



nye bekendelser

nye bekendelser

REDAKTION

Camilla Buch, Anders Johannsen, Christina Yhman
Kaarsberg, Jesper Schmidt Lorenzen, Anna Møller
og Amalie Laulund Trudsø

LAYOUT

Marianne Bjørn Jørgensen

OMSLAGSFOTO

Christina Yhman Kaarsberg

HJEMMESIDE

www.tidsskriftetreception.dk

E-POST

redaktion@tidsskriftetreception.dk

ADRESSE

Tidsskriftet Reception
Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab
Københavns Universitet
Njalsgade 120, 2300 København S

RECEPTION

redigeres af kandidatstuderende og hang-arounds
ved danskstudiet på Københavns Universitet.
Reception er gratis.

Dette nummer af Reception udgives med støtte fra
Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab. Tak.

ISSN 1904-7088

© Bidragyderne og Reception 2011

Jeg bekender... det hele

En række forfattere har på det seneste fået en strålende idé - som er 1000 år gammel: Litteraturen er bedre, hvis den faktisk er til. Tanken er som løftet fra middelalder-teologen Anselms ontologiske gudsbevis, hvor den fromme mand i reb og kutte med logisk strenghed tvinger Gud ud i at eksistere. Hvis Gud er det mest fuldkomne, vi kan forestille os, siger Anselm, må han også eksistere, eftersom det er mere fuldkomment at eksistere end ikke at være til.

Også forfatterne vil have en fiktion til at blive virkelig, og her er det på sin plads at tale om guddommelig inspiration. Det er ikke nok at skabe fantasifulde universer på papiret, skriften skal faktisk være til. Vi kalder disse forfattere for de nye bekendere, fordi de skriver løs på eget liv og egen erfaring, og det på trods af at forrige generation udtrykkeligt har advaret dem mod at formøble hovedstolen og bage brød af sædekornet.

De nye bekendere skriver 'jeg' – og mener tilsyneladende jeg – eller lader en figur med deres eget fornavn og karakteristiske træk vandre rundt i en verden, der ser ud til at være 1:1 med hverdagen. Så langt ligner de klassiske bekendere. Det nye er, at den indkopierede virkelighed er et lag i fiktionen, der kan fjernes når som helst. De nye bekendere føler ingen forpligtelse over for sandheden. I det mindste ikke den slags sandhed, som har med facts at gøre.

Her må systematiske tænkere stå af og juraen tage over. For øjeblikket er det populært at tænke det komplicerede forhold mellem fiktion og virkelighed og forfatter og læser som reguleret af en art kontrakt i to dele, en dobbeltkontrakt, hvor parterne først bliver enige om tekstens virkelighed og derefter om dens totale fikcionalitet.

Vi tror det hænger sammen sådan her:

Traditionel roman	faktisk virkelighed	faktisk fiktion
påstået virkelighed	-	-
påstået fiktion	10 %	90 %

Brugen af virkelige episoder sker under fiktionens dække.
Nøgleromaner er pikante, men sammenhængen nægtes som regel af forfatteren.

Virkelighedsgenrerne	faktisk virkelighed	faktisk fiktion
påstået virkelighed	-	-
påstået fiktion	90 %	10 %

At genren viderebringer den skinbarlige sandhed er dens adelsmærke.
Er der pyntet på historierne, nærmer det sig bedrag.

Den ny bekendelseslitteratur	faktisk virkelighed	faktisk fiktion
påstået virkelighed	50 %	50 %
påstået fiktion	50 %	50 %

Lagt sammen giver tallene 200 %, fordi udøverne af den ny bekendelseslitteratur på ét og samme tidspunkt lancerer deres værk som fiktion og virkelighed. Den poulbehrendske analyse kræver en tidsforskydelse i denne dobbeltkontrakt, men det synes ikke længere at være nødvendigt.

Kategoriernes sammenbrud skaber en vis frihed, så længe læserne lader sig tage ved næserne. Lige nu er den uforpligtende sammenblanding af kunst og virkelighed en kunstnerisk frugtbar genre med formmæssige nyskabelser og vilde, uhørte bekendelser, som man efter gemyt kan lade sig forføre af eller forarges over. Spørgsmålet er hvor længe det kan blive ved, for konstruktionen forudsætter en gumpetung eller enfoldig læser. Første gang skriver man muligvis under på hvad som helst, men anden gang tjekker man bilag og det med småt.

Erik Skyum-Nielsen: *Fra fiktion til virkelighed - og tilbage igen*
På rundfart i grænselandet mellem fakta og fiktion 10

Christina Yhman Kaarsberg: *Vi fedtede ikke med os selv*
Interview med forfatter Carsten Nagel om litterært oprør og intime bekendelser i 70'erne 14

Søren Dixen: *Om bekendelsen. Et spekulativt essay*
Bekendelsen bævvæger sig fra skriftestolen til litteraturen og ind på din Facebook 24

Camilla Buch: *Kærestesorg. Kæreste sorg*
Lone Hørslevs og Trude Marsteins knuste hjerter 41

Bjørn Rasmussen: uddrag af *Huden er det hylster der omgiver hele legemet*
Klippet fra en kommende udgivelse 44

Amalie Laulund Trudsø: *Vi er fulde - MEGA fulde! Om Theis Ørntofts Yeahsuiten*
Er unge Ørntoft blandt de nye bekendere? 49

Camilla Buch: *Måske det bliver det sidste*
Rapport fra begravelsen af en mand, der gerne vil dø, men ligesom ikke rigtig kan 52

Jens Blendstrup: *Kufferten*
I september pakkede vi en kuffert til Jens Blendstrup. Her er, hvad vi fik retur 55

Anders Juhl Rasmussen: *Arenamodernismens aktivering af parateksten*
Forlaget Arena gav sine modernistiske forfattere stor kunstnerisk frihed, og dét udnyttede de til fulde 60

Cadeauen 2010
Receptions splinternye litteraturpris-pris 66

Hans-Henrik Møller: *Genkendeligheder*
Nikolaj Zeuthens digtsamling *Oliebål* er mere hverdag, end forfatteren selv kan kapere 72

Bergur Rønne Moberg: *To hjemstavne*
At høre til i en globaliseret verden. Om færøske Gunnar Hoydals *Stjernerne over Andes* 74

Anna Møller og Camilla Buch: *Louisiana Literature*
Reportage fra en infantil kulturs litterære krumspring på Louisianas nye litteraturfestival 84

Anmeldelser. 89

Rasmus Stenfalk anmelder:
Peter Laugesen: *De sagde hans hund havde lopper* 90

Mads Emil Wivel anmelder:
Erlend Loe og Petter Amundsen: *Ekspedition Shakespeare* 92

Christoffer Basse Eriksen anmelder:
Vi sidder bare her (Leth/Toksvig/Simpson): *Ikke euforisk* 94

Anna Møller anmelder:
Amalie Smith: *De næste 5000 dage* 96

Jonas Kleinschmidt anmelder:
Jens Blendstrup: *Bombaygryde* 99

Tim Lissauer anmelder:
Pablo Llambías: *Ud over havet* 100

Anna Møller anmelder:
Diverse: *Antologi 2010* 102

Bekend selv
Til egne notater 106

Om næste nummer 108

Fra fiktion til virkelighed – og tilbage igen

Overordnet kortlægning af begreber, modeord, problemer, faldgruber, skæringspunkter, sammenstød og eksempler i ny dansk bekendelseslitteratur, sat på spidsen i seks slagkraftige afsnit.

Af Erik Skyum-Nielsen

Problemet

Reception sætter i dette nummer fokus på det forhold, at en række nye bøger - ofte, men ikke altid romaner, og ofte, men bestemt ikke altid skrevet af mandlige forfattere, og for øvrigt i flere tilfælde meget omtalte i pressen - placerer sig i en zone mellem digtning og sandhed, leger frit med litteraturens forskellige gener (især autobiografi over for selvbiografisk roman), inddrager forfatterens person i et medieformidlet spil og herigennem anbringer læserne og fortolkerne i et vanskeligt dilemma. For hvad skal vi tro på, og hvordan skal vi overhovedet læse dem, nu hvor de så åbenlyst trods litterær og kulturel konvention, i og med at de lystigt og åbenhjertigt bruger løs af privat materiale?

Feltet

Hvilke bøger og forfattere taler vi om? I første omgang Peter Høegs roman *De måske egnede* (1993), der etablerede den dobbeltkontrakt med sin læser, at opfatter vi Peter enten som navnet på en jeg-fortæller og hovedperson, der intet, absolut intet har med bogens faktiske forfatter at gøre, eller, modsat, som Peter Høegs sandfærdige signatur i og under og bag fortællingen, så reducerer vi denne til enten fiktion eller virkelighedsgengivelse og lukker øjnene for, at den måske bedst lader sig betragte som et samspil af de to nævnte funktioner.

I anden omgang taler vi om Pablo Henrik Llambías' *Rådhus* (1997) og Claus Beck-Nielsens to værker *Selvudlættelser* (2002) og *Claus Beck-Nielsen. En biografi* (2003). Senere er nye bøger kommet til, bl.a. Erling Jepsens *Kunsten at græde i kor* (2002), sammes *Med venlig deltagelse* (2006), Knud Romers *Den som blinker er bange for døden* (2006) og Kim

Leines *Kalak* (2007) samt her senest Julia Butschkows bemærkelsesværdige værk *Aprapos Opa* (2009), sådan at vi nu ikke længere taler om et randfænomen, men snarere om en tidstypisk tendens, og således at vi knap nok spærrer øjnene undrende op, når Lone Hørslev skriver om den mand, hun engang var gift med (*Jeg ved ikke om den slags tanker er normale*, undertitel: "Skilsmissegigte", 2009).

Teoriens dilemma

Råder kritikken og litteraturforskningen over redskaberne til at beskrive denne litteratur? Ikke, hvis vi stadigvæk vil fastholde forestillingen om digterværket som en lille selvgyldig verden-i-verden. Teoretisk og principielt sker der det, at forfatterne anfægter grundforudsætninger i en af kritikken og forskningens dominerende skoler. *Nykritikken*, der i årene omkring 1960 kom til os fra USA og England, gik, som man vil vide, ud fra et fælles dogme om digterværkets 'autonomi', en ontologisk selvgyldighed. I klar modsætning til "historismen", der betragtede værket som et resultat af flere samvirkende, omgivende faktorer, og i modsætning til "komparatismen", der så værket som et resultat af litterær påvirkning, men tillige i modsætning til "impressionismen", der satte læserens egen subjektive oplevelse i højsædet, opererede den ny kritik med et helt anderledes klinisk ideal om impersonalisme, objektivitet. Det gale ved historisme, komparatisme, impressionisme og andre traditionelle tilgange var, i hvert fald ifølge den såkaldt nye kritik, at de førte forskernes og kritikernes opmærksomhed bort fra digtningen og ud i dens omgivelser.

Heroverfor hævdede f.eks. T.S. Eliot som kritisk ideal et



Litteraturen er en dør

skel mellem digter og værk, ét mellem digter og læser og ét mellem værket og verden. For i al fuldgyldig digtning sker der, mente han, en slags objektivering af digterens følelser. Det medfører, specifikt for den lyriske genre, at et digt for digteren, i det mindste i udgangspunktet, er lige så fremmed som for læseren. Digterens person og private forhold, ja, selv hans eller hendes gennemtænkte hensigter med digtet, bliver både oplevelse og forskning principielt uvedkommende. Hvad vi bør interessere os for, er ikke virkeligheden bag ved eller uden om teksten, men værkets indre, tekstens sproglige struktur, forstået som f.eks. dens komposition, tematik, billedsprog og metrik, eller dens højmoderne og derfor sigende mangel på metrisk orden. Hvilke metodiske konsekvenser fik nu dette grundsyn? Det førte til et opgør med den biografiske forskning, der jo ellers havde svælget i at forklare digte ud fra digterens liv. Det førte til forbud mod "intentionel fejlslutning" ud fra digterens hensigter, selv når disse forelå klart formulerede. Og det førte til, at kritikere og forskere tvang sig til at se bort fra læseoplevelsens sammensatte stemninger og affekter eller i det mindste til at objektivere og almenføre disse.

Teoriens grænse

Det kom der mange fine og præcise tekstlæsninger ud af – eller rettere: *analyser*, som man gerne talte om dengang. Men samtidig opstod der et indre svælg mellem forskeren som læser og elsker af litteratur, og forskeren forstået som fagperson eller videnskabsmand. Endvidere opstod der et ydre svælg mellem litteraturforskningen og publikum. Mens forskere højtideligt bekendtgjorde forfatterens død, myldrede bibliotekernes lånere hen i faggruppe 99.4, dvs. Per-

sonalhistorie, hvor biografierne stod og stadig står. Men en sådan kløft mellem den faglige beskæftigelse med litteratur på den ene side og litteraturens sociale liv på den anden bliver gerne før eller siden fyldt ud. For hvad er litteratur? Den er et spejl for forfatteren. Det ved vi, og derfor slipper vi aldrig for fantasien om gennem teksten at kigge dybt ind til digterens spændende indre. Desuden er litteratur altid et vindue til verden. Det ved vi, og derfor bliver vi ved med at spørge efter, hvorvidt tekstens virkelighedsgengivelse svarer til vores erfaring. Endelig er hvert enkelt lille stykke litteratur altid *en dør, man som læser kan gå ind ad*. Det ved vi, og det er derfor, vi læser: For i digtningens eksperimentelle frirum at genopleve verden på præmisser, vi ikke selv har skabt.[2]

Heri ligger nogle af grundene til, at litteraturstudierne siden nykritikkens storhedstider har bevæget sig bort fra dens ideal om den autonome tekst og den objektive læsers rene, strukturelle analyse. Digterværket er tekst, javel, men altså *ikke kun* tekst. Derfor har vi efter nykritikken set en ny historisme og en ny interesse for biografi. Vi har set intertekstualitetsstudier genoptage det blik for litterære relationer, som autonomidogmet gjorde forbudt, og vi har set receptionsæstetikken skabe ny opmærksomhed for læserens aktivt skabende rolle i betydningsdannelsen.

Samtidig sætter mediesamfundets nye kulturelle universer anderledes betingelser end før. Den offentlige omtale og iscenesættelse af litteraturen foregår nu i flere medier på én gang og er efterhånden gået hen og blevet samtidig med eller sågar tidsmæssigt forud for det enkelte værks fremkomst. Forfatterens empiriske person er i dag altid allerede involveret i værkets mod

tagelse. Og mange af de mere kendte forfattere har for længst lært sig at spille behændigt på deres mulighed for at styre læsningen, sådan at værket offentlige efterliv skifter toning, alt efter om forfatteren lægger afstand til det og kalder det for 'fiktion' eller knuger det ind til sit bryst og med våde hundeøjne medgiver, at alt, hvad der står, er sandt, den skinbarligste levede virkelighed.

Eksemplet Erling Jepsen

Den slags forfattermanøvrer kunne i tendensens første år nemt forvirre såvel anmelderne og forskerne som den arme, for så uskyldige læser. For hvad skulle man dog tro på? På titelbladets nok så neutrale genbetegnelse "roman" – som signalerer opdigtethed - eller på vores egen sikre fornemmelse af, at forfatteren blot brugte hæmningsløst løs af sit liv?

Dette dilemma har vi efterhånden vænnet os til, og vi har med tiden fået begreber og modeller til at beskrive det i – ikke mindst i kraft af Poul Behrendts skelsættende bog *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse* (2006). Bruger man f.eks. denne på Erling Jepsens forfatterskab, kan man få en forestilling om, hvad det er for et spil, vi bliver del af, når vi i dag vil læse romaner. Da Erling Jepsen første gang i romanform bearbejdede sin families historie, skete det med traditionel markering af genre på titelblad. *Kunsten at græde i kor* (2002) kalder sig selv for "roman" og føjer ikke hertil noget vink om, at bogen kan være andet og mere end det. Men da han fire år efter udsender *Med venlig deltagelse*, som genoptager samme families traumatiske historie, stadig med Allan som hovedfigur, dog i denne omgang som ledefigur i 3. person, ikke som troskyldig jeg-fortæller, hidsættes i kolofonen følgende behørig note:

Dele af denne roman bygger på historier og erindringer fra Sønderjylland. Forfatteren ønsker dog at understrege, at alle personer, steder og tildragelse i romanen er opdigtede.

Bemærk venligst sidestillingen af ordene "historier" (der trækker i retning af det fiktive og mundtligt formidlede) og "erindringer" (der ganske modsat trækker i retning af det faktuelle). Læg også mærke til den temmelig tvetydige markering, at påstanden om samtlige personers, steds og tildragelsers opdigtede karakter begrundes i forfatterens ønske, ikke i en underforstået, fælles social fordring om litteraturens sandhedsværdi. Vi er med en sådan note allerede ude i det tredje eller måske fjerde led af det dobbeltkontraktlige spil[1] mellem forfatter og læser.

Først kom med *Kunsten at græde i kor* den rent fiktionale kontrakt: Dette er alt sammen fiktion. Enhver lighed med eksisterende personer og lokaliteter var utilsigtet eller ligefrem ikke-eksisterende.

Så kom den 'epi-tekstuelle' lancering og bearbejdning af romanen, hvorunder forfatteren i interviews, til aviser, på tv og ved offentlige arrangementer, lidt modstræbende medgav, at det var sin egen historie, han skrev. Billedet var nu skiftet, bøgerne blev til det private livs spejl.

Men derefter kom, som det tredje trin, den fase, hvori forfatteren nok vedstod, at romanernes stof rigtignok hidrørte fra hans egen opvækst, men samtidig lagde vægt på at få sagt, at virkeligheden hjemme i Sønderjylland skam havde været værre end skildret i hans bøger. Som position tre hævder han altså sin ret til en yderligere relativiserende iscenesættelse, der løfter diskussionen om virkelighed kontra fiktion tilbage til udgangspunktet.

Det er denne position, der afspejles med kolofonens note foran i *Med venlig deltagelse*. Hvorefter man giver sig i kast med bogen og bl.a. støder på denne passage, hvor Allan efter mange års adskillelse og tavshed taler i telefon med sin moder:

- Det er lang tid siden, hvad Allan?
 - Ni år, sagde han.
 - Ja, tiden går, og jeg er blevet gammel. Men jeg lever da endnu. Og jeg kan stadig cykle.
- Hun lo stille; han var helt tavs. Det var vist hende, der skulle føre ordet, det gjorde heller ikke noget.
- Og du har det godt?
 - Ja, ja, sagde han.
 - Og du har fået kone og barn, hører jeg, det er jeg glad for. Vi har også læst om dig en gang imellem i avisen, når du har skrevet skuespil eller bøger eller sådan noget...

Nå, det sidste skulle hun nu ikke komme for meget ind på, for det var jo dem han plejede at skrive om; hans egen familie! Og det var ikke lige pænt alt sammen. Ikke for det, hun havde ikke selv læst noget, men hun havde hørt et radiospil engang, sammen med far, og det var de blevet i dårligt humør af. [s. 26]

Nøjagtig hvor flertydig denne passage er, ved man kun, hvis man også ved, at moderen (som her bærer synsvinklen eller fortælle-fokuset) netop er faldet med sin cykel og altså næppe kan være helt ærlig, dels hvad angår hendes færdigheder som cyklist, dels hvad angår det dér med at læse sønnens bøger – eller lade være.

Ærlig er Allan sandt for dyden heller ikke, da han sidst i bogen er på besøg hjemme i barndomsbyen og for

pænt at glatte ud giver sin moder følgende løfte:

- Og ved du hvad, mor, når jeg kommer til København, så vil jeg ikke skrive om Sønderjylland mere.
- Margrethe slog ud med hånden, for hvad havde det at betyde, han kunne skrive som det passede ham.
- Det lover jeg, fortsatte han. – Fra nu af vil jeg rette blikket udad, ud mod den store verden.
 - Det gør du bare som du synes. [s. 210]

Ja, lige nøjagtig. Forfatteren gør stadigvæk som han vil. Læseren sidder med en bog, der dementerer sit dementi, men som også, i kraft af rammen, dementerer dementiets dementi. Hvorefter næste læsning såvel som næste roman kan begynde.

Mediets betingelser

Forfatterbiografisk kan man derfor tolke Erling Jepsens manøvrer frem og tilbage hen over grænsen mellem fiktion og virkelighed som en art litterær overlevelsesstrategi. Men spillet indgår samtidig som spil i og med en ny medieverden, der dag for dag, program for program, øger sammenfletningen af fiktivitet og fakticitet. Læseren kan for min skyld vælge selv: Nyheder der kun opstår, fordi folk ved at de bliver filmet, underholdningsprogrammer om kendisser, der kun bliver kendisser i kraft af selvsamme programmer. En fyr, der i "Sporløs" genser sin overraskede far, som dog nok er mere overrasket over, at kameraholdet kom en halv time for tidligt, end over, at DR omsider fandt frem til ham...

Med den dobbeltkontraktlige litteratur anbringes vi i et rum, som vi langtfra er ubekendte med, men tværtimod på forhånd befærdet. Og skal man sige noget positivt om de tolkningsdilemmaer, forfatterne anbringer os i, må det vel være, at de styrker vores bevidsthed om kameraernes allestedsnærvær. Samtidig med at værkerne udspiller sig i det eksperimentelle frirum, fortællekunsten heldigvis stadig væk er – selv når dens grænser bliver prøvet af.

Der er ingen pointe i at gå tilbage og ønske læsningens uskyld genoprettet. Men der er modsat heller ingen pointe i at suspendere fiktiviteten og kun ville gå detektivisk til værks, som om vi trods alt alligevel kan finde frem til en endegyldig sandhed, bag ved og forud for teksten.

Noter

[1] Da begrebet 'dobbeltkontrakt' i Poul Behrendts bog bruges i indsnævret betydning, bør det markeres, at termen i denne artikel bruges i den af Behrendt oprindeligt lancerede bredere betydning, ifølge hvilken et

litterært værk godt kan oprette en afgørende tvivl om forholdet mellem fiktion og sandfærdighed, uden at forfatteren giver denne dobbelthed sit personlige stempel gennem en para-, intra-, inter- eller epitekstuel markering af tekstens basalt selvbiografiske karakter. [2] Brugen af metaforerne spejl, vindue og dør er inspireret af kapitelloverskrifterne i Linn Ullmanns roman *Nåde* (2002, da. 2003)]

Litteratur

Behrendt, Poul: *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*, 2006

Haarder, Jon Helt [red.]: *Hvad de andre ikke fortæller. Livet som indsats i og efter det moderne gennembrud*, 2008

Kjerkegaard, Stefan m.fl. [red.]: *Selvskreven. Om litterær selvfremstilling*, 2006

Erik Skyum-Nielsen (f. 1952) er litteraturkritiker på Dagbladet Information og lektor på Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab ved Københavns Universitet.

Lektor Marianne Stidsen takkes for nyttige kommentarer.

Vi fedtede ikke med os selv

Interview med forfatter Carsten Nagel

Litterær oprørstrang og et brændende ønske om at kæmpe for homoseksuelles rettigheder smeltede sammen i Carsten Nagels ungdomsværker, der gjorde seksualitet til forsidestof i 70'ernes Danmark, hvor litteraturen og det virkelige liv var to sider af samme sag.

Af Christina Yhman Kaarsberg

»Nu har du spurgt en del ind til mit liv som homoseksuel, og det er også helt i orden, for det er jo en stor del af min identitet,« siger manden over for mig med de lyse krøller høfligt, næsten undskyldende, og tager en tår vand af et af de hvide plastikglas på kakkelbordet mellem os. »Jeg håber selvfølgelig bare, at det kommer til at spille sammen med det litterære...«

»Selvfølgelig!«, afbryder jeg ham selvsikkert, men fornemmer med ét, hvordan min flovhedsfaktor stiger et par grader, da mit interviewoffer afslutningsvis selv må gøre mig opmærksom på en mindre detalje: At min nysgerrighed måske er løbet en smule af med mig – og at denne pludselige interesse for hans private seksuelle præferencer måske kan være sket på bekostning af samtaleplanlagt stuerene, litterære fokus.

Jeg har i den sidste times tid siddet på kanten af en rustfarvet veloursofa i Nordisk Kaffebær i universitetets Amager-filial og snakket med forfatteren Carsten Nagel

om hans debutbog *Som man(d) behager* fra 1976. Et værk, der med sine ucensurerede beskrivelser af de mest intime detaljer fra den unge forfatters eget (sex) liv falder ind under den kategori, man siden har døbt 'bekendelseslitteraturen', og som vi stiller skarpt på i dette nummer af *Reception*. Genren, der på godt og ondt har gjort sig bemærket i det litterære landskab ved at gøre sit til at udviske skellet mellem skønlitteratur og privatliv.

Netop derfor er det måske alligevel ikke så mystisk, at jeg lader mig rive med og kommer til at stikke næsen helt ind under denne fremmede herres gåsedundyner, selvom vi sidder her på en gold efterårsdag i et institutionsbyggeri af rene linjer, beton og glas.

Først bøsse, så forfatter

Som man(d) behager er nemlig saftig læsning. Autentisk, rå for osodet og ét styks ucensureret halvfjerd-

servirkelighed på skrift. På trods af sit tematiske slægtskab med Christian Kampmanns romaner trækker den stilmæssigt på den essayistiske form, vi kender fra Suzanne Brøggeres tidlige værker. Titlen spiller ifølge Carsten Nagel på Shakespeares *As You Like It*, "som man behager", og ved at vende det upersonlige 'man' til det mere personlige 'mand' håbede han på at kunne bidrage til at sætte 'det mandlige' til debat: 'Som mand behager' – sådan her kan mænd li' det, når de elsker mænd.

»Jeg havde en skrivetrang og et udtryksbehov, der i begyndelsen handlede om at forklare alt vedrørende homoseksualiteten. Jeg har altid, fra jeg var ganske ung, følt mig meget bestyrket, når jeg har læst Georg Brandes' ord om "at sætte problemer til debat" – både i samfundet og i det enkelte menneskes liv. Og det var jo sådan set det, vi gjorde med den såkaldte bekendelseslitteratur. Om det så var kvinder, sorte eller homoseksuelle, der gjorde det, det var det samme. Det var sådan set alle undertrykte grupper – alle, der ikke følte sig ordentlig hørt eller repræsenteret i den kultur eller det samfund, de var en del af.«

Den nye type bøger 1:1-rapporter fra virkelighedens verden viste sig imidlertid ikke kun at være udtryk for en flok forfatteres kunstneriske lune, de viste sig også at dække et behov hos en befolkning, hvor læserne i stigende grad efterspurgte netop den slags litteratur:

»Tiden skreg på ærlighed. Endelig var der noget litteratur, der handlede om én selv, noget litteratur, hvor tingene stod, som de i virkeligheden var. Folk kunne bruge det til noget. Det er vigtigt at huske på, at bekendelseslitteraturen havde en identitetsstyrkende effekt. Dels på os, der skrev, og dels på de mange læsere. Det gav næring til, at folk faktisk turde noget mere, turde drømme om livsudfoldelse på tværs af norm og form – og i mere sand overensstemmelse med, hvem de selv var,« fortæller han og henviser til den spændetroje, de patriarkalske familienormer havde været for mange i efterkrigstidens Danmark; her havde blandt andre kvinder og homoseksuelle haft svært ved at finde sig til rette, og netop det var for Carsten Nagel i sig selv en personlig bevæggrund for at gøre oprør og begynde at skrive.

»Hvad kom først hos dig, forfatteren eller trangen til at give udtryk for dine holdninger?«

»Det gjorde bøssem!«, udbryder han med et grin. »Og så opdagede jeg langsomt, hvordan forfatteren inden i mig stak hovedet mere og mere frem. Der var sådan en utrolig energi, lige da jeg fik hul på det hele, og jeg skrev mine første tre bøger i rap på en syv-otte måned. Jeg vil tro, at når man selv oplever at være stigma-

tiseret fra ganske lille, før man overhovedet ved, hvad sådan noget betyder, så udvikler man nok en særlig opmærksomhed over for andre individer eller grupper, der kan have det på samme måde. En øget opmærksomhed over for ting, der bør råbes op om,« fortæller han og fortsætter: »Jeg var bøsse og blev forfatter, og hvem ved, måske blev jeg også psykolog ad den kanal. Hvem ved, hvad vores valg udspringer af? Er de måske ikke alle sammen betinget af, hvad vi hidtil har oplevet i vores liv?«

Tak, 68!

Inden Carsten Nagel blev ramt af sin poetiske raptus måtte han først lægge vejen omkring psykologistudiet på Københavns Universitet, hvor et forløb om kvinder og kønsroller fik ham til at undre sig over, hvorfor der ikke var skrevet mere om det mandlige køn i samme kontekst. Derfor skrev han en kronik, der blev trykt i Ekstra Bladet, og så tog det ellers fat.

»Min kronik handlede om, at målet ikke var allernådigst at blive accepteret. Vi ville fandeme respekteres som de individer, vi nu engang var.«

Men det var mere end bare oplysningstrang, der drev værket, og Carsten Nagels skriveri var lige så meget udtryk for et personligt projekt. »Gennem forfatterstemmen søgte jeg også efter en identitet. Jeg skrev også for at finde ud af, hvem jeg egentlig var, og hvad jeg stod for. Det var en udviklingsproces i sig selv,« forklarer han. »Man kan kalde os selvudleverende, men man kan også sige, at vi ikke fedtede med os selv. Personligt øste jeg bare frit af mine erfaringer, hvilket forfatteren mig bekendt altid har gjort – forarbejdningen og indpakningen har bare ændret sig gennem tiderne,« fortæller han og husker mig på, at det litterære nybrud, som førte hele bølgen af intime udgivelser med sig, nødvendigvis må ses i sammenhæng med den særlige historiske periode, det fandt sted i:

»I dag taler man meget om 'autoritetstabet efter 68', og i mine tanker takker jeg næsten dagligt 68'erne. Jeg synes egentlig, det er mere berettiget at tale om en *kulturelt set* autoritær undertrykkelse, som vi skrev og gjorde oprør imod – og til dels kom af med. Bekendelseslitteraturen har at gøre med den autoritære undertrykkelse, der hidtil havde været. Og det man nu kalder 'autoritetstabet', det er ved Gud ikke et tab, jeg begræder. Der var en fælles ånd dengang, en fælles ånd af frihed – en frihedslængsel og en tørst efter nye tider. Det medførte en meget stor åbenhed, hvor næsten alt forekom muligt.«

»Hvordan var det at springe ud foran hele Familien Danmark?«

»Det var primært befriende og stærkt og dejligt, men



Illustration: April Lauring

selvfølgelig også meget overvældende. Der var mange, der fortalte mig, at jeg måtte være modig, og det var jeg måske også. Men det havde været så forfærdeligt at gå rundt i så mange år og leve som en, jeg egentlig ikke var. Det skabte en stor angst inden i mig og et stort ubehag. Så da jeg blev moden nok, det vil sige teenager, og var nået langt nok gennem min pubertet til at tænke klart, så kunne jeg se, at det ikke kunne gå på den måde. Vi havde jo kun vores forbandede masker at tage, som et senere slagord hed. Det *måtte* ud, om det så skulle skrives, synges eller danses.«

Det var dog ikke det at gå til bekendelse over for hele den danske befolkning, der viste sig at være sværest, men derimod den konfrontation med familien, han først måtte igennem.

»At vide jeg ville forårsage en sorg hos dem, jeg elskede, det var det egentligt svære. Så da den vanskelighed var overkommet, var det som om, jeg ikke havde mere at frygte. Og da det så var overstået, var det en stor befrielse at få det så langt ud, som det kom med min første bog. Det var som at blive født på ny, og jeg tænkte "nu begynder det rigtige liv!"«

Og det blev i den grad begyndelsen på et nyt liv for Carsten Nagel. I kølvandet på sin udgivelse fik *Som man(d) behager* en enorm medieopmærksomhed, og den unge forfatter oplevede med ét, hvordan hans privatliv blev offentligt ejendom.

»Det, der før var blevet holdt så skjult, var nu pludselig blevet forsidestof – endda med det glade budskab, at "det er hammerfedt at være bøsse". For jeg havde det jo også enormt sjovt og dejligt på det tidspunkt.«

»Kunne du ikke lige ha' rykket lidt i dilleren?»

Når man læser bogen i dag, 35 år efter udgivelsen, slår det én, hvor uforarbejdet den fremstår, og hvor lidt redaktionsarbejde, der ser ud

til at været foretaget. »Det, der præger *Som man(d) behager*, og som både er en styrke og en svaghed, det er, at det er så umiddelbart. Det ville man jo i dag sige var en svaghed rent litterært, men styrken ligger efter min mening i det umiddelbare, i det sansede. Det er meget 'lige nu og her'. I dag ville man nok sige, at den burde skrives igennem en tre-fire gange, at den burde redigeres, og at der burdes strammes her og der... og så var det jo blevet en helt andet bog.« fortæller Carsten Nagel og illustrerer det med sin digtsamling *Nøgen*, der udkom nogle år senere. Her optrådte han selv på omslaget – uden en trevl på kroppen.

»Vi var åbne og nøgne, og det behøvede ikke at blive pakket ind i noget finere end dét, det var. Det var ikke engang noget særlig godt billede, og når folk ser det i dag, siger de: "Kunne du ikke lige ha' rykket lidt

i dilleren?". Det ville man jo have gjort i dag, og man ville sikkert have smurt sig ind i alt muligt for at se godt ud. I dag har vi en bevidsthed om, at tekster også må disciplineres for at holde rent kunstnerisk. Derfor ser man nok et større udsving i kvaliteten af det, der udkom dengang. Til gengæld har det utæmmede en umiddelbarhed og en ægthed, som er svær at diskutere. Vi ville væk fra hyperæstetikken og alle andre elfenbenstårne,« siger han og hentyder til den mere andægtige litterære stil, der havde præget efterkrigstiden, og som efterfølgende igen vandt indpas i firserne – en periode, hvor litteraturen ifølge Carsten Nagel til hans store ærgrelse lukkede sig om sig selv igen og blev mere elitær end det forgangne årtis hverdagsnære litteratur.

»Når den såkaldte bekendelseslitteratur i vid udstrækning blev lagt for had, var det fordi den var en trussel mod den herskende opfattelse af, hvad der var rigtig litteratur – det, jeg kalder 'genrehelvedet' med alle dets begrænsninger. Jeg tilslutter mig Gertrude Steins udsagn om, at "en bog er en bog er en bog", og litteraturens fusion med det levede liv var en stor befrielse.«

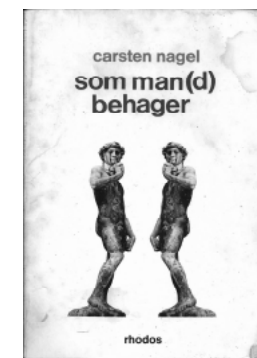
Bekendelsens pris

Carsten Nagels seneste bog, flygtningeromanen *Zehras flugt*, udkom i 2009, og han har netop lagt sidste hånd på en ny. Alligevel har han, som mange af de andre forfattere, der debuterede i halvfjerdsere, siden måtte betale en høj pris for så rundhåndet at have delt ud af sit privatliv, idet han den dag i dag stadig oplever at blive stemplet som 'bøsseforfatter' og 'bekendelsesforfatter', uanset hvilken genre han bevæger sig inden for, og hvilket tema han behandler i sine bøger – et stigma, der ikke ligefrem afføder flest arbejdslegater eller størst respekt. Men anerkendelsen fra læserne er ikke til at tage fejl af, fortæller Carsten Nagel:

»Jeg fik simpelthen så meget respons fra folk, der fortalte, hvor meget min bog betød for dem. Og stadig den dag i dag, lidt over 30 år efter, kan folk komme hen og prikke mig på skulderen. Jeg har endda været ude for, at nogen har sagt: "Den bog har reddet mit liv". Og det er jo fuldstændig utroligt at blive husket for sådan en lillebitte debutbog. Især for en forfatter som mig, der har skrevet 13 bøger, hvoraf de 12 af dem måske, ifølge eget udsagn, er meget vægtigere eller bedre.«

Jeg tager en slurk af mit kaffekrus, mens vi veksler et par afsluttende ord, og jeg dvæler et øjeblik ved hans sko: et par smarte, hvide Nike-sko med en fartstribes af et guldlogo på. Kaffen er blevet kold, men jeg tømmer alligevel kruset i én stor tår, og da vi følges ud gennem universitetets aula, skilles vi foran herretoilettet. Dér

skal jeg trods alt ikke med ind. Privatlivet må for en gangs skyld blive på papiret.



Læs et uddrag af Carsten Nagels *Som man(d) behager* på de følgende sider.

Carsten Nagel

Født i 1955 på Frederiksberg
Skuespilstudier i New York i 1978-79 og cand.psych. fra Københavns Universitet i 1989.
I dag fuldtidsforfatter og ophavsmand til noveller, essays, lyrik, romaner, filmmanuskripter og skuespil.
www.carstennagel.dk

Christina Yhman Kaarsberg (f. 1985) er stud.mag. i Dansk på Københavns Universitet og redaktør på Reception.

SAMFUNDSINDFØRING I HOMOFILI

1. del: Bøsse første gang

Mine usikre knæ ryster, mens sveden løber ned ad mine ben. Jeg er på vej ned af Istedgade, og det er lørdag formiddag, ligesom de seks andre gange jeg har trasket afsted her. Om lidt vil jeg være der for syvende gang i mit liv. Bare folk rundt om i kvarteret nu ikke er begyndt at blive mistænkelige. Eller damen, ved siden af, i smorrebrødsforretningen. Hun kigger jo altid så underligt efter mig. Ahr pjat, hva' særligt skulle der være ved en femtenårig knægt på vej ned ad Istedgade? Og skulle der være noget, er det vel mit lyse afro-hår eller mit hippielook.

Så endelig, nu er jeg der. Jeg står og kigger på vinduet, mens blodet presser i mine kinder, og min stemme bævrer, uden at jeg egentlig prøver på at sige noget. Turde jeg dog bare gå derind! Jeg havde jo besluttet, at jeg ville gøre det i dag. Men det havde jeg selvfølgelig også de andre gange.

Da jeg lidt senere, efter at have trasket Istedgade tynd, atter står udenfor vinduet, har jeg bestemt mig. Jeg ved med mig selv, at gør jeg det ikke i dag, får jeg det aldrig gjort.

Langsomt åbner jeg døren og hæver stemmen.

Pornomanden: Hej! Er der noget, jeg kan hjælpe dig med?

Mig:

Pornomanden: Du, øh, er du dårlig?

Mig:

Pornomanden: Jeg vil altså godt hjælpe dig, men sig lige lidt om, hvad det drejer sig om.

Mig:

Pornomanden: Slap nu af du! Hvad er du kommet her for?

Mig (efter at have opgivet alle flugtmuligheder knækker den hævdede stemme over): Jeg ville godt i, godt i, gerne vide, godt i kontakt, kunne De ikke skaffe mig i kontakt, ja, jeg mener, kender De ikke nogen mennesker?

Jeg kunne se på ham, at han, mest af alt, var i færd med at regne ud, hvordan han skulle holde mig hen med snak, mens han sendte bud efter den blå vogn. Pædagogisk som han var, besluttede han, at han først af alt måtte vinde min tillid, hvorfor han sagde, om jeg da ikke ville have en bajer. Jeg afslog pænt, men lidt bestemt – lille jeg kunne jo ikke sidde og drikke bajere i en bøssepornobutik på Istedgade – hvorfor han stak mig en tier og beordrede mig afsted efter en sodavand og en bajer. Da jeg ikke turde sige, at jeg heller ikke havde lyst til at drikke sodavand i en bøssepornobutik på Istedgade, adlød jeg blindt.

Da jeg kom tilbage, spurgte han, hvad sagen egentlig drejede sig om. Om det var homofile, jeg ville i kontakt med, siden jeg var kommet der?

Tænk, han havde sagt ordet! Homofil-fil-fil-fil-fil-fil... Det rungede stadig i mine ører, da jeg genert, værdiløs, og blød som en smørklump begyndte at nikke med den klump, der sad i forlængelse af min hals, der hvor andre mennesker har et hovede. Jeg følte mig så dum, så dum.

Pornomanden, der fortalte, at han ville vise mig et værtshus, hvor man kunne møde ligesindede, som han til min store glæde udtrykte det, sagde: Kom i aften kl. seks præcis! Stå og kig på forretningen lige overfor her! Vend dig ikke om! Bliv stående til en taxi stopper og hop så hurtigt ind! Bliv ikke bange, når der foruden mig og chaufføren sidder en tredjemand i vognen, det er en tysk ven. Hvad mit navn er? No name kammerat, det er et godt princip!

Om eftermiddagen, hvor jeg badede, sked tyndt og arrangerede coffeepool i mit skød, var jeg helt ude af den. Jeg var totalt værdiløs i livet, det rigtige liv, det liv jeg ville leve, det liv der var ud over min karakterbog, hvor der stod, at jeg ikke udnyttede mine evner i geografi og regning, men var flink i dansk osv. Jeg kunne end ikke længere opfatte mig selv som smørklumpen, men kun og udelukkende som ligegyldigt løbende og smeltet fedtstof. Et minut under den varme hane og pst væk.

I bussen tænke jeg på, om det mon var den sidste dag i mit liv. Jeg havde hørt så meget, syntes jeg, om homofili. Tænk, hvis de flår alt tøjet af mig og begynder at skære i mig med lange skarpe knive!

Tanken foruroligede mig mere og mere, og ustandselig vendte jeg

tilbage til den orienteringstime, hvor vi i det sidste kvarter havde beskæftiget os med de seksuelle perversioner, eller de ulykkelige minoriteter som læreren kaldte dem, hvis han da var i sit sociale humør. Han havde nævnt alle de fil-er, jeg kender, et par ist-er samt en fjorten-fyrre andre mærkværdigheder, og selv om jeg kun rigtig havde været interesseret, da han nævnte afvigelsen ho-mo-fil-i, og glædestrålende diagnostisk havde meddelt at lidelsen nu kunne fjernes ved hjerneindgreb eller elektrochok, følte jeg nu truende de andre perversioner forfølge mig. Samtidig var det ho-mo-fil-ist-is-ke spørgsmål endnu ikke helt afklaret for mig, havde det nu noget med hormoner at gøre? Og hvordan kom mejerierne ind i billedet med deres ho-mo-gen-(noget med genetik måske?)-i-se-ret?

Jeg ville meget nødig dø lige den dag.

Skotøjsforretningen overfor var tilpas kedelig, til at jeg var den eneste, der kiggede på. Taxien stoppede nøjagtig som forklaret i min instruktion. Jeg steg konsekvent ind. Intet blev sagt til chaufføren, han vidste åbenbart, hvor vi skulle hen. Tyskeren så rarere ud end ventet. Jeg havde ærgret mig lidt over, at han ikke var amerikaner, australier eller noget i den retning, men det havde jeg gjort ubegrundet, for han lignede hverken Hitler eller Kejser Wilhelm.

Efter nogle få minutters kørsel ankom vi, ikke til værtshuset altså, men til pornomandens lejlighed, hvor vi (han) skulle ordne noget. Jeg anede ikke, hvad det "noget" var, men sad bare og tænkte på hvad jeg skulle sige, hvis min tante eller nabo pludselig stod og sagde: Toodelooh! I've been looking for you! Er du her? Hvor skal du hen? Hvem er det?

Tyskeren, som i virkeligheden var englænder, forsøgte at gøre sig forståelig overfor mig. Grunden til, at han først havde været tysker, var af frygt for politiet. Eller måske snarere en blanding af politi, min alder og dårlige erfaringer. Jeg var jo kun femten, havde udgivet mig for at være sytten, men skulle være atten før det ikke var kriminelt at introducere mig i livets gådefulde skattekamre.

"Træd indenfor" siger pornomanden og åbner gæstfrit døren til sit hjem, trækker gardinerne for og smider bukserne. Jeg går lige i bad, siger han så, og forsvinder ud af synsvidde. Englænderen (tyskeren) lægger faderligt og mandigt armen om mig og forklarer udførligt, at den bedste måde at lære engelsk på er ved at gå i seng

med en englænder. Jeg synes, han er en meget intelligent mand, selv har jeg jo også altid troet på naturmetoden.

Da han lidt efter er begyndt at kysse mig og tage tøjet af mig, føler jeg imidlertid, at jeg er i besiddelse af Nordeuropas mægtigste sindsforvirring. Jeg synes, der er så uendelig langt imellem at sige "nu boller vi" til at bolle, hvilket selvfølgelig er noget pjat.

Men sådan er der jo så meget, og i øvrigt forlanger jeg at måtte dumme mig, kvaje mig og hva' ved jeg mig, ligesom jeg forbeholder mig retten til at være ulogisk. Det er jo en "ret" kvinderne har fået tvunget ned over hovedet hvert sekund af deres liv, mens vi mænd ikke så meget som har måttet nærme os den.

Da jeg lidt efter kan mærke, hvordan vi begge elsker følelsen af den andens krop, forsøger jeg at se skøn og dejlig ud, og prøver at mindes alle de elskovsscener jeg efterhånden har været konfronteret med i mit ret omfattende cinema-liv. Jeg ligger og smiler lidt, forsøger at stønne på de rigtige steder, og føler næsten at vi bare mangler baggrundsmusikken, selvom kroppen naturligvis heller ikke lyster hele tiden. Det er jo svært at holde rede på halvfjerds kg. kød, der stritter imod i alle retninger.

To homofile, en bøsse bol!! Enten er der en rids i pladen her, eller også lider de to mennesker af kronisk kuppelkatar! Ihvertfald har pornomanden blandet sig i selskabet på en ret intim måde, og jeg får absolut ikke associationer i retning af, at det skulle være en snakkeklub. Mine stænger er smækket i vejret, og selvom jeg virkelig prøver på at nyde det, kan jeg kun tænke på, hvornår et formodet stopur mon ringer. Hvor lang tid har de dog igen?

Efter ti minutter frem og tilbage ligger jeg totalt udsplattet, udboret tilbage på gulvet. (Sengen er i mellemtiden roget sig en tur, formentlig på grund af overvægten.) Jeg tvinger mig til at rejse mig og mærker, hvordan alle mine følelser centrerer sig omkring mit katoje, som jeg i øjeblikket kun kan identificere med en blanding af flåede tomater og sprængt oksekød.

Da jeg har taget tøj på, tager jeg hjem til min familie og ser TV-avisen.

SKAMMENS FONTAINE

(dediceret til alle der tisser på offentlige toiletter)

Jeg vader i pis og lort
min sidemand bader i det
en tredje er druknet
det er ikke fordi vi elsker det sådan.

Jeg ser hans stive pik
jeg giver ham et klem
blodet presser, først i kinderne, så i pikkens lille hovede
det er ikke fordi vi elsker det sådan.

Urinen flyder, fontainen rinder
jeg snuser dampene ind
vi væmmes og vi elsker
det er ikke fordi vi elsker det sådan.

En intetanende kigger forbavset og bange
vi gør det samme
vreden stiger og så orgasmen
det er ikke fordi vi elsker det sådan.

Jeg kommer, jeg kommer – hva' med dig?
i avisen læser jeg at orgasmen ikke er det primære
undskyld hvis jeg ikke er god nok, men jeg magter ikke andet nu
lorten flyder forbi, nej vi er ikke lortofile
og det er ikke fordi vi elsker det sådan.

En orgasme til højre, en halv til venstre
lidt pis forneden og lidt lort foroven

alt er støbt ind i de sundes terror
det er ikke fordi vi elsker det sådan.

Skammens fontaine lyser
du går måske hjem og fnyser
og i den lille normale kerne, hvor alt er forneden
– eller da ihvertfald under dig og din kommando –
der kan du så fortælle om svineriet til både kone og børn

og jeg håber du fortæller om det sande lort og det rene pis
for gu' elsker vi det ikke sådan som det er.



OM BEKENDELSEN: ET SPEKULATIVT ESSAY

Hvordan forlod bekendelserne skriftestolen og bevægede sig ind i litteraturen og i selve kernen af det moderne menneskes selvforståelse? Søren Dixen udfolder bekendelsens historie, der fører fra filosofiske før-kristne tanker over blandt andre Augustin, Foucault og til selvundersøgende basisgrupper og statusopdateringer på Facebook.

Af Søren Dixen

Det engelske ord 'confession' stammer fra det latinske 'confiteri', som betyder den fuldstændige anerkendelse eller vedgåelse af noget. Præfikset 'con' antyder helhed eller fuldstændighed. 'Fateri' betyder at indrømme og er afledt af 'fari', som betyder at tale. I dette essay vil jeg definere bekendelsen på en ny og meget overordnet måde som den eksistentielle praksis, hvorigennem mennesket anerkender og vedgår sig sin form i dens fuldstændighed. 'Mennesket' forstås her i den dobbelte betydning af både individ og gruppering, mens 'form' forstås som det strukturerende og begrænsende princip, hvormed ethvert fænomen – og i dette tilfælde mennesket – er sig selv. Essayet er spekulativt, fordi jeg vil bruge det til at spekulere over bekendelsens historiske udvikling og mulige betydning inden for denne definition og ramme.

Før-kristen bekendelse

Hvis mennesket har en form, er den historisk betinget, ligesom bekendelsens rolle i dets tilværelse da også må være det. I de fjerne tider fandtes mennesket endnu ikke som menneske. Det var sammenhvirvlet med sten, plante og dyr, realitet, drøm og livskræfter i en "enhedståge" (Lévy-Bruhl), hvori alle elementer var forbundne og deltagere i hinandens udfoldelse. Mennesket, som altså endnu ikke var menneske, levede frygt- og opmærksomt i et altomsluttende nu. Det kendte hverken til fortid eller fremtid, og det døde heller ikke, men fortsatte blot livet et andet sted i en anden form. Stammen var det absolutte fundament, og det enkelte 'menneske' eksisterede kun som et af dets lemmer. Det havde ingen oplevelse af dets egne grænser, og det havde derfor heller ingen individualitet. Kun gradvist gennem årtusinder med fortsat objektivisering og subjektivisering af verden – hvilket vil sige gennem internaliseringen af det objektiverede som bevidsthed – fik mennesket uddifferentieret sig selv fra enhedstågen og givet sig de første konturer af en menneskelig form. Det opfandt og udskilte fortid og evighed fra det altomsluttende nu, og det henlagde dets nyopdagede oprindelse til disse sfærer. Hermed opstod tabuerne og det hellige, myten og tilbedelsen i totemismen. Hermed opstod senere præsten eller kongen som ritualernes nødvendige mester, hvilket samtidig blev den første udhævning fra fællesskabet af det enkelte individ. Men dette individ trådte stadig ikke frem med nogen individualitet, for som stammens samlende substans og inkarnationen af det hellige havde det ikke nogen anden individualitet end stammen og det hellige selv. Vi kan spekulere på, om det mon ikke var i denne første konsolidering af menneskets form, at bekendelsen også opstod, fordi de ikke kan adskilles. I enhedstågen

var 'mennesket' fysisk til stede og aktivt deltagende i det hellige, men i dets opdagelse af religionen ophævedes det fysiske bånd mellem mennesket og det hellige. Det hellige og menneskets forhold til det hellige blev i højere grad spiritualiseret, hvormed menneskets form blev udvidet med et abstrakt plan, som kun kunne bestemmes gennem verbalisering. En af grundstenene i denne verbalisering var bekendelsen. I den egyptiske dødebog finder vi denne tekst:

Hyldest til dig, o, store gud, du sandhedens herre. Jeg er kommet til dig, min herre, og jeg har bragt mig selv herhen så jeg kan se dine skønheder. Jeg kender dig, jeg kender dit navn. Jeg kender navnene på de toogfyre guder som bor hos dig her i Maatis hal, som holder vagt over de som har gjort ondt, og som ernærer sig ved deres blod på den dag, når menneskenes liv skal opregnes foran Un-Nefer. [...] Jeg har ikke gjort menneskene uret. Jeg har ikke undertrykt min slægt. Jeg har ikke gjort ondt i det godes sted. [...] Jeg har ikke berøvet templerne deres ofringer. Jeg har ikke stjålet gudernes kager. Jeg har ikke drevet kvæget bort fra deres enge. [...] Jeg har ikke skyet guden i hans manifestationer. Jeg er ren. Jeg er ren. Jeg er ren. Jeg er ren.

Dette er en præfabrikeret, negativ bekendelse, som den afdøde skulle kunne tage i anvendelse og gøre sin i efterlivet for at få adgang til guderne. Efter vor tids standard har der næppe været mange faraoer, som ikke i det mindste havde begået én af de nævnte synder, men dette er netop sagens kerne. I dag er det svært for os at forstå, at der dengang ikke på samme måde fandtes noget individuelt indre. Tilværelsen udspillede sig udelukkende i den fysisk-håndgribelige virkelighed, i *gestaen*, som gerninger og statur, og det er derfor, at en afdød, skønt han måske (efter vores standard) vitterligt havde gjort ondt i det godes sted, alligevel med denne bekendelse kunne hævde sin renhed – og tilsyneladende blive troet af guderne, for bekendelsens virkningsfuldhed har man jo forudsat. Der har ikke været noget individuelt indre rum, hvor den urene gerning har kunnet blive hængende som synd, eller guderne har kun kunnet se dét, som trådte frem foran dem, og de har kun kunnet høre det, som blev bekendt. Der har ikke været nogen indre dimension i mennesket til at drage det fysisk-konkrete i tvivl. I denne gamle tekst genkender vi bekendelsens dobbeltform: At den dels fungerer som en trosbekendelse gennem tiltalen og bekræftelsen af de forbud og love, som indhegner tabuet og gør det helligt og adskilt fra mennesket, der hermed også får form som det, der bekender sig til det hellige. Og at den dels fungerer

som en syndsbekendelse, hvor mennesket håber på at få adgang til det hellige ved at gøre rede for, hvordan det i dets hidtidige tilværelse enten har helligholdt det hellige og respekteret dets grænser, eller om det modsat netop har overskredet det helliges forbud for at transcendere sin egen menneskelige adskilthed fra det.

I opblomstringen af den jødiske tro tager spiritualiseringen af det hellige og af menneskets forhold til det hellige et kvantespring fremad fra de egyptiske og babylonske religioner. Spiritualiseringen af det hellige er lig med dets individualisering, abstraktliggørelse og verbalisering. Den jødiske gud er kun én gud, men han er alvidende, allestedsnærværende og almægtig. Han er både uendeligt fraværende og nærværende. Fraværende, fordi han er umulig for mennesket at begribe og benævne og nærværende, fordi han allerede kender hver rørelse i hvert menneskehjerte. Under jødedommen når udifferentieringen af mennesket som en autonom størrelse et sådant omfang, at det nu kan træde frem så hel og selvstændig som aldrig tidligere. Den pagt, som Gud indgår med mennesket på Sinai, og som knæsætter menneskets frihed og valgfrihed i verden, er et eksempel på denne autonomi, og det samme er den jødiske guds universalitet: Jødernes Gud er alle menneskers Gud. Uanset deres stammeforhold er de alle skabt i hans billede, og denne opfindelse af den universelle Gud lader for første gang mennesket begribe det menneskelige og sig selv som én menneskehed, der på et givent tidspunkt i den nyopdagede fremtid også skal perfektionere sig selv og ophæves i det hellige. I denne udvikling udvikler også bekendelsen sig tilsvarende i begge dens dimensioner, og den bliver drivkraften i bevægelsen mod perfektioneringen. Trosbekendelsen eller indhegningen og identificeringen af det hellige standardiseres og uddybes voldsomt. I den berømte Shema Yisrael-bekendelse – "Hør, Israel! Herren er vor Gud, Herren er én." – udkrystalliseres jødedommens monoteistiske essens. Hvad angår bekendelsens anden dimension, syndsbekendelsen, da skriver Maimonides i sin *Mishneh Torah*:

Hvordan bekender man? [Han eller hun] siger: 'Nådige Gud! Jeg har forsættligt syndet, jeg har syndet ud af lyst og følelse, eller jeg har uforsættligt syndet. Jeg har gjort [det og det] og jeg fortryder det, og jeg skammer mig over mine ugerninger, og jeg skal aldrig igen begå en sådan ugerning.' Dette er essensen af bekendelse, og den som hyppigt bekender og anser det for værdifuldt, er i sandhed prisværdig.

Akkurat som objektiveringen og subjektiveringen af verden betyder en udvidelse af menneskets bevid-

sthed om den, medfører den jødiske udvikling af både tros- og syndsbekendelsen en forøget objektivisering og subjektivisering af henholdsvis Gud og mennesket, hvilket svarer til menneskets forøgede bevidsthed om henholdsvis det hellige og det selv. Begge disse uddybelser overleveres gennem bekendelsens verbalitet til deres senere kristne udformning.

Kristen bekendelse

Foucault er den, som har skrevet mest oplysende om den tidlige bekendelsespraksis, som han i "Subjectivity and Truth" definerer som at "erklære højt og tydeligt sandheden om sig selv." Fordi Foucault ene og alene forestiller sig denne sandhed som en indre sandhed, og fordi hans udredning af bekendelsens praksis begynder hos grækerne, må han hævde, at "i alle antikke filosofiske praksisser spiller kravet om at sige sandheden om sig selv en temmelig begrænset rolle." Hvis definitionen af bekendelsen til gengæld udstrækkes til at være verbaliseringen af menneskets form overhovedet, da har bekendelsen eksisteret i meget længere tid end de første kristne. Det var kun idet, at menneskets form blev uddybet med en indre dimension, at bekendelsen tilsvarende blev det.

Foucault opregner to bekendelsespraksisser, som mennesket i de første århundreder efter Kristus brugte til at uddybe sin indre form og producere en sandhed i sig selv. Den ene praksis kalder han exomologesis eller selvoftentliggørelse, hvorigennem dét menneske, der har forvildet sig bort fra Gud, manifesterer sandheden om sig selv (at vedkommende er syndigt) ved at fornedre sig offentligt. Det fornedrede ydre (det piskede eller tilsølede kød) bliver da en selvoftentliggørelse af det syndige indre, (lidt som når man for et par hundrede år siden bar sorg), og gennem denne praksis ødelægges det gamle, syndige selv, så et nyt og rensat opstår. Den anden praksis kalder han exagoreusis eller permanent verbalisering, i kraft af hvilken mennesket udøser alle sine tanker og fornemmelser over for en spirituel rådgiver. I det antikke Grækenland havde man haft en tilsvarende praksis, men den kristne adskiller sig fra den antikke ved at kræve lydighed af den bekendende overfor den spirituelle rådgiver. Tilsvarende er målet for den permanente verbalisering ikke at skabe et autonomt og selvbeherskende menneske, som grækerne ønskede det, men i stedet at bringe mennesket til at kontemplere Gud. Dét, som verbaliseres, er ikke menneskets praktiske gerninger, men dets tanker, og disse tanker måles ikke i forhold til, om de kan begrundes logisk, som grækerne gjorde det, men i kraft af deres oprindelse, og hvorvidt de hidrører fra Gud eller Satan. Augustins *Bekendelser* [397-8] læses ofte som

verdenslitteraturens første autobiografi, og igennem denne læsning kobles det bekendende eksklusivt og uløseligt sammen med udøsningen af livshistorisk stof. Her i vores sammenhæng bliver denne læsning fejlagtig. Det er rigtigt, at udsigelsespositionen i Augustins *Bekendelser* for første gang stilles op midt inde i menneskets subjektive indre, men værket er først og

*Foucault opregner to bekendelsespraksisser, som mennesket i de første århundreder efter Kristus brugte til at uddybe sin indre form og producere en sandhed i sig selv. Den ene praksis kalder han **exomologesis** eller selv-offentliggørelse, hvorigennem dét menneske, der har forvildet sig bort fra Gud, manifesterer sandheden om sig selv (at vedkommende er syndigt) ved at fornedre sig offentligt.*

fremmest en trosbekendelse, og Augustin inddrager udelukkende det livshistoriske stof for så vidt, det er relevant for hans bekendelse af sin tro. Ét eksempel er bekendelsernes sidste fire bøger, som på ingen måde er autobiografiske i begrebets egentlige forstand, men en samling af refleksioner over bl.a. evighed og erindring. Et andet eksempel er historien om Monica, og et tredje eksempel er, at Augustin først nævner sin søn og eneste barn, idet denne søn som mere end tyveårig lader sig døbe ind i Augustins tro og dermed bliver relevant for fremstillingen. Måske er det fordi, at Augustins *Bekendelser* er en trosbekendelse, at Foucault slet ikke behandler værket i sit studium af menneskets produktion af sandhed om sig selv. Det kan være. Augustin ser ind i sig selv som et middel til at kunne skimte Gud. Hans selvudredning er ikke målet i sig selv, men den får en række utrolige konsekvenser. Gennem den skaber og strukturerer han en indre dimension i sig, hvis omfang og kompleksitet er hidtil uset i menneskehedens historie. Hos Augustin ser vi, i hvor høj grad, mennesket på dette tidspunkt er blevet sig selv bevidst, og med hvor stor en dybde og bredde og med hvor mange

nuancer, det er blevet i stand til at forstå og beskrive sin form med, idet denne form har udviklet sig tilsvarende. Det er igennem bestræbelsen på at skue og bedre begribe det hellige, at mennesket gennem bekendelsen begynder at udgrave sin indre form tilsvarende.

Augustins grad af selvbevidsthed kan imidlertid på ingen måde siges at være repræsentativ for datidens mennesker som sådan, men hans *Bekendelser* og deres konsekvenser for det hellige og mennesket kommer i de næste tusinde år til at udstikke retningen for den kristne kirkes mission. I 1215 besluttede Det fjerde Laterankoncil under pavelig forordning, at en årlig bekendelse skulle være obligatorisk for alle rettroende, og at forsømmelser kunne straffes med ekskommunikation. Der skulle produceres flere og mere detaljerede bekendelser og dermed en højere grad af menneskelig selvbevidsthed og indre form. Forskningen slår imidlertid fast, at denne popularisering af den bekendende praksis, hvorigennem mennesket blev tvunget til at producere en sandhed om sig selv i sig, blev mødt med voldsom modstand. Foucault beder os om at forestille os, hvor eksorbitant og indtrængende kravet om bekendelse har virket på de, som fik det pålagt, og det angik både folket og præsterne.

På den ene side havde folket ikke til sinds at bekende deres sengevaner til en præst. Undertiden nægtede hele sogne at bekende, eller man flokkedes til bekendelsesstederne i så rigt et antal, at præsterne ikke havde tid til at høre individuelle bekendelser, så bekendelserne grundet tidspres kun kunne blive meget korte og ufuldstændige. På den anden side vidste præsterne ikke, hvad de skulle spørge om, hvordan de skulle høre bekendelsen og forholde sig til den, hvilken straf de skulle udmåle for de forskellige synder og så videre. De kunne føle sig pinligt berørte over den påtvungne fortrolighed, og de kunne have svært ved at bære deres nypålagte ansvar som de, der nu skulle give den syndsforladelse, som det tidligere kun havde været Guds at skænke.

For at modsvare præsternes vanskeligheder blev en lang række bekendelsesmanualer udfærdiget, hvorigennem kirken forsøgte at standardisere og effektivere den bekendende diskurs. Disse manualer gav så svar på, hvilke synder der fandtes, og hvor alvorlige de hver især var. Eksempelvis var kun kønslig omgang med dyr og homoseksualitet større synder end onani, som så samtidig var en større synd end både incest og voldtægt. Bekendelsesmanualerne gav også svar på, hvordan præsten skulle få mennesket til at bekende f.eks. sin onani; en synd, som ingen, antog man, kunne sige sig fri fra at have begået. En broderlig tiltale og et venligt tonefald skulle skabe tryghed og til-

lid. Spørgsmålene skulle være ledende og søgende. De skulle gentages insisterende igen og igen og i forskellige former, og de kunne blive stillet på baggrund af, hvad det pågældende menneske tidligere havde bekendt, eller hvad dets kone, familiemedlemmer og venner tidligere havde bekendt om det. Men skønt bekendelsen jo egentlig blev lirket frem under præstens falske kammeratlighed og forståelse, og skønt der for enhver robet synd blev krævet en passende bodshandling (oftest i form af betaling), da var disse plager dog stadig at foretrække frem for de helvedes pinsler, som det blev sagt, at man skulle udholde, om man ikke bekendte.

Bekendelsesimperativet bidrog til at producere en forøget syndsbevidsthed og spirituel angst i menneskene, alt imens præsternes befamlende spørgsmål skabte og opflammede nye seksuelle fantasier dér, hvor der ingen før havde været. Disse nye fantasier blev så igen i det enkelte menneske omgærdet med skyld og læst som nye tegn på dets syndighed, som det så også burde bekende. Herigennem blev bekendelsesmekanismen en selvopretholdt, selvforstærkende cirkelslutning, der til sidst producerede en ny skruppelløshed i visse mennesker; en skruppelløshed, som udmøntede sig i en række uafsluttede, overdetaljerede, hysterisk gentagede og frem for alt lystfyldte bekendelser, som kirken dernæst måtte anerkende som en synd, hvortil der måtte kendes. Det er denne udvikling, som Foucault har i tankerne, når han hævder, at behovet for at bekende med tiden er blevet internaliseret i mennesket, så det er kommet til at opleve det som dets eget behov, i hvis opfyldelse det kan finde ikke bare nydelse og lyst, men også absolution og renselse. Men dette var ikke det eneste, der skete. Der skete samtidig en internalisering af alt det materiale, som bekendelsespraksissens objektivisering kastede af sig, og denne internalisering blev i første omgang lig med udvidelsen af menneskets indre form og siden med årsagen til dens disintegration.

Il 1520 i forbindelse med Reformationen brændte Luther offentligt det berømte etisk-filosofiske skrift *Summa Angelica*, mens han i sine egne arbejder sammenlignede bekendelsen med en voldtægt, hvorigennem paven som djævelen selv brød ind i Kristi brudekammer i mennesket og gjorde dets sjæl til skøge. Luther ønskede ganske vist at bevare den bekendende praksis, som han mente kunne være eksistentielt og spirituelt styrkende, men han reformerede den. Han fjernede det obligatoriske krav om bekendelse, han nægtede præsterne at tage imod betaling for at overhøre bekendelserne, og han fratog dem retten til at give syndsforladelse. Desuden afskaffede han beken-

delsen af de synder, som man skulle granske sig selv for at vide, om og hvorfor man havde begået. Luthers reformeringer af bekendelsen kan betragtes som et opgør med introspektionen og den tvungne uddybning af menneskets form, men det var ikke dét, det blev. Fordi han på samme tid gav han det sekulære styre guddommelig autoritet i forhold til mennesket, hvis personlighed han samtidig spaltede i en spirituelt fri og en fysisk undervunget del, drev han effektivt mennesket ind i dets indre sfærer og etablerede samtidig grundlaget for et statsapparat, som kunne aftvinge det sekulære bekendelser.

Det er denne sekularisering af bekendelsen, som Foucault i *Seksualitetens historie 1: Viljen til viden* (1976) beskriver som bekendelsens moderne form. Sekulariseringen sørger for, at en række nye bekendelsespraksisser og -fora opstår sammen med nye teknikker for produktionen af sekulære bekendelser. Foucault beskriver dette, som at bekendelsen forlader skriftestolen og nu bliver en integreret del af så vidt forskellige diskursområder som medicin, biologi og sexologi, politik og økonomi, psykologi, psykiatri og pædagogik, litteratur og kunst og selve kernen i

*Foucault beskriver dette, som at bekendelsen forlader skriftestolen og nu bliver en integreret del af så vidt forskellige **diskursområder** som medicin, biologi og sexologi, politik og økonomi, psykologi, psykiatri og pædagogik, litteratur og kunst og selve kernen i menneskets selvforståelse.*

menneskets selvforståelse. Disse praksisser bringer mennesket til at fortælle, og dets bekendelse bliver det redskab, hvormed magtstrukturen får viden om, producerer sandhed i og identificerer medlemmerne af befolkningskollektivet for derved at kunne regulere dem. Det menneske, som fortæller sin psykiater om sin oplevelsesverden, kan i kraft af denne fortælling blive diagnosticeret, identificeret og få produceret en sandhed om sig selv. Det er den fortsatte internalisering i det moderne menneske af en oplevelse af dets egen undertrykkelse, hævder Foucault, der medfører, at bek-

endelsesimperativet i det vokser, at det i stigende grad får mulighed for at føle transgressiv nydelse i talen om dets undertrykkelse, og at det i en stigende grad forvandles til et "bekendende dyr". Men når vi i denne artikel taler om bekendelsen som anerkendelsen af menneskets form i dens fuldstændighed, er der imidlertid et andet perspektiv, som synes væsentligere, og som vi vil følge i stedet.

Disintegrationen af den menneskelige form

Kernen i moderniteten er opbruddet, frigørelsen og enevældiggørelsen af mennesket i dets dobbelte betydning, og denne frigørelse er en konsekvens af menneskets uddifferentiering fra det hellige. Frigørelsens første manifestation er således sekulariseringen, som blev igangsat i Renæssancen af den spirende rationalitet, der langsomt skulle komme til at underminere dogmerne og erstatte troen på Gud med tilliden til den autonome fornuft. Hvor menneskets form tidligere blev skabt og holdt sammen af det helliges ubønhørlige pres på det ude fra, da afmytologiserer rationaliteten det hellige, og dét, som før var uden for mennesket, falder nu gradvist bort, så skabelsen og fastholdelsen af menneskets mening og form kommer til at bero på det selv. Dette spejles i menneskets bekendelser. Sekulariseringen sørger for, at dén trobekendelse udfases, som mennesket tidligere brugte til at definere grænserne og formen på det hellige med, og som det derigennem selv blev givet grænser og form i kraft af. Det er sandt, at mennesket inden for et eksempelvis kristent regi stadigvæk bekender sig til noget, som er større end det selv, men det er en tradition, som har mistet sin almengyldighed. I stedet overgår mennesket til udelukkende at bekende sig selv. Rousseau indleder sine *Bekendelser* (1769/82) med at skrive: "Jeg lægger her hånd på et forehavende, som er uden eksempel, og hvis udførelse ikke vil blive efterlignet. Jeg vil vise verden et menneske i naturens fulde sandhed; og dette menneske er mig. Mig, og kun mig." Men menneskets mulighed for på egen hånd at fastholde sin form begynder samtidig at synes illusorisk. Uden noget til at holde den sammen, begynder menneskets form at disintegrere på et utal af måder, og den begynder at miste sin organiske helhedskarakter. Dette betyder en radikal transformation af hele menneskets eksistentielle og fænomenologiske tilværelsesgrundlag, af hele dets måde at kunne være til i verden på og af karakteren af dets mulige livsattituder. Det er denne radikale transformation, som er det moderne.

I det moderne bliver det største problem, om der findes et objektivt, ahistorisk fundament uden for mennesket, som det kan grunde dets viden, sandhed og idéer om

det gode i, eller om alle sådanne fundamenter altid er undertrykkende og relative i forhold til historiske, kulturelle og individuelle forhold. Filosofen Richard Bernstein skriver om denne konflikt mellem objektivisme og relativisme, at den afføder en kartesiansk ængstelse i mennesket, "en rædsel af galskab og kaos hvori intet er fikseret, og hvor vi hverken kan røre bunden eller holde os oppe i overfladen." I sekulariseringens tidlige fase forsøgte mennesket at holde sin form fast og på plads og undgå den kartesianske ængstelse ved hjælp af den autonomiserede fornuft. De af dets gerninger og tanker, som før var blevet tilskrevet Djævelens arbejde og synden, blev i deres sekularisering nu et spørgsmål om psykens irrationelle kræfter og menneskets ufornuft, om det instinktmæssiges indbrud i hverdagens orden og om manglen på selvbeherskelse, alt imens rationelle og videnskabelige forklaringer på disse kræfters tåbelighed forsøgte at regulere deres indflydelse.

Det arrangement kunne ikke holde i længden. Mens menneskets form igennem fremskridtets eksplosionssagtige objektivering og subjektivering af verden udvidede sig voldsomt, disintegreredes den samtidig og begyndte at krakelere. I selve disse krakeleringer skinner noget nyt frem. Rationaliteten mister kontrollen over psykens irrationelle kræfter, og det instinktbaseredes sfære sprænges åben og flyder ud i menneskets form.

Bevidsthed er menneskets væren opmærksom på sin egen kohærens og helhed inden for en kohærent og hel omgivende verden. Af samme grund er udvidelsen af bevidstheden lig med det større omfang af forståelsen for kohærens og helhed. Dét, som nu vælter op i mennesket, er det modsatte af bevidsthed. Det er det ubevidste, som hverken kan udsiges eller har form eller mening. Det er det næste trin i den accelererende disintegration af menneskets form, der opsplitter den i delenheder, der ikke kommunikerer med hinanden, og som mennesket i mange tilfælde ikke kan siges at kende til i sig.

Produktionen af ubevidsthed er tilmed proportional med tilvæksten af den bevidsthed, hvormed mennesket begynder at granske sine egne psykiske processer og strukturer i et selvovervågende, introspektivt selvornemmende henfald til verden i sig selv. Det er denne opmærksomhed omkring det psykiske, som blandt andet bliver kanoniseret af filosofien med det kartesianske cogito og med Kants kopernikanske vending og teori om anskuelsesformerne. Det er denne vending, der gør, at mennesket begynder at stå i forhold til verden igennem sig selv, subjektivt. Det er denne vending, som skaber det moderne individ og ligger til grund for dets idéer om ligeværd og ligeret, dets forestillinger

om personlig frihed, dets politiske modeller og dets samfundsindretning, hvor der, som Habermas skriver, dannes en borgerlig offentlighed, idet disse enkeltindivider begynder at udveksle og diskutere deres subjektive meninger med hinanden.

Men det er imidlertid også denne vending, som er grundlaget for den disintegration af menneskets form, som Foucault i *Ordene og tingene* beskriver som et aspekt af en "forvirring af det empiriske og transcendentale", hvor det transcendentale absoluterer menneskets bevidsthed til al videns og erkendelses kilde, mens

Den eksistentielle utryghed og dens spaltning af selvet bliver med moderniteten det grundlæggende struktureringsprincip under vores verden-i-verden, hvorfor forskellige varianter og grader af særlige erfaringer væves ind i vor alles oplevelsesverdener.

det empiriske relativiserer bevidstheden ved at gøre den til genstand for videnskabelig undersøgelse. Panoptikonet er ifølge Dag Heede i hans bog om Foucault et "både symbolsk og helt konkret udtryk for modernitetens magtarkitektur", der skaber moderne subjekter ved at internalisere denne empirico-transcendentale forvirring i dem, så deres subjektivitet kommer til at bero på en spaltning af deres 'selver' i en krop og en iagttagelse.

Anti-psykiateren R.D. Laing, der i 1960 skrev sit eneste gode arbejde om netop denne spaltning, beskrev den som opspaltningen af menneskeselvet i et sandt og et falsk selv eller "i et rent mentalt selv og i en krop, der er en ting, som selvet selvbevidst oplever." Laing betragtede denne spaltning som produktet af en grundlæggende eksistentiel utryghed i menneskets måde at forholde sig til sin omverden og sig selv på. Senere brugte sociologen Anthony Giddens Laings begreber til at forklare udviklingen af menneskets selvidentitet i moderniteten.

Den eksistentielle utryghed og dens spaltning af selvet bliver med moderniteten det grundlæggende struktureringsprincip under vores verden-i-verden, hvorfor forskellige varianter og grader af særlige erfaringer

væves ind i vor alles oplevelsesverdener. Det er disse erfaringer, som Laing beskriver i *Det spaltede selv*: Plaget af passivitet, devitalitet, anhedoni og den forfædelige følelse af "en udvidelse af den eksistentielle afstand mellem selvet og verden" oplever det moderne menneske, at det gør sig selv og alt i verden uegentligt. Det begynder at opleve sig som "mere uvirkelig end virkelig, bogstavelig talt mere død end levende, usikkert adskilt fra resten af verden, således at hans identitet og autonomi altid er tvivlsom. Han kan mangle oplevelsen af sin egen tidsmæssige kontinuitet. Han har måske ikke en altoverskyggende følelse af personlig konsistens og sammenhæng. Han føler sig måske mere substansløs end substantiel og ude af stand til at forestille sig, at det materiale, han består af, er ægte, godt, værdifuldt."

Dét, som i særlig grad interesserer os i forhold til disintegrationen af den menneskelige form, er, at det netop er den menneskelige form i dens fuldstændige, organiske helhed, som bekendelsen har til formål at anerkende. Det er denne uforligelighed, som bevirker, at disintegrationen af den menneskelige form i moderniteten både umuliggør og tilskynder bekendelsen. Den umuliggør den, fordi den menneskelige forms helhed ikke længe kan anerkendes i dens endegyldighed. I kraft af den moderne spaltning af selvet er livsbetingelsen opstået for dét, som Kierkegaard kaldte den absurde følelse af at være fremmed for sig selv, og for dét, som Sartre kaldte 'dårlig tro', og hvormed han groft sagt mente en løgn overfor én selv. Det er disintegrationen af den menneskelige form, som skaber den, som har muliggjort den dårlige tros opståen. I Rousseaus *Bekendelser* finder vi et eksempel på, hvordan bekendelsen lyder, når den blot foreligger som produktet af det 'sande' selvs selvovervågning af det 'falske' selv og dermed som resultatet af en disintegration, der på ingen måde taler på vegne af den hele menneskelige form:

Jeg må give mine læsere en undskyldning eller snarere en forklaring på de bittesmå detaljer, som jeg netop er gået ind i. [...] Siden jeg er gået i gang med at afsløre mig selv fuldstændigt over for offentligheden, må intet ved mig forblive skjult eller obskurt. Jeg må konstant forblive under hans blik, så han kan følge mig i alle mit hjertes ekstravagancer og ind i ethvert af mit livs hjørner. Sandelig må han aldrig tabe mig af syne blot ét enkelt øjeblik, for hvis han finder det mindste hul i min historie [...] må han undre sig over, hvad jeg lavede i det øjeblik [...] Jeg lægger mig selv så tilstrækkeligt åben for menneskelig ondskab ved at fortælle min historie, at jeg ikke behøver at gøre mig selv mere sårbar gennem nogen tavshed.

Sådan lyder en bekendelse aflagt af det rent mentale selv, og dét, som røber den, er sædvanligvis de uendelig mange detaljer, den konstante betoning af egen ærlighed, selvretfærdiggørelsen og den bekendendes implicite påstand om at være så langt mere end sine handlinger. I det moderne umuliggøres bekendelsen og anerkendelsen af menneskets form i dens fuldstændighed, fordi disintegrationen har opspaltet formen i forskellige dele, som ikke længere kommunikerer med – og som tilmed kan lyve overfor – hinanden.

Men disintegrationen af den menneskelige form tilskynder på den anden side også til bekendelse, hvilket vi allerede ser fremstillet hos Laing. Det 'sande' rent mentale selv, hævder Laing, der overvåger den fysiske krop, søger for enhver pris for at holde sig selv gennemsigtigt, uhåndgribeligt og skjult for den omverden, som det føler sig utryg i forhold til; det ønsker at forblive ren potentialitet og mulighed. Dets falske selv opstår som den forklædning, som det tager på sig og interagerer i verden med for samtidig at kunne holde sit sande selv uberørt. Af samme grund taler Laing på et tidspunkt om det spaltede selvs forhold til handlingen, som han via Hegel har bestemt som, at den *er* dét, der kan "udsiges om den. Den *er* sådan eller sådan, og dens eksistens er ikke kun et symbol, den er selve kendsgerningen. Den *er* sådan, og det individuelle menneske er, hvad handlingen *er*." Det spaltede selv værger sig imod handlingen, siger Laing, fordi handlingen implicerer noget endeligt og definitivt, og fordi denne endelighed præcis er dét, som den eksistentielt utrygge frygter at blive udleveret til, "og hvad han søger at undgå ved at gøre brug af et falsk selv, således at "han" aldrig er, hvad han virkelig er for andre." Modsat handlingen, som er, "hvad der kan siges om den," må det disintegrerede menneske "aldrig være dét der kan siges om ham". Men fordi det disintegrerede menneske har forskudt sin oplevelse af verden til sit 'sande' selv, forbliver dets oplevelse uengageret i tilværelsens fysiske virkelighed. Det overgiver sig til det indre liv med dets fantasier og ønskedrømme, som til gengæld savner forankring i realiteten, og "[d]en indre ærlighed, frihed, omnipotens og skaberevne," som det 'sande' selv "hylder som sine idealer, bliver derfor ophævet af en samtidig fortvivlet følelse af selvbedrag, af mangel på virkelig frihed, af total impotens og sterilitet." Det er her, at bekendelsen kommer ind i billedet.

I moderniteten, vil jeg påstå, bliver bekendelsen det eksistentielt utrygge, spaltede og lidende menneskes forsøg på at handle – og gennem handlingen overvinde sin disintegration og vinde sin hele form tilbage i anerkendelsen af dens endegyldighed. At miste form er det samme som at miste identitet, og der sker det, at i

takt med at mennesket i stigende grad disintegreres og derved mister form og identitet, da anstrenger det sig i desto større grad for at verbalisere en sådan form i dens endegyldighed. Selve det løfte om katarsis, om sjælelig renselse og den gådefulde gøren-hel, som opleves som liggende på spring i bekendelsen, stammer fra vores afstand fra – og højnede fornemmelse for – den hele forms helende mirakel. Måske var det Alfred de Musset, som i sin *Bekendelser af et barn af århundredet* (1836) formulerede bekendelsens integrerende effekt bedst, da han skrev: "Skulle da slet ingen tage sig mine ord i agt, opnår jeg dog altid, at jeg bliver karskere selv, og ligesom en ræv, der er gået i saksen, frier jeg mig ved at afbide den fod, der sidder i klemme."

Den moderne bekendelse

Omfanget og karakteren af modernitetens forhold til bekendelsen ser vi imidlertid først, hvis vi betragter bekendelsens rolle inden for den moderne litteratur og kunst. Dette er et emne, som Foucault ikke siger meget om, og hvis resultater han således ikke medregner i sin derfor ensidige redegørelse. "Kunst er altid og over alt den hemmelige bekendelse," skrev Marx, "og på samme tid sin tids udødelige bevægelse." Vi vil se lidt nærmere på denne påstand.

Åbenlyst er kunsten, litteraturen og bekendelsen alle særlige manifestationer af menneskets eksistens; de er alle form skabt af en bevidst, menneskelig handling. Og deres funktion er ikke, som det tidligere er blevet

Den moderne kunst og litteratur kan siges at være bekendelse, fordi kravet til deres tilblivelsesproces og færdige produkter altid er den mest fuldkomne oprigtighed og forsøget på at nærme sig og fremhæve bunden af det personlige.

hævdet, den mere eller mindre vellykkede efterligning af noget allerede givent (mimesis), men selve frembringelsen af virkelighed, som endnu ikke er blevet bredt og tydeligt opfattet og hævet ind i vores bevidsthed. Deres funktion er realisationen af ellers latent virkelighed. Den moderne kunst og litteratur kan siges at være bekendelse, fordi kravet til deres tilblivelsesproces og fær-

dige produkter altid er den mest fuldkomne oprigtighed og forsøget på at nærme sig og fremhæve bunden af det personlige. Og bunden af det personlige er ikke blot det personlige; den er det almenmenneskelige, og det er kunstens fremhævelse af det almenmenneskelige eksistentielle situation i en given tid, der samtidig gør den til "sin tids udødelige bevægelse".

I et brev, som digteren John Keats den 27. oktober 1818 skrev til sin ven John Woodhouse, aner vi ganske vist en forskel mellem kunstneren og den bekendende: "En digter er det mest poetiske af alt eksisterende, for han har ingen identitet," skriver Keats. "Det er en uheldig ting at bekende, men det er selve sandheden, at ikke et eneste ord, som jeg ytrer, kan tages for givet som en mening voksende ud af min identiske natur – hvordan skulle det kunne være det, når jeg ikke har nogen natur?" Den moderne kunst og litteratur, som Keats taler om her, er det slet og ret subjektive eller den menneskelige form som sådan, som ikke er forankret i nogen biografi eller fast væren-i-verden, men som låner sig ud til andre menneskers og fænomenernes stemmer for at lade almenmenneskeligheden tale igennem sig. Modsat er det bekendende jeg den konkrete subjektivitet, som i dette tilfælde bekender undertiden at blive digter og ren subjektivitet, og som underskriver brevet "John Keats".

Mens den moderne kunst og litteratur beror på adskillelsen af udtrykket fra dets menneskelige kilde, da beror bekendelsen modsat på den eksistentielle identifikation af udtrykket med den, som udtrykker det. Denne forskel forhindrer dog ikke, at bekendelsen ligesom kunsten også kan blive "sin tids udødelige bevægelse". Bunden af det personlige er dén personlige erfaring, som har symbolsk værdi; det vil sige dét specifikke, som stråler op med en sådan intensitet, at det skaber identitet mellem sig selv og det fundamentale anliggende for det slet og ret menneskelige - hvilket i dette begrebs dobbelte betydning vil sige både for hele enkeltmenneskets eksistens og for hele menneskeheden. I de bedste og mest oprigtige bekendelser er 'menneskets' to betydninger sammenfaldende, og dét, som er det fundamentale anliggende for det enkelte menneskes hele form, er det funda-

mentale anliggende for menneskets hele form som sådan. Disse bekendelser tilhører altså dét, som vi ellers kalder kunsten og litteraturen, og i dem synes der ikke at være nogen detalje, som har værdi, hvis den ikke samtidig har værdi for den hele menneskelige form.

Både kunsten, litteraturen og bekendelsen har historisk set haft som mål, at deres frembringelsers form skulle være perfekt i sin organiske kohærens og helhed. Aristoteles skriver i *Poetikken*: "Som i de andre kunster, er objektet i poesien en enhed; derfor, i en tragedie, må plottet, der repræsenterer en organisk forenet handling, være et tilsvarende hele, hvis begivenheders strukturelle orden er af en sådan beskaffenhed, at ændringen eller fjernelsen af en af disse begivenheder vil forrykke og disorganisere helheden. Et element, hvis tilstedeværelse eller fravær ikke gør



nogen synderlig forskel, er ikke en del af den organiske helhed." Tilsvarende har vi allerede set, at bekendelsen er anerkendelsen af den menneskelige form i dens organiske hele og fuldstændighed.

Dette krav til kunstens, litteraturens og bekendelsens organicitet var hos os fra de tidligste tider og op til omkring slutningen af 1800-tallet. Hvor eksemplerne på organiske kunstværker er talrigt givne andetsteds, kunne ét eksempel på en organisk bekendelse være Johannes Ewalds *Levnet og Meening* (1774-78), som forfatteren selv kaldte en "authentique Tilståelse af [s]ine Daarligheder". Forskningen har undret sig over, hvorfor Ewald kun beskriver sine første seksten år og deres kulmination i Hamborg og ikke rigtig nævner de næste 16 år, der går, før han så igen dukker op på affattelsestidspunktet i Rungsted. Forklaringen er imidlertid enkel. Perioden 1759 til 1775 er simpel-

then ikke er relevant for Ewalds anerkendelse af sin form i dens endegyldighed; alle dens grundstrukturer står allerede fuldt ud aftegnede for ham i hans beskrivelse af sine første seksten år og i Hamborg-episoden i særdeles, der således bliver et symbol på hans hele tilværelse. Et andet eksempel på en organisk bekendelse kunne være Tolstoj's *En bekendelse* (1882), hvor forfatterens psykiske sammenbrud bliver dén klareste funklende episode, som oplyser de allermest grundlæggende strukturer under hans eksistens, og som i dén grad træder frem som også et almenmenneskeligt anliggende.

Listen over vigtige bekendelser i den moderne litteratur er lang. Jules Janins *La Confession* (1830), Alfred de Mussets *La Confession d'un enfant du siècle* (1836), Frédéric Souliés *Confession générale* (1840), Arnould Frémys *Confessions d'un bohémien* (1857) og George Sands *La Confession d'une jeune fille* (1865) er alle eksempler på moderne faktuelle bekendelser bare på fransk, mens den internationale liste og også listen over fiktive bekendelser er meget længere. Det gælder imidlertid for både kunsten, litteraturen og bekendelsen, at idet menneskets form disintegreres i det moderne, da disintegreres samtidig den litterære, den kunstneriske og den bekendende form. Anderledes kan det ikke være, siden de jo alle er manifestationer af menneskets eksistens og registreringer og erobringer af dets virkelighed.

To eksempler fra den moderne litteratur kan anskueliggøre for os, hvordan tiltroen til bekendelsens mulighed for at anerkende menneskets hele form forsvinder. Det første eksempel kan være Thomas de Quincey, som i 1821 udgav *En opiumdrankers bekendelser*. Det pikante emne gjorde bogen til en enorm publikumssucces, men dens litteraturhistoriske betydning skyldes især, at de Quincey i sin bekendelsesproces forsøgte at skildre selve karakteren af sin subjektive oplevelse, idet den blev ændret af opiummet. Det var ikke længe nok at fortælle om oplevelsen; den måtte vises. De Quincey blev derfor nødt til at presse sproget til dets grænser og opfinde en særlig stil, 'den passionerede prosa', der gennem sine arabeskeagtige, billed- og symbolmættede sætninger oppebåret af en manende diktation forekom ham at kunne være et tilstrækkeligt autentisk udtryk for hans oplevelse. Og samtidig fortæller han os ofte, at det alligevel ikke er nok. Det andet eksempel kan være Edgar Allan Poe, der i 1827 leverede denne nu berømte udtalelse:

Hvis et ambitiøst menneske har lyst til at ville revolutionere, med et slag, den universelle verden af menneskelige tanker, meninger og følelser, så står det ham frit for – vejen

til udødeligt ry ligger lige, åben og uden hindringer foran ham. Det eneste han skal at gøre er at skrive og udgive en ganske lille bog. Dens titel skal være simpel, et par få almindelige ord: "Mit nøgne hjerte." Men – denne lille bog må være tro mod sin titel. [...] Skulle det nu ikke være mærkeligt, om der med den rabiater tørst efter berygtethed, der udmærker så mange af menneskene – så mange, desuden, der ikke bryder sig en døjt om hvad der bliver tænkt om dem efter deres død – ikke kunne findes en mand med den tilstrækkelige dristighed til at skrive denne lille bog? Til at skrive den, siger jeg. Der er titusinde mænd, som, hvis bogen engang blev skrevet, ville le ved tanken om at blive oprørt af dens udgivelse i deres levetid, og som ikke engang kunne forestille sig hvorfor de skulle protestere mod dens udgivelse efter deres død. Men at skrive den – deri ligger vanskeligheden. Intet menneske tør skrive den. Intet menneske vil nogensinde turde skrive den. Intet menneske kunne skrive den, selvom det turde. Papiret ville visne og brænde op under hvert strejf af dets flammende pen.

I denne passage hos Poe registreres tydeligst for første gang – foruden menneskets ligeegyldighed med hensyn til sit eget eftermæle – dén kvintessentielle moderne erfaring, at det nøgne hjerte ikke lader sig repræsentere. Hvor de Quincey måtte ty til en passioneret prosa for at kunne repræsentere sit hjertes opiumsslag og stadigvæk ikke magtede det, da er lektien fra Poe desto tydeligere: En uoverskridelig mangel er blevet introduceret i sproget i kraft af det, som ikke lader sig beskrive. Disintegrationen af den menneskelige form har umuliggjort den praktiske, fuldstændige verbalisering af dens hele endegyldighed. Dette er arven fra den bekendelsessensibilitet, som vi møder hos de Quincey og Poe, og som forenes i Baudelaire, den første store moderne digter. Baudelaire oversatte dem begge og delte deres hang til narkotisk beruselse. Han skrev selv et digt til *Les Fleurs du Mal*, som han kaldte "Bekendelse". Han skrev en række optegnelser, som han kaldte *Mon cœur mis à nu*, og han forfinede den passionerede stil. Men det var umuligheden af at anerkende mennesket i dets hele form, som han gav videre, og denne umulighed voksede sig herefter større gennem især de to disintegrationer af den menneskelige forms temporale og spatiale dimension.

Man har talt om disintegrationen af den temporale dimension på forskellige vis. Anders Huyssen beskriver det som et tab af dybde eller en udfladning af vores oplevelsesverden. Frederic Jameson taler om en historicitetskrise, hvori vi gradvist bliver mere og mere ude af stand til at "forene vor egen biografiske oplevelses og vort eget psykiske livs fortid, nutid og fremtid." I mo-

derniteten, skriver Christopher Lasch, er dét at "leve i øjeblikket [blevet] den tidstypiske lidenskab – at leve for sig selv, ikke for sine forgængere eller for fremtiden. Vi er alle ved hastigt at miste fornemmelsen af historisk kontinuitet, følelsen af at høre til i en kæde af generationer, der går fra fortiden ind i fremtiden." Menneskets tab af sin temporale dimension kommer til udtryk i dets litteratur og bekendelser som ubehaget overfor – og

I Dostojevskijs forfatter-skab finder vi en tilsvarende psykologisk uddybelse af den menneskelige form og interessant nok også en konstant fremhævelse af bekendelsen gennem værker som Optegnelser fra et kælderdyb (1864) og Forbrydelse og straf (1866).

opgøret med – fortællingen eller det fortællende som sådan. Dét, som fortællingen først og fremmest gør, er, at den forklarer. "Begyndelsen," skriver Lionel Trilling, "er ikke blot den første af en serie af begivenheder; den er dén begivenhed, som de følgende opstår i kraft af. Og slutningen er ikke bare den ultimative begivenhed, begivenhedernes ophør; det er en betydningsfuldhed eller i det mindste løftet, mørkt eller lyst, om en betydningsfuldhed." Fortællingen er form skabt af en rationel bevidsthed, der binder elementerne sammen i en forklarende struktur, og det er dette, at der overhovedet skulle kunne gives en forklaring eller mening, en fuldgod begyndelse og en endegyldig slutning, som i moderniteten fornemmes som inautentisk og ubrugeligt med hensyn til registreringen og erobringen af den menneskelige virkelighed og mennesket selv. Tabet af den temporale dimension bliver i stedet et tab af evne til at distancere sig så meget fra sine egne erfaringer, at man kan gennearbejde, samle og anerkende dem i en hel form, og det bliver senere et tab af evne til overhovedet at kunne distancere sig så meget fra sig selv, at man kan opfinde en fortælling uden at føle trang til at blande sig selv ind i den.

Disintegrationen af den menneskelige forms spatiale dimension er denne forms udvidelse og opløsning via menneskets fald ned i dens krakeleringer. Det er den voldsomme insisteren på at nå, beskrive og begribe

det ukendtes, uhørtes eller udsigeliges mening ved i stadig voldsommere grad at hvirvle sig ned imod eksistensens fundament, som tilsvarende aldrig dukker op. Meningen udebliver, for eksistensen er bundløs. Det er dette, som Tolstoj opdager, og som ligger til grund for hans bekendelse. I Dostojevskijs forfatterskab finder vi en tilsvarende psykologisk uddybelse af den menneskelige form og interessant nok også en konstant fremhævelse af bekendelsen gennem værker som *Optegnelser fra et kælderdyb* (1864) og *Forbrydelse og straf* (1866). Hele *Forbrydelse og straf* er en detaljeret redegørelse for de psykiske rørelser, som drev Raskolnikov til mord. Den er et forsøg på at blotlægge hans eksistens' allermest grundlæggende struktureringsmekanismer og anerkende hans menneskelige form i dens fuldstændighed. Det er dette arbejde, som til sidst munder ud i Raskolnikovs bekendelse først til Sonja og siden til inspektør Petrovich: "Det var mig, som den aften myrdede den gamle ågerkvinde og hendes søster Lisaveta med en økse og plyndrede dem." Det er kun gennem Raskolnikovs bekendelse og anerkendelse af sin forms endegyldighed, at der kan begynde for ham, som der står, "en helt ny historie. – Historien om et menneskes gradvise fornyelse, om hans langsomme genfødsel, om hans overgang fra en verden til en anden, hans erkendelse af en ny, hidtil uanet virkelighed." Omvendt forsøger Kældermennesket rablende at forklare sig og berette om, hvordan han endte med at forskanse sig i sin kælder. Han forstår, at det gælder om "overfor sig selv i det mindste, at være fuldkommen oprigtig og uden sky erkende og udtrykke hele den usminkede sandhed om sig selv", og han fornemmer, at han igennem denne proces vil kunne opnå "en vis lindring". Men det er en lindring, som ikke kommer, for kældermennesket kan ikke anerkende sin form i dens endegyldighed. Han vedbliver med at lyve for sig selv, og det er kun fordi, at udgiveren bryder bogen af, at vi ikke hører ham fortsætte sin bekendelse i det uendelige.

Efter Dostojevskij følger skandinaverne Strindberg, Ibsen og Hamsuns erobringstogter ned i den psykiske dybde. Nietzsche følger og endelig Freud og Breuer med deres 'talekur', som skulle blive en forgænger for psykoanalysen, og som har prototypisk bekendende træk. Man siger alt, som falder én ind, ned i det sorte hul, som er analytikerens tavse tilstedeværelse bag briksen. Langsomt taler man sig længere og længere ned, og ens ubevidste dele begynder pludselig at tale med i talen; kodede, forstås, men mulige at afkode og udlægge. Og hvor de i selve deres udsigelse løser grebet om den, som udsiger dem, da er det i patientens accept af den psykoanalytiske afkodning og udlægn-

ing af dem som fortælling og hel form, at forvandlingen sker: Neurosen forsvinder. Der finder en renselse og en integration sted. Noget falder på plads i én eller snarere: Man træder frem i sin hele form og er blevet mere hel og helbredt.

Proust var i sin *På sporet af den tabte tid* (1913-27) måske den sidste, som nærrede den tanke, at han ved at bevæge sig ned igennem hele sit psykiske liv kunne nå dets bund og dér se sin menneskelige form i dens endegyldighed. I det 20. århundrede viser den dybde, man hiver frem, sig at være blot en ny overflade, der skjuler blot endnu en dybde og overflade. Det moderne menneskes skuffelse ved denne erfaring kan næppe overvurderes; den har været af eksistentiel karakter. I dens kølvand fødes det absurde menneske og den eksistentielle oplevelse, og uden at kunne finde nogle svar på sin eksistens i sig selv, begynder mennesket at vende blikket mod fænomenernes overflade og materialitet og sig selv, som det tager sig ud set udefra.

Postmoderne bekendelse

I årene efter den anden verdenskrig blev vores holdning til bekendelsen yderligere kompliceret. På den ene side begyndte vi at ane i bekendelsen et potentiale for umenneskelig undertrykkelse, alt imens løftet om dens rensende og frigørende effekt på den anden side blev udpenslet og kapitaliseret.

Med hensyn til bekendelsens undertrykkende potentiale, da var det en fornemmelse, som udviklede sig med udspring i den deskriptive psykologi, psykiatri og sociologis – og i videre udstrækning alle fænomnologiske og eksistentialistiske discipliner – arbejde med at forklare, hvordan så mange havde kunnet lade sig besnære af nazisterne, og hvordan almindelige mennesker havde kunnet tage del i udførelsen af så store grusomheder. Disse udfordringer angik alle menneskesindets påvirkelighed, som tilsyneladende var større, og hvis ustabilitet havde mere katastrofale følger, end man hidtil havde antaget. Hertil kom i 50'erne og 60'erne den kolde krigs frygt og videnskabelige interesse for de totalitære regimers, især Ruslands og Kinas, brug af den såkaldte hjernevask, der tilsyneladende kunne ændre et menneskes eksistentielle fundament totalt. Hjernevask er den bogstavelige oversættelse af det kinesiske 'hsi nao', hvortil knytter sig den opfattelse, at mennesket igennem vedholdende selvkritik kan vaske sit sind rent og derved rense sig og blive ny. Hjernevasken, hvis mål altid er den oprigtige bekendelse, blev ikke blot anset som en trussel imod de vestlige samfunds demokrati og institutioner, men i videre udstrækning også imod selve det possessive og

rationelle individ, som i hjernevasken kunne bringes til at kaste sin frihed og selvopretholdelse væk i bekendelsen af sig selv til døde. Måske var det George Orwells sørgmodige satire i *Animal Farm* (1945), der tidligst og med størst kraft registrerede og erobrede denne 'nye' dimension af bekendelsens virkelighed for os: "Så var der et får, der bekendte at have urineret i drikkekrug," skrev han, "og to andre får bekendte at have dræbt en gammel vædder, en i særdeleshed hengiven følger af Napoleon, ved at jagede ham rundt og rundt om et bål mens han led af en hoste. De blev myrdet på stedet. Og sådan fortsatte historien med bekendelser og henrettelser, til en dyng af lig lå foran Napoleons fødder." Også den belgisk-katolske missionær i Peking, Dries van Coillie, der efter kommunisternes magtovertagelse

Hjernevasken, hvis mål altid er den oprigtige bekendelse, blev ikke blot anset som en trussel imod de vestlige samfunds demokrati og institutioner, men i videre udstrækning også imod selve det possessive og rationelle individ, som i hjernevasken kunne bringes til at kaste sin frihed og selvopretholdelse væk i bekendelsen af sig selv til døde.

i 1949 sad fængslet i 34 måneder, aflagde vidnesbyrd om den fysiske og psykiske tortur, som regimet systematisk anvendte for at producere den eksplosionsagtige bekendelses eksistentielle forandring af mennesket fra et negativt til et "positivt element". I sin *Hjernevask i Kina* skriver han:

Ma Hsi begyndte straks at nedskrive sin fortid. Efter aftenstudierne, da tavshedssignalet lød, udbad han sig cellederens og vagtens tilladelse til også at måtte anvende en del af nattens timer til sit skriveri. Det var ikke muligt at lægge en dæmper på hans henrykkelse. Midt om natten fór jeg forskrækket op af min søvn ved at cellekammeraterne rædselsslagne løb rundt og skreg. Ved væggen hang Ma Hsi... I den krog der holdt kakkelovnsrøret oppe havde

han bundet sin livrem fast. Hans ben hang ned, lange og slappe. Under hans fødder lå bekendelsen.

Den kritiske videnskabs opdagelse af, at man ved det rette pres kan få et menneske til at bekende hvad som helst, førte til en akademisk genopdagelse af middelalderens inkquisitioner og 'retssager' mod kættere og hekse, hvor den fremtorturerede bekendelse ansås som en demonstration af den bekendendes eksistentielle, sataniske position i verden; en position, som måtte lutres ved ilden. Tilmed begyndte man at spørge, om den bekendelse, som et menneske afgiver under eksempelvis et politiforhør, nogensinde kan siges at være afgivet frivilligt, eller om den ikke altid i en vis udstrækning – og undertiden helt og aldeles – er afkrævet den sigtede under pres og derved lagt ham i munden. I U.S.A. førte sådanne diskussioner i 1960'erne til etableringen af de såkaldte Miranda-rettigheder, i kraft af hvilke man som anholdt bl.a. har "the right to remain silent"; en ret til tavshed, som er ment som et værn imod bekendelsens selvinkriminering.

Det var imidlertid ikke kun erfaringen af menneskets letpåvirkelighed, som fik det til at tro – og filosofisk knæsatte doktrinen om – at det slet ikke havde nogen endegyldig form, men at dets form var en konstruktion og i sidste ende en tekst, en blanding af diskurser og en fiktion, der ligeså vel kunne være og blive en anden. Andre elementer spillede også en rolle, men dette var, hvad som skete. Med den såkaldt diskursive vendings poststrukturalisme, dekonstruktion, postmodernisme osv. lader mennesket sig rive med af dets opdagelse af dets egen disintegration, som det lovpriser og ophæver til livs- og erfaringsbetingelse uden sans for dens menneskelige omkostninger. Selvsagt er menneskets form dynamisk, og vi ændrer form i takt med vores tilværelse. Og selvsagt kan man ændre et menneskes form eller give det en ny. Det kræver blot, at man smadrer dets gamle form og samtidig fremsætter noget helligt (f.eks. et kommunistparti), som det kan vende sine tros- og syndsbeholdninger imod, og som det dermed kan aftegne og uddybe sin nye form i kraft af. Og at en ny form kan opfattes som ens egentlige, vidner udsagn og handlinger fra diverse sektemedlemmer, genfødte kristne og tørlagte alkoholikere om. Disintegrationen af menneskets form betyder dog hverken, at mennesket ikke har en form, eller at det kan have en hvilken som helst form, som eksempelvis attituderelativismen og performativitetsteorien kunne siges at hævde. Den diskursive vendings påstand om, at menneskets form og identitet er en fiktion, er intet andet end den intellektuelle legitimering af de oplevelser, som den eksistentielle usikkerhed kaster af sig,

herunder selvets oplevelse af dets egen fikтивitet. Det er næppe et tilfælde, at den hidtil største sekulære bekendelsesbølge i historien skyllede ind over hele den vestlige verden, idet menneskets form i slutningen af 60'erne blev opløst ved filosofisk lov. Når historien om denne bekendelseslitteratur oprulles, så nævnes ofte

Det er næppe et tilfælde, at den hidtil største sekulære bekendelsesbølge i historien skyllede ind over hele den vestlige verden, idet menneskets form i slutningen af 60'erne blev opløst ved filosofisk lov. Når historien om denne bekendelseslitteratur oprulles, så nævnes ofte kvindebevægelsens såkaldte basisgrupper, hvor kvinder mødtes og delte erfaringer. Basisgruppen var lige dele inspireret af venstreorienteret politisk tænkning, af psykoanalyse og af en tradition blandt kinesiske revolutionære for "at tale bitterhed".

kvindebevægelsens såkaldte basisgrupper, hvor kvinder mødtes og delte erfaringer. Basisgruppen var lige dele inspireret af venstreorienteret politisk tænkning, af psykoanalyse og af en tradition blandt kinesiske revolutionære for "at tale bitterhed". I basisgruppens bekendelser, mente man, blev den private oplevelse af undertrykkelsen gjort politisk, idet den blev delt med andre, og et ideologisk agerende fællesskab af 'bevidstgjorte' opstod på basis af denne kollektive krop af bekendelser. (Som i mange tilfælde dog slet ikke var bekendelser, men vidnesbyrd, og forskellen er, at hvor bekendelsen søger at anerkende menneskets form i dens fuldstændighed, da ser vidnesbyrdet bort fra sin udsiger i forsøget på at anerkende en situation i den historiske virkelighed. Meget af det, vi kalder bekendelseslitteratur, er i virkeligheden noget helt andet,

nemlig vidnesbyrdlitteratur]. I mange erindringer om tiden med basisgrupperne beskrives den voldsomme personlige forandring, vækst eller bevidstgørelse, som gruppernes medlemmer oplevede. Pludselig så de verden mere klart og opnåede indsigt i undertrykkelsens mekanismer og struktur og i deres egen identitet og værd som kvinder. De kom til at opleve en stor glæde ved det nye, solidariske fællesskab, som de ved at dele beretninger var blevet optaget i. Alt dette kan selvsagt ikke undre, men den nævnte bevidstgørelse – et kernebegreb, som bl.a. Juliet Mitchell skrev om – var ingen ny opfindelse, skønt det blev hævdet. Igen forsøgte man blot gennem bekendelsen at anerkende sin fuldstændige form og identitet som menneske, idet man delte en svært definerbar fornemmelse for denne hele forms udfriende potentiale. Og anerkendelsen af sin *hele* form og derved sin hele mening, så vidt som den er mulig, er frisættende, og det er dette potentiale i bekendelsen, som overhovedet fik kvindebevægelsen til at tage den til sig og gøre den til fundamentet under deres basisgrupper, skønt de ikke selv forstod det sådan.

Til gengæld skal denne bekendelseslitteraturs brug af det private have et par ord med på vejen, for netop her ser vi tydeligst den disintegration af den menneskelige form, som den udspringer af. Disintegrationen af den menneskelige form havde i midten af det 20. århundrede medført en så stor følelse af uvirkelighed i mennesket, at det i både dets kunst, litteratur og bekendelse føler sig nødsaget til at mane deres materialitet frem, for overhovedet at kunne blive berørt af dem. ”Det ser ud som om,” skrev den tidligere dadaist Hans Richter, ”at menneskene i dag behøver det øjeblikkeligt håndgribelige materielle objekt at holde fast i som en bekræftelse af deres tilstedeværelse i verden. Som om mennesket kun kunne bekræfte sig selv overfor sig selv igennem sine fem sanser, siden alt i ham er brudt op og usikkert. Et indre tomrum synes at tvinge ham udefter, en trang til at overbevise ham om hans eksistens ved hjælp af objektet, fordi subjektet, mennesket selv, fór vild. [...] Vores generation er blevet så grådig efter nærvær, at selv et toiletbræt bliver helligt for os. Vi tilfredsstilles ikke ved at se det afbildet; vi ønsker at *have* det helt og aldeles, kropsligt.”

Hvordan det materielle objekt op igennem det 20. århundrede bliver gjort til hovedanliggendet for både kunsten og litteraturen, er i rigt mål dokumenteret andetsteds. Hvad imidlertid angår bekendelsen, træder det materielle objekt frem deri som det private. I den postmoderne disintegration af det menneskelige er det personlige blevet udfaset og erstattet af det private, således også i menneskets bekendelse. Det privates

materialitet, håber man, kan slå væggene ned til det alment menneskelige i sig (sin hele form og menneskehedens), som man så desperat begærer at kunne tage på sig. I kvindebevægelsens undersøgelse og bekendelse af eksempelvis sit eget kønsorgans folder og materialitet er det først og fremmest dens oplevelse af tomhed og uvirkelighed, som skinner frem af selve behovet, dernæst illusionen om det privates betydningsfulde og almenmenneskelige karakter. Modsat det personlige kan det private ikke blive almenmenneskeligt; det kan højst blive politisk. Det private har ingen bund, men spærrer mennesket inde i det selv eller i en ideologi, som tjener menneskets private mål, mens det samtidig tømmer det. Christopher Lasch har ret i, at den utrolige vækst i antallet af bekendelsesagtige skrivelser i det 20. århundrede skyldes menneskets tiltagende narcissisme, hvor narcissisme forstås som et overgreb for en særlig disintegreret strukturering af menneskets form, der bevirker, at det i sin form og identitets usikkerhed forveksler andres følelser med sine egne. Vores bekendelser produceres i stadig stigende grad af vores disintegrations ’sande’, rent mentale selv, og de bliver derfor også mere og mere uoprigtige.

Således står Bret Easton Eliis’ *American Psycho* (1991) som postmodernitetens emblematiske bekendelse. Åbenlyst er den ment som en bekendelse og som en problematisering af menneskets og bekendelsens status i det postmoderne samfund. Alle vegne i værket ser vi spor af bekendelsesprincippet, hvis iboende ambition om at anerkende menneskets form i dens endegyldighed problematiseres og latterliggøres. Alene den scene er så sigende, hvor hovedpersonen og se-

I den postmoderne disintegration af det menneskelige er det personlige blevet udfaset og erstattet af det private, således også i menneskets bekendelse. Det privates materialitet, håber man, kan slå væggene ned til det alment menneskelige i sig (sin hele form og menneskehedens), som man så desperat begærer at kunne tage på sig.

riemorderen Pat Bateman bekender sine ugeringer til sin advokat, som for det første tror, at han mener dem som en vittighed, og som for det andet tror, at Bateman i virkeligheden er Marcus Halberstam. At *American Psycho* tager sit motto fra Dostojevskijs *Optegnelser fra et kælderdyb* kan ikke overraske. Begge værker deler den opfattelse, at den bekendende kan være et spejl af det almenmenneskelige. Mennesker som kældermennes-

Netop Facebooks statusopdatering signalerer meget godt bekendelsens tilstand i nutiden, hvor den er blevet en statusopdatering, et øjeblikligt glimt af et eller andet, som man synes, man vil lægge navn til. En pik eller druktur hist. En privat historie om utroskab, ferie eller lykkefølelse her.

ket og Bateman er ”ikke blot mulige, men de må nødvendigvis eksistere i vort samfund; de er uundgåelig følger af de omstændigheder, under hvilket samfundet nu engang er blevet, som det er.” Begge værker tænkes som tilstandsrapporter om den menneskelige forms eksistentielle situation ’her og nu’, og hvad *American Psycho* har at sige om menneskets form på kanten af årtusindeskiftet er helt overordnet set dette: At dens disintegration har nået et sådant punkt, at menneskets væren-i-verden og dets oplevelsesverden kommer til at bestå i en brudt række af på hinanden følgende øjeblikke og overflader, hvor den struktur, der skulle samle dem i en kohærent form og menneskelig identitet og derigennem give dem mening, helt er borte. I *American Psycho* betragtes mennesket udelukkende ude fra; dets indre spiller ingen rolle eller er helt forsvundet. De private detaljer hober sig op og ikke mindst de, som hører den private ejendomsret til: Samlejerne, stofferne, toiletbrættet, cremerne osv. Deres materialitet er det altafgørende, men ikke desto mindre er denne materialitet stadigvæk tom og tømmer mennesket desto mere, som det bekender den. Den reelle bekendelse er blevet umulig, og følgelig får Batemans bekendelse heller ingen konsekvenser. ”This is not an Exit”.

Bekendelsen i det nye årtusinde

Så findes der overhovedet bekendelser i vor tid og implicit i dette spørgsmål: Findes der en ny bekendelseslitteratur? Måske vil vi sige, at der findes bekendelser som aldrig før. Er det ikke en fornemmelse for vigtigheden af at vise sig frem i sin endegyldighed og knæsatte sin identitet, der ligger til grund for hele den terapeutiske personlighedsudvikling, under al coaching og HR-virksomhed, under alle disse docusoaps og ugebladsinterviews, under livsstilsprogrammerne og modekatalogerne: ”Jeg er sådan en, der går med de her solbriller”. ”Jeg er sådan en, som går i noget tøj som dette”. ”Jeg er bosse” eller ”jeg er depressiv”. Altid er det sin menneskelige form, som man søger at skære ud i pap igennem et udsagn, som er identitetsbestemende. ”Jeg er” det og det, dit og dat. Var det ikke i *Paradise Hotel*, at ’Skriptestolen’ var en fast del af programmet, og hvor deltagerne i dens enrum skulle afsløre foran kameraet, hvor de virkelig stod i hele affæren? Og hvad med det program på TV3, som hed *Sandhedens Time*? Var det ikke noget med en masse spørgsmål om utroskab og lignende stillet til et menneske tilkoblet en løgnedetektor og med en række venner og familiemedlemmer blandt publikum? Og hvad med Facebooks statusopdatering? Hele dens format inviterer til bekendelse; først navnet og så efterfulgt af... ja, af hvad? Netop Facebooks statusopdatering signalerer meget godt bekendelsens tilstand i nutiden, hvor den er blevet en statusopdatering, et øjeblikligt glimt af et eller andet, som man synes, man vil lægge navn til. En pik eller druktur hist. En privat historie om utroskab, ferie eller lykkefølelse her. Men disse er kun blottelser af små strukturelle detaljer i eller overflader på den menneskelige form, for de mangler den fuldstændige anerkendelse af *hele* formen, som ville have gjort dem til bekendelser. I dag findes der praktisk talt ikke bekendelser længere, men kun disse blottelser. Og disse blottelser markedsføres så ganske vist under fraserne ”taler ud”, ”hudløst ærlig”, ”lægger alle kortene på bordet” osv. Men netop ærligheden er i dag blevet vores største løgn. Oprigtighed beror på samlingen og helhedsgørelsen af den menneskelige form og menneskets anerkendelse af den. Et menneske med en disintegreret form kan ikke være oprigtigt; det kan højst være hudløst ærligt, med mindre dets form hørte op med at være disintegreret, og mennesket dermed blev oprigtigt. ”Oprigtighed er ikke noget passivt,” skriver den norske digter Stein Mehren:

Der følger en forvandling med den. En oprigtighed, som ikke følges af en forvandling, er ikke oprigtig. Sandfærdigheden i en oprigtighed afhænger af, i hvilken grad vi

sætter os selv og vor egen erkendelse på spil i vores selvafsløring. En passiv bekendelse [blottelse] uden virkelig forvandlende erkendelse er i virkeligheden en hindring for indsigt. Den er bare en godtagelse af situationen, som den nu er. Og den er et nyt udtryk for den lidelse og forvirring, som den afslører. Den bekendende bryder ind i sin læser for at få ham til at bære en lidelse, som han ikke selv orker at bære, og derudover for at give sig selv lov til at fortsætte sit liv uforandret.

Mange af nutidens udgivelser, som vi er hurtige til at kalde bekendelseslitteratur, er det slet ikke. Således er Lone Hørslevs bog med skilsmissegigte ikke bekendelseslitteratur, for fortælleren gør jo intet forsøg på at anerkende sin form i dens endegyldighed, som bekendelsen stadigvæk kræver det. Tilsvarende er Winblads bog om den skizofrene lillebror heller ikke bekendelseslitteratur, men snarere et tredjehandsvidnesbyrd om noget, som vidnet tilmed kun kan se de ydre konsekvenser af, og hvor det så må digte sig til resten. Et tredje eksempel er Peter Lundins *En morders bekendelse* (2009), der trods titlen heller ikke kan kaldes en rigtig bekendelse, for dét, der måske netop havde været på sin plads at bekende, (nemlig hvordan Lundin præcist tog livet af sine ofre), bekendes ikke. Lundin viser sig heller ikke frem i sin endegyldighed; måske fordi et traume (hvori netop dele af menneskets form forsvinder for det) spærrer vejen for ham, eller fordi han med forsæt lyver og fortier. Under alle omstændigheder er der åbenlyst for megen dårlig tro og for mange af de disintegrerede dele af hans menneskelige form, som ikke kommunikerer med hinanden, hvorfor også hans blottelse mangler bekendelsens fuldstændige anerkendelse af sin udsigers endegyldighed. Og så spiller det selvfølgelig også en rolle, at den er ført i pennen af en ghost writer, som aldrig vil kunne bekende på Lundins vegne, men allerhøjest på sine egne. Og endelig kunne et fjerde eksempel være Karl-Ove Knausgårds *Min Kamp*, som trods sine seks bind heller ikke er rigtig bekendelse, skønt vi netop går rundt og synes, at netop dén da må være det. Men som litteraten Eivind Tjønneland skriver, så fremkommer der ikke nogen virkelig selvindsigt (det vil sige et øget omfang af forståelsen for sin forms helhed og struktur) i *Min Kamp*-bøgerne, og hvis Knausgård kun havde publiceret det stof, hvor han rent faktisk anerkender noget centralt ved sin egen form, da ville teksten have fyldt langt, langt mindre. Alt det andet er bare ufuldstændige, ligegyldige blottelser; som når en ekshibitionist trækker frakken til side over for skolepigen og viser sig for hende i sin 'hudløst ærlige' nøgenhed og knejsende lyst ved situationen. Mehren skriver, at den sande bekendelse indeholder

"den store præcise alvor som griber et skib i havsnød og hvor pludselig alle om bord bliver uudholdeligt tydelige." Bekendelsen skal være "en dyrekøbt selvafsløring, lutret af den smerte, hvormed den er opnået."

Historien vil vedblivende producere stadigt mere hudløst ærlige mennesker, der samtidig bliver mere og mere uoprigtige i deres ærlighed, fordi de i stigende grad mister fornemmelsen for helheden af deres menneskelige form.

Den accelererende disintegration af den menneskelige form er en historisk betinget proces. Historien vil vedblivende producere stadigt mere hudløst ærlige mennesker, der samtidig bliver mere og mere uoprigtige i deres ærlighed, fordi de i stigende grad mister fornemmelsen for helheden af deres menneskelige form. Med mindre der på et tidspunkt fødes en stor og præcis alvor i mennesket, og det fremkommer med en vitterligt oprigtig og forandrende bekendelse, må vi – i forlængelse af denne artikels definition, ramme og spekulationer – betragte menneskets hele form og bekendelsen som værende gået tabt.

Soren Diken er mag.art. i nordisk litteratur fra Københavns Universitet. Hans *Vidnesbyrd om katastrofen* er under udgivelse på forlaget Spring.



Kærestesorg Kæreste sorg

- læsning af Lone Hørslevs *Jeg ved ikke om den slags tanker er normale* og Trude Mørsteins *Intet at fortryde*

Vi får lov at se det hele, når forfatterinderne Hørslev og Marstein i hver deres bog lader hoveddøren stå på klem til to ægteskaber på kollisionskurs.

Af Camilla Buch

Vegard er gift med Heidi, og Heidi er forelsket i Mikkel. Derfor siger hun, at hun er nødt til at blive hjemme og lave årsregnskab frem for at tage i sommerhus med Vegard og døtrene. I stedet boltrer hun sig i hotelsen-gen med Mikkel, som har mørkt hår på brystet og en kone derhjemme.

Lone var gift med Martin. Det er hun ikke længere. Til forskel fra Vegard og Heidi er de ikke fiktive, men så virkelige at i hvert fald den ene af dem ligefrem tænker tanker, der ikke nødvendigvis er normale.

Lone Hørslevs skilsmisse-digtsamling (*Jeg ved ikke om den slags tanker er normale*, 2009) falder i tre dele: 'Tak for besøget', 'Husk at gemme en smule til nissen' og 'Gift-ige blomster og bær'.

Første del består af tretten digte fulde af bekendelser, drabsovervejelser og referencer, som bl.a. afsører, at Lone "ville eje millioner, hvis spørgsmål var guld". Men først og fremmest er første del fuld af Lone, der blotter sig for læseren ved at lade verden omkring sig kommentere sin livssituation. Der er strandkrabberne i Danmarks Akvarium, for hvem det er normalt at skifte skjold 10-15 gange i livet, der er bølgerne, som starter så brusende og heftigt og som går i sig selv igen, som om de aldrig nogensinde har været der. Og så er der www.muldvarp.dk, hvor man kommer problemerne til livs med giftgas.

At Lone har overvejet at myrde sin eksmand er én ting, noget andet er, at hun tager læseren med rundt i en dårlig samvittighed, hvor selv LOTTO-sælgerens forsøg på at sælge kuponer bliver en kommentar til det forliste forhold. Det er især i første del, at titlen (*Jeg ved ikke om den slags tanker er normale*) tvinger sig ind i samlingen, men den ligger latent og søger et svar – også ved anden og tredje gennemlæsning – og så kan det

godt være, at tankerne ikke er normale, men læsværdigheden er sørme høj.

Digtsamlingens anden del består af dagbogsoptegnelser fra december og fungerer som en hverdagstung voksenjulekalender i tretten afsnit. "Så drikker jeg papvin og læser en roman. Eller læser og læser, for romanen vil / ikke vide af mig. Og ikke som en hest der kaster sin rytter af, nej, / mere som en hest, der slet ikke savner en rytter".

Hverken hesten eller romanen vil vide af Lone, men papvinen vil gerne, og således blotter hun sig yderligere. Og så er der nissen, som man altså skal huske at gemme en smule til; den er mest børnenes, og de lægger "fuldstændig trygt deres skæbne i nissernes hænder", men den er også Lones, og hvis den gør, som den slags plejer, så flytter den jo med, men først når hun har fundet et sted at bo via den boligannonce, hun har lagt ud på nettet.

Børnene optager ikke meget spaltepads, men de gemmer sig i fortællerens ordvalg og bliver endnu en dårlig samvittighed, der lægger sig mellem linjerne. Når poesien forlader digtene, fordi en skilsmisse sjældent er ret poetisk, mens den udspiller sig, er det børnene, der bringer den tilbage igen: "DRØMMER JEG ELLER ER JEG LEVENDE, råbte min datter da hun /slog øjnene op og det var snevejr".

Samlingens tredje og sidste del består af et langt digt, der, som titlen afslører, er fuld af giftige blomster og bær. Men selvom de genkommende blomster leder tankerne hen på svundne tiders poesibøger og romantiske naturbeskrivelser, er det afsluttende digt først og fremmest Lones kommentar til sig selv. Hun tager læseren med ind i en konfus pastiche, hvor poesibogsretorik, eventyrtermer og Tove Ditlevsen-citater smelter sammen til et kvindeliv, som Lone har brugt de forudgående dele af digtsamlingen på at dementere.

"Sådan er det vel i eventyr. I hvert / fald blev de sammen til deres dages ende. Det gjorde vi ikke. Sådan er det." Formen er datid, og forholdet er fortid, og Lone er kommet overens med det.

Sådan er det.

I Trude Marsteins roman *Intet at fortryde* er hovedpersonerne Vegard og Heidi begge jægfortællere, hvilket

kan være hårdt for både en roman og et ægteskab. Romanen mestrer dog kunsten ved at give dem taletid i et afsnit ad gangen. Formen er befriende, når først man kommer ind i rytmen. En rytme, som på behagelig vis lader læseren se ægteskabet fra to sider – uden at der kommer en alvidende fortæller og blander sig.

Ægteskabets rytme er knapt så befriende. De har hver deres afsnit og hver deres liv. Der er god (og meget udpenslet) udenomsægteskabelig sex på hotelværelset og dyr rødvin i sommerhuset, og sådan har de hver deres glæder. Af og til tror man, at det skal til at blive rosenrødt: "Så bøjer vi os samtidig mod hinanden og kysser", men så bliver det besværligt igen: "Lodne, øltorre tunger".

Bogens forside er rød, og titlen er streget ud, hvilket vidner om, at der *er* noget at fortryde. På den røde baggrund ligger en rød terning fuld af seksere. Der er gevinst hver gang, og alligevel er der noget, der skurrer. Man skal helst være lykkelig, når man har hus, sommerhus, bil, tre døtre og en jagthund. Men døtrene vil ikke med ud at fiske, huset bliver en ægteskabelig bevisbyrde, når elskeren hives med ind i den fælles dobbeltseng, og det nytter ikke at have mobiltelefonen med i sommerhus, når opladeren ligger derhjemme.

Det kan virke noget søgt at diskutere opdigtede personers oprigtighed – især i en roman der handler om utroskab. Men lige så uærlige Vegard og Heidi er over for hinanden (og sig selv), lige så ærlige er de over for læseren. Der er ingen upålidelige fortællerstemmer her. Hverdagen serveres råt for usødet med frysepizzaer, naboer der ikke kender deres besøgstid, og hotelværelser der skal overdrages kl. 12 – præcis. Det er privilegeret at få lov at se den utilslørede løgn. Den løgn de lever på ved stadig at være i et ægteskab, der længe har haltet, og den løgn, de udsætter hinanden for under dække af årsregnskab og migræne. Men det føles unægteligt lidt forceret, når de igen og igen hver især tænker over, hvor stor, klodset og fedtet deres ældste datter er. Ganske vist er teenagere ikke de mest helstøbte skabninger i verden, men eftersom hun er deres datter, behøver de måske heller ikke ligefrem finde hende attråværdig.

De er så ulykkelige sammen. Heidi ved det. Vegard ved det. Læseren ved det. Man fristes til at kalde det en (s) tilstandsroman. Der vedbliver gennem hele romanen at være en knude af noget usagt – en knude, de binder strammere, mens de prøver at smile.

Romanen slutter midt i det usagte. Heidi forlader Mikkel på hotelværelset – og bekendtgør, at hun vil tænke på

ham "enormt meget, ofte og længe" - og så går hun ud af hans liv. Vegard bedømmer afstanden mellem birketræerne med henblik på hængekojeophængning, og det sidste læseren ser er Mikkel; han prøver ikke engang at smile.

Trude Marstein er født i 1973, Lone Hørslev er født i 1974 – de har begge begået et værk om ægteskabeligt forlis i 2009. Selvom værkerne rummer mange forskelligheder, kommer de af og med det samme tema: Kærligheden, når den brister og alt det andet er mere spændende og evigt ligegyldigt. Formen er forskellig, men smerten og den dårlige samvittighed er den samme. Tabuerne står i kø, lystnen til de(t) forkerte, knivdrabene der tager form i tanken, og børnene der står midt i det.

Det er fristende at slutte med at udstrø en række stjerner, men de må blive i tanken, eftersom her ikke er tale om en anmeldelse, men blot en læseoplevelse. Måske er den ulykkelige kærlighed også bare en oplevelse (foruden et taknemmeligt tematisk offer) – eller måske er den det egerne, der sidder ved siden af Lones pc: "Jeg klipper /halen af, og det er stadigvæk dødt, jeg klipper ørerne af, og det er/stadigvæk dødt, det stirrer stadig/så bebrejdende."

Camilla Buch (f. 1984) er stud.mag. i Dansk på Københavns Universitet og redaktør på Reception.

Uddrag af Huden er det elastiske hylster, der omgiver hele kroppen

Af Bjørn Rasmussen

Dit brev er lige kommet, det om din vintersvømning i havet, om hjernebarken. Og om dit ultimatum. Svaret er utvetydigt ja, jeg holder op med at skære mig, jeg vil gøre alt for dig, jeg mener det, kontrakten består, og jeg holder op med det samme, ja.

Jeg blev så glad, da jeg læste det brev, at jeg begyndte at græde. Jeg har ikke grædt siden de små klasser, siden min første pony døde, har jeg fortalt om min første pony? Den havde et gyldent skind og et kedeligt temperament, den bed mig til blods flere gange. Da man fandt ud af hvorfor, var det for sent, den døde af spisevægring, en kræftsvulst i munden, en bolt pistol i panden. Jeg kom tidligt hjem fra skole en dag og så den ligge død på gårdspladsen, en kolos af kød, spyfluerne blinkende i pelsen. Jeg tror, det var her, mit had til mor accelererede, denne streng i mit nervesystem, konstant voksende, vibrerende, jeg sultede i solidaritet med den pony, med det kedelige temperament, jeg talte ikke i flere dage.

Jeg siger dig, jeg tror ikke, du aner, hvor stærk jeg er, hvor uovervindelig med din sorte handske i min kæft. Og dog er der denne ængstelse et sted uden for mit synsfelt, vil den sige mig noget bestemt, hvad tror du? Det var selvfølgelig med fuldt overlæg, at jeg skamferede din sadel, jeg besidder en utrættelig længsel efter at begive mig ud på dybt vand, det ved du, men jeg drømte ikke om, at du ville ignorere mig, det må du aldrig gøre igen. I den forbindelse synes jeg, vi skal skærpe konsekvenserne af min eventuelle ulydighed, glemsomhed eller dovenskab. Jeg ved selvfølgelig ikke, hvor meget jeg har at skulle have sagt, men jeg har for eksempel set en film fra Titan Men, der foregår i en stald, og i én af scenerne bliver en dreng pisket af to muskuløse mænd og derefter pisset i sårene.

Jeg synes ikke, vi skal være bange for klichéerne. Jeg tror, vi kan få en vidunderlig fremtid sammen. Kh Bjørn.

Forkert anspring, fremdrift ønskes, god skridt, pænt, præcist. Han formulerede kommentarer og karakterer til ekvipagerne, hans kødfulde, bløde læber, den dybe bas og tungen, tungen spyttede ordene ud, og jeg nedskrev sirligt hvert et ord på dommersedlerne. Jeg har sådan en pæn håndskrift, jeg har sådan nogle pæne bryster, det siger han, det har han sagt, han har siddet foran pejsen i Fjaltring og kærtegnet de bryster, han har trykket sin tykke pegefingerspids mod mine brystvorter, og så har han sagt det.

Nå, men det her ridestævne, jeg havde skændtes længe med Eddie om, hvem der skulle være sekretær, jeg er den yngste, skriger jeg, jeg rider mest, jeg har startet distrikt, du kan stå i pøseboden, du kan regne point sammen, 6, 6, 7.

Så sad vi i dommertårnet, afskærmet. Han var et panser af professionalismisme, ikke en hov i hovedet kunne have rystet ham. Jeg var et barn. Rystende, forgabt, fuldstændig blind for alverden, fuldstændig fortumlet i lommen på mig selv, en viljeløs, savlende dumhed. Jeg ville have skrevet hvad som helst på de dommersedler. Hvis han havde sagt: du sidder som en bunke lort, ville jeg have skrevet det under rytterens opstilling, hvis han havde sagt: tag med mig til Joanna for good, under schenkelvigningen, hvis han havde sagt: jeg elsker dig. Det sagde han ikke. Han sagde: takt, smidighed, voltens cirkelrunde form, 5, 6, 4.

Under en indridning lægger jeg min hånd på hans chapsbeklædte lår, han flytter den med det samme. I galopprogrammet gør jeg det igen, og han lader den

DRESSUR Let A Den / 19

Bane A - Vejledende tid: 6 min. 30 sek. (Ponyer 7 min.) - Højeste karaktersum: 290

Stævne: Julestævne 1997. Dommer: _____

Rytter: Bjørn Rasmussen

Hest: Argna

HUSK! Skriveunderlag under den GULE kopi før listen skrives

Karakter gruppe	Ovelser	Karakter	Sum	Bemærkninger	
1 A	Indridning i arbejdsgalop	4	4	lidt bred	
X	Parade - stillstand - tilsen - arbejdsstrav				
2 C	Høje volte	6	10	stærkt fra ch.	
MHXV	Middeltstav				
V	Arbejdsstav				
3 A	Vend ad midterlinien	5	15	skæver skulder	
LR	Schenkelvigning for venstre schenkel				
4 C	Volte (10 m diameter)	6	21	lidt for rødt	
5 HSXP	Middeltstav	7	28	gæde	
P	Arbejdsstav				
6 A	Vend ad midterlinien	4	32	gæde lige skæver skulder	
LS	Schenkelvigning for højre schenkel				
7 C	Volte (10 m diameter)	6	38	lidt for rødt	
8 MXK	Fr trav	7	45	mærker overgang	
K	Arbejdsstav				
9 A	Parade - 4 sek. stillstand	5	50	skæver g.	
P	Fjernadretning i arbejdsstav				
10 FXH	Fr trav	6	56		
H	Arbejdsstav				
11 C	Parade - 4 skridt tilbage - midterskridt	7	63		
12 MHRVK	Fr skridt	2	6/12	75	lidt stille
K	Middelskridt				
13 A	Arbejdsgalop til venstre	2	77	kommer i angreb - skæver (URS)	
AC	Slangegang - 3 buer - 1. og 3. bue i retvendt 2. bue i kontragalop				
14 HSXP	Middeltgalop	5	82	ej vist	
PFA	Arbejdsstav				
15 A	Arbejdsgalop til højre	5	87	lidt ridd	
AC	Slangegang - 3 buer - 1. og 3. bue retvendt 2. bue i kontragalop				
16 MHRV	Middeltgalop	7	94	opvander op.	
VKA	Arbejdsstav				
17 A	Arbejdsgalop til venstre	6	100	lidt mat	
FXH	Fr galop				
Før H	Afkortning til arbejdsgalop				
HIC	Arbejdsstav				
18 C	Arbejdsgalop til højre	5	105	stærkt fra	
MXK	Fr galop				
Før K	Afkortning til arbejdsgalop				
KA	Arbejdsstav				
19 A	Vend ad midterlinien	5	110	lidt skæver	
L	Arbejdsstav til højre				
20 G	Parade - stillstand - tilsen	7	117	gæde g.	
Udridning i skridt for lange tøjler				124	
1	GANGARTER (fritid og regelmæssighed)	2	6/12	129	
2	SPÆNDIGHED (fremadsejning, svung, bæring og afbukt)	2	6/12	133	
3	LYDKHED (opmærksomhed og tillid, smidighed og letthed ved øvelsernes udførelse, accept af biddet og letthed på tøjler)	2	5/10	153	
4	RYTTERENS OPSTILLING OG SÆDE samt korrekthed i anordningen af hætten	2	5/10	163	skæver dit kompromis.
Point				163	
Fradrag				0	
Sum				163	
				161	

Jeg har sådan en pæn håndskrift, jeg har sådan nogle pæne bryster, det siger han, det har han sagt, han har sidet foran pejsen i Fjaltring og kærtegnet de bryster, han har trykket sin tykke pegefinger spids mod mine brystvorter, og så har han sagt det.

død mands blomst, en død kvindes blomst, røvhullet er Guds forglemmigej, Jesu Kristi buttplug, røvhullet er en fuga, et tema med variationer; følelser derimod; frøer, mødre, ridelærere og følelser, de er den samme gamle historie, sut mit plot.

Jeg gennemlever voldsomme rystelser, når jeg ser din bil på gårdspladsen. Der ligger et videobånd i handskerummet med mit navn på, der er bagsæder af hvidt læder. Og så er der mig. I bagagerummet. I en golfkøletaske. Da du gør stop i Lemvig for at handle, åbner du bagagerummet på vid gab, så forbipasserende har mulighed for at opdage mig, slå alarm, smide mig i havnen.

Jeg tog ud til Rom Rideklub i aften, jeg sad på en rundballe frøgræs og fulgte hans time og spiste pomfritter og drak syntetisk hindbærsaft sammen med Line og Karina. Så tog jeg billedet op af tasken, et fotografi af en pik, en stor, sort mands stive pik, jeg har printet det fra hans computer, sagde jeg, og pegede ind i hallen på ham, jeg har printet det fra hans computer. Så fortalte jeg Line og Karina, at han har kneppet mig i over et år, og at jeg er blevet skør af det, jeg er så forelsket i ham, at jeg vil dø, det er derfor, jeg er kommet i aften. De blev helt stille. Jeg viste dem sårene og arrene og forklarede, hvordan han har maltrakteret mig i månedsvis, jeg fortsatte med at tale, indtil jeg kastede op: pik og forelsket Line, computer og skør Karina, pomfritter og død. Nu siddes der om patienten, nu betragtes patienten, nu anrettes patienten på et lege af hindbærsaft og morild og pis, nu skal der skrives en redegørelse, en journal, dette fede fordi:

Først og fremmest er vores ideal om den veltrænede, intakte krop kulturelt funderet. Den gælder ikke i alle kulturer til alle tider, den gælder ikke hovedformningen i det gamle Ægypten, den gælder ikke indsnævringen af kvinders fødder i Kina, omskæringen af mænd og kvinder, piercinger i øre, næse, tunge, brystvorte og genitalier for eksempel. De kvindelige mursier i Etiopien løsner underlæben med et snit og indsætter større og større lerskiver for at højne deres attraktivitet på ægteskabsmarkedet, nogle centralafrikanske stammer indsætter flere og flere halsringe, så halsen til sidst bliver så lang, at den ikke kan bære. Odin gav et øje for at opnå visdom, Buddha gav kød fra sin krop til en sulten tiger, det religiøse broderskab Flagellanterne fra det 14. århundrede piskede sig selv. Tandudtrækning, trepanering, selvpåførte sår og lemlæstelse af kønsorganerne er socialt sanktioneret i flere kulturer, religiøse mennesker verden over påfører sig selv dybe sår i håndflader og fødder i identifikation og solidaritet med Jesu lidelser. I slutningen af 1800-tallet kom en strøm

af nålepiger, lægerne fandt hundredvis af nåle i piger-nes kroppe; glasskår, splinter, skosøm, tegnestifter.

Når dét så er sagt, så er Bjørn ikke en gammel ægypter med kinesiske kvindefødder, etiopisk underlæbe, centralafrikansk hals. Bjørn er ikke Odin, ikke Buddha, Bjørn er ingen nålepige, dette ved han. Bjørns hud er det største organ, han har, Bjørns hud er et elastisk hylster, der omgiver hans hele legeme, han finder dette legeme problematisk, dette udtaler han. Hans legeme er ikke hestens, hundens, ikke krybdyrets legeme, ikke fuglens. Kalkunens hud er dækket af fjer, hestens af pels, krokodillens hud er dækket af hornskæl, han har jo ret. Krokodillen har ingen urinblære og intet urinrør, hvorfor ekskrementer og urin aflægges samtidigt via den såkaldte kloak, Bjørn er helt på det rene med dette, ligesom han er bevidst om, at hugormen, kogt eller som suppe, ikke kan spille en væsentlig rolle som middel mod forskellige lidelser såsom tør mund, øget spytafsondring, mavesmerter, forstoppelse, kvalme, opkastning, diarré, mave-tarmblødning og pletblødning i huden, hævelse af slimhinderne, øget svedtendens, hurtig puls, udslæt, kløen, hosten, ringen for ørerne, hovedpine, svimmelhed, sløret syn, sortnen for øjnene, åndedrætsbesvær, forstyrrelser i hjerterytmen, hjertebanken, højt blodtryk, lavt blodtryk, forhøjede levertal, ledsmerter, feber, ufrivillige muskeltrækninger, muskelstivhed, rystelser, stærk uro, angst, nedsat bevidsthed, hukommelsessvigt, hallucinationer, besvimelse

med den klovn.

Tro intet af, hvad jeg fortæller om følelser, jeg har ingen. Jeg har kun tilnærmelsesvis ansatser mod at føle noget ægte. Så snart dette ægte indtræder vil det nødvendigvis opløses, fortæl mig om implosion, atomer. For eksempel når man jagter en frø i timevis, når man endelig lukker hænderne omkring den, dør den af chok. For eksempel hvis jeg virkelig får dig en dag. Så vil jeg ikke have dig længere. Så vil jeg have noget andet. Hvad. Fortæl mig. Fortæl mig om forskellen på want og need, jeg tror ikke på, at der er nogen. Hvad er der så, kapitalismen, fortæl mig om kapitalismen, nej, den menneskelige natur, åh, hør her: oppe i mit røvhul er der sort som kul og oppe i mit røvhul, ca. 6 cm oppe, findes et punkt, en erogen zone, der svarer til klitoris eller pikhovedet. Det er fakta. Når dette punkt berøres forplanter vibrationerne sig til ryggraden, hammeren, stigbøjlen og hør her: røvhullet er dialektisk, røvhullet er en

ligge. Min hånd bevæger sig langsomt mod hans skridt, han får en halv rejsning under det tykke stof, en hård, varm bølge brænder i mig, en udspændt, dirrende streng fra knæene, gennem mellemkødet, rygsøjlen, tindinger. Centrifugemave, frit fald.

Da klapsalverne bryder løs under udridningen, kommer jeg. Med venstre hånd på hans skridt, højre hånd om kuglepennen, klar til de overordnede karakterer, 6/12, 7/14.

Da jeg rider mit program på Magna en time senere, får jeg min straf, Eddies skønne skråskrift fortæller mig det: H spænder op, slingrer, skyder skulder. Mat, brat, sid stille, styr dit temperament. Jeg taber klassen, det er urimeligt, absurd, jeg går direkte op og vil have en forklaring. Jeg får ingen, jeg får at vide, at Eddie skriver i de sidste klasser, jeg får et smørret smil, han har kakaoverskæg, han bider af en kogt, rød pølse. Jeg får sådan en kvalme. Jeg ved virkelig ikke, hvad jeg laver

Bjørn Rasmussen er født i 1983, elev på Forfatter-skolen indtil 2011, og uddraget stammer fra en roman, der hedder *Huden er det elastiske hylster, der omgiver hele kroppen*. Udkommer i løbet af 2011.

Vi er fulde – MEGA fulde



Bekendelsestrangen smitter. Yeahsuiten åbner døren til en tempofyldt ungdomsverden, hvor stort og småt behandles med samme alvor, mens litteraturanalytikeren må tørre sommersveden af panden og søge indendørs for at få hold på en digtsamling, der både slår gnister og rødder.

Illustration af April Luring

I et anfald af overmod, eller bare sommerferielængsel efter at udfordre den akademiske del af hjernen (den, som ligger temmelig stille på lange julidage med is, sol og kølig hvidvin), har jeg indvilget i at udarbejde en artikel om Theis Ørntofts *Yeahsuiten*. Fuldt af gode ideer og gåpåmod lagde jeg mig så i mine forældres have for at læse den for jeg ved ikke hvilken gang, nu med bekendelsesbrillerne på. Det gik i starten rigtig godt – og så faldt jeg i søvn. På den måde gik juli, så august, og nu er der fire dage til semesterstart og deadline. Jeg sidder på Nordisk Bibliotek og stirrer ud over byggepladsen på Njalsgade og prøver at genkalde mig alle de gode pointer. De er derinde et sted, jeg ved det... så jeg må jo hellere komme til sagen.

Yeahsuiten udkom på Gyldendal for snart et års tid siden og har gået en temmelig sikker sejrsgang siden da. Mange er begejstrede, nogle udråber den ligefrem til nyklasikker. Andre synes dog, den er for kæk, for ung, for meget og for nem – og i øvrigt fuld af sproglige fejl, hvilket slet ikke hører hjemme i lyrikken.

Og præcis denne "nemhed", eller måske snarere lertilgængelige enkelthed, der udtrykkes i netop det sprog, man taler, når man er en ung mand i tyverne og bor i København, er da også bemærkelsesværdig. Da jeg første gang stod med samlingen i hånden, slog op på første side og læste linjen "Skider to gange den dag – wow!", blev jeg også noget stødt på mine akademiske manchetter, det må jeg indrømme. For nok er jeg ung og fyrig, men midt i en bacheloropgave om Sophus Claussen fandt jeg det lige lovlig friskt og ikke særlig poetisk at skrive om sin afføring – efterfulgt af "wow". Alligevel ønskede jeg mig den i julegave og lagde mig midt mellem julefrokosterne godt til rette i sofaen med den farverige bog i labberne. Og da jeg var kommet mig over den første afføringsindignation, fulgte 32 hæsbæsende digte, som var svære ikke bare at lade sig fyre af sted med til rytmerne af den musik, som samlingen med sine hyppige "YEAH!"-vignetter også er. I højt tempo og med masser af bajere, venner og damer tonser Ørntoft nemlig derudad, men har alligevel ofte plads til en metarefleksiv eller ligefrem filosofisk betragtning af jegets væren i verden. Og netop sidstnævnte er det, der hæver samlingen fra dagbog til digtning, og fra beretning til betragtning. Alligevel er det hverdagen og det private, alting cirkulerer omkring i *Yeahsuiten* – og det er her, bekendelseslitteraturen kommer ind i billedet.

For selvom der er langt fra halvferdsernes Baidel og Brøgger til Ørntoft anno 2009, vil jeg hævde, at man hos ham alligevel kan finde spor, der peger hen mod det bekendende. Godt nok er der ikke megen tristesse, kønskamp eller kærestesorg at hente i *Yeahsuiten*, for Ørntoft er hverken kvinde, homoseksuel eller heartbroken. Til gengæld er han en ung mand, der ikke er bange for at tage os helt med ind i både soveværelset og på lokummet.

Som Ørntoft selv skriver i digtet "A day in the life" (som hele fire af samlingens digte i øvrigt hedder), er han "som regel et centrallyrisk jeg med hverdagsreferentialitet og det hele". Og netop denne centrallyriske, jeg-centrerede hverdagspoesi griber tilbage mod den "gamle" bekendelseslitteratur, hvor man pludselig rykkede grænserne gevaldigt for, hvad der kunne skrives – og samtidig være interessant. Mange af de første skridt inden for genren blev dog også haglet gevaldigt ned og placeret på hylden med underlødige litteratur, og måske er det samme hylde, jeg ved første øjekast var fristet til at placere *Yeahsuiten* på.

Heldigvis kom jeg på bedre tanker. For i et samfund, hvor alting udstilles på internetsider og i reality-tv, er grænserne for, hvad der kan kaldes privat, vist mere eller mindre udviskede. Og kom ikke her og påstå, at det private ikke er interessant – for det er, efter alt at dømme, snart det eneste, der er interessant! Derfor slubrer jeg det også i mig, når Ørntoft fortæller om de damer, han scorer, og bliver slet ikke stødt, når han i "Sjollertaxa" skriver hvordan "vi løber op i lejligheden og knepper / jeg kom-

mer ud over hendes unge, store bryster / hun kommer også, men ikke ud over noget." Tværtimod vil jeg have mere guf – uanset hvorvidt det handler om at gå i bad, gå ned ad gaden eller gå i seng... med eller uden nogen.

Grunden til denne interesse for det private er dog ikke bare et produkt af en trang til snagen og sensationslyst. Et væsentligt spørgsmål melder sig nemlig, så snart man antager, at noget er privat. For godt nok optræder jeget flittigt hos Ørntoft, og sandsynligvis også i temmelig høj grad selvbiografisk, men ikke desto mindre forekommer der samlingen igennem en lang række udefrakommende beskuelser af dette jeg, der hermed fordobles, kommenteres og iscenesættes. Linjer som "nu går jeg ind på cafeen, tænker jeg / og går ind på cafeen" og "jeg tror jeg tager et bad, det mærkes i hvert fald sådan på det varme vand" illustrerer en art distance mellem jegets gerninger og jegets bevidsthed. Dette dobbelte fokus, hvor jeget deles i krop og sind, forekommer flere gange i samlingen, ligesom der også er visse steder, hvor problematisering af jeget som konstruktion omtales mere eksplicit – fx i følgende: "åh jeg, du er et led i en narration / jeg er en jøde, en laks, en pige med diller, mit flag er hejst, jeg har intet flag".

Denne sætten spørgsmålstejn ved jeget er interessant, fordi den forekommer i en digtsamling, der ellers synes så privat og selvbiografisk. Ved nærmere læsning bliver man pludselig i tvivl om, hvem bogens jeg egentlig er – hvilket dette måske i grunden heller ikke selv er klar over. Denne, med Poul Behrendts begreb, "dobbeltkontrakt" (hvor jeget trods en selvbiografisk fremtoning, når det kommer til stykket, kan synes vanskeligt at få hold på), peger måske på forfatterens trang til, trods alt, at skabe en distance mellem det kunstneriske jeg og det private – bekendelser eller ej.

Der findes altså en række punkter, som gør det fristende at karakterisere Ørntofts digtning som en art bekendelseslitteratur: Vi har de private badeværelsesbesøg og pikanterier i soveværelset, og vi har jegets centrale placering som omdrejningspunkt for alle digtene.

Men her slipper sammenligningsgrundlaget også op, skulle jeg mene – for *grundtonen* hos Ørntoft er anderledes. Nok gemmer der sig hist og pist en kritisk spørgen og en skarp kommentar, men grundlæggende besidder samlingen en fan-denivoldsk, hurtigløbende munterhed. Næsten som om digtene forsøger at holde trit med livets hastighed hos et ungt menneske, hvor alting skifter, intet må misses, og det hele for det meste er for fedt. Digtenes titler vidner om en forfriskende respekt for det banale, og selve indholdet om en hverdag, hvor selv de mindste ting, man tager sig til, er præcis lige så meget værd som den mest begavede filosofien. Om festerne hører til i småtingsafdelingen eller tværtimod er et godt forum for sidstnævnte, skal jeg ikke gøre mig til dommer over... men vil alligevel, ganske atypisk for bekendelsesgenren, slutte i det muntre hjørne med et citat fra "Sommerferien peaker":

Vi løber bare rundt i gaderne og råber og skriger
hold kæft, den der kvistlejlighed ser flot ud! Og
uha – se den blå neon!! Råber jeg f.eks. og kysser pigens hænder
vi er fulde – MEGA fulde

Måske det bliver det sidste

*En klar oktoberdag dannede kulisse, da ti års forsøg på at afskrive en identitet blev gravlagt. Tag med redaktionen på begravelsestog for **Claus Beck-Nielsen**.*

Af Camilla Buch
Illustration April Lauring



Det hele er lidt underligt. Det er lørdag formiddag midt på H.C. Andersens Boulevard – og efterårssolen skinner i de mørke brilleglas, som flere af de fremmødte bærer. Der er forfattere, skuespillere, litterater, studerende og også et jysk ægtepar, som forsigtigt og med meget dialekt spørger, hvad det er, der foregår. 'Javel ja, en begravelse', nikker de og kigger lidt forskrækket på hinanden, før de fortsætter op mod Rådhuspladsen.

Der er mulighed for at sige farvel inde i Mausoleet, hvor han ligger – hovedpersonen – med lukkede øjne og hænderne ned langs siden. En for en tager folk afsked. Kvinden foran mig græder lydløst og hvisker et fåmælt 'vi ses' og noget om, at han skal passe på sig selv. De fleste siger ikke rigtig noget, men skæver stjalent til den livagtige dukke.

Udenfor går dukkens alter ego rundt og hilser på de fremmødte. Jeg hører desværre ikke, hvilket navn han præsenterer sig med, men gætter på Helge Bille. Stemningen er nervøs og afventende, for hvordan forholder man sig egentlig ved afsked med en attrap?

Lige omkring kl. 11.00 løfter seks mænd højtideligt den futuristiske kiste ind i rustvognen. Dørene smækker, og bilen triller ud på selve boulevarden, ledsaget af tre betjente på motorcykler. Ham der engang var Claus Beck-Nielsen, går forrest sammen med sin datter. De er begge klædt i mørkt tøj og kigger dystert ned i jorden – hun har mistet en far, og går samtidig med ham i hånden. Lige bag dem går en kvinde med sorgeslør for ansigtet og knugede hænder – og bagved hende følger alle os andre dødelige (om jeg så må sige).

Efterhånden begynder folk at tale lidt højere, og det er umuligt at sige, om det er tømmereændene, der afhjælpes af den friske efterårsluft, eller om det faktisk har haft en funktion at få lov at sige farvel til den mand, der har sat sit præg på alt fra tabloidaviser til diverse litterære og kunstneriske diskussioner siden begyndelsen af det nye årtusinde.

En gruppe japanske turister på Nørrebrogade får hurtigt fundet kameraerne frem, da de får øje på det besynderlige optog. Man kan levende forestille sig deres beretning, når de vender hjem. 'Sådan foregår en begravelse i Danmark'.

Selve optøget udgøres af over hundrede mennesker – mange er udstyrede med professionelle kameraer og overtegnede blokke. Det er tydeligvis en begivenhed, den danske presse ikke vil gå glip af.

Da optøget når Assistens Kirkegård slår klokkerne 12,

og vejret er balsamisk som i sømandsvisen. Han tager afsked med stil, den tidligere så lurvede vagabond med de indfaldne kinder og det manglende cpr-nummer. Jeg er spændt på, om det er et frønet bræt i et hjørne af kirkegården, der skal være hans hvilested – og bliver overrasket, da vi stopper op midt i efteråret og de helt almindelige grave, for dér skal han ligge, side om side med Frida og resten af hendes kødelige familie (indtil Center for Kirkegårde en uge senere graver ham op igen, red.).

En præst uden krave, men med et hvidt halstørklæde og en gennemtrængende røst, siger et par kirkelige ord for jordpåkastelsen. Af jord er du kommet. Til jord skal du blive. Af jord skal du genopstå. Og der står han og kigger på sin kiste og på alle de sorgende omkring ham. Tårerne løber ned ad hans kinder og falder fra hans ansigt. Han græder, fordi han er død. Datterens ansigt røber intet andet end sorg, ingen forundring, ingen spørgsmål, ingen indestængt latter over det bizarre scenarie. Hun ligner enhver lille pige, som har mistet en far.

Han skulle have sjunget lidt mere måske, men nu er det for sent. På opfordring af det, der er tilbage af ham, bliver der sendt en tekst rundt. Folk stemmer langsomt, men overbevisende i – 'Sig nærmer tiden, da jeg må væk, jeg hører vinterens stemme'. Fotografernes blitzlyde og højlydt snøften overdøver vinterens stemme, da sangen ebber ud. 'Thi kvindre vil jeg et ømt farvel, måske det bliver det sidste' – et par unge mænd kigger indforstået på hinanden og trækker på smilebåndet – ja, måske.

Så går de væk hånd i hånd, ham der engang var Claus Beck-Nielsen og hende, der stadig er hans datter.

Jeg ved ikke rigtig hvad jeg skal synes om det hele.

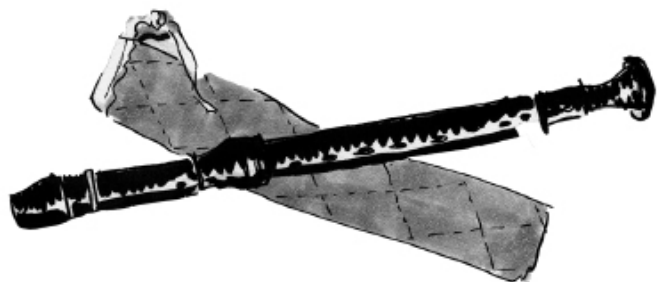
Camilla Buch (f. 1984) er stud.mag. i Dansk på Københavns Universitet og redaktør på Reception.



Illustration April Lauring

Kufferten

af
Jens Blendstrup



Mit navn er Gabriel. Mit liv er ikke noget særligt. Jeg er midtvejs, eller halvvejs, i mit liv. Jeg går i pænt tøj. Ryger ikke. Drikker ikke. Foretager mig ikke mange uoverlagte valg. Har en hobby. Skak. Der er turnering en gang hver 14. dag. Jeg vinder ikke ofte. Men taber heller ikke tit. Min evne til fantasi er ikke stor. Jeg opfatter solen som en stjerne og natten som et ganske almindeligt mørke beregnet til at sove i. Jeg plejer omgang med mennesker. Men ikke overdrevent. Foretrækker mit eget selskab. Måske er det tiden. Der er den tid, der er, og da jeg elsker at læse bøger (læs: fagbøger) foretrækker jeg dem frem for mennesker, hvis fornemmelse for begyndelse, midte og slutning ofte er mangelfuld. Det lyder hårdere, end det er. Jeg er ikke asocial, men heller ikke anglende. Det er vigtigt at kunne sige fra. Vigtigt at kunne leve uden konstante afstivninger fra andre. Jeg besøger mine forældre, når der er tid. Min far er dårligt gående, min mor velfungerende, om end optaget af blomster. Jeg ejer en have. Jeg ejer en hund. Men ingen af delene forekommer mig interessante. Hunden overtog jeg fra en forhenværende kollega. Haven fulgte med huset. Jeg ved, jeg ejer den. Men betragter den mest heroppefra.

Du kender mig ikke. Jeg kendte heller ikke til dig, før jeg ved et tilfælde fik øje på dig. Jeg har altid fået at vide, at du stod i et glas i Omsk, nærmere bestemt i Rusland. Men for snart 2 år siden fandt jeg et fotografi i vores fælles mors ungdomsalbum. Det hedder vist 'tvillinger'. Jeg har aldrig følt, jeg manglede dig. Du måske heller ikke mig. Vi er ganske små på billedet, må være blevet separeret tidligt. Din adresse har jeg fra en kilde, hvor jeg arbejder (den samme kollega, som gav mig sin hund). Vi deler hinandens selskab hver fredag. Computere kan meget i dag. På sin vis har jeg altid vidst, du var der. Men det var alligevel et chok at se, hvor lig vi er hinanden - af udseende. Og dog. Jeg ved, vi er forskellige. Dit liv har været flamboyant. Du skulle være meget

underholdende. Jeg har læst, du har mange brudte forhold bag dig. At du til tider kan være samvittighedsløs, men at det opvejes af dit charmerende væsen. Hvor underligt, at opvækst betyder så meget. Eller er det mere end det? Er det forskellige naturer? Kan hjerner virkelig være så forskellige fra begyndelsen af? Så vidt jeg ved, er vi enæggede. Det vil sige ens. Men det undrer mig. Jeg ville aldrig bryde mig om et samvær med dig. Du forekommer mig grænseløs. Fordrukken. Gal. Ikke at du er det. Du er måske bare anderledes. Hvad ved jeg. Livet i medierne gør sikkert også noget ved mennesker. Det var særligt den ekspedition til Nordpolen, som jeg har set beskrevet i Se og Hør. Hvordan du åd de hunde, I havde med. Hvordan du, inden du steget dem på bålet, lod dem hænge i vinden som pontoner på jeres båd. "At hænge et dyr, der alligevel skal spises, er for mig naturligt". Og videre stod der: "Lyden af frossen hund mod glasfiber er en lyd, som jeg sent vil glemme. Det lød som loddene i et bornholmerur støbt ind i pels. Som om tiden gik i stormene, der raser på nordpolen", stod der under et fotografi af dig, taget få dage efter ekspeditionens redning. Jeg ved ikke, hvad du har tænkt. Du virkede solbrændt og glad. Måske var du bare lettet. Jeg anede ikke desto mindre noget andet. En fryd eller en slags glæde ved det hele. En stillen sig til herre over hunde og mennesker, som jeg ikke kan lide. Egentlig havde jeg tænkt mig at lade dig leve dit liv uden at give mig til kende. Så forskellige mennesker, enæggede eller ej, har ikke noget godt at sige hinanden. Jeg håber derfor også, det kan blive ved dette brev.

Grunden til jeg skriver til dig er, at jeg har modtaget en kuffert fra en dame ved navn Xenia Thomsen. En blå kuffert med gule lommer. Jeg har ikke for vane at efterlade kufferter hos fremmede mennesker. Har engang mistet en bluse i toget. Det var et tab, som jeg ikke havde det godt med. De ting, jeg ejer, skal helst be-

finde sig hos deres ejermand, ikke hos fremmede. Hun skriver, den har stået hos hende i et par år. Jeg tænkte, den måske i virkeligheden tilhører dig. Selve kufferten er ikke særlig stor, den er prydet med et motiv fra Walt Disney, Anders And og den lille mus, man ofte så som barn i tegnefilm. Indholdet er alt fra en blokfløjte til krydderier fra Tunesien, samt et par briller fra forretningen Brillspecialisten. Der er også diverse erotiske effekter. Undskyld mig, hvis jeg misforstår, men for mig er kvindelige genstande til opretholdelse af andre genstande påsat kvinden, kaldet bryster, ikke blot tøj, men (særligt i kufferter) erotiske genstande. Da jeg ved, det næppe er noget, der kan forarge dig, tænker jeg, hun må have taget fejl af os og sendt kufferten til mig i stedet for til dig, som hun kender?

I kufferten er der også et brev.

Kære Gabriel

Så gik der lige 3 år. Time flies when U are having none. I mellemtiden er jeg blevet kæreste med en yngre mand. Behøver jeg fortælle om hans blå blå øjne. Hans mærkelige usikre kys. Den naive villen kramme. Gaver af sten og similidiamanter. Ture til halvdyre restauranter. Nervøsiteten, når jeg bestiller det dyreste, de har. Han er så gammeldags, så ung, og så gammeldags, fordi han er så ung, og kun lige har lært at bestille på halvdyre restauranter. Kuvøseguf. Mmh. Nå, Gabriel. Jeg er ikke den store brevsriver. Men synes, du skal ha dine ting igen, de fylder. Og jeg vil gerne videre med mit liv. Han ved ikke noget om vores vilde liv. Jeg vil heller ikke fortælle ham om det. Vores forhold varede kort. Fra du skrabede på min dør med dine poter, til jeg lukkede op med et hyl. Du påstod, du var en transsylvansk ulv, halvt menneske, halvt ulv. Jeg lappede det i mig som mælk. Levede om natten, sov om dagen. Glasset med tis holdt jeg mindre af. Men da du hev tøjet af, forstod jeg, hvorfor vi var skabt for hinanden. Da du kneppede mig fuld af sorte huller og forsvandt i sexede tidsdi-



mensioner, til jeg hev dig frem igen, og vi røg og drak og festede og knaldede brikker.

Jeg ved ikke hvem af os, der var mest brutal. Alle de gange, vi gik i stykker. Så lå du i vindueskarmen og bjæffede. Så kom jeg og knuste dig med min kommode, så glasset gik itu, og min kommode røg ned i gården. Jeg forstår stadig ikke, hvordan vi overlevede det. Det var som 2 meget meget tunge sten, der hele tiden slog mod hinanden. Splinterne røg fra os hele tiden. Da jeg svingede øksen, vi havde købt i Imerco, og hjernemassen fossede fra din pande. Eller da du skar mig ud til Mozart? Og bagefter samlede mig igen som et trevlet puslespil. Det var perverst. Udødelige rester var vi. Mærkelige former for liv, der hele tiden søgte at gå i stykker, så vi kunne genopstå som andre. Klagerne fra underboen. Blodet, der løb fra køkkengulvet, der var skævt, ind i stuen og lagde sig som en syg, rød bramme i loftet over hans lysekroner. Brødmaskinen, der tappert skar mig ud, mens jeg citerede den ene mere åndssvage smoothie efter den anden. Og dig, der lo og lo og lo og mumlede, at du aldrig før havde leet så meget. At du aldrig før havde været så glad. At du aldrig før havde været så forløst og klar i hovedet.

Det var så satans satans mærkeligt, Gabriel. Ingen andre mennesker havde overlevet vores forhold. Jeg var vitterlig ophørt med at eksistere. Jeg fandtes ikke mere. Jo, min hjerne var der, men min krop var der ikke. Mere. Jeg kan huske, jeg var så bange for at blive væk. Hvad var jeg, 22? Men du var ældre, og du lo bare. Du elskede hver brik på plads, selvom der var mere end 500 brikker mig. Kan du huske, da jeg rev armen af dig og syede den på, mens jeg bollede dig smertefri? Det var tider, Gabriel. En slags nærdøds-samba.

Det er så underligt med dig. Du ankom altid anderledes. Engang er jeg sikker på, du var udstyret med en andens ansigt. Jeg så dig gennem dørspionen. Ville ikke lukke dig ind. Alligevel var det jo dig. De sære, sære

Liste over ting til Jens Blendstrup

1 stk. Disney-skoletaske, tidligere tilhørt
henholdsvis Xenia og Gabriel, indeholdende:

1 stk. hvid blonde-bh str. 80B, mærket Triumph

1 stk. wunderbaum med duften 'ice blue'

1 stk. cykelnøgle i rød snor

1 pose krydderier fra Tunesien,

hjembragt fra gymnasiestudietur 1994

1 par læsebriller i etui

fra Brillespecialisten v/John og Robert Jensen

1 stk. butterfly

1 par seler

1 stk. blokfløjte i etui syet af moster Birgitte

1 stk. afrevet kalenderside fra marts 1996

Bøger: *Ost på 75 måder* af Hanne Bloch og med tegninger
af Birthe Myrhøj, har tidligere tilhørt Lene Nejmman

Jeff Flint och diamantsmugglarna af K. Earl Gins-
burg fra serien B. Wahlströms ungdomspocket

bevægelser. Måden, du overskuede min stue som en savanne. Din kradsen dig mod min væg. Møblerne, der pludselig blev gemmesteder. Sandet, du havde med dig. Sprog benyttede vi os ikke af.

På en måde er du den, jeg kender bedst af alle mine flammer. Når vi baksede med hinanden og lagde os i en lysning, når vi var mætte. Nærheden, når vi jagede. Uroen, når vi blev mennesker igen. Afstanden mellem os, når det dyriske dampbad var ovre. Du kom hver nat i en uge. Så var det forbi. Jeg forstod aldrig din rastløshed. Men jeg forstod min egen. Jeg er glad for, det endte, som det endte. Ingen af os sagde farvel, et blinklys kl 04. Ikke så meget pis. På gensyn, Gabriel. Hundekurven står i entréen ... hvis du skulle få lyst. Jeg savner.

Xenia, din forhenværende tæve. Ps "vroof piv slam vrrru"

Jeg går ud fra, der er tale om en fejl, når hun kalder dig Gabriel. Hun skriver jo selv, at I ikke delte noget sprog. Jeg husker dig nok bedre, end du husker mig. Mine vilkår var fra starten bedre. Nogen gange drømmer jeg om vores første tid sammen. Dengang, hvor vi blev dannet. Hvordan vi lå i den varme væske og sugede næring til os. Hvordan vi sprogløse reagerede på synet af hinanden, hvor vi ville le, men ikke havde munde til at gøre det med, og derfor blot greb ud efter det første og det bedste, der svævede forbi i moderdybet. Fordi latteren ligger så dybt i os, dybere end det at gabe. Hold snitterne fra de lunger. Det er mit, lod du mig forstå! Men jeg var klogere end dig. Jeg snød dig. Jeg tog de bedste øjne. Med mine ufærdige fingre slog jeg dig ud og stak af med dine nyrer. Forvirret drev du omkring, rundt og rundt, du syge haletudse, til du blev født, larmende og overdrevent festlig for at kompensere for dine mangler, bror. Det er det, der er din fejl. Din ufærdighed har gjort dig skæv. Du burde slet ikke kunne eksistere. Jeg tog begge vores hjerter. Det er derfor, jeg er så stærk. Jeg fortryder, vi ikke delte mere lige over, mens tid var. Men sådan fungerer livet ikke for os mennesker. Vi plyndrer dem, der halter, for selv at kunne løbe endnu hurtigere. Og jeg er hurtigere end dig. På alle punkter. Dine erotiske eskapader gør mig ondt, bror. Kropsvæsker kan aldrig kompensere for det, du selv består af. Det, du mangler. Før eller siden skilles elskende jo igen. Og så er I mere alene end før. Forstå mig ret, det er da derfor, du jager, er det ikke? Jeg har aldrig kendt en kvinde, og derfor er jeg stadig intakt, Gabriel... Selvom... Jeg godt kan se fidusen. Bekræftelsen, kærtegns værdi. De mærkelige usagte ting, der sikkert opstår, når to af hinanden uafhængige køn mødes, det kan jeg godt se. Og det kan jeg godt savne. Men det ville også blive besværligt, Gabriel.

Det blev det tydeligvis også for dig.

Hun skriver godt, din veninde. Der er bidemærker i siden på papiret, lyserødt karton. Et sundt og regelmæssigt tandsæt, ser det ud til. Jeg ved ikke, hvad du havde med hende. At dømme efter historien, forekommer det mig afsporet, sadomaskinelt? Hedder det ikke det? Brevet er dateret. Resten af indholdet af kufferten er trivielt. En cykelnøgle i en rød snor, en Wunderbaum med duften 'Ice blue', en butterfly med tilhørende seler. Bøger. Hvis det er dine bøger, forekommer de mig trivielle. Det anede mig, din smag var lige så vulgær som dine seksuelle præferencer. Jeff Flint och diamantsmugglarna, bliver aldrig min kop te. Ost på 75 måder af Hanne Bloch. Jeg har bladret lidt i Bent Otto Hansens Jeg kan ikke sove, mest fordi den skiller sig ud. Summa summarum, dit liv forekommer mig lige så trivielt som dine ejendele.

Jeg er i tvivl, om denne Xenia er gal. Jeg er i tvivl, om jeg ikke burde melde dig for omgang med psykisk syge. Men jeg frygter, at retssale heller ikke vil kunne dømme dig, du min skæve enæggede tvilling.

Med disse ord vil jeg slutte. Jeg vil bede dig om aldrig at omtale dette brev for nogen. Jeg ønsker ikke at være en del af dit liv. Og du skal ikke forsøge at kontakte mig. Tro mig, vi er så forskellige som nat og dag.

Hvad angår kufferten, sender jeg den i morgen. Jeg vil gerne have lov at sove på det. Jeg håber, du forstår, det har været en rystende oplevelse.

Ps Skulle kufferten mod forventning ikke tilhøre dig, vil jeg bede dig behandle den med diskretion. Smid den evt. i en kanal. Gør med den, hvad du vil, så længe du ikke sender den tilbage til mig. Jeg skal nemlig sige dig, den har udviklet en slags spændingshovedpine i mig. Jeg kaster op og får kvalme. Forstå mig ret. Det er anstrengende for mig at kende til din eksistens. Jeg kan ikke forlige mig med at have delt fostervand med dig. Måske blev du født før mig. Måske stødte du af fra mit hoved. Da du først kunne komme væk, var du hurtig.

På sin vis håber jeg, at indholdet af brevet er sandt, for så vil du før eller siden gå til grunde. Personligt kan jeg selvfølgelig være ligeglad. Jeg har aldrig set den kuffert før i mit liv. Jeg bruger Cavalet.

Kære tvilling, det var alt. Gabriel. Din hele bror.

Jens Blendstrup (f. 1968) er cand.mag. i Litteraturhistorie og Historie, forfatter og forsanger i Frodegruppen 40.

Arenamodernismens aktivering af parateksten

Eksemplificeret ved Jens Smærup Sørensens *Byggeri* (1975)

Af Anders Juhl Rasmussen

Paratekst betegner al skrift, der omgiver et litterært værk. Forenklet sagt er det forfatteren, der taler i parateksten, mens det er fortælleren, der taler i teksten. Og dén forskel blev udnyttet til fulde af forfatterne ved forlaget Arena, hvor romanesperimenterne ikke stoppede ved titelbladet.

Forlaget Arena med efternavnet Forfatternes forlag eksisterede fra 1953 til 1988. Ganske vist er der i dag en række gode folk, som forsøger at videreføre forlagets politik, men det er en anden historie. Forlaget Arena definerede sig fra begyndelsen i bevidst modsætning til den kommercielle forlagsverden. I vedtægterne blev det understreget, at man ene og alene ville tage hensyn til værkernes litterære og kulturelle værdi. Forlaget havde til formål at udgive ny dansk litteratur og særligt debutanter samt oversættelser af vigtig udenlandsk litteratur uden nogensinde at tage hensyn til markedets efterspørgsel. Efterspørgslen hos forlagets redaktionsgruppe, som bestod af en håndfuld forfattere, var det eneste, man rettede sig efter. På den måde levede forlaget op til sit efternavn.

Arenas økonomiske stabilitet skulle sikres i kraft af en abonnementsordning efter forbillede fra 1700-tallets prænumerationer. Ordningen eksisterede fra oprettelsen i 1953 til 1982, hvor et samarbejde med Gyldendal indledtes. Abonnementsordningen fungerede sådan, at man med et års abonnement modtog alle sæsonens cirka ti bøger til halv pris. Et heldigt resultat af denne forlagsprofil er en lang række udgivelser, hvor forfatteren næsten egenhændigt kunne forme bogens paratekster efter kunstneriske interesser. Tilsvarende

kender jeg ingen eksempler på, at forlagets daglige leder K.E. Hermann har dikteret ændringer i nogen af forfatternes manuskripter. Arena var forlaget, der stod til tjeneste, så længe forfatteren holdt en høj kunstnerisk standard. Forfattere af ringe kvalitet og store salgstal var forment adgang. Det er næsten overflødigt at bemærke, at forlaget på grund af denne ensidige vægtning af kunstneriske interesser igennem hele dets mere end trediveårige levetid kæmpede med en dårlig økonomi. Til gengæld øger det naturligvis den litterære analyses interesse for ikke blot tekstens, men hele bogens samlede udsagn.

Parateksten som begreb

Paratekst er et begreb, som har vundet vid udbredelse i analyser af litteratur de senere år inden for såvel dansk som international forskning. Begrebet er mærkeligt nok væsentligt yngre end det begreb om teksten, det uundgåeligt relaterer sig til. Den begrebsmæssige forsinkelse skyldes ikke, at paratekster som empirisk fænomen er af nyere dato. Så længe, der har eksisteret tekster, har der eksisteret paratekster; man kan slet ikke tænke sig en længere tekst uden paratekster, mens det omvendte forekommer i de tilfælde, hvor for eksempel en tekst er gået tabt, og kun titlen er overleveret. Mens den moderne litteraturvidenskab har teoretiseret over tekstens status og funktion, en genre, som går helt tilbage til Platon og Aristoteles, er selve tekstens publikationsform, og de tekstuelle elementer, der knytter sig hertil, blevet forbigået.

Først i *Palimpsests* fra 1982 navngav Gérard Genette relationen mellem en tekst og de øvrige tekstelementer, der omgiver den i bogen og præsenterer den for offentligheden, som paratekstualitet. Ganske vist optræder dette begreb allerede i slutningen af *Intro-*

duction à l'architexte fra 1979, men her med et helt andet indhold, nemlig i betydningen relationer mellem en tekst og en anden, tidligere tekst. Genette var dengang optaget af at undersøge alle de relationer, som transcenderer teksten og sætter den i et betydningsbærende forhold til litteraturen og den litterære institution. Den paratekstuelle relation mellem den immanente tekst og bogens titel, undertitel, forfatternavn, forlagsnavn m.m. er blot én ud af fem transtekstuelle relationer.

Genette bestemmer de øvrige fire transtekstuelle

relationer som intertekstualitet, hypertekstualitet, metatekstualitet og arketekstualitet. Intertekstualitet afgrænses snævert til direkte påviselige relationer mellem en tekst og en anden tidligere tekst i form af citat og allusion. Dette felt er allerede behandlet teoretisk af især den franske litteraturvidenskab, hvorfor Genette heller ikke har vist det nogen større interesse. Hypertekstualitet er derimod Genettes eget begreb for den relation mellem to tekster, der angår enten imitation eller transformation af tekstlige størrelser som stil, narration og komposition. Den hypertext,



Skildpaddepust. Arenas grundlægger K.E. Hermann med venner. Foto: Hald Hovedgaard

som enten imiterer eller transformerer en tidligere hypotekst, kaldes en palimpsest, og den er med Genettes ord "litteratur i anden grad". Det fjerde aspekt af transtekstualiteten er den eksplicite relation mellem en kritikers analyse og den analyserede tekst, og den kaldes metatekstualitet. Heller ikke denne relation har Genette interesseret sig synderligt meget for, skønt han selv har produceret adskillige metatekster. Endelig er der en femte relation mellem tekster, som Genette navngiver arketekstualitet, hvormed han siger til de mest grundliggende og implicite relationer mellem tekster i form af genre, udsigelsesmodus og diskurstype. Alle tekster er arketekstuelle, men nogle tekster er så at sige mere arketekstuelle end andre, det vil sige lettere at klassificere inden for genresystemet. Det samme gælder for hypertekstualiteten. Nogle tekster er mere massivt hypertekstuelle end andre, mere palimpsestuøse. Genettes eksempel på en massivt hypertekstuel tekst, som samtidig er vanskelig at klassificere gennemæssigt, er Joyces *Ulysses* (1922). Genette skriver ikke noget om, hvorvidt nogen tekster er mere paratekstuelle end andre. Måske er begrebet selvmodsigende, idet parateksten ikke er et træk ved teksten, ligesom hypertekstualitet og arketekstualitet, men derimod et supplement til teksten. Alligevel kunne man med en vis ret hævde, at modernismens og, i mit tilfælde, Arenamodernismens tekster aktiverer paratekster på mere kunstnerisk bevidst måde end for eksempel realisme. Det skal understreges, at den paratekstuelle genreangivelse kun markerer forfatterens/forlagets genrekontrakt. Den endelige bestemmelse af tekstens genrekarakter og signeringen af kontrakten er lagt i hænderne på læseverdenen, specielt kritikerne i den litterære institution.

Genette definerer paratekstbegrebet således, at det omfatter bogens peritekster (titel, genreangivelse, bagsidetekst m.m.), der knytter sig direkte til udgivelsen, samt epitekster, der kun er løst forbundet med udgivelsen, de kan være private (manuskripter, dagbøger, breve) så vel som offentlige (interviews, artikler etc.). Oplysninger for eksempel om genre, der optræder på forside eller titelblad, har ikke samme status som udsagn, der fremsættes i et interview med forfatteren. Periteksten har en højere grad af autoritet, idet den formelt er forbundet med værkets afsenderinstans, mens epiteksten i langt de fleste tilfælde forbindes med modtagerinstansen. Yderligere må der indføres en distinktion mellem de peritekster, som kan tilskrives forfatteren, og de epitekster, som må tilskrives forlaget. En omtale af bogens genre i bagside- eller flapteksten har en lavere autoritet i forhold til forfatterintentionen, end hvis genreangivelsen optræder på forsiden

eller titelbladet.

Fra et tekstsociologisk synspunkt er paratekstens primære funktion at præsentere teksten for offentligheden. Parateksten er det element, der materialiserer teksten for læseverdenen og former den komplicerede mediering mellem forfatter, forlag, bog og læseverden. Det komplicerede består bl.a. i nogle mestendels uigennemskuelige afsenderforhold. Ophavet til omslag, titel, genreangivelse og bagsidetekst kan være enten forfatteren eller forlaget, herunder redaktører, grafikere osv., og ræsonnementet bag udformningen af sådanne paratekster kan være styret af både kunstneriske og kommercielle interesser. Ofte er det sådan, at forlaget repræsenterer de kommercielle interesser, og forfatteren varetager de kunstneriske interesser, men således behøver rollefordelingen ikke nødvendigvis at være.

Parateksten defineres ikke så meget som en grænse mellem teksten og "ikke-teksten", men derimod som en "tærskel" mellem et indenfor og et udenfor. Hvor

Arenamodernismens romaner udfordrer ikke blot genrekonventioner og læserforventninger, de problematiserer tillige grænserne for den immanente tekstanalyse, vi kender fra nykritik, strukturalisme og dekonstruktion, ved at inddrage hele bogen i tekstens samlede udsagn.

grænsemetaforen baserer sig på en dikotomi: enten er parateksten en del af teksten, eller også er parateksten ikke en del af teksten, åbner tærskelmetaforen en mulighed for, at parateksten kan være begge dele på en gang. Parateksten er en del af bogens samlede udsagn og adskiller sig kun fra den immanente tekst i kraft af sin udsigelse. Lidt forenklet sagt er det forfatteren, som "taler" i parateksten, mens det er fortælleren, der "taler" i teksten. Men eftersom fortælleren ikke kan sige et ord uden forfatterens tilstedeværelse, må det forholde sig sådan, at det er forfatteren, som "taler" på to forskellige måder i henholdsvis parateksten og teksten.

Hvilken generel betydning parateksten har for bestemmelsen af en litterær teksts genrekarakter, har ikke hidtil været genstand for en nærmere undersøgelse. På den baggrund kunne man fristes til at tro, at parateksten ingen væsentlig betydning har for læserens



K.E. Hermann i kvindeligt selskab, ca. 1954. Foto: Hald Hovedgaard

bestemmelse af en fiktionsteksts genre, at det alene ud fra den immanente tekst afgøres, hvorvidt bogen skal klassificeres som fx en roman, en novelle eller en cyklus af fortællinger. Det er imidlertid min opfattelse, at parateksten på ingen måde er irrelevant i forhold til dels en genrebestemmelse af Arenamodernismens romaneksperimenter, dels en præcisering af deres modernistiske særpræg. Et fremherskende træk ved Arenamodernismens romanlitteratur er fragmentering og heterogenitet, hvorfor grænserne mellem roman og fortællinger oplødes.

I kraft af sin aktivering af parateksten rejser Arenamodernismens eksperimenter med romangenren det helt grundlæggende spørgsmål, hvor teksten begynder og ender, og derfor også spørgsmålet om, hvor tekstanalysen skal begynde og ende. Ved kun at læse og analysere den immanente tekst, og dermed se bort fra bogens sproglige paratekster og ikke-sproglige materialitet, afskærer man sig fra at forstå vigtige aspekter af værkets totale betydningspotentialer. Arenamodernismens romaner udfordrer ikke blot genrekonventioner og læserforventninger, de problematiserer tillige grænserne for den immanente tekstanalyse, vi kender fra nykritik, strukturalisme og dekonstruktion, ved at inddrage hele bogen i tekstens samlede udsagn.

Paratekstualitet i Jens Smærup Sørensens *Byggeri*

Det er allerede omtalt, hvordan Arenamodernisterne benyttede sig af forlagets ikke-kommercielle profil til at udforme paratekster med henblik på at styre læseverdenens reception af teksten. Forfatter og læser

møder hinanden i en mere direkte forstand i parateksten end det er tilfældet i den immanente tekst. Den såkaldte "forhandling" mellem forfatter og læser, der finder sted i parateksten, giver læseren en indikation af forfatterens intentioner med teksten. Det er karakteristisk for Arenamodernismen, at forfatterens udformning af parateksten har til formål at opnå en mere adækvat reception af teksten. Sådan behøver det imidlertid ikke at være. I nyere selvbiografisk litteratur bruges parateksten omvendt til i første omgang at vilde læseverdenen. Denne æstetiske nydannelse, som overskrider Genettes modernistiske paradigme, har Poul Behrendt glimrende analyseret i *Dobbeltkontrakten* fra 2006.

En indledende bestemmelse af de verbale og materielle paratekster, der knytter sig til *Byggeri*, må tage sit udgangspunkt i førstehåndsindtrykket, som det opleves på 35 års afstand af udgivelsen. Bogen måler det typiske Arena-format 20,5 cm x 12,5 cm. Det ensartede format i Arenabøgerne er et af de mest signifikante træk ved forlagets bogproduktion. Til forskel fra så mange andre Arena-bøger er *Byggeri* skåret til, således at læseren slipper for at skulle skære siderne op. Omslagets forside er ensfarvet, gult, og nederst står med fede, mørkeblå typer forfatterens navn, forlagets navn og allernederst titlen. Rent figurativt kommer bogens tekstelementer til at ligne silhuetten af en bygning, hvori titlen udgør fundamentet, mens henholdsvis forfatternavnet og forlagsnavnet rejser sig opad mod himlen. Skriftens dobbeltfunktion som materiel form og immaterielt indhold er i spil allerede på bogens for-

side. I bogens kolofon meddeles det, at forfatteren selv er ansvarlig for omslaget.

Den ensfarvede gule og glatte overflade på forsiden minder om en slags vinyl, der dengang i 70'erne blev brugt til laminering af spånplader i byggebranchen. Referencen måtte også dengang opfattes som en ironisk gestus, når man sammenholder den med tekstens udtalte skepsis over for byggebranchen og industrialiseringen. Forsidens materialitet er med til at udmåle afstanden mellem industrialiseringens serieproduktion

Forsidens materialitet er med til at udmåle afstanden mellem industrialiseringens serieproduktion på den ene side og på den anden side enestående, kulturelle produkter som Arenamodernismens romaneksperimenter.

på den ene side og på den anden side enestående, kulturelle produkter som Arenamodernismens romaneksperimenter.

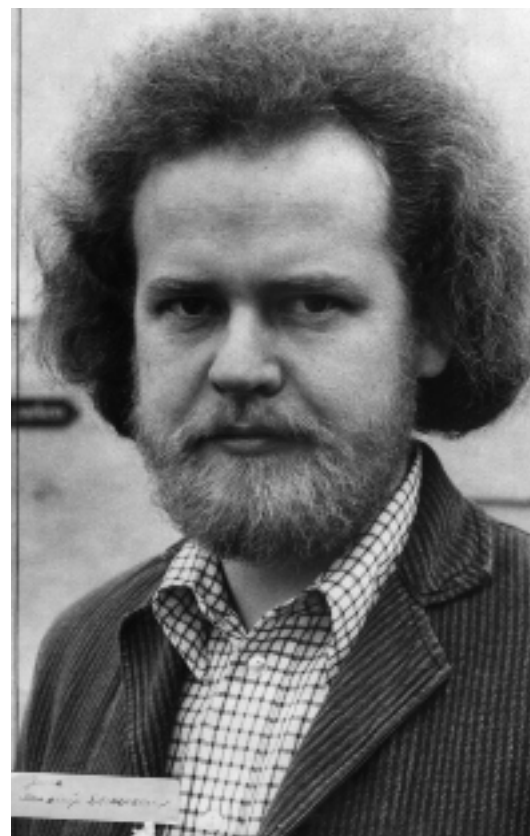
Bagsideteksten, sat med dobbelt linjeafstand, fylder hele bagsiden ud fra top til bund, som var skriften et mønster eller et gitter. På den måde fremhæves sprogets iboende materialitet og forbereder læseren på den immanente teksts stoflighed. Selve ordlyden er blevet til i fællesskab mellem forfatterkollegaen Henning Mortensen, Arenas daglige leder, K.E. Hermann, og forfatteren selv. Et udkast til bagsideteksten signeret Henning Mortensen, og som siden er reduceret betydeligt, befinder sig i forlaget Arenas arkiv på Hald Hovedgaard. Bagsidetekst lyder således:

Byggeri er en stort anlagt roman, stofrig, men stram i komposition. Den spænder fra rækker af tætte situ-

ationsbilleder over uhyggens sciencefiction-visioner til psyko-sociologiske analyser. Den rummer et mylder af personer, som indspundet i et gigantisk kræfternes net forsøger at kæmpe imod eller blot beskytte sig. Enhver bevidsthed er en logisk del af dette skridende hele, som forfatteren stykker sammen og holder op for læseren som et muligt udgangspunkt for nytænkning.

Tekstens litterære stil, som ligger langt fra den pædagogisk formidlende stil i bagsideteksten til samtidige Gyldendal-bøger og tæt på stillejet i bogens immanente tekst, er karakteristisk for Arena-bøgerne. Der er ikke tale om et neutralt resume af bogen, det er en selvstændig, gennemarbejdet tekst, som placeret i en anmeldelse ville fungere som en højt kvalificeret metatekst. Romanens ejendommelige og svært begribelige fortællerforhold, det, at vi stilles over for hele to jeg-fortællere, som oven i købet begge hedder Johan, berøres ikke med et ord i bagsideteksten. Det overlades således helt og aldeles til den vågne læser af bogen at forstå, hvad der fortællerteknisk og identitetsmæssigt er på færde, angiveligt fordi enhver beskrivelse heraf vil reducere problematikken på en uhensigtsmæssig måde. Bagsideteksten styrer læseverdenens opmærksomhed mod det kollektive, "[d]en rummer et mylder af personer", frem for i retning af det individuelle identitetstema og kan således ikke undgå også at være en interpretation af bogen.

Bevæger vi os nu fra omslaget til titelbladet, vil den opmærksomme læser bemærke, at bogens genreangivelse glimrer ved sit fravær. Hverken omslag eller titelblad rummer nogen indikationer af genre, hvad der måske i sig selv er et signal om bogens genre. På kolofonsiden til *Byggeri* har man begrænset sig til at anføre titel og årstal på de forudgående tre bøger i forfatter-skabet. Således er det først med forfatterens skifte fra Arena til Gyldendal i slutningen af 80'erne, at *Byggeri* under rubrikken "af samme forfatter" paratekstuel benævnes som en roman. På det arketekstuelle niveau



Jens Smærup Sørensen, ca. 1974.

Foto: Hald Hovedgaard

udvider *Byggeri* den realistiske romans genremodeller, men stadigvæk sådan, at teksten i retrospektion kan klassificeres som en roman. En (Arena)modernistisk roman. Forfatteren ønskede altså ikke på udgivelsestidspunktet at klassificere sin tekst som en roman, og fik lov hertil af Arena, hvad forfatteren givetvis ikke havde fået lov til på et kommercielt forlag. Den udeladte genreangivelse er ikke et spørgsmål om manglende evner til at klassificere teksten. Det er derimod en præcis anvisning af tekstens generiske afvigelser fra den realistiske romans genremodeller. Genreangivelsen, eller et fravær af samme, tjener som et paratekstuel instrument på niveau med omslag og bagsidetekst, hvormed forfatteren kan øve indflydelse på læseverdens reception. Ved ikke at give *Byggeri* en genreangivelse gives førstegangslæseren samtidig en forventning om, at bogen tilhører Arenaforlagets kanon af bøger, der alle har romankarakter, men som ikke benytter sig eksplicit af genremærket: Peter Seebergs *Bipersonerne*, Henrik Bjelkes *Hundrede postkort fra Helvede* og Peer Hultbergs *Requiem*. At bagsideteksten så i sin første linje fortæller, at "*Byggeri* er en stort anlagt roman" er

helt en anden sag.

Bogsidens grafiske layout i *Byggeri* er kendetegnet ved store tekstblokke, kun afbrudt af kapitelinddelinger, og et større antal tekstmellemrum bestående af tre-fire blanke linjer. Kapitlerne har ingen selvstændige overskrifter bortset fra deres numre. Linjebrud og markering af direkte tale ved brug af tankestreg eller anførselstegn er udeladt, nøjagtig som det er tilfældet i andre af Arenamodernismens romaner. Faktisk markeres direkte tale ikke ved andet end stort begyndelsesbogstav i den fortløbende tekst. Den immanente teksts massive udfyldning af bogsiden giver sammen med omslagets ensfarvede forside og bagsidens tekstmønster læseren en tydelig fornemmelse af sprogets stoflighed og tæthed. Sprogets rent fysiske aspekter fremhæves for det læsende øje. Tætheden på tekstsiderne har ikke til formål at alludere til tekstens semantiske uigennemtrængelighed, men derimod til en sidestilling af indre og ydre, tanke og tale. Det ene kan ikke skilles fra det andet. Den direkte tale optræder aldrig uformidlet af en fortæller, og på samme måde, som der kan herske tvivl om jeg-fortællernes pålidelighed, kan der herske usikkerhed om gengivelsen af den direkte tale. En sådan narrativ poetik ligger i god forlængelse af Arenamodernismens diktum om, at mennesket lever i forskellige sproglige virkeligheder. Den uformidlede gengivelse af direkte tale, som vi finder den i samtidens realistiske romaner, har absolut ingen adgang til *Byggeri*. Havde teksten været fortalt af en tredjepersonsfortæller med distance til de fortalte karakterer, ville sidestillingen mellem karakterernes tanke og tale have virket kunstig. Det er i kraft af tekstens indre monolog hos en, eller rettere to jeg-fortællere, at sammenføjnngen af indre tanke og ydre tale bliver plausibel. Uden at læse et ord af den immanente tekst, men blot ved at studere *Byggeris* verbale, ikoniske og materielle paratekster, kan man opnå en temmelig præcis forståelse af bogens slægtskab med den danske Arenamodernisme. Samtidig er fraværet af en genreangivelse en tydelig indikation af tekstens singulære og eksperimentelle karakter, som set i tilbageblik kendetegner Arenamodernismen.

Anders Juhl Rasmussen (f.1979) er ph.d.-stipendiat ved Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet. Artiklen er en let omarbejdelse af et oplæg holdt på et seminar i Nordisk Forum for Boghistorie d.13.01.2010, og den tager afsæt i ph.d.-afhandlingen med titlen "Arenamodernisme", som blev afleveret d. 28.01.2011.

CADEAUEN

2010

Pristale

Af Anders Johannsen

Velkommen til årets Cadeau-uddeling, som er et idiotisk metaprojekt arrangeret af litteraturtidsskriftet Reception. Jeg har lånt denne frejdige karakteristik fra internettet, hvor man som bekendt ikke behøver spørge to gange for at få folks ærlige mening, nærmere bestemt fra kommentarfeltet på Lars Bukdahls blog.

Men det er ikke helt retfærdigt, synes jeg. Cadeau-uddelingen er både meget mindre – og også lidt mere – end et idiotisk metaprojekt. Vi har ikke nogen spidsfindig pointe med at holde arrangementet. Jeg vil ikke engang kalde det et projekt. Og angående metaaspektet stiller vi os lige så uforstående som kommentarskriver nr. 2. på Bukdahls blog, som spurgte, "hvad er Meta?" [Lars Bukdahl kunne i øvrigt venligt oplyse, at Meta var navnet på en karakter i Hans Kirks roman *Fiskerne*, en fiskerkone].

Vi gør det simpelthen for at hygge om nogle mennesker, der fortjener at få påskønnet deres indsats. Dette karneval i litteraturens verden er stablet på benene for at fejre det symbiotiske forhold mellem læser og forfatter, mellem kritiker og læser – superfan og superstjerne. Uden et litterært miljø ville det sikkert være mindre tilfredsstillende at være forfatter. Uden forfattere ville der i hvert fald ikke være noget ved at være læser. Cadeau-statuetten understreger dette forhold. To småpiger ordner hinandens hår. Situationen er fredfyldt. Der er ingen tvang eller underordning. Alt foregår i fordragelighed og fælles forståelse. I dette billede er den ene lille pige kritikerne – nemlig den hårflettende – den anden er forfatterne. I dag er det omvendt. Da vi udvalgte statuetten, havde vi også kig på én, der forestillede to flodheste i et badekar, hvor den ene sk-

rubbede den andens ryg. Vi blev enige om, at småpigerne var et mere sobert billede.

For at få hold på den ret omfattende bestand af danske litteraturpriser opstillede vi nogle – delvist selvmodsigende – kriterier for, hvad der skulle til for at en litteraturpris var noget ved. Slagordene var:

SLAGKRAFT – at prisen skulle nytte. Enten med presse eller penge.

MOD – at prisen skulle turde bevæge sig.

KULTURRELATIVITET – at prisen skulle turde stå fast ved, hvad den kommer fra.

SPÆNDING – at prisen lægger op til en fair kamp.

TALEKUNST – at prisen forstår at sætte ord på det, de giver penge: at de ved, hvad de har med at gøre.

Dels har vi altså lagt vægt på, om priserne lever op til deres egne krav og udstukne område – det er hvad der ligger i KULTURRELATIVITET. Og dels har vi lagt vægt på prisens MOD til at sprænge selvsamme rammer og nominere værker og forfattere, som vi synes er fede. Altså litteratur af høj kvalitet – set fra vores perspektiv. De øvrige kriterier vedrører formen. Hvor kraftigt bliver der blæst i hornet i forbindelse med uddelingen? Og er det af guld?

Vi var imponerede over, hvor tit det lykkedes priser at leve op til kriterierne. Der er mange måder at nå til tallet 70, skal Karen Blixen have fremhævet. Man både kan lægge til, gange sammen eller helt springe mellemregningerne over og bare skrive 70 med fed streg under. Selvom jeg er usikker på det vise i at tage imod matematiske fif fra en dame, der mente hun var 3000

Vinderbegrundelser

Cadeauen er kommet til verden ved en tvillingefødsel. I år skal sejrsskamlen altså understøtte to vindere. Det meddeler vi med betydelig stolthed, for det kunne ikke være anderledes. I vinderudvælgelseskomiteen måtte vi hurtigt sande, at blandt vores meget velkvalificerede nominerede endte der altid med at stå de samme to navne tilbage på kandidatlisten. Ligeegyldigt af hvilke veje og hvor meget vi end forsøgte at blive den ene kvit. Hvad sensationslystne kulturjournalister muligvis kunne finde på at udlægge som en alvorlig identitetskrise hos en pris, der knap har fundet sine egne ben at stå på, opfatter vi som ren nødvendighed. Det blev med andre ord ikke tvillinger. Det blev én tvilling.

Todelingen er således langt fra et ubeslutsomt kompromis. Kompromiset ville være kun at vælge den ene. Det er jo heller ikke fordi puljen af hæder er svær at dele i to. Værre har det været med årets Cadeau-statuar, der efter først-til-mølle-princippet og en flot tale af Chili Turèll nu står på Vangede Bibliotek. Og det blandt andet fordi Turèll-prisen sidste gang gik til en digter som Morten Søkilde. Men derfor fortjener Danske Bank ikke mindre hæder, da de, skønt de ligger i den anden ende af flere skalaer såsom folkelighed og økonomisk slagkraft, inden for deres rammer har formået at overrække en pris, i 2009 til Pia Juul, der er modig og kvalitetsbevidst og derfor i sidste ende i den grad en Cadeau værdig.

år gammel, så er det i hvert fald sandt, at der er mere end én vej at nå til et godt resultat.

De fire priser vi har nomineret – Kritikerprisen, Danske Banks Litteraturpris, Dan Turèll-prisen og Montanas Litteraturpris – er ret forskellige rent organisatorisk. Kritikerprisen tildeles af oligarker. Det er en sluttet kreds af landets professionelle litteraturkritikere, som finder frem til vinderen ved hjælp af afstemning. Samme beherskede demokrati ligger formentligt bag Dan Turèll-prisen, hvor forhandlingerne foregår bag lukkede døre, og Montanaprisen som også tildeles på baggrund af ganske få menneskers mening. Danske Bank-prisens demokrati er mere vidtgående, dog således at et fagkyndigt udvalg finder nogle kandidater, som efterfølgende sendes til afstemning på internettet. Og alle metoderne fører til gode vindere. Ingen af priserne omfavner demokratiet fuldt ud, og ingen af priserne udarter sig derfor til de rene salgspriser. Hvilket er heldigt, i hvert fald i denne uge, hvor Jesper Theilgaard står øverst på bestsellerlisten.

Indledningsvis hævdede jeg, at Cadeau-uddelingen måske var mere end et idiotisk metaprojekt, at vi ved at anstrenge stemmebåndet kan svinge os en lille smule højere end selvreference og interne jokes. Det simple og beskedne udgangspunkt at ville fejre nogle mennesker, som gør det godt, er nemlig en god lejlighed til at gøre status over støtte og hæder. Uden at vrænge eller klage kan vi spørge: Hvad får private foretagender til at kaste penge efter kulturen? Hvad motiverer prisuddelerne?

Penge opfattes altid som problematiske, når de filtreres sammen med litteratur og kultur. De er problematiske, når de er der, og – som vi har set og hørt i de seneste par uger – er de især problematiske, når de pludselig hører op med at være der.

Til vores store overraskelse opdagede vi, at penge slet ikke er noget problem i prisverdenen. I de tilfælde, hvor et kapitalstærkt foretagende spæder til, er alliancerne ikke så uhellige endda for alle parterne får noget ud af det. Danske Bank giver penge og køber sig til gode associationer. Historien er den samme med Montana. De må vurdere, det kan betale sig. Og ligeegyldigt hvor kynisk man måtte opfatte dette regnestykke, så undgår virksomhederne jo ikke at gøre noget godt undervejs. Måske er det i virkeligheden bedst ikke at spørge til motiverne. Vi vil jo nødtigt have, at de skulle miste lysten til at støtte.

Skål for penge!

Kritikerprisen

Kritikerprisen tildeles efter hemmelig afstemning blandt landets fineste næser for litteratur og skulle altså ifølge demokratisk ideal ophøje det bedste af det bedste. Men danske kritikere er hyrder snarere end lam, enhver har sin egen lille forfatterflok at værne om, og man kunne derfor frygte, at den fælles kandidat vil være et usaltet gennemsnit, et beklageligt kompromis, som ingen ville have valgt, hvis de selv havde fået lov at bestemme.

Vi mener, at kritikerlavet fejrer denne indvending af vejen ved stædigt at nominere forfatterskaber, der både er originale og særprægede. Trods individuelle kæpheste er det den kritiske sans, håndlaget, der vinder – hvilket samtidig er et slående argument for demokrati blandt de oplyste. Selvom udøverne af den litterære valuarvirksomhed i det daglige kan være uenige om, hvor mange stjerner en forfatter skal have, er der altså ikke nogen tvivl om, hvem stjernerne er.

Og hvilket navn er det så, alle hvisker, når man har bedt de højroastede om at dæmpe sig lidt? I 2009 var det Eske K. Mathiesen. Han hjemtog prisen for værket “Bonjour Monsieur Satie”, som Torben Brostrøm i taketalen karakteriserede med stor musikalitet: “Eske Kaufmann Mathiesen er en sprogfølsom fuglefænger, der med en særligt indrettet tryllefløjte, hej hop!, kan fremkalde det almindeliges mærkværdige selvfølge-lighed, eller som med den tålmodige hyrdes øre kan opfange ’stilhedens kendingsmelodi’”.

Kritikerprisen er langt fra ussel økonomisk set, men vi mener, at et så yppigt skudsmål er mere end pengene værd. “Som en poesians John Cage”, fortsætter kritik-kens Bo Bech, der selv med præcise hak og riv bearbejder råvarene, så de fremstår yderst appetitlige, “kan han lægge et selvvalgt filter i form af et lag beskrevet papir hen over de stemte pianostreng og kalde en anden lyd frem, uanstrengt, men strengt i betydningen klanglig præcist”.

I Kritikerlavets bestemmelser hedder det, at “Prisen gives ’for et værk, der i sig selv eller som led i et forfatterskab gør sig fortjent til Kritikerprisen’”. Dette elastiske alternativ åbner døren for den strategi, der med stor iver er forfulgt de seneste tre år: At belønne hele forfatterskaber i stedet for særligt fremragende enkeltværker. De foregående års vindere, Klaus Høeck og Hans Otto Jørgensen, er begge modne mænd med en solid produktion bag sig, og nomineringen i 2009 af Jakob Ejersbo, hvis forfatterkarriere i hvert fald må siges at have toppet, bekræfter indtrykket af kritiker-

prisen som en *life time achievement award*. På den anden side kan det være, at denne tilbageholdenhed fra samtidslitteraturen bare skyldes, at kritikerne puster ud efter i midten af årtusindet at have belønnet tre kvindelige, ikke engang aldrende kunstnerinder i streg, nemlig Katrine Marie Guldager, Helle Helle og Naja Marie Aidt.

Nomineringen gælder prisuddelingen i 2009.

Danske Banks Litteraturpris

Storbankens litteraturpris er blevet uddelt siden 2003. Det er en pris, der tilgodeser folkelighed, men uden at ofre den kunstneriske integritet. Denne balance bliver afspejlet i, at de tre nominerede udnævnes af Danske Banks litteraturkyndige komité, hvorefter massernes røst tappes ved en afstemning på prisens hjemmeside. For at ramme bredt lyder nomineringskriterierne slet og ret: Prisen skal gå til etablerede forfattere med bred appel. Ny Litteratur tager Debutantprisen sig af.

Den Danske Banks Litteraturpris slår selv et slag for folkeligheden i sin formidling. På hjemmesiden rokker små videoudgaver af forfatterne ved *mouseover*, sikkert utålmodige for at besvare et af de *Frequently Asked Questions*, som den forudsigeligt nysgerrige og læselystne læser brænder inde med. Og er det ikke nok, har Danske Bank lagt yderligere et honningspor til stemmeboksen. For hver stemme, der afgives på siden, doneres 5 kr. til en organisation, som bekæmper ordblindhed blandt unge. De skal også nyde godt af danske læsefrugter, fx de læsefrugter, der er nominerede til prisen.

Dette begrundes af Danske Bank i deres værdigrundlag, for de mener, “at kulturel kapital og et blomstrende erhvervsliv hænger sammen. Litteratur og kultur kan nemlig give ny erkendelse og nye tanker”. Prisen gavner således i sit udgangspunkt både litteraturen, erhvervslivet og børnene.

Men litteraturprisen er noget mere end et økonomisk initiativ fra bankens afdeling for social ansvarlighed. Man skulle synes, at en folkelig pris må gå til en af de der bedstsælgende femikrimier. De har en bred appel, og det er det, de fleste læser? Tja, det er rigtignok en krimi, der vandt prisen i 2009, og den er skrevet af en kvinde, men der hører lighederne så også op. Mordet på Halland af Pia Juul er noget så sjældent som en krimi, der for store dele glemmer forbrydelsen, der ligger til grund for romanen. I stedet er det fortællingen om Beth,

der ikke rigtig kan finde sig selv i hele dette drama. Denne noget usædvanlige og vovede indstilling, og at folket har så god smag i samarbejde med bankverdenen, er årsagen til vores nominering af Danske Banks Litteraturpris til årets Cadeau. *Nomineringen gælder prisuddelingen i 2009.*

Dan Turèll-prisen

At kende træerne på frugterne er et kernesundt princip, når man bedømmer litteraturpriser. Til syvende og sidst er det jo modtagerens hæder og ære, det drejer sig om. Men med Dan Turèll-prisen bringer udøvelsen af dette princip én i botaniske vanskeligheder, for ikke bare kan man plukke æbler og rødmende pærer fra litteraturprisens gren, der gror tillige en mekanisk fugl, og popcorn. Dan Turèll-prisen disponerer over indtjeningen fra showet Dan Turèll Grande Goodbye Galla i Tivolis Koncertsal. Foruden et håndtryk og et mindre pengebeløb bliver prisvinderen sendt afsted med et slips om halsen fra den ikoniske digters egen garderobe. Efter to års tavshed blev prisen igen uddelt i 2010. Mellemtiden blev udnyttet til at flytte ceremonien fra Dan Turèlls disede stamværtshus på Frederiksberg til det kommunalt oplyste Vangede Bibliotek, hvor Dan Turèlls manuskripter, bøger og andre artefakter fra hans produktion nu er samlet. Tilbagetrækningen til forstæderne har dog ikke indskrænket udsynet hos priskomiteén eller gjort dem til ofre for den søvndyssende pænhed, der jo er udbredt, når man kommer i en vis afstand fra København. Tværtimod. Prismodtageren i 2010 er sprællevende og ret original.

Morten Søkilde, den seneste prismodtager, har et forfatterskab, der ikke lyder som noget andet i dansk litteratur. Lyder, ja. Netop stemmeføringen og modulationen er helt central. Han kan fremskrive en forårsdag med stemte vokaler, og modsat de kiksede tvangsægteskaber mellem en umusikalsk digter og et brummende jazzhorn forener tonerne og rytmerne i Søkilde vers sig elegant med meningen i et lykkeligt samliv. Spændvidden blandt de tidligere prisvindere er imponerende. I 2007 vandt Farshad Kholghi – og årsagen blev ikke angivet som følsom prosa. Året tidligere var det dog en talentfuld digter, Ursula Andkjær Olsen, som stod på podiet, og for hende vandt den tekstlige altmuligmand Jens Blendstrup, entiteten Christiania Jazzclub og journalisten Mikael Bertelsen. På papiret lever de alle sammen op til prisens charter: at den skal tilfalde “forfattere, multimediemennesker og andre, som

efter styregruppens opfattelse arbejder i Dan Turèlls ånd” – noget der i øvrigt ikke falder den fast sammentømrede styregruppe vanskeligt at afgøre, fordi den langt hen af vejen er denne ånds arvtager. Selvom styregruppen ganske vist har en sammensætning, også aldersmæssigt, der ville stride mod god skik, hvis den stod i spidsen for en dansk erhvervsvirksomhed, tror vi på, at det netop er kontinuiteten, som udstyrer Dan Turèll-prisen med personlighed, egensind og solid dømmekraft.

Nomineringen gælder prisuddelingen i 2010.

Montanas litteraturpris

Genrebånd kan være beklemmende, og det er heller ikke altid helt nemt at få øje på dét, der er så smukt ved virkeligheden. Men hvis det lykkes for en forfatter inden for sin genre at være fornyende, eller hvis vedkommende formår at fremstille virkeligheden på en ny og overraskende måde, har han/hun mulighed for at vinde kr. 100.000 på Testrup Højskole. Vinderen findes blandt seks nominerede, der på klassisk føljetonvis of-fentliggøres uge efter uge i Dagbladet Information. Eftersom avisen jo er helt uafhængig af partipolitiske og økonomiske interesser, er det heller ikke den, men møbelproducenten Montana, der må træde til med navn og penge til prisen.

Når højskolen, dagbladet og møbelfabrikanten – tilsammen et triumvirat af kreativitet og frie rammer – sættes til at lakmesteste årets udgivelser for nyskabelse og virkelighedskontakt, kan man vel kun forvente, at prisen går til et dybt originalt værk. Information er som sagt uafhængige, Testrup kalder sig et “frit akademi” og Montanas slogan lyder “Made by you”, hvilket giver det hele en stærk duft af gøgleri, fritænkning og højskoleforedrag. Det er derfor heller ikke overraskende, at vinderen af Montana-prisen 2009 blev en af den danske forfatterstands mest skingert-oprørske stemmer, enegængeren Lars Skinnebach, og hans *Enhver betydning er også en mislyd*. Digtsamlingen er så tilpas fri og flabet, at genrebetegnelsen slet og ret er “genrer”, mens digtene selv føler sig omringede og truet fra alle steder politisk, privat og i barndommen. At en bog på én gang er så eksperimenterende og så godt et match for en pris, er vores begrundelse for nomineringen af Montana-prisen til årets Cadeau.

Nomineringen gælder prisuddelingen i 2009/10.

GENKENDELIGHEDER

- om Nikolaj Zeuthens *Oliebål*

I Oliebål er hver dag en forbrugsfest, og livet noget man skal leve op til. Indtil Nikolaj Zeuthen begynder at mærke jorden at brænde under sig.

af Hans Henrik Møller

I Nikolaj Zeuthens *Oliebål* er det hverdagen, der dominerer. Det genkendelige, det trivielle fastholdt af én, der bare er der og registrerer, til tider afmægtigt, andre gange med en desperat trang til at ryste op i omgivelserne og få dem til at krakelere. ”16 digte og et filmreferat” lyder undertitlen, og omslagets foto er med til at signalere, hvad man kan vente sig: Der er Nikolaj selv og hans kone, der er de to børn, og alle er de inde i et køkken, skriften er malet med løs hånd hen over dette udsnit af virkelighed.

Er dette så kun en fremstilling af noget privat, eller er det også personligt? Rummer fremstillingen af Nikolajs verden også et alment træk der kan interessere andre? Det bærende strukturprincip i bogen er situationen. Vi er med fædrene i gården til grillfest, vi er med mødrene på tapasbar og med vennerne i biografen, altid i afgrænsede sfærer og cirkler uden kerne, hvor ingen kan berøre hinanden, men er dømt til at forblive adskilt, ”og sådan kan vi altså sige, at det kan beskrives som nogle cirkler, hvis du forstår? Løgeksamen!” (p.18).

Det er tilfældigheden, der styrer. Livet er tvangshandling og kliché. Mange af digtene har en opremsende karakter, der gør de fremstillede situationer helt fastlåste, sådan som det også sker for mødrene, når de mødes på tapasbar:

også mødrene er kørt op, skingert pjat den ene
også mødrene med et glas til i orden fredag
også mødrene den ene og det gad jeg sgu ikke
også mødrene og det vigtige i at kunne sige fra
også mødrene og simpelthen
også mødrene og ikke på vilkår (p.9).

Det er *casual*, det er *urban life*, det er hverdagslivet som en gentagen, idiosynkratisk handling: Det er her, vi bliver bekræftet, det er her, vi er, men bekræftelsen af os selv lægger sig også som et låg over virkeligheden og forhindrer al udgang.

Ikke noget under, da, at denne repetitive, tvangsmæssige omgang med isolerede virkelighedssituationer kan afstedkomme en trang til verdensbrand og oprør. Bryd trykgheden ned, lad den implodere og gå under i

kaskader af ord! Det starter umærkeligt i digtet ”tid til forandringsvision”, hvor isolerede referencer til virkeligheden – ”banklånene”, fx, ”bekymringen”, ”andelslejligheden” eller ”samlejet” – skyder sig ind over hinanden og får det genkendelige til at bryde sammen:

klatmaleriet ser sådan ud
og foræres til den treårige
om en gave:
klapvognen der danser
på trappen
fejlkøbet af en lejlighed
med død i væggene
igangsætning og uundgåeligt skifte:
tid til forandring (p.23).

Så er det, at også olien bliver indført i billedet, ”et vildt og ustyrligt brandsår, et ukendt dyr i sjælen” (p.34), og når først dén er kommet til, og det hele alligevel skal brændes af, er der ikke langt til den fluxus, som Zeuthen i anden sammenhæng har arbejdet med: Alle ned i Fakta nu og købe ind,

alle tænde for fakta nu
alle ind i faktaraketten denne formiddag
alle ind i raketten
og VROUM VROUM
VROOOOOUUUUUUUM (p.45).

I sidste ende forbliver det dog ved tanken. Zeuthen kan sende en hilsen til fluxus, sådan som han kan sende én til M.C. Einar i ”fars sande standpunkt” (”far ved at det hele går ad helvede til / far ved at hele lortet er et oliebål”), men raketten får aldrig *liftoff*. Vi forbliver i genkendeligheden, i trykghedens fængsel, kun i skriften synes der at være en mulighed for at overleve, hvor kortvarig og illusorisk den end måtte være. Verden som et filmmanuskript, sådan som den sidste tekst lægger op til: Personerne som afmægtige stater i instruktørens hånd, klippeteknikken som en brat isolering af de enkelte scener.

Er dette så privat eller er det (også) alment? Skriver Zeuthen sig restløst ind i en fortsættelse af bekendelseslitteraturen?

Zeuthen ved det godt, han kommer indvendingen i møde med selvironi. I digtet ”folk her” er vi til selskab med vennerne, alt er prisværdigt og glædeligt, i en grad så det ikke er til at bære –

hvor er det glædeligt
som folk her gør også de nære relationer til en del af projektet
og projektet til noget nært og privat (p.32).

Ikke *kun* privat, med andre ord, men en ironisk udlevering af de nære omgivelser, der også indbefatter den, der taler. Det er Nikolajs verden, der er på banen, men kun for så vidt, som den også er typisk og almen: En identitetskrise i en tidlig alder, en fobi over for det, der samler sig omkring én og lukker én inde – men også en insisteren på skriften og udtrykket som en vilje til at finde en udvej. Alle ind i raketten. Og VROUM VROUM.

alle tænde for fakta nu
alle ind i faktaraketten denne formiddag
alle ind i raketten
og VROUM VROUM
VROOOOOUUUUUUUM (p.45).

Denne artikel er en del af bogen *Genkendeligheder* af Hans Henrik Møller, udgivet af Forlaget Lyngby i 2011. Bogen er en samling af anmeldelser og essays om Nikolaj Zeuthens digte og filmreferater. Bogen er tilgængelig på www.forlaget-lyngby.dk.

Hans Henrik Møller (f. 1956) er mag.art. i nordisk litteratur, lektor ved Blaagårds Seminarium og forfatter, senest til bornholmerromanen *Burgundia* (Hovedland, 2010). Han har desuden undervist en ung Nikolaj Zeuthen i faget litterær analyse, da denne studerede Dansk på Københavns Universitet.

To hjemstavne

Af Bergur Rønne Moberg

Stedpolygami og mobilitet i Gunnar Hoydals roman *Stjernerne over Andes*

For verdensborgeren er udlængsel og hjemlængsel to sider af samme sag. I *Stjernerne over Andes* er rejsen et spring, der sønderriver tid og rum og trækker mytternes, barndommens og nutidens Færøerne og Sydamerika helt tæt sammen.

[...] i en flydende verden er hjemfølelsen den stærkeste kraft af alle. Selvfølelse og identitet er et fænomen, der overvinder alle grænser og markeder, ja selv forstanden (Hoydal 2001: 65).

– Gunnar Hoydal

Cosmopolitanism without provincialism is empty, provincialism without cosmopolitanism is blind (Beck 2006: 7).

– Ulrich Beck

Stjernerne over Andes tilfører ny bevægelighed ind i hjemstavnlitteraturen – eller den stedbundne litteratur. Gunnar Hoydal skriver om to hjemstavne: Færøerne og Sydamerika. Hoydal er selv barn af moderne mobilitet. Han er vokset op både på Færøerne og i Sydamerika, og i *Stjernerne over Andes* henter han inspirationen fra sin opvækst i to verdensdele. Hans romaner kan kaldes essayistisk, erindringspræget prosa, og det samme kan man sige om hans novelle- og essaysamlinger. Hoydal er en af de færøske forfattere, der er mest optaget af kulturelle og politiske spørgsmål, og han er, ligesom Jørgen-Frantz Jacobsen var det før ham, en væsentlig stemme i den fortsatte debat om suverænitetsspørgsmålet. Mere interessant er det, at han hele tiden ser Færøerne indefra og udefra. Hoydal positionerer Færøerne i en flydende global verdensorden. I essayet *List og samfund* ("Kunst og samfund") hedder det:

Det er, som Halldór Laxness siger, at den eneste forskel på et stort og et lille land er størrelsen. Således er det med Færøerne. Enhver hjemstav, der kan vække følelser, kan blive midtpunkt, og al skaben begynder i et personligt punkt af meget begrænset størrelse ... Vi skal give et folk mæle og form. Det samme skal leves og siges her hos os som i de store lande, og det siger sig selv, at så fåtallige som vi er, er der mere til hver enkelt. [3]

Det personlige (udgangs)punkt fremstår som en forvarstale for det lille land. Selv Færøernes lidenhed forvandles i Hoydals blik til storhed gennem den personlige tilknytning

Færøerne [er] et uendelig stort land for den, der vælger at måle med græs eller bølger. Eller hvorfor ikke

følelserne? Enhver hjemstav, der taler til følelser og erfaringer, kan blive uendelig stor, men hos os kan vi til følelsen tilføje det storslåede udsyn. Det, vi sædvanligvis kalder størrelse, og som vi synes er vores største begrænsning, er samtidig vores største fordel. Alt kan ses på samme tid. Alt bindes sammen. [5]

Den mangfoldige og dynamiske enhed af godt og skidt giver næring til forfatterens topofili. Beskrivelsen af et lands livsverden, hvor ingen livsområder kan fortrænges, rækker videre ind i denne romans æstetik og ind i de særlige æstetiske udviklinger i periferien, hvor rum og samtidighed spiller en hovedrolle. Citatet er et signalement af et helt lands kulturelle hverdag og samfundsstruktur. Fortid og nutid, kunst og samfund hører sammen. Men disse ord rækker også videre, idet det i grunden er en beskrivelse af udkantens karakteristika: nærhed, sammenhæng, udleverethed til omgivelserne. Samtidighed af det moderne og det formoderne er et konstituerende træk ved udkanten. Fortid og nutid griber hele tiden ind i hinanden, f.eks. ved at den mundtlige tradition er fortsat levende. Modbilledet til denne sammenhæng og dette skæbnefællesskab, hvor individualismen ikke har helt de samme udfoldelsesmuligheder som i metropolzonerne, er – som vi skal se i min analyse af *Stjernerne over Andes* – markedet.

En litterær feltteori

Stjernerne over Andes er et stykke moderne hjemstavnlitteratur, der knytter sig til to steder, og som i sin bevægelighed på samtlige niveauer peger ud over den traditionelle hjemstavnsforestilling om kun én hjemstav. Den dobbelte hjemstav – Færøerne og Sydamerika – inkluderer to forskellige verdener, to verdensdele, og i sidste ende fremstiller romanen sine figurers bevægelighed som et udtryk for en global bevægelighed. Bevægeligheden er således noget, der foregår i ét stort kosmopolitisk rum, men som er determineret af lokaliteter. Romanen får af samme grund en tydelig rumlig dimension, som jeg læser som et kortlægningsprojekt. Analysen henter sit overordnede begreb fra den skitse til en litterær felt- eller kortlægningssteori, som Jan Kjærstad har lanceret i artiklen "Menneskets felt. En omvei til Peer Hultbergs *Byen og verden*" (1997). Begrebet *felt* definerer Kjærstad som et løst mønster, noget som lader tilsyneladende modsætninger indgå i et samspil (mytologisering og afmystificering, myte og modernitet). Et felt har også noget med kræfter og bevægelse at gøre, hvor der ikke er nogen stabil og statisk sandhed. Gevinsten ved en litterær feltteori er, at den åbner op for associationer, tankespring og en større grad af interaktion.[7]

Kjærstad opfatter den litterære anvendelse af feltet som en kritik af traditionel, altforklarende naturvidenskabelig kausalitet. Hans afsæt er forestillingen om komplekse krydsreferencer, der afspejler en kompleks kausalitet. Det er en kausalitet, der skaber rum for det irregulære, det usandsynlige, det tilfældige og det inkonsistente i form af et tyndt forklaringsgrundlag og sågar det vanvittige. Kortlægningen i *Stjernerne over Andes* rummer alle disse træk og åbner dermed op for alternative årsagssammenhænge og en forestilling om en anden kortlægning end magthavernes, videnskabens, religionens.

Kjærstad fremhæver selv sin litterære feltteori som et korrektiv til modernismen. Den rumbaserede tænkning kan komme "hinsides modernismen ... fallgruver".

[8] Spatialitet kan løse det, Kjærstad kalder modernismens problem, der er en vanskeliggørelse af formen. Hvordan overvindes så modernismens utilgængelighed? Her skelner Kjærstad mellem fiktionsværkets komposition og historier: "I felt-romanen kan historierne i sig selv forbli tradisjonelle, mens feltet, det vil si kompositionen, står for det eksperimentelle. Eksperimentet foregår så å si i blanklinjerne mellom enkelthistorierne".[9] På den måde undgår felt-romanen "modernismens rigide systemer, en for høj grad av intrikat sammenheng".[10] Kjærstad eksemplificerer med *Byen og verden* for at vise, hvordan de fiktive figurer opfører sig i et felt af historier og hvordan figurerne i denne by selv er et felt af historier. Individet står ikke alene.

Hoydal er 'rumtænkner', og en feltteori som denne kan derfor bruges som forklaring af dialektikken mellem rum og bevægelighed, sted og globalitet i *Stjernerne over Andes*. Romanen kan også forklares ud fra denne model, fordi den, ligesom *Byen og verden*, repræsenterer et felt af historier, indplaceret i en større sammenhæng, og fordi historierne er indfældet i en fragmenteret komposition uden nogen direkte episk forbindelse eller lineær succession mellem kapitlerne. Der er et kronologisk forløb i romanen, som bekræftes i rammen, men kronologien er samtidig indlejret i den stærkt markerede rumlige dimension.

Det er et udtryk for en rumlig tankegang, at romanens fortæller lader en historie forekomme i flere etaper,

dvs. at en begivenhed omtales i et kapitel for siden at fortsætte i et kapitel længere henne i bogen. Ifølge Kjærstad indikerer dette enkeltskæbnernes hemmelige forbindelser og afhængighed af hinanden. Feltet består af krydsninger, der er et udtryk for en forbundet og mulighedsrig verden. Bevægeligheden i den rumlige praksis er således også på det indholdsmæssige og livsfilosofiske plan en udfordring til grundtanken i modernismen og modernistisk filosofi, der fokuserer på dissonans.

Romanen er struktureret af fortællerens evne til at manøvrere i grænsezoner mellem forskellige verdener svarende til de komplekse krydsreferencer mellem dens mange historier og rejser. Vægten i min analyse[11] ligger på dette komplekse broderi mellem forskellige erfaringsdomæner, tider og geografier.[12]

Rejsens bevægelser

Romanen er den genre, der har flest migratoriske elementer i sig og den genre, der mest ubesværet krydser nationale grænser.[13] *Stjernerne over Andes* er et godt eksempel på migration, idet den har rejsen som motiv og grundlæggende metafor.[14]

Stjernerne over Andes fortæller om tre søskendes rejse til Ecuador på Sydamerikas vestkyst. I romanens nutid rejser de voksne søskende af sted for at krydse deres egne spor på den anden side af Atlanten, idet de har boet der i en tid som børn.

Romanfortællingens motor sættes næsten i bogstavelig forstand i gang, da flyet med fortælleren og hans søskende ombord letter fra Færøerne i starten af romanen. Det sker "i et spring, der sønderriver tiden" [14]. Fremstillingen af rejsens bevægelser fortsætter som en målrettet krydsklipping mellem to kontinenter. Det er en fortælling, der konstant afbryder sig selv ved at klippe frem og tilbage. Fortælleren tilegner sig rejsens perspektiv, og kortlægningen antager subjektiv, skabende karakter: "Nu åbner skyerne sig, og det er, som om hans egne øjne sender sol ned over bygderne og de dyrkede marker" [14].

Inden for en anskuelig episk ramme med begyndelse og slutning lokaliseret på Færøerne, er der en kompleks fortællestruktur. Romanen er på den ene side en kompleks affære med flere forskellige slags rejser, der griber ind i hinanden, og på den anden side er den

fuldstændig symmetrisk opbygget omkring de tre voksne søskendes rejse ud i verden. Lad os tage det sidste først.

Romanen er i tre dele: 1) før rejsen 2) rejsen ud i verden 3) på Færøerne igen. Det første og sidste kapitel indrammer rejsen. Hvor første kapitel forbereder udrejsen, som sker i andet kapitel, slutter næstsidste kapitel med hjemrejsen, og i sidste kapitel er vi på Færøerne igen. Ud over denne symmetri i sin begyndelse og slutning har romanen en tydeligt markeret midte. Det kompositoriske omdrejningspunkt er kapitlet "Under Sydkorset", der er placeret præcis midtvejs i romanens lige lange 28 kapitler. Kompositionen består således af en spejlsymmetri omkring en midterakse. I dette midterkapitel præsenteres læseren for nøgleanalogier, der demonstrerer 'halvvejen' og den overbindende proces. Fortælleren krydser over midten og lægger dermed op til, at den ene halvdel kan læses i sammenhæng med den anden, fordi de indeholder lignende situationer. Hvor begyndelsen forbereder de tre søskendes rejse ud i verden, og hvor slutningen er vejen hjem igen, er romanens midterakse i sig selv et mødested mellem romanens to verdener, hvortil og hvorfra der rejses. Derudover leder selve overskriften på det midterste kapitel også tanken hen på to verdener lagt over kors i skikkelse af de tre søskende, der på deres voksenrejse krydser deres egne spor. Sydkorset er desuden et stjernetegn, der refererer til et markant, korsformet stjernebillede på den sydlige stjernehimmel. Stjernerne er de fjerneste, men det er netop under dem, fortælleren oplever livets nærvær. Direkte oversat er romanens færøske titel "Under sydstjernerne", og titlen på den danske oversættelse refererer ligeledes til den favnende stjernehimmel. Romanen krydser og krydsklipper uafslutteligt mellem to verdener og tegner på den måde sit eget komplekse stjernebillede oven på det oprindelige.

Stjernerne over Andes er bevægelse i femdobbel forstand. Den er overordnet set ikke kun en rejse i geografisk forstand, men også i mental-historisk og metafysisk forstand. Der er for det første en ydre rejse i rummet fra Færøerne til Sydamerika og tilbage. For det andet er der erindrings rejse tilbage i tiden til barndommens Manta. For det tredje er der faderens erindringer, for det fjerde gribes der tilbage til Inkarigets historie, og for det femte er der rejsen, der imploderer og mister sin håndgribelige karakter af rejse. Det er en rejse, der bliver et mål i sig selv. Romanen foregår med andre ord på flere tidsplaner samtidig, der strækker sig fra fortællerens og de tre søskendes nutid til flere lag af fortid, som primært er deres barndomminder og faderens erindringer, men også tilbageblik på Sydamerikas

og Færøernes kolonifortid. Romanen er en uafbrudt rejse i forskellige epoker og kulturer, hvor fortællerens eget liv forankres i en serie af sammenhænge, og som i sidste ende omfatter naturhistorien. Romanen forankrer sin fortælling i oprindelseshistorier i form af færøske og sydamerikanske (Inkarigets) myter og sagn samt beretninger om havdyb og stjernehimmel som livets oprindelsessted (f.eks. s. 112). Romanen er et fortættet totalperspektiv på livets og hele klodens historie og oprindelse. Hjemland og verden, nutid og historie, samfund og natur er forbundet i hele Gunnar Hoydals forfatterskab.

De fem måder at tematisere rejsen på indgår i et komplekst samspil i krydsklippingskunsten. Hermed fortættes forbindelsen mellem nært og fjernt, fortid og nutid. Fortælleren fletter forskellige historier sammen for at skabe bevægelse og perspektiv.

Udfordret hjemlighed

Jeg vil i det følgende uddybe kortlægningen som ordning af en globaliseret virkelighed, og hvor ordning også henviser til en grundlæggende forestilling om orden, mening, der dybest set vedrører mening. Hjemfølelsen fremstilles som en fundamental drift i mennesket i denne roman.

Fortælleren i *Stjernerne over Andes* udnytter sine globaliserede erfaringer som en privilegeret tilgang til flere steder på jordkloden. Krydsklippingen gør fortælleren sted-polygam; han hører hjemme to steder[15] og føler sig derfor henvist til at stykke sin todelte hjemlighed sammen. Fragmenteringen fremstilles som et brud med den traditionelle sted-monogame hjemfølelse og er et udtryk for fortællerens forsøg på at leve med en moderne hjemlighed i form af sted-polygami. Fortælleren lader strandskaden i faderens have i begyndelsen af romanen udtrykke denne dobbelthed. Den er Færøernes nationalfugl og et hyppigt benyttet motiv i den nationale færøske sangdigtning. Romanens strandskade bebuder derimod tekstens sted-polygami, da fuglen kigger ned i havemulden efter orme med det ene øje og ud i verden med det andet. Den moderne splittede hjemfølelse gennemtrænger alle romanens aspekter og fungerer som en narrativ motor. Romanens klippekunst kan føres tilbage til barndommens opbrud og ankomster.

I store dele af romanen omtaler fortælleren sig selv og sine medrejsende i tredjeperson som henholdsvis "han", "de" og "søskende" [135]. Ankommet til Manta ændres "han" til "jeg" og "de" til "vi" [147-148]. Det dobbelte pronominal skift fra tredjeperson til førsteperson forklarer fortælleren eksplicit med, at de er



kommet hjem til Manta: "Dette er Manta, de er hjemme igen" [145]. Den erobrede hjemfølelse gør således fortællerstemmen mindre distanceret. Den fysiske tilstedeværelse i Manta fremkalder stedspecifikke minder i erindringen. "De" bliver til "vi" i et beruset erindringsøjeblik, hvor de tre søskende om natten ser og hører stranden og på samme tid erindrer, hvordan de legede dér som børn og kastede sig ind under bølgerne. Der er imidlertid en nævneværdig forskel mellem skiftet fra "de" til "vi" og skiftet "ham" til "jeg". Det er ikke i en erindring om sanserubelse, at fortælleren bliver til et "jeg", men tværtimod i en smertefuld erindring om, hvordan den unge fisker Vicente, blev slået ihjel. Jeget fødes ud af eksistentiel smerte. Hermed understreges, at de tre søskendes anden verden især er fortællerens anden verden. Men den anden verden rykker i begge tilfælde tættere denne nat umiddelbart efter ankomsten til Manta. Stedet fremstilles som oplevet nærvær gør en forskel.

Den dobbelte valorisering af gensynet med Manta er et udtryk for en generel ambivalens i mødet med Sydamerika. De tre søskende har i starten, før de kommer til Manta, en følelse af at være kommet til en anden klode og sågar en anden mælkevej, da de kigger op på

sydens stjerner. Men fremmedgørelsen på det nye kontinent går hurtigt over, og fortælleren især føler sig som en del af universets "grænseløse åndedræt" [117]. I slutningen af romanen står hjemligheden under sydhimlen skrevet med 'store bogstaver'. Fortælleren gengiver det, Neruda besværgende sagde til faderen: "Nu er stjernerne over Amerika dit hjemland" [223]. Også på dette punkt er der en klar rammesætning, for også i starten af romanen forbindes hjemlighed med et altomfattende nærvær: "Alt følger med os, alt er nær, lige meget hvor langt væk vi rejser i verden eller i tankerne" [11]. Hele den efterfølgende fortælling afslører imidlertid, at hjemlighed ikke blot er en allerede givne størrelse i mennesket, men navnlig en kamp for at skabe det nærvær og den mening, som skal til for at føle sig hjemme. Det er en udfordret hjemlighed, der er henvist til at generobre det tabte i en moderne forestilling om hjemlighed.

Beboelig modernitet

Uden at dyrke nostalgien forbinder fortælleren hjemligheden med et kulturelt fortrolighedstab i modernitet og metropol. De globale bevægelser, der flytter mennesker rundt i en konstant strøm, beskrives ikke



uden tabsfølelse. Men det er også et moderne grundvilkår, at verden bevæger sig, og at den accelererer stadig mere, men den skal opleves i modstanden fra et trægheden ved et sted. Derfor kolliderer den fortrolige sfære i udkantkulturerne gang på gang med træge bureaukratiske rutiner og urbane rum som lufthavnsmiljøer. Små kulturer fremhæves, fordi de på godt og ondt ofrer mere opmærksomhed på det enkelte menneske: det "giver genlyd overalt [da] Mennesker fødes, og mennesker vender tilbage til jorden" [223]. Menneskemasserne i lufthavnsmiljøerne sammenlignes derimod med får, der drives fra fjeldene ned til fårefolden for at blive undersøgt og grupperet. Nærhedsprincippet i små kulturer som den færøske fremstår som noget positivt sammenlignet med modernitetens systematiserede og gennemforvaltede verden [20]. Skønt romanen tænker sig selv fra udkanten og ind mod et centrum, så er det også en klaustrofobisk og højst ambivalent affære for fortælleren såvel som for faderen at vende tilbage til klippeøerne.

Den moderne anonymitet og lokalkulturen støder frontalt sammen, da fortælleren lader Polycarpio sammen med flere andre bønder fra Pallina Laja stå i lufthavnen i La Paz og vinke til de tre søskende på vej videre fra

Bolivia til Ecuador: "Så underligt fremmede stod de der i den vældige hal og vinkede mellem glasvæggene og reklamerne for de internationale firmaer. De spejledes i ruderne, mindre og mindre, og blev til sidst helt væk" [127]. Fortælleren sætter med afskedsscenen den direkte menneskelige kontakt på tværs af kulturerne skarpt over for lufthavnens flydende og flygtige verden. De bolivianske bønder placeres i et lufthavnsmiljø for at maksimere effekten af modsætningen mellem kulturerne mangfoldighed og den moderne verdens ensartethed. Lufthavnsmiljøernes glatte og flygtige glasspejlinger fremstilles som ikke-steder og er en modsætning til forankring og væren på stedet. Globale forbindelser mellem lokalkulturer fremstilles som et alternativ til historieløs bevægelighed i den markedsorienterede globalisering. Beskrivelsen af lufthavne er ikke kun kritik af fremmedgørelse og "kunstigt lys" [128], men også en fremstilling af et moderne grundvilkår i form af eksistentiel fremmedgørelse, der i sidste ende fremhæver hjemlighedens betydningsfuldhed. Stjernehimlen, som ellers i romanen meningsfuldt favner fortællerens verdener, beskrives nu som en fundamental utryghed [128], der peger i retning af beskrivelserne af den senmoderne flydende virke-

lighed. Beskrivelsen af hypermobilitet i lufthavne og universets tilsyneladende langsomme bevægelser fremstår som hjemlighedens urofyldte bagside. Fortælleren fremstiller hjemligheden som en åben struktur med plads til en moderne eksistentiel bevidsthed om forandring og dynamik. Ustabilitet og bevægelse indgår i hjemfølelsens kerne. Romanen bliver imidlertid ikke hængende i negationen i form af en afsløring af mening, blot som futilt menneskeværk. Pointen er netop en undren over, at mennesket selv er i stand til at skabe mening og ikke en reducerende afsløring af mening som trøst og hjemmet som tilflugt. Hjemligheden er et fikspunkt gennemtrængt af bevægelser. Således bølgeløst frem og tilbage mellem fremmedhed og fortrolighed. Hjemlighedsfølelsen får det sidste ord: ikke som en beskyttet, selvberørende størrelse, men som en udfordret størrelse. Hjemligheden er en måde at bebo og beskytte verden på, men med sansernes åbenhed, med den kritiske bevidsthed i behold og ikke mindst med bevidstheden om altings vilkårlighed som en tyngende og dog dynamiserende viden.

Springene fra den ene scene til den anden

Skal man foretage en fortolkningsmæssig vurdering af springene fra den ene scene til den anden, sker de med en påfaldende lethed, og de demonstrerer, at fortælleren ikke blot er forankret, men også mobil i forankringen og forankret i sin mobilitet. Der er en særegen tyngde over de hurtige klip. Friheden i fortællerens heftige rejseaktivitet mellem stederne og tiderne er dialektisk forbundet med, at han ligesom faderen bor og er forankret på Færøerne. Fortælleren er fysisk og mentalt mobil og krydser alle de grænser han kan, men med de transatlantiske forbindelser mellem Sydamerika og Færøerne som et felt. Fortælleren bygger sin 'verdenshistorie' op over modsætninger, hvor begge poler er positive: lethed og tyngde, hurtighed og langsomhed, synlighed og usynlighed, enhed og mangfoldighed. Man kunne – som Jan Kjærstad gør i sin litterære feltteori – tilføje modsætningen mellem kaos og orden. Ligesom i Kjærstads litterære feltteori kanaliserer fortælleren interaktion og bevægelse gennem samspillet mellem modsætninger. *Stjernerne over Andes* placerer sig på den måde som stedbunden modernistisk litteratur, hvor bevægelserne fungerer som en opløsning af selvberørende forestillinger om sted, men hvor romanen netop ikke bliver til en ren afprøvning af "dissonansens bæredygtighed" (Rosiek 2009). Ifølge Jan Rosiek ytrer moderniseringen sig på denne måde i det æstetiske felt, dvs. i modernismen. De komplekse stedforestillinger udfordrer meningsværdiens

bæredygtighed uden at undergrave det. Krydsklipningen er et migrationsperspektiv, der fremskriver et integreret perspektiv på en global baggrund: "[...] migration provides the grip that can hold the diverse parts together in a hopefully meaningful and prolific pattern" (Frank 2008: 12).

Romanen udfordrer modernismens brudfokusering og kontradiktoriske modsætningskonstruktioner inden for feltet migrationsstudier, der studerer global bevægelighed, herunder også i litteraturen. Edward Said forbinder migration med et kernemodernistisk træk som anti-narration: "a particular sort of nomadic, migratory, and anti-narrative energy".[17] Min læsning af migration er derimod rettet mod konvergens mellem geografiske identifikationspunkter og den hypermobile verden. Færøerne og Sydamerika fremstilles som punkter, der gør fortællingen mulig. Også distinktionen mellem rejselitteratur og migrationslitteratur er problematisk i forhold til *Stjernerne over Andes*. I *Migrancy, Culture, Identity* skelner Ian Chambers mellem rejser og migration og indirekte mellem rejselitteratur og migrationslitteratur. Ifølge Chambers involverer rejsen og rejseromanen bevægelser mellem to stabile positioner med afgang og hjemkomst som velordnet ramme. Rejsen er således migration med en rejseplan, der forudsætter at man vender tilbage til udgangspunktet. Heroverfor sætter Chambers migrationens bevægelse, hvor afgang og hjemkomst er omfattet af uvished og hvor alle punkter er uforanderlige størrelser. Sidstnævnte appellerer til en dvælen i sproget, i historier og identiteter, der er under konstant forandring. Migration er en evig transittilstand, hvor hjemkomst og fuldendelse af historien er umuliggjort.[18]

Stjernerne over Andes opererer i kategoriernes sammenbrud. For det første peger dens ramme ind i rejselitteraturens forestillinger om afgang og hjemkomst. Det fremgår tydeligt, idet de tre søskende har en rejseplan, da de tager af sted. Men det er blot i den ydre ramme, at romanen forekommer som en velordnet rejsebevægelse frem og tilbage. Skønt fortælleren er bosat på Færøerne, rejser han hjem, da han rejser ud, uanset fra hvilken side af Atlanten han letter. At Sydamerika i forhold til den fortalte nutid figurerer som det tidligere hjemsted og Færøerne som det nuværende, har i denne sammenhæng sekundær betydning, fordi romanen primært er en samtidighed af rejsernes og historienes bevægelser.

Færøerne og Sydamerika fremstilles som sammenbragte verdener i bevægelse, men som fortsat fungerer som punkter i en flydende verden i form af eksistentielle pejlepunkter, uforvekslelige kulturelle referencer og som et geografisk genkendeligt sanse-

rum. Romanen beskriver således en mellemverden, en mellemtilstand i et sprog, der både rummer identifikationspunkter og flydende mangfoldighed.[19] Hermed fremhæver han, at han selv ikke kun krydser grænser, men at grænserne også går tværs igennem ham: "People are passing borders, but borders are also passing people".[20] Fortælleren forholder sig således ikke passivt til den fragmenterende mobilitet, men dynamiserer i forvejen kendte punkter.

Bevægeligheden er det meningsbærende element, men det er ikke en bevægelighed, der gør alt tyndt-flydende, for kultur og geografi udøver modstand og skaber langsommere bevægelser end de rent transigtige bevægelser i verdenstrafikken. Georummets grundlæggende virkning, siger Paul Ricoeur, er en langsom oscillation (Ricoeur 2004: 153).[21] Global bevægelighed har i sig selv ikke noget kulturelt tyngdepunkt. Her fordufter det lokale i det globale. Hoydal gør op med tom bevægelighed til fordel for en bevægelighed med hele fortællerens ballast ombord fra to kulturer. Bevægeligheden underminerer således ikke, men fremhæver tværtimod stedets og hjemlighedens betydning og modsat. Oscillation og transformation gør, at fikspunkterne og duopolerne på begge sider af Atlanten får translokal, transnational og transatlantisk karakter. Der er tale om en rodfæstet kosmopolitanisme dvs. et frugtbart spænd mellem fortællerens stedbundne og kosmopolitiske erfaringer.

Ved sin insisteren på stedet fremstår *Stjernerne over Andes* som en opdatering af stedperspektivet i globaliseringens tidsalder, og med sine erfaringer fra to steder er Gunnar Hoydal med til at løfte færøsk litteratur ud af den lokale sammenhæng. Hjemlighedsforestillingen etablerer komplekse sammenhænge i turbulensen fra romanens mange rejser og to væsentlige steder. Med stedpolygame romaner som *Stjernerne over Andes* udsættes hjemstavnsmotivet for en senmoderne bevægelighed, hvor fortælleren er henvist til at navigere mellem det lokale, nationale, regionale og globale. Gennem rummets flerdimensionalitet og forskellige lag af fortid og nutid fremstår romanen som et stykke kulturel globalisering.

Noter

[1] Da ansete forfattere som Fay Weldon anmelder eller skriver forord til ukendte eller hidtil oversete bøger som Gunnar Hoydals *Stjernerne over Andes*, der er skrevet uden for centrum, udvirkes en 'prestigeoverføring' (Casanova 2008: 89), der er blevet en konkurrenceparameter i den stadig mere intense kamp om opmærksomheden.

[2] *Havsins hjarta* er indstillet til Nordisk Råds Litteraturpris i

2010 og udkommer senere i 2010 på dansk.

[3] (Hoydal 2001: 66f)

[4] (Hoydal 2001: 66f)

[5] (Hoydal 2001: 57f)

[6] (Hoydal 2001: 58f)

[7] (Kjærstad 2007: 470)

[8] (Kjærstad 2007: 472)

[9] (ibid.: 471)

[10] (ibid.: 471)

[11] Jeg vil fremhæve to analyser med en specifik vinkel på *Stjernerne over Andes*. Malan Marnersdóttir analyserer romanens intertekstuelle og narratologiske aspekter i sin doktordisputats *Hvor av ødrum* (2000) og Ann-Kari Skarðhamar har skrevet artiklen "Navels, Nests and a Glowing Darkness: An Interpretation of *Under Southers Stars*", der fokuserer på romanens symbolik med særligt henblik på motiver som navle, rede, det røde mørke, græs, djævlerokke.

[12] Den målrettede krydsklipning mellem to verdener er forbundet med en streng informationsøkonomi, som ikke berøres i denne artikel.

[13] (Frank 2008: 10)

[14] Romanen er den genre, der har flest migratoriske elementer i sig og den genre, der mest ubesværet krydser nationale grænser (Frank 2008: 10).

[15] (Andersen 2006: 13)

[16] Manta er også betegnelsen på arten djævlerokke, der kan være dødelige. Manta betyder således både liv og død og bliver dermed et fuldgældigt udtryk for romanens modsætningsfyldte hjemlighedsproblematik.

[17] (Frank 2008: 8)

[18] (Chambers 1995: 5)

[19] Det er således en anden forestilling om en mellemverden end den hos Gilles Deleuzes og Félix Guattaris, hvor fikserede positioner destabiliseres (Frank 2008: 19).

[20] (Frank 2008: 2)

[21] De eneste steder der omfattes af flygtighed er lufthavne og andre transitsteder, hvor dvælen er umulig. Dette er det Tim Cresswell kalder "non-places", som er "sites marked by their transience – the preponderance of mobility" (Cresswell 2004: 45). Men ikke-stederne i *Stjernerne over Andes* er også mere end ikke-steder; de beskrives også negativt som stedløse. Fortælleren afslører sig hermed som mere end en rejsende med et neutralt forhold til ikke-steder som lufthavne, motorveje og supermarkeder, men også som en der har et tilhørsforhold til steder. Det svarer til det Lucy R. Lippard kalder "the geographical component of the psychological need to belong to somewhere, one antidote to a prevailing alienation" (Cresswell 2004: 49).

Litteratur

Andersen, Per Thomas 2006: *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul*. Universitetsforlaget

Ashcroft, Bill og Gareth Griffiths og Helen Tiffin 1989: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Routledge

Ashcroft, Bill og Gareth Griffiths og Helen Tiffin 1998: *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. Routledge

Baggesen, Jens 2006: *Labyrinten eller en Reise gennem Tydskland, Schweitz og Frankerig*. Gyldendal

Beck, Ulrich 2006: *The Cosmopolitan Vision*. Cambridge Polity Press

Böss, Michael (red.) 1993: *Fra et hus med åbne døre - brudstykker fra udkanternes verden. Essays, artikler, digte, noveller*. Nordvesten – Nordiske Kulturuger

Calvino, Italo 1995: *Til det næste årtusind. Amerikanske forelæsninger*. Tiderne Skifter

Casanova, Pascale 2008: *Litteratur som verden I Verdenslitterær kritik og teori*. Aarhus Universitetsforlag

Chambers, Ian 2005: *Migrancy, Culture, Identity*. Routledge

Christensen, Folmer 1969: *Litteraturleksikon*. Gjellerup

Cresswell, Tim 2004: *Place: A Short Introduction*. Malden, MA. Blackwell Publishing

Debes, Hans Jacob: *Føroya søga. Norðurlond og Føroyar*. Føroya Skúlabólkagrunnur, 1990

Eliade, Mircea 1997: *Myten om den evige genkomst. Arketyper og gentagelser*. Samlerens Bogklub

Eriksen, Trond Berg 1996: *De hellige minoriteter*. Politiken, 21. august

Frank, Søren 2008: *Migration and Literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*. Palgrav Macmillan

Glissant, Édouard 2005: "Historie og litteratur" I: *Litteraturhistoriografi*. Mads Rosendahl Thomsen og Svend Erik Larsen (red.). Aarhus Universitetsforlag

Grundtvig Huber, Birgitte 2002: *Odyssé og Iliade: rejse- og kortlægningsfigurer i ny italiensk litteratur*. Københavns Universitet

Hansen, Bergur [nu: Bergur Rønne Moberg] 1999: *Bundin av undursjónum. Yrkjarin Karsten Hoydal*. Mentunargrunnur Studentafelagsins

Harley, J.B. 1989: "Deconstructing the Map" I *Cartographica* vol 26 nr. 2

Hoydal, Karsten 1972: *Teinur og tal. Yrkingar*. Emil Thomsen.

Hoydal, Karsten 1979: *Heðin, Marjun og tjøldrini*. Føroya Lærarafelag

Hoydal, Karsten 1986: *Suð í grasi. Týðingar. Walt Whitman, Federico, García Lorca, Pablo Neruda*. Tyril

Hoydal, Karsten 1946: *Myrkrið reyða*. Tórshavn

Hoydal, Gunnar 1982: *Av longum leiðum*. Orð og lög, Tórshavn, 1982

Hoydal, Gunnar 1987: *Heimsbygðin Føroyar I Brá* nr. 11. Mentunargrunnur Studentafelagsins

Hoydal, Gunnar 1987: *Hús úr ljóði*. Forlagið Tyril

Hoydal, Gunnar 1993: *I brændingen stranden I* "Fra et hus med åbne døre – brudstykker fra udkanternes verden". Lemvig Bogtrykkeri

Hoydal, Gunnar 1991: *Undir suðurstjørnum*. Árting

Hoydal, Gunnar 1996: *Stjernerne over Andes*. Poul Kristensens forlag

Hoydal, Gunnar 1999: *Dalurin fagri*. Bókadeild Føroya Lærarafelags

Hoydal, Gunnar 2001: *Land í sjónum*. Mentunargrunnur Studentafelagsins

Hoydal, Gunnar 2007: Tale i forbindelse med reception i Skansakjallaranum på Tinganes d. 18. oktober

Hoydal, Gunnar 2007: *Gunnar Hoydal um sína skrivning*. Mail modtaget fra forfatteren d. 3. december

Hoydal, Gunnar 2007: *Í havsins hjarta*. Sprotin

Isaksen, Jógvan 1997: *Homo viator. Um skaldskapin hjá Gunnari Hoydal*. Antonia

Kjærstad, Jan 2007: *Menneskets felt. En omvei til Peer Hultbergs Byen og verden I: Matrix*. Samlede essays med bonusspor. Aschehoug

Kristensson Ugglá, Bengt 2002: *Slaget om virkeligheden. Filosofi. Omvärldsanalys. Tolkning*. Symposium

Lakoff, Georg og Mark Johnson 1999: *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Basic Books, New York

Marnersdóttir, Malan 2001: *Længsel efter forgængerne* i "Analyser af færøsk litteratur". Forlaget Modtryk

Melberg, Arne 2005: *Resa och skriva. En guide till den moderna reselitteraturen*. Daidalos, 2005

Neruda, Pablo 1952: *Canto General*. Oceano

Nøjgaard, Morten 1979: *Litteraturens univers. Indføring i tekstanalyse*. Odense Universitet

Pavese, Cesare 1955: *Månen og bavn*. Oversat af H. Juul Madsen. E. Wangels Forlag

Pratt, Marie Louise 1992: *Imperial Eyes. Studies in Travel Writing and Transculturation*. Routledge

Ricoeur, Paul 2004: *Memory, History, Forgetting*. Oversat af Kathleen og David Pellauer. The University of Chicago Press

Rosiek, Jan 2009: "Scandinavian Studies and Aesthetic Modernity". Præsentation af en forskningsgruppe på Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet

Simonsen, Karen-Margrethe 2001: *Epik og metafysik i den moderne spanske roman*. Klim

Skarðhamar, Ann-Kari 2005: *Navel, nests and a Glow-*

ing Darkness: An Interpretation of Under Southers Stars by Gunnar Hoydal. Scandinavica. Vol 44, nr. 1. Janet Garton (red.). University of East Anglia

Skyum-Nielsen, Erik 1993: "Altings overvældende nærvær". Anmeldelse af *Stjernerne over Andes*. *Information* 22. januar

Aaslestad, Petter 1999: *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Cappelen Akademisk Forlag. Oslo

Bergur Rønne Moberg Ph.d, ekstern lektor ved Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, forsker bl.a. i modernisme inden for færøsk og nordisk litteratur.

LOUISIANA

LITERATURE

reportage af Anna Møller og Camilla Buch

fotografier af Klaus Holsting

86 Nye bekendelser
Reception er taget til litteraturfest på Louisiana og står foran et proppet program. Arrangøren Christian Lund kalder det *Louisiana Literature* og går efter det INTERNATIONALE publikum, han siger, at festivalens intention er at bringe udenlandske og danske kunstnere sammen på et årligt topmøde for litteratur og dermed også sætte nogle ting i gang, der kan fortsætte udover festivalen. »F.eks. mødes Das Beckwerk og Sophie Calle,« fortsætter han, »man kan se en 35 minutters film med deres samtale.«

Iscenesættelse og bevægelse

»Mødet er udsprunget direkte af festivalen og bragte de to forfattere, der arbejder med det samme projekt, men som ikke kender hinanden i forvejen, sammen,« siger Lund, han sidder i toget på vej hjem fra Louisiana, og det er lige før, signalet på hans mobil forsvinder, men så når han alligevel at sige: »De fandt virkelig hinanden

i løbet af den samtale, det var virkelig to sjælevenner, der mødte hinanden, og der sprang med det samme gnister.«

Calle og Beckwerk snakker om at dø, om at iscenesætte deres egen begravelse, selvom Das Beckwerk aldrig rigtig dør, men bare bliver ved med at snakke om det. Det sidste siger Lund ikke, det er Møller, der lader det slippe galdefyldt ud af sidebenene. Calle og Beckwerk taler om udfordringen ved at undgå teater ved deres begravelse, der er så mange praktiske omstændigheder at tænke på, når man sådan planlægger sin egen begravelse, og det er ikke til at sige, hvem der siger det, men det er nok Calle, der spørger: »You want to be dead in a church, og det er jo det, han gerne vil, Das Beckwerk.«

Filmen med de to er gemt godt væk, det er næsten ikke til at finde, men så er den der alligevel i et hjørne af Sydfløjen, og Calle taler om dengang, hun ville giftes,

det skulle selvfølgelig ikke være traditionelt, selvom hun alligevel ville have bryllupskjole på, men så skulle det i det mindste være i lufthavnen på vej til Kina, og hvis ikke en Concorde var ulykket lige der på landingsbanen, så havde de helt sikkert giftet sig. Det er bare svært at gifte sig, når det er meningen, man skal være ked af det, fordi fremmede mennesker dør foran en.

Receptions udsendte lægger ansigterne i passende akademiske folder, mens de iagttager, hvordan en usminket kvinde placerer to lolitadukker møjsommeligt ovenpå hinanden, hvorpå hun henter en tredje dukke. Sophie Calle (kunstner og forfatter, f. 1953) står bag udstillingen "Take Care of Yourself", som er baseret på en mail hun modtog fra en mand, der ikke længere ville være hendes kæreste. I stedet for at smide brevet ud bad Calle en række kvindelige kunstnere om at komme med deres bud på en fortolkning af brevet. Fortolkningerne spænder bl.a. over en papegoje, et digt, en prædikalogisk konstruktion, en klodset dans og så altså en lille filmstump med lolitadukker.

Det er torsdag eftermiddag, og mange har lagt vejen forbi Calles udstilling. To midaldrende kvinder i matchende striktrøjer ryster på hovedet af papegojen, mens en af Receptions udsendte kommer med et bud på, hvordan den logiske illustration skal læses. Der er en lidt højtidelig stemning. Når folk snager i andre s (manglende) kærlighedsliv, gør de det tilsyneladende med en følelse af at være på forbudt område også selvom de ligefrem har billet til at snage. Man går rundt i andres folks vrede og sorg og kan ikke lade være med at skamme sig lidt over det. Ikke desto mindre udviser museumsgæsterne stille begejstring og flere sender genkendende nik i retning af værkerne. På vej ud fra udstillingen er der film med Calle. Hun er til parterapi uden manden, for han er jo gået.

Genkendelsens kraft

Den finske superstjerne Sofi Oksanan optræder flere gange på litteraturfestivalen, og i den proppede Koncertsal, hvor hun skal interviewes af Anna Libak, havner Møller ved siden af en bornholmsk mand, der gerne vil

fortælle om den finske gothforfatters interview med Lilian Munk Rösing dagen før. »Hun havde mistet sin bagage på flyet«, betror han, »så hun måtte læse op af den engelske udgave af *Renselse*. Hendes engelske er ikke så godt«, siger han, og så træder hovedpersonen ned af trapperne, eller spankulerer er det jo næsten, for hendes lakstiletters hæle er så høje, at hun som enhver pige i laksko må træde varsomt. De sorte og pink dreadlocks er for store til, at hun kan have headset-mikrofon på, og hun modtager efter Christian Lunds introduktion en håndholdt mikrofon, der fungerer som effektiv detalje til Oksanans dybe stemmeføring.

Den gotiske prinsesse læser et stykke op på hæsblæsende og passioneret finsk, hun er selvsikker og vant til det efter al den opmærksomhed, hun har fået op



Sofi Oksanan i samtale med Lilian Munk Rösing

til og efter modtagelsen af Nordisk Råds Litteraturpris 2010 for romanen *Renselse* (Rosinante 2010), men det er alligevel ikke alle, der har læst bogen, så Libak lover, at der ikke vil være nogen spoilers af plottet under interviewet. Det havde hun ikke behøvet at sige, for de to snakker mest om den politiske situation i Estland og den russiske undertrykkelse samme sted og mindre om romanen selv. På den måde er interviewet mindre litterært og mere historisk og politisk, men der er jo også brug for den snak, kan man høre på Oksanan, for der er så mange uoverensstemmelser mellem, hvordan Rusland har skrevet historie, og hvordan hun selv har oplevet det at være halvt estisk. Også romanens udgivelse er fortsat præget af den russiske indflydelse på både Estland og nabolandet Finland. »Putins parti vil stadig styre Finlands udgivelser, og i forbindelse med en russisk udgivelse er der blevet skrevet en

læsevejledning i forordet, som vi imidlertid er uenige om, og derfor er romanen ikke blevet udgivet i Rusland endnu,« fortæller Oksanan.

Da salen bliver opfordret til at stille spørgsmål, lander diskussionen på sandhedskvaliteten i kunst over for den faktuelle videnskab, og Oksanan mener netop, at kunst under ekstreme (politiske) tilstande kan beskrive et forløb bedre og tættere på sandheden, end noget andet kan. »Videnskaben opererer ikke med mening mellem linjerne, som kunsten gør det, og man skal ikke undervurdere værdien af genkendelse i de personportrætter, der optræder i en roman. Det giver et aspekt til sandheden, som videnskaben ikke kan give«, siger forfatterinden.



ning af et stykke fra *Renselse*. »Hun er god, hende Charlotte«, siger Møllers bornholmske nabo, mens vi klapper af skuespillerinden, af interviewer Anna Libak, men mest af alt af gothgiraffen selv, Sofi Oksanan.

*Den norske forfatter Karl Ove Knausgaard er pæn. Faktisk så pæn, at Receptions udsendte får en smule farve i kinderne, da han træder ind foran den litterære menighed. Der er tætpakket i salen, for Knausgård er det uofficielle hovednavn på festivalen, og den udsendte får at vide af sin gymnasielærerlignende sidemand, at man i Norge har fået et nyt ord – at **knause** – det er det, man gør, når man i frokostpauser, hos frisøren og hjemme i privaten taler om Karl Ove, hans bøger og alt det andet.*

Knausgaard er som sagt en pæn mand, men han er ikke for pæn til ikke at lægge fingrene imellem, når han beskriver sine familieforhold og deslige. Pga. disse utilslørede afsløringer af intime/personlige relationer, er han grundigt i vælten for tiden; for hvad er det dér med hans families vrede over bogen? Hvordan kan han skrive så hurtigt og så ærligt? Og er det overhovedet ærligt?

Christian Lund får stillet alle disse spørgsmål og flere til – Knausgaard svarer beredvilligt, og publikum lytter betaget. Han ville ikke

gøre det igen, hvis han kunne gøre det om. Han ville jo ikke gøre nogen kede af det, siger han. Og så fortæller han om skriveprocesser, publikumsforventninger og trangen til at være alene, når man som kunstner skal skabe. Samtalen slutter efter cirka halvanden time, og klapsalverne er mange. Knausgaard siger til slut, at det undrer ham, at de bøger, han skriver, kan interessere andre end ham selv, det undrer ikke Receptions udsendte, som glæder sig til at læse bøgerne og bliver enige med hinanden om at samtaleformen fungerede godt. Det er en befrielse, at Christian Lund som interviewer tør forudsætte, at folk ved noget om forfatteren og genren. En litteraturfestival skal stole på sine litterære festivalgængere – og det gør den heldigvis også. Man fristes til at sige 'godt knaust, hr. Lund.'

Med Ursula og Jørgen i ørene

Selv samme Christian Lund har ladet Møller vide, at Louisiana Literatures vigtigste formål er at skabe nogle oplevelser for og med litteraturen. »Både for forfatterne og selvfølgelig også for publikum, det er jo dem, det hele er lavet for« har han sagt, for forholdet mellem publikum og forfatterne er udfordret, og forfatterne er nødt til at forny deres henvendelsesform. Også derfor er arrangøren så glad for de nyskrevne værker, der er skabt af en række forfattere direkte til og om Louisianas kunst og museet som rum. Møller låner derfor en ipod oppe ved museets indgang og begiver sig ud på et par af lydturene. Hun hører Pia Juul fortælle om Giacomettis jernskulptur *Stående kvinde*, hvor Juul meget sigende (og humoristisk i øvrigt) indleder med: »Psst. Jeg ved godt, jeg er for tynd.« Møller oplever den røde Calder-skulptur foran Louisianas cafe med cirkus-Niels Frank i ørene og bevæger sig rundt den omkringliggende have med Ursula Andkjær Olsens mystiske »Du ved ikke, hvad jeg tænker på«, og på trods af de nyproducerede teksters relative kvalitetsniveau er i det hele taget en god måde at opleve museets rum, litteraturen og modtageren interagere sammen på. Ursula leger lillepige og vil føre én ad bestemte stier, mens Møller resolut kommer i trodsalderen og mærker en barnlig modvilje mod at gå på opdagelse netop de steder, forfatterinden gerne vil føre en hen. Det er spændende at blive direkte påvirket af den levende litteratur på den måde, synes Møller, og det sætter også en institution som Louisiana i et nyt lys.

Museumsgæsterne (eller festivalgængerne om man vil) samler sig i klynger på græsset og nyder at have Jørgen i ørene, som en medredaktør malende formulerer det. Der er havet i baggrunden, museet i forgrunden og Jørgen i midten. Han har naturligvis et par kvinder med sig. De (altså kvinderne) kalder sig Lift Duo og er eksperimenterende og lidt skingre. Egentlig er det slet ikke planen, at Receptions udsendte skal slå sig ned her midt i sensommeren, men de så et skilt: 'Dagens overraskelse'. Jørgen er en god overraskelse, men han er det på bekostning af andre indslag i programmet, som i forvejen er stramt. Receptions udsendte håber derfor, at man næste år vil skabe lidt bedre rum til overraskelser. Måske man ligefrem kunne operere med en frokostpause fra de ikke-overraskende indslag, så kunne man sidde på græsset og lade sig overraske, mens man spiste sin mad og lod både den og alle indtrykkene fordøje.

Latté og Lolita

Arrangør Christian Lund er stolt af de møder, der på

litteraturfestivalen er blevet arrangeret mellem forfatterne, han siger: »Det er forfatterne selv, der er fokus på i modsætning til eksempelvis Bogmessen i Forum, hvor alt sker meget på markedets præmisser. Her sker alt på forfatterens og litteraturens præmisser.«

Litteraturens præmisser har dermed fordret mødet mellem de to forfatterinder Sara Stridsberg og Mette Moestrup, de har begge skrevet om Lolita nemlig, Moestrup i *Golden Delicious* (Gyldendal 2002), Stridsberg i den nye *Darling River* (C&K Forlag 2010), og det er mest den, de skal snakke om, selvom Nabokovs originale *Lolita* (Hans Reitzel 1957) selvfølgelig sniger sig ind og ud af samtalerne også. Moestrup læste betænkeligt nok allerede *Lolita* som 13-årig og har herefter hvert tiår hevet romanen frem, mens Stridsberg først læste deres fælles litterære overlap som 33-årig. »Det foruroligende ved *Lolita* er, at læseren bliver delagtiggjort i Lolitas død og ved at opleve det seksualiserede barn gennem Humbert Humberts øjne bliver medskyldig i hendes forfald,« siger Stridsberg. »Det er jo også, der gør *Lolita* til en genial bog,« siger Møller til sin nabo, denne gang en yngre medredaktør iklædt Suzanne Brøgger-turban, »at den er så velskrevet, at man rent faktisk overtager et pædofilt synspunkt og får sympati for et så sygt menneske.«

Man siger, at syge mennesker er et sundt tegn på et sygt samfund, og også koblingen til samfundet er blevet berørt i forbindelse med modtagelsen af *Darling River*. Den svenske kritiker Aasa Berg har kaldt romanen et symbol på »en infantil kultur med pædofile træk«, hvor det seksuelle og æstetiske ideal fremstår yngre og yngre og ditto mere og mere seksuelt, »tænk bare på mtv og g-strengte til 8-årige,« siger Møller med en albue i siden til sin nabo, og det er i øvrigt jo det komplette modsatte af det, der sker i virkeligheden, hvor det begærede objekt er foranderligt, mens begæret er konstant. Det sidste siger Stridsberg vist, selvom der ikke er meget, hun siger under samtalen. Hun er forsygt og anderledes tilbageholdende ift. Moestrup, der er klædt som en rockstjerne i sorte stramme bukser og ditto bluse og selvtilid. Det er svært at forestille sig, at det er samme Stridsberg, der har skrevet den voldsomme *Drømmefakultetet* (Athene 2007) bygget på Valerie Solanas ultrafeministiske *SCUM*¹-manifest, og i det hele taget må der foregå mange voldsomme ting inde i den generte Stridsbergs hoved. Koblingen mellem *Drømmefakultetet* og *Darling River* er, at de begge bygger på allerede eksisterende kvindebilleder, om end de er meget forskellige, kvindebillederne. Grundlæggende er Lolita fiktiv, mens

Renselse består ikke af private bekendelser, men fungerer som et sandhedsvidne fra en underkuet minoritet. Dermed udvider Oksanan litteraturens verden med den virkelige virkelighed; i hvert fald som hun oplevede den. Det passer i øvrigt godt med det, som Christian Lund har fortalt at mange spontant har sagt, at der er en linje i de forfattere, der er blevet udvalgt. »Der har ikke bevidst været tematiske ligheder mellem de forfattere, der er blevet udvalgt, men man kan godt sige, at der er nogle tendenser i udvalget og tendenser i tidens litteratur. F.eks. omkring brug af eget stof og selvbiografisk stof. Det har ikke været et bevidst valg, men det er det, der sker, når man udvælger efter ens fornemmelse for, hvad man synes, er spændende.« Skuespilleren Charlotte Munch afslutter interviewet mellem Libak og Oksanan med en dramatiseret oplæs-

Valerie Solanas levede i virkeligheden, men de er begge ekstreme udgaver og som sådan arketyper eller eksempler på en kvindetype. Den ene barnekvinden og den anden mandehaderen. Helt bogstaveligt. Begge er også et forsøg fra Stridsbergs side om at holde den døende kvindes hånd og bundler nok i forfatterindens egen frygt for ensomheden, siger hun.

»Sara forstår ikke dansk så godt,« fortæller Møestrup til publikum, men fastholder alligevel et dansk/svensk i stedet for at slå over i engelsk, de to er som veninder, der har mødt hinanden til cafe latte og så en snak om bøger, men det er også svært at være veninde med en rockstjerne, der snakker meget. Venindesnakken giver publikum en voyeuristisk position ved cafebordet lidt for tæt på venindernes bogsamtale, men det, der kunne have været en anderledes interviewform, virker mest uplanlagt og uorganiseret med så uens samtalepartnere.

Udgang

Christian Lund har sammen med Louisiana-direktør Poul Tøjner ikke været bange for at eksperimentere, og det bliver spændende at se, hvad det fører til næste år, når Louisiana Literature vender tilbage.

»Vi forsøger det her for første gang og høster vores erfaringer og om muligt gør det endnu bedre næste år,« siger Lund. »Vores ambitioner er i hvert fald tårnhøje, og vi vil gerne prøve at gøre det bedre og bedre for år til år og tiltrække endnu større navne til næste år.«

Receptions udsendte vil også gerne hjælpe til med at gøre det bedre og bedre og bliver på vej hjem i toget enige om, at det for den studerende del af publikum nok står på havregrød et stykke tid efter festivalen. Selvom det jo ikke burde være noget problem, når man på lousinask vis er blevet mættet med ånd, så ville det nu være rart, hvis det ikke var økonomien, der dikterede, hvor meget af det spækkede program, man har fået lov at opleve. Selvfølgelig skal både Louisiana og festivalen have indtægter, men de (mange) penge, en togbillet tur-retur til Humlebæk koster, er der alligevel ikke rigtig nogen af parterne, der får glæde af. Så hvorfor ikke arrangere busser til Louisiana Literature 2011 og lade det indgå i billetprisen. Man kunne gøre turen til en lydture, så litteraturen blev integreret allerede inden, man nåede museet. På den måde ville man tiltrække flere studerende og

gøre dem lidt rigere både økonomisk og åndeligt. Jørgens Tour de franceske stemme, Knausgårds ydmyge facon og Oksanens viltre hår summer behageligt i hukommelsen, mens toget bevæger sig mod Nørreport. Et par skægstubbede danskstuderende på sædet overfor diskuterer, hvordan kokens datter ville have fortolket bruddet med Jørgen. Måske er det hele bare bekendelser.

anmeldelser



De sagde hans hund havde lopper

Af Rasmus Stenfalk

Peter Laugesen skriver sig stadig tættere på sig selv og på enkeltheden – og hunden, naturligvis.

Der er en vis polemik knyttet til Laugesen-anmelderiet. Kritikerne kan rundt regnet inddeles i to partier. Det første – lad os bare kalde dem Skyumianerne – er mådeholdent glade. De andre – som passende kunne hedde Bukdahlisterne – er ovenud begejstrede. Det Skyumianske mådehold skyldes, at de skam synes, Laugesen skriver nogle udmærkede og af og til endda fremragende digte, men at han beklageligvis, synes de, gemmer dem inde mellem en masse skitseagtige. Bukdahlisterne, derimod, hylder det hele, også det 'skitseagtige', for de elsker Laugesens brogethed, hans altinkluderende skriftprojekt, hvor seriøs refleksion og syret-smukke billeder står side om side med humoristiske sproglege og en jordnær matter-of-factness.

Og så sidder de ellers dér, Bukdahl og Skyum, på hver sin skulder af anmelderen, og hvisker ham i øret. Nuvel, jeg kan vel lige så godt med det samme afsløre, at jeg hælder mest til den Skyumianske position. Laugesens nye, *De sagde hans hund havde lopper*, er en jævnt fed digtbog, hvor de gode digte som oftest er rigtigt gode, og de mindre gode ikke er decideret dårlige, men bare ikke gør så meget væsen af sig.

Laugesen skriver på to tematiske/motiviske niveauer. Det ene niveau beskæftiger sig med det nære og det konkrete, digtene har ofte form af øjeblikssnapshots, og naturen spiller ofte en fremtrædende rolle. Her er træer og blomster og græs og stjerner – og selvfølgelig hunden, digterens egen konkrete og biografiske terrier, Chenga. Det er konkretsansninger, som enten kan løfte sig synæstetisk til en slags lavmælt eufori ("Træerne, af regndisen/ dæmpede mørke eksplosioner/ mod nattehimlen") eller munde ud i en underspillet refleksion over det overhovedet at være til ("Mit lille landskab/ set fra en skråning// Hunden i snor/ blade og bænke// Ingen andre ser det,/ snart er det ikke mere.") Som det fremgår, er refleksionen mange steder præget af en stærk dødsbevidsthed – tiden går, man bliver ældre, snart forsvinder man, og det er meget, meget mærkeligt.

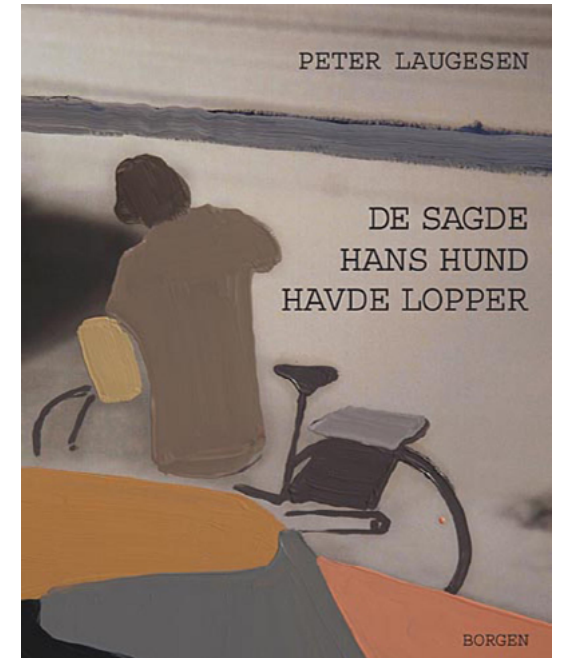
Det andet niveau er mere abstrakt og koncentrerer sig omkring udsigelsesknudepunktet "det" (alternativt "den") – som kan være alt fra sproget til jeget til eksistensen i almindelighed: "Det// kan gøre lidt ondt i sin/ menings- & ligegyldighed, det/ er sjældent til at

se med det samme, at det er, hvad det er, // &/ det er det selvfølgelig/ heller ikke." Her er gentagelsen og paradokset de mest fremtrædende figurer. Som kontraststykker til øjeblikssnapshotsenes zen-agtige konkretion, kan "det"-teksterne læses som forsøg på at begribe og begrebsliggøre hele det eksistentielle bagtæppe for de sansede øjeblikke. Som altså ikke lige sådan lader sig begribe, og der da heller ikke nogen udpræget en- eller helhedsfornemmelse på spil. Tværtimod virker det som et tilbagevendende tema, at tilværelsen egentlig ikke lader sig forstå, men må føles, sanses og drømmes.

Der er mindre gode digte i *De sagde hans hund havde lopper*, især blandt "det"-digtene: "Det jeg er/ og det der gør/ mig er skrift". Forholdet mellem jeget og skriften og eksistensen har Laugesen simpelthen skrevet bedre og skarpere om før.

Men der er flere gode end dårlige. Fra helt straight gode digte: "Det lille/ puf/ med snuden// bagfra/ mod læggen:/ Vi er/ her/ endnu", over underligt billeddannende og mystisk gode digte (som i virkeligheden udgør en tredje minikategori): "Loftet er plettet/ som en gammel mands hånd:/ Hans billet til lyset." til digte, der blander det hele, den konkrete natur, "det'et" og de surrelle billeder, i en slags *full-blown* poetisk vision: "det der vokser langs sporene/ er en susende sang// det er fugle om natten/ hvor uglerne jager// som totter af vat der kredser om øret/& tunger af æter der slikker hjernen// her oppe/ hvor saxofonerne skinner". Det digt er vist et godt eksempel på det, Skyumianerne kalder en jackpot-tekst, sådan en tekst, hvor Laugesen virkelig digter.

Rasmus Stenfalk (f. 1988) læser Dansk og Religion på Københavns Universitet.



Peter Laugesen: *De sagde hans hund havde lopper* (2010)
Borgen
73 sider
199 kr
ISBN: 9788721035877

Discovery Channel – eat your heart out

Af Mads Emil Wivel

Den norske forfatter Erlend Loe har på vegne af landsmanden Petter Amundsen skrevet en forunderligt forvirrende bog om, hvorfor Shakespeare ikke har skrevet Shakespeare.

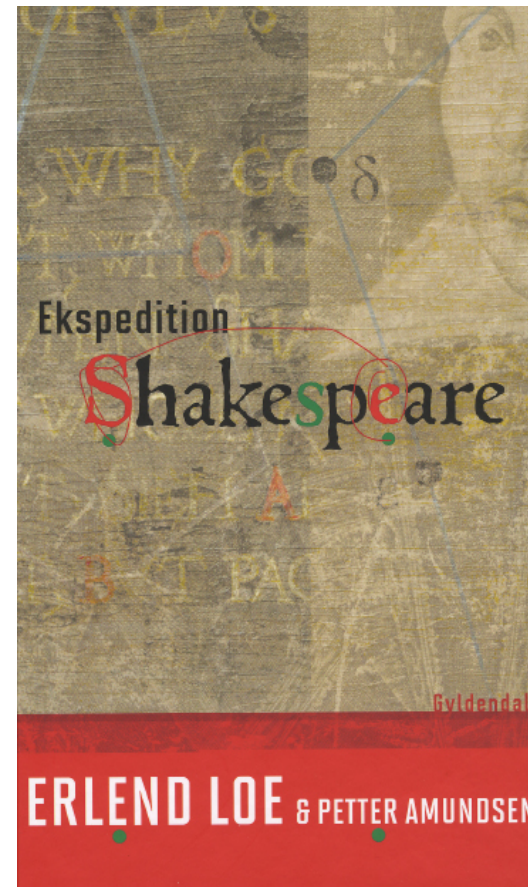
Petter Amundsen er svær at sætte i bås. Han arbejder som organist i en kirke i Oslo, men som sidegeschæft er han husblasimportør, skiinstruktør og børsspekulant. Han er desuden familiefar og frimurer, og efter udgivelsen af *Ekspedition Shakespeare* kan han også skrive kodebryder, konspirationsteoretiker og guldgraver på sit cv. Med Erlend Loe som loyal formidler afdækker Amundsen i løbet af bogens 400 sider et sindrigt og yderst omfattende system af skjulte koder i Shakespeares værker. Bevæbnet med passer, lineal og kryptografisk overskud hakker han de verdensberømte tragedier, komedier og sonetter i småstykker.

Efter tusindvis af mellemregninger når han frem til (jeg må gerne afsløre slutningen, it's not that kind of book), at det i virkeligheden er filosofen og statsmanden Francis Bacon og hans tophemmelige rosenkreutziske omgangskreds, der er ophavsmænd til *Romeo og Julie*, *Hamlet*, *Macbeth* og alle de andre. Det er sådan set allerede en udbredt teori, men Amundsen bringer flere håndfaste beviser på banen. Desuden ved han nøjagtig,

hvordan enhver tvivl kan gøres til skamme. Han har nemlig regnet sig frem til, hvor Shakespeares originalmanuskripter, der ikke er set siden 1623, befinder sig. Desværre ligger de begravet under en sø på Oak Island ud for Nova Scotias kyst i Canada. Og Amundsen kan ikke få tilladelse til at grave. Dermed mangler the smoking gun for den gennemsnitlige *Da Vinci Code*-læser, der i stedet må hænge sin hat på det bevismateriale, der bliver præsenteret i løbet af bogen.

Og det er lettere sagt end gjort. Amundsens argumentation er så indviklet, at det er svært at følge med i et almindeligt læsetempo. Bogen er hovedsageligt skrevet til nørder, der har mod på at nørkle med anagrammer og dissekere små intrikate koder. En tilfældig sætning fra en tilfældig side lyder således: "Læser man *crimes* bagfra, bliver det til *Semi RC*. Semi betyder halv. $RC/2 = 10$. At $RC = 20 (=V)$ optræder, giver også større troværdighed til den operation, som laver BASTAW om til BASTARD på side 131, altså at $W = 21 = R+D$." Personligt er jeg så langsomt opfattende, at jeg må stoppe op og tænke over hvert enkelt ord, før det overhovedet giver mening. Efter sigende har et højtstående Mensa-medlem læst bogen uden at finde en eneste logisk brist, selv er jeg slet ikke i stand til at vurdere indholdets troværdighed.

En norsk anmelder kalder bogen for en anti-pageturner. Det er lige groft nok, men der er langt til typiske Erlend Loe-bøger som *Doppler*, *Volvo Last-*



Erlend Loe og Petter Amundsen: *Ekspedition Shakespeare* (2010)
Gyldendal
466 sider
299 kr
ISBN: 9788702060515

vagner og *Stille dage i Mixing Part*, som kan læses i ét hug, kun afbrudt af hovedrystende latter nu og da. *Ekspedition Shakespeare* kræver et helt andet koncentrationsniveau. Men fortællingen er grundlæggende spændende, og har man matematisk flair og hang til hemmelighedskræmmeri, vil man hygge sig. Besidder man ikke disse egenskaber, skal man stå tidligt op for at få noget ud af bogen. Men så er man i det mindste i samme båd som Loe. Da det går op for ham, hvor mange koder Bacon og resten af det fordækte broderskab har skjult, konkluderer han: "Sikke en bande snu sakter, de folk må have været."

Umiddelbart æstetisk

Af Christoffer Basse Eriksen

Ovenpå lidt ligegyldig halvelektrisk jazz ligger en distinkt og melodisk stemme. Den fortæller om at nyde at være alene og om at være deprimeret omtrent 300 dage om året. Og hvem vil ikke høre om det, så længe det er Jørgen Leth, der udtaler ordene?

For et par uger siden kørte jeg rundt lidt syd for Århus i min mors gamle Peugeot 206, der vist nok snart skal skiftes ud. Nu må vi se. I hvert fald var det en dejlig tur, jeg skulle hente min kæreste ved stationen, vejret var flot, og jeg hørte P2 som jeg altid gør, når jeg kører en tur i min mors bil. Den her dag faldt jeg over et program, som Mikael Bertelsen var vært for, og hvor klipperen (hans navn har jeg glemt) på Jørgen Leths nyeste film *Det erotiske menneske* var gæst. Bertelsen og klipperen sad så og snakkede om mere løst end fast, og da jeg næsten var fremme ved stationen og min kæreste, faldt den så: klippermanden lavede en imitation af Jørgen Leths stemme.

Der findes nok ikke den humaniorastuderende i Danmark, som ikke har blot én i sin vennekreds, der engang imellem falder for denne letkøbte, ironiske reference. Jørgen Leth-imitationen er blevet noget, som alle kender. Hvorfor? Fordi Jørgen Leth, og specielt Leths stemme, er en, vi alle kender.

Jørgen Leths person er knyttet bemærkelsesværdigt tæt sammen med hans stemme. Som *auteur*

voiceoveren til sine egne film har stemmen hægtet sig fast i den smalle befolkning, og gennem sit arbejde som kommentator af Tour de France har også den brede af slagsen taget den til sig. Ligesom Leths person er hans stemme selvhøjtidelig, humoristisk uden at være selvironisk, engageret og desuden: umiddelbart æstetisk. Jeg har flere gange hørt det sagt, at Jørgen Leth kunne lyde interessant, selvom han læste op af telefonbogen. Dette udsagn knytter sig måske til en lettere enkel forestilling om, at Jørgen Leth lyder som en *digter* (og at en digter skal have en specielt *digterisk* stemmeføring) - men omvendt kan man også sige, at der da må være *et eller andet* ved Leths stemme, siden den fremkalder disse associationer. Manden taler med en stor autoritet.

Autoriteten er også i højsædet på det album, som Leth netop har udgivet sammen med Mikael Simpson og Frithjof Toksvig - det andet i det projekt, de har navngivet "Vi sidder bare her". Denne plade, *Ikke euforisk*, er en samling optagelser af samtaler med Jørgen Leth afspillet henover en gang lettere ligegyldig halvelektrisk jazz, nøjagtig som tilfældet var på projektets første udgivelse, *Vi sidder bare her*. At den nyligt udgivne opfølger så er væsentligt ringere, skal det ikke handle om nu. Mere interessant er det nemlig, hvorfor vi i så høj grad fatter sympati for stemmen og manden bag.

Der bliver nemlig umiddelbart skabt en tiltro til Jørgen Leth, når han bare sidder der og fortæller om sine oplevelser og sin indstilling til disse. Ofte er det temmelig banale hændelser, der bliver fortalt, men man lytter alligevel. Jørgen vrøvler, mener et, mener noget andet, alligevel tror man på ham. På nummeret "Ikke euforisk" konstaterer han, at han er deprimeret 300 dage om året, hvordan det hele ikke nytter noget, hvordan han



Vi sidder bare her: *Ikke Euforisk* (2010) Mikael Simpson/Jørgen Leth/Frithjof Toksvig A:larm Music

ingen nytte bidrager med. På næste skæring "Alene Ikke Ensom" hylder han alene-heden og hævder, at han sjældent er ensom og ikke har brug for at fylde dagen op med noget specielt ("der er ingen arbejdssedler, der skal krydses af, det er der altså ikke"). Det passer ligesom ikke sammen - alligevel stoler vi på Leth.

Dette skyldes måske, at lytteren oplever en samhørighed med Jørgen Leth, en umiddelbart æstetisk oplevelse, når han fortæller om sine private oplevelser og syn på livet. Der er nemlig hverken tale om *audiopoesi* eller regulære *numre*, idet teksten ikke er en tekst - den er tale. Derfor forekommer Jørgen Leth tættere på. Hans person bliver ikke reflekteret gennem en tekst, som han læser op eller synger (som det almindeligvis forekommer i musik), og derved mister den sin egenskab af reproducerbarhed (vi skal her ikke fokusere på det faktum, at albummet jo netop er reproducerbart og er produceret i mange eksemplarer, men det, at vi forestiller os Jørgen Leth tale "i kød og blod" og at denne situation, dette øjeblik, er unikt). Vi lærer ikke Jørgen Leth at kende gennem et medie, men er i en direkte situation med ham. Sådan forekommer det os i hvert fald.

Et andet eksempel på dette finder vi på Kris Kristoffersons selvbetitlede album fra 1970. Pladens andet nummer "To Beat The Devil" indledes med en fortælling om, hvordan Kristofferson blev reddet af en mand og hans tekster: "And I'd like to dedicate this to John and June, who helped to show me how to beat the devil", afsluttes fortællingen, hvorefter den egentlige sang begynder. Og selvom Kristofferson nærmere taler end synger sig gennem sangen, er man ikke i tvivl om, at der er en forskel mellem den indledende tak til Johnny Cash og June Carter og så den efterfølgende *sang*. I anden del sammenfalder fortælleren måske nok sam-

men med sangeren, men i den indledende del er der ingen fortæller, der er kun Kris Kristofferson. Således forekommer det.

Talen ligger umiddelbart tættere på menneskets hjerte end skriften. Derfor kan Jørgen Leth slippe af sted med at halvvrøle sig igennem 13 numre på *Ikke euforisk*, uden at det bliver et trist bekendtskab. Den var ikke gået på skrift, men det skal den heller ikke, det æstetiske kan godt klare at være knyttet til det umiddelbare. "Der skal noget liv til", siger Jørgen Leth, og så længe det er til stede, lytter man ikke forgæves.

Christoffer Basse Eriksen (f. 1989) er stud.mag. i idéhistorie ved Aarhus Universitet og er desuden tilknyttet som skribent på musiksitet Undertoner.dk.

Forelskelse i abstrakte former

Af Anna Møller



Amalie Smith: *De næste 5000 dage* (2010)
Gyldendal
92 sider
149,95 kr
ISBN: 9788702094299

Vesterhav, forelsker, fortid og fremtid forenes i Amalie Smiths fine debut, der både indeholder ready-mades, voice-over litteratur og performance-kunst.

Den vil meget, Amalie Smiths debutbog. Ifølge bagside-teksten er der tale om "et forløb i seks dele, som trækker på flere genrer: prosa, digt, optegnelse, manuskript, erindring, voice-over, performance og ready-made", men det kan være svært at få et samlet billede af forløbet, og som sådan er den også nemmere at gå til gennem nedslag i bogens enkelte dele. *De næste 5000 dage* består nemlig af seks dele, der hver især leger med genrer, så lad os starte fra en ende af:

Vestkysten genfortalt

Smith åbner med grynede billeder fra en kyststrækning. Dels er der tale om en illustration af 'kystfodring', dvs. af en proces, der transporterer sand fra havbunden ind til stranden i håb om at stoppe en udvikling, og dels et utydeligt billede fra en sandstrand med mennesker og et sommerhus. På samme vis står prosaen stille og betegner i højere grad et stillbillede af jegets sommerminder end en egentlig fortælling. Tekstens langsomme beskrivelser synes at stå stille, ligesom det, den betegner, ikke ændrer sig.

"Kystfodringen har sat erosionen i stå. Den fastholder landskabet med en modsatrettet bevægelse. En stadig genfortælling af egnen, som den så ud i min barndom i 80'erne. [...] Hvis staten ikke havde fodret kysten, havde stranden og klitterne i dag ligget 40 meter længere inde. Jeg regner ud, at huset ville være faldet i havet det år, jeg fyldte 16."

Ideen om at standse tiden er en generel tematik gennem bogen, og Smith leger med tanken på vidt forskellige planer, som i det følgende, hvor et jeg og et du forsøger at fastholde en fælles virkelighed.

Att. a

Centralt for de private erindringer "Att. a" er netop det, som Smith kalder 'erindringsfordobling'. Denne sker gennem ophævelse af gængs tidsopfattelse via sprogets modsatrettede påstande:

"Der er nutid, som både indeholder fortid og fremtid. [...]. Jeg må opgive at holde mig til tidens, stedets og

handlingens enhed. Vi er både i køkkenet og på taget." Erindringsfordoblingen betegner et forskudt déjà-vu og vedrører både skrifttematik og en optagelse af ønsket om at forstå sig selv og forstå noget umiddelbart uforståeligt. Eller hvis ikke *forstå* det, så i det mindste sætte ord på det. Samtidig er der den her dobbelteksistens eller sameksistens af tider og begivenheder, der fortsætter senere i bogen. Her betegner overstregningerne de ting, der netop ikke siges – eller måske siges – og dermed eksisterer simultant med det nedskrevne.

I tredje del af "Att.a" afslutter Smith næsten rablende humoristisk efter at have filosoferet og erindret:

"Jeg sidder i arbejdsværelset. Jeg printer. Papiret er varmt. Jeg lægger det mod lårene, fordi jeg fryser, og jeg forestiller mig, det er noget fattige mennesker gør, men jeg glemmer, at fattige mennesker ikke har en printer. [...]. Du forsikrer mig om, at jeg aldrig har sagt noget lignende."

Søgeresultater

I et af bogens bedste afsnit møder vi et forelsket jeg, der i stigende grad er fascineret af faktuelle oplysningers rationelle natur. Bevægelsen fra det erotiske møde mellem jeget og duet til en videnskabelig verden er derfor en naturlig bevægelse fra det konkrete mod det abstrakte. Mødet beskrives med en helt unik ømhed, hvor jeget fastholder en slags forelskelsens hvidhed inden bag øjnene, når de lukkes, og det vedvarende lys fortsættes i det naturvidenskabelige stykke: "Jeg drømmer om at standse lyset ved hjælp af en maskine som den, der står på Lene Haus laboratorium i Cambridge, Massachusetts."

Dermed fører forelskelsens møde direkte fra et ønske om at standse og vedholde øjeblikket og lyset over til en bevægelse direkte ind i det laboratorium, der omtales.

>>00:00 Lene Hau er alene i Hau Lab. Hun har i løbet af aftenen standset en bunke lysstråler ved at sænke deres hastighed i et Bose-Einstein-kondensat [...].<<

Jeget ønsker at standse tiden, så forelskelsens øjeblik kan gentages eller under alle omstændigheder ikke kan *mistes*, og det udløser en diskussion af en rent videnskabelig tilgang til det at standse lyset og til at standse eller mangedoble tiden.

Stalkerprotokol

"Stalkerprotokol" er, udover en god titel til et underafsnit, en blanding af en række stillbilleder fra en performance fra 2006, hvor Smith tilsyneladende spiser en buket påskeliljer, et opslag om "Narcissus pseudonarcissus" – dvs. påskeliljen – og private optegnelser fra en sommer og en række sommerforelskelser. Tonen er anderledes ung, konkret og beruset end i "Søgeresultater" og desuden langt mere personlig:

"Jeg tæller mine penge på toilettets gulv. Vasken sejler. Køen vokser. Jeg bliver forfulgt! Modtager beskeder fra fyren i juni. Sender dem videre til ham i august. Tiden er porøs: Jeg folder den sammen og kan se igennem den. Kaster op og vasker hænder igen. Jeg kan undvære. Jeg har alt. Halvandet kilo i overskud og noget at bruge en sommer på. Jeg vil gerne være stærk. Smuk bliver jeg ikke."

Jeg har diskuteret *De næste 5000 dage* med en af mine medskribenter på Reception, og han udbrød under diskussionen spontant: "Jamen handler den ikke bare om forelskelse?", og det gør bogen jo på sin vis. I "Stalkerprotokol" sammenholdes de letforståelige optegnelser med de umiddelbart svært forståelige performance stills, og det giver den tematiske opholden sig ved sommerforelskelser et utilgængeligt udtryk.

Alle døre åbne

Et af bogens bedste afsnit er voiceover-digtene i "Alle døre åbne", der også delvist er optrykt i Forlaget Kronstorks *Antologi 2010*. I dette afsnit tematiseres det ambivalente i at ville sige noget, men ikke gøre det. Og så alligevel sige det i en overstreget bemærkning. Smith selv skriver mere præcist:

»Jeg beklager mit vægelsind, / da det virkelig gjaldt, / og dog fortryder jeg intet! Ethvert valg / præsenterer det bestående, / men optegner samtidig (med løs hånd) / et omrids af det fravalgte. [...]«

Det overstregede repræsenterer den fravalgte formuleringens kakofoniske medstemme og giver et aspekt til digtningen, der ellers er vanskeligt at opnå. På sin vis lykkes det dermed jeget at standse tiden, da flere forskellige og modsatrettede (sproglike) handlinger optræder i ligestillende parallelforløb, og derfor handler voice-overen naturligvis også om sproget selv. Det censurerede eller fraredigerede optræder som en hæsthviskende andenstemme, der afbryder sig selv gang på gang og i mine øjne gør stykket oplagt til kakofonisk oplæsning.

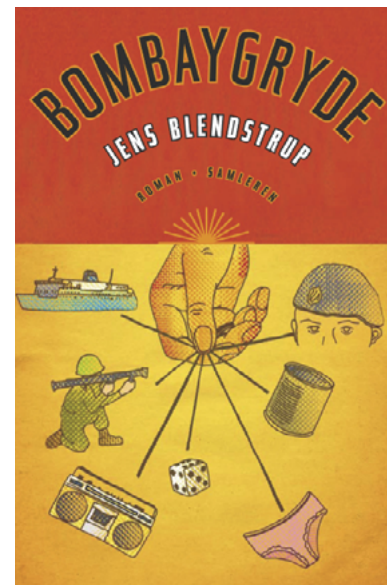
Beretninger om et jordskælv

Som litteratur er "Beretninger om et jordskælv" hverken velskrevet eller originalt, men er i sin ready-made-natur også kun *bearbejdet* og ikke skrevet af Smith, og kun en enkelt sætning skiller sig i mine øjne ud, nemlig denne: "Jeg kunne fortælle, at jeg havde følt eller hørt, at døren ind til mit soveværelse blev åbnet", men fortælle det gør jeget jo så underforstået ikke, og på den måde lykkes det skriften at fortsætte det usagte sagte. Jordskælvet kan dermed anses som det standsede øjeblikks effekt på den fysiske verden, der bogstaveligt talt rystes i sin grundvold.

De næste 5000 dage er ekstremt velskrevet, den indeholder både filosofiske og teoretiske pointer og overvejelser, samtidig med at den er et omt portræt af et jeg, der ikke helt kan få hold på sin virkelighed. Der er imidlertid netop ikke tale om "et forløb", som bagflappen ellers postulerer, da en gennemløbende tematik netop er forsøget på at *standse* tiden, ikke at skabe et forløb. *De næste 5000 dage* har potentiale til både at blive gennemanalyseret og bare nydt, men i mine øjne har bogen også risiko for at fremstå som formøvelser. Eksempelvis er det svært ikke at tænke "Alle døre åbne" som en stileøvelse fra Forfatterskolens årgang 2007-2009, da Sigurd Buch Kristensen har skrevet den samme øvelse til Kronstorks *Antologi 2010*, og på sin vis giver det Smiths eminente skriveegenskaber en unødigt og uretfærdig forklejnende dimension. Det skal dog ikke hindre mig i at læse den igen.

Anna Møller (f. 1984) blev sommeren 2010 cand.mag. i Dansk og Filosofi med et speciale om Søren Ulrik Thomsens forfatterskab. Hun er desuden redaktør på Reception og freelance-journalist for Universitetsavisen og diverse musik- og litteraturmagasiner.

Bombaygryde



Jens Blendstrup: *Bombaygryde* (2010)
Samleren
239 sider
299,95 kr
ISBN: 9788763813808

Jens Blendstups nye selvbiografiske roman *Bombaygryde* er lidt rigeligt ujævn, men den lader til at være det, fordi det var sådan, det skete i virkeligheden

Af Jonas Kleinschmidt

Jeg var storfan af *Gud taler ud*, Jens Blendstrups hidtil største succes som forfatter, og jeg har læst den tre gange, siden den udkom i 2004. Hovedpersonen i dén roman er, som titlen antyder, Gud. Men altså ikke Gud som i GUD, men Gud som i Jens Blendstrups far, Uffe Blendstrup. Han er også med i *Bombaygryde*, her blot i forkortet udgave som Uff, og også denne gang er det ham, der sætter skred i tingene. Efter at have slået sin søn, Leif, i Matador, bestemmer han, at sønnen skal tilbringe det næste år som rekrut i Bornholms Værn. Det sker på de første to sider og er skildret med den dér helt særlige Blendstrupske humor, som blandt andet

kommer til udtryk i den måde, Uffe Blendstrup, her Uff Balleby, taler i romanen: "Thi kendes for ret. At afgå med første ruteferge mod ø-gruppe kaldet Bornholm. At henslæbe 12-16 måneder på omtalte klippeø under indflydelse af ilt, march og mandsmod!".

Og så kan romanen sådan set tage sin egentlige begyndelse. Over de næste 230 sider følger vi Leifs op- og nedture som soldat på Bornholm med appetitvækkende tilbageblik til Leifs opvækst i Risskov. Hvor Jens Blendstrup også voksede op – med masser af underlige brødre, en dominerende far, hunden Schenko og en nervøs, svensk mor. Præcis som i romanen. Af gode grunde ved jeg ikke, hvor meget i romanen der er sket i virkeligheden, og hvor meget der er fiktion. Men mit gæt er, at en hel del er sket, som det står skrevet.

På Bornholm prøver Leif at blive en rigtig, moden mand, så han kan blive sergent. Så han træner med vægte og forsøger at fedte sig ind hos en af sine overordnede. Han får også en kæreste med det formål at blive moden lidt hurtigere. Det kærlighedsforhold er sjovt at læse om og byder på flere passager, jeg læste to og tre gange, fordi de var så sprogligt veloplagede. Som for eksempel Leifs brev til den udkårne:

"Kære Skatty, hvad så, vil du komme sammen eller hvad? Jeg ved godt, jeg ikke har villet det i den grad før, men det vil jeg meget, meget gerne nu. Vi bør også tale med din mor om sagen. PS. Du har søde øjne, når du bliver overrasket".

Men *Bombaygryde* handler ikke om at blive voksen, eller om soldaterkammeratskab, eller om Leifs mærkelige far, men lidt om det hele på en gang og på sådan en helt vildt ujævn og uforløst måde. Men sådan har det sikkert været i virkeligheden, og det er måske det, der er problemet. Spændingskurven i det virkelige liv er bare sjældent særlig spændende. I *Gud taler ud* var der en udvikling. Og så var det bare sjovere at følge Gud, end det er at følge Leif i *Bombaygryde*. Men undervejs i romanen trækker man da på smilebåndet. Og der er flere rørende passager. Det er ikke det. Og scenen, hvor Blendstrup beskriver en skæbnsvanger bilulykke, er helt fænomenal intens. Så spildt læsning er der langt fra tale om. Men det er alligevel svært at se, hvad vi egentlig skal med en hel roman om en ikke synderligt interessant hovedperson og hans ikke synderligt interessante tid som soldat på Bornholm. Måske en novelle havde været nok.

Jonas Beider Kleinschmidt er født 1982, cand. mag i Dansk og Kulturformidling og musikanmelder for Soundvenue.

Pablo på stranden

Af Tim Lissauer

I en bog fuld af sand, strand og vand begår Pablo Llambías et langdigt, der cirkulerer om afsked - men som er svært rigtig at regne ud. For sker der overhovedet noget dér med udsigt over havet?

Pablo Llambías er svær at blive klog på. Debuten *Hun har en altan* (1996) og opfølgeren *Rådhus* (1997) er fortælleteknisk skåret over samme læst, en associerende, fragmenteret og noteagtig stil, som forfatteren selv kalder "associativ på frihjul". Begge udgivelser reflekterer over fænomener og konventioner i moderne tid: Den første med et rejsende jeg, der sårbart og selvbevidst optræder mere eller mindre frivilligt i snart almindelige, snart temmelig absurde situationer. Den næste med udgangspunkt i Danmarks 275 råd-huse, som jeget mener at have fundet en forbindelse imellem, iblandet punktvis nedslag i en spæd kernefamilie, der prøver at finde sine egne ben at gå på.

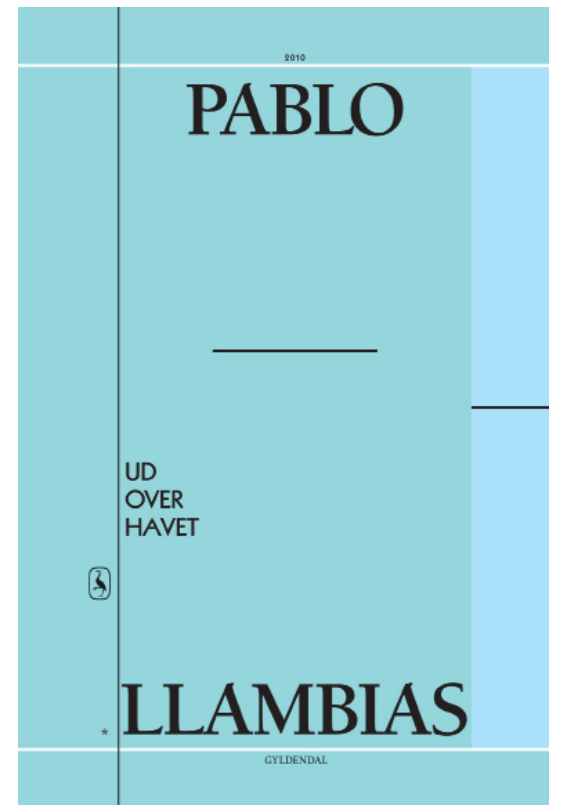
Begge udgivelser spruttede af nysgerrighed efter at kortlægge verden og en skønt konstrueret, humoristisk pinagtighed, mens de sidste par bøger fra den llambianske hånd har sat indholdet over styr til fordel for konceptet. Det drejer sig bl.a. om romanen *...rasende...* fra 2008, hvor det lykkedes Llambías at skabe en så irriterende vranten teenagepige af en hovedperson, at selv Jakob Ejersbos selvretfærdige/-destruktive Samantha (Afrika-trilogiens første bind) ville have svært ved at være i stue med hende. Af netop de to udgivelser, Llambías' og Ejersbos, kunne man konkludere, at når mandlige forfattere omkring de 40 skal beskrive, hvordan pubertetspiger tænker, så fremstår de endnu mere irriterende end rigtige pubertetspiger.

Derefter kom det i litterære kredse meget roste kønsekperiment, gendigtningen af Suzanne Brøggeres *Kærlighedens veje og vildveje* (2009), hvor Llambías' kontrafej i Brøgger-drag på forsiden var det eneste, der virkede endnu mere påklaret end indholdssidens kække pudsighed. Hvis Brøgger er insisterende i sin 35 år gamle tekst, så får hun/han-udskiftningerne i det, der langt hen ad vejen mere er en kopi end en kønsoversættelse, læseren så voldsomt i ærmet, at han/hun/høn står tilbage med bare skuldre. Forfatteren Mads Eslund forsøgte på sin blog at redde kollegaen ud af den brændende bygning ved at hævde, at mere end et kønsekperiment gav gendigtningen "en fornemmelse af, at der er nogle konstanser i kærlighedens og begærets vildveje, hvilke køn de end måtte pløje sig igennem, og hvilken tid (1975 eller 2009) man end måtte befinde sig i." Selv hvis han har ret, så er det en meget beskeden pointe, som man godt kunne være kommet frem til uden at skulle pløje sig igennem hele to gange veje og vildveje.

I Llambías' seneste bog, langdigtet *Ud over havet*, følger vi to succesfulde forfattere og deres tre børn, og allerede på første side lyder det, at "Vi er en fantastisk familie. Det lykkes, dét som vi sætter os for." Vi hører om en tur i sommerhuset og børnene, der leger på stranden, i en række messende gentagelser, med det

ofte gentagne og ildervarslende "Vi siger farvel på en ordentlig måde". Det er dette mantra, der sætter undergangsassociationerne i spil. Ganske vist siger også børnene farvel til hinanden på en ordentlig måde, men når to voksne siger farvel på netop denne vis, så lyder det lidt som en fælles overenskomst i forbindelse med en skilsmisse. Dette understreges af digtet på s. 147, hvor parret sidder på stranden om natten og, med en symbolik så tyk som drivtømmer, sprøjter de tabublagte følelser, som et ordentligt farvel ikke levner plads til, ind i bagdelen på nogle skildpadder: "Vi sprøjter egenskaber ind: vrede, nid, uforsonlighed, ærgerlighed, grådighed, grænseløshed, had, sorg, mistro, mistillid, rethaveriskhed. Vi ser de små dyr kravle ned mod vandkanten med et lille prik i røven. Der er ikke særlig stor sandsynlighed for, at de vil overleve." Når nu bruddet kræver civiliseret opførsel, må havdyrene lade livet. Børnene leger i klitterne, bliver væk og fundet igen, der holdes børnefødselsdag, og man sørger for, at gæsterne husker deres ting, når de går. Men det sker alt sammen i dette fastfrosne farvel, der ikke forløses, fordi følelserne er blevet sendt ud over havet.

Det er svært helt at regne ud, hvad der sker i langdigtet - og om der overhovedet sker noget. Llambías' skrivestil medfører, at tematikkerne sjældent føres til ende. En antydning af en konflikt her, en indledning til et brud dér, tilsat genkommende associationsspor over havet: vand, sand, strand, bølger, skib, horisonten, delfiner, hvaler, (hav)skildpadder, søløver, fisk, tanglopper, terner, klitter, farven blå, snorkleudstyr og undersøiske klipper. Hele langdigtet virker som en afskeds-scene i choktilstand, der tilføjes erindringsglimt fra tiden før chokket. Det tætteste, vi kommer på en forklaring, lyder på s. 155: "Jeg er mere mig selv, end jeg nogensinde kan være. Du genkender mig i min ulykke. Jeg genkender dig i din ulykke. Vores genkendelse ophæver et øjeblik ulykken for hinanden." Spejlingsfiguren antyder en forklaring på choktilstanden: Den gensidige ulykke bliver en matematisk funktion for løsrivelse fra virkeligheden. Men det er svært at vide sig sikker med al det hav, farvel og borthed, der hele tiden gentages.



Pablo Llambías: *Ud over havet* (2010)
Gyldendal
189 sider
199 kr
ISBN: 9788702094275

Antologi 2010

Antologi 2010 er lækker. Layoutet er grafisk set flot, det understøtter teksternes sprogreflexive ærinder, og samlingens titel RIMER. Det bliver næsten ikke bedre.

Det nystartede forlag Kronstork står bag antologien, og forlæggernes mål med samlingen er at fortsætte den tradition for antologier, der har været på det litterære marked gennem tiden. Her har store antologier som Sigdegaden og Billeder fra 80'erne været toneangivende og været med til at definere en (litterær) generation. Samme intention eller mål har Antologi 2010 imidlertid ikke, om end dette måske ændres, når udgivelsen suppleres med undervisningsmateriale senere hen, og der kommer en teoretisk vinkel på de litterære tekster.

Det er på sin vis svært at anmelde antologier, fordi det på den ene side er umuligt at omtale alle bidragsydere, og man på den anden side kan nære et ønske om at ville kunne sige noget generelt om samlingen. For at starte ved det generelle, så har bidragene i Antologi 2010 både dogmer og en vis overordnet tematik til fælles.

Dogmatik og tematik

Der ligger som sagt to dogmer til grund for udvælgelsen af bidragsyderne: Dels er forfatterne under 30, og dels (og vigtigst) er de valgt på grund af deres litterære kvalitet og stil. Forlægger Helle Eeg uddyber aldersdogmet således:

“Vi ville gerne samle unge forfattere, der ikke var slået igennem endnu, men det er et svært kriterium at sætte, og så var det lettere at sætte skæringsdatoen ved 30. Det har også sorteret en del mere kendte fra, som ellers ville have været oplagte til den her antologi.”

Ud over dogmerne er der, som jeg ser det, nogle tematiske overensstemmelser mellem forfatterne.

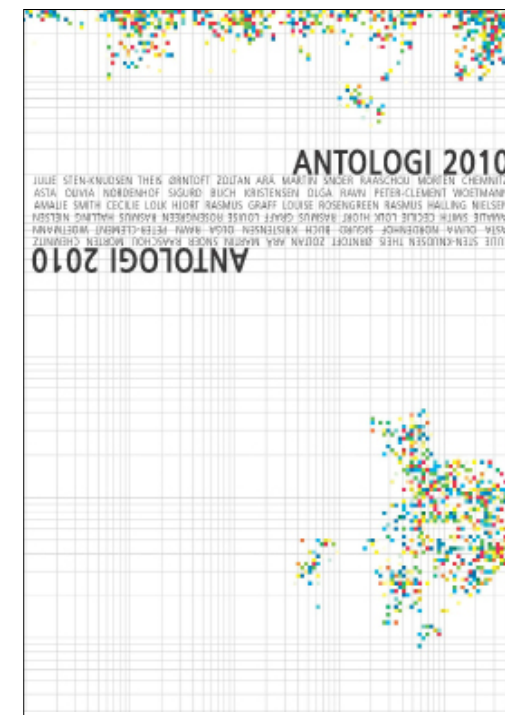
De går overordnet på, at der er en optagethed af det fænomenologisk sansbare og en slags optælling af det, der er i verden, og som sådan er mange af teksterne funderede i ontologiske, men samtidig subjektive undersøgelser. For det andet er det slående, i hvor høj grad sproget fremstår selvrefleksivt og hvor meget af det producerede, der handler om det at skrive, og som leger med sprogets form. Det selvrefleksive ses også i legen med det intertekstuelle, og eksempelvis spiller Olga Ravns bidrag op imod Tove Ditlevsens Pigesind, mens Rasmus Halling Nielsen klipper e-mailet realtekst direkte ind i sine digte. Sidst, men ikke mindst, er der mange af de kvindelige forfattere, der skriver om køn, og en af dem er netop Olga Ravn.

Stammende utilnærmelighed

Det specifikke kunne være nedslag på nogle af antologiens bedste bidrag, og lad mig netop opholde mig ved nogle af de bedste, for kvaliteten svinger desværre ret meget. **Olga Ravn** har til fulde udnyttet den layoutmæssige frihed og sat sin tekst på højkant. Hun skriver om kroppen, om det umiddelbart sansbare, og rabler derudaf i svimlende opremsning:

“[...] unøgen og afklædt bliver kroppen fremmed mod kroppen / pigesind må bukke under for pigesind. / ejendelen bliver ejendel under blikket, ja, under hånden, ja, bliver træet til billede under tilføjelsen / berøringens tilføjelse, berøringens ejerskab, ja, også talens italesætten, at være under hænderne, sagt. / og trusser i rødmeleret pigesind og kvalificeret indhold.”

Det røde er gennemtrængende, står der et andet sted i Ravns tekst, og det røde findes både inde i sindet og ude i verden, og som sådan er uddraget fra Pigesind både en registrering af, hvad der ontologisk findes i verden, og hvad der kan findes inde i mennesket.



Antologi 2010
(red. Lars-Emil Woetmann og Helle Eeg)
Kronstork
171 sider
150 kr
ISBN: 9788799380107

Af Anna Møller

I Antologi 2010 fortsætter forlaget Kronstork en tradition for antologier, der samler tidens litterære trends. Bidragsyderne er alle under tredive og har i nogen grad både dogmer, stil og tematik til fælles. Det viser de i et værk, der svinger mellem virkelig godt og temmelig dårligt.

Ravns digtning er mættet både i stemning og betydning og er ikke umiddelbart lettilgængelig. Det er heller ikke **Rasmus Halling Nielsens** bidrag, der bevæger sig fra det (for mig) komplet meningstomme cut-up ready-made til en rablende fabuleringen fra en (for forfatteren) uforståelig verden. Halling Nielsens readymades er blandet med uddrag fra mailkorrespondancen mellem forfatter og forlæggere, den er delvist streget ud med sort og fyldt med politiske og dagbogslignende notater i forskellige skrifttyper. I de stream of consciousness-lignende stykker vælter ordene ud, mens talesprog, diverse referencer og en næsten beruset og berusende eksplosion folder sig ud:

“Pibler halshugget som stænk fra et sprængt glas mælk et stort et, lige der, som et skæg. Kom forbi! Sov godt. Kram. Alle elsker hinanden, vi smider om os, med, du ved, det hele, lækkert, dollars, aldrig – nej ikke så

meget. Det var lige på tungen at pillen men det var da ogs månen, igen månen, men i Spanienportugal dvs det samme – empiri HAPS empiri – SES!”

Halling Nielsen kværner afsted. Han har ofte et internationalt politisk islæt i sine readymades, og det uforståelige i fortællerens rablen står derfor netop som pendant til det uforståelige i verden.

Overstregningens kakofoni

Andre bidragydere, der er relevante at fremhæve, er **Amalie Smith** og **Sigurd Buch Kristensen**, der i de bedste øjeblikke benytter sig af skrifttematik med overstregninger og dermed laver en slags indholdsmæssig fortætning. Det gør dem både oplagte til analyse og – i Smiths tilfælde – også til kakofonisk oplæsning. Da Smiths bidrag er et uddrag fra De næste 5000 dage, der anmeldes andetsteds i dette nummer af Reception, opholder jeg mig lidt ved Buch Kristensen og lader hans fortættede, filosofiske og til tider næsten uforståelige Lyrik fungere som model for overstregningens oxymoronske kraft.

Smith og Buch Kristensen benytter imidlertid ikke overstregningen på samme vis. Mens den hos Smith fremstår som en dobbeltstemme, der taler i munden på Lyrikken, synes Buch Kristensen især optaget af overstregningen i kraft af dens indvirkning på Lyrikkens positionelle rumlighed. Med andre ord hæfter Buch Kristensen sig ved tings fysiske placering over for hinanden og lader præpositioner udgå, så alt på sin vis smelter sammen. Dette eksempelvis i ”foto”:

“bag de elektriske hegn eller under hegnet løber åen bag hvilket markerne breder sig før bygningen rejser sig eller bygningen rejser sig og markerne flader ud før åen bryder billedet eller hegnet følger horisonten [...]”

Buch Kristensen skriver sin verden frem gennem sproget, og sprogets selvrefleksivitet fungerer - sammen med ideen kærlighed - som en konstant i Lyrikkens ontologiske stillen spørgsmål. På første side hedder det

således:

“Sandheden ville ikke frem eller beroede på (præposition) / Ruinen genrejst / Kærligheden grunder sig ikke i begivenheder, ellers lod / det sig gøre at diskutere den / [...] / I kærligheden ses oprindelsen til ideerne om det gode / Tanken om kærligheden er ondskaben per rifær.”

Hos andre af antologiens forfattere er det i højere grad en fysisk kærlighed, der fungerer som udgangspunkt for Lyrikken, og dette især i Asta Olivia Nordenhofs seksuelle og humoristiske kortprosatanker.

Sex, fiction and rock'n'roll

Hun leger med fortælleren, med læseren og med kønsrollernes statiske form, hun er **Asta Olivia Nordenhof** og hendes overseksuelle, humoristiske og voldsomme stil går utvivlsomt ind hos manganen et digterhjerter, læs bare her:

“Forpulede netop forpulede stier. Jeg har kneppet den sti før. Jeg har kneppet den gul og blå og efterårsnuancer. I sengen er duet pludselig ikke så meget til blowjob, mere til nærvær, er du da sindssyg en seksuel præference at ha.”

Nordenhof besidder en enormt potent og rablende kraft, sproget strømmer i bølger ud fra siden og drejer sig især om lyst, mænd, kvinder og køn. Det er lige ved at blive for meget, så man næsten har brug for en enkelt hvid side for lige at komme sig.

Forfatterportrætterne bagerst i antologien har forfatterne selv stået for, og den kreative frihed har udmundet i så forskellige biografier som en mailadresse, ingen oplysninger, en påstand om at en af forfatterne fungerer som ghostwriter og så netop Nordenhofs “21 år gammel. Har grønne øjne”. Det er sgu virkelighed, der vil noget.

En af samlingens absolut bedste er **Theis Ørntoft**, og jeg har på fornemmelsen, at han bare bliver bedre og bedre – eller også er det måske bare mig, der har skul-

let vænne mig til hans rockstar-stil fra Yeahsuiten. Ørntoft leger med mange ting ud over læseren, forbilleder og skriften, han leger med fikcionalitetsbegrebet og med muligheden for at kunne konstruere virkeligheder gennem skriften. Han skriver:

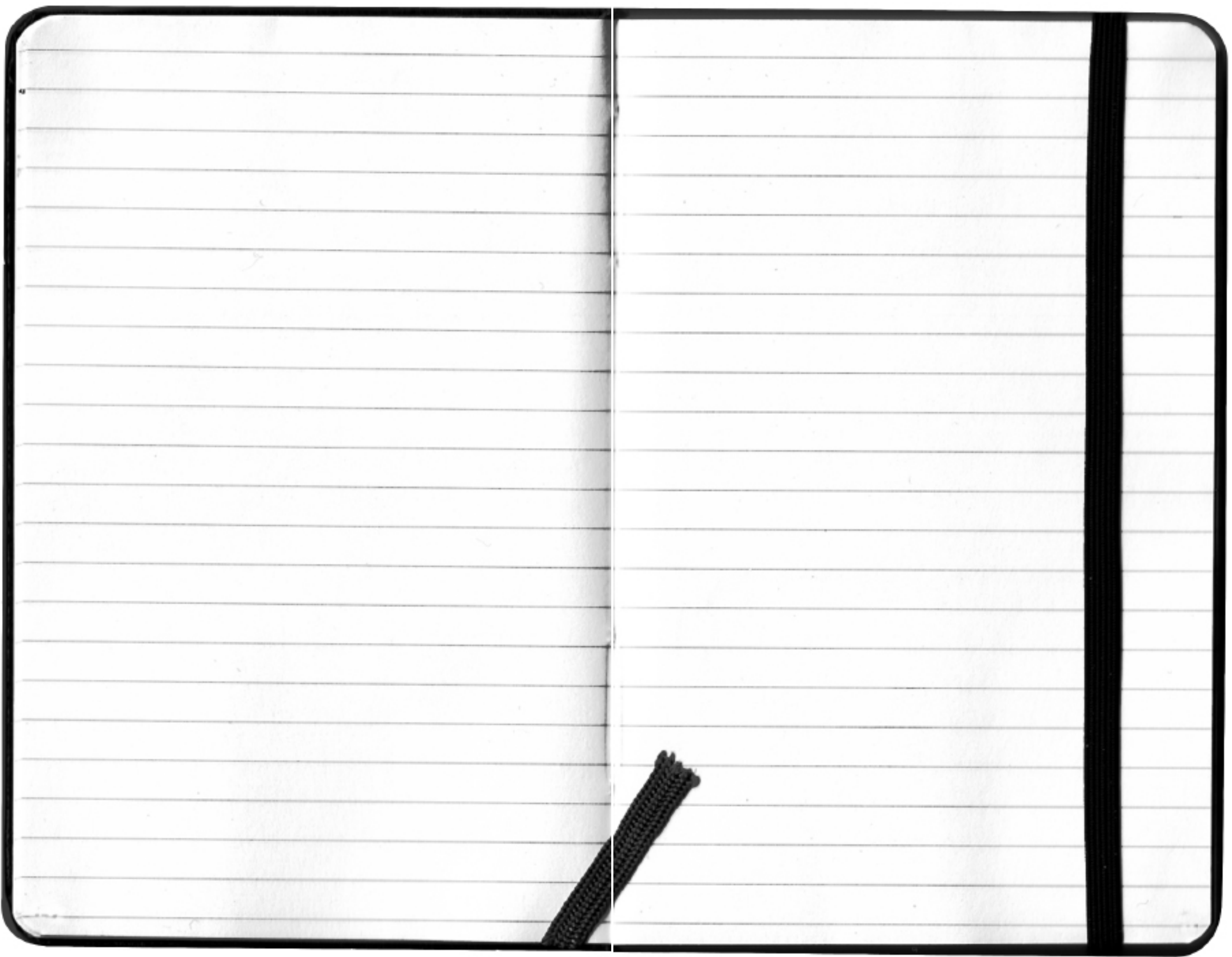
”Jeg citerer Marguerite / Duras i et køkken og du begynder at græde / [...] / [...] Det passer sikkert ikke / jeg har aldrig stået i et køkken og citeret Duras, men / det er ikke så vigtigt, det vigtige er at det kan være sket. Jeg / er ikke bekendt med forskellen på et oplevet og et uoplevet stof, for mig er begge domæner fikionaliserede og lige / værdifulde potentialer i en videre udfoldelse”.

Forholdet mellem virkelighed og en fortalt virkelighed er flydende, og det grænseløse er et tema hos Ørntoft. Lyrikens jeg er som “[...] en tennisbane uden linjer”, og i det hele taget er der mere fokus på bevægelsens øjeblikke end på at holde sig inden for linjerne. Der er da heller ikke meget, der kan stå i vejen for Ørntoft, og da slet ikke forbillederne.

Det stritter!

Der er stor kvalitetsmæssig forskel på bidragene i Antologi 2010. Der er mange virkelig gode tekster, men desværre også enkelte, der falder helt igennem. Det kunne være rigtig interessant, hvis de to forlæggere også ville forsøge sig med en definition af, hvad de trykte bidrag så vil, og om man med bidragene kan tegne omridset af en generation.

Anna Møller (f. 1984) blev sommeren 2010 cand.mag. i Dansk og Filosofi med et speciale om Søren Ulrik Thomsens forfatterskab. Hun er desuden redaktør på Reception og freelance-journalist for Universitetsavisen og diverse musik- og litteraturmagasiner.



Reception #69: Hankøn

Da en fremtrædende dansk litteraturkritiker i et foredrag for nylig gjorde status over det forgangne bogår, blev det kvinderne, der løb med opmærksomheden. 'Furier' blev de kaldt, denne flok unge forfatterinder, der med tindrende aggressivitet skriver om krop og begær på en måde, der kunne få selv Carl Mar Møller til at ligne en uskyldig skoledreng.

Men hvordan står det til med mændene i nordisk litteratur? Ofte ser det ud til, at de er blevet nogle underlige skravl; snarere end at være forbilledlige helte, er de patologiske eksistenser, typer på defekte mænd. Tænk for eksempel på drengemanden *Doppler* i Erlend Loes roman af samme navn eller på den skarptungede, men mere eller mindre handlingslammede Lasse i Lars Frosts *Smukke biler efter krigen*.

Er disse halvmænd karikaturer, eller er de et tidsbillede? Og findes der slet ingen helte, mændene kan holde op for sig? Skal man forstå dagspressen, er mænd i dag de nye tabere, både i hjemmet og på uddannelsesmarkedet – men hvordan ser det ud i litteraturen? Er det efterhånden kun unge kvinder og gamle mænd som Jørgen Leth og hans kumpaner, der tør sige pik og kusse, og har den hvide middelklassemand overhovedet længere noget som helst at skulle have sagt, når forfatterinder og feminister råber op, og "køn" efterhånden kun er synonymt med "kvinde"?

Tidsskriftet Reception tager temperaturen på dagens mand og ser nærmere på manderollen i den nordiske litteratur gennem tiden. Vil du være med, så tøv ikke med at sende os en præsentation af din artikelidé på redaktion@tidsskriftetereception.dk senest d. 15. februar 2011. Endelig deadline for indlevering af artikler er derefter 15. marts 2011.