforstærkere og floskler. Han ser med mistro på folk, som virker til at være højere hierarkisk placeret end ham selv. Veluddannede betegnes nedladende “gebildede Leute”, bønder omtales konsekvent som “skiderikker”, “storsnude” eller blot “skide bonde” og officerer spiller “fornemme herrer”. Således identificerer han sig igennem sin sprogbrug med de lavere sociale klasser. Det skyldes dog ikke sympati med disse, men tjener udelukkende til hans iscenesættelse af sig selv:

[...] ja du kan selv se til de andre her, dem der er blevet hængende i skidt, som de stadig har det, se bare til Rasmus og Line dernede, hvis de ikke fik fra det offentlige en gang imellem, ja at den slags pak i det hele taget kan få, nu hvor der er arbejde nok, og at den karl ikke har så meget respekt i livet, at han skammer sig, men du kan jo også se, hvad han bliver regnet for, men den gang jeg var barn og ung mand, ja jeg kan godt sige helt til jeg var næsten fyrre år, da hjalp det heller ikke for småkårsfolk, selv om de puklede fra morgen til aften, for det slog nemlig aldrig til alligevel. (s. 10-11)

Igen overdramatiseres hans egne forhold, mens andres problemer negligeres. Han havde ikke selv problemer med at få tingene til at slå til; han arbejdede hårdt for at stige i samfundshierarkiet, ikke for at få mad på bordet.⁶⁹

Som yderligere forsvar for sit eget verdensbillede forsøger fortælleren konstant at foregribe læserens indvendinger samt at fremstille sin egen fortælling som selvindlysende:

Prøv du og spørg Johannes deroppe om, hvad han regnede mig for, den gang vi var børn [...]. (s. 9)

Min far, *tror du nogen sinde han kunne gøre*, hvad han havde lyst til, *ja han havde lyst til at fiske, det er da rigtigt*, men ellers, *nej du*, bare for at eksistere, kun for den nøgne eksistens, det var hvad han fik ud af det [...]. (s. 11)

Derfor da jeg kom hjem, *kan du tro* jeg havde lært en anden lektie [...]. (s. 16)

Nej du kan tro, om sommeren du, op klokken fire hver evige morgen, klokken fire, stil dig det for, og så lige noget i skrutten og ud på fjorden for at trække garn [...]. (s. 19)

Du kan jo bare se dig omkring, det hus vi sidder i, et stort nyt hus som jeg selv har bygget mig og sidder gældfrit i, og se ud af vinduet, se til haven og de byggepladser jeg har liggende både dernede og længere oppe [...] (s. 22)
(mine kursiveringer)

Fortælleren forsøger at dominere samtalerummet via en form for semantisk tvang, hvis formål er at højne udsigelsens virkelighedsstatus. Af den grund legitimeres hans udsagn også igennem de ydre ting, han omgiver sig med, der i øvrigt udfolder sig centralperspektivisk fra ham (: "både dernede og længere oppe"). De materielle goder bliver garant for sandheden. Som subjekt er tingsliggørelsen derved næsten komplet. Han er blevet til et skin-subjekt, hvis status som autonomt subjekt er betinget af afstanden til ham selv. Han defineres fuldt og helt igennem den respekt, han nyder som følge af sin placering inden for en symbolstruktur, der fuldstændig har løsrevet sig fra hans levede liv. Således er hans forbrug af materielle goder ikke længere lystbetonet, men udelukkende en symbolsk handling, der skal fremmane respekt fra omgivelserne. Ligeledes er hans fortsatte ønske om at arbejde heller ikke baseret på en glæde ved arbejdet, men i stedet på dets repræsentationsværdi.

Den eneste rest af autenticitet, der er tilbage i murermesteren, er henvist til at udsige sin klage igennem kroppens manglende evne til længere at følge med. Denne rest er en konstant påmindelse om at også hans placering i samfundshierarkiet er *Schein*, hvormed han skjuler sin svaghed. Som han selv udtrykker det:

69 Se side 18-19.

I kan sige, hvad I vil, det er nødvendigt at pukke løs og blive ved med det, og hvis det ikke var det, *er det det samme som at sige, at jeg hele mit liv har været en stor nar, og at alt ved mig, det kunne have været det samme [...]*. (s. 21, min kursivering)

Slave i eget herskab

For anden monologs tankstationsindehaver drejer det sig ikke så meget om at dominere diskursen. Hans ønske er ganske simpelt: at have det godt. Imidlertid fremstår andres verdensbilleder hele tiden som en trussel mod hans lille verden. Han startede som selvstændig for at være "herre over mit eget liv" (s. 39), men det har blot bundet ham tættere sammen med omverdenen, da hans velbefindende er afhængigt af, at han har kunder. I modsætning til første monolog er det derfor heller ikke direkte fortællerens egen historie, der berettes, men nærmere den del af omverdenens historie, som han føler truer hans egen lille nichetilværelse. Det medfører, at hvor den første monolog forsøgte at fremstille fortiden på en sådan måde, at den passede sammen med subjektets selvforståelse og derved kunne danne rammen for en meningstotalitet, så beskæftiger anden monolog sig i stedet med fremtiden. I anden monolog findes meningstotaliteten nemlig i den umiddelbare behovstilfredsstillelse, og derfor handler fortællerens kamp om at forsvare øjeblikstilstanden mod fremtidige ændringer. Af den grund opfatter han alle ændringer som et angreb på sin integritet som subjekt. Værst af alt er snakken om at skære ned på forbruget af olie og benzin af hensyn til miljøet, fordi det truer ham direkte på pengepungen.

Da han udelukkende anskuer verden ud fra sine egne egoistiske interesser, overfører han også en sådan anskuelse på sine medmennesker:

[...] jeg regner med en bestemt ting, og den går jeg altid ud fra, nemlig at enhver er sig selv nærmest og at enhver først og fremmest tænker på sit [...]. (s. 27)

Som følge heraf fyldes han af mistillid til sine medmennesker og regner med, at deres holdninger enten er et dække for deres egen egoistiske agenda eller udtryk for en luksusholdning, som de kan have, fordi de ikke selv bliver berørt af konsekvenserne af denne holdning. Derfor er det, som i den første monolog, igen ham mod omverdenen, men i modsætning til muremesteren er han tvunget til at udvise respekt og lytte til alle kunders ideer og meninger, selvom de udgør en trussel mod ham selv. Han er med andre ord fastlåst i en passiv rolle overfor kunderne, såfremt han skal forblive agens i sit eget liv og stadig have råd til de årlige ture til Tyskland og Gardasøen. Som subjekt kan han således ikke integrere sit offentlige og private jeg, og denne kløft udmønter sig i en voldsom aggression og et had mod omverdenen.

Fortællerens grundlæggende problem er altså, at hans meningsfuldhed er fundet i hans forbrug af kulturindustrielle produkter, og at dette sætter ham i et afhængighedsforhold til sin omverden, der dels truer hans verden, dels umuliggør reali-

seringen af en hel subjektivitet. Han har ikke mulighed for at handle med verden, hvorfor han søger endnu længere ned i forbrugets skinsubjektivitet. Denne tendens kan også forfølges i syntaksen:

[...] og tror de at de kan få mig til at finde mig i at jeg skal tilbage til en tid hvor jeg hele tiden skal gå og spekulere på om jeg nu også kan klare næste termin, tror de at hele den slags liv at jeg vil tilbage til det og at jeg ikke ... ja med alle midler vil jeg sætte mig imod det hvis den dag kom ... gud nåde dem, jeg er ligeglad hvad jeg skal ødelægge og hvem jeg skal slå ned ... det lader jeg mig ikke byde ... puh ha ... satans da også ... skidt jeg tager en bajer mere ... ah ja [...]. (s. 29-30)

Hans aggression over sin manglende evne til at opnå autonomi resulterer i, at selve forsøgene på at opnå autonomi forpurrer hans mulighed for at holde sammen på sig selv. Syntaksen knækker fordi han forsøger at fastholde sin selvfortælling, og for at genvinde en følelse af autonomi synker han ned alkoholens på én gang sansetilfredsstillelse og sansebedøvelse. Hans bajere bliver et kulturindustrielt produkt, som kan dulme ham ved at etablere en skinfølelse af autonomi. Følelsen opstår imidlertid igennem en isolering af jeget fra omverdenen og virker derved reelt som en forstærkelse af subjektets grundlæggende spaltning. På denne vis aftegnes en negativ spiral, hvor han må forbruge kulturindustrielle produkter for at opretholde sin følelse af autonomi, og derved yderligere bliver sat i et afhængighedsforhold til sine kunder, da de repræsenterer muligheden for hans forbrug; afhængighedsforholdet får ham til at forbruge, hvorved afhængigheden styrkes osv.⁷⁰ I adornosk forstand bliver selv hans fritid således udtryk for en forbrugspatologi.

Første monologs muremester kæmpede for at opnå autonomi ved at undertrue andres blik på ham. Hans diskurs skulle være den gældende. Tankstationsindehaveren har ikke denne form for styrke, og derfor ser vi heller ikke den grad af semantisk tvang, som gjorde sig gældende i første monolog. Også fortællerens argument for sandheden af sin diskurs består af det noget svage: "det store flertal det er folk som mig" (s. 25). Det interessante i denne henseende er, at fortælleren forsøger at etablere et fællesskab med en tavs og dermed skjult offentlighed, for derigennem at kunne integrere det offentlige og private i en samlet subjektivitet. Men også dette er et falsk projekt, eftersom den fællesnævner, han bærer med den skjulte offentlighed, er egoismens: Det er en modvilje mod at acceptere holdninger, der er i almenhedens interesse, fordi de truer ham selv. Når folk således agiterer for generelle velfærds- eller miljøorienterede værdier, er det en trussel på to fronter: For det første er det, som tidligere nævnt, en trussel mod hans omsætning, men væsentligere er det for det andet også en indirekte trussel mod hans selvfortælling. Interessen for

70 Hver gang syntaksen knækker, må den genoprettes med en øl (se f.eks. side 30, 31, 40 og 45). Også de årlige ferieture beskrives som flugt fra hverdagen i stedet for en reel selvrealisering (se s. 26 og 31).

medmennesket bliver en pointering af hans egen egoisme. For at undslippe det må han derfor tilskrive andre lignende motiver. Han benytter sig af den grund af adiaforiseringsstrategier, hvormed modparten dels tilskrives egoistiske holdninger, dels reduceres til at blive karakteriseret igennem negativt ladede begreber, der skal illustrere deres manglende kontakt med virkeligheden.⁷¹

Gynther Hansen kiler sig således ned i det moderne subjekts mest grundlæggende problematik: forholdet mellem autonomi og heteronomi, mellem det individuelle og overindividuelle som hele tiden skaber og destruerer subjektet i en kontinuerlig bevægelse. Den faste grund, som subjektet leder efter, er *virkeligheden*. Og derfor er et kardinalpunkt i begge monologers autonomistrategi forsøget på at definere subjektets individuelle verden som virkeligheden. For murermesteren sker det igennem en direkte undertrykkelse af omgivelserne, mens tankstationsindehaveren forsøger at skabe en niche, som han kan kontrollere, samtidig med at han forsøger at negere den Andens optik. Begge positioner er dog forfejlede, da de på hver deres måde resulterer i en tingsliggørelse, som fjerner dem fra en autentisk subjektivitet, og i stedet indskrifter dem i en instrumentel fornuftstænkning, hvor undertrykkelsen eller afvisningen af den Anden er de primære virkemidler for mellemmenneskelige relationer.

Offerets tyranni

“Hvem kan holde det ud”, spørger tjenestemanden i teknisk forvaltning i bogens tredje monolog. På trods af at han er veluddannet, synes han at have endnu sværere end de to foregående stemmer ved at opnå autonomi i sit liv. Hans selvforståelse konstrueres hovedsageligt *igennem* den Andens blik, hvilket gør ham ekstremt følsom over for sine omgivelser:

[...] han hilste ikke en gang da han gik forbi min dør, selvom det måske skyldes at den kun stod ganske lidt på klem så han måske ikke har kunnet se mig sidde ved skrivebordet, men alligevel, han ved det er mit kontor [...]. (s. 75-76)

Han evner således stort set ikke at udkaste sin egen verden, men er i stedet hensat til at være offer for andres italesættelse og ikke mindst sin egen angst for andres italesættelse af ham. På denne vis er det en meget mærkelig monolog, læseren præsenteres for, eftersom subjektet ikke formår at lade talestrømmen springe fra sig selv. I modsætning til bogens første to monologer er sproget således holdt påfaldende neutralt, fordi fortællerens verden ikke er baseret på en eksternalisering af subjektets indre natur. I stedet er det omvendt: Fortælleren ser sig udefra – og krymper sig under sit eget blik. Hos murermesteren så vi, hvorledes omverdenens tale var

71 De folk, der ikke deler hans holdning, har således ikke kontakt med virkeligheden ifølge fortælleren. De dækker sig bag deres eksaminer eller gemmer sig på deres offentlige kontorer. Se f.eks. s. 25.

forstummet, mens den hos tankstationsindehaveren kun udtrykte sig igennem hans subjektive dækning, der angiveligt var en spejling af et stort tavst kollektiv. Hos tjernestemanden gengives andre folks tale i stedet objektivt, mens fejlene hos ham selv påpeges og forstørres:

[...] hvis det er en af de dage da kan alt der stiller krav til mig og vil have den mindste aktivitet ud af mig, ja faktisk den mindste lyd så jeg ikke kan få lov til at døse hen, det kan få mig til fuldstændig at miste besindelsen så jeg råber og skriger og somme tider helt mister taget i mig selv, det er sket en gang da min søn var fem år og min datter tre at jeg har gennembanket dem, slået dem i hovedet og halen og ryggen så de var helt ude af dem selv og græd og skrælede og så snart jeg gav slip på dem for de ud i køkkenet til min kone som stod derude og holdt begge sine hænder foran ansigtet, altså sammen bare fordi de legede inde i børneværelset ved siden af stuen hvor jeg sad og så fjernsyn [...]. (s. 57)

Subjektets psykiske smerte over ikke at kunne materialisere sig som et sammenhængende subjekt udmønter sig dels i apati over for en omverden, han ikke kan kontrollere, dels i aggression over for den del af verden, han kan kontrollere, dels i et generelt kropsligt ubehag: Angsten for at blive reduceret til det rene ingenting i andres blik bliver selvforstærkende, da den sætter sig kropsligt i form af stikkende smerter og svedeture, som forhindrer ham i at agere i forhold til omverdenen:

[...] for der er de dage hvor det hele går mig så hårdt på at jeg ikke er i stand til at bestille noget, og jeg ved godt selv at det er galt og imod alle de idealer jeg har om hvordan jeg i grunden burde være, derfor piner det mig [...]. (s. 71)

Fortælleren har et ønske om at opnå autonomi igennem samfundshierarkiets symbolstruktur: Han ønsker at avancere, således at han i andres øjne er en succes, men han har ikke kræfterne til det af selv samme grund. Netop fordi han som subjekt er gennemsyret af omverdenens blik, ønsker han at tage sig godt ud i dette blik. Og netop fordi han tilskriver blikket så stor betydning, gør det ham impotent i forhold til sine advancementsmuligheder. Tjernestemanden er således fanget i sine egne idealer, der byder ham at blive en succes og udrette noget og omverdenens krav om selv samme. I "Hvem kan holde det ud" er det derfor ikke, som i bogens første monologer, konflikten mellem et subjekts indre natur og den ydre, der er problemet. Denne gang er den indre natur nemlig fuldt ud defineret af den ydre, men da denne fremstår som ruinøs, fordi den ikke har et samlende perspektiv i form af en overindividuel meningstilskrivende instans, der kan forbinde de to, hver for sig visnende, sider af menneskelivet, afhænger meningsfuldheden af omverdenens fluktuerende blik. Hans manglende forløsning i samfundshierarkiet tømmer derved hans subjektivitet for indhold, og hans eneste udvej er at påføre andre en lignende tomhed. Ved at søge fællesskaber, der ekskluderende retter blikket væk fra ham selv og over mod andre, beskytter han sig selv og får derigennem en bekræftelse af, at

han stadig er til:

[...] ja der var ikke det skidt jeg ikke kunne finde på at sige om ham og som jeg oven i købet mente var sandt, men som jeg på den anden side aldrig havde fået taget mod til at mig til at sige til ham selv, tværtimod, selv om det ikke var noget jeg ville eller ønskede eller stræbte efter så blev min opførsel når jeg sad overfor ham og det jeg sagde til ham, det blev sådan at han kunne tro at jeg syntes godt om ham og at han kunne stole på mig, men altså over for de andre [...]. (s. 92)

Chefen, som er genstand for bagtalelserne, reagerer omvendt gennem aggression: Han overfuser de medarbejdere, han ved er svage. Monologen gennemspiller således en pubertær konflikt, som typisk tilskrives skolegården. Men den illustrerer også, hvorledes konflikten ikke blot er en fase i livet, men et vedkommende element i den måde vi indretter vores samfund og definerer os selv på. Gynther Hansen henviser selv til André Malraux' memoires, hvori en katolsk præst udtaler sig om livet:

De allerfleste mennesker er mere ulykkelige, end man er tilbøjelig til at tro. Og de fleste bliver aldrig voksne. (Hansen, cit. efter Falck 1978)

Også tjenestemanden er fanget i sin pubertære usikkerhed, men fortællerens situation kan ikke afvises som en psykologisk anormalitet, da de mekanismer, som monologen fremviser, er at finde som gennemsyrende træk i samfundet.

Isolation og hierarki

Bogens tre første monologer kredser omkring subjektproblematikken i det moderne samfund, men belyser denne fra vidt forskellige vinkler. På denne vis forsøger bogen at afdække det fulde spektrum af mulighedsbetingelser for subjektet, da den foretager en bevægelse fra én ekstrem til den modsatte ekstrem: fra murermesterens forsøg på at dominere diskursen til diskursens totale dominans af tjenestemanden. Fælles for de tre er forsøget på at undslippe subjektets grundlæggende kløft mellem autonomi og heteronomi. Man kan sige, at de alle søger glemslen, men på forskellig vis. Murermesterens ønske er godt nok at sætte sit aftryk på verden, men bag ønsket ligger en ide om, at han kan finde en statisk tilstand, hvor han har frigjort sig fra omverdenens magt, og således endeligt vil kunne fremstå som autonomt subjekt. For tankstationsindehaveren gør noget lignende sig gældende. Også han søger det refleksionsløse, glemslen; men han forsøger at nå dette, ved at trække sig så langt bort fra omverdenen som muligt og ved at organisere et lille hjørne af verden i faste rammer, som han kan overskue. Han er som en snegl, der kun lige har følehornene udenfor sit hus for at føle, om der er fare på færde. Hans forbandelse er imidlertid, at han er tvunget til at indgå i sammenhæng med omverdenen for at kunne bevare sit frirum. Tjenestemanden har mistet evnen til at søge noget som helst, da han er

fuldstændig opslugt af omverden. Her sætter subjektets behov for det reflektionsløse sig i stedet igennem i hans kropslige væren. Stilles der krav til ham, skrider kroppen det nej, han ikke selv kan formulere. Og det, der går ham allermest på, er, når han ikke kan få lov til at døse hen. På denne vis søger de alle at opnå en statisk position, en final tidslig orden, hvori tingene kan organisere sig i en fastlåst meningsfuldhed, således at yderligere refleksion ikke længere er nødvendig.

Denne længsel efter det reflektionsløse, som tematiseres i *Jeg.Jeg.Mig.Mit.* er ikke et moderne fænomen. Men hvor tidligere tider tillod det transcendent at repræsentere en forløsende mulighed, så bliver forløsningens redskaber af en anden art indenfor oplysningstænkningens fornuftsparadigme. Disse redskaber kan groft sagt inddeles i to kategorier.

Første kategori står i forbrugets tegn. Murermesteren har f.eks. mulighederne for at forbruge, selvom han ikke har behov for det, hvilket gør, at forbruget fjerner sig fra sin grundlæggende funktion og indtræder i et symbolhierarki, hvorigennem han kan aftvinge respekt fra omverdenen. Tankstationsindehaveren derimod, søger sin forløsning igennem et kulturindustrielt forbrug, der gennem sansetilfredsstillelsen udkaster en harmonisk øjeblikstilstand. Problemet med begge former er, at handlingerne hele tiden skal gentages for at opretholde illusionen af autonomi. Derved undermineres subjektets autonomi i realiteten, da evnen til at forbruge hele tiden skal holdes ved lige: folk må løbe stærkere og stærkere i deres jagt på ro.

Den anden kategori er et mere direkte forsøg på at finde en religionserstatning ved fuldt og helt at tilslutte sig en instrumentel fornuft. Da selve grundlaget for den instrumentelle fornufts forløsende kraft ligger i dens undsigelse af erfaringer, der ligger uden for dens eget paradigme,⁷² må subjektet som følge heraf også undsige det særegne – enten ved at undertvinge det eller ved at omforme det, således at det kan indgå på meningsfuld vis i fornuftsparadigmet. Problemet for subjektet er, at det også må undertvinge de sider af det selv, der ikke passer ind, hvorfor den undertvingende handling må gentages igen og igen. Selve undertrykkelsen antager på denne vis form som en kultisk handling, der fuldstændig fratager subjektet sin individualitet til fordel for folkedybets fællesskab. Noget sådant er set i sin mest ekstreme form i Tyskland under nazismen, men elementer heraf er at finde overalt i det offentlige rum. Disse to kategorier er dog oftest sammenvævede og betinger hinanden på kompleks vis. Således indgår tankstationseejerens forbrugsanatomi i et ritualiseret fællesskab – f.eks. når han ser landskamp, eller tager på ferie til Gardasøen.

I bogens fjerde monolog betoner Gynther Hansen netop fællesskabet mellem de to kategorier samt mellem småborgeren og fascisten ved at lade fortælleren være en lejrkommandant i Auschwitz. Lejrkommandant Höss er indbegrebet af instrumentel fornuft i dens mest perverse form. For ham er der kun problemer og løsninger på

72 Se s. Jarvis

disse. Hans omverden er derved fuldstændig tingsliggjort – den består udelukkende af objekter, der kan manipuleres, skæres til eller fjernes. På teknokratisk vis ser han derfor slet ikke menneskene bag problemerne. De er blot tal i en ligning, han kæmper for at få til at gå op. Det interessante er, at han, for at få reduceret sin omverden til en ligning, benytter sig af en adiaforiseringsstrategi:

[...] Jeg har set hvordan en fange lå på lur bag en stabel træ efter en anden fange og så i samme øjeblik som den anden halede en forgnavet stump brød frem kastede han sig over ham bagfra og slog ham i hovedet med en mursten så hovedskallen revnede og blodet væltede ud, men det eneste han var optaget af, altså ham der havde slået var brødet han rev til sig og kravlede nogle få meter væk hvor han troede han var i skjul og begyndte at gnaske det i sig, ja somme tider skammer jeg mig på menneskets vegne [...]. (s. 115)

Han er så fremmedgjort over for sin egen menneskelighed, at han slet ikke ænser den desperate situation, som overfaldet udspringer af. Han kigger kun på slutresultatet og ikke på årsag-virkningsforholdet, hvilket tillader ham at se bort fra sin egen andel i situationen: De moralske perspektiver negeres. Samtidig foretager han en bevægelse fra den specifikke situation og det specifikke individ til mennesket generelt. Det muliggør en dehumanisering af jøderne (: f.eks. “de er pestbefængte skadedyr”, s. 109), hvorefter han kan retfærdiggøre dem som tal i sin ligning. Hans fremmedgørelse i forhold til sin omverden kan også spores i selve sprogbrugen. Han opregner præcist situationen med en imponerende sans for detaljer, og korrigerer endda sin udsigelse de steder, hvor der kunne være tvivl: Fangen ligger på lur *bag en stabel træ*, brødet er blot en *stump* og *forgnavet*, fangen angreb *bagfra*, det er *overfaldsmanden*, der blot var optaget af brødet osv. Hans egen tingsliggørelse medfører altså en yderligere fremmedgørelse af omverden, fordi bevægelsen fjerner enhver form for moralsk stillingtagen til omgivelserne. Mennesket rummer ikke længere immanent værdi. En eventuel værdi er udelukkende funderet i dets evne til at indgå i en kvantificerbar ramme.

Det bemærkelsesværdige er dog, at de umenneskelige træk, som Gynther Hansen påpeger som ligheder mellem fascisten og småborgeren (magtudøvelsen, tingsliggørelsen, egoismen o. lign.), alle udspringer af subjektets forsøg på at blive et helt autonomt menneske. Ingen af monologernes ophavsmænd er onde af natur; de kæmper blot for at være til. Höss drømmer som de andre fortællere i virkeligheden blot om ro – om at have en bondegård, han selv har bygget op fra bunden af, hvor han kan beskytte sin familie, og de kan være trygge ved ham (s. 138). Men uanset hvilken strategi fortællerne benytter i forsøget på at blive til et helt subjekt, udmønter den sig i umenneskelighed. Höss’ drøm er intet andet end en drøm. Heteronomien vil vedblive med at trænge sig på i en eller anden form – og med den også samfundshierarkiets symbolorden. Ligesom de andre fortællere kæmper Höss derfor om at være noget værd i relation til denne orden – at være respekteret og at

opnå synlige beviser på denne respekt:

[...] men selvfølgelig hvis jeg blev udnævnt til kontorchef i KZ-lejrinspektionen, det ville jo virkeligt være en forfremmelse, og så har alt besværet og sliddet her virkelig været det hele værd [...]. (s. 143)

Med den fjerde monolog skærer Gynther Hansen pointerne ud i pap og svækker derved bogen som helhed. Hans hang til det didaktiske tillader læseren en udvej. I stedet for at læseren selv sanseligt må erfare småborgerens, og derved også læserens egne fascistoide træk, bliver det muligt at etablere en final meningsfuldhed igennem sammenligningen mellem nazisten og småborgeren. På trods heraf rummer bogen overordnet set stærkt positive kvaliteter. Først og fremmest tvinges læseren i de tre første monologer til at blive i læsetidens processualitet. Derudover rummer bogen en fintmærkende fremstilling af subjektproblematikken.

Afslutning

Gynther Hansens tidlige forfatterskab kan ikke decideret siges at aftegne en bevægelse fra realisme til modernisme. Selvom forflytningen fra storbyen til provinsen giver hans bøger et mindre typisk modernistisk tilsnit, så var allerede den første novellesamling grundigt indlejret i den danske modernisme i 60'erne, med dens fantastiske elementer. I stedet vil det være mere frugtbart at se udviklingen i hans tre første bøger som et opgør med en traditionel narrativ form og den erfaringsprogression, som denne form lover. Selv i *Forvandling* er denne form under beskyldning, eftersom novellerne netop kredser omkring de brudlinjer, der opstår mellem narrationens meningsløfte og øjeblikkets negation af selv samme. I bogen fastholder Hansen stadig den klassiske olympiske fortælleposition, hvorved fremstillingen antager et lidt docerende præg. Han forsøger med andre ord stadig at etablere en form for erfaringsprogression, selv om indholdet af denne er, at erfaringsprogressionen er en umulighed. I *Stemmer fra provinsen* er hans udtryk dog modnet, hvilket medfører, at synsvinklen i langt højere grad lægger sig hos de enkelte subjekter. Bogen udgør således en slags fortællekreds, hvor de enkelte subjekter hver især belyser en overordnet tematik fra forskellige vinkler. Bogen problematiserer dermed implicit den olympiske fortællers sammensyngende blik og som konsekvens heraf også muligheden for etableringen af et meningsfuldt narrativ. Problemet for subjektet er, at dets selvfortælling hele tiden brydes i andres fortælling, hvilket skyldes at en essentiel del af ens selvfortælling også er omverdenens fortælling om én. Skal en fortælling derfor opnå gyldighed må subjektet iscenesætte den på en sådan vis, at omverdenen også accepterer den som gældende. Derfor rummer teksterne i *Stemmer fra provinsen* en synlig offentlig overtekst og en skjult personlig undertekst. Overteksten fremstår som uskadelig – igennem denne forsøger subjektet at overbevise omverdenen om,

at denne tekst er acceptabel i forhold til andre subjekters personlige selvfortælling. Dens argumenter baserer sig af den grund ofte på almen fornuft eller omsorg for medmennesket. Imidlertid fremviser Hansen, hvorledes bagsiden af denne overtekst er subjektets egoisme. Bag samfundsfacadens skin af medmenneskelighed ligger en helt anden logik, der udelukkende er baseret på subjektets selvopholdelsesdrift og grådighed. Barbariet ikklæder sig tryghedsvækkende gevandter. I *Jeg.Jeg.Mig.Mit.* går han endnu længere. Her er enhver narrativ udstrækning negeret i talestrømmens *nu*, og synsvinklen er fuldstændig bundet til den talende. Det bevirker, at læseren ikke kan sætte sig ud over fremstillingens processuelle *nu*-tid ved at indordne de punktuelle nu'er i en meningsfuld totalitet, men i stedet må gennemleve monologerne. Som læser er man derfor udspændt mellem ens meningssøgen og tekstens manglende indfrielse af denne, hvorved selve læseoplevelsen bliver synonym med den subjektproblematik, som bogen fremviser.

Der er i Gynther Hansens tre bøger en imponerende stringens i fremstillingen af subjektets mulighedsbetingelser, om end han belyser problematikken på forskellig vis. Med forløsningens udeblivelse aftegnes sporene af det ikke-identiske. Især *Jeg.Jeg.Mig.Mit.* fremviser dens sår, dens manglende evne til at forbinde sig til meningsfuldhed, og dermed sandhed. Og selv om værket truer med at etablere et fasttømret narrativ ved at lade den fjerde monolog have en kontrasteffekt i forhold til de tre første, er det alligevel relativt tæt på den bestemte negation: Det tematiserer både i sit indhold og sit udtryk, at det ikke kan udtrykke meningsfuldhed, men gør samtidig dette meningsfuldt igennem dets æstetiske arbejde, hvorved det unddrager sig den instrumentelle fornufts skalpel.

Kapitel 6: Sjælens ubodelige ensomhed – om Christian Skovs romanforfatterskab

Weinen, dem die Tränen fehlen.
(Adorno 1970b, s. 179)

Bestemmelse og uvished

Christian Skov kommer fra et stærkt indremissionsk hjem i den lille landsby Svenstrup på Nord-Als. Familiens fremtidsplaner for den unge Skov var, at han skulle være landmand, men han kunne ikke holde det ud og insisterede i stedet på at tage realeksamen. Hans dansklærer mente, at Skov havde talent for skrivearbejdet og forsøgte at skaffe ham en elevplads på en af landsdelens mange venstreaviser. Det lykkedes ikke, og efter en periode på tre år, hvor han ernærede sig som kontrolassistent, søgte Skov ind på Tønder Statsseminarium – ikke for at blive lærer, men for at mætte sit kundskabsbehov. I seminarietiden skrev Skov to romaner, som han siden hen har slettet af sit forfatterskab. Først i en alder af 47 år, i 1968, påbegyndtes det egentlige forfatterskab med *Hein Dør*.

Der er mange lighedspunkter mellem Gynther Hansen og Christian Skov. Udover at være forfatterkollegaer og venner tager begge udgangspunkt i en letgenkendelig sønderjysk virkelighed, som de selv bebor. Og ligesom Gynther Hansen skriver sig frem til monologen som grundform i *Jeg.Jeg.Mig.Mit.*, arbejder Skov konsekvent med en særegen form for monolog i sit forfatterskab. Men hvor Hansens prosa ofte tematiserer grænselandserfaringen ved at tage et direkte udgangspunkt i en særlig sønderjysk mentalitetshistorie, som bl.a. er formet igennem det tætte forhold til den store nabo mod syd, samt de to verdenskrige, er Christian Skov ikke så eksplicit. Hos ham forekommer det nære letgenkendelige sønderjyske miljø snarere at være en del af en overordnet æstetisk strategi, hvor det velkendte fremmedgøres og fremmedgørelsen gøres velkendt. Han skriver om det, han kender, og skriver om, at det, han kender, ikke kan kendes. Centralt i forfatterskabet står på denne vis subjektets omverdensproblematik: Hvorledes kan vi afgrænse os selv fra og samtidig indgå i en ydre virkelighed, og hvorledes kan vi overhovedet afgøre, hvad der er en del af vores egen verden, og hvad der har objektiv eksistens:

Man kan ikke sætte sig ud over, at man ser alt inde fra sig selv.
Det er et grundvilkår. Der er også mange religiøse mennesker som længes efter at indgå i et stort fællesskab, så de ikke oplever den eksistentielle ensomhed, mennesker har her på Jorden. (Skov, cit. efter Thøgersen, 2005)

Den eksistentielle ensomhed overvindes ikke i Skovs litteratur. Der er ingen forløsning. Formålet, hvis man kan tale om et sådant, er snarere at tematisere grundstrukturen, for derved indirekte at hive skællene fra vores øjne – at afsløre, at det fundament, vi baserer vores liv på, den objektivitet, vi prætenderer, at vores væren

har, er en livsløgn, som vi er forstenede i. Omverdensproblematikken viser sig mest direkte i *romanernes* formsprog, mens den i *novellerne* hovedsagligt tematiseres ved at lade de etablerede symbolstrukturer, f.eks. religion, fornuftstro osv., bryde sammen. Når den herskende orden, hvormed subjektet aftegner verden og prætenderer en forankring i virkeligheden, ikke længere kan fastholdes, tvinges subjektet ud på tvivlens usikre grund. I novellerne indsættes disse sammenbrud i en socialhistorisk kontekst – i overordnede temaer såsom overgangen fra det agrare til det industrielle eller industrialiseringens interne brudflader: arbejdsløshed/arbejde/fritid osv. På denne vis kan man sige, at Christian Skov, i hvert fald i novellerne, selv åbner døren på klem for den realistiske læsning, fordi han, i langt højere grad end to af sine modernistiske forbilleder, Kafka og Beckett, placerer hovedpersonerne i en situationsbundet ydre virkelighed. I romanerne er forankringen i tid og rum imidlertid svundet ind til næsten ingenting, og arven fra de store europæiske modernister træder tydeligt frem i formsproget. I en verden hvor virkeligheden ikke kan nås, må kunstneren vende sig mod det eneste, der endnu er tilgængeligt for subjektet: subjektiviteten selv. På den vis er det naturligvis alligevel en form for realisme i den forstand, at målet stadig er at fremstille den tilgængelige virkelighed på adækvat vis, men mimesis-strategien er fuldstændig forskellig i forhold til en traditionel realisme. Netop fordi den grundlæggende subjektproblematik skaber en spænding mellem subjektets verden og en ydre virkelighed, kommer virkeligheden udelukkende til eksistens som et grænseland mellem de to positioner: en sandhed om at det ikke længere er muligt at nå sandheden. Rent konkret betyder det, at betydningsdannelsen i Skovs værker i langt højere grad forskydes til værkernes formmæssige aspekter, og at disse radikaliseres i forhold til en traditionel fremstillingsform. Min anke overfor den sparsomme forskning i forfatterskabet er, at forfatterskabets formmæssige aspekter overses, og at det sker i sammenhæng med en sammenkædning af Skovs værker og realismen. F.eks. insisterer Martin Møller i sit forfatterportræt på at klassificere Skov som realist, men må hurtigt udvide begrebet:

Nu er det blevet sagt, at al litteratur i virkeligheden er "realistisk", og at det kun er opfattelsen af det reelle, som er forskellig. Fremstillinger af indre bevidsthedstilstande er på deres egen måde lige så realistiske som fremstillinger af ydre, sociale forhold. Under alle omstændigheder indeholder den enkelte tekst – også hos Christian Skov – altid begge lag, for der er intet bevidsthedsliv, uden en social verden, og ingen social verden uden et bevidsthedsliv. (Møller 2001, s. 422)

Et sådant realismebegreb er komplet tømt for betydning, fordi det indeholder alt og derfor udvisker de brudflader, der eksisterer mellem forskellige litterære former. Martin Møllers forfatterportræt overser da også en række betydningsniveauer i Skovs værker, fordi hans realismebestemmelse udmønter sig i en primært indholdsorienteret læsning af værkerne. I Søren Harnow Klausens artikel "Filosofisk og litterær re-

alisme” udvises samme behov for at gøre litteraturen og dermed også virkeligheden gribelig ved at reducere stort set al litteratur til realisme:

Denne karakteristik passer formentlig på megen såkaldt modernisme, der må betegnes som en særligt *kritisk* realisme: Målet er som altid virkelighedsskildring [...]. (Klausen 2005, s. 32)

Selvom det er muligt at betegne Christians Skovs værker som en form for kritisk realisme, der blot orienterer sig mod en anden virkelighedsforståelse end en naiv realisme, er det uhensigtsmæssigt, da det styrer læsningen mod værkernes indholdsmæssige side gennem de konnotationer, der traditionelt knytter sig til et realismebegreb, hvorved værkernes egentlige udsigelse overses.

Udover en lille håndfuld akademiske artikler og en række avisartikler udgøres den samlede behandling af forfatterskabet af to specialer, som, mig bekendt, er de eneste forsøg på at forstå Skovs forfatterskab som *kritisk* realisme, eller med et bedre ord: modernisme. Men også de forfalder primært til en tematisk bestemmelse. En del af grunden til denne tendens til at overse værkernes formmæssige aspekter er at finde i læsningens syntetiserende karakter. Som tekstlæsere skal vi uddrage mening af teksterne, og da en del af pointen i Skovs værker er menings umulighed, må værkerne reduceres til en tilstand, hvorfra det er muligt at lave en syntese, f.eks. mellem den sønderjyske muld i værkerne og den muld, Christian Skov selv betræder. I værkerne arbejdes der primært i et mellemrum mellem bestemmelse og uvished, og da det gør dem vanskelige at gribe for læseren, er den realistiske *bestemmelse* bekvem, idet den tillader værkerne at blive anskuet ud fra de nødtørftige forankringspunkter, de fremviser i forhold til f.eks. tid og rum. Den akademiske behandling af forfatterskabet må således anses for at være yderst mangelfuld, dels fordi den næsten er ikke-eksisterende, dels fordi den forskning der er, modarbejder teksterne selv. Som sådan bliver forskningen et billede på den instrumentelle fornufts omformning og indoptagelse af det fremmedartede gennem reduktionen af forfatterskabet til en overvejende realistisk pol. Klausens begreb, kritisk realisme, bliver en stråmand for den instrumentelle fornufts behov for at orientere og klassificere omverdenen indenfor sit eget fornuftsparadigme. Anskuer man forfatterskabet som realistisk, tager man udgangspunktet i den verden, der er foreliggende for læseren, ikke i den, der udfoldes i værket. På denne vis udgrænses tekstens verden til at indgå som en partikulær erfaring i læserens overordnede verdensbillede: Er subjektframstillingen fragmenteret og sproget usammenhængende, ja, så er der nok tale om en retarderet, eller i hvert fald et endnu ikke udviklet sind.⁷³ Tekstens betydningsniveau forskydes fra at omhandle et eksistentielt grundvilkår for mennesket til at være en fremstilling af en bestemt psykologisk anormalitet hos værkets hovedperson. Fra at omhandle en

73 I hvert fald synes receptionen af *Stranden ved Spar Es* at fokusere på hovedpersonen Christines manglende udvikling. F.eks. er hun hos Martin Møller “muligvis udviklingshæmmet” (Møller 2001, s. 427), og hos Elna Mortensen lider hun af en nærmest “psykotisk indesluttethed” (Mortensen 1994, s. 5).

grundlæggende almenmenneskelig subjektproblematik, hvorigennem blikket kritisk rettes mod fundamentet for den samfundsmæssige virkelighed, som vi alle er en del af, indplaceres værkerne i denne virkelighed under realismens banner. Og på den vis reduceres litteraturen til kun at kunne omhandle den foreliggende og allerede gribelige virkelighed.

Heldigvis yder forfatterskabet selv modstand mod en sådan reduktiv tilgang til værkerne. Som vi skal se, er Adornos tidligere nævnte credo om, at man, som læser, bør investere sin subjektivitet i teksterne, såfremt man vil nå frem til deres objektivitet, ikke blot en fornuftig tilgang til litteratur – det er noget, Skovs værker selv insisterer på gennem deres formarbejde.

Blændværk og øjenåbnere

På trods af at Skov ikke har fået en dårlig anmeldelse siden 1980, er publikums-gennembruget udeblevet. Hans bøger trykkes generelt i små oplag på blot 6-800 eksemplarer, og kun *Høstnætter* (1994), som blev indstillet til Nordisk Råds litteraturpris, er trykt i mere end et oplag. Forfatterskabet er ganske lille: Siden debuten i 1968 er det blot blevet til seks romaner og en lille håndfuld novellesamlinger. Det har fået nogle anmeldere til at forklare den manglende publikumsinteresse med, at forfatterskabet hele tiden skal genopdages på grund af den lave udgivelsesfrekvens. Men selv om det samlede forfatterskabs udstrækning i tid er omvendt proportionalt med den begrænsede plads, som bøgerne optager på reolen, er der alligevel rigeligt at tage fat på. Det skyldes ikke mindst de yderst komplicerede fortælleforhold og en sprogstil, der på én gang fylder sætningerne med betydning og samtidig tømmer dem for indhold.

I debuten *Hein dør* befinder hovedpersonen sig i et automatiseret system. Lænket til sin hospitalsseng er Hein fanget i en dobbelt tidslighed, hvor tiden går fremad, mens han selv må kigge bagud:

Hein var jo i en maskine, hvor tiden gik den ene vej mellem valserne og han selv den anden. (Skov 1968, s. 5)

I Heins passive tilstand, med døden krybende stadigt nærmere, er det væsentligt for ham at holde fast i en fortælling om sig selv, men erindringens tidslighed vil ikke organisere sig til en meningsfuld lineær udstrækning:

Tiden eksisterede ikke i det forbigangne. Den havde været rygraden i alle oplevelser og ordnet dem i en række, barndommen som de første og de sidste år som afsluttende og nærmest. Men alt var lige langt bag ham og lige nærværende. Barndommen meldte sig side om side med tiden, da han var tjenestekarl og med krigsårene og de sidste år. (s. 21)

Hein kastes hid og did på erindringens hav, ude af stand til at stole på erindringerne, fordi han ikke er i stand til at etablere et overordnet perspektiv på sit levede liv (s.

20). Den manglende grund under Heins liv overføres til læseren, der ligesom Hein er ude af stand til at skelne mellem ægte erindringer og Heins fantastier.

Læseren og Hein forenes i en iagttagende position, hvor spredte sansninger kun udgør provisoriske holdepunkter. I et centralt afsnit i romanen tematiseres dette. Sat uden for livet er Hein hensat til at sanse det igennem fjernsynsskærmen (s. 26). Fra et sådant passivt punkt associeres til den gang livet lå åbent for ham, og han opfattede sig som agens:

Endnu en flaske fik han, og hans sanser havde en skarphe som aldrig før. Detaljer i ansigterne sprang frem og graverede sig ind i ham, og han bemærkede, at bordene og vinduerne havde et hvidt lys ind over sig. Ingen talte til ham, og selv talte han ikke til et eneste menneske, men lagde mærke til toner og undertoner i folks stemmer og et ubetydeligt ar i panden hos en af mændene [...]. Tjeneren havde flasken med, da han kom, selv om Hein ikke havde afgivet mundtlig besked.

Det blev ikke sidste servering, og beruset af øllet smilte Hein fjollet. Han levede. (s. 27-28)

Selvom han sanser omverdenen, er han ikke i den, da han ikke går i forbindelse med den. Når han lever i iagttagerens rolle, er det reelt omverdenen, der indfanger ham og handler med ham: Det er omverdenens ansigter, der *springer* frem og *graverer* sig ind i ham; og det er omverdenen, der *kommer* med øl, ikke ham der beder om den. På denne vis kan man sige, at Hein altid har befundet sig på hospitalsstuen som passiv recipient for omverdenens maskinelle handlen med ham. Sanserberuselsen er en sansebedøvelse, der fratager ham muligheden for at blive agens, men det er det eneste, han har, fordi han ikke er i stand til at forbinde de enkelte sansninger til anden fylde end den reflektionsløse nydelse, de repræsenterer. Derigennem forandres Heins rolle sig fra at være iagttager til at være iagttaget. I takt med at Hein nærmer sig døden afslører iagttager-rollen sig mere og mere. Sansningerne bekræfter døden snarere end livet (s. 77). Overalt aftegner sansningen, hvorledes han er indfanget i en maskine, der reducerer ham til at se, at han bliver set:

Han blev klar over, at det var et mægtigt blinkende øjes pupil. Et øje som uafbrudt iagttog ham. Måske så han blot en lille del af pupillen og ikke med hvilke følelser, øjets indehaver iagttog ham. Han konstaterede blot, at pupillen var sort, og et øjelåg regelmæssigt lukkede sig over den. (s. 77-78)

Læserens problem er identisk med Heins problem. Romanen giver ikke mulighed for at afgrænse, hvornår Heins virkelighed og fantasi begynder og slutter, og derved henviser læseren til at følge dens overflade. Læseren kan med andre ord ikke etablere et privilegeret punkt, hvorudfra distance og derigennem meningsfuldhed kan tilskrives. Således omvendes også læserens iagttagelse af romanen. Romanen bliver et gigantisk øje, som læseren kun kan undslippe igennem døden – ved at lukke bogen. Som læser er vi derved indfanget i samme maskine som Hein, og i takt med at hans

skel mellem virkelighed og fantasi opløses, forsvinder også vores faste holdepunkter: Ligesom Heins øjne bliver glasagtige, taber læseren sit betydningsindstiftende syn. Virkeligheden og livsgrundlaget fortøner sig i mørket, indtil kun en stemme er tilbage. Helt alene er bevidstheden aldrig.

Tønnesen i forårssol (1974) begynder i bogstaveligste forstand, hvor *Hein dør* slutter. Hein dør i februar og Tønnesen fortæller i tøbruddet. Og hvor opløsningen mellem en ydre og en indre virkelighed er stadigt stigende igennem *Hein dør*, så er forskellen mellem de to fuldstændig uafgørlig for Tønnesen i *Tønnesen i forårssol*. Tønnesens projekt er at narre Gud – at afsløre, at den omverden, som Tønnesen befinder sig i, slet ikke er virkelig, men blot Guds blændværk. Det får han bekræftet i mødet med en prostitueret. I samme øjeblik han etablerer et nærvær med et andet menneske, afsløres blændværket. Når seksualakten med den prostituerede indvarsles, må Gud krybe til korset og omforme virkeligheden – kvinden forsvinder mellem armene på ham:

Den nat fik Gud sat stolen for døren, og Tønnesen lo, da han gik og løb igennem en død by.

Han havde set det fortrukne ansigt med skum i munden, han havde hørt pigens hvissen og fornemmet hendes ånde, det havde han nået. Tønnesen havde været et menneske så nær, at han fik bekræftet, hvad han vidste.

Det lod til, at Gud helt havde opgivet ævred, fordi pigen måtte blive borte mellem hænderne på Tønnesen [...]. (Skov 1974, s. 11)

Det er dog blot et lykkeligt minde eller en fantasi. I afsnittets nutid befinder Tønnesen sig i et hospitalsmiljø, og læseren må formode, at det er tekstens virkelighedsniveau. Afsløringen af Guds illusionsnummer bliver en besættelse for Tønnesen, således at alle kvinder på hans vej ligner luderer med hvilken, han trak stikket hjem overfor Gud. En pige i hospitalsuniform vækker interesse, og da hun en aften skal aflevere hans sovepille, inviterer hun ham om til "kaffe" hos hende lidt senere. Tønnesen kravler ud af vinduet, og da han kommer til hendes hus, opdager han ikke blot, at der er lys i vinduet, men at huset rent faktisk brænder. Det får ham til at erindre en anden brand, han som barn oplevede. Fortælleren indskyder polemisk "Hvad erindrer han?" og sår dermed tvivl om det virkelighedsniveau, som læseren har etableret. Den ikke ufarlige situations karakter af uvirkelighed bestyrkes da også af samtalen mellem pigen og Tønnesen, da han "redder" hende:

- Fik du kaffen færdig? spurgte Tønnesen.
- Nej, sagde hun, vandet kogte ikke.
- Det gør det nok snart, sagde Tønnesen.
- Tror du? Sagde hun. (s. 37)

Gud kommer endnu engang til kort som følge af scenen, der er fyldt med allusioner til seksualakten, og derfor må omstændighederne ændres: I Tønnesens arme befinder sig pludselig en mandlig plejer.

På denne vis er det svært for læseren at finde ind til et fast holdepunkt i romanen,

da virkelighedsniveauerne hele tiden forskyder sig i forhold til hinanden. Læseren overlades til Tønnesens springende associationer og fragmenterede erindringsglimt, uden endegyldigt at kunne skille det ene fra det andet. Tønnesens indre har fuldstændig overtaget hans virkelighedsopfattelse: Den ydre virkelighed er formet efter hans indre behov. På overfladen har han blot et behov for at afsløre verdens illusoriske karakter: dens falske konkrethed. Men det, han igen og igen søger tilbage til i forsøget på dette, er kærlighedsmødet med den Anden. Reelt forsøger han at overskride sin bevidstheds lukkede rum og få en omverden i tale – at få bekræftelsen af virkelighedens eksistens i det frugtbare møde med medmennesket. Men forsøgene er forfejlede og lukker ham derved blot endnu mere inde i sit eget bevidsthedsrum, der kun er beboet af ham selv og Gud – der i øvrigt heller ikke vil tale med ham.

Måske, muligvis og antageligt

Når jeg vælger at lave en grundigere redegørelse af *Stranden ved Spar Es* (1984), skyldes det, dels at romanen tager fat på selve forfatterskabets urhistorie, dels at den igennem sit ekstreme formarbejde tydeliggør en arbejdsmetode, der også genfindes i forfatterskabets andre værker.

Hvor udgangspunktet i *Hein dør* og *Tønnesen i forårssol* var et levet liv, der ikke kunne forbinde sig til omverdenen, er det i *Stranden ved Spar Es* et barns førsproglige møde med omverdenen, der er på spil. I de to tidligere romaners ofte uafgørlige spændingsfelt mellem fantasi og erindring ses imidlertid allerede antrit til denne udvikling i forfatterskabet. I Tønnesens erindringsglimt aftegnes f.eks. konturerne af et barns angst for at blive forladt og den indespærrede oplevelse af omverdenen. Og det er denne oplevelse, som i *Stranden ved Spar Es* får lov til at udfolde sig i en hel roman. Fra det allerede ødelagte livs synsvinkel bevæger forfatterskabet sig således ind i dets urhistorie, ødelæggelsen selv. I takt med at Skov således nærmer sig subjektets smertepunkter, nedskrives værkerne til en stadigt mere minimalistisk form, der fjerner sig endegyldigt fra en traditionel narrativ forms løfte om meningsfuldhed og helhed. Gennem sin fragmenterede fremstillingsform tilnærmer romanen sig en reel fremstilling af en bevidstheds bevægelser i grænselandet mellem sprog og tavshed. Hos Hein og Tønnesen var problemet, at sproget var gået i stykker. Det havde mistet sin illusoriske kraft, fordi det ikke kunne indtræde i en narrativ orden, der meningsfuldt kunne udtrykke subjektets sjælelige inderligheder – datiden kunne ikke meningsfuldt integreres i nutiden. Hos hovedpersonen i *Stranden ved Spar Es* er isoleringen i højere grad afstedkommet af det førsprogliges manglende evne til at indtræde i det sproglige fællesskab. Subjektet må fra sit punktuelle nu række håbe-fuldt fremover mod fællesskabet i konjunktiv og optativ.

Den manglende integration i fællesskabet bevirker, at det også for læseren bliver svært at afklare omverdensforholdene. Vi er overladt til en fragmenteret og såret

bevidstheds tvivl om, hvad der er virkeligt og fantasi. Af den grund vil en afklaring af de mellem menneskelige relationer i romanen hurtigt komme på usikker grund: Christine bor hos Conny og Lorenz, som *muligvis* er hendes plejeforældre. Hun har erindringer om en tilværelse sammen med de voksne, Liser og Peter, som *må formodes* at være henholdsvis mor og stedfar. Derudover har hun *sandsynligvis* en halvbror, Niels. Noget tyder på at denne oprindelige familie er gået i opløsning, *måske* som følge af Lisers død, om hvilken det også kun er muligt at gisne. I dette kaos af ubestemmeligheder er Christine overladt til en stemme, der hvisker om virkelighed og uvirkelighed, om erindring og drøm:

Et øjeblik har det været omgivelserne hos Tinne og Max, stemmen har hvisket om i mørket hos Conny og Lorenz, den stemme, der hvisker og hvisker her om stranden ved Spar Es, om den blå vogn, om alt, også om mørket hos Conny og Lorenz, et øjeblik har den hvisket, at Christine så sig hos Tinne og Max, så levende var Tinne og Max, der, Tinne flyttede sig på tykke ben og blinkede med små øjne i et rødt ansigt, Max hældede en tynd krop til siden og trak munden helt skæv i et gråt ansigt, hans hår klæbede til hovedet og glinsede, det var i en stue med gule døre. (Skov 1984, s. 7)

Stemmen gør tingene levende for hende og gør opmærksom på det opløste skel mellem virkelighed og fantasi. Det er igennem sansningerne, at Christine må afgrænse sig selv fra omverdenen, men hun er ikke i stand til dette på grund af, at hun ikke kan etablere en fælles ramme med omverdenen, der kan bekræfte sansningerne. I sin bevidsthedsisolation forsøger hun således desperat at skelne erindring fra fantasi, men bevidsthedsstemmen, der taler til hende, betvivler alt, hun tror:

- Er det ikke sandt, at du kan sige det? hvisker stemmen.
- Du kan sige, Max har et gråt ansigt, hvisker den.
- Du kan sige, at Tinnes ansigt er rødt, hvisker den.
- Du kan sige, at Niels' ansigt også er rødt, hvisker den.
- Du kan sige, at Lisers ansigt er hvidt, hvisker den.
- Du ved godt, hvordan det er, hvisker den.
- Du ved det godt, hvisker den. (s. 12)

Da Christine ikke rummer evnen til at skelne mellem reel sansning og den opdigtede sansning, bliver omverdenen uafgørlig. Hun kan sige hvad som helst, for hendes virkelighedsopfattelse er ikke længere forankret i en realitet, der bevæger sig tidsligt fremadskridende. I stedet udgør erindringen/fantasien om stranden ved Spar Es og de uproblematisk omverdensforhold, der kendetegner de "oplevelser", hun dér har gjort sig, et overgribende punkt, som fastholder hende i tabserfaringen – stranden ved Spar Es er oplevelsen af meningsfylde, for evigt tabt, bestandigt eksisterende som et håb. Senere i romanen begynder også fortidens personer at tale til hende bl.a. om stranden og de oplevelser, de der delte:

Det fortæller Liser, det var på stranden ved Spar Es, det er nu om den Liser fortæller, om det der gik for sig der, det er ikke kun inde i Christine, at Liser der havde hende i sine arme og holdt hende ind

mod sin blå nederdel.

[...] Langt ude sejlede nogle skibe, musik og stemmer kom derude fra.

– Kan I høre musikken, kan I høre stemmerne? sagde Liser.

– Ja – og både Niels og Christine sagde, at det kunne de.

Tæt ved stranden lå nogle både ved nogle pæle, lyset blinkede mellem bådene.

– Kan I se, hvor lyset blinker? sagde Liser.

Det kunne de, og sådan så og hørte de det samme. (s. 109-111)

Stranden ved Spar Es danner et centralperspektivisk rum, hvor de passive sansninger udfolder sig både distalt og proximalt ud fra det enkelte subjekt, men uden at der er uoverensstemmelse mellem de afgrænsede subjekters sansninger – fra stemmerne på havet til lyset mellem bådene til subjekternes indbyrdes tale på stranden. Aktivt betones det fælles rum ved, at børnene og Liser leger "tik" (s. 109) og får køerne til at bisse (s. 112). Endelig fuldbyrdes fællesskabet, da de graver en hule, hvori alle tre kan være og snakke sammen. Som billede peger hulen både tilbage mod trygheden og sammensmeltningen af subjekt og omverden i moders liv og frem mod afsondretheden fra en reel omverden i gravens mørke. På denne vis fremstår stranden ved Spar Es på én gang som fortællingens begyndelse og afslutning. Imidlertid er også dette en utopi, der ikke kan forløses på Christines realplan. Stranden ved Spar Es eksisterer kun som en tabt erindring om en tid, der uafvendeligt er ovre eller som et håb, der ikke kan indfris. Christines projekt er at bringe omverdenen i overensstemmelse med hendes indre liv, men det lader sig ikke gøre, da hendes indre er fanget i et ønske om en harmonisk helhedstilstand, der ikke kan forløses i en virkelighed, hvor der findes andre perspektiver end hendes egne:

Niels skal ikke kun være der virkeligt; som hun skal han have stranden ved Spar Es inde i sig, han skal have tømmerflåden af dunke og brædder inde i sig [...]; som hun skal han have skibene og bådene inde i sig, bådene fortojet ved pæle tæt ved stranden og skibene sejlene længere ude, som inde i hende må det også være inde i ham, at lyset blinkede i vandet mellem bådene; sådan skal Liser også være der med stranden ved Spar Es inde i sig [...]. (s. 11)

For at stranden ved Spar Es kan blive til, må Niels' og Lisers sansninger være fuldstændig identiske med Christines omverdensoplevelse, hvorved subjektets singularitet negeres. Christine er fanget i en paradoksal tilstand, hvori fællesskabet og isolationen gensidigt betinger og negerer hinanden. Hun er kun til, hvis hendes indre og den ydre natur er identiske og derved bekræfter et fælles perspektiv på virkeligheden. Men et sådant fællesskab, der kun forefindes hinsides sproget, opløser skellet mellem hende og omverdenen, hvorved hun også opløses som afgrænset subjekt. Omvendt negerer isolationen og hendes singulære erfaringer ethvert bekræftende fællesskab og lukker hende derved inde i et solipsistisk helvede, fordi hendes singularitet er determineret af hendes erindring af eller håb om forløsning. På denne vis

skriver Christian Skov sig ned til subjektets grundtoner: længslen efter helhed og fylde, som ikke kan forløses uden også at destruere subjektet selv. Christine er kun til som bevidsthed i sin bevægelse og sit forsøg på at blive til.

Nachträglichkeit og subjektivitet

Stranden ved Spar Es rummer to tidslige fremstillinger. I romanens første del, der strækker sig indtil Christine påbegynder sin fatale køretur med "manden i den grønne vogn", er tidens kausallogik på overfladen fuldstændig opløst. Den narrative struktur synes i stedet at være betinget af Christines nærhedsassociationer. Således grupperes f.eks. hendes erindringsforestillinger om omverdenens udelukkelse og undertrykkelse af hende i en relativt afgrænset del af bogen. Nærhedsassociationernes udgangspunkt er imidlertid den hviskende stemme, der betvivler enhver form for afgrænsning og bestemmelse af omverdenen. Fra dette eksistentielle vakuum, hvor tid og rum er opløste kategorier, rummer Christine stadig visheden om et overgribende element. Hun føler, at hun føres af en usynlig hånd mod et forandrende punkt – mod "det, der kan komme når som helst" (s. 15). Netop på grund af den fænomenologiske/eksistentielle oplevelse af passivt at blive ført af nogle ydre mønstre, som hun ikke selv kan identificere, etableres associationsprincippet også som en kredsen om hendes manglende agens: Nærhedsassociationerne er betingede af den grundlæggende tabserfaring. Fra oplevelsen af at blive ført på side 15 associeres således videre til en erindring om, hvorledes hun også ubønhørligt bliver ført mod de jævnaldrendes grusomme og ekskluderende favntag (s. 20), symboliseret igennem nogle jævnaldrendes mobning af hende. Og fra denne erindring glider bevidstheden videre til lignende situationer (s. 30).

Den passive struktur brydes af hendes kontinuerlige tilbagevenden til forestillingen om stranden ved Spar Es, hvorfra nye associationer springer. På denne vis er den narrative fremstilling determineret af en eksistential negativ grænsetilstand. Denne forsøges imidlertid brudt gennem tilbagevendingen til stranden ved Spar Es. Ved at lade fortidens harmoniske erfaringsrum danne et positivt afsæt for sine associationer og omverdensforståelse forsøger Christine at overskride sin eksistentielle udgrænsning. Imidlertid støder forløsningen hele tiden på problemer, eftersom det harmoniske erfaringsrum er afgrænset i tid og sted i forhold til Christines nutid (hvis oplevelserne da overhovedet er reelle). Udover disse to, henholdsvis passive og aktive, måder at aftegne en omverden på, vil jeg dog mene, at der også er endnu et organiserende princip, som sikrer en vis form for kontinuerlig udvikling i romanen. Erindringsforestillingerne følger nemlig et barns udvikling og modning, og bag bevidsthedens nærhedsassociationer, der udspringer af erindringen om stranden ved Spar Es, ligger derfor et skjult realplan, der er medstyrende i forhold til de konnotationer, som bevidstheden hæfter sig ved. Når Christines bevidsthed begynder

at kredse om Lisers seksuelle debut, er det fordi hun på selve realplanet gennemgår en modning. Dermed indskrives realplanet (som kun belyses indirekte i teksten) og stranden ved Spar Es sig dialektisk i hinanden og danner tilsammen en determinerende bevægelse, hvorved Christine må nå, ikke bare omverdenen, men også fortiden, ad omveje. Ved således at skulle slutte fra realplan til stranden ved Spar Es og først derfra til andre erindringsforestillinger problematiseres omverdensrelationen i væsentlig grad. En narrativ meningsfuldhed kan ikke fremtræde, fordi meningsfuldheden er bag hende og blot opererer som en kontrast til nuet. Hendes kropslige rørelser og modning kan nok åbenbare nye aspekter og erindringsforestillinger, men de kan ikke genetablere barndomsharmoniens statiske væren, fordi de i sig selv er proces, og dermed vidner om tabet af stranden ved Spar Es. Derfor må en læsning af bogen som psykologisk realisme også afvises. Den psykologiske forståelsesramme, som realplanet udkaster, er et tomt narrativ, der hele tiden undermineres af Christines eksistentielle grundtilstand – hendes manglende evne til at komme på afstand af og samtidig at være i tiden. Indskrevet i tiden kan en afstand til tiden kun prætenderes.

Bogens tidsfremstilling eksemplificerer Freuds begreb *Nachträglichkeit*. Kronologien opløses, fordi Christine på én gang determineres af fortiden og hendes nutidsoplevelse, uden at det er muligt at afgøre hvilken af de to, der kom først. Ligeledes er det også umuligt at afgøre, hvorfra der fortælles rent tidsligt. På *den ene side* ligger der som sagt en skjult linearitet bag erindringsforestillingernes narrative (u)orden, i hvilken fortælleren hele tiden synes at følge bevidsthedens nutid. På *den anden side* introduceres bilstøjen og “suget”, der indvarsler “det, der skal komme” allerede på side otte, på trods af at det er en oplevelse, som ligger sent i den kronologiske tid. Yderligere kompliceret bliver det ved, at beskrivelsen af oplevelsen af “suget” er præget af den kronologisk *tidlige* bevidsthed – og ikke den mere *modne* bevidsthed, som oplever situationen. Den tidslige irrealitet opløser således enhver narrativ kausallogik, hvorved første del af romanen bliver en fremstilling af en dobbelthed af stilstand og bevægelse. Det bliver en slags gåen på stedet, hvor det statiske og det processuelle på én gang betinger og negerer hinanden.

I romanens korte anden del fremstilles tiden lineært. Christine har bundet sig til nutiden og dens linearitet, som ubønhørligt fører hende mod hendes skæbne, fordi hun ikke kan skabe *lighed* mellem nutiden og en positiv fortid, eftersom sidstnævnte repræsenterer en statisk tilstand. Hun er blevet til en genstand i en tom verden, fordi den Andens blik ikke rummer nogen genkendelse. Hun er blot noget, som tiden og omverdenen kan handle med.

Selvom Christine kæmper for at række ud over sig selv og sin egen subjektivitet, er hun endegyldigt fanget, eftersom den mellem menneskelige samhørighed, som den statiske harmoni fordrer, negerer subjektiviteten selv: Man kan kun for alvor kende sig selv. Udkastelsen af verden bliver derved også en projektion af én selv og

ens egen sårbarhed som subjekt. Hein dør i erkendelsen af, at verden var et sådant tankespind, og Tønnesen valgte at leve en parodisk eksistens sin bevidstheds krinkelkroge. Christine kæmper imod, men den sårede subjektivitet kan ikke forløses, fordi mennesket er indskrevet i selv samme tidslighed, som en forløsning ville negere. Subjekterne der bebor Christines omverden, bevarer deres forestilling om at være til gennem en kontinuerlig undertrykkelse og tingsliggørelse af den Anden. For det sårede jeg, for hvem selve subjektivitetens paradoksale dobbelthed er blotlagt, resterer imidlertid kun håbet. På denne vis er Christine evigt på vej mod forløsning, evigt på vej mod fortabelse. Ført af omverdenens og tidens tingsliggørende hånd, indtil det åbne lukker sig om hende – i mørket.

Omverdenens magt – forløsningshåb 1

I et sug skal forandringen komme. Christines ønske om forandring gør, at hun projicerer sit indre ud i det ydre. Den eksistentielle forandring, som hun afventer, gøres konkret, hvilket igen viser hendes manglende evne til at adskille sit indre og ydre:

Hun hørte ikke suget, da det så var der. Det var ikke kommet alligevel – suget havde været der, uden at det var kommet. Men nu vidste hun, at det var i et sug, det ville komme; det var bestemt, i hvilket sug det skulle være, at det ikke skulle være i det sug hun lige var kommet igennem, men det næste, en lille udsættelse var der, hvor hun hørte bilstøjen komme længere og længere væk og blive svagere og svagere, og hvor hun kunne nå at føle det som en god, lang tid, [...] en lang tid havde alligevel været så kort, så kort; nærmere og nærmere kom bilstøjen, stærkere og stærkere blev den igen. (s. 15)

Hun lever i udsættelsens tid. Hele tiden på vej mod en forandring, der dog ikke lover forløsning, men fortabelse. Noget udenfor Christine selv har hende i sin magt og bestemmer, hvornår forandringen skal indtræde, og derfor er det ikke hendes indre, der overgriber omverdenen, men omvendt.

Den lykkelige erindrings omverden med Liser, Niels og Peter var venlig og sammenføjede sig blidt med hendes indre verden og aktive ageren. Men der er en anden omverden, der binder sig til Conny og Lorenz og deres miljø. I den omverden udelukkes og isoleres Christine, og enhver progression umuliggøres. På trods af at alle positive udviklingsmuligheder synes lukkede forsøger hun at slippe ud af sit bevidsthedsfængsel, at konfrontere den omverden, der ikke vil vide af hende. Det illustreres i et erindringsglimt, hvor hun befinder sig på en vej med huse på den ene side og hække på den anden. Foran hende står en flok ventende, for at "gøre noget ved hende" og hive hende ind i særlingen Kochs hus. Således har hun ikke andet valg end enten at bevæge sig frem mod den omverden, der udelukker hende eller at flygte:

Hun vidste ikke, hvorfor hun ikke standsede, hvorfor hun ikke

vendte om [...] men vejen bag hende var da fri, det hjalp hende ikke at vejen bag hende var fri, hun måtte fortsætte hen mod de ventende, andet vidste hun ikke. (s. 20-21)

Omverdenen stimler sammen i en undertrykkelseskult, der ekskluderer hende: “de havde haft forskellige øjne, nu var alles øjne ens” (s. 22). Og Christine, som tidligere har deltaget i et lignende ekskluderende fællesskab ved at stå uden for Kochs hus og råbe af ham (s. 19), må nu tvinges ind i selv samme rum som han i konfrontationen med en omverden, der udelukkende glider sammen til en helhed i ondskabens vellystighed:

Øjnene hun var imellem, grinte sådan, at der nu ikke var andet i dem end grinet, i grinet var en lyst over det, der skulle gå for sig, der ikke kunne være større over noget andet, i Åses som i alle andres grin, ikke en var der, der ikke havde det grin i øjnene. (s. 23)

I øjnene ses grinet og i grinet ses en lyst: Christine gennemtrænger virkelighedens deskriptive overflade og trænger via sin følsomhed ned i dens dybere lag, men af stranden ved Spar Es er der ingen spor. I de andres blik er der ikke genkendelse, kun fremmedgørelse. I klassen er der heller ikke nogen, der vil vide af Christine. Ingen vil sidde ved siden af hende. Og i stedet for at læreren Gurli, som den voksne, fører børnene ind i fællesskabet, dækker hun sig ind under det frie valg og gennemspiller Christines isolation fra fællesskabet én gang til: Børnene må bytte pladser atter engang, og igen bliver Christine til overs, hvorefter hele situationen opløses i latter (s. 30). I øjnenes grin rejses en spejlblank flade, der ikke blot isolerer Christine fra omverdenen, men som også negerer hende som subjekt og indskriver hende som intet andet end en genstand i omverdenen.

På trods af at omverdenen, som trænger sig på og handler med Christine, ingenlunde fremstår idyllisk, forsøger hun alligevel at trænge ind i den, for at nå tilbage til tiden før stemmen såede tvivl om ikke blot nutiden, men også om den lykkelige fortid. Selv hvis det betyder, at Christine må “se sig selv” hos Conny og Lorenz og således opgive fortiden, synes hun, det er at foretrække, såfremt det i det mindste kunne hjælpe hende til at afgrænse sit indre og ydre. Kunne hun bevæge sig ud i virkeligheden, få stemmen på afstand, ville også stranden ved Spar Es kunne indtræde i en meningsgivende ramme på trods af, at den er fortid: Hun ville kunne etablere en selvfortælling og finde faste holdepunkter i tilværelsen. Problemet er imidlertid, at omverdenens ekskluderende blik ikke giver hende noget holdepunkt, hvormed hun kan bryde sin isolation.

Mellem indikativ og konjunktiv – forløsningshåb 2

Når der ikke er hjælp at hente i den fysiske konfrontation med omverdenen, søges holdepunkterne i stedet i den sproglige bestemmelse af omverdensforhold. Christines omverdenssansning bliver en panisk afsøgning af mulige holdepunkter, hvilket

udmønter sig i en indikativ bestemmende sprogbrug og en konjunktivisk anråbelse af, at holdepunkterne dog må findes – at en positiv rammefortælling må eksistere uden for hende selv:

Damen var der, Niels var der, Peter var der ikke [...]

Hun havde en gul alpehue på, der var så stor, at den ragede langt ud over hovedet; hun havde en frakke på uden ærmer, de ærmer, der sås, var ærmerne på en strikket trøje, der var inde under frakken, den strikkede trøje var blå ligesom Lisers; hun var i en mørkebrun nederdel, der gik lidt ned over knæene, hun havde små støvler på, de gik lidt op på benene, de var så brede og vide, at skindet kunne ses, det lod sig gøre at se langt ned i dem, fordi damens ben var så tynde.

Det skal også være inde i Niels, at den dame var der; Christine må se sig sammen med Niels igen, så skal de snakke om damen, det er jo kun ham og hende, der har set hende der, hvor også de to mænd var, men jo ikke mens damen var der; de to mænd har Peter også set, men kun en er der, som har inde i sig, at damen var der og sagde det, hun sagde, en foruden Christine, det er Niels [...]. (s. 58-59)

De ydre indtryk, som kvindens beklædning giver hende, opregnes i en nedadgående metonymisk associativ strøm: Fra hue til frakke til trøje til nederdel til støvler. Sansningerne er dog ren overflade; de forbindes aldrig til et centralperspektivisk helhedsbillede og fremstår derfor én-dimensionelle. Der er ingen selektion i eller vægtning af sansningerne, og derved antager selve omverdensbestemmelsen et maskinelt og plastikagtigt præg. Den omverden, hun ser, antager fladekarakter, som om hun ikke er i selve rummet. Det er hun til dels heller ikke. En del af problemet er nemlig, at hun ser sig selv i omgivelserne, samtidig med at de opleves som værende inden i hende. Hun er således fastlåst i bevidsthedens dobbeltblik, hvori hun på én gang oplever sig selv udefra og indefra, og netop derfor er det væsentligt for hende at sammenføje sine sansninger med Niels', så hun kan genoprette det centralperspektiviske rum eller i det mindste få bekræftet, at oplevelsen af virkeligheden har gyldighed. Den *konjunktiviske* anråbelse af Niels antager imidlertid samme karakter som hendes *indikative* omverdensbestemmelse. Christine forsøger via nærhedsassociationer at afgøre, hvem anråbelsen må rette sig imod: Hende og Niels var sammen, men der var også to mænd; de kan imidlertid ikke bruges, da de ikke var der på samme tid som damen. Peter kender de to mænd, men det var kun Niels, som var sammen med hende, da damen var der. Igen ses det, hvorledes hun forsøger at bestemme omverdensrelationerne ved at gennemløbe samtlige sansninger og associationer for derefter at forsøge at udrede trådene. Og selvom hendes konklusion er korrekt, er den ubrugelig, fordi hun ikke er sikker på, om Niels blot er inde i hende, eller om han har selvstændig realitet.

Når Christine engang imellem synes at trænge igennem omverdenens sansnings-

overflade, sker det gennem billeddannelser. Hos Conny og Lorenz sker det, når omverdenen ekskluderende afslører dens ondskab i øjnenes grin, og på stranden ved Spar Es er det i den hule af tryghed, som Liser, Niels og Christine graver. I det ovenfor citerede afsnit er der et enkelt antrit til en billeddannende forløsning i sammenligningen af damens blå trøje med Lisers. Men ligheden bliver til afstand og i stedet for forløsning, bliver det en tabserfaring, der så igen pakkes ind i omverdens eufemistiske sprog: Damen er der for at fortælle, at Liser nu er et "godt sted" (s. 63).

I forsøget på at betone erindringernes eller fantasiernes virkelighedskarakter bærer også replikfremstillingen præg af Christines behov for den nøjagtige bestemmelse af udsigelses- og sagforhold:

Hvorfor græder du? sagde Niels.

– Græder jeg? sagde damen.

[...]

– Så er det, fordi jeg er så glad, sagde damen.

– Ved I, hvorfor jeg er så glad? sagde hun så.

– Nej – hverken Christine eller Niels vidste det.

– Fordi jeg ved, hvordan det er der, hvor Liser er, der skal jeg selv være. (s. 61-62)

Spændingen mellem bestemmelse og uvished dobbelttematiseres yderligere. *For det første* fremstilles romanen som en slags indre monolog, på trods af at den fortælles i tredje person.⁷⁴ Christian Skov har selv begrundet sit valg af fortælleposition med, at det er i en erkendelse af, at hvis han loyalt lod subjektet fortælle sin egen historie, ville det også blive subjektet, der kunne selekttere og derved etablere et fasttømret narrativ. Ved således at lægge sig mellem de to fortællepositioner bevarer han muligheden for at lave en sand fremstilling af en bevidsthed, fordi mellemrummet mellem de to positioner tillader ham at fremstille bevidstheden, som den er, ikke som den er i sin egen selvfortælling. *For det andet* afklarer den nøgterne replikfremstilling ikke noget synderligt for læseren. I replikkerne suggereres til læserens evne til at ekstrapolere fra det sagte til den bagvedliggende realitet. Men læseren får aldrig afklaring på, hvad der egentlig er sket med Liser. Ligesom Christine har læseren således svært ved at trænge igennem til virkeligheden: Damens budskab omtales, men indholdet, forståelsen og fortolkningen, kan der kun gisnes om.

Kroppens syndefald – forløsningshåb 3

Christines bevidsthed overgriber og ændrer fortiden på samme vis, som fortiden overgriber og determinerer hende. Som jeg tidligere har været inde på ændres hendes associationsmønster i takt med at hun gennemgår en modning. Det betyder, at oplevelsen af fortiden også skifter karakter. I takt med at hun udvikler en spirende

74 Et fortællekneb som vi også genfinder hos Jens-Martin Eriksen.

seksualitet, ændrer omstændighederne omkring stranden ved Spar Es og de associationer, hun knytter til Liser og Peter, sig således også. Stumper af en fortælling om Lisers og Peters brud træder frem. Bruddet er funderet i Lisers manglende evne til at integrere et personligt syndefald, indstiftet på en pløjemark til halbal i det lokale forsamlingshus (s.42). På trods af at Christine ikke rigtig forstår, hvad der er sket, vedbliver erindringen at kredse om Lisers seksuelle debut, som hun hører om via en tredjepart: En af "hans" kammerater fortæller til Peter, hvordan "han" tog Liser med ud på pløjemarken: "han behøvede jo bare at sige det og så gjorde hun det" (s. 42).

Den kropslige modning bringer tidender om forløsningens mulighed. Nye aspekter og nye forståelser af fortiden vokser i Christines krop. Men ligesom de forrige forløsningshåb smuldrer for Christine, kan heller ikke forandringen fra pige til kvinde etablere en positiv meningsgivende ramme for hendes selvfortælling, fordi selve fortællingen om Lisers seksuelle debut ikke rummer forståelse, men blot fremviser afstanden mellem mennesker. Konfronteret med historien afviser Peter nemlig ethvert kendskab til Liser.⁷⁵ På denne vis bliver Liser et forsvindingspunkt, hvor muligheden for en positiv omverdensrelation opløses. Lisers seksuelle debut markerer et fald, og med Peters fornægtelse forsvinder hun og dermed også grundlaget for familiefælleskabet. Borte tog hende – nu kan hun kun tales om, hvorfor det også er en tredjepart, som genfortæller historien. Den barnlige idyl krakelerer således lang tid før, Christine er parat til det, og da to mænd, efter Lisers sandsynlige selvmord, spørger om hvilke børn, Peter og Liser har, cementeres opløsningen og udelukkelsen:

Peter så kun hen på Niels, da han svarede. – Ham der har vi, sagde han. (s. 55)

Selv den smertelige udelukkelse må Christine imidlertid kæmpe for. Hvis alt det gode skal være sandt, må også det slemme være sandt – ellers brydes fortællingens kausallogik og Christine fastholdes i sit bevidsthedsrum. Hvis Christine skal genetablere fortidens helhedsoplevelse og mødes med Liser igen, som "damen", der fortalte, at Liser var et "godt sted", sagde, så må smertepunkterne accepteres:

Det skal være der, for at alt det andet, der har med Liser at gøre, også kan være der, for at det også kan være virkeligt og sandt, at damen har været der; hvis det ikke er sandt at de to mænd har været der, kan det heller ikke være sandt, at damen har været der, men det er sandt. (s. 57)

I grænselandet mellem barn og voksen rettes Christines spirende seksualitet mod trygheden – faderfiguren og læreren Vølund:

Det, der kunne ske, når han rakte armen og hånden frem, det var, at han rørte hende, det kunne være hendes arm, han rørte. (s. 71-72)

⁷⁵ Allusionen til Lukas 22, v. 55-62 er ret tydelig. Ved at operere med allusioner af den type tillades læseren at indsætte fortællingen i forhold til en fælleskulturel kontekst. Imidlertid er allusionerne også en del af den overordnede negationsstrategi. Peters forræderi afstedkommer netop ikke syndernes udfrielse, som i den bibelske myte, men indstifter i stedet Christines syndefald.

Det var Lisers manglende evne til at integrere omstændighederne for sin seksuelle debut i en positiv selvforståelse, der medførte barndomsidyllens krakelering. Derfor forsøger Christine at forandre tabserfaringen til forløsning ved at skrive historien på ny med sig selv i hovedrollen. Vølund minder hende om Peter, har en bil som ham og kan måske føre hende til "det, der skal komme":

alles øjne var vendt mod hende [...] med et så hun da Vølund. Da han var lige ved hende, måtte hun se ham rigtigt, inden han var kommet forbi; hun måtte jo se, at det ikke kun var hende der havde fået øje på ham, men han også havde opdaget hende, blandt de mange, mange, der var i gaden [...]. (s. 73-74)

I modsætning til det tidligere ønske om, at omverdenen skulle sanse det samme som hende, tilnærmer hun sig en reel overskridelse af sit bevidsthedsfængsel. Hendes blik skal modsvares. Hvor Peters blik undsagde Liser og Christine, skal Vølunds blik genkende hende midt i almenhedens anonyme masse.

Imidlertid rummer seksualiteten et dobbeltpotentiale af forløsning og fortabelse for Christine, netop fordi den såvel konnoterer håb og genkendelse som tab og fornægtelse. Da hun oplever Conny være Lorenz utro med "fuldmægtigen", ser hun således én trappe, der går op, og én, der går ned – himmel og helvede er begge potentialer i seksualiteten: Conny smiler og bliver smuk, men seksualiteten gjorde Liser bort. Således får den røde farve, der tidligere udelukkende var knyttet til skammen og udelukkelsen, også en dobbeltbetydning:

Hun har set sig i et spejl og tænkt, at der skulle lidt rød farve, ikke så meget som når hun bliver rigtig rød, men så meget, at hun er knap så hvid (s. 77)

Hendes uskyld og barnlige naivitet blandes med seksualitetens rødmen – i vulgær-freudiansk forstand: med menstruationens indtræden.

Døren til den voksne verden, hvor alt skal afsløres, står altså på klem, men hun har ikke instrumenterne til at manøvrere i en sådan verden. Hun har ikke holdepunkterne i sin fortid, der kan fungere som en solid grund for hendes aktive møde med omverdenen, og derfor er det stadig den, der må udfri hende fra sit fængsel gennem det positive møde med den Anden: Det er den Anden, der skal genkende *hende*, og det er den Anden, der skal føre *hende* til stranden ved Spar Es. Det er imidlertid ikke Vølund i sin gule vogn, der lover at føre hende til stranden ved Spar Es, men en ukendt mand i en grøn vogn. Med sin grønne farve repræsenterer vognen en blanding af barndommens blå vogn og modningens gule vogn. Der er sket et grundlæggende gennembrud. Hvor Christine tidligere kredsede i gentagelsesstrukturer om sine erindringsforestillinger, føres hun nu ud af usikkerheden, og tiden, der har stået i stampe, bliver lineær. Men noget er galt: Manden og vejen er fremmed og fører hende ubønhørligt mod en ukendt destination. Selvom hun hele tiden forsøger at genkende omgivelserne, viser lighederne sig på nært hold at være fremmede. Hendes forsøg på at reetablere sammenhæng mellem fortiden og fremtiden slår

således fejl, og hvor hun tidligere forsøgte at bestemme sine erindringsforestillinger positivt for derigennem at fastslå deres virkelighedskarakter, må hun nu gøre det negativt:

Det var ikke et fortov langs en stor gade, men et fortov langs en gade, hvor hun ikke kunne regne med at se mange biler. Hun havde ikke selv bestemt, hun skulle se sig på det fortov, den grønne bil var drejet ind til det og holdt og holdt så der, en mand bøjede sig ind over den tomme plads ved siden af ham og åbnede døren mod fortovet, ikke Peter, ikke Vølund, men en anden. I næste øjeblik sad Christine selv i vognen, hun bestemmer ikke noget selv, hun bestemmer ikke, i hvilke omgivelser hun skal se sig, hun har ikke bestemt, at hun skal være Christine, hun ved hvem der bestemmer, det bankede i hende, fordi det var så sikkert, at det var det, der skal ændre alt der nu skete. (s. 119-120)

“Det, der skal komme” er blevet til “det, der skal ændre alt”. På sin vis er afsnittet positivt: I stedet for desperat at forsøge at fastholde sine forestillingers virkelighedskarakter foretages en sammenligning. Problemet er imidlertid, at der ikke er nogen forløsning at finde i forholdet mellem virkeligheden og forestillingerne – syntesen udebliver – og Christine selv bliver ikke aktiv, men forbliver skrevet i passiv. Hun føres af en trappe, men om den går til himmel eller helvede, ved hun ikke, da hun ikke har indflydelse på destinationen. Stemmen har hvisket om, at hun i sine erindringsforestillinger kunne påstå alt. I *virkeligheden* er hun magtesløs og må føres af sine omgivelser. Selvom hun således føres ud i omverdenen, gennembryder hun den ikke. Hun får ikke kontakt til sine omgivelser: Manden har kun sagt det, hun allerede ved eller selv har fortalt. Og Lisers og “den andens stemme”, som hun hører i vognen, taler ikke med hende, men blot om hende. På denne vis bliver omverdenen blot en spejling af hendes egen isolation. Det var ikke Vølunds eller Peters øjne, der fandt hendes i mængden, men en fremmeds – og i hans blik er der ingen genkendelse af Christine.

Vognen kører længere ud forbi den sidste rest af huse og gårde; de eneste kendetegn er pæle og marker, og derved mimes såvel Lisers seksuelle debut på en *mudret* pløjemark som bådene ved stranden ved Spar Es. Som bådene ligger Christine fortøjret og fastlåst i sin passivitet, mens den ildelugtende mand i sin *beskidte* vogn fører hende bestandigt nærmere til “det, der skal ændre alt” i takt med, at Christine begynder at tvivle på, at det er forløsningen, hun styrer mod:

- Kører du slet ikke til Spar es? siger hun.
- Det er en anden vej, siger han.
- Der er ingen anden vej til Spar Es, siger hun.
- Jo, en vej du ikke kender, siger han.

Nu må Lisers og den anden stemme blive her, og nu kalder hun på den hviskende stemme (s. 137)

Nu må virkeligheden godt vise sig at være en indre forestillingsverden. Men ingen

stemme kommer og siger til hende, at det alt sammen er inde i hende: Christine styrer ikke mod stranden ved Spar Es, men mod en skov. Og strandens åbenhed og lys, som hun håbede ville falde på hende, fortøner sig i takt med håbet – langsomt lukket mere og mere ude af skovens grantræer:

Der kommer mindre lys gennem grantræerne end de andre træer, de
røde striber og pletter er dog lys, siger Liser. (s. 139)

Tilbage af lyset er kun seksualitetens og skammens røde farve. Christine er fanget i en gentagelsesstruktur, hvor Lisers syndefald, der også blev idyllens sammenbrud for Christine, reproduceres endnu engang.

Læserforhold

Som i *Hein dør* og *Tønnesen i forårssol* har læseren også i *Stranden ved Spar Es* svært ved at skelne mellem fiktionsniveauerne, eftersom en ordnet erindringskronologi ikke er til stede. Men hvor Skov i de tidligere bøger måtte ty til kunstgreb, så som forfatterkommentarer, for at fastholde læseren på tvivlens hav, er *Stranden ved Spar Es* en ren fremstilling af en fragmenteret subjektivitet, forstået på den måde, at fortælleren ikke på nogen måde hæver sig over fortællingens niveau. Det tvinger også læseren til at forholde sig til fortællingens niveau, og her er det ikke muligt at etablere en endegyldig orden, da romanens strukturelle fremtræden på én gang betinger og negerer sig selv. Således underminerer romanen også sit eget projekt ved at opløse sprogets eget betydningspotentiale. Den udprægede brug af indikativ-formen tilskriver ikke fiktionen sandhedskarakter, men viser sig at være et *skin* af objektiv bestemmelse, som hverken udfrier læseren eller Christine. I indikativ når romanen aldrig ind til smertepunkterne. Den kan tale om, at de er der, men den kan ikke indholdsbestemme disse, og til slut er indikativ-formen rykket fuldstændig over i fantasiens verden. Det er Liser og "den anden", der fortæller om, hvad der sker. Men også fantasiens stemmer må give op i uafgørlighed:

- Det banker stærkt i Christine, selvom hun hører os nu som før,
siger den anden.
- Sådan banker det så let i hende, siger Liser. (s. 139)

Selvom læseren kan gennemtrænge fiktionsniveauerne i højere grad end Christine, fastholdes ubestemtheden alligevel som grundtone i fortællingen. Læseren ved godt, at manden i den grønne vogn sandsynligvis kører Christine mod voldtægt og død, og han/hun kan godt regne ud, at Liser fik sin seksuelle debut på pløjemarken til halbal. Men på trods af at læseren kan se bag disse antydninger, er der ingen udfrielse. Uden et olympisk perspektiv til at tilskrive romanens gentagelsesstruktur mening, fastholdes læseren i romanens fremstilling af Christines bevidsthedsrum. Og ligesom hende må også læseren opgive indikativens indholdsbestemmelse og overgive sig til håbet om forløsning. Men konjunktiven kan kun tale om det, der ikke er, og således må såvel læseren som Christine strække våben overfor tidens og

dødens virkelighed, som handler med begge.

Den afstand, og derigennem det betydningspotentiale, som læsningen prætenderer, negerer sig selv, og bliver derved en erfaring af erfaringsprogressionens og subjektivitetens problem. I stedet for at åbne sig op mod en omverden lukker bogen og dens betydningspotentiale sig om sig selv, men får derigennem kraften til sanseligt at aftegne en sandhed om, at ingen sandhed længere er tilgængelig. Når ordene går i stykker, står kun stranden ved Spar Es tilbage som et ensomt håb om forløsning, der aldrig kan indfries. Læserens meningssøgende blik fragmenteres; dets sidste desperate forsøg på at genetablere afstanden til værket, for derigennem at kunne indsætte det i en meningsfuld ramme, er, at kategorisere det som realisme – en adiaforiseringsstrategi, der tillader læseren at skubbe værket væk med henvisning til, at det blot behandler en psykologisk anormalitet. Men også her svarer bogen tilbage med en påvisning af den sproglige kategorisering og bestemmelses manglende evne til at gribe virkeligheden.

Ensomhed og grøde

Blandt de få, der har arbejdet med Skovs forfatterskab, synes der at være konsensus om, at *Stranden ved Spar Es* er Skovs mest eksperimenterende og mest trøstesløse roman, og at efterfølgeren *Ingers hvide ben* (1989) er et markant skridt i retning af mere åbne og uproblematisk omverdensforhold. Det er på sin vis korrekt. Hovedpersonen i *Ingers hvide ben*, Thøge, har langt lettere ved at skelne fantasi fra virkelighed. Men subjektets omverdensproblem genspiller sig alligevel i forholdet mellem barnefantasi og virkeligheden. I fantasien kan Thøge finde et nærvær, som realiteterne udelukker ham fra. Faderens og hans kæreste Ingers voksenverden rummer hemmelige blikke og fornemmelser, som Thøge ikke er i øjenhøjde med. Hans blikks grænse er Ingers hvide ben, bag hvilke en anden verden ligger.

Selve fortællingen benytter sig af mange af de samme træk, som man finder i Skovs foregående roman. Fra et ubestemt mørke udkastes erindringsglimt og fantasier, som fragmentarisk aftegner konturerne af en tabserfaring. Synsvinklen er igen en indre monolog, som fortælles i tredje position, og sprogets syntaks er præget af bevidsthedsstrømmen, hvilket medfører at punktummet stort set udelades. Således føres læseren sammen med Thøge gennem hans indre kaos, hvor nuancerede tempusforhold er eneste adskillelse af fortid og nutid, fantasi og virkelighed.

Thøge har mistet sin moder, og med hende forsvandt også nærvær og fylde. Selvom han befinder sig sammen med faderen og Inger, og selvom de alle sanser det samme, er der alligevel en grænse mellem dem:

Faderen og Inger er her i samme stue som Thøge; hvis de virkelig er her, ser de det samme som han, uret på væggen, chatollet, bordene, det store bord og det lille bord, stolene, selv om han vidste, de vir-

kelig er her, vidste han ikke, hvad der er i deres tanker; han ser dem kun sidde her, han hører dem kun sige det og det. (Skov 1989, s. 14)

Ligesom Christine forsøger han at bestemme omverdenen ved at opremse dens genstande, men han er klar over, at det ikke opløser grænsen mellem ham selv og omverdenen, da omverdenens tale gemmer på hemmeligheder, som han ikke kan forstå og som derigennem *cementerer* afstanden mellem ham og den. Af den grund foretrækker Thøge sin fantasi, hvori han tavst kan forbinde sig sanseligt til omgivelserne. Faderen og Inger taler kun til ham om, at de skal tale med ham og hans sære tanker, og bestyrker derved hans isolation og ensomhed. Alligevel bringer deres voksenverden et løfte om, at også han engang skal overskride skellet mellem fantasi og virkelighed – en dag kommer han i øjenhøjde med omverdenen. Men fra fortællingens mørke nutidsplan, hvor fortiden anråbes, er faderen og Inger forsvundet – ensomheden komplet. I Thøges fantasiunivers forsøger han at fortolke erindringerne og indsætte dem i en meningsfuld sammenhæng, men sammenhængen er skjult for ham, og derfor bliver hans meningssøgen konsoliderende for hans ensomhed.

En dag sker der dog et gennembrud. Hvor hans meningssøgen tidligere blev pirret af dens grænse, Ingers hvide ben, så genfinder han nu og overskrider momentant grænsen i den Andens blik. Han kommer i øjenhøjde med en pige fra klassen:

Andres øjne har han aldrig set sådan ind i, andre øjne har aldrig set sådan ind i hans egne øjne, som øjnene her – ikke faderens øjne, ikke Ingers øjne, ikke Thams', ikke Peters, han har ikke vidst, øjne kunne være sådan, så åbne og det andet, de er, det der gør, at han må blive ved med at se dem, det der fylder ham sådan, *det, der gør det anderledes at være til, end det har været.* (s. 88-89, min kursivering)

I blikkets ømhed finder han den genkendelse, Christine aldrig mødte. Han ser samme ømhed i faderens blik til Inger, og oplevelsen af nærvær muliggør et brud med fortællingens gentagelsesstruktur. Han oplever en positiv meningsfuld virkelighed og bliver i stand til at adskille nutid og fortid. Imidlertid er det tvivlsomt, om bruddet er reelt, eller om det blot er resultatet af en kraftanstrengelse fra Thøges side. Forløsningen af længslen forsvinder nemlig hurtigt fra realrummet og må tilskrives nærvær igennem Thøges fantasi: "ikke kun pigens store øjne, men også hendes hvide hår og blå frakker er i ham [...]" (s. 93). Selv i fantasien fremstår sansningen som fragmenteret og metonymisk. I fantasien kan Thøge genfinde nærværet, men forløsningen bliver derved blot en gentagelse af hans fantasier om et nærvær med faderen og Inger; nu er det blot pigen han kører sammen med i sin "lastbil" i stedet for dem. "det, der gør det anderledes at være til, end det har været" kommer til at lyde som en besværgelse eller anråbelse om, at nu må forandringen da indtræde, i stedet for en konkret registrering af en forandring. Selvom pigen i Thøges fantasi mimer Ingers måde at opføre sig på overfor faderen (s. 97), bliver det blot en tom repræsentation af et indhold, som Thøge ikke forstår. Pigen bliver en spejling af

Thøges egen længsel efter nærvær, som kun kan opfyldes igennem fantasien. Hovedpersonens bevidsthedsarbejde kan således ikke overskride grænsen mellem fantasi og virkelighed, nærvær og fravær. I Mogens Davidsens læsning af romanen uddrages dog en ganske anden pointe:

Det er Christian Skovs kunst, at han kan skrive "magisk" – ikke på trods af sproget, men i kraft af det. Han skriver sig faktisk ind i en tradition for at træde i kontakt med det "åbne" [...]. En del af "fidusen" er, at vi med vort sprog og begrebsapparat magter at sætte ord på de ting, Thøge ikke forstår, men netop med ham in mente er det ikke svært for os at forestille os en bevidsthed "udenfor", for "det åbne" må til syvende og sidst ses som en af de former, det navnløse guddommelige viser sig for os i. (Davidsen 1994, s. 92)

Davidsen reducerer med andre ord romanen til en udviklingsroman, der handler om læseren. Læseren kan i kraft af sit dobbeltblik, sin refleksive afstand og sanselige indføling, erfare det guddommelige. Udover at en sådan fremstilling grænser til en religiøs mysticisme, som er fuldkommen fraværende i Skovs fortællekunst, kan man også se *Tønnesen i forårssol* som en parodisk kommentar til netop sådan en fortolkning: bag verdens falske fremtrædelse findes det guddommelige. Men som vi så, var Gud en plattenslager og Tønnesens "forløsning" et fængsel. Som allerede demonstreret arbejder Skov ikke på at fremstille det guddommelige eller på at spille på læserens dobbeltblik, men derimod på at fremstille subjektivitetens smertepunkter på en sådan vis, at læseren ikke kan flygte fra dem igennem det meningssøgende blikks distance. Den "magi", Skovs sprog besidder, er ikke positivt skabende, men tværtimod destruerende. Den fremviser tiden, sproget og døden som konstanter, det moderne subjekt er negativt betinget af, og som destruerer dettes forsøg på at hæve sig ud over egen subjektivitet.

Davidsens læsning er et forsøg på netop at overskride subjektets egne mulighedsbetingelser – at etablere en tilstand af samtidighed mellem den objektive distance og et subjektivt nærvær, men derigennem reduceres værkerne til artefakter, som den refleksive læserbevidsthed kan handle med i sin egen meningssøgende jagt på "det åbne". Problemet er, at selve denne refleksive fortolkningsbevægelse netop udelukker værkernes "magi". De indtræder som en genstand i tingslighedens verden, og den postulerede kontakt til "det åbne" negerer derved sig selv, fordi "magien" inddæmmes i bestemmelsens kategorier. Kontakten til "det åbne" bliver en forestilling, læseren gør sig – ligesom også Thøge fantaserer sig til et nærvær.

Afslutning

Også i Skovs seneste bøger, *Høstnætter* (1994) og *Endnu er markerne frosne* (2003), fortsættes den æstetiske og tematiske linje, som udfoldes i de forrige romaner. *Høstnætter* foregår i en ubestemt tid før industrialiseringen. Vi følger drengen Jes' be-

vidsthed. Om aftenen og natten genoplever Jes dagens hændelser og strækker sin bevidsthed ud mod det, der har været, og det, han ønsker skal komme, i forsøget på at fravriste dagens hændelser en mening. I kærligheden og erotikkens rum synes romanen at prætere en mulig forløsning af subjektet, men overskridelsen af kløften er momentan, dels fordi den reelt blot er en spejling af Jes' længsel, dels fordi Jes' meningsfulde fortolkning af begivenhederne i sidste ende kun har ham selv som referent. Han kan således ikke tilskrive meningen, som han fortolker sig frem til, blivende værdi. I romanen aftegnes subjektets præmis som cyklisk. Længslen efter forløsning blomstrer op og forløses momentant i kærlighedsrummet. Overskridelsen er dog kun et skin, og derfor sker der et sammenbrud, der gør verden uvirkelig, indtil længslen efter forløsning atter blusser op.

I *Endnu er markerne frosne* (2003) vender Skov tilbage til hospitalets ingenmandsland. Denne gang er det dog for første gang i romanforfatterskabet en voksens kvindes bevidsthed, der fremstilles. Fra hospitalssengens isolation udkaster hovedpersonen Christine, som vi først mødte i *Stranden ved Spar Es*, sin angst og ensomhed samt sit savn efter det barn, hun er isoleret fra. Fra grænselandet mellem liv og død rejser Christine rundt i erindringen og fantasierne om de oplevelser, hun og barnet har haft og endnu har til gode. Hvor forfatterskabet tidligere har kredset om det smertelige fravær af moderen, der indstifter en ensomhed og længsel hos barnet, så vendes relationen i *Endnu er markerne frosne* om. Det er Christines angst for at lade sit barn være alene i verden, som får hende til at kæmpe imod døden. På sin vis ender den foreløbige afslutning på Skovs forfatterskab noget mere positivt, end vi så det i f.eks. *Stranden ved Spar Es*. I det mindste forsøger Christine aktivt at række udover sig selv mod sit barn, på samme vis som hun selv ønskede en omverden ville række hånden ud mod hende, da hun var ung. Men også hun er indskrevet i temporalitetens vilkår, og fra hendes sygesengs isolation kan forløsningen ikke fuldt ud indtræde på realplanet; hun må ty til forestillingskraften:

Måske et strejf af smerte vil gå gennem hende ved at være barnet helt nært, og alligevel så skilt fra det [...] men dette vilkår, som aldrig kan ændres, vil alligevel overskygges af lykken ved at være barnet så nær, det er muligt at komme; måske vil hun en tid være nødt til at kalde og kalde på smilet, et smil som dets første smil, der også skulle kaldes længe på, og som hun måtte fortolke som et budskab fra barnets verden om, at det vidste, at det ikke var alene i sin væren til; hun *vil passere* den lange, lave kommuneskole, hun *vil have passeret* apoteket, et gensyn *vil være nært forestående*. (Skov 2003, s. 127-128, mine kursiveringer)

I *Stranden ved Spar Es* ønskede Christine en absolut integration af omverden og sig selv. Christines voksne bevidsthed tager dog i en vis grad subjektivitetens smerte på sig som et vilkår – kløften anerkendes som grundlæggende præmis. Nu er ønsket blot at finde nåde for tidens tand, et ønske om endnu engang at minimere kløften

mellem omverden og jeg. Det er imidlertid kun gennem forestillingsverdenen, at det er muligt at undslippe nuets overgribende processualitet. I denne kan forestillingens ophavsmand manipulere med tiden og således fingere syntesens snarlige tilsynekomst. Christine fortæber sig på denne vis dybere i den forestillede fremtidsfantasi, hvilket indiceres af skiftet fra futurum til futurum perfektum (: “vil passere” og “vil have passeret”) for endegyldigt at ende i fantasiens rige: Fremtidsforventningen udkaster en fremtidsforventning, med den afsluttende konstruktion, der er en slags futurums futurum (: “et gensyn vil være nært forestående”). Endnu lever vi i udsættelsens tid, hvor blot fiktioner beretter om forårets komme.

Hos Gynther Hansen så vi, hvorledes ydre fænomener dannede grundlaget for en fremstilling af subjektets tilstand. Christian Skovs romanforfatterskab gør det omvendte: Her er det subjektets tilstand, som afstedkommer fænomenverdenen – eller i hvert fald udgør det filter, som fænomenverdenen må anskues igennem. Igennem sit radikale formsprog ryster han læseren ud af sin skinsubjektivitet og efterlader en sanselig erfaring af subjektets væren-ved-siden-af-sig-selv. Det skyldes, at formarbejdet ikke efterlader smuthuller for læserens meningssøgende blik, medmindre væsentlige dele af værkernes formarbejde ignoreres. Uanset hvor hårdt meningsfuldheden forfølges, forvandler den sig til en vrængen af selv samme. Derved forbliver værkerne uafsluttede i en evig syntetiserende bevægelse, hvori værkernes forskellige elementer støder sammen, opløser og betinger hinanden på samme tid. Værkernes ubestemthed fastholder derfor læseren i en processuel tilstand, hvori meningens statiske tid ikke kan forefindes, eftersom en meningsgivende linearitet negeres. Det handlende subjekt, der instrumentelt underlægger sig virkeligheden gennem fornuftens distancerede blik, bliver således selv underlagt af værkerne – fastholdt af det enkelte værks bestandige processualitet. På sin vis overskrider Skovs værker derved deres egen karakteristik af omverdensproblemet: Romanerne nøjes ikke blot med at tale om virkelighedens beskaffenhed uden egentlig at trænge igennem til den, men fremstiller rent faktisk “det, der er”. Værkerne bliver sande, fordi de via deres formmæssige arbejde skriver sig bag om sprogets reduktive værensbestemmelse. Uheldigvis udmunder det ikke i en positiv fremstilling af “det åbne” og “det guddommelige”, som Mogens Davidsen gerne vil have det til. I stedet bliver det en pointering af forløsningens uendelige afstand fra menneskelivet. Subjektet fremstilles som et væsen, hvori dødeligheden og forsøget på at overskride denne negativt dialektisk indskrives sig i hinanden og derigennem maler subjektivitetens eksistentielle ensomhed.

Kapitel 7: Sprogets yderste grænse, kroppens inderste rum – et spor i Jens-Martin Eriksens forfatterskab

Ja, min fortid har smidt mig ud, dens gitter har åbnet sig, eller også er det mig der er stukket af, måske ved at grave mig ud. For at drive et frit øjeblik i en drøm om dage og nætter hvor jeg drømmer at jeg går, årstid efter årstid, mod en sidste årstid, som en levende, indtil jeg, pludselig, er her, uden erindring. Fra det øjeblik kun forestillinger og håbet om at se mig forsynet med en historie, om at være kommet et sted fra og kunne vende tilbage til det, eller fortsætte, en dag, eller uden håb.

Spor

Ovenstående citat, der er taget fra Uffe Harders oversættelse af Becketts *Nouvelles et Textes pour rien* (1955), indleder Jens-Martin Eriksens voldsomste bog *Memoire* (1992), men kan også ses som dækkende for den størstedel af forfatterskabet, som jeg her vil undersøge nærmere. Eriksens forfatterskab kan groft skitseres i tre overordnede spor.

Det første og mindste spor i forfatterskabet består af *Entusiastiske historier* (1987) og opfølgeren på denne, *Forfatteren forsvinder ind i sin roman* (2005), om hvilken der bl.a. blev skrevet:

Forfatteren forsvinder ind i sin roman kan læses som et meget langt frikvarter, hvor Jens Martin Eriksen leger med alt, hvad han kan komme i nærheden af: Genrer, identiteter, virkelighedsniveauer. Den kan læses som et nybrud, et stilistisk sporskifte. En intellektuel B-film, hvor det kitschede og nørdede forenes i et melodramatisk og parodisk kys. (Svendsen 2005)

Der er tale om en rablende metalitteratur, som er så overdrevet, at den mest af alt parodierer metalitteratur i al almindelighed. Sporet er dog ikke synderligt interessant i forhold til denne afhandlings projekt, og virker da også som et slags pusterum i forfatterskabet.

Det andet og nyeste spor er af realpolitisk art og har udmøntet sig i en række artikler og ikke mindst rejsebøgerne *Hadets anatomi* (2003) og *Krigens scenografi* (2004), som begge er skrevet sammen med litteraten Frederik Stjernfelt, og som begge omhandler Jugoslaviens opløsning. Bøgerne er kendetegnet gennem deres hybridform, hvor reportage, interviews, kulturessayistik og politisk essayistik blan-

des sammen i forsøget på at fremstille så udtømmende et billede som muligt af de konkrete begivenheder og den baggrund, de udsprang af. Denne hybridform levner ikke rum til skønlitteratur, der ifølge Eriksen ville virke "destruktiv og afsmittende på de andre elementer, således at man kunne tro at bogen havde noget med fiktion at gøre".⁷⁶ Den implicitte modsætning mellem fiktion og realitet synes bemærkelsesværdig i betragtning af, at han år forinden i *Press* sagde:

I dag er det som om, at litteratur, det må da for *satan overhovedet* ikke handle om noget som helst virkeligt i betydningen eksistentielt, noget der både er dig og mig og hvem som helst. Men kunst har altså en større og mere graciøs betydning, end blot en æstetisk formyrdkelse. Hvad med det sande for eksempel? Det har man jo også engang haft en tanke om, at det skulle handle lidt om. (Jens-Martin Eriksen, cit. efter Dalgaard 1992, s. 30)

Ganske vist kritiserede Eriksen allerede i 1992 samtidslitteraturen for at være selvreferentiel, men samtidig brugte han det æstetiske arbejde som en måde at nå derud "hvor den sociale ordens hieroglyffer krakelerer".⁷⁷ Med introduktionen af det nyeste spor i forfatterskabet synes Eriksen altså at renoncere fiktionen i sin totalitet – eller i hvert fald den type fiktion, som stræber efter at udsige sandheder. Det er naturligvis meget at lægge i en enkelt udtalelse, som kan være uheldigt formuleret fra forfatterens side. Men det virker som om, der, med det realpolitiske spor, er sket et afgørende brud i forfatterskabet. For selvom sporets eklektiske genrebrug stadig implicit problematiserer vores umiddelbare adgang til sandheden, så synes sproget i rejsebøgerne at skulle agere som et transparent medium for virkeligheden. Hermed placerer Eriksens sprogarbejde sig solidt indenfor grænserne af den sociale ordens hieroglyffer, om end han stadig behandler emner, der omhandler opløsningen af disse. Denne udvikling kan man retrospektivt øjne i den seneste bog i forfatterskabets hovedspor, *Vinter ved daggry* (1997). Ikke blot er temaet ligesom i rejsebøgerne den etniske udrensning i Jugoslavien, men også i det formmæssige arbejde har bogen et mere traditionelt "realistisk" tilsnit end resten af hovedsporet. Hvor Eriksens tidligere værkers autenticitet beroede på formens og fortællingens sprængthed, bliver dén et banalt postulat i forordet til *Vinter ved daggry*:

Hans historie har jeg nedskrevet efter erindringen i en mærkelig tilstand af søvnløshed, når han indimellem lod mig få noget fred [...]. Det eneste jeg har søgt, er at gøre hvad jeg kunne for at bevare hans beretning.

Jens-Martin Eriksen
Barcelona-København
Efterår og vinter 1996

(Eriksen 1997, s. 6)

Den fortærskede autenticitetsmarkør "based on a true story" indlejrer samtidig vær-

76 Eriksen, cit. efter Madsen 2003, s. 274.

77 Eriksen 1993, s. 49.

ket i en relativt traditionel fortælleform, som ikke har samme suggestive kraft som Eriksens tidligere arbejder, og dermed bryder værket med Eriksens beskrivelse af sig selv fra 1990: "Jeg er ikke fortæller, Jeg er skriver".⁷⁸ Man kan derfor se romanen som en slags overgangsbog, der markerer en begyndende nyorientering i forfatterskabet.

Der er langt fra de to ovennævnte spor til forfatterskabets hovedspor. I hovedsporet arbejder Eriksen med en koncentreret og sprogbevidst fremstilling af subjektets vilkår i en sproglig verden, hvor positive forbindelseslinjer mellem subjekt og virkelighed er sønderslåede. I hovedsporet opfattes sproget nemlig ikke som et transparent medium, hvori den ideelle genstand sandt kan træde frem. Derfor må sproget vende sig bort fra virkeligheden og over mod subjektet, der bliver det eneste, som subjektet kan gøre sig håb om at kende. Imidlertid er også en fremstilling af selv den yderste subjektivitet indsyttet i sprogets reduktive modus: Den er besmittet af andre subjekter, andre erfaringer og andre diskurser. Derfor må fortælleren etablere en sproglig stil, hvor sprogets normaliserende tendenser opløses, såfremt en reel fremstilling af en subjektivitet skal være mulig. Det resulterer i en stil, hvor sproget konstant brydes af, rettes til og søgende udkaster nye forsøg på at gennemtrænge den sproglige facade og nå ind til det reelle, det singulære.

Eriksens romansubjekter er fremmedgjorte. De er bevidste om, at sproget ikke har kontakt til deres inderste lag, men samtidig har de behov for at sprogliggøre disse, såfremt en forståelse af dem selv og deres oftest stærkt traumatiserende fortid skal nås. På denne vis fremstår romanerne ofte som desperate eller famlende forsøg på at skrive sig igennem sproget til den intethed eller det noget, som måtte være på den anden side. De bliver forsøg på sprogligt at modarbejde den sproglige vold, som romansubjekterne føler sig underlagt.

Problematikken medfører en suggererende teknik, som har stærke lighedspunkter med Christians Skovs. Begge arbejder de med monologen og læner sig som tidligere nævnt kraftigt op af en impressionistisk fortælleteknik, der slører udsigelsesforhold og samtidig opfordrer til læserindlevelse. Men hvor Skovs sprogbrug lader gruen og volden ligge som antydninger, der kun sjældent fremstår i deres rå former i det sociale sprog, benytter Eriksen imidlertid den omvendte teknik: Grusomheden bruges til at slå hul på den sociale ordens facade i forsøget på at afdække de perverse mellem menneskelige relationer, som ligger under normalsprogets eufemismer. Grundpointerne i deres respektive forfatterskaber er dog sammenfaldende: Subjektet er alene og må bære denne ensomhed i stilhed, fordi den ikke kan indeholdes i et fælles sprog.

78 Eriksen cit. efter Juhl 1990.

Sprogonaniens potens og impotens

Hovedsporet indledes med debuten *Nani* (1985),⁷⁹ hvori det fortællende jeg har slået sin kæreste, Nana, ihjel og derefter forsøger at gennemskrive centrale punkter i fortiden, for at finde frem til en forståelse for sine egne handlinger. Titlen referer såvel til det fortællende jeks afdøde kæreste som til det sproglige navlepilleri, *onanien*, og til jegets psykiske dværgvækst, *nanismen*. På denne vis illustreres også bogens overordnede kompositionsprincip, der etablerer en dobbeltbevægelse, hvor det at se glider sammen med at blive set. Det udadvendte søgende blik, der retter sig mod Nana, forvandler sig til introspektion og afslører herigennem konturerne af et fragmenteret subjekt, der associativt må kredse omkring en omverdens- og fortidsbestemmelse i forsøget på at etablere en narrativ selvforståelse. Det er således selve den skabende handling, skriveprocessen, der tillader jeget at blive til, hvilket også allerede markeres i bogens indledning:

Sidder her og lytter lallende, grusomt til Monsieur Gainsbourg, med trætheden uden på huden, meget nær døden, stærkt forhoret og med mine spejlægsojne. Men stadig lige lille og dum.

Det er drøjt og svært at få begyndt, som man sidder her og har svært ved at udtale ordene og med hovedet så saligt tomt. Så saligt hvidt og tomt her i halvlyset. Men jeg udfordrer døden og prøver alligevel. (Eriksen 2003, s. 5)

Fra første sætnings fuldstændige fravær af det grammatiske subjekt, dukker jeget op i almen form i andet afsnits "man" for endeligt at komme til syne i udfordringen til døden. Udfordringen afslører sig også på det rent skrifttematiske plan, eftersom indledningens to finitte handleverber markerer en passiv tilstand hos fortælleren, hvor det er omverdenen og ikke fortælleren, som er agens. Således introduceres selve den sproglige handling som en talehandling: et performativ, som river jeget ud af dets dødelignende og meningsforladte tilstand.

Bogens to fortælleplaner, skriveprocessens nutid og erindringens datid, forsøges grammatisk holdt adskilt gennem brugen af præsens og præteritum, hvorved en afstand til fortællingen og en narrativ beherskelse af fortiden prætenderes. Men den narrative struktur etableres ikke gennem en tidsmæssig kronologi og overblik, men gennem gentagelsesstrukturer, der opløser skellet mellem erindring og nu. Således er det eksempelvis farven "rød", der i erindringen om samlejet med Nana etablerer et associationsprincip og en rytme, som jeget fortaber sig i:

Og jeg kunne sige, jeg forstår dig godt, jeg forstår godt dine røde læber og dine røde kinder, dine kindben, din sideskilning, dit røde og sorte hår, dit pandehår dine bryster som vender lidt udad; runde og hårde [...] og dine læber der grådigt sluger min pik, disse læber der

79 I denne afhandling benyttes 2. udgaven fra 2003. Hverken indholdsmæssigt eller formmæssigt er der den store forskel. De største ændringer synes være et forsøg på at frigøre romanen fra dens mest tidstypiske træk. Således er brugen af slang-udtryk som "krydderen" f.eks. blevet minimeret.

bliver ved og ved at glide ned over pikken, et billede som køres igen og igen, læber om pikkens hoved, læber som strammes og glansens skinnende rødme og violet, [...] jeg forstår din vagina der er våd, våd og lyserød og dirrende, og som løfter sig, og jeg – jeg der forstår så godt –forsvinder med næse og mund [...], og min pik glider ind i din kusse, og dunker og dunker og alt er rødt. (s. 10-11)

Det erotiske binder fortælleren og Nana sammen og udvisker grænserne mellem dem, hvilket bl.a. illustreres ved, at den røde farve knytter sig til såvel Nanas mund, kusse og kinder som til fortællerens pik. Sammensmeltningen af jeget og duet i det erotiske øjebliksmøde sker imidlertid igennem fragmentationen af den Anden. Nana gribes kun metonymisk som en kusse, som kinder, som læber, og personerne nedskrives derved til funktioner af hinandens begær. Den frenetiske polysyndetiske syntaks i kombination med den sanselige gentagelsesstruktur viser fortællerens stigende identifikation med det fortalte, men overgribes på samme tid af en anden gentagelsesstruktur, der knytter sig til refleksionen: "jeg forstår". Bogen består således af to forskellige typer af gentagelsesstrukturer, den refleksionsløse sansehengivelse og fortællerens intellektuelle arbejde, der væver sig ind i og overgriber hinanden. Spændingen mellem de to strukturer genfindes også i afstanden mellem skriveprocessens nu og erindringens datid, hvilket skaber en glidende, dækkende, bevægelse mellem fortællertiden og fortalt tid. De to niveauer tager farve af hinanden, hvilket bevirker at fortælleren hverken kan etablere et centralperspektiv eller et opløse et sådant, men konstant må bevæge sig mellem fortabelse og tilblivelse, hvorved også en tvivl om forholdet mellem skrift og realitet etableres:

Onani. Det er ikke helt klart, om det er Nana af kød og blod, eller om det er en fantasiskikkelse og et navn her i teksten som bliver til og forsvinder og bliver til endnu en gang, ud og ind, som jeg skriver. (s. 11-12)

Opløsningen af udsigelsesforhold illustreres yderligere ved at gentagelsesstrukturen "jeg forstår" etablerer en bevægelse fra den erotiske situation til Nanas sociale situation (s. 12) og derefter sammenføjes med endnu en gentagelsesstruktur – skriveprocessens "det er svært", hvorved fortælleren vender tilbage til udgangspunktet (s. 12-17).

Ofte bevirker gentagelsesstrukturerne samtidig, at der sker en semantisk udtømming af sproget:

Han tørster mens han drikker. Vildt og umætteligt, "jeg tørster mens jeg drikker", citerede han sig selv, og skyllede hæmningsløst den sidste flaske folkeøl i sin abekrop. Men han tørstede stadig, ubændig i sin tørst. Og så tørstede han da Tørsten, denne vanskelige Tørst. (s. 43-44)

Igen pendulerer teksten mellem betydning og betydningsløshed. Det bærende leksem tømmes for betydning igennem den hyppige gentagelse, samtidig med at de afledte adverbier og adjektiver ("vildt og umætteligt", "hæmningsløst" og "ubændig")

samt de sammensatte ord ("folkeøl" og "abekrop") udgør præciseringsforsøg. Denne dobbelthed genfindes ydermere i bogens intertekstuelle referencer. I ovenstående citat alluderes til såvel Kristi ord på korset ("jeg tørster") som J.P. Jacobsens *Niels Lyhne* ("og endelig døde han da døden, den vanskelige død"). Ligeledes kan indledningens "så saligt tomt. Så saligt hvidt og tomt" læses som en ironisk henvisning til Klaus Rifbjergs "Frihavnen".⁸⁰ Fælles for eksemplerne er, at de på samme tid udvider og negerer betydningspotentialitet. De udvider betydningspotentialitet, fordi de indgår i dialog med fortidens litteratur, men negerer samtidig betydningspotentialitet, da konteksten er forandret radikalt. Hos Rifbjerg er tomheden et billede på liv, mens det hos Eriksen er et billede på døden. Ligeledes modsvares Kristi askese og selvopofrelse af Perros sanseløse druk. Sproget har således problemer med at fremtræde som en sand betydningsbærer, fordi det hele tiden er på afstand af subjektets singularitet.

Opløsningen af den tidslige afgrænsning af oplevelser og erfaringer, både i form af de mange intertekstuelle referencer og de hyppige spring i tid og rum, forflytter perspektivet fra den fortalte tid til fortællertiden. Den episke fortællings manglende evne til at sætte sig igennem truer med at forvandle monologen til et blivende nu, hvori fortiden fuldt og helt skabes af nuet, som så igen er skabt igennem en fortid, som ikke længere er tilgængelig for *fortællingen*. I fortællerens nutidsposition står tiden stille "som en tyk bræmme af nutid, hvor alt er lige nært og håndgribeligt" (s. 41). Fortælleren er ikke på afstand af tiden, og den fremstår derfor som "næsten død og ikke væren til" (s. 41). I forsøget på at bryde denne tomgang påkaldes besværgende fortidige *øjeblikstilstande*. Disse kan imidlertid blot udfri ham momentant. Øjeblikket kan udstrækkes i tid og etablere et sanseligt nærvær, men de forbliver uforbundne til en overordnet kronologi, der kan etablere en tidlig meningsfuld bevægelse. I afslutningskapitlet er mulighederne udtømte, de sorgfulde, smertelige og lystbetonede oplevelser er alle blevet gennemarbejdede, uden at udfrielsen har indfundet sig. Derfor må fortælleren tænde "et lys for at se det brænde ned, for at se det forsvinde, og for at vide at tiden går" (s. 89). Enhver indre fornemmelse af tidslighed mangler, hvorfor den må konkretiseres: en ydre markør, der pointerer, at fortælleren stadig er til.

Også fortidsrummet determineres af fortællerens manglende evne til at indsætte sig selv i en tidlig meningsfuld ramme. Det ydre fortidsrum, der geografisk kan henføres til København, beskrives negativt som regnfuldt, mørkt og beboet af ansigtsløse mennesker. Fortælleren vender sig i stedet mod et indre rum, hvor ekstase og intensitet kan fremmanes. Igennem sit skrivearbejde arbejder fortælleren sig således væk fra den konkrete virkeligheds tomhed og forsøger at varme sit liv ved at afsøge fortidige oplevelser af nærværsfylde. Momentant lykkes det, eftersom det ydre konkrete rum udviskes i de intensive skriveøjeblikke, men samtidig trækker

80 Rifbjerg 1994a, s. 42-43.

skrivearbejdets og fortidens øjeblikstilstande træde ud i virkeligheden. Den negativt valoriserede ydre vådhed *omvender* den positivt valoriserede vådhed i seksualakten. Og sluttelig glider det indre og ydre sammen i kapitel syv, hvor regnvejret er afløst af sne, der *mimer* Nanas hvide lig. Det er imidlertid ikke en forløsende helhed, som etableres. Forsøget på at overskride døden ved at synke ned i sanselighedens øjeblikke rummer destruktions. Betinges værensfylde af et rent kropsligt begær, reduceres den Anden til et objekt – Nana forvandles til en upersonlig krop:

Med begærlig kynisme kan jeg sige, at det ikke var fordi det var Nana. Men det var den dér krop, som tilfældigvis var Nanas. (s. 33)

Nana tingsliggøres og fragmenteres i fortællerens blik, hvorved hendes singularitet opløses, hvilket også kan iagttages i fortællerens beskrivelse:

Nana, jeg forstår dit vilde humør, jeg forstår dit vilde begær.
Men det var alt sammen meget, meget svært at være enestående
når man var 19, ingen penge havde, og gaderne i København var
pisse kolde. (s. 12)

Depersonaliseringen af Nana, her illustreret gennem glidningen fra “du” til “man”, peger i retning af at begær og destruktion er to sider af samme sag. For at overskride fortællerens egen forskelsløse tidslighed må omverdenen reduceres til en forlængelse af ham selv og hans begær, hvilket medfører den Andens død som individ. Således kobler monologen også i stigende grad begær og vold sammen. Da Nana indvilliger i objekt-rollen ved at stille sin krop til rådighed for filmoptagelser, udmønter den sig i en voldtægt, som også fortælleren tager del i qua sin identifikation med kameramanden: Fortælleren registrerer forfaldet og Nanas destruktion køligt, som en kameramand, der har fundet et interessant objekt:

Og du stirrede ind i det. Alt blev optaget som du forsvandt, som alt blev sort for dig, som ingenting mere kunne røre dig. Du nåede kun lige at mærke dine sorte øjne, din krop som en lille piges, der var kold og svedig af angst, og kameraet, de andres øjne. (s. 62)

Den fysiske død er foregrebet symbolsk. Nana er kold, hendes blik sortner, og øjnene afspejler den indre fortabelse. Nanas eksistentielle deroute indvarsler også fortællerens deroute, hvilket fremstilles gennem hans nøgterne registrering. I takt med at fortælleren skriver sig frem mod det fatale sidste møde med Nana, benyttes en filmisk zoomteknik, hvorved bevægelsen i det ydre rum falder sammen med rejsen ind i det indre rums mørke:

Og nu svimler det for mig som jeg sidder og flimrer igennem nat-
ten, én gang til igennem forpissede gader og porte, gudsforladte
tomme gader, hvor der kun er mørke, lort og stank [...]. Gaderne
blev hele tiden hårdere og koldere, mere forpissede og mere stin-
kende og ækle, og synet flimrede i forsøget på at få øje på noget som
helst. (s. 75-76)

Også læbernes sanselige og livgivende røde farve forvandles til sort i fortællerens

blitzagtige syn af Nana, hvorved den fysiske død eksponeres (s. 79). I den endelige voldtægts- og mordscene udviskes forskellene mellem begær og destruktion, lyst og smerte:

Ved ikke om jeg var kommet, da jeg gled ud af din kusse, greb om dine lår, og trak dig ned mod mig. Bøjede dine ben op mod dit ansigt, og gled ind i dig bagfra – por el culo – og du sukkede enten af lyst eller smerte. Det var mig ligegyldigt, bare du sukkede som en luder skal simulere den lyst, som hun er betalt for. Og jeg gled ind i dig i hårde stød, igen og igen, men min pik var følelsesløs, og det var kun et ritual, et rituelt mord med en dolk der forsøger at ødelægge dig. Og du skreg, om det var i lyst eller smerte var mig ligegyldigt, og det var lindrende at høre, som om lyden fra dig gjorde dig fjernere, som om du gled længere bort fra mig. (s. 85)

I voldshandlingen ligger imidlertid også et ønske om at overskride mørket – et forsøg på at vække “det sovende barn” (s. 81). Der er således et ønske om at ryste Nana ud af objektrollen, som han på én gang har konstitueret og samtidig foragter. Men som ovenstående afsnit viser, nedskrives hun til et passivt instrument for fortællerens destruktion. Hendes manglende agens ekspliciteres i dødsøjeblikket, hvor fortælleren presser sin pik ind mellem hendes sorte læber: Omverdenen trænger sig ind i Nanas åbninger mod omverdenen.

Det interessante i denne sammenhæng er, at Nanas (og fortællerens) deroute beskrives som en stivnen i en form (s. 78) – for Nana er det objektformen, mens det for fortælleren er foragten, der er styrende. I dødens transformation bliver det stivnede og statiske imidlertid valoriseret positivt, fordi det tillader en helhedsoplevelse:

Når de trækker klædet bort vil jeg se din smukke hvide krop, din krop som vil ligge der i kulden, hård og glad som marmor, og måske mere enestående end du nogensinde har drømt dig. (s. 90)

Med luderen Nanas død opstår madonnaen Nana – hermetisk lukket, utilnærmelig og uden modsætninger – men også uantastelig for fortælleren, for hvem skriften bliver en sidste bastion, hvor den psykiske død midlertidigt kan camoufleres i skriveekstasens gentagelse af fortidens nærvær og fylde. Imidlertid er sprogliggørelsen i sig selv en voldshandling, fordi det fastlåser betydningstilskrivningen i et fælles sprog, der er på afstand af subjektets singulære oplevelse. Skriften selv styrer således mod sin egen stivnen – dels fordi den indkredser og afgrænser, dels fordi narrationen gennemløber de enkelte fortidsmomenter og lader dem bag sig. Selv i sin pulseren må skriften stoppe et sted, når øjeblikkene er nedfældede og tomheden indtræder: “som dét, der skrives nu og forsvinder, og aldrig kan fortælles mere” (s. 41). Skriftens og Nanas stivnen i en æstetisk harmonisk form afvises imidlertid som livsgrundlag, fordi disse netop negerer muligheden for at indgå i en positiv skabelse med omverdenen. Kun med Nana og skriften endegyldigt lagt bag det fortællende subjekt fremtræder de i deres helhed. På denne vis bliver helhedserfaringen en erfa-

ring af tabet af helheden:

Alt forsvinder mellem fingrene på mig som sand, og alt er mere synligt når det er løbet ud og forsvundet fra det jeg kan se foran mine øjne. (s. 93)

Tiden og døden bliver sidste referent.

Jens-Martin Eriksens projekt i *Nani* og i forfatterskabet generelt er lig den eksplicitte fortællers projekt. I ønsket om at overskride smerten og tabserfaringerne forsøger de begge at skrive sig bag om ordenes overflade og ind til en sprogløs fænomenologisk kerne. Således siger Eriksen i *Fredag* nr. 3:

Man kan komme ud i det, man ikke selv vidste, i forsøg på at sætte sprog på virkeligheden som eksisterer indeni én. Eksistens du ikke kender, som du får sprogliggjort; noget der ligger underdrejet, også i samtiden. (Eriksen, cit. efter Schwander 1985, s. 26)

Der er altså tale om en art positiv metafysik, hvor sproget og skriften tildeles mulighed for at synliggøre og ikke mindst at sprogliggøre skjulte aspekter af tilværelsen – at synliggøre den rest, som ikke går op i det sproglige begrebsapparat. Derfor er Eriksens krav til litteraturen også, at den skal:

have en vision om at være den mest inderlige yderligtgående, hensynsløse og selvransagende form for social kommunikation der eksisterer [...]. (Eriksen 1993, s. 51)

Ideen er at sprænge sprogets grænser ved hjælp af sproget selv. Derfor må sprogbru- gen konstant forblive selvkorrigerende og selvnegerende, såfremt den skal fastholde sit udfriende potentiale. En sådan tankegang er dybest set romantisk. Det drejer sig om at gennemtrænge verdens fernis og nå ind til det sande, for derigennem at sætte tiden og livet i gang – at få en begyndelse (jf. f.eks. s. 57 og 70). Det romantiske islæt genfindes også hos den eksplicitte fortæller, der hyppigt beskriver sig selv igennem kunstnerklichéer såsom: “mit brandyhjerte og min kunstige sjæl” (s. 9) og “mit hostende hjerte” (s. 65). Imidlertid forbliver tekstens samlende instans døden, opløsningen og tabet. Den ikke-sproglige kerne, som teksten gennem sin selvnegerende sprogbrug afdækker, resulterer således ikke i en overskridelse af dødens princip, men er i stedet en påvisning af, hvorledes døden er indeholdt i livet og omvendt. Ønsket om at magte døden resulterer i en afmagt overfor livet, fordi den meningsfuldhed, som opnås i skriftens og Nanas død, også indstifter en afstand til livet. Den fænomenologiske pointe, som Eriksens hyppige sammenstilling af skrift og krop lægger op til, forløses altså kun på paradoksal vis: Det sanselige nærvær, som skriften indstifter, påpeger på samme tid skriftens evige afstand til subjektet.

Savnets sprog

Nye begyndelser – at kunne lægge fortidens tabserfaringer bag sig og starte igen som et ubeskrevet blad, hvorpå tiden ikke har sat sine spor – er også problematikken i

Jim og jeg (1989). Romanens tabserfaring er kalkeret over den gamle slager *Lykkelige Jim* af Olfert Jespersen, mens dens fortælle tid er placeret efter sangens afslutning. I forsøget på at etablere en ny begyndelse i livet kredser den navnløse fortæller om såvel fortidens lykkelige momenter som disses opløsning, i håbet om at komme til en forståelse af de eksistentialer, som har determineret ham. I lighed med *Nani* er der således tale om et jeks forsøg på introspektion gennem sprogliggørelsen af ydre erfaringer. Refleksionen er en umulighed, fordi jeget er indeholdt i og determineret af de fortidige erfaringer, mens disse samtidig udelukker ham fra at benytte selv samme fortid som en meningsfuld ramme for sin videre eksistens. Selve projektet er derved at skrive sig igennem erfaringerne og således opnå en refleksiv afstand til fortiden, hvorved en selvfortælling kan etableres, der atter vil tillade jeget at indtræde i livet:

[...] en tavshed om Jim, som jeg vil sige, som jeg vil prøve at finde ord for, lige fra vi mødte hinanden første gang, lige fra mit helt tidlige liv, fra vi strejfede skuldre, dette usigelige. (s. 21)

I lighed med *Nanis* monolog er jegets tale en udfordring af den psykiske død. Det er et forsøg på at finde sprog for jegets stumhed og ensomhed og derved skrive sig ind til subjektets inderste kerne. Det paradoksale i denne bevægelse er, at introspektionen sker i det ydre: Eftersom jeget ikke har adgang til en meningsfuld selvfortælling og derved ikke kan etablere en afstand til sig selv og sin smerte, kan han heller ikke sætte sig udover denne. Refleksionen må altså skabes igennem det nutidsvakuum af passivitet og manglende refleksion, som fortiden har indlejret jeget i. Sproget tildeles således et positivt metafysisk forløsningspotential, hvor det i beskrivelsen af det ydre kan afspejle det indre. Det bliver en immanent bærer af erkendelse, fordi selve formuleringsforsøgene er en performativ handling, som river jeget ud af dets ikke-agens.

Den ydre fortælling er en historie om jegets opvækst sammen med sin bedste ven Jim, der altid er den aktive og derved fører jeget over i voksenlivet, uden at han selv foretager valg og træder i karakter som et selvstændigt subjekt. Jim går til søs, og jeget banker rust på et værft. Billedet kan næsten ikke blive tydeligere. Tilsammen udgør de et helt subjekt – en balance mellem det udfarende og det passive, det formsprængende og det konserverende. Imidlertid bliver Jims udfarenhed hans død, og jeget står derved alene tilbage med arvets tunge byrde, der rent konkret symboliseres igennem hans overtagelse af Jims kæreste Marion. Uheldigvis forstener jeget i tabet af sin anden halvdel og kan derved ikke træde i meningsfuld relation til sine omgivelser. Det medfører, at Marion forlader ham, hvorfor han forlader værftet og hjembyen i forsøget på at etablere en ny begyndelse. Her ansættes han på et hospital, hvor hans arbejde består i at bortskaffe af de blodige klæder fra operationer:

På en måde var dette arbejde jo lige det modsatte af hvad jeg hele tiden havde lavet, lige fra jeg var kommet ud af skolen, arbejdet ude på værftet, hvor jeg lige fra morgenen måtte sidde nede i et koldt

skibsskrog og banke rust og så mærke vinden bide i min hud. Også derfor var jeg vel glad for det, og ikke kun fordi det hele var gået så let, og at alt var nyt for mig, sådan både arbejdet og hele livet. For varmen havde jeg jo. (s. 10)

Selvom den ny begyndelse postuleres at have værdi, afvises udsigelsen samtidig – dels af skriveprojektet selv, som netop er afstedkommet af begyndelsens manglende indtræden, dels af de forbehold, som citatet rummer (“på en måde”, “vel”). Ydermere forskubber den ny begyndelse subjektet endnu længere fra handlingens centrum: På værftet reparererede han levet liv, mens han, på hospitalet, bortskaffer de synlige rester af en handling. Den ydre konkrete varme modsvares altså ikke af en indre, og derfor må jeget konfrontere sig selv og sin egen kontingens i forsøget på at udvinde et brugbart livsvilkår. Det sker i en parataktisk stil, der sammenføjer fortid og nutidsplan, og derved afspejler fortællerens egen historieløshed, hvilket kommer til udtryk i jegets kontinuerlige afvisning af at konfrontere tabserfaringen. Han drømmer sig tilbage og begræder, at tingene er, som de er, når nu “alt kunne være anderledes” (s. 6). Fortællerens sproglige arbejde vender sig således bort fra de livsvilkår, han er underlagt, og den erkendelse af døden, som er nødvendig, såfremt den psykiske død skal kunne overvindes. Fra denne “al-tid” spaltes talen ud i to forskellige modi, der dels består af et *gennemløb* af barndommens harmoniske erfaringsunivers, dels består af en fornægtelse af bruddet på dette univers.

Hvor den første modus, der består af talen om Jim, punktvis nærmer sig tabserfaringen, fordi den, gennem sprogliggørelsen, udtømmer barndommens erindringer og fører fortælleren mod sammenbruddet, så udgør den anden modus, talen til Jim, en modsatrettet bevægelse, som konjunktivisk anråber det, der burde være eller negerer det, der er:

Og mens du holder den [frøen], og vi igen ligger der ved bredden, skal du binde benene på den med en stump græs, og så smide den ud i kridtgraven, hvor den skal forsøge at svømme rundt, men langsomt gå til bunds. Men der er ingen bund i kridtgraven, som vi har fået fortalt af vores mødre, der er slet ingen bund, og alting kan bare falde og falde [...]. Og sært nok, Jim, for hvor mon den vil ende, frøen, måske helt i Kina, oppe ved bredden af en sø i Kina. Og dér vil sikkert også, som vi gør dér, ligge to venner ved en kridtgrav, og stirre ned i uendeligheden til den anden side af jorden (s. 27)

Tidens horisontale akse brydes af frøens vertikale bevægelse, som knyttes til uendelighed. Imidlertid er udgangspunktet for fantasiens opståen samtidig indskrevet i tiden (: mødrenes formaninger om kridtgravens farlighed) og den konjunktiviske irrealitet tilskrives realitet i skiftet til futurum. Tiden bliver en art kosmisk spejl, hvor tidens strøm bevæger sig mod sit udgangspunkt: tidens ophør. Det illustreres også gennem lighedsrelationens sammenføjning af citatets tids- og rumdeiksis (“dér”). Ydermere opløses nede/oppe-relationen, hvorved også en rumlig udstrækning negeres: Frøens bevægelse forenes med dens udgangspunkt. På denne vis forvandler

kridtgravens konkrete trussel om fortabelse og død sig til en symbolsk død – en punktuelt væren, som ikke kan forbinde sig til livets processualitet, men som alligevel tolkes som livgivende af fortælleren.

Talen om Jim fører dog langsomt jeget mod en konfrontation med det livsvilkår, der er dødens, og som følge heraf bliver negeringsforsøgene også mere desperate:

Og du skal ikke dø sådan en dag i Burma, ikke på skibet ude i bugten, ikke sådan Jim. Og heller ikke jeg, Jim, jeg skal heller ikke flygte til en anden del af landet, nej, jeg skal aldrig vende tilbage således, nej ikke stå dér og se på noget som er et monument over hvor det hele endte blindt for os, Jim. Og solen skal ikke blænde mine øjne når jeg står dér [...].

Alting skal fortsætte sådan som vi altid har drømt det, dengang der ikke var nogen fremtid, men kun det liv vi løb ind i. (s. 59)

Konfronteret med Jims gravsten trænger realiteternes konkrethed sig på, hvilket bevirker, at fortællerens negation ikke længere kan udkaste en andethed, men blot besværges det reelle. I den bestandige dialektik mellem det reelle og besværgelsen heraf foretages imidlertid en bevægelse, hvorigennem jegets virkelighedsbarrierer langsomt opløses. Således rummer afsnittet en erkendelse af, at den nye begyndelse i en anden by reelt var en flugt. Også i besværgelsen ligger en bevægelse mod erkendelsen af livsvilkårene, fordi den gentagende brug af "ikke" tømmer smerten for mening. Der kan ikke etableres en positiv andethed, hvilket bevirker, at besværgelsen bliver medkonstituerende for jegets tomhedsoplevelse, og derved også fører ham væk fra fortidens fylde mod erkendelsen af tabet:

[...] når man har mistet alt, når man har tabt det alt sammen, alt det som har været hele ens liv, så er det ligesom om man er helt tom, og lige så godt kan blive til hvem som helst hvis man ikke prøver på at huske og glemme. Sådan synes jeg nu, hvor sorgen også kan være en slags frihed. Og den begynder dér, hvor man er søn af ingen [...]. (s. 69)

En ny begyndelse anes, men den er afstedkommet gennem en accept af realitetens tomhed og tiden (og dermed også døden) som et livsvilkår, hvilket for evigt afskærer fortælleren fra nærværets fylde. Derfor bliver forløsningen også en ikke-forløsning, som svarer til længslen efter barndommen:

[...] og du skal lære at se ind i dette korte øjeblik af lys fra for mange år siden. [...] Du skal lære dette foto at kende, og vide at du er alene i tiden, som intet, som støv, og at ingen nogensinde har ventet dig. [...] så skal du vide som nu, at alle stemmer flyger bort som sand i tidernes rus, og at du kun ved at glemme og leve kan lade din erindring dø en lille bitte smule, og så prøve at væbne dig med tålmodighed overfor den stemme som nogen vil kalde med, der hedder ensomheden. (s. 98)

Erkendelsen af døden, af subjektets egen personlige dødelighed, er en singulær erfaring, som ikke kan deles. Bogens paradoksale udsagn er derfor, at man må erkende

døden og indskrive denne i livet, såfremt en udvikling skal være mulig, men at denne samtidig udgør en sidste referent, som hiver tæppet væk under subjektet, fordi erfaringen ikke kan indeholdes i et fælles alment sprog, hvorfor eksistensen bliver karakteriseret igennem ensomhed og tomhed. Fortællingens rejse ind i subjektets inderste rum bliver således også en rejse mod et nulpunkt. *Jim og jeg* tegner et billede af moderniteten, hvor erkendelsen af tabserfaringen ikke kan agere som katalysator for en udfrielse af det fragmenterede subjekt, fordi den afslører fragmentationen som et livsvilkår i dødens skygge. Selvom Eriksens projekt endnu engang er at iscenesætte skriften som en forløser af subjektets indre udsigelige rum ved at afsøge grænserne mellem det fællessproglige og det personlige, så stivner og tømmes sproget for betydning og fylde i et skema, hvor alle pladser er udfyldt af døden og tomheden. Sproget kan medvirke til at åbenbare dødens vilkår for subjektet, men den deraf følgende erkendelse af vilkåret resulterer blot i en bevidsthed om eksistensens tomhed – udfrielsen er ikke mulig. Ligesom i Skovs forfatterskab åbenbares spaltningen mellem virkelighed og subjekt således som en fundamental kløft, som ikke kan overskrides, fordi den udgør subjektets inderste eksistentiale.

Mellem stemme og vand

I *Den Hvide Væg* (1990) arbejder Eriksen videre med den subjektproblematik, han allerede afdækkede i bl.a. *Nani*. Igen er der tale om et erindrende jeg, som forsøger at komme overens med og uddrage en mening af fortidens traumatiserende erfaringer. Og ligesom i de tidligere romaner bliver bevægelsen mod en fortidsforståelse samtidig en synliggørelse af nogle af de strukturer, der problematiserer muligheden for at udgøre en sammenhængende identitet. Således aftegnes tilsynekomsten af et subjekts personlige fortælling også samtidig som en subjekttopløsning, fordi jeget ikke kan etablere et fast ståsted, hvorfra et meningsfuldt og livgivende narrativ kan udkastes.

I den mest grundlæggende forstand handler romanen om et subjekts søgen efter sin personlige fortælling – eller rettere et desperat forsøg på at finde et sprog, hvori han kan organisere sine traumatiske erfaringer narrativt og derved lægge afstand til dem. Hvor det i *Jim og jeg* handlede om, hvorledes jeget kunne komme overens med tabet af barndommens harmoniske og *statiske* væren, og det i *Nani* handlede om en forståelse af sin dødelighed og sine fortids*handlinger*, så indeholder *Den hvide væg* begge problematikker. På indholdsplanet består romanen af en række rytmiske bevægelser, hvor romansubjektet på én gang forsøger på at overskride sin autonomi og samtidig bevare den. Overskridelsen er nødvendig, fordi autonomien fastlåser ham i en sprogløs tilstand, der er præget af ikke-agens, eftersom han ikke kan integrere omverdenens sprog med sine egenerfaringer på meningsfuld vis. De gentagne forsøg på at integrere omverdenens kollektive sprog og subjektets indre sprogløshed slår

fejl på grund af den enorme afstand mellem jegets traumatiserende barndoms- og ungdomserfaringer og omverdenens reduktive beskrivelser af disse. Således beskrives jegets personlige smerte som en singular erfaring, som ikke kan deles med mennesket, hvilket betyder, at der opstår et fundamentalt skel mellem jegets erfaringsunivers og omverdenens. Som konsekvens heraf resulterer selve bestræbelsen på at indgå meningsfuldt i verden som yderligere fremmedgørende, fordi forsøget åbenbarer den uendelige afstand mellem jeget og omverdenen.

Romansubjektet er resultatet af et incestuøst overgreb, der foretages af faderen, mens moderen er syg og indlagt på hospital. Da romansubjektet i en ung alder finder ud af det, dræber han faderen. Han kommer på et drengehem "på den anden side af fjorden", hvor han, i den nærliggende by, får en kæreste. Sammen flytter de væk og får et barn, som dog dør. Afmagten griber romansubjektet, og i stedet for at støtte kæresten flygter han hjem under dynen ude af stand til at sætte ord på erfaringen. Kæresten rejser hjem til sine forældre, og efter et mislykket forsøg på at få hende tilbage ender han på en badebro ved fjorden udenfor sin hjemby, hvorfra han forsøger at finde ind til det smertepunkt, der har kastet sin skygge over hans liv.

Fra fortællingens sene udsigelsespunkt væves nutid og fortid sammen i et kaos af indtryk og fornemmelser og bliver derved et billede på fortællerens manglende greb om tiden. Som følge heraf atomiseres den kronologiske fremstilling, og det narrative forløb baseres i stedet på subjektets sansninger og de tematikker, der præger dets nutids-nu, hvilket medfører, at romanen i højere grad bliver en *kreds* om tabserfaringerne end en egentligt *gennemskrivning* af dem. Fremstillingen er derfor et subjektivitetens sted, hvor nutiden og fortiden smelter sammen i en gensidig negativ dialektik. Tidens kausallogik er opløst, og fortælleren må tilnærme sig smertepunkterne ved atter at gennemleve dem i sin bevidsthed. På grund af sin egen indfældethed i tiden og sin manglende evne til at få fortiden på afstand udspaltes han i en dobbelt tidslighed, der negerer forsøget på at få afstand til erfaringerne. Fortiden og nutiden er ikke væsensforskellige, men begge udtryk for tidens overgribende karakter. Dette ses f.eks. på side 37: "det var *nu* sådan en dag fra *for mange år siden*" (mine kursiveringer). Den tidlige dobbeltposition bekræftes også i subjektets erfaring af, at mens tiden går for andre, er dét ikke ham beskåret (s. 37). I kærligheden får han dog kortvarigt oplevelsen af afstand til sin fortid, men da forholdet opløses, sker det samme for hans greb om tiden:

Men nu, efter disse dage, så var det som at falde igennem en lem,
[...] og det var som om det hele var glemt, alt siden den dér eftermiddag (Eriksen 1990, s. 41)

Fortiden griber atter om ham og udvisker hans greb om tiden – et greb, han desperat forsøger at genvinde igennem sin hyppige brug af tidsmarkører. Men tiden behersker ham, og lige så ofte det lykkes for ham at lægge afstand til erfaringerne, lige så ofte smelter de sammen i et "og det er *nu* og det var *dengang*" (s. 38, min

kursivering). Af den grund er fremstillingen ikke kun præget af utallige anakronier, ofte farves fortiden også af nutidens erfaringer – fortid præsenteres i præsens (s. 42), oplevelser, han endnu ikke har haft, kaster sin skygge tilbage over fortolkningen af fortiden (s. 116) osv.

Romansubjektets greb om tiden opløses, da han ikke kan indsætte tidens enkeltstående punkter i en meningsfuld kronologi, og derved skaber den fortløbende tid et rum, som er konstitueret af netop denne manglende evne til at sætte sig ud over tiden. Det bliver tiden, som handler med ham, og derfor bærer den tabet og fremmedgørelsen i sig. Igennem afsøgningen af fortidens momenter håber han at kunne etablere en forståelsesramme eller i det mindste blot et fast holdepunkt, der kan indskrive ham som agens i tiden og føre ham tilbage til urtilstanden før tabets og tidens oprindelse:

Du skal sejle *på* et lille skib 'Hjem', langt væk, langt væk *til* hjem. (s. 139, mine kursiveringer)

Tidsligt er det imidlertid ikke muligt for subjektet at komme på afstanden af tidens overgreb, fordi romansubjektet kun har adgang til erfaringer, der indskriver ham i tidens overgreb. Derfor fordrer en forløsning også et brud med tidens horisontale akse. Fra badebroens eksistentielle mørke kredser hans forløsningstanker således omkring den vertikale akse, der enten fører op til Gud eller ned i fjordens dyb. Begge poler på den vertikale akse er, i modsætning til horisontalplanets mørke, kendetegnet igennem en forløsende hvidhed (s. 6).

Netop modstillingen af lys og mørke er et centralt billede i *Den hvide væg*:

Denne blanke overflade, som han kunne række hænderne ned i og tage i, og noget kunne sige ham at alt dernede, når man kom langt nok ned, så ville det være hvidt, ikke mørkt som det så ud når han nu satte ansigtet helt tæt på, men hvidt som en tåge, hvidt som blødt stof, hvidt i denne anden verden som kunne være et hjem nu endelig, sådan tilbage til noget, som han kunne drømme om, hvidt, som kunne tage om ham, hvidt som et spind af kærlighed, hvidt som en livmoders væg, sådan helt væk og hvidt i væk (s. 6)

Udover at give en konkret beskrivelse af den andethed, subjektet efterstræber, er afsnittet også interessant, da det illuderer en omvendt skabelsesberetning. Fra fjordens mørke foretages der således en nedadgående bevægelse mod en stadig højere grad af symbiotisk sammensmeltning; fra det voksne jeg tegnes en regressiv linje tilbage til barndommens umiddelbare oplevelse af omverdenens hengivenhed og videre til fostertilstanden for endeligt at nå forsvindingspunktet. Med dets mimen af fostertilstanden bliver lyset et billede på den fuldendte sammensmeltning mellem romansubjekt og omverden. Udover at indstifte et forløsningshåb, markerer hvidheden imidlertid også den uendelige afstand mellem ham og omverden. Når håbet om at få styr på styr på sit liv og nå til en forståelse af sine smertepunkter brister, males afstanden mellem hans eksistentielle mørke og forløsningen. På den vis er

eksempelvis revolveren, der repræsenterer faderens undergang, både som fader og som menneske, svøbt i et hvidt klæde (s. 25). Og ligeledes holder romansubjektet sit døde barn i et hvidt klæde, alt imens hvidt støv falder over hans kæreste, der sidder apatisk hen (s. 63). Således aftegner romanen en negativ bevægelse, hvor romansubjektets forsøg på at overskride mørket hele tiden negeres af virkelighedens gru. Traumatet kan ikke overskrides, fordi der ikke kan etableres et holdepunkt i tilværelsen, og holdepunktet kan ikke etableres, fordi det traumatiserede subjekt netop er traumatiseret af sin fortid.

Blikkets sprog

Den første tabserfaring, der får afgørende betydning for romansubjektet, henlægges til opløsningen af den velkendte og trygge familiestruktur; moderen bliver syg og indlægges på hospitalet:

Det var først derefter, da de havde besøgt hende på hospitalet, og hun havde siddet dér i sengen med sine øjne, som ville hjem med dem, faderen og ham, at det onde var begyndt at vokse indeni ham.
(s. 69)

Ikke blot taler moderens øjne til ham om et tabt hjem; men også fraværet i den gængse familiestruktur får romansubjektet til at trække sig ind i sig selv, væk fra faderen, og ned i kælderens. Her kan han ikke blot undgå moderens blik, der stumt taler om et tabt hjem, men også faderen, hvis kærtegn altid synes at være afstedkommet af en trang til at demonstrere tilhørsforholdet til romansubjektet over for omverdenen (s. 31). Faderens blik tingsliggør ham og fastholder ham i en kærlighedsløs relation, hvor kærtegn reelt er en magtdemonstration. Kun søsterens øjne genkender ham og skaber håbet om en reetablering af hjemmet:

Han ville bare sidde deroppe på hendes knæ og mærke med sit ansigt ind mod hendes barm, og så var det hende, søster, skulle sige, at han var hendes dreng, og så måtte de gerne tage ham med [...]. Men så kiggede hun igen på ham, og det var som om hun så alt det han kunne sidde og gemme på der inden i sig, og heller ikke bare alle de onde tanker, men også alt det han sådan kunne sidde og ønske sig. Hendes mand sagde aldrig noget til ham, han sad bare og snakkede med faderen, og de havde meget, som de kunne snakke om. (s. 32-33)

Men søsteren tager ham ikke med, og da faderen er i rummet, får de heller ikke talt ud om den hemmelighed, som romansubjektet aner binder dem sammen. Mens fællesskabet mellem faderen og søsterens mand får lov til at udfolde sig, forbliver fællesskabet mellem søsteren romansubjektet således blot tavse antydninger, hvorved relationen i sig selv bliver en tabserfaring.

Romansubjektets problem er, at hans ønske om at indgå i uproblematisk omverdensrelationer umuliggøres af de andres blik og sprog, som trævler hans eget cen-

tralperspektiv op. Derfor søger han i sin barndom mod ensomheden og autonomien i kælderens mørke. Fra dette mørke punkt kan han udkaste et håb om at overskride tabserfaringen og dermed også et håb om frisættelse fra sit eksistentielle mørke, men tilbagetrækningen resulterer samtidig i, at han sættes udenfor tiden og indspindes i ikke-agens. I kælderens mørke handler omverdenen ikke med ham; her er der ingen øjne der taler om tab. Men det er også et rum uden forbindelse til omverdenen. Det er et rum, hvor fortællerens fantasi er sat fri fra den konkrete virkeligheds regler, og hvor han kan drømme om at kunne ændre på tidens gang: *Ved* at stå og drømme sig væk forestiller han sig, hvordan alt kunne være anderledes, hvordan han kunne være almindelig, *uset* og blot glide ind i en naturlig sammenhæng med andre mennesker (s. 30). Kælderens mørke får derved en dobbeltbetydning; den er på én gang et punkt, hvorfra håb og drømme kan formuleres, og samtidig det eksistentielle mørke og den afmagt, som fortælleren befinder sig i. Derfor modstilles kælderens mørke og autonomi også af lyset, der falder igennem de smalle kældervinduer, mens benene af mennesker passerer forbi, og minder ham om en anden verden, han kun kan drømme om at være en del af (s. 30).

Sprogets blik

Kælderens mørke og autonomi er en uholdbar position for romansubjektet, eftersom det blot er en momentan udsættelse af omverdenens overgreb. Livet må leves i det åbne, i fællesskabet. Derfor er det nødvendigt for romansubjektet at finde et sprog, hvori han kan repræsentere sin singularitet i en social kontekst, således at han ikke tingsliggøres af de andres blik. Verbaliseringen af hans singulære erfaringer støder imidlertid på selve sprogproblemet: Det tilgængelige sprog er omverdenens dækkede tale. Formuleringsforsøgene stivner i spændingen mellem almenhedens reduktive sprog og subjektets sprogløshed, og derved tematiserer romanen hele tiden den afstand, der er mellem romansubjektets erfaringsverden og de andres, hvilket eksempelvis kommer til udtryk, i fremstillingen af en scene, der kronologisk udspiller sig kort efter mordet på faderen:

Men det var jo ham selv der var skyld i det hele, for det var jo ham der havde gjort det, og så var ambulancen også kommet, og politiet. Og så synes de andre, som stod der på torvet vel heller ikke de kunne holde på ham, ikke når de nu var der, politiet, for det var deres sag nu, det var dem, der havde ansvaret for ham, det huskede han også hun sagde, købmandens kone, nu var det vel politiets opgave i en sag som denne. (s. 7)⁸¹

Romansubjektets sproglige adgang til sine traumatiserende erfaringer er således yderst mangelfuld, fordi den er baseret på omverdenens ydre blik på ham. Og folke-

81 Se også s. 10, 13, 14, 39, 46 for yderligere eksempler.

mængdens stemme er en selvbekræftende plapren, der på ingen måde kan afhjælpe subjektets behov for at få sprogliggjort arten af eller motivationen bag sin erfaring. På denne vis bliver det kollektive sprog en væg, der står mellem subjektet og hans mulighed for endegyldigt at lægge erfaringerne bag sig.

Scenen er et endegyldigt brud på barndommens sprog. Romansubjektet har slået faderen ihjel, og dermed forsvinder også visheden om at høre hjemme et sted. Som følge heraf er det nødvendigt for ham at definere sig selv på ny, men ulykkeligvis kan han ikke bruge fortiden som en forståelsesramme, eftersom det netop er de traumatiserende erfaringer i denne, han forsøger at lægge bag sig. På politistationen forsøger han at finde hoved og hale i sin egen historie, men fortiden har smidt ham ud: Formuleringsforsøgene støder hele tiden imod sprogets barriere, og selv føler han, at det "var ligesom at begynde forfra hele tiden" (s. 11). Omverdenens konkrete og sproglige blik har reduceret ham til et nulpunkt, fordi dét er en fremmedgørende instans, der bortvisker en personlig autentisk historie, og reducerer ham til et objekt. Fra dette nulpunkt synker romansubjektet ned i sine kropslige konstanter, som i det mindste kan bekræfte, at han er til:

Under tæppet trak han sig sammen med knæene helt op til hagen,
og lagde hovedet så meget han kunne ned til armhulen, og så var det
som om han alligevel var sig selv endnu da, som om han da ihvert-
fald var til dér under tæppet, helt for sig selv i mørket. (s. 12)

Tæppets beskyttende rum suspenderer tiden. Som i kælderens mørke skæres omverdenspolen væk, hvorved en helhed kan prætenderes. Men denne sprogløse væren er ikke mulig at opretholde. Hele tiden trænger omverdenen sig på. På politistationen må romansubjektet forsøge at formulere en fortælling om sig selv, men ordene har ikke længere fundament i :

Og så holdt de ikke stand, ordene, for de gjorde ved og tog på vej,
og gjorde det hele væk fra ham, de gjorde ham til en *anden*. (s. 108,
min kursivering)

På grund af afstanden mellem romansubjektets singulære erfaringer og sprogets almenhed reduceres han i sproget til noget forskelligt fra sig selv. Det grundlæggende problem er derfor, at sproget er fremmedgørende i sig selv, samtidig med at han netop må sprogliggøre sine erfaringer, såfremt en afstand til fortidens smertepunkter skal kunne etableres. Derfor er bogen også én langt kamp for at komme til orde, for at finde et autentisk sprog, som kan danne rammen om en harmonisk erfaringsprogression. Denne kamp afspejles såvel grammatisk som syntaktisk. Den udprægede brug af deiksismarkører er et forsøg på at organisere omverdenen perspektivisk ud fra subjektet selv. Ved at bestemme udsigelsesforhold forsøger han at undslippe omverdenens dækkede tale, for herigennem at kunne organisere sine erfaringer narrativt. Således kan der ses en konstant spænding mellem tekstens udpræget parataktiske syntaks og bruddene på denne. De mange sideordningskonjunktioner er et billede på det manglende greb om tiden, mens bruddene på denne, præciserings- og

korrigeringsforsøgene, har at gøre med ønsket om at finde et eksistentielt ståsted. Også på tekstens overordnede kompositoriske niveau afspejles subjektets radikale diskontinuitet gennem den narrative fremstillings fragmentation.

Problemet er nemlig, at ikke blot er sproget fremmedgørende; det er de famlende forsøg på at substantialisere sproget også. I forsøget på at overskride tingsligheden benyttes ofte metonymier. Ved at knytte ordene til en egenskab ved genstanden eller personen, som beskrives, minimeres kløften mellem sprog og virkelighed. Det bliver imidlertid samtidig et billede på subjektets manglende evne til at integreres i omverdenen på meningsfuld vis, fordi metonymierne kun fremviser verden i dens fragmentation. På denne vis hedder kæresten "pigen med det røde hår" (s. 6), faderens ven benævnes "cykelstyrskægget" (s. 139) osv. Helheden forsvinder i det sproglige arbejde, og virkeligheden reduceres til et tomt skema. Derfor når jeget aldrig på den anden side af sprogets væg:

Og så, også nu, var det hele falsk, så var det bare det, som hang uden på ham, for uden på mennesker hænger der ord, og det er ikke smerte, det er ikke sorgen, det er de andres tårer. (s. 108)

Sproget bliver en ydre ikklædning, som mennesker tager på som et skjold mod den kontingente verdens ubarmhjertighed, eller også bliver det den fernis, man lægger over de medmenneskelige relationer for at skjule deres reelle gru. Denne erkendelse dæmper efterhånden for romansubjektet og langsomt næres et had til de andres sprog. For bag sprogets eufemistiske hinde knyttes menneskene sammen af den laveste fællesnævner i perverse magtrelationer. Det er børnenes leg på drengehemmet, hvor politiet anbringer romansubjektet, et eksempel på:⁸² De små må finde sig i at være "dame" i et voldtægtslignende scenario, indtil de selv bliver store nok til at være "manden" (s. 77). Et andet åbenlyst eksempel er faderens voldtægt af "søster", der knytter dem sammen med romansubjektet i en pervers logik, eftersom han er resultatet af overgrebet.

Oftest er magtstrukturerne imidlertid skjult bag sprogets glansbilleder, hvorved gruen kun anes, som f.eks. da romansubjektet bliver orienteret om drengehemmets velsignelser:

og så for dem som ville, men de så det altså helst, så var det i kirke, med mindre man var syg. (s. 15)

Det frie valg forandrer sig i sætningens indskud til at være en formanende opfordring for derefter at tage karakter af en ordre ("så var det i kirke"). Endelig afsløres det, at kun sygdom kan undskylde ens manglende tilstedeværelse i kirken.

82 Selve scenen, hvor romansubjektet overdrages til drengehemmet, mimer i øvrigt scenen, hvor folkemængden overdrager ham til politiet. I begge tilfælde er der tale om, at omverdenen giver op og vasker dens hænder. I stedet for at hjælpe romansubjektet er han et problem, som skubbes videre til forskellige instanser: "Og så synes de andre, som stod der på torvet vel heller ikke de kunne holde på ham, ikke når de nu var der, politiet, for det var deres sag nu [...]" (s. 7) og "Den voksne talte med de to [politimændene] som nu havde gjort deres, som de sagde det, de havde gjort deres [...]" (s. 14).

Også kærestens familie benytter sig af sproget til enten at camouflere eller at retfærdiggøre de underliggende strukturer:

Og han har ellers også altid været ligesom noget mere driftig, ham onklen, faderens broder. For de var startet sådan nogenlunde ens, faderen og så broderen, onklen, for arven var blevet delt, men det var nu hans gård, der var den største, og han havde også fremmede i sit brød, knægte tit, som kom inde fra byerne også, og så var han vant til at have med fremmede at gøre. Så hjalp der ingen kære mor, så skulle han nok vide at få dem til at snakke, så hjalp det ikke, at de troede, at de bare kunne gå dér på hans gård og være i hans brød, og så tro, at han ikke ville vide hvem de var. (s. 54)

Bag familiefesterne, og det hyggelige samvær udspilles en tydelig magtrelation mellem faderen og onklen, hvilket kommer til udtryk i dennes brovtende sprogbrug. Samtidig indiceres også, at magtens sprog er det eneste, der tæller, da onklen tilsyneladende har *ret* til at vide alt om sine ansatte. Romanssubjektet er pinligt bevidst om sin manglende evne til at indtræde i de andres diskurs. Han er en fremmed, og endda en af dem ovre fra hjemmet, og på denne vis *skabes* han af deres *førdomme*, af deres ord:

Og det er sådan de har ham, det er sådan han ligger i deres ord, og han kan ikke gøre noget, ikke uden at virke dum, for han kender ikke deres verden, og hvis han skulle fortælle dem noget, om den by, som han kommer fra, og hvad der er sket, alt det, som de brænder for at vide, og om hjemmet, så vil de tro han ikke er rigtig oven i hovedet. (s. 56)

Omverdenens sprog gør ham til en anden og derved fremmed for sig selv, og det ender da også med, at han reagerer på onklens inkvisitoriske spørgsmål ved at negere sig selv og digte en historie om sin fortid (s. 61).

Forløsningsforsøg og negation

I det ikke-sproglige møde peger romanen dog på en forløsningsmulighed. Den intime relation, der opstår i kærligheden til pigen med det røde hår, skaber et rum, hvor romanssubjektet kan sætte ord på nogle af de traumatiserende erfaringer, han indeholder. I intimitetens umiddelbarhed forsvinder han i en anden og opnår derved den uproblematisk relation til et du, han har savnet siden moderens indlæggelse (s. 77). Der er dog ikke tale om en uproblematisk *skabende* akt, eftersom frirummet dannes som følge af, at der i samlejets sammensmeltning sker en kobling fra det våde mellem hendes lår til vandet, der igen kobles til det hvide og rejsen "Hjem". Det er som tidligere nævnt en regressiv bevægelse, og derved får forløsningen også kun momentan status. Da virkeligheden igen trænger sig på og deres fælles barn dør, indspindes romanssubjektet atter i ikke-agens, mens kæresten beskytter med falske ord om trygge tider i barndommens hjem (s. 95). Bag hendes lykkelige minder anes

dog den velkendte gru. Onklen køber sig til hendes kærlighed, og mens hun naivt bekræfter den, bruges hun reelt som instrument til at demonstrere onklens magt over hendes far:

Hun var fars pige, men hun var også hans. Og han grinede så let.
Kiggede over til de andre når han havde hvasket til hende, og begyndte at vippe med benet så hun red ranke på onkels knæ. (s. 94)

Romansubjektets fader udviste aldrig kærlighed uden bagtanke over for ham, og ligeså er det i relationen mellem kæresten og hendes onkel. Forskellen er blot, at kæresten ikke er bevidst om falskheden i handlingerne. Og ved at afkræve at romansubjektet skal deltage i de lykkelige minders falskhed, skubber hun ham reelt fra sig og nægter ham derved hans eneste mulighed for at sætte ord på sorgen; af den grund flygter han atter tilbage under dynens beskyttelse (s. 70). Hvor hun vil gemme sig i ordene og deres løgn, så hader han dem, fordi de behersker ham og gør ham fremmed for sig selv (s. 101). Ofte er de andres sprog således præget en slags misforstået omsorg, som udmønter sig i en manglende vilje til at involvere sig i hans smerte; men selv fornemmer subjektet, at han netop må konfrontere traumerne for at overskride dem. Det tvinger ham ud af dynens frirum i et desperat forsøg på at tilbagevinde kæresten, der som tidligere nævnt er flygtet hjem til barndomshjemets falske tryghed.

Rejsen tilbage til kærestens hjem er ikke blot et forsøg på at genvinde kærlighedsforholdet til pigen med det røde hår. Det er samtidig også et forsøg på at blive agens i verden, et forsøg på at overskride egen autonomi og derved også at overskride subjektets tidligere tabserfaringer. Således mimer rejsen også barnets rejse til hospitalet, hvor moderens øjne så gerne vil med hjem. Nu kommer han for at hente "hende" hjem. Men med sin simple, men dybtfølte argumentation om at "hun jo hørte til hos ham" (s. 87), bliver han dog hurtigt smidt på porten af en uforstående fader, der anklager ham for den selv samme døvhed, som verden har budt romansubjektet:

Så skulle han [barnet] altså bare kules ned, og så var der heller ikke mere at gøre ved det. Bare sådan et lille barn, som bare skulle kules ned. Så kunne han også være glemt, ikke, og så kunne han bare fortsætte til den næste, ja hvem han nu kunne narre. (s. 90)

Selvom omverdenen konstant fortæller romansubjektet, at han blot skal glemme og komme videre, anklages han for netop dette af pigens far. Dermed illustreres, at det ikke kun er romansubjektet, der har brug for det personlige sprog for at forholde sig til livets smertefulde erfaringer; men samfundet tillod ham aldrig at forholde sig til sine. Hele scenen udgør en tabserfaring, der er en simpel omvending af historien om revolveren, som romansubjektets fader fortæller. I faderens fortælling er det de indtrængende, der har magten til at tage, det de vil have, mens det i romansubjektets egen fortælling er ham selv, der er indtrængeren, men fuldstændig magtesløs over for de andres sprog. Gennemgående for begge scener er sætningen om, at de ikke

må vække mor og barn (s. 26, s. 86). Forskellen er dog, at hvor sætningen i scenen med revolveren udtrykker en anstændighed fra de indtrængendes side, så er motiverne ikke nær så ædle hos kærestens far. Han vil have romansubjektet væk fra mor og barn for korporligt at kunne smide ham på porten, eventuelt i følgeskab med et lag prygl (s. 87). Med denne baggrund virker anklagen fra kærestens faders side om, at subjektet ikke engang er et menneske, men et dyr, også næsten parodisk (s. 87). For subjektet selv identificerer sig romanen igennem med dyr, dog med en ganske anden værdiladning. I dyrene genkender han nemlig den umiddelbare enhed med verden. Allerede fra barnsben af fantaserer han om at være som sælerne, der instinktivt synes at erkende og reagere på fare (s. 5). Siden hen plager han sin fader om at få nogle mus, men da de slipper ud af buret, fanger og drukner faderen dem:

Vandet styrtede ned over musen, og den forsøgte at svømme, og pibe også, men den havde ikke mere nogen stemme (s. 112)

Ligesom musen druknes, fortabes også romansubjektet i omverdenens falske ord, der fratager ham sin egen stemme. Analogien ekspliciteres yderligere, da musen skider i bunden af den flaske, der udgør dens fængsel, umiddelbart efter at romansubjektet har tisset i sin seng.⁸³

Myten om oprindelse

I forsøget på at få hold på fortidens oplevelser forsøger romansubjektet endvidere at etablere en mytologisk forståelsesramme. Han søger tilbage til søndagsskolens barnelærdom, hvorfra fragmenter af det kristne kulturgods benyttes. Romansubjektet forsøger altså således atter at sætte sig ud over tiden og sproget, for derigennem at kunne indtræde i et handlende forhold til omverdenen. Det mytologiske niveau knytter sig til bibelens skabelsesberetning og syndefaldsmyte:

Så er hun allerede en anden Eva, end lige før, da hun ikke var blevet lokket af djævelen til at spise af frugten fra Kundskabens Træ. Nu er hun en Eva, der er på vej væk, nu bliver hun en anden, og det er sådan, at tiden, den kommer ind i verden. Og den gør os til noget andet end det vi var, da Gud han ville skabe mennesket. Han sagde bare ordet, han sagde 'bliv menneske', og så blev ordet kød, og ordet blev menneske. Men det kendte ikke sig selv, det menneske, ikke før end synden, den kom ind i verden. Og det var djævelen, som lokkede mennesket, den tog skikkelse af en slange, og forførte det til at spise af Kundskabens Træ. Og sådan kom mennesket til at kende ordet, og ordet blev en anden verden. For når det sagde det, så skabte det en verden ved siden af Guds egen. (s. 134)

Romansubjektet befinder sig i det jordiske rige, hvor ordene og tiden hersker på

83 For flere eksempler på romansubjektets identifikation med dyrene, og hvorledes omverdenen aggressivt handler med disse, se f.eks. historien om fuglen, der vil være fri (s. 114) og stodderkongens abe (s. 80-82).

grund af djævelens mellemkomst. Det umuliggør et autentisk liv, fordi ordene gør subjektet til en anden. Hertil knyttes romansubjektets personlige skabelsesberetning, der netop er afstedkommet gennem djævelens mellemkomst, eftersom hans far indleder sit incestuøse forhold til datteren, da hun bliver konfirmeret. Romansubjektet er altså resultatet af, at faderen bryder den kontrakt, datteren har indgået med Gud i kirken:

hvis nogen træder ind, og vil lade sig elske af os imellem Gud og os selv, så er det djævelen som har taget bolig i dem. (s. 135)

I romansubjektets optik har faderen stillet sig mellem mennesket og dets oprindelige tilstand. Den gammeltestamentlige forklaringsmodel benyttes også til at retfærdiggøre selve mordet på faderen:

Gud skal sende englen Gabriel i en af sine skabninger, han skal tage skikkelse af menneske, og så skal han udrydde det onde. (s. 135)

Det bibelske perspektiv tilføjer imidlertid ikke ny erkendelse, men er blot en mytologisk fordobling af den eksistentielle grundkonflikt, som romansubjektet befinder sig i, samtidig med at han lægger afstand til sine egne handlinger ved at tilskrive sig rollen som Guds budbringer. Det er derfor også symptomatisk at i takt med at forsøget på at forstå sin egen fortid breder sig ud over realrummets rammer mod det mytiske, føres han nærmere sit mest fundamentale smertepunkt, uden dog at forløse dette. Afstanden tillader ham, at tilnærme sig fortiden, men stiller sig samtidig i vejen for en forståelse af denne.

Opløsning

I den endelige forløsning, eller man skal måske hellere sige opløsning, af romansubjektet, smelter fortid og nutid endegyldigt sammen: "Det er nu og altid" (s. 142). Hvor han tidligere har forsøgt at adskille fortid og nutid – at etablere en kronologisk forståelsesramme for sin væren, opgives dette, og subjektets svage holdepunkt i verden forsvinder herved også. Den tidslige linearitet opløses fuldstændigt, og alle subjektets tabserfaringer blandes i en irreal scene, som han kun har adgang til igennem nøglehullet – ved at lure på faderens og cykelstyrsskæggets samtale erfarer han gruen bag sin egen tilblivelse (s. 132). Således kastes allerede fra før romansubjektets fødsel et traumatiserende centralperspektiv over dets liv, der er konstituerende for dets subjektive væren:

Så tager far også søsters ben, og så får han også en hånd ind først, og hun skriger, søster, for hjem er så langt væk nu, og det er væk så fort, og det toner bort i lyden af de der trompeter, som blæste da mors øjne snurrede bort nede for enden af gaden med ambulancen. Og det er allerede en lille tid siden, en hel verden væk. Og så når far, han har fået en hel hånd ind dér imellem søsters ben, så kommer cykelstyrsskægget, og han tror først ikke på det, for så kan den sidde så godt, og billedet, det bliver helt sort, og hvide bogstaver, de toner

frem og så står der 'Ind i kødet', og han lægger sig oven på søster, og hun piber, og hun skriger, men der er jo ikke andre tilbage i verden, der er jo ikke andre (s. 141)

I en frenetisk talesprogspræget syntaks etablerer romanen paradoksalt nok et centralperspektiv, da afstanden mellem romansubjekt og den implicitte fortæller opløses i en direkte indre monolog. Hermed tilnærmes en ren stream of consciousness.⁸⁴ Imidlertid er centralperspektivet ikke forløsende for subjektet, da det netop er de traumatiserende erfaringer, der determinerende opsluger ham. Dette ses bl.a. igennem den direkte indre monologs stadige gengivelse af omverdens sprog (: "så kan den sidde så godt"). Derudover demonstrerer subjektet også en fremmedgjorthed over sig selv, eftersom han bliver et "du", der tales til. På denne vis negeres subjektets mulighed for at blive 1. person ental – den plads er allerede taget af tabserfaringerne.

For romansubjektet er mødet med den Andens blik ikke livgivende, fordi blikket reducerer ham til et objekt. Ved at lure gennem nøglehullet har han muligheden for at undgå omverdens reducere blik, men genblikket er der stadig, da han netop er et produkt af hændelsen, han sniger sig til at erfare. Ydermere udgør også sproget et genblik i sig selv, da han netop ikke formår at gengive tabserfaringen i sit eget sprog.

Selvom romansubjektet hen imod slutningen af fortællingen således har skrevet sig frem til et centralperspektiv, ud fra hvilken tilværelsen kan udlægges, udgør dette ikke en frisættelse af individet, men det stik modsatte; han kan ikke overskride objektets forrang, da han allerede fra udgangspunktet er netop dette – et objekt. Hans subjektive væren bliver derved en bekræftelse af hans tilstand af objekt, da subjektets tabserfaring udgør et erfaringstab i sig selv. Dermed umuliggøres subjektets mulighed for at blive subjekt, eftersom et centralperspektiv ikke kan funderes i subjektet selv, men kun i de erfaringer, som kaster sin skygge ind over subjektet. Objektpositionen illustreres også i romansubjektets manglende evne til at blive agens i egen fortælling. På denne vis er det i selv den direkte indre monolog de traumatiserende erfaringer, der styrer fortællingens associative strøm. Det illustreres yderligere i slutafsnittets grammatiske fald, hvor romansubjektet er fuldstændig fraværende fra syntaksen, da han skyder faderen:

Og smider revolveren hen ad gulvet i stuen og løber over ham, for at komme ud, for at komme hjem og fod berører ham på vejen. (s. 149)

Fortællingen udgår stadig fra subjektet; men han er nu så fremmedgjort, at der ikke er en klar kobling mellem f.eks. "fod" og subjekt. Selv agensen er således "dækket" af tabserfaringernes determination.

84 Jeg definerer i overensstemmelse med Gorm Larsen stream of consciousness som ikke blot en indre monolog, men som en associativ ordstrøm der tilsidesætter fremstillingsmæssige regler til fordel for et forsøg på en mimetisk gengivelse af subjektets tankestrøm. Jf. Larsen 2004.

Som jeg tidligere har været inde på, er der tidspunkter i romansubjektets liv, hvor en reel bearbejdelse af traumerne finder sted. I den kropslige intimitet kan subjektet overvinde isolationen og sætte egne ord på tabserfaringerne, men da denne nærhed er fraværende i romanens fortælle tid, bliver gennemskrivningen af erfaringerne en sidste fremmedgørende instans. Subjektet er overladt til sit eget subjektive udgangspunkt, hvorved muligheden for enhver udfrielse af de determinerende tabserfaringer netop negeres. Således er det først i slutscenen, at subjektet endegyldigt forsvinder som agens i sit eget liv. Dette ses bl.a. ved, at han indtil da, trods alt, har været i stand til at præsentere et subjekt, om end det er i 3. person. Derudover berører han også netop slutscenen på et tidligere tidspunkt i romanen, hvor der stadig er en kobling mellem subjektet og hans krop (s. 61). Når tabserfaringerne er funderet i subjektets omverdensproblematik, kan de ikke ophæves igennem et personligt eller et alment sprog, da der ikke er kontakt mellem subjektets singulære erfaringer og den ruinøse omverden. En konsekvens heraf er, at det er selve umuligheden af at sprogliggøre sine erfaringer overfor omverdenen, der udgør romansubjektets endelige fremmedgørelse. Umuligheden af at overskride det personlige sprog og derved at få tabserfaringerne på afstand udgør det endelige traume.

Læserens traume

Romanen arbejder som de andre værker i denne afhandling i spændingsrummet mellem romanens væren i tiden og væren uden for tiden og fastholder derved læseren i dobbeltheden mellem indføling og afstand i selve dens måde at gestalte betydning på.

Afstanden gestaltes igennem romanens fragmenterethed og uafgørlighed. Således konfronteres læseren, primært igennem utallige anakronier og inversioner, med den empiriske virkeligheds kontingens. Af den grund opstår der ofte radikale ubestemthedssteder, som læseren har meget få muligheder for at udfylde:

[...] og sådan kunne de alle sejle væk på skibet 'Hjem' dem alle sammen, både hans mor og søn, og også pigen med det røde hår [...].

(6)

Ved at foregribe at handlingsforløbet vil involvere mor, søn og pigen med det røde hår, skabes en afstand mellem romansubjekt og læser, da der er en tydelig diskrepans mellem læserens viden og romansubjektets. Læseren tvinges derved til at udføre et betydeligt fortolkningsarbejde; men fordi de grundlæggende strukturer konsekvent negerer sig selv, lader romanen sig ikke umiddelbart reducere til en meningstotalitet. Derudover medfører de upræcise deiksismarkører også, at teksten fremstår som et fremmedlegeme, som læseren ikke kan bebo. Det forstærkes yderligere af romansubjektets brug af metonymier, der kun tillader læseren at gribe verden i dens fragmenterethed – som den fremstår for subjektet. De radikale ubestemthedssteder

har dog også den modsatte effekt, de lokker læseren til at indleve sig yderligere i romansubjektets situation – i den søgen efter meningstotalitet, som vil tillade læseren at beherske værket. Ydermere skaber romanens associative ordstrøm og syntaks en suggererende sprogbrug, der igennem den paratakse sætningskonstruktion tilnærmer sig talesprogets umiddelbarhed. Endelig spilles på en kropslig genkendelse af de få autenticitsmarkører, der findes i romanen. Således beskrives sangbogen *De små synger* (som vi vel alle kender) som “sangbogen med drengen med det gule hår udenpå” (s. 43), og ligeledes er læserens adgang til en beskrivelse af visse personer funderet i læserens kendskab til tændstikæskerne med Tordenskjold udenpå (s. 18). På denne vis aktiveres læserens sedimenterede erfaringsunivers og indskrives aktivt i fortolkningen af værket.

Ved at fastholde dets subjektive udgangspunkt lokker romanen læseren til at identificere sig med romansubjektet, men i samme åndedrag nægtes læseren muligheden for denne indlevelse. Dermed aflejres romansubjektets erfaring af ikke at kunne substantialisere sine egenerfaringer over for en omverden i en inversion, som et traume på læseren – omverdenen (læseren) er også afskåret fra subjektets erfaringsverden, netop på grund af dennes subjektivitet. Intersubjektiviteten umuliggøres, da subjektets bevidsthed om at være subjekt og derved adskilt fra en uafhængig empirisk virkelighed også netop adskiller subjektet fra en umiddelbar omgang med virkeligheden. Denne dobbelthed af afstand og indføling fremstilles også direkte i romanens æstetiske form. Selvom syntaksen, ordvalget, metonymierne og den associative ordstrøm alt sammen indicerer en loyal portrættering af subjektets erfaringsverden er fremstillingen alligevel hovedsagligt en *indirekte* indre monolog. Den indirekte indre monolog er ydermere kendetegnet gennem dens karakter af dækket tale. Eriksen etablerer således en særegen fremstillingsform, hvor romansubjektets udsigelse både dækkes gennem brugen af 3. person ental og gennem de rester af omverdenens sprog, som udgør dets vokabular. På denne vis anfægtes et centralperspektiv, fordi udsigelsespunktet lægges mellem to positioner, ligesom vi også så det i Skovs værker. Både romanens æstetiske form såvel som dets tematik fremstiller derved et billede af et subjekt, der netop i kraft af egen subjektivitet er uafvendeligt polycentreret. Dette bekræftes også yderligere i et afsnit, der nærmest fremstår som en poetik:

Det sande er kun råbet fra den druknende, lige når han synker under vandets overflade, råbet mellem stemme og vand, når han lyder som et dyr. (s. 108)

Subjektet beskrives om en balancekunst på vandspejlets overflade – en position mellem liv og død, instinkt og refleksion samt mellem nærvær og afstand. Denne erkendelse er uudholdelig for romansubjektet, hvorfor han til slut går planken ud og, i lighed med Hein i *Hein dør*, forsvinder bort på Charons færge.

Sprogets, kunstens og kritikens offer

Som vi har set i såvel *Nani*, *Jim og jeg* og i *Den hvide væg* arbejder Jens-Martin Eriksen i et tabuiseret rum, hvor døden, volden og perversiteten kommer til orde i forsøget på at overskrive og overskride selv samme. Netop forfatterskabets eksplicitte grusomhed, der både manifesteres i den huggende uharmoniske syntaks, den narrative ordens sammenbrud samt i fremstillingen af de mellem menneskelige relationer, har delt kritikken i to lejre. Problematikken er væsentlig at tage op, dels fordi den kan hjælpe til at tydeliggøre Eriksens kunstsyn, dels fordi den foregriber en af denne afhandlings senere diskussioner om, hvorledes Eriksen og de andre forfattere passer ind i henholdsvis Brostrøms og Koldingskolens litteraturkonstruktioner. Den positive kritik fylder klart mest og roser forfatterskabets for dets dristighed og dets på én gang skabende og destruerende bevægelse. Hos den mest begejstrede anmelder, Erik Skyum-Nielsen, lyder det f.eks. om *Jim og jeg*:

Dette livets og sprogets dobbeltprojekt gennemfører forfatteren i en stil, som er menneskelig sand, fordi den til stadighed fastholder sit sted. Jens-Martin Eriksen mestrer nemlig en syntaks, som på én gang omfatter skriftens tæthed, talens personlige gang og tankens uregerlighed. At kunne det er ikke enhver beskåret. Det er tværtimod kunst, autentisk kunst. (Skyum-Nielsen cit. efter omslaget på Eriksen 1990)

Denne karakteristisk er rammende, men bærer samtidig også ved til den negative kritiks bål, fordi den emmer af positiv metafysik. Således kritiserer Henrik Wivel ikke blot *Memoire*, men hele forfatterskabet for at være et reaktionært forsøg på at reetablere metafysikken:

Når sprog bliver et med væren, når væren bliver et med de basale instinkter, så får vi SANDHEDEN, så den driver ned af inderlåret, så får vi KUNSTNEREN, som mest kompromisløs stådreng. Det er i virkeligheden dybt reaktionært, vildt romantisk, for ikke at sige noget imbecilt pis. Ordtirader som retirader. Og synd og skam. For i sidste ende vil Jens Martin-Eriksen noget helt andet: Finde en passage til det åndfulde, finde en moral. Hans blævrende sprogplasma prætenderer jo at være en fortolkning, et gyldigt billede, en metafor, for et menneske, der vender vrangen ud. (Wivel 1992)

Wivel har ret i den forstand, at Jens-Martin Eriksens kontinuerlige insisteren på en analogisering mellem skrift, krop og væren er et forsøg på at finde frem til det sande og dermed også at sammenføje det sande og en moral. Forfatterskabet er på den vis en modreaktion mod relativismens erkendelser. På overfladen tilslutter Eriksen sig således firsernes kropsmodernisme og den nærværsmetafysik, der præger denne.⁸⁵

⁸⁵ I Søren Ulrik Thomsens *Cityslang* (1981) prætenderes eksempelvis en lignende analogi mellem krop og skrift: "Kunne min krop drive ud i min skrift / kunne ordene sejle fra hændernes hud / fylde mit rum og pumpe i luften / som blodet der svimler i kroppens lykke / og styrter i årenes skakter".

⁸⁵ Jf. "Terminologi" i Rifbjerg 1994b.

Men netop fordi Eriksen opererer i tabuiseringens sproglige grænseland, bliver sproget selvdestruktivt. Det sande udtrykkes kun som en afsløring af det sandes evige afstand fra sproget. Det er reelt denne negative metafysik, som vækker anstød hos Wivel, fordi forfatteren ifølge ham “er blevet fanget af sit sprog, i stedet for frigjort af det” (Ibid.). Man kan derfor diskutere, om Wivel ikke underminerer sin egen metafysikkritik ved at tilskrive autentisk kunst et katharsisk virke og derved solidt at placere sig selv på det romantiskes og den positive metafysiks side. Rifbjerg er også ude med riven, når han i *Karakterbogen* (1992) retter skytset mod Eriksen, Carsten Jensen og Jens Christian Grøndahl, der, ifølge ham, erklærer:

kunstens dybe seriøsitet, samtidig med at de slet ikke kan se hvor komisk det er med så megen opblæsthed. (Rifbjerg 1993, s. 54)

Opblæstheden og metafysikken er synonyme hos Rifbjerg, og selvom kritikken nu har fundet nye ofre, er det reelt samme kritik, som han i *Konfrontation* (1960) retter mod Heretica-bevægelsen.⁸⁶ Det får Eriksen til at tage til genmæle i *Kritik 101*, hvor Rifbjergs kulturradikale projekt bl.a. nægtes enhver form for autenticitet:

Så fri mig fra de kulturradikale, hvis besudlede, lortede kærlighed kun kan købes for andres penge. Hvad er det andet end ideologi, hvad er det andet end strøm til den selvopholdelsesdrift, der er nødvendig for et opblæst menneske, for hvem natpotten, sutterne, portvinen, og morgenavisen ikke mere er nok. En slags tro, en kvassireligion, en “idealisme”. (Eriksen 1993, s. 50)

Ud over at give igen med samme mønt ved at forsøge at udstille Rifbjergs og de andre kulturradikales projekt som camoufleret metafysik af værste skuffe (: religion) er pointen at fremvise, hvorledes det kulturradikale verdensbillede er hult, fordi det pr. automatik abonnerer på en samhørighed med “de underste” samtidig med, at de fastholder en standsbevidsthed i deres konstante besyngelse af underklassen. Når Rifbjerg i *Karakterbogen* fortæller om sin store fornøjelse i underklassens selskab, hvor der angiveligt hverken var socialt eller intellektuelt mindreværd, er det ifølge Eriksen ikke blot en falsk fremstilling, men også en implicit pointering af standsforskellen. Selve benævnelsen af det manglende mindreværd bliver en etablering af forskel. For Eriksen er de kulturradikales kunstneriske arbejde en efterkrigsparentes, som er blevet selvreferentiel, fordi den “væmmes ved en litteratur, der er andet og mere end lige dem selv og deres egen verden” (s. 51). Pointen er altså, at kulturradikalismens identifikation med de underste reelt er udtryk for en fornedrende bevægelse, hvor det anderledes udstødes eller jovialt optages i falske reduktive kategorier, som intet har med de mellem menneskelige realiteter at gøre, men som kun tjener til de kulturradikales selvopholdelsesdrift. Eriksen hævder at abonnere på en mere autentisk tilgang til virkeligheden, fordi hans verdensbillede ikke dækkes ind under falsk varebetegnelse såsom “humanisme” eller betjener sig af søndrede kategorier som “venstre”, “højre”, “reaktionær” osv., men i stedet er et forsøg på at fastholde

mennesket i "hvordan det er". Det udmønter sig i et kunstnerisk arbejde, som fremviser menneskets selvopholdelsesdrift som et fundamentalt omdrejningspunkt, der konstitueres gennem undertrykkelsen af den Anden. Eriksen illustrerer dette, ikke blot i sine bøger, men også i sin "læsning" af Rifbjerg og det kulturradikale projekt. Således er hans genmæle i *Kritik 101* ikke blot en personlig argumentation for sit projekts gyldighed, men også en fremvisning af, hvorledes hans kritikere er indlejret i selv samme undertrykkelse, som de anklager ham for at iscenesætte. I "Jagten på det autentiske jeg" konkluderer Keld Gall Jørgensen derfor også, at der reelt ikke er nogen forskel på Jens-Martin Eriksens kunstneriske fremstilling af de mellemmenneskelige relationer og den diskvalificerende kritik, som såvel Rifbjerg som Eriksen benytter sig af:

I og for sig er der ikke nogen væsensforskel på, hvordan drengene i Jens-Martin Eriksens forfatterskab får afløb for deres aggressioner ved dyrplageri, sadisme og vold, og den måde den diskvalificerende kritik fungerer på: i begge tilfælde er der tale om, at sadisten eller vrage-kritikeren mener, at deres egen autenticitet vokser i takt med offerets fornedrelse. (Jørgensen 1993, s. 51)

Som jeg tidligere har været inde på, sker fornedrelsen af den Anden ikke kun tematisk i Eriksens forfatterskab. Den foretages også overfor læseren, der bliver tekstens Anden. Selvom der dermed er ligheder mellem Rifbjergs kritiske arbejde og Eriksens kunstneriske i den forstand, at de begge arbejder i fornedrelsens rige, den ene implicit, den anden eksplicit, er der stadig den forskel, at Eriksens arbejde er illusionsløs, mens Rifbjergs ideologiske projekt netop antager metafysisk blændværk fordi det insisterer på en positiv andethed i dets besyngelse af proletariatet. Man kan sige, at det kulturradikale projekt, i hvert fald i Eriksens optik, camouflerer de sproglige overgreb ved at tildele sprogarbejdet en terapeutisk effekt, mens Eriksens arbejde er bevidst om egne sproglige overgreb, og derfor også foretager en sproglig selvdestruktiv bevægelse, der derved netop fremstiller overgrebenes karakter. Fornedrelsen iscenesættes på denne vis fra hver sin side. Hos Rifbjerg gennem en tiltro til sproget. Hos Eriksen igennem erkendelsen af at sproget ikke kan være terapeutisk forløsende, hvorfor det spændes til bristepunktet, hvor såvel læsere som romansubjekternes greb om tid og rum og de reduktive sproglige kategorier opløses.

Hvis vi i forlængelse af dette vender tilbage til Rifbjergs anke om, at Eriksen vil udsige det sande, og derfor er opblæst, tegner der sig et billede af Rifbjerg som det hegemoniske oplysningsprojekts mand. Ligesom den instrumentelle fornuft kan han kun tale om det, der er, hvilket reelt gør, at han ikke kan tale om virkeligheden, fordi sproget altid allerede er på afstand af denne. Derved antager hans projekt også, som den instrumentelle fornufts projekt, kvasireligiøs status, hvorved det anderledes i forhold til den kulturradikale egenverden må udstødes eller omformes og indoptages. Sprogets angiveligt terapeutiske kraft lover syntese og forløsning, men bliver reelt undertrykkelsens virkemiddel. Omvendt er Eriksens forsøg på at fremstille

virkeligheden, som den er, et forsøg på at gå bagom overfladesprogets tabuiserende camouflering af subjektets livsvilkår. Som sådan er det åbenlyst, hvorfor Rifbjerg og Eriksen farer i totterne på hinanden. Eriksens projekt er at fremvise "auschwitzprincippet" – en negativ metafysik, som grundvilkår i menneskelivet, hvori forløsning af splittelsestematikken støder på grund. Rifbjergs projekt kredser derimod omkring forløsningens mulighed i en verden blottet for metafysik. Når Rifbjerg således besynger verdens tomhed og valoriserer denne positivt, mens kunsten hos Eriksen er en udfordring til tomheden, er det netop hos Eriksen et udtryk for en rækken ud over sig selv mod omverdenen, i stedet for blot at insistere på sin egenverdens gyldighed. Dette på trods af at bevægelsen mod den Anden samtidig bliver en fremvisning af den uendelige afstand mellem subjekt og omverden. I selve udsigelsen af forløsningens umulighed ligger nemlig en erkendelse, og derved en kommen-til-sig-selv. Således består Eriksens håb om forløsning som et håb om en dag at kunne finde et sprog, der er et transparent medium for subjektets inderligheder – også selvom det er en afsløring af subjektets fragmentation:

For der må da komme en tid, hvor dinosaurerne vil uddø igen. Med og uden præstekrave. Hvor der vil kunne opstå en anden ublufærdig tale, befriet for kitsch, for ord uden referencer, og med et mod til at undersøge det menneskebillede, som er blevet eksponeret efter at Auschwitzprincippet igen er indført i Europa. En dag, eller uden håb. (Eriksen 1993, s. 51)

Afslutning

I modsætning til de tidligere behandlede forfattere ser vi hos Eriksen en langt mere eksplicit skriftorienteret problematik. Ganske vist finder vi også hos såvel Hansen som Skov kløften mellem det sprog, subjektet har til at manifestere sig igennem, og subjektets singularitet; men sprogproblematikken tematiseres kun implicit igennem romansubjekternes manglende evne til at sætte adækvate ord på deres erfaringer. Hos Eriksen finder vi en eksplicit tematisering igennem det fortællende jegs refleksioner over dets manglende udtryksevne. En konsekvens af denne refleksion synes at være, at subjektet i stadig stigende grad mister grebet om virkeligheden, og at subjektet som følge af dette også forsvinder ud af teksten. I Hansens monologer finder vi således en række subjekter, som i det mindste er i stand til at præsentere deres idiosynkrasier i en ydre form: De kan måske ikke tale med en omverden, men i det mindste kan de tale til en omverden. Hos Skov forskubbes perspektivet yderligere ind i subjektets indre, hvilket kommer til udtryk igennem dækket indre monolog. I takt med at afstanden mellem subjekt og tale minimeres forsvinder også grebet om virkeligheden. Denne bevægelse fortsætter Eriksen. Refleksionen beskæftiger sig ikke udelukkende over, hvad det vil sige at være til i verden, men i lige så høj grad over, hvad det vil sige at være til i sproget. Ligesom bevægelsen ind mod

subjektivitetens centrum i Skovs romaner bevirker, at subjektet får stadigt sværere ved at etablere sig selv som subjekt, truer den sproglige udtryksmangel Eriksens subjekter med en fuldstændig opløsning. Sproget bliver en selvstændig realitet, der blot er et falsk genskin af virkeligheden, og når subjektet ikke engang kan kvalificere sig til denne realitet, fordobles afstanden til virkeligheden samtidig. Således udgøres den sproglige realitet i Eriksens romaner som nævnt ofte af omverdenens kollektive mumlen, som opløser subjektet i stigmatiserende kategorier. Paradokset er derfor, at jo nærmere subjektet kommer til sig selv, jo mere forsvinder det. I afhandlingens næste kapitel skal vi se hvorledes Peer Hultberg fører denne bevægelse endnu videre i *Byen og verden*, hvor kun den kollektive mumlen og den implicitte fortællers iscenesættelse af et subjekt står tilbage – af subjektet selv er der ingen spor.

Eriksens projekt om at finde frem til en sandhed, at udtrykke subjektets inderligheder i en kommunikativ form, fremstår på én gang som en målsætning og besværgelse. Det narrative rekonstruktionsprojekt, som hans romansubjekter befinder sig i, er udtryk for en skriftromantisk holdning, ifølge hvilken sproget tildeles forløsende status. Imidlertid støder dette forsøg hele tiden på grund, hvorved romanerne underminerer såvel dem selv som Eriksens udtalelser om kommunikationens velsignelser. Eriksens projekt og romansubjekternes projekt er derved identisk. Udgangspunktet er et forsøg på at overskride de mulighedsbetingelser, subjektet er underlagt, men selve forsøgene på at skrive sig igennem fraværet afdækker sprogets manglende evne til at gøre netop dette. I *Memoire* formulerer romansubjektet på denne vis både sit eget og Eriksens projekt:

[...] forsøgte at skrive på denne vision, om at kunne leve og erindre i ét og samme nu, livet som i en cirkel hvor man ikke mistede noget, hvor alting kom igen som et lille liv, som noget der kunne fattes, og hvor intet for evig og altid blev glemt. (Eriksen 1992, s. 23)

Som vi også har set i de tidligere forfatterskaber, er det netop forestillingen om at kunne fastholde et nærvær og et fravær i en og samme bevægelse, der er selve problemet for både forfattere og romansubjekter. I Eriksens romaner betones denne problematik yderligere ved at operere med to forskellige optikker på samme tid: Dels etableres et fortidigt punkt, hvorfra subjektet determineres, dels iscenesættes skriveprocessen som en forløsende mulighed – altså at man kan skrive sig ud af fortidens determination. Konsekvensen af at den sproglige realitet således sidestilles med en empirisk realitet er imidlertid, at de to fletter sig ind i hinanden i en negativ dialektik, der ender med at nedskrive såvel sprog og virkelighed til et nulpunkt. På denne vis bliver sproget, som følge af dets manglende evne til at udtrykke sandhed, sand. I den sproglige bevægelse nedskrives subjektet indtil dets princip og præmis ligger blotlagt for læseren. Jens Christian Grøndahl, hvis poetologiske betragtninger er sammenfaldende med Eriksens, lader fortælleren i *Tavshed i oktober* udtrykke

problematikken gennem en henvisning til Giacomettis arbejde:⁸⁷

Efter de tidlige års eksperimenter var hans arbejde ikke længere et spørgsmål om fornyelse, om den fortsatte udvidelse af erfaringens rum. Fra da af havde han opholdt sig på samme sted, kun optaget af reduktionens allersidste tøven foran det punkt, hvor nærvær og forsvinden åbner sig mod hinanden. (Grøndahl 1996, s. 113)

87 Når Grøndahl ikke behandles i afhandlingen, skyldes det, at selvom også han bærer på en arv fra f.eks. Giacometti, forvaltes hans forfatterskab på en sådan vis, at han adskiller sig markant fra forfatterne i denne afhandling. Selvom også han arbejder med en fragmenteret fortælling, så bærer hans stil ikke præg af den minimalisme og fortættethed, som vi finder hos f.eks. Eriksen og Skov. Og hvor den groteske modernisme primært arbejder med metonymien arbejder Grøndahl med metaforen.

Kapitel 8: På sporet af subjektet – om Peer Hultbergs romanforfatterskab

So kommt es denn, daß, obwohl in dieser Welt gar Vieles recht schlecht ist, doch das Schlechteste darin die Gesellschaft bleibt.
(Schopenhauer 1880, s. 407)

En legende pessimist

Peer Hultbergs liv og levned er ligesom forfatterskabet mangefacetteret: en dybde antydes, men offentligheden får kun adgang til den relativt anonyme overflade. Den officielle biografi, der udelukkende beretter om hans akademiske meritter, er næsten så tæt, som man kommer på den sky forfatter. Af den kan man uddrage en intens sproglæde, der har medført, at forfatteren i dag behersker en lang række sprog og på sit visitkort også kan skrive bl.a. "tidligere lektor i polsk litteratur". Sammen med sproglæden hører også musikken. Hultberg er en ivrig amatørmusiker, der hver dag øver på sine cembaloer eller flyglet, som han har i sin villa i Hamborg. Taler han sagte om disse meritter, er han næsten uhørlig, når talen falder på uddannelsen som jungiansk psykonanalytiker. Han ønsker ikke, at forfatterskabet skal læses psykoanalytisk.⁸⁸ Ja, faktisk ønsker han slet ikke, at forfatterskabet skal læses i lyset af forfatterens liv og levned:

I Danmark er der en tilbøjelighed til, at forfatterpersonligheden og værket bliver så intimt knyttet til hinanden, at også værker som måske er lidt svagere, får lov til at komme igennem og modtages med interesse, fordi de ses i lyset af den forfatterpersonlighed man kender. Værket står ikke for sig selv. Jeg vil gerne undgå at blive fanget ind af det. (Hultberg, cit. efter Juhl 1986)

Det lykkes i det store hele for Hultberg. Hans anonymitet sikrer værkerne ånderum til at udfolde deres egen udsigelse.

Det livssyn, der udfolder sig i værkerne, er pessimistisk, og han benytter en række af de samme formuleringer om menneskets eksistentielle tilstand og kunstens muligheder som de tidligere behandlede forfattere. Eksempelvis forklarer han, som de andre, pessimismen med en slet skjult henvisning til Becketts radikale prosaværk fra 1961, *Comment c'est*: Konfronteret med hans kulturpessimisme (uden at han af den grund forfalder til naturidolatri) svares der, at han forsøger at beskrive verden, "som den er". Grundholdningen er, at mennesket fundamentalt er alene, og at denne ensomhed ikke kan ophæves igennem sociale og sproglige fælleskaber:

Og man må ikke glemme, at mennesket *er* fundamentalt ene. Lige meget hvor mange forhold du har til andre mennesker, børn, partnere, forældre, er du født alene og skal dø alene. Det er en illusion,

88 Jf. Bredal 2004

at forholdet til andre mennesker er en erstatning for eget, autentisk liv. (Hultberg, cit. efter Juhl 1986)

Denne bevidsthed udfolder sig på forskellig vis i forfatterskaberne. Hvor de tidligere behandlede forfattere arbejder ret stringent indenfor hver deres særegne fremstillingsteknik, er Hultberg langt mere formeksperimenterende. Forskellige former afprøves og sættes overfor hinanden i forsøget på at nå bag sprogets reduktive repræsentation af ting og tilstande. En rød tråd igennem eksperimenterne er dog spændingen mellem subjektets indre og ydre. Hos Hultberg kommer det især til udtryk i spændingsforholdet mellem tanke og tale. I debutromanen *Mytologisk Landskab med Dafnes forvandling* (1966) undersøges denne spænding ved bl.a. at lade 3. persons fortælleren være strengt personbunden. Den dækkede direkte tale modsvarer af såvel direkte som indirekte tale og fremviser dermed ikke blot afstanden mellem tanke og tale, men også hvorledes tanken former kommunikationsmuligheder og opgiver dem igen:

“Vi må tale sammen.”

Døren var næsten lydløst gået op.

“Skønt det er sent og vi begge er trætte.”

Hun var kommet ind og gået hen imod ham,

“Lad os høre op med al forstillelse!”

– Egentlig skulle det jo vaskes.

Det var nok nødvendigt for at fjerne støv [...].

Hun har bøjet sig ned [...] hendes fingre ligger om såret.

“Vi ville blive langt lykkeligere,”

– ja, det skulle det vel.

men det er for sent nu, det kan altid gøres senere, når vi vågner;

hendes hoved nærmer sig hans ben: Han føler et hedt åndedrag.

“og knyttes fastere sammen,”

– Hun troede han allerede havde vasket det [...].

Hvis han så ned skulle han så igen møde den tryglende bebrejdelse?

“og komme til at holde endnu mere af hinanden.”

– i badeværelset

Hvor vand havde strømmet, hvor han havde [...] ventet på at lyde skulle standse [...];

– Det gjorde jeg også, (Hultberg 1966, s. 132-133)

I afsnittet, hvor den dækkede direkte tale er bundet til manden, skelnes der mellem den reelle udsigelse, det, manden hører, det, han tænker, som er rettet mod ham selv og endelig de formuleringsforsøg, han gør sig i tankerne:

1. Den reelle udsigelse markeres med tankestreg foran den direkte tale (: – Egentlig skulle det jo vaskes; – Ja, det skulle det vel).
2. Det, han hører hende sige, markeres med tankestreg foran indirekte tale (: – Hun troede han allerede havde vasket det)
3. Det, han tænker, som er rettet mod ham selv, angives som dækket direkte

tale (: Det var nok nødvendigt for at fjerne støv)

4. Formuleringsforsøgene, som aldrig kommer til udtryk, sættes i citationstegn (: “vi må tale sammen”; “vi ville blive langt lykkeligere.”)

Hultberg forsøger således at fremstille bevidsthedens kompleksitet samtidig med, at afstanden mellem den ydre tale og bevidstheden hele tiden pointeres. Ydermere fordobles perspektivet ved, at den enkelte scene gennemspilles to gange, først med synsvinklen lagt hos kvinden, siden hen med synsvinklen lagt hos manden. Som læser præsenteres vi altså for en række tekniske remedier, hvormed vi nøjeregnende kan dissekere den moderne bevidsthed og indkredse dens smertepunkter. Vi følger, hvorledes ægteparret forsøger at integrere deres oplevelser i en meningsfuld ramme uden dog at kunne gøre det på grund af deres bevidsthedsisolation. Afstanden mellem sprog og bevidsthed er for stor til, at de, på trods af deres gode intentioner, kan krydse den. Det ydre sprog bliver samtidig klichépræget og trivielt, fordi deres forsøg på at formulere deres komplekse tanker og følelser støder på grund – enten fordi de ikke selv kan få verbaliseret disse eller fordi deres ord bliver misforstået af modparten. Således resignerer begge parter, og den kim, der holder dem sammen, bliver rækkehuset, teaktræsmøblerne, angst for flytterod osv. Den fælles fortælling, som de ydre genstande skulle være en repræsentation af, fortaber sig i kommunikationssammenbruddet. Den borgerlige idyls genstande bliver således billeder på tabserfaringen. På lignende vis kan man også anklage *Mytologisk Landskab med Dafnes forvandlings* skematiske fremstilling af bevidstheden som et fortællingssammenbrud. Nok kan læseren klassificere og dissekere bevidsthedens dissonantiske struktur, men læseren investeres ikke i romanen. Bogen bliver en rapport over et bevidsthedsproblem. Den aktiverer udelukkende læserens distancerede analytiske blik og overskrider således ikke sig selv.

Hultbergs efterfølgende bog *Desmond!* (1968) udgør på mange måder en modpol til debuten, selv om konklusionerne og undersøgelsen af den moderne bevidsthed er genkommende elementer. Hvor *Mytologisk Landskab med Dafnes forvandling* forsøgte at tilnærme sig bevidstheden gennem en skematisk fremstilling af personernes stream of consciousness, forsøges det indre i *Desmond!* fremstillet gennem det ydre. Det ses bl.a. i bogens collageteknik, hvor forskellige genrer og stilarter bliver udtryk for subjektets udvikling og afsøgning af mulige værensformer.⁸⁹ På denne vis indskrives Hultberg sig i samtidens 3. fase modernisme, uden dog at være båret af deres optimisme og naive forestilling om at kunne lægge splittelseserfaringen bag sig. Bagsiden af attituderelativismens værdinivellering er nemlig, at alting stivner i samme plastikagtige ligegyldighed. For hovedpersonen Bart bliver postmodernismens værdisammenbrud dermed også et personligt sammenbrud, fordi de strategier, han forsøger at inddæmme verden med, alle slår fejl. Alle ideologier

89 F.eks. opera (s. 44), skrækhistorie (s. 55), lyrik (s. 67), saga (s. 68), kontaktannonce (s. 82).

falder og ligeså alle bastioner i individets selvopretholdelse; kærligheden trivialiseres og kunsten brændes af i en happening. Med sin cut-up og collageteknik fordobler bogen sin tematik og destruerer derved sig selv som værk. Som Bart handles med og opløses af sine omgivelser, arbejder forfatteren også i materialet. Derved bliver bogens udsigelse på én gang både metakunst og kunstens endegyldige destruktion. Den fremstiller selve afsøgningen efter kunstnerisk farbare strategier som en opløsning af kunstens mulighedsbetingelser, ligesom også Barts afsøgning af ideologier, kærlighed og kunst som forløsende potentialer nedskrives til et nulpunkt. Den destruerer enhver positiv metafysisk meningstilskrivelse i kunsten og indskriver derved værket selv i tingenes tomme ligegyldighed.

Med *Desmond!* slutter også Hultbergs første fase som forfatter. Strategierne var slået fejl, kunsten havde mødt sin grænse. Og da en lille relativt vellykket bog havde tematiseret dette, var der ikke flere farbare veje for forfatterskabet. Først 17 år senere genoptages forfatterskabet med *Requiem* (1985).

Monomaniens sproglighed

Requiem adskiller sig fra forfatterskabets to tidligere romaner ved bl.a. at arbejde med et langt større persongalleri:

Efter romanen "Desmond" fra 1968 havde jeg ikke mere at skrive. Men en indre modningsproces i de forløbne år gjorde mig mere interesseret i at iagttage *andre* mennesker. (Hultberg, cit. efter Juhl 1986)

Fortællerblikket er altså blevet rettet udad i stedet for at være en repræsentation af Hultbergs egen indre tomhed. I *Requiem* kommer iagttagelsen til at trække forbindelseslinjer og markere brudflader mellem massens overindividuelle karakteristika og individets særegenhed. Udover epigraf, indledning og afslutning består bogen af 537 monologer, der hver især fremviser det enkelte subjekts ensomhed og monomani. Hver monolog fremstår som et nedslag i et subjekts psyke og fremviser dets forsøg på desperat at forbinde sig til omverdenen, og hvorledes dette slår fejl. Konsekvensen heraf er, at subjektets individuelle monomane væren, som er afstedkommet af dets manglende evne til at krydse grænsen mellem dets særegenhed og sprogets almenhed, indskrives i et større negativt billede af det moderne menneske.⁹⁰

Samme spænding mellem fragment og helhed, som vi finder i spændingen mellem bogens menneskemasse og individets afgrænsethed, genfindes også i selve bogens form. Den indledes med et citat fra T.S. Eliots *The Waste Land*:

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.

90 Jf. Juhl 1993.

Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet. (Hultberg 1985, s. 4)

Epigrafen etablerer et overordnet tema og binder de individuelle skæbner sammen, fordi de alle bevæger sig i samme retning, båret frem af de samme mekanismer: det monomant fikserede blik på vejen foran individet og den personlige smerte, der som suk undslipper folks læber. Hver af romanens tekster kan ses som et sådant suk, og hver tekst orienterer sig udelukkende omkring et enkelt subjekts tilstand. På denne vis udgør romanen et atemporal snit: Der er kun øjeblikstilstanden og dens suk. Imidlertid prætenderer den samtidig en narrativ helhedsform, der lover udvikling og forløsning, fordi indledningen omvendes i afslutningen:

Dagligt kommer de. Kommer de gående. Tavse gennem byen. Gående gennem byen. Tidsløst gående. Livløst gående. Gående. (s. 6)

Dagligt kommer de. Kommer de gående. Tavse gennem byen. Gående gennem byen. Tidløst gående. Ud til friheden. Til det nye liv. Hvilket herligt øjeblik. Til freden. Livfuldt gående. Gående. (s. 611)

Forløsningen må altså finde sted i mellemrummet mellem begyndelse og afslutning – i de 537 monologer. Men disse er blottet for narrativ udvikling. De begynder in medias res og afsluttes abrupt, og bindes kun sammen igennem deres monomani og teksternes deraf følgende lukkethed. Monomanien sætter sig bl.a. igennem sprogligt ved at kredse om bestemte ord eller situationer, hvorudfra ny betydning skabes, men stadig med samme kernepunkt. Det er ikke omverdenen selv, der gribes af subjektet, men dets monomani, der overgriber omverdenen. I tekst 156 er det leksemet “at brække sig”, der er i centrum:

Denne brækforførmelse hun havde haft hele dagen, du skammer dig over mig, og det er nok til at få mig til at brække mig, det er mig der må brække mig, brække mig over at du skammer dig, jeg må brække mig over at du er ved at brække dig over mig af lutter skamfuldhed over mig, du kunne brække dig over mig men det er mig der må brække mig over dig, brække mig over mig, brække mig [...]. (s. 178)

Leksemet bliver et centrum som “fortællingen” hele tiden orienterer sig imod. Konteksten varieres sporadisk, men evnen til at adskille de kontekstuelle variationer fra hinanden opløses, hvorfor det bærende leksemet også opløser kausalitetsforholdene: “hun havde brækket sig, brækket sig over alt det hun havde tyttet i sig, for blot ikke at måtte brække sig” (s. 178). Teksten gentager sig selv, modificerer udsigelsen og forsøger derigennem at bestemme sagforholdene, men forsøgene er associative. De udspringer hele tiden af det bærende leksemet og må som en elastik vende tilbage udgangspunktet. Afsøgningen og forsøget på at bestemme omverdensrelationer bliver derved medkonstituerende for den sproglige opløsning af disse, fordi de overgribes af bevidsthedsstrømmens monomani. Teksten “brækker sig”, for ikke at brække sig

og fremstår derigennem hermetisk lukket – blottet for mening, fordi omverdensrelationerne opløses.

En anderledes variant ses i tekst 94:

[...] det var måske der hunden lå begravet, det havde måske været det hun havde pønset på indtil det kom hende til at stå hende fuldstændig klart hvad hun pønsede på, men den som pønser en andens grav pønser selv i den, og man skal ikke pønse med sten når man selv pønser i et glashus [...] (s. 113)

Igen konstitueres teksten af et bærende leksem, "at pønse", men denne gang opløses omverdensrelationerne ikke. I stedet overtager "at pønse" de forskellige verbers plads, hvorved ordsprogene og flosklerne bliver meningsløse. I Gulddal og Møllers artikel "Sludder og vrøvl" (1998) demonstreres, hvorledes Hultberg konsekvent benytter disse to strategier til at tømme bogen for mening. Begge eksempler illustrerer dog også subjektets *forsøg* på at italesætte deres tanker og følelser – deres forsøg på at indtræde i det sproglige fællesskab. I tekst 156 sker det igennem et forsøg på at bestemme omverdensrelationerne og i tekst 94 forsøges autoritativ kraft lånt fra ordsprog og floskler. Ingen af strategierne er dog holdbare, og i en del af teksterne kredser subjektet eksplicit om denne manglende evne til at udtrykke dets tanker og følelser. F.eks. er manden i tekst 453 fuldstændig bevidst om sin manglende mulighed for at formulere sin utilfredshed med hustruen åbent:

[...] hun var sød og hun var kærlig og det var derfor hun gik ham på nerverne for hun gik ham endnu mere på nerverne jo mere hun anede at hun gik ham på nerverne [...] hvorfor er du pludselig blevet så tyk og hvorfor vælder du ud så der slet ikke mere er nogen plads til mig, det var det han ville spørge hende om, men han vidste også at spørgsmålet var uforståeligt i al sin irrationalitet [...]. (s. 517)

Igennem selve forsøget på italesættelse (og den manglende evne til at gøre det) sker der alligevel en art italesættelse på et overordnet niveau i romanen. Gentagelsen af bestemte leksemer i kombination med meningstømningen bevirker, at leksemernes udtryksside løsriver sig fra deres indholdsside. Det bliver deres lydlige udtryk, der står tilbage, og således peger de enkelte tekster tilbage på romanens musikalske titel. Selvom hver monolog har deres særegne tone, indgår de altså i en overordnet musikalsk komposition, der dog ikke har længere tidslig udstrækning end den enkelte tekst. Kompositionen er således kendetegnet gennem samtidighed og fællestræk i de enkelte toners tema, men uden narrativ udstrækning, og derved fordobler selve kompositionen den enkelte teksts monomani. For Hultbergs iagttagelser kredser om og udmunder hele tiden i samme musikalske *italesættelse*: Mennesket fanget i dets egen bevidsthed, ude af stand til at række ud mod mennesket, men evigt forankret i sin egen egoisme og repressive socialitet, som følge af afstanden mellem tanke, tale og handling.

I betragtning af hvorledes de enkelte subjekter ikke magter at forløse sig selv

sprogligt i monologerne, fremstår afslutningens postulerede forløsning således yderst problematisk. I receptionen af bogen har netop dette spørgsmål da også været en kilde til undren. Hultberg selv siger:

Jeg ved ikke, om jeg vil holde så fast på det i dag, men dengang ville jeg have sagt, at forløsningen ligger i selve det at kunne få lov til at formulere sig. I samme øjeblik du formulerer noget i ord er du dig også dette bevidst, og det at gøre sig noget bevidst er i sig selv forløsende. (Hultberg cit. efter Jensen 1996)

Erik Granly Jensen er inde på noget lignende, når han mener, at den enkelte monologs ophør i *bogen* også er monologens ophør, hvilket skulle pege i retning af, at det enkelte subjekt har vristet sig fri af monomaniens tabserfaring.⁹¹ Imidlertid bærer monologerne selv ikke præg af en sådan udvikling, men har tværtimod karakter af et nedslag. Der er således ikke belæg for at mene, at monologerne taler sig fri af sig selv. Det problematiserer også Hultbergs egen udlægning, som han da også selv har visse forbehold overfor. Monologerne overskrider aldrig grænsen mellem tanke og tale – de indtræder ikke i det fælles sprog på nær igennem bogens fremstilling af deres mislykkethed.

En del tyder på, at det netop er i spændingen *mellem* indledningens og afslutningens iscenesættelse af narrativ udstrækning kontra polyfoniens øjeblikstilstand, at en eventuel forløsning skal findes. I hvert fald adskiller disse to strukturer sig såvel sprogligt som fortælle-mæssigt. Hvor de monomane tekster udgjorde en kredsende bevidsthedsstrøm, der kun afsluttes for at adskille de enkelte tekster fra hinanden, er rammefortællingen en ophobning af punktummer: "Tidløst gående. Ud til friheden. Til det nye liv. Hvilket herligt øjeblik. Til freden. Livfuldt gående. Gående." (s. 611). Udover at opløse hinanden omvendes de to strukturer også indefra: De enkelte teksters *øjeblikstilstand* bevæger sig uden afbrydelse, mens den narrative strukturs løfte om *tidslig udstrækning* og derigennem meningsfuldhed hele tiden punkteres. Og den endegyldige nedskrivning af værket markeres igennem den afsluttende punktering: Afslutningen er underskrevet "Frankfurt am Main 1981-84". Denne tidslige og rumlige bestemmelse er et direkte modsvar til monologernes tidløshed. Herigennem illustreres, hvorledes vi i afslutningen befinder os på et overordnet fortælleniveau: Det individuelle er afløst af menneskemassens fælles karaktertræk, og den distale synsvinkel indplacerer rammefortællingen i et realunivers. Indledningen og afslutningen er således en forfatterkommentar – et forløsende overgreb på teksten. Forløsningen kommer af den grund mest af alt til at virke som en parodi, fordi den netop etablerer sig som en modstruktur til, og derved også som en negation af, individets særegenhed – samtidig med at den også tenderer en opløsning af sig selv qua dens hyppige punkteringer og monomane brug af leksemet "at gå". Kun ved at påtage sig en overordnet fjern synsvinkel kan subjektet fremstilles som livfuldt, og

91 Jf. Jensen 1997.

selv det gøres altså ikke overbevisende. *Requiems* "forløsningspotentiale" er derfor ikke at finde i hverken den monomane fremstilling af subjektet eller forfatterens overgribende postulerede forløsning. I stedet ligger det i sammenstøddet mellem de to strukturer, der griber ind i hinanden og danner en spændingsfyldt enhed, hvori ydre og indre forsøges fastholdt på samme tid og derved aftegner subjektets hvileløse pendulering mellem det almene og det særegne, den lineære tidslighed og sansningens nu, det rationelle og det irrationelle.

Forfatterskabets selvopgør med forløsningen

Den relativt korte *Slagne veje* (1988) gør på sin vis op med rammefortællingens postulering af forløsning i *Requiem*. Bogen er delt op i to fortællekrede, hvoraf den første består af 40 korte tekster, mens den anden består af seks længere monologer. I første fortællekreds skitseres et individs liv fra fødsel til død i hver enkelt tekst. Som følge af det store tidsmæssige spænd, der er at finde i disse tekster, er de markant narrative. Imidlertid negeres selve fortællingen oftest i den afsluttende sætning, der typisk er sarkastisk eller ondskabsfuld. Ved at lade negationen indtræde til slut i det narrative forløb forskydes teksternes betydningspotentiale fra narrativiteten selv til dennes ombrud eller destruktion.

I monologerne er personerne omvendt fastholdt i det erindrende nu, som de aktivt forsøger at vriste sig fri af gennem bevidsthedsstrømmens nærmest utrættelige insisteren. Problemet er imidlertid, at det overblik, som prætenderes i de første 40 tekster, er fuldstændig fraværende, hvilket medfører en rablende stil, som gør at teksten ikke organiseres i perioder. Det betyder, at også læseren får meget svært ved at få fodfæste i teksten; den manglende grammatiske inddeling udmatter og desorienterer læsningen, fordi læseren ikke kan etablere et privilegeret punkt, hvorfra tingene anskues. Læsningen bliver yderligere besværliggjort af hyppige synsvinkelskift, som gør en bestemmelse af omverdensrelationerne problematiske.⁹² En konsekvens af den sproglige opløsning er, som i *Requiem*, at læseren reorienterer sig i teksten og forsøger at finde nye strukturer, hvormed den kan fastholdes. Og ligesom i *Requiem* organiseres teksterne rytmisk ud fra gentagelsesstrukturer, der består af bestemte vendinger eller ord. I "Spilleregler" organiseres teksten således gennem den gentagende brug af "så lad dog være". Det medfører to ting: *For det første* antager teksten ikke en typisk fremadskridende bevægelse, men nærmere en spiralbevægelse, der hele tiden pendulerer mellem det bestemmende og organiserende princip og den fortælling, som monologerne forsøger at udkaste, og *for det andet* rystes tegnets udtryksside fri af dets indholdsside og underminerer dermed også hele forsøget på fortælling. Sagt på en anden måde: Gentagelsesstrukturerne overgriber forsøget på

92 I "Spilleregler" dækker det personlige pronomen "han" f.eks. over en række personer, fordi synsvinklen konstant skifter.

at skrive sig fri, fordi de på én gang udgør såvel udgangspunktet for det, subjektet vil skrive sig fri af, som organiseringen af monologens kværnen.

Begge fortællekredse peger på denne vis mod fortællingens destruktion og ophør og negerer derved også den postulerede forløsning, som netop narrationen muliggjorde i *Requiems* rammefortælling.

Dannelsens principper og misvækst

Præludier (1990) er til dels en atypisk Hultberg-roman. På trods af at den i lighed med de to forgængere arbejder med kortprosaen og fragmentet, indsættes de enkelte tekststykker i en kronologisk orden. Ydermere knytter fortællingen sig til en enkelt persons bevidsthedsstrøm: den unge Fryderyk Franciszek Chopin. Ved at følge salongeniets barndomsliv trækker Hultberg veksler på den biografiske fortælling, uden at bogen dog helt passer ind i et sådant skema. Det biografiske overskrides, fordi fortællingen om Fryc bliver et *generelt* billede på dannelsens principper og negative sider. Man kan derfor betragte den som en art negativ dannelsesroman, der aftegner spændingen mellem de borgerlige dannelsesidealer og den misvækst og perversion, som kommer til udtryk i udførelsen. På denne vis borer Hultberg sig også ned i den oplysningskritik, som jeg tidligere har berørt i forbindelse med behandlingen af de tidligere forfattere: Frisættelsen af subjektet forvandler sig til undertvingelse og tingsliggørelse af selv samme. Dannelsesromanen knytter sig oftest til en traditionel narrativ fremstilling, hvor dialogiciteten mellem hovedpersonens indre og samfundets ydre udgør en tematisk fremdrift, som traditionelt overvindes igennem etableringen af et helt subjekt, hvis indre er i overensstemmelse med det ydre. Problemet med denne form er, at den altid allerede har placeret sig på den ydre side af subjektiviteten, fordi den distale synsvinkel (som oftest olympisk) knytter an til almenheden nærmere end subjektets særegenhed: Fremstillingen af en subjektivitet er derfor medieret igennem almenhedens reduktive kategorier. Derfor er det også interessant, når Hultberg vender relationen om. I *Præludier* filtreres den ydre verden således igennem det subjekt, der udsættes for den. Samtidig fremstilles dannelsens *idealer* i sit eget særegne spor, der består af dannelseslitteratur fra samtiden, hvorved de to spor etablerer en spænding mellem idealerne og deres udmøntelse.

Men selv om Frycs fader kan anklages for at misforstå og pervertere f.eks. Jean-Jacques Rousseaus pædagogikroman *Emile* (1762), så anes der også i selve idealerne grundstenene til perversionen:

Lille Felicya stod ved vinduet og strikkede. Da hun endnu ikke var så stor, havde hun stillet sig op på en bæk. Pludselig kom en rytter sprængende ind i gården. "Broder Karl, broder Karl," råbte Felicya. Den gode pige ville gerne komme sin elskede broder først i møde [...]. Hun havde, som hun ellers havde for vane, kunnet stige forsigtig ned fra bænken; men hendes glæde var umådeholden stor,

hun sprang – og faldt! Hvor forskrækket blev hendes broder ikke, da han trådte ind og så den lille pige som han elskede så højt ligge grædende med blødende ansigt, og hvor blev gensynet ham dog ikke bitter. Da faderen erfarede dette, sagde han blandt andet: “Den der ved at vise mådehold i sin glæde, sparer sig selv en mængde ubehagelige tildragelser.” (Hultberg 1990, s. 74-75)

Idealet er kontrol og selvkontrol. Følelseslivet skal undertrykkes til fordel for fornuftslivet, hvilket bevirker, at en væsentlig del af subjektiviteten tilsidesættes. For Frycs kunst er dette katastrofalt, fordi kunsten netop er en forlængelse af de sider af ham selv, som dannelsen undertrykker. Kontakten til det indre liv, som er så væsentlig for en skabende kunstner, eksternaliseres og placeres i faste skemaer. Musikken udgør et modsprog til denne beherskelsestrang, fordi den udgør en “forbindelse til på den ene side kroppens profanitet og på den anden side en formel, sakral transcendens.”⁹³ På den ene side har vi de små formers karakter af improvisation og lystbetonet leg, mens vi på den anden side har den musikalske storform, som Fryc aldrig realiserer, fordi han hele tiden støder på omverdenens fornuftstænkning. Hans fuga afvises af professor Elsner:

Men det er jo en fuga. Og han ser på mig. Men der er jo parallelle kvinter. Og her, en parallel oktav. Og jeg stirrer på professor Elsner. Så hurtigt han har kunnet se det. Nej, bliv du hellere ved dine mazurkaer og dine polonaiser og giv dine søstre lidt at danse efter. (s. 219)

Musikken som transcendental form afvises, og de små formers karakter af leg stivner i deres funktionalitet, i en nanisme, for nu at tale Jens-Martin Eriksensk:

[...] og min mor spiller mine melodier og Ludwisia og Zuzia danser og jeg selv bliver siddende og det er ikke som det skal være, for det er ikke som jeg har villet det, og ville og ville, og du har jo ingen vilje at have, og så har jeg lyst til at rive nodebladet fra klaveret og få det i tusinde stykker men jeg vover det ikke for det er min far der har skrevet, og efter mine fingre, og jeg har tvunget min far med mine fingre men han har tvunget mig tilbage. (s. 96)

De fragmenter af følelseslivet, som Fryc formår at omsætte musikalsk, er allerede indlejret i forbrugspatologien. Hans præludier, polonaiser og mazurkaer tjener en specifik funktion i samfundslivets dannelsesstænkning. De afgrænses og udgrænses til bestemte rum: Det er specifik dansemusik, fyrste-march osv.

Det er netop funktionaliseringen, eller tingsliggørelsen om man vil, der igen og igen tematiseres som de borgerlige idealers grundsten. Dannelsesidealene bliver en overflade, som den instrumentelle fornuft bruger til at dække sin undertrykkelse af barnet ind under. Frycs forældre camouflerer således deres overgreb ved at fremstille disse som varetagelse af børnenes interesser. Børnene skal være have en bedre start end forældrene – “pigerne skal giftes med hædersmænd og Fryc. Fast stilling” (s.

93 Huang 1997, s. 128.

86). Opdragelsen tager imidlertid aldrig udgangspunkt i børnenes behov, men bliver en række regulative principper, der skal sikre, at de kan indgå på fornuftig vis i samfundshierarkiets funktioner, for derved på rette vis ikke at bringe skam eller sorg over *forældrene*. Frisættelsen af individet lænker selv samme i en instrumentel fornuft: Det værdifulde bliver måden, hvorpå "tingene" kan indtræde i samfundshierarkiet på – ikke "tingenes" egenart. I *Præludier* fremstilles således en kamp mellem subjektets særegenhed og samfundets inddæmning af denne. Mod slutningen af romanen eskalerer denne kamp i takt med Frycs modning. Hans musikalitet er en ikke-reglementeret kerne, som ikke passer ind i den instrumentelle fornufts sfære, hvorfor forældrene ønsker, at han skal gå i gymnasium og få sig en boglig uddannelse:

Livet er ikke lutter triller og fingerfærdighed, den er uigenkaldeligt forbi, barndommens tid, barnets barnelege, uigenkaldeligt, musik-
kens tid, musikkens lege, der kommer noget nyt, livets alvor, og der
må musikken vige, for det der virkelig gælder. (s. 265)

Musikken har mistet sin værdi. Den rummer ikke længere kraft, men er blot reduceret til barndommens leg. Imidlertid er denne destruktion af det musikalske potentiale en direkte konsekvens af den instrumentelle fornufts beherskelsesstrategi. Frycs muligheder for at skrive den store form afvises, fordi den er uegennyttig og ureglementeret. Genier som Bach kunne måske arbejde i storformen, men "han levede også i en ganske anden tid end vor, og vi kan nu til dags ikke på den måde gøre hvad Bach gjorde" (s. 221). Og den lille form afvises som pjank og lejlighedsmusik. Idealerne om fremskridt og frigørelse resulterer således i en negering af de elementer, som rummer mulighed for at overskride det bestående.

I romanens sidste fragment sidder Fryc ved klaveret og kigger ud af vinduet, hvor det regner. I sin desperation og sin kamp for at bevare et rest af håb om at kunne videreføre sin musikalske kerne anråbes skæbnen:

Og jeg lukker øjnene et øjeblik, og den første dråbe når jeg åbner dem igen, og den skal være min dråbe, og den er mig [...] og hvis den løber, og direkte mod enden af ruden, og hvis den tager dråber op, og løber myndigt, hvis den løber helt til enden, hvis den løber helt ned, så bliver jeg musiker, bliver pianist, komponist, og berømt [...] og jeg følger den, og den løber, og den optager dråber i sig, og den bliver kraftigere og kraftigere, og så standser den, og med ét, den løber ikke længere, den står stille min dråbe, står helt stille, kan ikke komme videre, den kommer ikke videre, stående, spændt, fyldt, om den kan komme videre [...] og den spredes, pludselig, spredes i mangfoldige småløb, små dråbeløb, på ruden, og den forsvinder, siver ud, i mangfoldige løb, og den er væk, min dråbe, væk, jeg kan ikke følge den længere, forsvundet, min kunst, pianist, når aldrig bunden af ruden. (s. 266)

Det smukke afsnit forener det biografiske, Frycs øjeblikstilstand og dannelsesperspektivet, samtidig med at det bliver et billede på romanens komposition. Udover at

være et billede på hvorledes Frycs indre liv destrueres af omverdenens dannelsesidealer, henviser regndråbens splittede bevægelse også til den fragmenterede romanfremstilling, hvor Frycs indre dråbe hele tiden brydes og ændrer retning i de andres stemmer. Ydermere bliver det et billede, der peger frem mod den voksne Chopins senere musikalske karriere, der aldrig gjorde sig fri af de små former. Endelig mimer den indholdsmæssige fremstilling af dråbens løb over rudens opbygningen af Chopins berømte præludium op. 28 no. 15, der også er kendt som "Regndråbepraeludium".

I overordnede træk kan præludiet inddeles i tre dele: ABA¹. A-delene er i des-dur og er kendetegnet gennem disses melodiske tema. Delene har foredragsbetegnelsen *Sostenuto* (: dvælen) og mimer den overordnede melankoli, som Fryc oplever. Han sidder passivt og lader regnen danne et melodisk kredsende baggrundstema for sin egen tristesse. Således er regnens trommen i form af A-delenes rytmiske bevægelse også nedtonet til fordel for det melodiske. B-delen introducerer et brud, både harmonisk og melodisk. Harmonisk er den i cis-mol, og det rytmiske motiv er det væsentlige. Perspektivforskydningen modsvarer Frycs aktive registrering af én dråbe og dens bevægelse ned over rudens. I modsætning til A-delene samler udtrykket sig altså i et rytmisk forløb, der mimer regndråbens bevægelse ned over rudens. Fra sin sarte begyndelse (*sotto voce*) vokser dråben og indoptager andre dråber i sig, hvilket kommer til udtryk ved at akkorderne bliver mere fyldige, både dynamisk og node-mæssigt. Accentueringen af bestemte klange (*sforzando*) kan ses som markeringer af brud på dråbens lige bevægelse: Regndråben stopper næsten op, skifter spor og finder ny vej. Med tilbagevendingen til A-delen spredes dråben igen. Den centralperspektiviske sansning, hvorved han aktivt udvalgte sig et element i regnen og gav det determinerende potentiale, forløste ham ikke. Og Fryc tilbagevender således til den passive registrering af den grundlæggende misstemning i sit indre, som aftegnes i regnens overordnede billede.

På denne vis er romanen, sin voldsomme fremstilling af den instrumentelle fornufts knægtelse af menneskelivet til trods, måske alligevel Hultbergs lyseste og lykkeligste. For i det sidste fragment overskrides og etableres et rum, hvori *ansatsen* til den store form etableres gennem sammenføjnngen af romanens overordnede komposition, Frycs øjeblikstilstand og Chopins karriere samt hans musikalske kompositionsprincip i "Regndråbepraeludium". I ansatsernes eksplicitte melankoli og tab ligger således også et implicit svagt, men dog hørbart håb, der opstår ved overskridelsen af det værkimmanente rum i flerdoblingen af tabsbilledet.

Subjektet som forsvindingspunkt

I Hultbergs forfatterskab kredses om et subjekt, der er på grænsen til at forsvinde ud af teksten – selv når teksten omhandler dette subjekt. Bøgerne arbejder i sprogets overflade og forsøger igennem ydre sprogeksp eksperimenter at aftegne subjektets indre.

Dette er ikke nødvendigvis skidt, da det påpeger og fremviser en plasticitet, som bøgerne deler med det moderne subjekt. Selv i *Requiems* indre monologer truer de enkelte subjekter, som jeg allerede har været inde på, således med at opløses, dels fordi de ikke kan krydse grænsen mellem deres smertelige singulære erfaringer og et fællessprog, dels fordi deres subjektproblematik løsriver sig fra sprogets indholdsside og udelukkende fremvises gennem forfatterens sprogeksp eksperimenter. Hultberg kommer på denne vis selv til at pointere afstanden mellem tanke, tale og handling igennem den stiliserede og til tider skematiske afsøgning af valide repræsentationsformer. Dermed kan man anskue Hultbergs forfatterskab som en fordobling af den instrumentelle fornufts idealer om kategorisering og bestemmelse, men i fordoblingen ligger et kritisk potentiale, da den indirekte påpeger, hvorledes også subjektiviteten må inddæmmes og udgrænses, såfremt den skal fremstilles i det fælles sprog. Denne sprogproblematik tager Hultberg på elegant vis konsekvensen af i *Byen og verden* (1992). Han opgiver fremstillingen af subjektet selv, men benytter i stedet den dækkede direkte tale til at vise de rester af subjektet, der er at finde i det fælles sprogs reduktive beskrivelser. Således slutter Hultberg en bevægelse, der går fra Gynther Hansens mere traditionelle subjektframstilling, over Christian Skovs værker, hvor læseren tvinges ind i den fragmenterede subjektivitets sprog og omverdensforhold, til Jens-Martin Eriksens arbejde, hvor subjektets kommen til sig selv er en kamp for at finde et eget sprog i omverdens dækkede tale, til endelig Hultbergs *Byen og verden*, hvor der ikke længere findes et personligt sprog overhovedet, men kun fællesskabets sprog – jo mere der ledes efter det moderne subjekt, jo mere unddrager det sig en direkte fremstilling.

Byen og verden består af hundrede korte prosatekster, som hver skildrer et livsforløb eller vigtige momenter i et sådant. Udover at disse er markant narrative og indskriver sig i en realistisk tradition, hvori mennesket forsøges skildret i sit miljø, kan de alle henføres til provinsbyen Viborg. Romanens karakterer er altså bundet sammen af det fælles rum, de befinder sig i, om end dette er så stort, at de ikke er i tæt berøring med hinanden. Ydermere spænder rummet tidsligt over det 20. århundrede: Længst tilbage i tiden finder vi Holger Zennt Marsk Ringvad, der blev "født med århundredeskiftet" (Hultberg 1992, s. 96) og længst fremme i tiden er Ingo Charles Svendsen i tekst XCVIII, hvor vi befinder os i 1992. I modsætning til den realistiske tradition og den traditionelle romanform fremstilles teksterne dog ikke i en ordnet kronologisk eller på anden vis meningsgivende komposition. Den eneste narrative udvikling, som romanens overordnede komposition byder på, er de tre skildringer af Povl Hestlunds møde med kærligheden, som danner en slags ramme om romanen, fordi teksterne om ham er placeret som I, LI og C: Hans kærlighedsliv udgør både indledning, midte og afslutning af romanen. I forhold til resten af teksternes kronologiske uorden fremstår det lineære udviklingsforløb, hvor tredje gang er lykkens gang for Hestlund, imidlertid som en parodi på den tradi-

tionelle dannelsesroman, som Hultberg også problematiserede i *Præludier*. I tekst C lyder det da også “[...] Povls skolevej havde nu een gang aldrig taget ham den lige linje mellem to punkter” (s. 292). Den lige vej, som han i romankompositionen tager, problematiseres altså som ude af takt med den måde, virkeligheden forløber på. Hestlunds placering i romanens komposition tjener dog også andre formål. For det første lukker kompositionen romanen om sig selv, og for det andet inddeler den romanen i to lige store dele. I den første del præsenteres læseren aldrig for samme person to gange, mens anden del ofte griber tilbage og lader fortællingerne overlappe tidligere fortællinger således, at en hovedperson i en fortælling optræder som biperson i en anden. På denne vis trækker romanen forbindelseslinjer mellem det evigt voksende persongalleri, men uden at disse forbindelser bliver andet end et slags kit, der er bestemt af, at de alle deler samme rum. Der er med andre ord ikke en immanent værdi i forbindelseslinjerne – folk griber ind i hinandens liv, men genkendelsen subjekter imellem er fuldstændig fraværende. Udover at karaktererne indimellem krydser hinandens spor, som i *Requiem*, hver med blikket rettet fast mod deres egne fødder, holdes de udelukkende sammen af det sladder- og myterum, som Viborg udgør i Hultbergs fremstilling. Romanen er på den vis en aftegning af en subjektløs by, hvor subjekterne (og dem er der ca. 400 af) kun lever gennem omverdenens kollektive mumlen. Det enkelte subjekts særegenhed forsvinder i sladderens og misforståelserne, som præger det overfladiske fællessprog, vi betjener os af – det forsvinder i afstanden mellem subjektets indre og det samfundsmæssige ydre.

En del af grunden til dette skyldes, at Hultberg bevidst vælger at placere sig selv og derved læseren på afstand af det enkelte subjekt:

Tanken med romanen var dette udtryk ‘inden for voldene’, hvor byen skal ses som en slags teat[er]rum, og bakkerne bagved byen på den anden side af søen bliver en enorm tilskuerplads, hvorfra det som sker i byen kan betragtes. (Hultberg, cit. efter Jensen 1996)

Der er altså, som i Hultbergs andre værker, tale om at forsøge at skildre subjektets vilkår og indre igennem en ydre distal synsvinkel. Ved at lade romanens rum glide sammen med et realrum og samtidig præsentere det via en ydre synsvinkel oparbejdes en forventning hos læseren om autenticitet. Ved hjælp af autenticitetsmarkørerne etablerer romanen en dobbelthed. På den ene side prætenderer den at skulle læses realistisk, hvilket også bestyrkes af dens realistiske tema: det almindelige liv i en dansk provinsby. På den anden side tømmes autenticitetsmarkørerne for betydning igennem formarbejdet, hvilket vi skal se nærmere på i næste afsnit. Samtidig pendulerer romanen mellem det overordnede kompositionsmonster (eller mangel på samme) og den enkelte teksts mønster. Hvor den overordnede komposition er blottet for narrativ udstrækning, er de enkelte tekster, der binder sig til subjekter, yderst narrative. På denne vis kan man sige, at Hultberg problematiserer den store fælles fortælling, og at kun det enkelte subjekts personlige fortælling er mulig – og

at han samtidig kiler sig ind mellem såvel en traditionel narrativ fremstillingsform (den enkelte tekst) som en modernistisk (den overordnede komposition). Det er imidlertid mere kompliceret end som så. Subjektet er nemlig næsten fraværende fra den narrative fortælling om subjektet – det fremstilles gennem omverdenens tale, og selv når det endelig kommer til orde, tager det farve af fortællerstemmen og truer med at opløse sin egen udsigelse. Omvendt vil jeg mene, at man i det overordnede kompositions mønster kan finde sporet af den store fortælling om det moderne subjekt – denne er bare ikke kendetegnet igennem narrativitet, men igennem opløsningen af narrativ fylde. Således støder de to mimesis-strategier sammen i form af romanens to kompositions niveauer – men på omvendt vis end traditionelt: I *Byen og verden* er skelettet den enkelte tekst, mens det overordnede mønster flosser dette skelet op. I stedet for at den processuelle Jetztzeit indskrives i en overordnet narrativ ramme, er det den narrative ramme som indskrives i det struktur- og retningsløse.

Papfigurer og papkulisser

En af fordelene ved Hultbergs måde at bruge den dækkede direkte tale på er, at den fastholder en ofte uafgørlig dobbeltudsigelse, hvor fortæller og karakter glider sammen, hvorved det bliver muligt at fastholde to forskellige fortælleniveauer på samme tid. På én gang lader fortælleren fremstillingen af sladderdiskursen farve af karakterernes sprogbrug, mens fortælleren samtidig laver stilbrud og omvendinger i forhold til denne diskurs:

Ellen Aamund elskede hunde og hendes far, snedkermester Gunnar Aamund tillod ikke hunde. Fru Aamund forklarede sin yngste datter at det var fordi Far engang som ung var blevet overfaldet af en Sankt Bernhardshund, Far havde bare villet kæle for den og så havde den angrebet Far, sådan er Sankt Bernhardshunde, lunefulde, sagde Fru Aamund, men Ellen kendte sin Far godt nok til at vide at hvis der var nogen der var lunefuld så var det ham, at det skulle ikke undre hende om Sankt Bernhardshundens bid ikke var følge af direkte provokation eller sågar i selvforsvar (s. 132)

Moderens tale er naiv. Hun gentager konsekvent "Far" i stedet for at substituere ordet med "han". På denne vis forenkles sprogbrugen, som om der tales til et barn. Det bestyrkes yderligere, da Fru Aamunds udtalelser tilnærmer sig et direkte citat, hvilket ses af den tydelige brug af inkvit, samt skiftet fra præteritum til præsens: "sådan er Sankt Bernhardshunde". Omvendt fremstilles Ellens tanker med en sproglig modenhed, som overskrider barneperspektivet: "at det skulle ikke undre hende om Sankt Bernhardshundens bid ikke var følge af direkte provokation eller sågar i selvforsvar". Overfor moderens barnesprog står altså barnets relativt høje stil, som dog også brydes igennem en dobbelt negation, hvorved en fastsættelse af fortællepositionerne bliver uafgørlig. Forskellige diskurser støder sammen og negerer ikke blot

hinanden, men også sig selv. En af konsekvenserne af dette er, at fortællingen får en ironisk undertone. Moderen fremstår reelt mindre reflekteret end barnet, fordi stilforskellen fremvises, hvorved også en kausal linearitet brydes: Det er barnet, der er den voksne, og den voksne, der er barnet.

Selvom fortællingerne glider ind og ud af forskellige karakterer, brydes også deres perspektiv i den skjulte fortællers formarbejde, der organiserer materialet på en sådan vis at dobbeltmoralen og hykleriet og ikke mindst afstanden mellem subjekter hele tiden pointeres. Enkelte gange træder fortælleren frem, hvilket markeres igennem skift mellem præteritum og præsens, men fortællerautoriteten demonstrerer også her sig selv igennem en ironisk formleg, f.eks.:

Et sexuel motiv er naturligvis udelukket. Så mon det alligevel ikke nu, næsten fyrretyve år efter begivenhederne, er på tide at afsløre hvad der virkelig fandt sted [...] (s. 197)

Fortællerstemmens nøgterne stil, der lover bestemmelse og vished udmønter sig i en vanvittig fortælling om, hvorledes Palle Hvidt beder John Nørskov om at skære hovedet af sig som følge af en religiøs overbevisning:

[...] først for nylig var [det] blevet ham åbenbart i en pludselig indsigt at han havde været på vildspor og at forargelsen slet ikke som han hidtil havde forment hidrørte fra det lem han egenhændigt men altså omsonst havde fjernet, det var ikke kødets, det var tværtimod åndens hovedsæde der vakte anstød, og det opsætsige intellekt som dag og nat ikke gav ham ro men igen og igen indgød tvivl [...] (s. 198).

Fortællerstemmens nøjeregnende bestemmelse bliver altså til en fortælling om personer, der afviser den intellektuelle bestemmelse. Ydermere skifter fortællerens roller – snart er fortællerrollen alvidende som i ovenstående afsnit, snart uvidende.⁹⁴

På trods af at fortælleren således glider ind og ud af karaktererne, forbliver disse uhåndgribelige for læseren, da den enkelte karakters sprogdiskurs undermineres og omvendes i mødet med andres sprogdiskurser. Romanen fremstiller således en dobbelthed, hvor der benyttes stilgreb til at postulere en autenticitet, men hvor disse i stedet viser sig at tømme teksten for selv samme. Det ses også i romanens udstrakte brug af *proprier*, der har samme effekt som brugen af leksemer i *Requiem*. I den realistiske fremstilling er det typisk at tilskrive fortællingen autenticitet gennem brugen af navne. I *Byen og verden* overdrives dette til en sådan grad, at det kommer til at fremstå som en parodi på autenticitetsmarkøren selv. Således overdrives præciseringen af navnene, der også i sig selv er meget særprægede: "Oberstløjtnant Holger Henrik Clockk med to 'c'er og to 'k'er" (s. 81) eller "Waldemar med W von Cronenfeld" (s. 160). Præciseringen af stavemåden er dels en pointering af subjektets individualitet, dels en mimetisk strategi. Clockk er således kendetegnet igennem en

⁹⁴ Jf. f.eks. "hvad der egentlig fandt sted den pågældende aften i lejligheden stod senere alle uklart" (s. 102).

militær præcision, som han bruger i en stramt opbygget brevskrivning:

Han kunne tilmed i de teoretiske timer finde på at stille opgaven, Skriv et brev til Deres lokale myndigheder og beklag Dem over den mangelfulde snerydning foran deres bopæl [...], og han forklarede hvorledes ethvert brev skulle opdeles i afsnit, a), b), c), d), e), et cetera [...]. (s. 81).

På denne vis opstår der et spændingsforhold på to planer. *For det første* er der en spænding mellem propriets særegenhed og den typekarakter, som mimesisstrategien indfælder subjektet i. For det andet er der en spænding mellem mimesisstrategiens traditionelle formål, at efterligne virkeligheden, og resultatet. Igen omvendes de traditionelle kategorier altså. På trods af at den viborgensiske virkelighed trods alt nok består af flere jensenske og hansenske individer, benytter Hultberg særegne proprieter til sprogligt at markere en individualitet. Denne fortaber sig imidlertid i propriets mimesis, hvor den kommer til at aftegne en type. Ydermere mister også propriernes særegenhed deres værdi som følge af den blotte mængde og ikke mindst med den hyppighed karakterernes navne gentages i løbet af fortællingerne. Særprægede navne som Holger Zennt Marsk Ringvad, Otilie Otkjær, Heinz Conrad Döhle og Carl Garland Weber står side om side med mere traditionelle navne, uden at livsfortællingerne af den grund løsriver sig fra deres trivielle præg. Den konstante pointering af autenticitet og forsøg på at bestemme sagforhold modsvares af bestemmelsen selv, der med sine hyppige gentagelser koger individerne sammen til en grødet masse, hvorved et ensidigt og reduktivt billede af individerne tegnes. Karaktertegningen foregår nemlig hele tiden i den sproglige overflade. Man når aldrig ind til karakterne selv.

På trods af de enkelte livsfortællingers udpræget høje narrative tempo er karaktererne blottet for tidslighed: I den psykologiske karaktertegning er der ikke spor af udvikling. En konsekvens heraf er, at bysladderer fremstiller karaktererne metonymisk – kendetegnet igennem et enkelt karaktertræk, hobby eller ting. For Clockk var det brevskrivningen (XXXVII), Margot Lehrhøj er god til at tegne (XVI), mens Christian de Forchelet-Odon er knyttet til sin neglesaks (XXIII), og Hans-Jørgen Kofoeds forældrebinding illustreres igennem den hjerteformede porcelænsæske, han finder efter moderens død (LXXXIII). Selvom karaktererne ofte tilskriver tingene en funktion eller et træk, som de, i deres forsøg på at materialisere en harmonisk helhedstilstand, ønsker at spejle sig i, må de opgive dette. Tingene kan ikke bære den symbolske funktion, som karaktererne tildeler dem, og ligesom navnene og præciseringen af navnene ikke kan fremvise subjektets særegenhed, kan tingene derfor heller ikke. Det er således ikke subjektet, der hersker over tingene, men tingene der bemægtiger sig subjektet, fordi det forsøger, at fremskrive en mening via tingene. Tingsligheden bliver derved ofte determinerende for de enkelte karakterers skæbne.

Ligesom karaktererne er uden dybde, fremstår også rummet som en kulisser.

De hyppige stedsbetegnelser bruges ganske vist til at illudere et realrum, men byen unddrager sig derudover nævneværdig beskrivelse. Det bevirker, at også stedsbetegnelserne tømmes for betydning i forhold til realrummet: Den konkrete geografi bruges blot til at illustrere en grundlæggende social og historisk geografi, forskellen mellem rig og fattig, høj og lav osv. På denne vis lukker Viborg sig om sig selv og bliver et mikrokosmos. Det er med andre ord ikke Viborgs særegenhed, der skildres, men grundlæggende sociale strukturer. Derfor peger byen også ud mod verden. Det kunne lige så vel have været enhver anden provinsby, der var omdrejningspunktet. Klichéerne ville muligvis være andre, men strukturerne de samme.

Resignation

Langt de fleste af menneskeskæbnerne i *Byen og verden* ender i nervesammenbrud, isolation eller resignation. Vi har at gøre med fortællinger om, hvorledes livet og ikke mindst sladderens knægter det enkelte subjekt. Romanen præsenterer således et rum, hvor selv "et pragteksempel af en dreng" (s. 99) ender med at hænge "sig fra kroen i loftet" (s. 104), fordi det ikke er muligt for subjektet at realisere sine inderligheder i et samfundsmæssigt ydre rum. Eksempelvis støder Margot Lehrhøjs kunstnerevner på grund, hvorefter hun resignerer til trygheden:

[...] Margot søgte ind som plattedame på Den kongelige Porce-lænsfabrik. Hun var lige ved at blive antaget, og det ville jo have været en stor ære, men på den anden side, hun var lettet over ikke at skulle så langt væk.

[...]

Margot Lehrhøj lavede selv sine brevkort, hun købte enkle hvide kort på bøttepapir, dekorerede dem med akvarelfarver med blomster- og landskabsmotiver [...]. (s. 32-33)

Almenheden er måske nok reduktiv, men repræsenterer samtidig også en tryghed for et subjekt, der ikke tør stå alene i verden. Således ender hun også sine dage i et forhold, der mest af alt virker som et forsøg på at holde ensomheden stangen:

[...] men så havde landretssagfører Birger Christiansen jo også sagt til hende, åbent og ærligt, da han erklærede sig, De må forstå, frøken Lehrhøj, havde han sagt, at det samme som med min [afdøde] kone det kan det naturligvis aldrig blive. (s. 33)

Margot går på kompromis med sig selv. Hun har længslen efter at blive til et fuldt og helt subjekt – at få overensstemmelse mellem sine indre drømme og ydre liv, men forsøget på at indfri længslen bliver halvhjertet, fordi hun samtidig er angst for at miste de holdepunkter, som hun trods alt er indlejret i qua den ydre samfundsmæssighed. I andre fortællinger opstår tabserfaringen som følge af, at subjektet ikke længere kan kvalificere sig til samfundshierarkiet. Sådan er det for fru overlæge Leif T. Vestervang, hvis fald i samfundshierarkiet er betinget af en forsvunden tomat:

Der er en dame der lige har stjålet en tomat, og tomater var jo ikke

just noget der hang på træerne, om man så må sige, og slet ikke i Karup, og Ingelise var ganske sikker, for det var hende selv der havde anbragt fem fine danske tomater i et flot mønster i en lille papbakke og nu var der kun fire.

Snakken spreder sig, om end den afløses af en vis sympati for overlægen, efter fruens "pludselige død hvis årsag lå hen i det dunkle" (s. 28). Sladderdiskursen fremstilles, ikke uden tør ironi, som en fernis, der binder byens borgere sammen gennem eksklusionen af den Anden. Sladderens gennemsyrlighed alle niveauer i provinssamfundet, og frygten for at blive dens genstand sikrer, at ingen tør vove sig ud over det etablerede sladderfællesskab. Knægtelsen er imidlertid umulig at undslippe, også selvom man holder sig på den rigtige side af den. Resultatet af sladderdiskursen bliver nemlig, at subjektet presses ind i fællesskabets konforme rammer, der ikke kan forløse subjektets indre. Ingemette Eriksholt udholder sin barnløshed i tekst XXX, fordi "skandale skulle man i hvert fald ikke nyde noget af, og alt det med alt det, der er andre værdier i tilværelsen" (s. 64). Hun resignerer og accepterer sin barnløse lod i livet af angst for at bryde med det snævre sæt spilleregler, som konstitueres gennem sladderdiskursen. For at undgå sladderens bevågenhed må subjektet således lide store personlige tab, for sladderens allestedsnærværende og får nærmest alvidende skær: Hvis noget er udenfor dens rækkevidde, kan "man jo altid gisne" (s. 99).

Ligesom Gynther Hansen påpegede det i "Hvem kan holde det ud?", gør Hultberg således opmærksom på, hvorledes menneskets kuldslåede liv fastholdes i sladderens negative spiral, hvor bagtaleriet er en måde for det sårede subjekt at etablere en form for fællesskab. Og som vi så det hos Hansen, gøres der konstant opmærksom på den perverterede undertekst, som ligger bag overfladesprogets fernis. Ved at lade kritik komme til udtryk som antydninger og gætterier fjerner livsfortællingerne i *Byen og verden* sig fra individets reelle historie og indskrives det i stedet i fællesskabets konforme rammer. Sladderens er både dommer og bøddel, og subjektet har ikke nogle forsvarsmuligheder, fordi der aldrig fremsættes åben kritik. Og det er netop herigennem at sladderens styrke ligger. Den finder enhver revne i fællesskabets snævre spilleregler og forstørrelse sensationslystent denne, for derigennem selv at indskrive sig i fællesskabet. I sagen om den forsvundne tomat, bevirker det, at det til slut slet ikke drejer sig om en tomat. Ringene breder sig:

[...] og jo længere de kom des mere blev det umuligt at lukke øjnene, det var ikke blot et fedt garn, hævdede fru K. Grønkjær sluttelig, det var lige ved at have været en hel færøsk sweater [...]. (s. 27-28)

Det interessante er, hvorledes sladderens forsøger at fremstille sig selv moralsk. Det antydes, at tidligere har byens butikker, ja, nærmest næstekærligt "lukket øjnene", men revnen i fællesskabets spilleregler er blevet for stor til at kunne sidde overhørig. Som afsnittet dog også viser, er det sladderens selv, der udvider denne revne.

Midt imellem alle disse kranke menneskeskæbner, som formidles nøgternt og uempatisk gennem sladderens dækning, finder vi en enkelt fremstilling, nemlig

XVII, hvor idyllen er fremherskende. Lasse og Ingrid er yderst forskellige, men har alligevel et lykkeligt ægteskab – på trods af barnløshed. Også den forløses:

Det som kaldes skæbnens ironi syntes ikke at fungere for Ingrid og Lasses vedkommende, ellers skulle Ingrid vel have aborteret efter en madforgiftning eller lignende, tværtimod bragte hun mere eller mindre på dagen en struttende sund pige til verden [...]. Sine forældres kulinariske interesser har hun [barnet] naturligvis også overtaget [...] og hvad hun slet ikke er klar over, men det skal hun nu heller ikke have at vide lige med det samme, det er at hvis priserne på dansk guldalderkunst holder sig, så vil hun være mangemillionær når Ingrid og Lasse ikke er mere. Så kom ikke og sig at tilværelsen er lutter tragik. (s. 34)

Alle brudflader er opløste, såvel mellem Ingrid og Lasse som mellem forældre og barn, og det hele indkapsles i en uhyre sund økonomisk ramme. Imidlertid minder fortællingen mest af alt om noget, man finder i et ugeblad. Underforstået: Tilværelsen kan fremstå lykkelig og harmonisk, men kun for et ydre overfladisk blik.

Sladderdiskursens selvafsløring og formuleringsproblemer

Som tidligere nævnt udgør det subjekt, som den enkelte fortælling kredser om nærmest et forsvindingspunkt: Oftest tegnes det udelukkende i sladderens dækkede direkte tale. Denne overgribes dog igen af fortællerstemmen, der suverænt organiserer materialet, og som også ironiserer over sladderdiskursen. Som følge af de spændinger som etableres mellem den overordnede fortæller og sladderdiskursen samt mellem sladderdiskursen og subjektets sporadiske tilsynekomst indskrives også læseren som aktiv fortæller. Det bliver op til læseren at se bag den sproglige facade og uddrage sammenhænge af spændingsforholdene. Imidlertid er der en betragtelig grad af læserstyring, hvorfor det er svært at afgøre, om det er læseren, der manipulerer med teksten, eller teksten, der manipulerer med læseren. Det er med andre ord svært at afgøre, om det er læseren eller fortælleren, der befinder sig øverst i fortællerhierarkiet.

Et eksempel på hvorledes det usagte allerede er indeholdt i det sagte, er at finde i sladderdiskursens nægtelse af (og dens behov for at nægte at have) holdninger, der ikke passer ind i det sproglige glansbillede:

Ingrid Christensen var et adopteret barn men det var der ingen der lod sig mærke med, skønt alle vidste det [...] men hendes far var en energisk mand der kunne snakke for sig i Sparekasse og Kreditforening, så han kom ud af Mageløs, og han blev mester, og Ingrid Christensen blev bagermester Christensens datter, fra bageriet i Sct. Mogensgade. (s. 90)

Selve behovet for at negere at folk lod sig mærke med Inger Christensens adoptivstatus underminerer udsigelsen. Såfremt hendes adoptivstatus ikke aftegnede en

brudflade mellem hende og andre, var der ingen grund til overhovedet at bringe det på bane, da det ikke har nogen funktion i teksten. Ydermere indiceres den rette sammenhæng også ved tekstens senere brug af konjunktionen "men". Skulle sladderdiskursens påstand give mening, burde faderens driftighed ikke kontrasteres med datterens adoptivstatus.

Teksten demonstrerer også sprogoverfladens falskhed igennem en udpræget brug af adverbier, som skal bestyrke sandhedskarakteren af det udsagte. Problemet er, at adverbierne ofte anvendes i situationer, hvor sagforholdene er langt fra åbenlyse:

Naturligvis havde man mest ondt af overlæge Vestervang [...]. (s.

28)

[...]soleklart var det jo [...]. (s. 6)

[...]og så selvfølgelig at der er frimenigheder [...]. (s. 60)

Ord som "naturligvis", "klart", "jo" og "selvfølgelig" tjener til at indstifte almenhedens tale til lov – at forhindre modargumenter gennem emfase. Imidlertid bliver den udprægede brug af adverbierne samtidig en verfremdungsteknik, som påpeger, hvor vakkelvorn diskursen er. Den må hele tiden forsøge at opretholde sin facade gennem fordrejninger, antydninger og dækning. Sladderdiskursen kommenterer således konstant sin egen sproglige handlen. Det ses også i den udprægede brug af ord som: "egentlig", "i hvert fald", "åbenbart" osv. Ordene bruges til at sandsynliggøre sladderens gætterier, men påviser derved samtidig afstanden mellem sagforholdene og det udsagte. Resultatet af denne afstand bliver yderligere, at sladdereren får sit eget liv og kommer til at konstituere subjektet. Det individuelle subjekt forsvinder i sladderens tale, hvilket ses igennem, at denne får performativ karakter. Forskellen mellem tale og handling opløses eller minimeres:

[...] imens havde Helge Attrup for længst forladt byen og ønskerne om en pianistkarriere og i stedet benyttet sit studentereksamensgenemsnit der var højt nok til at *han kunne ryge direkte ind på Den Polytekniske Lærestalt til at ryge direkte ind på Den Polytekniske Lærestalt* [...]. (s. 212, min kursivering)

[...] Peters mor havde aldrig været tabt bag en vogn, *om det så skulle være borgmesteren, og så var det borgmesteren, og så blev det borgmesteren*, og så fik de sig en misundelsesværdig lejlighed [...]. (s. 48, min kursivering)

På trods af det høje narrative tempo står fortællingerne i stampe. De kredser om subjekter, hvis individualitet ikke kan gribes, hvorfor årsagsforklaringerne oftest er fraværende eller yderst mangelfulde. I stedet udvikler sladdereren sig i forhold til sin egen sproglighed og rytme. Det bliver de sproglige manøvrer, som bliver determinerende.

Generelt har sladderdiskursen altså en art formuleringsproblem som følge af dels dens afstand til subjektet selv, dels dens uvilje mod at sprænge sin egen overflade

af pænhed.⁹⁵ Derfor gælder det, at de mere acceptable fortællinger ofte pakkes ind i vendinger som “skønt man naturligvis ikke taler om det” (s. 205) eller “når sandt skal siges, men det er jo ikke altid at sandt skal siges” (s. 33), mens voldsommere temaer helt undlades i udsigelsen. Det gælder f.eks. Inge Vestervangs selvmord i XIII og Andrea Hjorts alkoholisme i LXXIII. Formuleringsproblemerne indskrives sig dialektisk i flosklerne. Det er uafgørligt, om det er afstanden til subjektet, der afføder den manglende sproglige præcision, eller om det er den manglende sproglige præcision, der kiler en afstand ind mellem udsigelse og subjekt, men begge dele konstituerer hinanden. Et resultat af formuleringsproblemerne bliver, at fortællingerne støtter sig til nogle overleverede mytologier og klichéer.

Byens indledningsvise benovelse over Fru overlæge Leif T. Vestervang i XIII bryder sammen, da Ingelise gennemskuer forlorenheden, og efterfølgende bliver en tomat næsten til “en hel færøsk sweater”. Således trækker fortællingen på H.C. Andersens “Det er ganske vist” og “Keiserens nye Klæder”. I XCIX benyttes folkekomediens ramme, i L anes “Tornerose”s skelet, i XLV alluderes myten om Kain og Abel, mens XXXII er en pastiche over Thomas Manns *Buddenbrooks*. På den ene side kan dette fænomen ses som udtryk for, hvorledes den eksplicitte sladderdiskurs forfalder til reduktive rammefortællinger, som ligger som kulturelt sedimenterede former, hvilket påpeger, hvorledes sladderens forhold til sig urefleksivt til sin egen udsigelse. På den anden side kan det også være udtryk for, hvorledes den implicitte fortæller forholder sig til selve sladderdiskursen. I XIII synes begge muligheder at komme til udtryk. Referencen til “Keiserens nye Klæder” lægger sig bekræftende til sladderens dom over Fru Vestervang, mens referencen til “Det er ganske vist” udgør en kritik af selv samme, hvorfor den må tilskrives den overordnede fortæller. Det interessante er, at i og med fortællingerne fra halvtreds til hundrede begynder at præsentere gengangere fra tidligere fortællinger åbenbares også nye vinkler på de tidligere fortællinger (som dog ikke var en del af årsagsforklaringen i disse). Eksempelvis udvides perspektivet på XIII, når grønthandlerfruen i LXXXVIII og L fremstilles som smålig og stræbsom, mens frøken Therkildsen fra garnhandelen skildres som en person, der reagerer voldsomt på de mindste hændelser i LXXVIII. På denne vis trækker den overordnede fortæller forbindelseslinjer mellem forskellige fortællinger, hvilket muliggør, at læseren i højere grad end sladderdiskursen kan udrede trådene. Andre steder er det omvendt. Lokalbefolkningen har en ikke-verbaliseret viden, som blot antydes, men aldrig ekspliciteres:

Landsretssagfører Wilhelm Bach blev af sin kompagnon mere eller mindre tvunget til at trække sig ud af forretningen men Ulla Bach holdt ved ham under hele hans nedtur indtil den sørgelige ende som vi jo alle er mere end kendt med. (s. 19)

⁹⁵ Formuleringsproblemerne kommer også til udtryk gennem en udpræget brug af pleonasmer og redundans: “Han var bondesøn ude af Skals, var Jens Thøgersen, en fattig bondesøn” (s. 181); “det hastige hastebryllup” og “korforeningskor”.

På trods af forbindelserne mellem fortællingerne bliver det derfor heller ikke til den store forkromede fortælling, dels på grund af at ikke alle oplysninger verbaliseres, dels på grund af at det fælles erfaringsrum, som fortællingerne udgør, er præget af alt for mange huller til, at en helhed kan etableres. Problemet er, at de nye vinkler også er baseret på sladderdiskursens overfladiskhed. Derfor kan forbindelseslinjerne heller ikke fremstille subjektet selv, men kun hvorledes sladderdiskursen falder sammen og modsiger sig selv.

Den implicitte fortællers selvafløring

Overfor sladderdiskursens mundtlige præg står skriftsproget, som i høj grad må tilskrives den implicitte fortæller. Skriftsproget er præget af en stilisering af sproget, som tilstræber en objektiv fortællemodus, der er nøgtern og registrerende. Thomas Thurah beskriver i *Så hvad er et menneske?* stilen således:

En slynget kancelliagtig sprogtone, nidkær, præcis, men også nøje-regnende indtil det neurotiske. (Thurah 2002, s. 158)

Den objektive fortællemodus har dog flere funktioner. Som allerede påvist står tonen ofte i et mimetisk forhold til den karaktertype, der beskrives. Imidlertid sker der typisk et betydningssammenbrud på fortællingens indholdsplan, når det er tilfældet:

Hun syntes at gøre ansats til at ville leve en excentrisk marmorstatues monastiske eksistens indtil hun, nøjagtig på halvårsdagen for Klaus' død, faldt for en cykelrytter der kunne have været hans søn. (s. 142)

Iris (tidligere Lise) Lykkegaards ophøjede tilbagetrækning fra omverdenen mimes i den karikerende brug af fremmedord. Men det eksklusive brydes af banaliteten: Hun falder for noget så jordnært som en cykelrytter.

Omvendt benyttes tonen også til at pointere modsætningsforhold ved på ironisk eller tragikomisk vis at fremstille stor tragedie og smerte, uden værdiladede ord, der kunne afsløre empati, f.eks. i tekst XXVII, hvor mor og børn sprænger sig selv i luften, fordi faderen er voldelig:

De sad stille et øjeblik, så sagde Fru Schmidt, Egentlig kan han have rigtig godt af at det er hans nye bil. Det var første gang i børnenes liv at hun havde omtalt deres far som 'han' og både Ove og Irene studsede. Hun bemærkede det og rettede sig selv lidt febrilsk, Men Far er jo en syg mand. Så tav hun og det blev de sidste ord der udveksledes imellem dem. Braget var voldsomt og det blev nødvendigt at tilkalde gamle tandlæge Mosebach da man skulle foretage den officielle identifikation. (s. 57)

Konsekvensen af den dobbelte brug af fortællemodusen er hyperbolsk: Dens mimetiske brug forstørrer karakterernes afstumpethed, mens dens ironiske og tragikomske brug forstørrer deres magtesløshed. Den tilstræbte objektive tone er således i vir-

keligheden en læserstyring, fordi den menneskelige afstumpethed og magtesløshed forstørres. På denne vis kommer den implicitte fortæller og sladderdiskursen til at ligne hinanden. Som sladderdiskursen sætter sig til doms over de enkelte subjekter, sætter den implicitte fortæller sig til doms over sladderdiskursen.

Man kan derfor spørge om ikke den implicitte fortæller selv er en del af den problematik, der kritiseres. Den implicitte fortæller og sladderdiskursen kan ses som to modsatrettede bevægelser, der tilnærmer sig problematikken fra hver deres vinkel. Sladderdiskursen forsøger at legitimere deres gisninger igennem emfase og ved at dække sig ind under almenheden, mens fortællerens modus camouflerer subjektiviteten ved at henvise den til de brudflader, der opstår mellem udsigelse og det usagte. Ydermere fremstår selve organiseringen af værket og pointeringen af forbindelseslinjer mellem de enkelte fortællinger og deres sproglighed også som et performativ. Den eneste tilgængelige sandhed for skriften er den, der forefindes i skriften, hvorved al skrift på sin vis bliver talehandlinger. Derfor er spørgsmålet, om det er rammen, der skaber subjektet, eller om det er subjektet, som indfældes i en ramme, også relevant i forbindelse med den implicitte fortællers sprogarbejde. Eksempelvis er der bemærkelsesværdig stor forskel på fremstillingen af Anastasia Knudsen i III og i LXXXVIII. I den første tekst fremstilles hun som en stille eksistens à la de Herman Bangske kvinder:

Efter sin opvækst på landet havde hun aldrig kunnet vænne sig til byen, og den kammeragtige stue på kvisten i det lille hus i Reberbanen forekom hende så trang når hun kiggede ud over symaskinen og skimtede glaseruderne i gartneriet skråt overfor mens hendes egne ruder bagtes af den støvede vestsol, og hun tænkte på frøerne hun havde taget op på sin håndflade og georginerne om efteråret [...]. (s. 9)

I den senere tekst har Anastacia Knudsen imidlertid forvandlet sig fra at være en lille mus til en hævngherrig kvinde:

[...]Anastasia Knudsen fangede deres vage blik med sit faste, hun bøjede sig ned over hende og hviskede i hendes øre, så distinkt hun kunne, men dog ikke for højt af hensyn til de andre, Jeg ved hvem faderen til din datter er; og hun kunne på trækningen i Alexandra Hjøllunds hånd mærke at hun havde forstået, hun vidste at hun ikke ville dø roligt, og Anastasia Knudsen fik fred, hendes sitren hørte op, hun blev atter glad. (s. 248)

Anastasias pludselige transformation er ikke synderligt plausibel. Det indiceres også af det forhold at Anastasias syn er svigtende i tekst III mens hendes blik i LXXXVIII er fast. Derved kommer de to tekster til at præsentere så forskellige vinkler, at de nærmere modarbejder end afhjælper læserens muligheder for at lave en syntese mellem synsvinklerne. Teknikken har ligheder med Gynther Hansens teknik i *Stemmer fra provinsen*, men er i Hultbergs brug blevet forfinet. Således lokkes læseren konstant til at søge efter syntesen, hvorefter en meningsfuldhed og autenticitet øje-

blikkeligt negeres. Synsvinklerne forbliver plastikagtige. Det er sproglige konstruktioner, som kun kan lade som om, de griber subjektet – i virkeligheden kiler de en kløft ind mellem læser og subjekt. Derfor er det også ganske sigende, at de fleste forbindelseslinjer, som den implicitte fortæller trækker, fungerer på tegnets udtryks-side og negeres på dets indholdsside. Forsøget på at fravriste forbindelserne mening viser sig at være blindgyder. Eksempelvis knytter L an til LXXXVIII, fordi det i den første tekst forlyder, at Hr. og Fru Bach-Christensen har skudt indtil flere papegøjer, mens Anastasia i den sidste tekst af fruene i byen italesættes som lidende af papegøjesyge. Lighedsrelationen “papegøje” negeres på indholdsplanet: Hvor papegøjen bliver skudt i første tekst, får den sin hævn i den senere tekst. Ligeledes følger den første tekst om Anastasia umiddelbart efter en tekst om Henning Bæk, der var trotskist, hvorved en historisk betydningsramme synes antydnet – uden dog at forløses. Teknikken bringer minder om Becketts arbejde. I *Waiting for Godot* (1965) spilles der på lignende vis på antydningen og negeringen af en større forklaringsramme:

Vladimir: I tell you his name is Pozzo.

Estragon: We'll soon see. (He reflects.) Abel! Abel!

Pozzo: Help!

Estragon: Got it in one!

Vladimir: I begin to weary of this motif.

Estragon: Perhaps the other is called Cain. Cain! Cain!

Pozzo: Help!

Estragon: He's all humanity. (Silence.) Look at the little cloud.

Vladimir: (Raising his eyes.) Where?

Estragon: There. In the zenith.

Vladimir: Well? (Pause.) What is there so wonderful about it?

Silence.

Estragon: Let's pass on now to something else, do you mind? (Beckett 1965, s. 83-84)

I denne morsomme passage mere end antyder Estragon en mytisk dybde, for derefter at trivialisere udsigelsens betydning ved at sidestille opdagelsen med “the little cloud”. På denne vis latterliggør og udstiller Beckett en symbolsk læsning, som han ellers selv alluderer til, ved for det første at fremstille den som en systematisk fejllæsning og for det andet at trivialisere billedets betydning. På samme vis gælder det for *Byen og verden*, at den hele tiden modarbejder dens egen betydningsdannelse – også den, der omhandler sladderdiskursen.

Den implicitte fortæller lider på denne vis af samme problemer som sladderdiskursen. Retoriske virkemidler kan etableres og en sandhed prætenderes, men sproget negerer sig selv og sit eget autenticitetspostulat. I den forstand er bogen ikke en bog om Viborg eller om sladderdiskursen. Den er sprog om sprogets umulighed og afstanden mellem sproget og subjektet. Det elegante er måden, hvorpå Hultberg formår at fremstille denne problematik på alle fortælleniveauer, samtidig med at niveauerne destruerer hinandens udsigelsespunkt og den autenticitet, som positio-

nerne forsøger at iscenesætte, hvorved den endegyldige opløsning er fuldbragt.

Del og helhed

Byen og verden fremviser betydningsdannelsens hermeneutiske bevægelse, mens den på samme tid underminerer denne. Penduleringen mellem fakta og fiktion, mellem det distancerede blik og nærværets nu, mellem den traditionelle roman og den moderne og mellem det mytiske betydningsrum og hverdagens trivialiteter afføder ikke meningsfylde. Bevægelsen bliver en erfaring af, at bevægelsen ikke er i stand til at skabe holdbare erfaringer længere. Sproget er på én gang det remedium, hvormed vi skal hæve os ud af suppedasen, samtidig med at det kommer til at indstifte selve erfaringsproblemet, dels fordi begivenhederne blot bliver rørelser i sproget og således ikke har kontakt til det menneskeliv, det ønsker at beskrive, dels fordi sproget også skurrende opløser sig selv, såfremt det ikke forfalder til en ekstremt reduktiv fremstilling (jf. f.eks. XVII). Bogen er på denne vis en form for maskespil, hvormed betydningsniveauer fremmanes for blot at blive destrueret i samme bevægelse.

De enkelte tekster fremstår på ét niveau som fortællinger qua deres udprægede grad af narrativitet; men ses de fra et overordnet fortælleperspektiv, bliver de anekdoter i sladderdiskursen. Sladderdiskursen fremstår omvendt ved første øjekast som en homogen massefortæller, men opløses i den implicitte fortællers organisering af stoffet. Og den implicitte fortæller opløser sig selv ved at påtage sig selv en objektiv rolle (for derigennem at tilskrive den underforståede kritik af sladderdiskursen værdi), hvis nidkærhed og pertentlighed indlejrer fortælleren i samme kritik, som fortælleren udsætter sladderdiskursen for. Årsagssammenhænge opløses eller gribes kun fejlagtigt. Disse greb er med til at skubbe bogens betydningspotentiale over på læseren, men dermed tematiseres endnu engang sprogproblematikken: De meninger, læseren kan uddrage, er baseret på det *distancerede blik*s pendulering mellem del og helhed og forbliver derved på afstand af subjektets singularitet. Læserens meningstilskrivelse bliver endnu et overgreb på det enkelte subjekt, der stoppes ind i reduktive mytologiske eller sproglige kategorier, hvori enkelttræk ved subjektiviteten forstørres og bruges som udtryk for hele subjektet. Tilbage bliver en række plastikagtige figurer, der blot mimer menneskeliv – med snoretræk styres de rundt i manegen i Hultbergs sprogunivers. “Sådan har de mig i ordene” kunne man sige med henvisning til Jens Martin Eriksen. Forskellen er blot, at hvor værkets sproglige konstruktion hos Eriksen er betinget af det talende subjekt (og dennes formuleringsproblemer), så overgriber *Byen og verdens* sproglige konstruktion subjektet, der kun er til stede som et artefakt i byens rum.

Hvor både den implicitte fortæller, sladderdiskursen og læseren forsøger at etablere en kronologisk eller formel organisering af det stof, de arbejder med, så afviser bogens overordnede komposition eksplicit en sådan ved at lade hierarkiet være fuld-

stændig sideordnet. Og bogens afrundethed, der indiceres igennem det faktum at den består af nøjagtig 100 tekster, peger derfor også i retning af dens fragmentation. Den eneste meningsfulde ramme, fortællingerne om Povl Hestlund, bliver en vrængen af udviklingsromanens tredelte struktur.

Bogens dynamik er at finde i fastholdelsen af læseren i den hermeneutiske rytme mellem del og helhed. Læseren er fanget i vakuumet mellem betydningspotentiale og betydningsnegering. Herved bliver dens egentlige betydning, at den unddrager sig betydning.

Hultbergs forfatterskab

Hultberg har selv beskrevet sit forfatterskab som “en litterær udviklingsroman”.⁹⁶ Den nærmest pleonastiske pointering er med til at antyde, at det er rent formelt, udviklingen er foregået. Indholdsmæssigt fastholdes den grundlæggende subjekt-problematik, som han henfører til spændingen mellem tanke og tale eller sprog og subjekt. Måden, han har bearbejdet dette, har imidlertid været en afsøgning af de formelle muligheder, som sproget og de litterære former giver. Således kan man se, hvorledes hvert enkelt værk på én gang forholder sig til og overskrider det forrige, samtidig med at også ældre værker inddrages i problemstillingen. I modsætning til de andre forfattere, der er behandlet i denne afhandling, foretager Hultberg altså kontinuerlig afsøgning af *nye* sproglige udtryksformer. Hvor bevægelsen hos Hansen, Skov og Eriksen har været et forsøg på at perfektionere deres særegne sproglige stil, undersøger Hultberg og smider væk. En konsekvens af det er imidlertid også, at forfatterskabet hele tiden forbliver på den sproglige overflade, hvilket også illustreres af den hyppige brug af cut-ups, collage og pasticheteknik. Hvor de tidligere nævnte forfattere forsøger at overskride grænsen mellem sprog og subjekt ved at spænde sproget til dets sanselige bristepunkt, således at læserens distancerede blik ikke har et sted at fæstne sig, men må overgive sig til værkets bevægelse, er det omvendt hos Hultberg. Hans værker arbejder helt og holdent i den intellektuelle æstetiserings rige. Enhver læserindføling afvises – læseren henvises konstant til selve sprogoverfladen.

96 Hultberg 1995, s. 15.

FORBINDELSE
OG
OPLØSNING



Kapitel 9: Den subjektive vending – grotesk modernisme som radikal impressionisme?

Naturalisme og impressionisme

Som jeg har redegjort for i kapitel 3 ændres kunstens funktion fundamentalt med oplysningstidens fremkomst. Med Kants etablering af autonomiæstetikken i *Kritik der Urteilkraft* ser vi således bl.a. i romantikken en række træk, der siden hen skal udfolde sig og derved aftegne en hovedlinje i kunstens udvikling. Med forestillingen om kunsten som autonom finder vi samtidig kunstens vending mod sig selv og egen udsigelse, hvilket bevirker, at fokus bliver flyttet fra en ydre forudgivet norm for kunsten til det enkelte værks egen normskaben. Deraf følger, at kunsten indskrives i en historisk udviklingslinje, hvori den dels forholder sig til det, den er adskilt fra, altså samfundet, dels forholder sig til sin egen sfæres fortidige manifestationer. Ganske vist etablerer Kant og romantikerne en mimetisk norm i det naturskønne, der skal forestille at være ahistorisk, men, som tidligere illustreret, undermineres denne af autonomikravet. Konsekvensen heraf bliver, at kunsten op igennem 1800tallet i stigende grad bliver et rent formelt anliggende. Hegels indholdsæstetik bliver i denne sammenhæng blot et sagte pip, der hurtigt overskrides, fordi kunsten allerede er frigjort fra samfundsmæssigheden og derfor ikke længere kan hente sin mimesis i denne. Kunstværket forandrer sig fra at være et gennemgangsled for det sande, der i tidligere tider var at finde i det transcendent og i Hegels æstetik i fornuftsidealet, til immanent at skulle bære det sande.

Kunstens stigende autonomi medfører, at den må søge sin objektivitet i det timelige i stedet for i det evige. Således vender såvel naturalismen som impressionismen sig mod tidligere tiders idealistiske kunstholdning. Naturalismen udfolder sig dog primært som teoretiske overvejelser, fordi det hurtigt viser sig, at dens forsøg på at fjerne det subjektive islæt i værket er en umulighed. I naturalismen er grunden, at man skal fremstille tingene fuldstændigt nøgent. I modsætning til den traditionelle episke fortæller, der med sine kommentarer og organisering af stoffet befinder sig udenfor fortællingen, på et overordnet niveau, og som derved også gør fortællingen idealistisk, skal den naturalistiske fortæller bortvaske sig selv fra fortællingen – tingene skal fremstilles som de er, uden et medierende mellemlid. Udover således at forsøge at fjerne ethvert udsigelsespunkt for fortællingen søger naturalismen at nå en objektiv fremstilling igennem en udtømmende ophobning af miljøets detaljer. Begge dele er imidlertid en umulighed – subjektiviteten som præmis kan ikke undgås, såfremt værket ikke skal blive ligegyldigt.⁹⁷ Der må foretages en formel organisering af detaljerne: Værket bliver et produkt af et subjekts selek-

97 Jf. min tidligere diskussion af Kants teori om den skønne kunst.

tionsproces. Impressionismen tager konsekvensen af dette. Selvom der er mange lighedspunkter mellem naturalismens og impressionismens teknikker, og selvom de begge udspringer af en fælles modvilje mod fortidens idealistiske prosa, så er sprog-holdningen vidt forskellig. Naturalismen kan beskrives som en art hyperfigurativ kunst, der forsøger at medtage så mange detaljer som muligt, mens impressionismens går i retning af det non-figurative. Heri løsrives den enkelte ydre detalje fra sin sammenhæng og benyttes som et slags spejl**billede** på subjektets indre:

Vi ønsker frem for alt, at Stilen skal kunne *male*; vi fordrer af Sproget i en Forfatters Hånd baade Farver og Toner, – Maleri og Musik er vort Løsen til Formen. Lad Forfatterne sammenhobe Sætninger, lad dem ødsle med Ord og lad dem udelade Verber; lad dem i ssende Hast kæde Punktummer sammen og derpaa atter hvile i en rytmisk, sagte Musik. Vi opgiver Lovene, tillader Lovløshed og forkaster mange Regler, men saa fordrer vi ogsaa til Gengjæld, at den Frihed, vi skænker, maa blive Baand, der binder paa anden Maade og former paa anden Vis; at vi faar Maleri i Stedet for Linier, og Toner i Stedet for Bogstaver [...]. (Bang 1879, s. 36)

Interessant i denne sammenhæng er det, at impressionismen dels er kendetegnet igennem en passiv reception af sansemomenterne, dels er kendetegnet igennem en næsten performativ genfortolkning af disse. Hvor naturalismens nøjeregnende gengivelse af virkeligheden angiveligt kan finde adækvat form i sprogets logiske syntaks, så er sprogets lovmæssighed altid allerede på afstand af det sanselige moments nærvær for impressionisten, hvorfor der må etableres nye måder at sprogliggøre erfaring på end den slet og ret deskriptive. På denne vis kommer naturalismen og impressionismen på trods af deres sammenhænge til at stå som to modsatrettede bevægelser. Forfølger man således deres respektive formsprog ud i den yderste konsekvens, vil den naturalistiske kunst udmunde i en rent videnskabelig fremstilling, mens impressionismen udmunder i en abstrakt ekspressionisme, hvor tegnets indholdsside er tømt for betydning. Når det er impressionismen og ikke naturalismen, der kommer til at danne udgangspunkt for kunstens yderligere *radikalisering* skyldes det, at den netop opponerer mod de reduktive sproglige kategorier, som det instrumentelle fornuftssprog er kendetegnet igennem. Således holder den sig i højere grad fri af samfundsmæssigheden, mens naturalismen, gennem dens ophobning af stof, truer med at blive en ukunstnerisk affotografering, hvilket gør den sammenfaldende med fornuftstænkningen.

For at holde sig ren må kunsten altså fortsætte sin bevægelse mod en fremstilling af det objektive igennem det subjektive, fordi kun dette er sandt tilgængeligt for subjektet. Den række forfatterskaber, jeg i nærværende afhandling har undersøgt, fortsætter og radikaliserer ikke blot den subjektive fremstilling, men især Eriksen og Skov knytter sig også eksplicit an til impressionismen gennem brugen af stiltræk. Jeg vil i det følgende se nærmere på, hvorledes impressionismen dels kan ses som

forlæg for Hansen, Skov, Eriksen og Hultberg, dels hvordan forfatterne overskrider og afviser impressionismens projekt.

Den indre monolog

Et væsentligt moment i naturalismens og impressionismens svækkelse af *fortællingen* er overgangen til en mere scenisk form. Den direkte tale vinder frem, fordi den tillader, at læser og forfatter bebor samme synsvinkel, hvilket slører fortællerens reelle autoritet. Imidlertid er det den indirekte form, den indre monolog og den dækkede direkte tale, som klarest synes at kendetegne impressionismen.⁹⁸ Hvor den indre monolog giver god mening i forhold til det impressionistiske projekt, eftersom den dels lægger synsvinklen hos tekstens subjekt i stedet for hos fortælleren, dels tillader fortælleren at iscenesætte et spil mellem den direkte tale og den indre monolog, så er den dækkede direkte tale mere problematisk, da den er udtryk for et decideret fravalg af den mest objektive form – den direkte tale. Grunden til at den dækkede direkte tale vælges, skyldes impressionismens fokus på, at en fremstilling af det objektive må gå gennem det subjektive. I modsætning til en naturalistisk teknik, der vil hylde den direkte tale på grund af dens objektivitet, ligger interessen for impressionisterne netop i blandingsformen, der tillader indtrykket af tingen at træde frem.

Hvis vi kigger nærmere på brugen af den indre monolog hos J.P. Jacobsen, falder det hurtigt i øjnene, at monologen bruges som et stilistisk virkemiddel, der er underordnet tekstens overordnede episke niveau:

Hun trykkede sig lydløst længere ind i Vinduesfor dybningen og fæstede nu først bestemt Blikket på sin fasters gæst.

Var det saadan han saa' ud! Ikke meget, meget større? og hans Øjne var jo slet ikke skinnende sorte, blaa var de, rare blaa, sørgmodige Øjne, det havde hun slet ikke tænkt sig. Han var saa bleg og saa' saa bedrøvet ud; – nu smilede han, men ikke rigtig glad, hans Tænder var saa hvide og hvor hans Mund var smuk, saa fin og lille.
(Jacobsen 1918a, s. 72)

Der sluttes fra den ydre handlingsgengivelse til det indre. Hos denne afhandlings forfattere radikaliseres den indre monolog imidlertid. I Skovs *Stranden ved Spar Es* og Eriksens *Den hvide væg* er tekstens episke niveau således underordnet monologen. Traditionelt vil det medføre en jeg-fortælling, der dermed vil tage karakter som en traditionel monolog. Men fordi såvel Eriksen som Skov forskubber subjektets fortælling til 3. person ental samtidig med, at den indre fremstilling fastholdes, skabes en stilistisk variant af den typiske indre monolog, som bevirker, at det bliver umuligt at afgrænse fortæller og romansubjekt fra hinanden på trods af, at der stilis-

98 Jeg skelner med henvisning til *Impressionismen i danskprosa 1870-1900* (Kristensen 1955, s. 39-45) mellem indre monolog og dækket direkte tale. Den indre monolog er kendetegnet ved at være en fremstilling af en persons tanker (uden dog nødvendigvis at have karakter af stream of consciousness), mens den dækkede direkte tale er udtryk for en indirekte fremstilling af en persons tale.

tisk markeres en afstand mellem de to:

Men det var jo ham selv der var skyld i det hele, for det var jo ham der havde gjort det, og så var ambulancen også kommet, og politiet. Og så synes de andre, som stod der på torvet vel heller ikke de kunne holde på ham, ikke når de nu var der, politiet, for det var deres sag nu, det var dem, der havde ansvaret for ham, det huskede han også hun sagde, købmandens kone, nu var det vel politiets opgave i en sag som denne. (Eriksen 1990, s. 7)

Udover at udsigelsen således lægger sig et sted mellem første og tredjepersonsfortællingen, forskydes subjekt/objekt-problematikken yderligere, fordi romansubjektets fortælling i lige så høj grad bliver omverdenens fortælling om ham som hans egen personlige fortælling. Hans sprog og ræsonnement tager farve af omverdenens sprog, hvorved den indre monolog i en vis udstrækning kan anskues som en dækket direkte tale.

I *Stranden ved Spar Es* er fortælleforholdene endnu mere komplekse. På overfladen ligner det en traditionel fortælling i 3. person ental. Imidlertid er alle de traditionelle *ydre* fortællegreb såsom direkte tale overgrebet af den *indre* monolog – det er alt sammen en fremstilling af Christines indre:

Alle kom så væk fra deres pladser, Christine også, det var med at komme væk fra pladsen som at rejse sig, det var, som det ikke var hende selv, der sørgede for, at det skete. Christine var nu ude på gulvet, som de andre; det er inde i hende, at hun ikke vidste, hvor hun skulle stå, men jo kom til at stå et sted.

– det er helt frit.

Det var Gurlis stemme, der sagde det og det næste og det næste.

– Find en at være sammen med.

– Find også et bord.

– Det er sådan, det skal være, helt frit.

Sådan er alt inde i Christine, det er inde i hende, at hun stod, hvor hun havde stået, efter at det virvar, der var en tid, ikke længere var der, et stort spektakel havde der været, hvor alle sprang rundt og fandt sammen. (Skov 1984, s. 28-29)

Fortælleren skaber ganske vist illusionen af afstand mellem hovedpersonen Christine og fortælleren selv, men denne negeres af såvel den ensartede sprogtone som den manglende fastholdelse af tempusforhold, der begge lægger sig solidt til Christines manglende greb om virkeligheden. Fremstillingen bliver derved en art dækket indre monolog. På denne vis bliver det umuligt at skelne mellem det ydre og det indre – og begge dele overgribes af det manglende hold om tiden. “Nu” og “da” glider sammen i Christines indre, og selv tekstens direkte tale bliver blot bevægelser inde i hende selv. På denne vis nivelleres de forskellige grader af afstand mellem det subjektive og objektive – alt må formidles igennem et temperament. Selv når der i *Stranden ved Spar Es* benyttes en scenisk fremstillingsteknik, er det blot bevægelser i en indre monolog, der ikke kan komme på afstand af subjektet selv.

Ved at radikaliserer den impressionistiske brug af indre monolog og dækket direkte tale tilnærmer Eriksen og Skov sig subjektproblematikken fra hver deres side. Hos Eriksen er subjektet blevet fremmed for sig selv, og det må derfor søge tilbage til en fast kerne – en personlig tale – der meningsfuldt kan generobre virkeligheden. Hos Skov er subjektet derimod det eneste holdepunkt overfor en virkelighed, der ikke kan gribes. Begge er dog sider af samme sag: Subjekt og virkelighed hænger ikke sammen – og ingen af delene kan medieres uproblematisk gennem sproget.

Hos afhandlingens to resterende forfattere, Hansen og Hultberg, ses ikke den samme emfatiske radikaliserer af den indre monolog. Hos Gynther Hansen sker bevægelsen mod det subjektive hovedsagligt igennem en traditionel monolog. Ved at lade fortælleren forsvinde til fordel for en centralperspektivisk udsigelse, der helt og holdent udspringer af det talende subjekt, fremvises stemmens insisterende og desperate forsøg på at fastholde muligheden for at udkaste en verden. Når Hansens prosa, ligesom Skovs og Eriksens, har kritisk potentiale og problematiserer subjektets mulighedsbetingelser, skyldes det, at han ved at synke ned i det enkelte subjekts udsigelse forstørre nogle mønstre, som også er gældende i det almene sprog. Selvom Hansen derfor ikke direkte overtager impressionismens teknik, så fortsætter også hans forfatterskab den vending mod subjektet, som for alvor tager fart med impressionismen.

Hultberg er lidt sværere at indkredse, eftersom hans forfatterskab er præget af en kontinuerlig stileksperimenteren. I *Mytologisk landskab med Dafnes forvandling* rulles hele det impressionistiske nuanceringsapparat med direkte tale, indre monolog, dækket direkte tale osv. frem. Og i *Requiem* arbejdes der med en mellemting mellem indre monolog og monolog. Men netop fordi hans forfatterskab stilistisk er så uensartet, vil det være forkert at ekstrapolere en forbindelseslinje til impressionismen ud fra brugen af enkelte stiltræk. I stedet er det vendingen mod subjektet, forsøget på at fremstille det objektive gennem det subjektive og brugen af sproget som et materiale – som toner, rytme og farver – der knytter ham til impressionismen. Selvom Hultberg således ikke radikaliserer de enkelte stiltræk i samme grad som Skov og Eriksen, er han langt mere radikal i den forstand, at udtrykssiden i højere grad har løsrevet sig fra indholdssiden, som derved trues med at tømmes for betydning. Hultberg er nået til og har måske endda overskredet subjektivitetens grænse, forstået på den måde at hans litteratur i så høj grad er blevet et sprogligt anliggende, at den mister kontakten til subjektets singulære erfaringer. Før vi kommer til den diskussion er det dog passende først at se nærmere på en række andre træk hos forfatterne.

Fænomenologisk apperception

Vendingen mod det subjektive får en lang række konsekvenser for såvel formsprog som indhold, som sammenfattende kan samles under betegnelsen “fænomenologisk

apperception". Betegnelsen dækker over subjektets passive receptivitet, hvori sansefænomener fragmentarisk og momentant møder subjektet. Det aktive forsøg på at videregive denne verdenserfaring til læseren, skaber en række stiltræk, der, udover den allerede omtalte indre monolog og dækkede direkte tale, samlet set kan karakteriseres igennem deres metonymiske og nivellerende virke. I modsætning til i naturalismen skal en genstand ikke beskrives udtømmende, men tværtimod igennem det delelement af genstanden, som sanseligt møder subjektet. Af den grund ombrydes en typisk sætningsstruktur også – led inverteres for at fremme det sanselige moment i teksten, verber substantiveres og adjektiver fremhæves. Ydermere er stilen præget af en udpræget parataktisk sætningsstruktur. Fravalget af underordningskonjunktioner tager et forklarende eller berettende element ud af teksten, således at teksten bliver en mur af sanseindtryk, som læseren skal bearbejde til et helt billede.

Selvom hovedparten af teknikkerne bruges af de behandlede forfattere, så er det også her den groteske modernismes projekt adskiller sig fra impressionismen. Hos impressionisterne er den fragmenterede sansning en måde at nå frem til en ny helhed: et slags fænomenologisk objektivt korrelat mellem forfatter og læser. Men hos Skov, Eriksen, Hansen og Hultberg er det netop den fænomenologiske apperceptions *manglende* evne til at fremstille en hel subjektivitet, der er omdrejningspunktet. I f.eks. Eriksens prosa er den paratakse sætningsstruktur ledsaget af en endeløs række af sideordningskonjunktioner, der bevirker, at der sjældent er punkteringer. Sansningen optræder derved frenetisk. Den kan ikke finde hvile, men må hele tiden associativt bevæge sig videre – uden dog at kunne etablere en helhed. Den paratakse stil bliver på den vis både en måde at fange læseren ind i tekstens univers og en fremstilling af helhedens umulighed, hvorved subjektets kummerlige vilkår afdækkes. Det samme gælder for brugen af metonymien som stilfigur. I impressionisternes brug kan metonymien qua sin hæftelse af delen i stedet for helheden mediere sansning intersubjektivt, mens den hos Eriksen og Skov bliver et billede på, hvorledes sansningen spærre subjektet inde i et singulært erfaringsunivers. I *Stranden ved Spar Es* fremstår Christines kamp for at forson sig selv med omverdenen da også som et desperat forsøg på netop at *samle* de metonymiske sansninger til et helt billede, via en nærmest naturalistisk teknik:

Hun havde en gul alpehue på, der var så stor, at den ragede langt ud over hovedet; hun havde en frakke på uden ærmer, de ærmer, der sås, var ærmerne på en strikket trøje, der var inde under frakken, den strikkede trøje var blå ligesom Lisers; hun var i en mørkebrun nederdel, der gik lidt ned over knæene, hun havde små støvler på, de gik lidt op på benene, de var så brede og vide, at skindet kunne ses, det lod sig gøre at se langt ned i dem, fordi damens ben var så tynde. (Skov 1984, s. 58)

Omverdenen kan måske nok bestemmes, men den kan ikke fastholdes i et meningsfuldt livgivende forhold til subjektet. Den impressionistiske teknik lader verden øde

for andet end ting. Når forfatterne arbejder videre i subjektproblematikken, tager arbejdet derfor også form som en afvisning af impressionismens tro på en forløsning gennem en positiv værkkonstruktion funderet i en fremstilling af sanselighed. Eksplicit indleder Eriksen netop sin debut ved at pointere dette. Citatet har, ligesom ovenstående citat, tidligere været behandlet, men er i denne sammenhæng yderst anvendeligt til at pointere forskelle og ligheder mellem impressionismen og Eriksens forfatterskab:

Sidder her og lytter lallende, grusomt til Monsieur Gainsbourg,
med trætheden uden på huden, meget nær døden, stærkt forhoret
og med mine spejlægsojne. Men stadig lige lille og dum.

Det er drøjt og svært at få begyndt, som man sidder her og har
svært ved at udtale ordene og med hovedet så saligt tomt. Så saligt
hvidt og tomt her i halvlyset. Men jeg udfordrer døden og prøver
alligevel. (Eriksen 2003, s. 5)

Eriksens åbningssætning er stærkt impressionistisk. Pronominet udelades til fordel for selve handlingen. Til de finitte verber knyttes såvel præsens participum som adjektiv. Alle knytter sig til det fraværende jeg, og i tråd med forestillingen om at sansningen er kendetegnet ved passiv receptivitet, er de to handleverber passive. Denne passivitet får et parodisk/patetisk præg gennem præsens participiummet. Netop brugen af "lallende" indicerer to ting: For det første afvises den passive reception og dermed også enhver forløsning igennem fremstillingen af en sådan, og for det andet hæver jeget sig ud over sig selv i en selvrefleksiv akt. Denne akt fortsætter i de efterfølgende sætninger og resulterer til slut i, at jeget kan manifestere sig i teksten – som udfordrer til tomheden og døden. Impressionismens mimesis, der tilstræber en sanselig aftegning af subjektets passive møde med omverdenen, afvises altså med henvisning til dens fragmenterende og meningstømmende virke.

Afsporing

Afvisningen af det impressionistiske projekt er en naturlig konsekvens af autonomiæstetikens fortsatte udvikling. Sprogarbejdet løsriver sig i stigende grad fra dets empiriske realitet og truer med at blive et selvberoende system, som kun refererer til sig selv – dets værdi bestemmes af de mønstre og forbindelseslinjer, udtrykssiden kan aftegne, ikke af dets indholdsside. Værkerne går altså i dialog med traditionen snarere end med en ydre ikke-litterær realitet. Derfor ser vi også hos især Hultberg og Eriksen en udpræget intertekstualitet. Dette er på sin vis en måde at overskride tekstens autonomi, men det fastholder samtidig teksten i en kunstautonomi, hvori betydningsproduktionen sker gennem en overskridelse internt i kunstens sfære. Hos Eriksen har vi allerede set, hvorledes afslutningen på *Niels Lyhne* genskrives således, at det sanselige aspekt i tilværelsen flettes sammen med døden:

Og så tørstede han da Tørsten, denne vanskelige Tørst. (Eriksen

2003, s. 44)

Og endelig døde han da Døden, denne vanskelige Død (Jacobsen 1918b, s. 271)

Det interessante i referencen er, at den arbejder på tre niveauer. For det første iscenesætter den et fællesskab gennem sætningsopbygningens lighed, der bevirker, at udsagnet nuanceres og går i dialog med Jacobsens tekst, hvilket udvider betydningspotentialt. For det andet etablerer kommutationen af død med tørst en forbindelseslinje mellem de to modsatrettede begreber, der henholdsvis knytter sig til det sansetomme og det sanselige. For det tredje bevirker tilstræbelsen af en ortografisk lighed en hypostasering af tørsten, hvorved den antager selvstændig, ja nærmest ontologisk karakter. På denne vis iscenesætter intertekstualiteten et nuanceret spil, der på én gang negerer det, der refereres til (impressionismens valorisering af det sanselige som sand betydningsbærer bliver fremstillet som død snarere end liv), samtidig med at udsigelsen og dermed også negationen er baseret på det, der negeres. Referencen på én gang etablerer og destruerer lighed mellem de to tekster. Når Eriksen i *Pilgrim* (1995) genoptager referencen lyder den:

Kreper så kreperingen, den logiske krepering! (s. 116)

Igen modificeres udsagnet. Denne gang gennem skiftet fra præteritum til imperativ. Derved sker der også et skifte i læserens rolle. Fra at værket er en "død man læser om", bliver værket nu en direkte henvendelse til læseren om dennes død. At skrive er at slå ihjel, at fastlåse betydning, og at læse er at dø. Eriksens udvidelse af betydningspotentialt bliver altså samtidig en nedskrivning til et punktuel skrig: "Så fat det dog, dø". Det bliver en afvisning af det episke element (derfor skiftet til imperativ frem for præteritum), der tillader læseren at varme sit kuldske liv ved en død, der læses om, til fordel for selve fremstillingen af døden som grundlæggende præmis i menneskelivet. I måden, der arbejdes med intertekstualitet på, rummes altså skabelse og destruktion, betydningsudvidelse og betydningsnegation i én og samme bevægelse. Hultberg arbejder på lignende vis, når han i *Byen og verden* arbejder med pasticher over såvel impressionistiske tekster som græske myter. Menneskelivet gøres mytisk, indskrives i overindividuelle forklaringsrammer, men betydningen af dette nedskrives samtidig til det banale⁹⁹ eller negeres fuldstændig, fordi betydningsudvidelsen viser sig at være en rent sproglig konstruktion, der ikke har forbindelse til subjektet selv.

Det samme gør sig gældende i forfatterens brug af fortællerkommentarer. Impressionismen tilstræber så få af disse som muligt, fordi fortællekommentarerne ses som en tilbagevending til tidligere tiders idealistiske litteratur, men når de optræder, afslører de netop det idealistiske (eller ideologiske) i impressionismens projekt, som også implicit er til stede som følge af, at den indre monolog, direkte tale osv. sta-

99 "[...] en verden hvor Iokaste dyrker roser, Prometheus sælger sokker, Aigisthos flikker vandrør" (Hultberg 1995, s. 14).

dig er underlagt et overordnet episk niveau. Når Bang eksempelvis afslutter "Irene Holm" med "Der drog hun hen – for at fortsætte det, man kalder livet", bliver det en betoning af, at tekstens subjektive fremtrædelse har objektiv karakter. Fortælleren prætenderer derved at kunne hæve sig ud over sin egen subjektivitet, samtidig med at netop det subjektive ses som arne for sandheden. Hos Skov, Eriksen, Hultberg og Hansen benyttes fortællerkommentarerne derimod til at underminere tekstens udsigelse – hyppigst igennem parodi og ironi.

Selvom forfatterne således arbejder med og radikaliserer impressionismens stiltræk, fordi de fortsætter autonomiæstetikken og den vending mod det subjektive, som kunstnerisk først manifesterer sig med romantikken, og som slår igennem med impressionismen, så er en naturlig konsekvens af radikaliseringen samtidig, at de ikke blot afviser impressionismens projekt, men også nuancerer bevægelsen mod det subjektive. I næste kapitel vil jeg dels se nærmere på grundene til dette, dels forsøge *positivt* at bestemme forfatterne som en art grotesk eller absurd modernisme, samtidig med at jeg vil redegøre for grundene til at de ikke i synderlig grad er behandlere eller indplacerede i litteraturhistorisk sammenhæng.

Kapitel 10: Kunstens død og fortsatte beståen

Postmodernisme som nekrolog over kunsten

For at bevare sin autonomi fortsætter kunsten i det 20. århundrede den abstraktionsproces, som impressionisterne for alvor indleder. I takt med at menneskets væren bliver mere og mere abstrakt, må kunsten også følge selv samme bevægelse blot med negativt fortegn. Hvor den instrumentelle fornuft i stigende grad inddrager også subjektive sider af menneskelivet i reduktive rationelle kalkuler, forsøger kunsten at bevare en sand, ikke-reduktiv, fremstilling af subjektiviteten. Ydermere må kunsten også hele tiden overskride sig selv, såfremt den ikke blot skal blive til gentagelse og dermed stivne. Derfor er kunstens problem, at den stiler mod sin egen død. Den kan kun holde sig selv ren ved at fortsætte bevægelsen mod det non-figurative, men også dette har ende. Inden for malerkunsten nås et slutpunkt med den abstrakte ekspressionisme. I Jackson Pollocks action-paintings og Mark Rothkos color-field paintings er ethvert spor af en traditionel mimesis bortvasket. Malerierne henviser kun til sig selv og egen skabelsesakt, hvorved de bliver til ren sansning – de er ikke et billede af verden; de er en verden. Idéen hermed er ligesom hos impressionisterne at nå ind til det sande igennem en rent sanselig abstraktion, som går bagom erfaringen og det begrebsliges objektivering for derigennem at forbinde det singulære i et nyt frugtbart fællesskab. Rothko illustrerer forbindelsen igennem et forsvar for den store flade. Maler du et lille billede, placerer du dig selv uden for billedet, mens det store lærred indskraver den skabende såvel som den modtagende bevidsthed i værket.¹⁰⁰

Når kunsten skal udvikle sig videre og overskride den abstrakte ekspressionisme resulterer det i popkunst, konceptkunst osv. Den subjektive vending har udtømt sine muligheder, fordi den er blevet så radikal, at bevægelsen ikke kan overskrides uden at der samtidig gives køb på det sansemæssigt partikulære. Og det er netop det, der sker i popkunsten og konceptkunsten. Tabet af sanselighed bevirker imidlertid også, at kunstens autonomi i forhold til samfundsmæssigheden, og dens forbindelse til subjektets sprogløse indre, ikke længere kan opretholdes. I en artikel i *Morgenbladet* skriver Jay M. Bernstein:

For at kunsten skal kunne utvikle seg videre må den bli like hensynsløst grusom som abstrakt ekspresjonisme var. Men ved å gjøre dette har den imidlertid en tendens til å gi opp det sansemessig partikulære og derved oppgir den det som har gjort den kunstneriske protesten mot moderniteten så vital, viktig og unik. Som en følge av dette leder postmodernismens suksess og feilslag oss uunngåelig til å erindre Pollocks storslåtte malerier [...] og Rothkos massive bilder – stirrende – med endetidens mørke og håp. (Bernstein 1995)

Ifølge Bernstein har kunsten altså lagt sig selv i graven og er derfor hensat til blot at

100 Jf. Rothko 1990, s. 172.

“citere” en kunst, der kunne udtrykke det sansemæssigt partikulære. Tages han på ordet, bliver det postmodernistiske udtryk en erfaring af at være kommet for sent, af at kunsten allerede er udtømt for muligheder og at ethvert nyt “kunstnerisk udtryk” implicit beklager sin manglende evne til længere at sige noget væsentligt – kunsten er blevet en ting blandt tingene. Hvor Adornos udsagn om, at det er barbarisk at skrive lyrik efter Auschwitz var samfundshistorisk betinget, er Bernsteins problematisering af kunsten kunsthistorisk betinget. Kunsten synes altså at udtømme sine muligheder på to fronter: Både som negation af instrumentaliseringen af menneskelivet og i sin egen udviklingslinje er kunsten løbet tør.

Hvis vi først ser nærmere på Adornos vinkel, så afsløres det, at han nuancerer sin udtalelse andetsteds:

Den Satz, nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch, möchte ich nicht mildern; negativ ist darin der Impuls ausgesprochen, der die engagierte Dichtung beseelt. (Adorno 1974a, s. 422)

Den autentiske kunst skriver altså på trods af dens egen umulighed – som en protest mod dens egen umulighed:

Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. (Adorno 1970a, s. 355-356)

Kunstens mulighedsbetingelse er dens egen lidelse. Kunsten er smertesudbruddet, der følger af såvel den samfundsmæssige fragmentation af menneskelivet som af kunstens egen manglende evne til at forbinde sig til sandhed. Det er således den “muntre” kunst, der tror, at den *kan* udsige – der tror, at den kan forløse – som Adorno kritiserer. Herunder hører også den postmodernistiske kunst, som Bernstein påpeger. Den kan kun bevare sin grusomhed ved at give køb på forbindelsen til den sansemæssige partikularitet, hvorved den reelt bliver munter. Og den kan kun bevare sin sansemæssige partikularitet ved at undlade at overskride den abstrakte ekspressionisme, hvorved den bliver en trivielt gentagelse af et allerede eksisterende udtryk. Som sådan har Bernstein ret, når han citerer Adorno for følgende:

Ästhetik heute hat keine Macht darüber, ob sie zum Nekrolog für die Kunst wird.
(Adorno 1970b, s. 13)

Kunsten kan ikke undslippe sin egen død, men nekrologen kan skrives på to forskellige måder: Enten kan kunsten, som Bernstein peger på, fastholde et forsøg på at etablere en positiv metafysik ved at give os “tilbage *ideen* om et autentisk, kropslig, sanselig forhold til verden” (Bernstein 1995), indtil det punkt hvor dette ikke længere er muligt og kunstens autonomi og dens evne til at udtrykke en andethed opløses. Eller også kan den omfavne sig selv og sin egen manglende udtryksmulighed i en negativ bevægelse – den kan selv vælge døden. Gør den førstnævnte bliver den reduceret til smag – der bliver tale om en “åben” postmoderne kunst, der forbinder sig

på kryds og tværs, men som ikke længere evner at søge det sande. Gør den derimod sidstnævnte, må den opgive sit positivt forløsende potentiale og er i stedet henvist til at etablere en art negativ minimalmetafysik, ifølge hvilken selve dødens og tidens handlen med subjektet er de eneste gribelige konstanter. Den bliver en *koncentreret* fremstilling af fremstillingens opløsning. Det er denne variant af modernismen, som jeg mener, at Kafka, Beckett og også de forfattere, jeg i denne afhandling har behandlet, skriver sig ind i. I "The Metaphysics of Modernism" fremstiller Michael Bell den groteske modernismes forhold til såvel en traditionel modernisme som til en postmodernisme, på fremragende vis, ved at kontrastere Kafkas og James Joyces arbejder:

Whereas Joyce's apparant verbal density is ultimately transparent, allowing the reader to possess its world and know that there are no other transcendental meanings, Kafka's enigmatic simplicity incites interpretation, a need for meaning, only to frustrate it. The anguish of Kafka's fiction, whatever its other causes or implications, comes from desire still to find, rather than create a meaning. (Bell 1999, s. 14)

Det er det groteskes og absurdes retorik, men ikke med det groteske og absurde som en andethed, der, som det var tilfældet hos f.eks. surrealisternes og eksistentialetterne, didaktisk kan frisætte individet, såfremt det kondenseres til en idé. Idéen og ideologien er opgivet, men uden at det medfører et knæfald for postmodernismens radikalt konstruktivistiske holdninger. Kunsten er blevet en intentionsløs fremstilling af subjektivitetens vilkår.

Den positive andethed

Problemet med den udviklingslinje, som Bernstein tegner, er, at den behandler kunst som noget, der forsøger at forbinde sig positivt til omverdenen (selvom det ofte sker igennem *negationen* af samfundsmæssigheden og overskridelsen af tidligere tiders æstetiske udtryk). De forskellige *historiske* genrebetegnelser såsom impressionisme, postimpressionisme, kubisme og abstrakt ekspressionisme, som Bernstein mener tegner den subjektive bevægelse, er således alle kendetegnet gennem deres forsøg på at skabe en positiv andethed, der kan udkaste et sandt billede af verden og derved mediere mellem subjektets indre og den ydre natur. I den forstand er de alle lige så idealistiske som den kunst, impressionisterne forsøgte at gøre op med. I Adornos berømmede essay "Versuch, das Endspiel zu verstehen" pointeres netop, hvordan Becketts arbejde gør op med den implicite idealisme i f.eks. Sartres forsøg på didaktisk at fremstille tilværelsens absurditet:

Die Explosion des metaphysischen Sinnes, der allein die Einheit des ästhetischen Sinnzusammenhangs garantierte, läßt diesen mit einer Notwendigkeit und Strenge zerbröckeln, die der des überlieferten

dramaturgischen Formkanons nicht nachsteht. Einstimmiger ästhetischer Sinn, vollends dessen Subjektivierung in einer handfesten, tangiblen Intention, surrogerte eben jene transzendente Sinnhaftigkeit, deren Dementi selbst den Gehalt ausmacht. Die Handlung muß durch die eigene organisierte Sinnlosigkeit dem sich anbidden, was in dem Wahrheitsgehalt von Dramatik überhaupt sich zutrug. (Adorno 1974b, s. 282-283)

Med forsøget på at fastholde kunsten som en *positiv* mulighed i en historisk konfiguration hvori den metafysiske *mening* endegyldigt er tabt, indlejres også det æstetiske udtryk i den instrumentelle fornufts kategorier. Eksempelvis er det ganske åbenlyst, at den udviklingslinje som kunsten følger mod en stadig større grad af abstraktion reelt er en dyrkelse af den instrumentelle brug af begrebet "det nye". Kunsten må hele tiden grave dybere ned i subjektiviteten for at kunne fastholde en forestilling om at rumme transcendent potentiale. Herved overgiver den sig til tidens nåde. Det enkelte kunstneriske udtryk bliver et punkt i en kæde, der slutter med kunstens død, hvorefter en litteraturstuderende som jeg selv kan sammenføje punkterne til en meningstotalitet og benævne denne "den subjektive vending". Det grundlæggende problem er, at selve forestillingen om kunsten som forløsende i sig selv underminerer kunstens muligheder. For forestillingen om at kunsten har det moderne subjekt på sin briks er reelt et udtryk for selv samme syntesetænkning, som den instrumentelle fornuft applicerer. Fortrængningen er en borgerlig utopi.

Den groteske modernismes aktører

Når det bliver op gennem slutningen af halvtredserne og tresserne, at den groteske modernisme for alvor sætter sig igennem internationalt, skyldes det altså dels at kunsten selv peger på denne retning, fordi den har kørt sig ind i et hjørne, dels at den samfundsmæssige udvikling ikke har udmøntet sig i en frisættelse af individet, men i Auschwitz og atombomben. I såvel Alberto Giacomettis som den engelske maler Francis Bacons værker ser vi således en forandring i deres æstetiske udtryk omkring 2. verdenskrig. Giacometti forlod sin mere klassisk surreelle stil, der trak på inspiration fra primitiv kunst, til fordel for den negative dialektik mellem skabelse og destruktion, som man ser i hans senere værker. Hos Bacon vendtes blikket kynisk indad mod ham selv i en fremstilling af et personligt rum, hvor ensomheden hersker. I hans malerier ses det, hvorledes selve *formgivningen*, penselstrøgene, samtidig truer med at udviske det figurative element. Hans værker er således i en evig kamp med sig selv om at komme til form. Dette får Peter Laugesen til at skrive om ham i *Kritik 101*:

Han vidste at kunsten ikke længere kan være moderne. (Laugesen 1993, s. 45)

Hermed mener Laugesen, at selve bruddet på den modernistiske udviklingslinje

også er afvisningen af modernismens utopi – at kunne forløse subjektet æstetisk.¹⁰¹ I dansk malerkunst kan man pege på Michael Kvium som en videreførelse af Bacons æstetik.¹⁰² Det er den samme type groteske figurationer, og det er den samme skildring af en eksistentiel tomhed, hvori subjektet kun kan komme til orde i en slags “pervers sakralisering” (Laugesen 1993, s. 45). På samme måde som Giacometti og Bacon er blevet beskrevet som de vigtigste genopfindere af den figurative kunst siden Picasso, kan man også se Hansen, Skov, Eriksen og Hultberg som genopfindere af det figurative element i den danske litteratur – uden at de giver køb på det æstetiske arbejde. De bekender sig til samme form for negative dialektik mellem form og indhold, hvor begge dele på én gang er komplet adskilte og tæt sammenvævede, og hvor begge dele på én gang underminerer hinanden og betinges af hinanden.¹⁰³

Dette komplicerede udtryk, der placerer sig “imellem” kategorier, uanset hvilken vinkel værkerne anskues fra, er afstedkommet af en bevidsthed om:

Nirgendwoher empfing die individuelle Erfahrung in ihrer Enge und Zufälligkeit die Autorität, sie selbst als Chiffre des Seins auszuliegen, es sei denn, sie behauptete sich selbst als Grundcharakter des Seins. Gerade das aber ist die Unwahrheit. Die Unmittelbarkeit der Individuation troy; das, woran einzelmenschliche Erfahrung haftet, ist vermittelt, bedingt. (Adorno 1974b, s. 291)

Når den enkeltmenneskelige *erfaring* altid allerede er formidlet og derfor ikke kan træde ind som ciffer for vores væren, må kunsten nødvendigvis vende sig destruktivt mod sin egen formidling. Det rejser spørgsmålet om, hvorvidt den groteske modernismes selvdestruktion repræsenterer en farbar vej for kunsten. Umiddelbart redder det kunsten fra enten at blive indoptaget kulturindustrielt eller at blive mere eller mindre ligegyldig, som den postmodernistiske kunst f.eks. er blevet det. Men samtidig repræsenterer den groteske modernisme jo også et slutpunkt: Det eneste kunsten sandt kan sige er, at den ikke kan sige noget. Og når det så er sagt, er der så mere tilbage?

101 Man kan diskutere, hvorledes Jackson Pollock skal placeres. I modsætning til en stor del af de andre abstrakte ekspressionister så som Rothko og Newman er hans værker ikke entydigt udtryk for et forsøg på positivt at forløse subjektet igennem en art kunstreligion. Og han er også den af de store abstrakte ekspressionister, som tydeligst har kunnet fastholde dialektikken mellem det procesuelle og statiske, der på mange måder minder om eksempelvis Giacomettis arbejde.

102 Se bilag 3.

103 Selvom der ikke i synderlig grad knyttes eller fokuseres på sammenhænge mellem de forskellige kunstnere rent kunsthistorisk, er det interessant, at de selv synes bevidst om sammenhænge. Jeg har tidligere påpeget, hvordan forfatterne alle peger på Beckett, Kafka og til dels Bang som inspirationskilder. Derudover inddrages som tidligere nævnt Giacometti af Eriksens poetologiske våbenbroder Jens Christian Grøndahl, og Kvium har lavet omslagsillustrationen til såvel *Jim og jeg* som til *Den hvide væg*. Ydermere har Eriksen skrevet om Hultberg i *Læsninger i Dansk Litteratur*.

Skrigets prosa

Det vil jeg mene, der er. På trods af at de kunstnere, jeg har sammenføjet under betegnelsen grotesk modernisme, alle har samme eksistentielle grundtone i deres forfatterskab og alle nedskriver såvel værk som subjekt til et eksistentielt minimum, så arbejder de på forskellig vis inden for denne overordnede ramme. Der er altså et vist manøvrerum trods alt.

Gynther Hansen arbejder f.eks. meget i subjektproblematikkens ydre manifestationer – hvordan de medmenneskelige relationer er præget af en ekstrem selvholdelsesdrift, der underminerer den positive forløsningsmulighed. Hans værker handler som oftest om, hvordan fællesskabet etableres, og hvorledes subjektet er fanget i en dobbelthed mellem dets individuelle behov og fællesskabets behov. Den følsomme mundtlighed, som Hansen er i stand til at fremmane i sin skrift, lægger sig med fine nuancer til de enkelte subjekter, hvorved det bliver muligt at spille disses personlige sprog og særegne retorik ud mod hinanden, uden at læseren uproblematisk kan føre fremstillingen tilbage til en overindividuel fortællerinstans. Hans prosa bliver derved en fremstilling af en ruinøs ydre natur, der også underminerer subjektets indre.

Som diametral modsætning har vi vennen Christian Skov, der synker ned i subjektets indre og viser, hvorledes subjektets ruinøse indre underminerer den ydre natur. Hvis vi kort kigger nærmere på et citat fra de to forfattere, skulle forskellen træde tydeligt frem:

Højskoleforstanderen kom også. Det var på en afstemningsdag. Han talte om det folkelige, det kunne han selvfølgelig ikke sige noget som helst fornuftigt om. (Hansen 1976, s. 115)

Sådan er det ellers ikke at se sig i den blå vogn, så tit, så tit er det der, hun ser sig, og på stranden ved Spar Es, det er også der, hun vil se sig; når det ikke er hos Conny og Lorenz, er det næsten altid der hun ser sig [...]. (Skov 1984, s. 37)

I Hansens forfatterskab er sproget et magtmiddel – et redskab, den stærke bruger til at sikre sin egen selvopretholdelse. Gennem sproglige kneb undermineres og latterliggøres holdninger, der kan true det talende subjekts verden. I modsætning hertil skriver Skov fra den sprogløses side – fra den undertrykte, der forsøger at komme til sprog. Derfor er der også en enorm forskel i stil. Hvor Hansens subjekter taler nøgternt og kynisk og uproblematisk udlægger og fastholder et verdensbillede på trods af, hvad andre måtte mene, er Skovs subjekter inderlige og følsomme og må hele tiden redefinere, stille spørgsmål og bestemme sig selv i forhold til omverdenen.

Eriksen knytter mest an til Skovs udtryksform, men modificerer denne dels ved også at lade volden udspringe af det manglende greb om virkelighed og sprog, dels ved at være langt mere skrifttematisk orienteret, hvorved spændingen mellem sprogets performative udfriende kraft og samtidig betydningsfastlåsende virke betones.

Dermed anes også en fundamental forskel i holdning. Selvom det er Eriksens prosa, som voldsomst nedskriver subjektet, så er skriften samtidig båret af et håb om at kunne skrive sig ud af subjektproblematikken – om at kunne etablere en positiv metafysik. Sådan et håb er ikke at finde i Skovs arbejde, der mere nøgternt skildrer subjektets vilkår. På denne vis er det reelt Skovs arbejde, som er grusomst, fordi selv håbet undermineres.

Hos Hultberg finder vi spor af de andre tre. Fremstillingen af provinsialismens mekanismer i *Byen og verden* har stærke ligheder med Hansens arbejde. Fælles er klaustrofobien og sladderen, og begge benytter sig af en behaviouristisk teknik, hvor med den ydre begivenhed bliver en spejling af provinsialismens indre mønster. Samtidig benytter han, som Skov og især Eriksen, en udpræget negationsstrategi, hvor med meningen hele tiden etablerer forbindelser blot for at blive destrueret.

Imidlertid er Hultbergs fremstilling af subjektproblematikken på solid afstand af subjektet selv. Hvor de andre forfattere arbejder med spændingen mellem det sansemæssigt partikulære og det begrebslige og refleksive, så synes Hultberg helt at have afvist førstnævnte. Sproget har løsrevet sig fuldstændig fra subjektet, og derved bliver især *Byen og verdens* negationsstrategi en *begrebslig* negation af *begrebsligheden*, samtidig med at også den begrebslige negation undermineres. Eriksens og Skovs værker betjener sig af en fænomenologisk fremstillingsform, som de derefter underminerer og afslører som en skinsubjektivitet. I *Byen og verden* opgives denne fremstilling – en autentisk subjektivitet kan slet ikke fremstilles, heller ikke som skin. Det eneste, der kan gøres, er at vise, hvorledes det reduktive sprog fremstiller subjektet, og så efterfølgende at underminere det. På den ene side bliver Hultberg dermed en popkunstner: Hans arbejde er en kommenterende kopi af en kopi. På den anden side kan man se hans eksperimentarium som en fuldbyrkelse af den impressionistiske drøm om at skrive som en maler: Sprogets Sa har løsrevet sig fra sin Sé, og dermed er værkets udsigelse netop dets overordnede sanselige bevægelse. Det, der fastholder Hultberg som grotesk modernist i stedet for postmodernist, er dels den formmæssige koncentration, dels den bestemte negation. I det intense sprog-arbejde modsætter Hultberg sig postmodernismens glade nihilisme. Kunst handler stadig om betydningsfortætning, om at udsige noget sandt, selv når muligheden for at sige noget sandt er barberet ned til et minimum med negativt fortegn.

Overordnet kan man se forfatternes sproglige arbejde som et forsøg på at skrive sig forbi eller igennem sproget indtil det intet eller noget, som måtte ligge bag ordenes tyranni. Det medfører, at det begrebslige sprog bruges bedst muligt når det misbruges, når det opløser sin egen begrebslighed. Selve denne bevægelse kommer netop til at illustrere sprogets grusomhed og subjektets sårethed. Kunstværket bliver et skrig, der ikke kan komme til orde. Beckett kaldte arbejdet et forsøg på at etablere en "Literatur des Unworts".¹⁰⁴ Litteraturen skal æde sig selv op, for derved

104 Jf. Beckett 1983a, s. 54

at afdække et rum uden for den sproglige virkelighed. En væsentlig pointe i denne sammenhæng er, at den groteske modernisme *ikke* plæderer for at ordene er i stand til at fange det sprogløse. Det er ikke muligt igennem en sproglig handling at nå ind til det sprogløse, som eksempelvis Mogens Davidsen hævdede, Skov gjorde. I forfatterens destruktion og tematisering af sprogets virke åbnes ganske vist op for en adgang til et ikke-sprogligt rum. Men dette er netop betinget af den eksistentielle nedskrivning af såvel subjekt som sprog. I bedste fald er det således blot sporene af det sande, der kan fremmanes: en oplevelse af at det sande, eller i hvert fald en andethed, er til, men kun kan gribes som fraværende. Litteraturens overordnede kendetegn er derved dens "gåen på stedet". Den *bevæger* og bevæger *sig* uendeligt mellem form og indhold som gensidigt betinger og underminerer hinanden. Selvom den overordnede ramme således er statisk, kan kunsten stadig udføre sin selvnegerende bevægelse på forskellige steder og forskellige måder. Det er herigennem, at kunsten stadig holder sig i live – hvert værk: et skrig i sin særegne tone.

Den hjemlige modernismedebat

Igennem min fremstilling har jeg forsøgt at fastholde dialektikken mellem kunstens potens og impotens. På den ene side er kunsten det sidste område, der står uden for den instrumentelle fornufts rækkevidde og dermed rummer den et enormt kritisk potentiale, og på den anden side kan den kun udforme dette potentiale på en sådan vis, at den samtidig destruerer sig selv og sin egen udsigelse. Desværre er denne kunstneriske strategi stort set overset i litteraturhistorisk sammenhæng i Danmark.

I Torben Brostrøms "Det umådelige mådehold" formuleres det modernismebegreb som siden hen skal komme til sætte den litteraturhistoriske dagsorden i forhold til forståelsen af, hvad modernistisk litteratur handler om. Brostrøm karakteriserer den modernistiske litteratur som:

En bestræbelse for at trænge ind og ned i det menneskelige, fremmest i de egne, som ikke har været bevidst behandlet af ældre digtere. Den sker på baggrund af erfaringer fra moderne psykologi, erkendelse af det ændrede verdensbilledes menneskelige konsekvenser, dvs. at registeret er udvidet og mennesket opfattet som dybere og farligere, i en tid hvor religiøse, etiske, politiske, sociale normer er under forvandling. Digteren erkender, at dette har kunstneriske følger og søger at finde et formsprog, der dækker hans erkendelse [...] Han må finde en ny struktur, og det er mere end et spørgsmål om rim og versskema, al den stund "form" og "indhold" ikke lader sig behandle hver for sig. (Brostrøm 2005, s. 262-3)

I ovenstående citat er der fire vigtige udsagn, som kommer til at kendetegne den danske modernismekonstruktion:

1. Kunsten er subjektorienteret, og dens rolle er at undersøge og fremstille

uafdækkede sider af menneskelivet.

2. Kunsten skal overskride traditionens former.
3. Kunsten skal trække på erfaringerne fra den moderne psykologi.
4. Den rene æstetisering afvises. Der fastholdes en dialektik mellem form og indhold.

Overordnet set er det største problem med konstruktionen, at den etablerer et ydre blik på kunsten: Modernistisk litteratur er ikke blot indskrevet i en lineær tidslig bevægelse, hvor den hele tiden successivt skal overskride sig selv, dens udtryk er også bestemt af videnskabelige landvindinger inden for bl.a. psykologien. Brostrøms frisættelse af kunsten fra dens, ifølge ham, hidtidige nærmest regressive virke, hvor den besynger en enhed, der ikke findes, bliver derved en fastlåsning af kunsten i en instrumentel forståelse, der styrer mod forløsningen. Problemet er ikke så meget, at Brostrøm binder kunsten til at være et spejl af sin tid, men at han mener, at dens udsigelse skal trække på instrumentaliseringen af menneskelivet, som netop ligger i psykologiens afdækning og inddæmning af det ubevidste. På den vis foretages en positiv valorisering af kunstneriske udtryk, der aktualiserer og indskraver subjektet i et moderne dannelsesprojekt med oplysningstiden som det historiske bagtæppe. I denne henseende er det klart, at en så eksplicit kulturpessimistisk litteratur, som jeg har behandlet i denne afhandling, ikke kan finde vej ind i sådan en konstruktion. Konstruktionens frigørelsestænkning præsenteres som en autonomiæstetik, og udgør derved et modsvar til det bestående, men eftersom dens virkemidler og dermed også dens retorik er baseret på selv samme begrebslige inddæmning af såvel subjekt som kunst, som den på overfladen opponerer imod, bliver den reelt en forlængelse af den instrumentelle fornuft.

Med den såkaldte Koldingskole, med Anne-Marie Mai og Anne Borup i spidsen, er der i de sidste ti år foregået en kamp for at vriste litteraturen fri af modernismekonstruktionens blinde vinkler.¹⁰⁵ Problemet er imidlertid, at deres projekt er lige så normativt og reduktivt som Brostrøms projekt. Hvor Brostrøms reduktive modernismekonstruktion i det mindste blev ekspliciteret, ligger Koldingskolens som et implicit vilkår i deres manglende vilje til at opstille kriterier og krav til litteraturen.

I Anne Borups "Den danske modernismekonstruktion. Ud af modernismen – ind i litteraturen" anklages modernismekonstruktionen især for at overse en kunstnerisk avantgarde, som, i stedet for Baudelaire og Eliot, orienterer sig i retning af Pound. Denne tradition, hvis frontfigurer udgøres af Dan Turéll, Klaus Høeck og Peter Laugesen, arbejder i modsætning til f.eks. Riffbjerg og Sørensen ikke i et fortættet formsprog, men i en åben værkkarakter, hvor kunsthistoriens former reaktualiseres ved enten at sættes sammen på nye og overraskende måder eller gennem det

105 På den ene side anklager de modernismekonstruktionen for at overse visse typer litteratur. På den anden side anklager de den for at medtage en række litterære former, som ikke har noget at gøre med den tabs- og splittelseserfaring, som Brostrøm plæderer for.

blotte eksperiment. På denne vis udgør litteraturen et brud med forestillingen om en successiv kunstnerisk udviklingslinje. I stedet er den præget af samtidighed, udadvendthed, hybriditet og pluralisme. Det enkelte værks autonomi er ikke længere blot relativ, men fuldstændig opløst: Kunstværket indgår i et åbent intertekstuel felt. Hvis vi ser bort fra det paradoksale i at forsøge at indkredse disse forfattere som “det formelle gennembrud”, hvorved de jo netop indsættes i en successiv udviklingslinje, hvilket er en hovedtanke imod Brostrøms konstruktion, er udgangspunktet udmærket, da det sætter fokus på nogle underbelyste forfattere. Imidlertid passer den groteske modernismes aktører heller ikke ind i denne bås. Ganske vist har de en materialebevidsthed, skrifttematik og tematiserer kunstnerrollen ligesom Borups og Mais avantgardetradition, men de benytter sig stadig af et værkbegreb, som arbejder inden for rammerne af autonomiæstetikken. Og hvad værre er, så udelukkes de (og mange andre) fra Koldingskolens “åbne felt” som følge af skolens manglende vilje til at opstille eksplicitte krav til litteraturen.

I Koldingskolens forståelse af kunsten som et intertekstuel rum, hvori de enkelte kunstneriske udtryk kreativt og positivt låner fra hinanden i pluralistisk harmoni, undertrykkes litteratur, der ikke deler opfattelsen af kunstnerreservatet som paradises have, hvor lammet sover med løven. Den groteske modernisme intertekstuelle referencer indskriver den måske nok i et åbent litteraturfelt, men dette er bestemt ikke positivt ladet. Citeringerne er sprogruiner som ædes op af de enkelte værkers nedskrivning til et nulpunkt. Ydermere etablerer Koldingskolens manglende vilje til at opstille kriterier for kunsten, at denne bliver forskelsløs, hvilket i sidste ende bliver en tilbagevending til positivismen: Litteraten kan tælle verber og substantiver, men ikke længere sige noget om kunsten selv. For opgives kriterier for hvad kunst er, og hvad kunst bør være, reduceres den til smag – og derved ophører den for alvor med at have nogen relevans. Så galt (eller godt) går det dog heller ikke. Det anti-hierarkiske islæt i Koldingskolens litteraturforståelse har sine grænser og afslører derigennem, at også den arbejder normativt: Mai taler om at skelne mellem kunstnerisk, trivial- og lufthavns litteratur.¹⁰⁶ Så meget for åbenheden! Tilbage står en litteraturforståelse, som i sin redningsaktion af den oversete litteratur etablerer en ny kanon – med sine egne blinde vinkler. Endelig er også Koldingskolens, ligesom Brostrøms, kunstforståelse båret af et håb om kunstens omkalfatrende virke. Hos Brostrøm er det igennem dens forløsende dannelsesprojekt; hos Mai lyder det avantgardistisk: “en litteratur, der konstant bevæger sig på grænsen af sit eget ophør som kunst og sin fortsættelse som revolutioneret liv”.¹⁰⁷ Begge kunstsyn forstår således kunsten som noget, der kan eller skal fremstille en *positiv* andethed – forskellen er blot, at Koldingskolen fordrer en heteronom kunst, mens modernismekonstruktionen plæ-

106 Jf. Mai 2000, s. 537

107 Mai 1999, s. 33

derer for en autonom kunst.¹⁰⁸ En følge af dette bliver, at begge positioner undsiger eller fejllæser den groteske modernisme, fordi autonomien i denne er baseret på den bestandige dialektik mellem det heteronome og autonome.¹⁰⁹ I denne sammenhæng er det interessant, at begge kunstforståelser forsøger at placere Ivan Malinovskis *Galgenfrist* (1958) inden for deres respektive ramme. Hos Mai og Borup betones hans montageteknik og surreale elementer, mens Brostrøm betoner splittetheden og tabserfaringen. Selv vil jeg mene, at netop kombinationen af disse elementer indskriver ham i den groteske modernisme. I digte som "Tavle", "Fragment fra en rejse" og "Disjecta Membra" går han i en dialog med traditionens former i en fremstilling af netop splittelsen. Det medfører imidlertid ikke kunstnerisk forløsning, men en afdækning af forløsningens umulighed. Den "direkte linje fra Malinoski til Laugesen og Turéll"¹¹⁰ synes ikke åbenbar, netop på grund af den enorme fortættethed af betydning i Malinowskis digte. Såvel Mai og Borup som Brostrøm foretager derved en syntetiserende bevægelse, der grundlæggende er en subsumering. De har de ikke blik for det kunstnerisk særegne, som f.eks. Malinovskis stædige *balancegang* mellem heteronomi og autonomi.

Det falder uden for denne afhandlings sigte at vurdere gyldigheden af de forskellige kanoniserende litteraturkonstruktioner. Jeg kan blot notere mig, at hverken den Brostrømske eksplicit positive valorisering af en kritisk psykoanalytisk orienteret modernisme eller Koldingskolens implicitte ditto af en åben "postmoderne" litteratur formår at indkredse den groteske modernismes udtryk. Gynther Hansen, Christian Skov og Jens-Martin Eriksen vil jeg mene læner sig tydeligst op af Brostrøms konstruktion med deres meget eksplicitte pointering af splittelsestematikken, mens Peer Hultbergs stilistiske eksperimenter knytter sig til en mere postmoderne erfaringsmodus. Ingen af de fire forfattere ydes dog retfærdighed, såfremt de behandles indenfor rammerne af et ydre kunstbegreb – hvor gummiagtigt det end måtte være. En litteraturhistorisk konstruktion vil altid være på den forkerte side af en kunst, der modsætter sig begrebsligheden selv.

Heller ikke denne afhandling undgår begrebslighedens skalpel. Min konstruktion er med andre ord nøjagtig lige så normativ som modernismekonstruktionen og Koldingskolens arbejde. Betragtet som konstruktion har såvel Brostrøms som Koldingskolens arbejde været mere velegnet til at indgå i en sammenhæng med de litterære institutioner end mit eget projekt er. Det skyldes, at den kulturradikale modernismes opbyggelighed og terapeutiske forløsningsløfte rent didaktisk passede

108 Man kan imidlertid sige, at Koldingskolens heteronome kunst resulterer, i at kunsten bliver autonom i den forstand, at den bliver ligegyldig, eftersom kunsten reduceres til kreativ leg. Dens betydning for samfunds- og menneskelivet fortaber sig i dens manglende formfortættethed. På samme vis bliver Brostrøms autonome kunst reelt heteronom, fordi dens redskaber er sammenfaldende med den instrumentelle fornuft.

109 Jf. min diskussion af kunstens mulighedsbetingelser i kapitel 3.

110 Borup 2005, s. 125.

godt ind i velfærdsstatens uddannelsesprojekt, mens Koldingskolens dekonstruktion af konstruktionen i sig selv illustrerer en moderne virkelighed, hvor enhedskulturen må opgives, og hvor kunsten er blevet indoptaget som eksperimenter i samfundslivet. Min egen konstruktion er baseret på en forestilling om kunsten som en modmagt, der må fordoble den abstrakte virkeligheds grusomhed, såfremt den skal holde sig fri af selv samme. Såfremt kunstens virke er atter at forbinde sig til sandhed, og sandheden er på afstand af begrebslighedens kategorier, må kunsten arbejde mod såvel omverdenens begrebslige kategorier som sine egne, og derved bliver den groteske modernisme, med dens brug af den bestemte negation, den eneste tilbageværende mulighed for at holde kunsten autentisk. Min konstruktion er således i høj grad diskvalificerende i forhold til en kunstnerisk pluralisme eller opbyggelighed. Som sådan afviser den groteske modernisme også såvel Koldingskolens som Brostrøms kunstforståelse og viser i stedet en tredje vej. Fordelen ved denne vej er, at kunsten kan bevare en rest af autenticitet. Ulempen er, at autenticiteten er betinget af kunstens selvdestruerende virke.

NEKROLOG OG APOLOGI

Formålet med denne afhandling har dels været at belyse en modernistisk linje i dansk litteratur, som i litteraturhistorisk sammenhæng har været negligeret, dels at undersøge denne litteraturs fremstilling af subjektets mulighedsbetingelser. I afhandlingen har jeg ikke blot demonstreret, hvorledes subjektets betingelser og kunstens betingelser i denne litteratur ses som sammenfaldende, jeg har også undersøgt hvorledes dette rent æstetisk kommer til udtryk.

Et ydre kendetegn ved de behandlede forfattere er, at de skriver om og også oftest fra en periferi. Hansen og Skov bor i Sønderjylland, Hultberg bor i udlandet og Eriksen skrev sin debut i Spanien. Indholdsmæssigt knyttes romanerne også til randeksistenser, der enten mentalt eller fysisk befinder sig udenfor almenhedens geografi. Netop i betoningen af afstanden mellem det centrale og perifere udspændes og anskueliggøres den grundlæggende subjektproblematik: Subjektet skildres som fanget mellem sin singularitet og omverdenens reduktive beskrivelser. Problemet henføres til et oprindelighedstab: Den ydre naturs tegn er ikke længere transparente billeder på en overindividuel meningstilskrivelse, som kan agere som forbindelsesled til subjektets indre. Derfor må meningstilskrivelsen ske af egen kraft gennem subjektets selvfortælling. Skal en helhed opretholdes må subjektet således søge en harmonisering af sine egenerfaringer i et reduktivt sprog, og det kan kun ske ved at destruere andre perspektiver på verden end subjektets egne. På denne vis ligger der i harmonilængslen en destruktiv bevægelse, der kommer til at indstifte afstanden mellem subjektets længsler og dets forløsning. Derved aftegnes en nedadgående spiral, hvor subjektets forsøg på at nå et nærvær kommer til at konstituere fraværet. Til en fremstilling af en sådan bevægelse er romanformen særdeles velegnet, eftersom den qua sin tidslige udstrækning implicit tematiserer spændingen mellem nærvær og fravær, selvom den traditionelt har tildækket denne ved at prætendere en meningsfuld helhed. Ved i det formmæssige arbejde at eksplicitere denne immanente spænding påpeges subjektets og skriftens dobbeltprojekt: At skrive sig selv fri af skriften. På denne vis rummer de behandlede romaner også et desperat forsøg på at sprænge sproget, og derved at lade i det mindste konturen af et subjekt træde frem i sprogets revner. At vende sproget på vrangen og komme derud hvor de sociale koder krakelerer, for derigennem at give rum til det marginaliserede og udstødte, alt det, som ikke kan indeholdes og formidles i sprog. Betydningsdannelsen er derfor ikke i så høj grad knyttet til sit sprog, som til de revner, som den æstetiske form åbner i dette sprog. Og det er hele pointen i den groteske modernisme: Et forsøg på kunstnerisk at forme det, der ligger udenfor sprogets og ordenes rækkevidde og igennem sprængningen af formen og ordenes udtrykspotentialer at pege på sprækkerne imellem tavshed og ord og det noget eller intet, som måtte være at finde der, indtil man, som i afslutningen af Becketts *Company* (1980), når til et punkt, hvor:

[...] finally you hear how words are coming to an end. With every inane word a little nearer to the last. And the fable too. The fable of one with you in the dark. The fable of one fabling of you in the dark. And how better in the end labour lost and silence. And you as you always were.

Alone.

Ordene slipper imidlertid ikke op, skriften vrister sig ikke fri af sig selv. Selv om "alone" rent typografisk placeres for sig selv, indgår det stadig i en betydningshelhed. Det typografiske brud negeres af en syntaktisk og semantisk sammenhæng. Herved fremvises subjektets dobbelthed: det er alene i fællesskabet og fælles i ensomheden.

Afhandlingen har været et forsøg på også akademisk at give stemme til en modernistisk dansk litteratur, der selv insisterer på at nå frem til en tale uden ord. På denne vis er min fremstilling på én gang en kærlig og kvælende omfavnelse, hvilket også har været udgangspunktet for organiseringen af fremstillingen. På den ene side har jeg været forpligtet på en akademisk formidlingsorienteret fremstillingsform, mens jeg på den anden side har måttet modarbejde denne bevægelse, såfremt jeg rent faktisk skulle formidle, hvad der er på spil i litteraturen på adækvat vis. Derfor har jeg forsøgt at kombinere en deduktiv og induktiv metode, hvori de to modsatrettede fortolkningsbevægelser udspringer af og betinger hinanden. Første dels ide- og kunsthistoriske rids fremstilles således deduktivt, men udspringer reelt af de induktive slutninger, som er draget i afhandlingens læsninger, der omvendt igen er influeret af det historiske rids. På denne vis har jeg tilstræbt at fastholde dialektikken mellem de to sider af erfaringsdannelsens mønster og mime, hvorledes de indskrives sig i hinanden. Min egen fremstilling er derved også ramt af *Nachträglichkeit*: Det er umuligt at afgøre, hvad der kom først, fabula eller sjuzet. Det mener jeg reelt er tilfældet for alle sproglige fremstillinger, men forskellen er, at jeg forsøger at fastholde og fremvise bevægelsens skelet i stedet for at tildække det gennem en uproblematisk ydre fremstilling af et givent indhold. Men selvom jeg således også æstetisk problematiserer en lineær forståelse af erfaringsprogression, undslipper jeg ikke selv at foretage overgreb. Min fremstilling går op; der penduleres relativt uproblematisk mellem del og helhed, hvorved jeg foretager en syntetiserende bevægelse, som kunstværkerne selv modarbejder. Min fremstilling indskrives sig derved også i den instrumentelle fornufts totalitære praksis, men det er mit håb, at jeg dels gennem forsøget på at fastholde kunstværkernes dobbelthed, dels gennem forsøget på at fremvise mine egne overgreb, i det mindste har efterladt et rum, hvori sporene efter kunstværkerne kan anes og forhåbentligt animere til at læse eller genlæse værkerne. Hvis det opnås, kan jeg måske, som Adorno efter et alt for langt og mislykket foredrag, tillade mig at udbryde: *War ich nicht unheimlich gut?*

LITTERATURLISTE

- Adorno Theodor W.: "Ist die Kunst heiter?" i: *Süddeutsche Zeitung* 16.07.1967
- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik* (1966). Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970a.
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970b.
- Adorno Theodor W.: "Engagement" (1962) i: *Noten zur Literatur*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974a.
- Adorno Theodor W.: "Versuch, das Endspiel zu verstehen" (1961) i: *Noten zur Literatur*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974b.
- Adorno, Theodor W.: "Kulturkritik und Gesellschaft" (1951) i: *Kulturkritik und Gesellschaft I/III*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977a.
- Adorno, Theodor W.: "Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit" (1959) i: *Kulturkritik und Gesellschaft I/III*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977b.
- Adorno, Theodor W.: "Zu Subjekt und Objekt" (1969) i: *Kulturkritik und Gesellschaft I/III: Dialektische Epilegomena*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977c.
- Adorno, Theodor W.: "18. Vorlesung" i: *Metaphysik. Begriff und Probleme* (1965) Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1998.
- Ballard, J.G.: *Crash* (1973). Vintage, London, 1995.
- Bauman, Zygmunt: *Modernity and Holocaust*. Polity Press, Cambridge, 1989.
- Bang, Herman: *Realisme og Realister*. Schuboths Boghandel, Kbh., 1879.
- Bang, Herman: "Irene Holm" i: *Under Aaget*. Schuboths Boghandel, Kbh., 1890.
- Beckett, Samuel: *Waiting for Godot*. Faber and Faber, London, 1965.
- Beckett, Samuel: *Company*. Calder, London, 1980.

Beckett, Samuel: *Disjecta*. John Calder, London, 1983a.

Beckett, Samuel: *Worstward Ho*. Grove Press, New York, 1983b.

Bell, Daniel: *The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*. The free press, New York, 1960.

Bell, Michael: "The Metaphysics of modernism" i: Levenson, Michael (Red.): *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

Berman, Marshall: *All That is Solid Melts into Air*. Penguin Books, New York, 1982.

Benjamin, Walter: "Der Erzähler" i: *Gesammelte Schriften II.2*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977a.

Benjamin, Walther: "Erfahrung und Armut" i: *Illuminationen – Ausgewählte Schriften 1*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977b.

Bernstein, Jay M.: "Abstrakt ekspresjonisme" i: *Morgenbladet*, Norge, 01.10.95.

Bernstein, Jay M.: *The fate of art*. Polity Press, Cambridge, 1992.

Borup, Anne: "Den danske modernismekonstruktion. Ud af modernismen – ind i litteraturen" i: Borup, Anne; Lassen, Morten; Haarder, Jon Helt (red.): *Modernismen til debat*. Gyldendal/ Syddansk universitetsforlag, Odense, 2005.

Bredal, Bjørn: "Peer, Poul og paraplyen" i: *Politiken* 26.11.2004.

Brostrøm, Torben: "Det umådelige mådehold" (1959) i: Borup, Anne; Lassen, Morten; Haarder, Jon Helt (red.): *Modernismen til debat*. Gyldendal/Syddansk universitetsforlag, Odense, 2005.

Christensen, E.M.: "Guldalderen som idéhistorisk periode: H. C. Ørstedes optimistiske dualisme" i: Høirup, Henning oa. (Red.): *Guldalderstudier*. Universitetsforlaget i Aarhus, Århus, 1966.

Dalgaard, Martin: "Man skal ikke tro man ved hvem man er" i: *Månedssbladet Press* nr. 78. Kbh., 1992.

Davidsen, Mogens: "Den blufærdige refleksion" i: Mai, Anne-Marie (red.): *Prosa fra 80'erne til 90'erne*. Borgen, Kbh., 1994.

de Man, Paul: "Pascals Allegory of Persuasion" i: Greenblatt, S. J. (Red.): *Allegory and Representation*. John Hopkins University press, Maryland, 1981.

de Man, Paul: "Sign and Symbol in Hegels Aesthetics" (1982) i: *Aesthetic Ideology*. University of Minnesota Press 1996.

Eriksen, Jens-Martin: *Entusiastiske historier*. Gyldendal, Kbh., 1987.

Eriksen, Jens-Martin: *Rejse under mørket*. Gyldendal, Kbh., 1988.

Eriksen, Jens-Martin: *Jim og jeg*. Gyldendal, Kbh., 1989.

Eriksen, Jens-Martin: *Den hvide væg*. Gyldendal, Kbh., 1990.

Eriksen, Jens-Martin: *De uforsonlige*. Per Kofod, Helsingør, 1992.

Eriksen, Jens-Martin: *Memoire*. Per Kofod, Helsingør, 1992.

Eriksen, Jens-Martin: "Mescalero" i: *Kritik 101*. Gyldendal, Kbh., 1993.

Eriksen, Jens-Martin: *Det inderste rum*. Per Kofod, Helsingør, 1994.

Eriksen, Jens-Martin: *Pilgrim*. Per Kofod, Helsingør, 1995.

Eriksen, Jens-Martin: *Vinter ved daggrø*. Munksgaard/Rosinante, Kbh., 1997.

Eriksen, J.-M.; Stjernfelt, Frederik: *Hadets Anatomi*. Lindhardt og Ringhof, Kbh., 2003.

Eriksen, Jens-Martin: *Nani* (1985). Lindhardt og Ringhof, Kbh., 2003.

Eriksen, J.-M.; Stjernfelt, Frederik: *Krigens Scenografi*. Lindhardt og Ringhof, Kbh., 2004.

Eriksen, Jens-Martin: *Forfatteren forsvinder ind i sin roman*. Lindhardt og Ringhof, Kbh., 2005.

Falck, Jørgen: “Du skal elske dig selv og blive en succes” i: *Politiken* 15.02.1978.

Frandsen, Johs. Nørregaard: “Gynther Hansen” i: Mai, Anne-Marie (red.): *DANSKE DIGTERE i det 20. århundrede (bind II)*. Gad, Kbh. 2001.

Freud, Sigmund: *Udkast til en videnskabelig psykologi – “Entwurf”* (1895), oversat af Lars Andersen m.fl. Hans Reitzel, Kbh., 1980.

Gillis, John R.: *A World of Their own Making*. BasicBooks, New York, 1996.

Gjesing, Knud Bjarne: *Den romantiske bevægelse*. Odense Universitetsforlag, Odense, 1974.

Grymer, Claus: “Er virkeligheden til? Er min far og mor til?” i: *Kristeligt Dagblad* 07.07.1978.

Grymer, Claus: “Vi er spærret inde i os selv” i: *Kristeligt Dagblad* 03.11.1994.

Grymer, Claus: “Mørkets og lysets digter” i: *Kristeligt Dagblad* 16.08.1995.

Grymer, Claus: “Parløb” I: *Kristeligt Dagblad* 18.07.1998.

Grymer, Claus: “At stirre uvisheden i øjnene” i: *Kristeligt Dagblad* 09.08.2003.

Gulddal, Jesper; Møller, Martin: “Sludder og vrøvl” i: *Kritik* 136. Gyldendal, Kbh., 1998.

Grøndahl, Jens Christian: *Tavshed i oktober*. Munksgaard/Rosinante, Kbh., 1996.

Hansen, Gynther: *Forvandling*. Arena, Fredensborg, 1965.

Hansen, Gynther: *Stemmer fra provinsen*. Arena, Viborg, 1976.

Hansen, Gynther: *Jeg.Jeg.Mig.Mit*. Arena, Viborg, 1978.

Hansen, Gynther: “Jeg skriver på en lydløs tone” i: Søholm, Ejgil (Red.): *Udkanter midt i verden*. Statsbiblioteket, Århus, 1983.

Hauch, Carsten: “Det omvendte Genie” i: *Lyriske Digte*. Steens forlag, Kbh., 1842.

Hebdige, Dick: *Subculture. The meaning of style*. Routledge, London, 1979.

Hebdige, Dick: *Hiding in the Light*. Comedia, London, 1988.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik bd. 13-15. i: Werke in Zwanzig Bänden*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970.

Holstebro Kommune: *Byens Kunst. Maren o æ woun, Odin teatret og alle de andre*: [Http://www.holstebro.dk/upload/byens_kunst.pdf](http://www.holstebro.dk/upload/byens_kunst.pdf)

Horkheimer, Max; Adorno, T.W.: *Dialektik der Aufklärung* (1944). S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969.

Hultberg, Peer: *Mytologisk landskab med Daphnes forvandling*. Arena, Fredensborg, 1966.

Hultberg, Peer: *Desmond!*. Arena, Fredensborg, 1968.

Hultberg, Peer: *Requiem*. Gyldendal – redaktion Arena, Kbh., 1985.

Hultberg, Peer: *Slagne veje*. Gyldendal, Kbh., 1988.

Hultberg, Peer: *Byen og Verden*. Lindhardt & Ringhof, Kbh., 1992.

Hultberg, Peer: *Kronologi*. Lindhardt & Ringhof, Kbh., 1995.

Jacobsen, J.P.: *Fru Marie Grubbe i: Samlede Skrifter Særudgave, Første Bind*. Gyldendalske Boghandel, Kbh. 1918a.

Jacobsen, J.P.: *Niels Lyhne i: Samlede Skrifter Særudgave, Andet Bind*. Gyldendalske Boghandel, Kbh. 1918b.

Jarvis, Simon: *ADORNO. A Critical Introduction*. Polity Press, Cambridge, 1998.

Jensen, Erik Granly: "I romanens rum" i: *Litteraturmagasinet STANDart* nr. 1. Foreningen Standart, Århus, 1996.

Jensen, Erik Granly: "åndedræt tegnsætning forsvinding" i: *Passage* nr. 25. Århus, 1997.

- Juhl, Marianne: "Eksil betyder frihed" i: *Berlingske Tidende* 08.01.1986.
- Juhl, Marianne: "Man skal turde spørge dumt" i: *Berlingske Tidende* 31.08.1990.
- Juhl, Marianne: "Disse ganske, ganske små kærlighedshandlinger" i: *Kritik* 102. Gyldendal, Kbh., 1993.
- Jørgensen, Keld Gall: "Jagten på det autentiske jeg" i: *Kritik* 104. Gyldendal, Kbh., 1993.
- Kant, Immanuel: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1784) i: *Werke in zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Bnd 11.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977a.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft* (1781). i: *Werke in zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Bnd 3.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977b.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft* (1790). Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989.
- Knippel, Lars Ole: "Forfatteren, der er kendt som den ukendte" i: *Jyllands-Posten* 25.10.1994.
- Knippel, Lars Ole: "Der bor en nazist i os alle" i: *Morgenavisen Jyllands-Posten* 09.04.1995.
- Knippel, Lars Ole: "I bøgernes verden: Forslugen på filosofi" i: *Jyllands-Posten* 17.09.2004.
- Klausen, Søren Harnow: "Filosofisk og litterær realisme" i: Lübker, Henrik; Larsen Katja (red.): *Synsvinkler* nr. 31. Center for nordiske studier, Odense, 2005.
- Kristensen, Sven Møller: *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900.* Gyldendal, Kbh., 1955.
- Lakoff, G.; Johnson, M.: *METAPHORS We Live By.* The University of Chicago Press, Chicago, 1980.

Larsen, Gorm: "Stream of consciousness og polyfoni" i: Larsen, Gorm; Thobocarsen (red.): *Modernismens betydende former*. Akademisk Forlag, Kbh., 2004.

Larsen, Svend Erik: "Fornuftens frigørelse og selvkritik" i: Rendtorff, Knud; Thomassen, Niels (Red.): *Kulturforståelse*. Systime, Herning, 1990.

Laugesen, Peter: "Lille spejl på væggen der" i: *Kritik 101*. Gyldendal, Kbh. 1993.

Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans* (1920). Sammlung Luchterhand, Berlin, 1971.

Madsen, Rasmus ØhlenSchlæger: "Genrepolitik" i: *Spring* nr. 20. Forlaget Spring, Hellerup, 2003.

Mai: Anne-Marie: "Papirmånens stråler" i: Mai, Anne-Marie; Borup, Anne (red.): *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*. Gad, Kbh., 1999.

Mai, Anne-Marie: "The Thrill of It All. Modernismen som mangearmet blæksprutte" i: Borup, Anne; Lassen, Morten; Haarder, Jon Helt (red.): *Modernismen til debat*. Gyldendal/ Syddansk universitetsforlag, Odense, 2005.

Malinowski, Ivan: *Galgenfrist*. Arena, Kbh., 1958.

Marx, Karl; Engels, Friedrich: *Manifest der kommunistischen Partei*. i: *Werke bd. 4*. Dietz-Verlag, Bonn, 1956.

Mortensen, Elna: "Herfra min verden går" i: *Litteraturmagasinet STANDart* nr 2. Foreningen Standart, Århus, 1994.

Müller, S. C.: *Fire forelæsninger over Poesien*. Th. Gandrup, Kbh., 1853.

Møller, Martin: "Christian Skov" i: Mai, Anne-Marie (red.): *DANSKE DIGTERE i det 20. århundrede (bind II)*. Gad, Kbh. 2001.

Møller, Poul Martin: "Kunstneren mellem Oprørerne" (1838) i: Andersen, Vilhelm (Red.): *Skrifter i Udvalg bd. 1*. Gyldendal, Kbh., 1930.

Norris, Christopher: *Paul de Man*. Routledge, London, 1988.

Nørager, Troels: *System og livsverden. Habermas' konstruktion af det moderne*. Anis, Frederiksberg, 1989.

Olesen Olesen: "Hvor alting hører op" i: *Der er brev fra onkel Bob i Amerika*. Midget Records, Svenstrup, 2000.

Pound, Ezra: *Make it New* (1934). Yale University Press, Connecticut, 1935.

Paz, Octavio: *Children of the Mire: Modern Poetry from romanticism to the Avant-Garde*. Harvard University Press, Massachusetts, 1974.

Rasmussen, Egon: "En stemme fra en grænse" i: *Flensborg Avis* 27.05.1978.

Rifbjerg, Klaus: *Karakterbogen*. Gyldendal, Kbh., 1992.

Rifbjerg, Klaus: "Frihavnen" (1960). i: *Konfrontation, Camouflage, Portræt*, Gyldendal, Kbh., 1994a.

Rifbjerg, Klaus: "Terminologi" (1960). i: *Konfrontation, Camouflage, Portræt*, Gyldendal, Kbh., 1994b.

Ritter, Joachim: "Landskab" i: Dehs, Jørgen: *Æstetiske Teorier*. Odense Universitetsforlag, Odense, 1995.

Robbe-Grillet, Alain: *På vej mod en ny roman*, oversat af Birger Hansen. Arena, Fredensborg, 1965.

Rothko, Mark: "Statement" i: Ross, Clifford (red.): *Abstract Expressionism: Creators and Critics*. Harry N. Abrams, New York, 1990.

Sartre, Jean-Paul: *Being and Nothingsness* (1943), oversat af Hazel E. Barnes. Washington Square Press, New York, 1992.

Schade, Virtus: "Sommetider er han oppe – og sommetider er han helt nede" i: *Berlingske Tidende* 17.07.1983.

Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena* (1851) herausgegeben von Hermann Hirt, bd. 1. Otto Hendel, Halle, 1880.

Schwander, Lars: "Et kaos af glæde" i: *Fredag* nr. 3, Gyldendal, Kbh., 1985.

Sestoft, Carsten: "Ordet fanger. Moderne-begrebernes historie" i: *Kritik* 136. Gyldendal, Kbh., 1998.

Skov, Christian: *Hein dør*. Gyldendal, Kbh., 1968

Skov, Christian: *Tønnesen i forårssol*. Attika, Vordingborg, 1974.

Skov, Christian: *Stranden ved Spar Es*. Attika, Vordingborg, 1984.

Skov, Christian: *Ingers hvide ben*. Gyldendal, Kbh., 1989.

Skov, Christian: *Høstnætter*. Gyldendal, Kbh., 1994.

Skov, Christian: *Endnu er markerne frosne*. Gyldendal, Kbh., 2003.

Steensgaard, Niels: "Historier fra sjælens grænseland" i: *Politiken* 07.01.1998.

Steffens, Henrich: *Indledning til filosofiske Forelæsninger* (1803). Gyldendals Trane-klassikere, Kbh., 1968.

Svendsen, Erik: "Roman: Intellektuel B-film" i: *Jyllands-Posten* 22.09.2005.

Søholm, Ejgil: "Skrigets prosa" i: *Litteraturmagasinet STANDart* nr. 2. Foreningen Standart, Århus, 1989.

Søholm, Ejgil: "Den sære tvivl" i: *Dagbladet Information* 16.12.1994.

Sørensen, Peer E.: *H.C. Andersen og herskabet*. GMT, Grenå, 1973.

Sørensen, Villy: "Beatrice-prisen 1993: Villy Sørensens tale for Christian Skov 26.11.1993" i: *Det Danske Akademi. Selskabet til de Skønne og Nyttige Videnskabers Forfremmelse*, Gyldendal, Kbh., 1995.

Teskey, Gordon: *Allegory and violence*. Cornell University Press, New York, 1996.

Therkildsen, Børge: "– Det er en ekstatiske glæde at skrive en bog" i: *Jydske Tidende* 26.03.1978.

Thurah, Thomas: *Så hvad er et menneske? – tre kapitler om P.O. Engquist, Peer Hultberg og Jan Kjerstad*. Samleren, Kbh., 2002.

Thøgersen, Henning: "Jeg er jo gudskelov forfatter" i: *Weekendavisen* 21.01.2005.

Tygstrup, Frederik: *På sporet af virkeligheden*. Gyldendal, Kbh., 2000.

Vestergaard, Annelise: "Christian Skov – kendt for at være ukendt" i: *Jyllands-Posten* 27.08.1991.

Willatzen, Erik: "Jeg skriver fra et punkt i mig selv" i: *Jydske Tidende* 06.02.1983

Wivel, Henrik: "Sprogets stådreng" i: *Berlingske Tidende* 28.08.1992.

RESUMÉ

Nærværende afhandling er anlagt som en analyse af de betydningsdannende mønstre i Gynther Hansens, Christian Skovs, Jens-Martin Eriksens og Peer Hultbergs forfatterskaber med særligt henblik på deres fremstilling af modernitetens subjekt.

I første del af afhandlingen, der strækker sig fra kapitel 1-4, forsøger jeg at afdekke det historiske grundlag for forfatterskabernes "groteske modernisme". Det bevirker, at den prospektive udviklingslinje, som aftegnes, reelt er en karakteristik af en bestemt bevidsthedsform og dennes selvfortælling. De behandlede værkers immanente formarbejde og subjektframstilling etablerer en særegen modus, som jeg udfolder som en idé- og kunsthistorisk bevægelse. Dermed bliver min fremstillings diakrone bevægelse imidlertid også synkron: Tiden og fortællingen udfolder sig fra værkernes stående nu. Gennemgangen af nogle af de konkrete historiske brud i subjektopfattelse, kunstforståelse og samfundshierarki låner således ofte sin kraft fra tænkere, som først langt senere har kastet et bestemt oplysningskritisk blik på historien, og den lange tidshorisont, som går helt tilbage til oplysningstidens fremkomst, er derfor blot bevægelser i værkernes immanente rum. Idéen med at fastholde en historisk udviklingslinje, på trods af dennes åbenlyse anakronistiske tilsnit, har været at finde frem til et vokabular, hvormed forfatterskabernes komplekse mønstre kan fastholdes.

I *kapitel 1* undersøger jeg, hvorledes subjektets grundlæggende problematik består af en fundamental spænding mellem subjektets singulære indre natur, som ikke kan udtrykkes gennem et reduktivt fælles sprog, og den ydre natur, der har tabt sit meningsgivende potentiale som følge af det transcendentets forsvinden fra samfundsmæssighedens sfære og den instrumentelle fornufts fragmentering af såvel subjekt som omverden. Teoretisk læner jeg mig hovedsagligt op ad den tidlige Frankfurterskole og en art negativ fænomenologi, som den kommer til udtryk i bl.a. Jean Paul Sartres negative intersubjektivitetsteori. Kapitlets overordnede konklusion er, at subjektets møde med den Anden ikke er frisættende, men i stedet konstituerer en kamp for selvopretholdelse, der medfører en undertrykkelse af de elementer, der repræsenterer forskellighed i forhold til subjektet.

Efter denne indledende skitsering af subjektproblematikken ser jeg, i *kapitel 2*, nærmere på konsekvenserne af oplysningsprojektets instrumentaliserings af menneskelivet. Med udgangspunkt i Theodor W. Adornos og Zygmunt Baumanns kritiske arbejde indkredser jeg den instrumentelle fornufts systematik og undersøger, hvorledes subsumeringen eller udstødelsen af det forskelligartede, f.eks. kunsten, foretages.

I *kapitel 3* vendes blikket mod kunsten. Jeg undersøger autonomiæstetikken fremkomst og ser denne som en måde at fastholde kunstens renhed. Hermed for-

søger kunsten at bevare dens mulighed for atter at forbinde sig til sandhed i en historisk konfiguration, hvor sandheden ikke længere er tilgængelig. Denne bevægelse efterspores dels ved at se nærmere på, hvorledes kunsten radikalt ændrer funktion i romantikken, dels gennem en analyse af kunstens komplekse forhold til samfundssfæren. En central del i kapitlet består af en kritisk læsning af Immanuel Kants teori om den skønne kunst. Min ikke-idealistiske læsning af Kant medfører et kunstbegreb som i høj grad er sammenfaldende med Adornos. I dette består kunstens mulighedsbetingelser som en ikke-syntetiserende praksis, hvor det samfundsmæssige materiale negeres i kunstværkets immanente rum, samtidig med at også værket selv negeres: en hegeliansk dobbeltnegation, uden at den udmunder i et positivt fortegn.

I *kapitel 4* ser jeg nærmere på forholdet mellem den traditionelle og moderne roman, og undersøger især dette ud fra romanens tidslige konstruktion. I forbindelse hermed inddrages Sigmund Freuds begreb, Nachträglichkeit, der illustrerer spændingsforholdet mellem en processuel Jetztzeit og en final meningsgivende tid. Denne spænding er også relevant i forhold til subjektproblematikken: På den ene side må subjektet hele tiden agere, som om dets selvfortælling har final karakter, således at en positiv værdi kan tilskrives fortællingen. På den anden side må subjektet kontinuerligt redefinere dets selvfortælling i lyset af omverdenens fortælling om det.

I anden del af afhandlingen, der strækker sig fra kapitel 5-8, undersøger jeg de enkelte forfatters kunstneriske udtryk gennem en række læsninger af centrale tekster i deres respektive forfatterskaber. Således er det i denne del, at fundamentet for første del skal findes, mens første del omvendt også udgør et begrebsligt udgangspunkt for at forstå forfatterskabernes udtryk – også selve afhandlingens fremstillingsform afspejler derved Nachträglichkeit. Selvom de enkelte forfatterskaber behandles relativt autonomt, aftegner de, i fremstillingens fortløbende kronologi, en æstetisk radikalisering bevægelse, der også er sammenfaldende med forfatterskabernes fremstilling af subjektets mulighedsbetingelser.

I *kapitel 5* beskæftiger jeg mig med Gynther Hansens tidlige forfatterskab. I dette aftegnes en bevægelse, der især reflekterer over forholdet mellem fortælling og væren. I kapitlets hovedlæsning af værket *Jeg.Jeg.Mig.Mit.* undersøger jeg Gynthers Hansens fremstilling af subjektets undertrykkelse af den Anden og ser, hvorledes brugen af monologen som grundform udtrykker subjektets eksistentielle ensomhed. En grundtone i Hansens tidlige forfatterskab er en fremvisning af provinsialismens klaustrofobi og den moderne virkeligheds manglende evne til at forløse subjektet. Fremstillingens betydningsdannelse etableres primært igennem spændingen mellem den fremsatte overtekst og den skjulte undertekst, der både betinger og underminerer hinanden.

I kapitel 6 vender jeg blikket mod Christian Skov, der, fra samme geografiske periferi som Hansen, skriver værker, der koncentrerer sig om subjektets omverdensproblematik. Skov nedskriver subjekt og værk til et nulpunkt igennem en særegen negationsstrategi, hvor den personlige fortælling umuliggøres som følge af at subjektets grundlæggende konstitution. Subjektet er fanget i en tidslig dobbelthed, der underminerer et fast holdepunkt. Således er forfatterskabets romansubjekter tingsliggjorte af tidens handlen med dem.

I kapitel 7 behandler jeg et hovedspor i Jens-Martin Eriksens forfatterskab. Eriksens æstetiske praksis har stærke ligheder med Skovs: Igen handler det om sårede subjekter, som ikke kan komme på afstand af tiden, og som derfor er overgivet til dens nåde. I min læsning af forfatterskabet fokuserer jeg især på værkernes selvnegerende praksis. Eriksens forfatterskab er et forsøg på at slå den sociale ordens sprog i stykker, således at dens eufemistiske virke krakelerer, og menneskets vilkår og den mellemmenneskelige gru afdækkes. Forfatterskabet pendulerer mellem etableringen af et forløsningshåb funderet i skriftens performativitet og skriftens egen nedskrivning og destruktion af selv samme håb.

I kapitel 8 undersøger jeg Peer Hultbergs romanforfatterskab, i hvilket subjektet er blevet et rent sprogligt anliggende. Subjektets sprogløse sider kan ikke længere tematiseres; tilbage er blot at fremvise, hvorledes sproget på én gang skaber og destruerer subjektet. Det gør Hultberg i *Byen og verden* ved at etablere en række fortællerniveauer, der gensidigt betinger og underminerer hinanden.

Et væsentligt punkt i læsningen af de respektive forfatterskaber har været at undersøge, hvorledes den grundlæggende subjektproblematik mimes i forholdet mellem læser og tekst, hvorved læsningen sanseligt indskraver sig på læseren som en erfaring af erfaringsprogressionens umulighed.

I tredje del af afhandlingen, der strækker sig fra kapitel 9-10, diskuterer jeg dels forfatterens tilhørsforhold til impressionismen og den kunsthistoriske bevægelse, der udspringer herfra og kulminerer med den abstrakte ekspressionisme, dels muligheden for, at den groteske modernisme kan indgå i de danske litteraturhistoriske modernismekonstruktioner.

I kapitel 9 redegør jeg for nogle væsentlige stiltræk i impressionismen og illustrerer, hvorledes denne afhandlings forfatterskaber på én gang radikaliserer disse træk og samtidig afviser impressionismens kunstsyn.

I kapitel 10 undersøger jeg baggrunden for ovenstående afvisning og demonstrerer, hvorledes forfatterskabernes æstetiske udtryk har problemer med at indtræde i de kanoniserende modernismekonstruktioner, fordi de i høj grad udgør et særsprog, der i modsætning til gængs kunst arbejder indenfor rammerne af en *negativ* minimalmetafysik, som modarbejder enhver bestemmelse og derved også litteraturhistoriske konstruktioner.

Zusammenfassung

Diese Arbeit ist eine Analyse der bedeutungsbildenden Muster in den Werken Gynter Hansens, Christian Skovs, Jens-Martin Eriksens und Peer Hultbergs, besonders im Hinblick auf die Darstellung des Subjekts der Modernität.

Der erste Teil der Arbeit, Kap. 1-4, ist ein Versuch, die geschichtliche Grundlage des **“grotesken Modernismus” der Werke zu entdecken. Das bewirkt, dass die** prospektive Entwicklungslinie, die sich erzeigt, eigentlich eine Charakterisierung einer bestimmten Bewusstseinsform und deren Selbstdarstellung ist. Die immanente Formarbeit und Subjektdarstellung der behandelten Werke etablieren einen eigenartigen Modus, der als Ideen - und Kunstgeschichtliche Bewegung entfaltet wird. Dabei wird die diachrone Bewegung der Darstellung indessen auch synchron: die Zeit und die Erzählung entfalten sich aus dem stehenden Jetzt der Werke. Die Durchnahme einiger der konkreten historischen Brüche in Subjektauffassung, Kunstauffassung und Gesellschaftshierarchie schöpft somit oft Kraft aus Denkern, die erst viel später einen bestimmten aufklärungskritischen Blick auf die Geschichte geworfen haben, und der weite geschichtliche Horizont, der bis zum Anfang der Aufklärung zurückgeht, ist deswegen nur eine Bewegung im immanenten Raum der Werke. Die Idee, einen geschichtlichen Entwicklungsgang festzuhalten, ungeachtet dessen offenbaren anachronistischen Zuschnitt, kam aus dem Wunsch, ein Vokabular zu finden, womit die komplexen Muster der Werke festgehalten werden können.

Im ersten Kapitel wird untersucht, wie die grundlegende Problematik des Subjekts aus einer fundamentalen Spannung zwischen der singulären inneren Natur des Subjekts, die nicht durch eine reduktive gemeinsame Sprache ausgedrückt werden kann, und der äußeren Natur, die als Folge des Verschwindens der Transzendenz aus der Sphäre des Gesellschaftlichen und der Fragmentierung von sowohl Subjekt wie Umwelt durch die instrumentelle Vernunft, ihr bedeutungsgebendes Potential verloren hat. Theoretisch fußt die Darstellung vor allem auf der frühen Frankfurterschule und einer Art negativen Phänomenologie, wie die z.B. in Jean Paul Sartres Theorie der Intersubjektivität zum Ausdruck kommt. Die übergeordnete Konklusion des Kapitels ist, dass das Treffen des Subjekts mit dem Anderen nicht freisetzt, und stattdessen einen Kampf der Selbsterhaltung konstituiert, der eine Unterdrückung der Elemente bewirkt, die im Verhältnis zum Subjekt Verschiedenheit repräsentieren.

Nach dieser einleitenden Skizze der Subjektproblematik ist das zweite Kapitel eine nähere Untersuchung der Konsequenzen der Instrumentalisierung des Menschenlebens durch das Aufklärungsprojekt. Ausgehend von der kritischen Arbeit Theodor W. Adornos und Zygmunt Baumanns wird die Systematik der instrumentellen Vernunft eingekreist, und es wird untersucht, wie die Subsumierung des An-

dersartigen, z.B. der Kunst, vorgenommen wird.

Im dritten Kapitel ist die Kunst Gegenstand einer Untersuchung der Entstehung der Autonomieästhetik und deren Möglichkeit, die Reinheit der Kunst festzuhalten. Hiermit versucht die Kunst, ihre Möglichkeit, sich wieder mit der Wahrheit zu verbinden, in einer geschichtlichen Konfiguration, wo die Wahrheit nicht mehr zugänglich ist, zu bewahren. Diese Bewegung wird teils auf den Grund gegangen durch eine nähere Untersuchung, wie die Kunst in der Romantik eine radikale Funktionsumwandlung erfährt, teils durch eine Analyse des komplexen Verhältnisses der Kunst zur Gesellschaftssphäre. Ein zentraler Teil des Kapitels besteht aus einem kritischen Studium von Kants Theorie von der schönen Kunst. Der nicht-idealistische Zugang zu Kant bewirkt einen Kunstbegriff, der weithin mit dem Adornos zusammenfällt. In diesem bleibt die Möglichkeit der Kunst als einer nicht-synthetisierenden Praxis, worin das gesellschaftliche Material im immanenten Raum des Kunstwerkes negiert wird, währenddessen das Werk auch selber negiert wird: eine Hegelsche Doppelnegation, ohne dass sie in einen positiven Vorzeichen ausmündet.

Das vierte Kapitel ist eine Untersuchung der Beziehung zwischen dem traditionellen und dem modernen Roman, besonders hinsichtlich der zeitlichen Konstruktion des Romans. Hier wird der Sigmund Freudsche Begriff *Nachträglichkeit* miteinbezogen, der die Spannung zwischen einer prozessualen Jetztzeit und einer finalen sinngebenden Zeit illustriert. Diese Spannung ist auch hinsichtlich der Subjektproblematik von Relevanz: einerseits muss das Subjekt immer agieren, als hätte seine Selbstdarstellung finalen Charakter, damit ein positiver Wert der Darstellung zugeschrieben werden kann. Andererseits muss das Subjekt kontinuierlich seine Selbstdarstellung neu definieren im Lichte der Erzählung der Umwelt über es.

Im zweiten Teil der Arbeit, der sich über die Kapitel 5-8 erstreckt, wird der künstlerische Ausdruck der einzelnen Autoren untersucht durch eine Analyse einer Reihe zentraler Texte ihrer jeweiligen Werke. In diesem Teil befindet sich somit das Fundament des ersten Teils, während der erste Teil umgekehrt auch einen begrifflichen Ausgangspunkt bildet für das Verständnis des Ausdrucks der Werke. Die Darstellungsform der Arbeit widerspiegelt somit *Nachträglichkeit*. Obwohl die einzelnen Werke relativ autonom behandelt werden, zeichnen sie, in der fortlaufenden Chronologie der Darstellung, eine ästhetisch radikalisierte Bewegung ab, die mit der Darstellung der Werke von den Möglichkeitsbedingungen des Subjekts zusammenfällt.

Kapitel fünf ist eine Beschäftigung mit dem frühen Werk Gynther Hansens. Hier wird eine Bewegung aufgezeichnet, die besonders über das Verhältnis zwischen Erzählung und Sein reflektiert. Dabei wird Gynther Hansens Darstellung von der Unterdrückung des Anderen durch das Subjekt untersucht, wie auch wie der Gebrauch des Monologs als Darstellungsform die existentielle Einsamkeit des

Subjekts ausdrückt. Ein Grundton im frühen Werk Hansens ist eine Darstellung der Klaustrophobie des Provinzialismus und das fehlende Vermögen der modernen Wirklichkeit, das Subjekt zu erlösen. Die Bedeutungsbildung der Darstellung wird primär etabliert durch die Spannung zwischen dem offenbaren Obertext und dem verborgenen Untertext, die sich gegenseitig bedingen und untergraben.

Kapitel sechs handelt von Christian Skov, der, aus der gleichen geographischen Peripherie wie Hansen, Werke schreibt, die sich auf das Umweltproblem des Subjekts konzentrieren. Skov wertet Subjekt und Werk bis zum Nullpunkt ab durch eine Negationsstrategie, wo die persönliche Erzählung als Folge der grundlegenden Konstitution des Subjekts unmöglich gemacht ist. Das Subjekt ist in einer zeitlichen Doppelheit gefangen, die die Möglichkeit eines festen Haltes untergräbt. Somit sind die Romansubjekte des Werkes verdinglicht durch das Handeln der Zeit.

Im siebten Kapitel wird eine Hauptspur des Werkes Jens-Martin Eriksens behandelt. Die ästhetische Praxis Eriksens ähnelt sehr der Praxis Skovs: Wieder geht es um verletzte Subjekte, die einen Abstand zur Zeit nicht gewinnen können, und die deswegen deren Gnade ausgeliefert sind. Vor allem wird auf die selbstnegierende Praxis der Werke fokussiert. Eriksens Werk ist ein Versuch, die Sprache der sozialen Ordnung zu zerschellen, damit ihre euphemistische Wirke zerbricht, und die Umstände des Menschen sowie der zwischenmenschlichen Greuel freigelegt werden. Das Werk pendelt zwischen der Etablierung einer Erlösungshoffnung fundiert in der Performativität der Schrift, und der Abwertung und Destruktion derselben Hoffnung durch die Schrift.

Kapitel acht ist eine Untersuchung des Werkes Peer Hultbergs, in welchem das Subjekt ein rein sprachliches Anliegen geworden ist. Die sprachlosen Seiten des Subjekts können nicht mehr thematisiert werden; es bleibt nur darzustellen, wie die Sprache auf einmal das Subjekt erschafft und destruiert. Das tut Hultberg in *Byen og Verden* durch die Etablierung einer Reihe Erzählebenen, die sich gegenseitig bedingen und untergraben.

Ein wesentlicher Punkt bei der Analyse der Werke der jeweiligen Autoren war die Untersuchung, wie die grundlegende Subjektproblematik in der Beziehung zwischen Leser und Text gemimt wird, wodurch die Lektüre sich sinnlich auf den Leser einschreibt als eine Erfahrung der Unmöglichkeit der Erfahrungsprogression.

Der dritte Teil der Arbeit, der sich über die Kapitel 9-10 erstreckt, ist eine Auseinandersetzung teils mit der Zugehörigkeit der Autoren zum Impressionismus und zur kunstgeschichtlichen Bewegung, die aus diesem entspringt und mit dem abstrakten Expressionismus kulminiert, teils mit der Möglichkeit dieses grotesken Modernismus, in dänische literaturgeschichtliche Modernismuskonstruktionen eingehen zu können.

Kapitel neun ist eine Darlegung wesentlicher Stilmerkmalen und eine Illustrati-

on, wie die Werke der in dieser Arbeit behandelten Autoren auf einmal diese Züge radikalisieren und zugleich die Kunstauffassung des Impressionismus ablehnen.

Kapitel zehn ist eine Untersuchung des Hintergrunds der oben angeführten Ablehnung und eine Demonstration, wie die ästhetischen Aussagen der Werke nur schwer in die kanonisierten Modernismuskonstruktionen Eingang finden, weil sie so sehr eine Sondersprache ausmachen, die im Gegensatz zur üblichen Kunst in den Rahmen einer negativen Minimalmetaphysik arbeiten, die jede Bestimmung und dadurch auch literaturgeschichtliche Konstruktionen entgegenwirkt.

BILAG

Bilag 1

Alberto Giacometti: *Kvinde på kærre*, 1966.



Bilag 2

Marco Evaristti: *Helena*, 2000.



Dror Feiler: *Snövit och sanningens vansinne*, 2004.



Bilag 3

Francis Bacon: *Self Portrait*, 1971.



Michael Kvium: *Blindt billede*, 1991-92.

