

Tidsskrift for litteraturvidenskab

# TRAPPE TUSIND

TRAPPE TUSIND NR. 3

## Nr. 3

Mattoiden

Mellem tabu og transcendens

Legeme og kød

Trierdicé-problemet

Lidt om at undervise i skrivekunst

Zaroum Waroum Daroum

Den højeste orden er kaos

En forbyrder er en sjakal er en bioraptor

Ørntoft, Halling Nielsen, Spahr

TRAPPE TUSIND  
Tidsskrift for litteraturvidenskab  
Nr. 3, oktober 2009

Pris i løssalg: 30 kr.

© Bidragsyderne & TRAPPE TUSIND

REDAKTION

Iben Engelhardt Andersen  
Tine Dolmer  
Mikkel Krause Frantzen  
Mette Larsen  
Nicklas Freisleben Lund  
Kasper Skovsø Møller  
Kizaja Ulrikke Routh-Mogensen (ansv.)  
Ulla Tommerup  
Katrine Hornstrup Yde

LAYOUT

Kizaja Ulrikke Routh-Mogensen

OMSLAGSILLUSTRATION

Jonas Jensen

UDGIVET AF

Foreningen Trappe Tusind

TRYK

Frederiksberg Bogtrykkeri

REDAKTIONSADRESSE

Trappe Tusind  
c/o Institut for Kunst- og Kulturvidenskab  
Københavns Universitet  
Karen Blixens Vej 1  
2300 København S

[www.trappetusind.dk](http://www.trappetusind.dk)

Abonnement kan tegnes ved henvendelse  
til [trappetusind@gmail.com](mailto:trappetusind@gmail.com)

*Udgivet med støtte af Kulturministeriets  
bevilling til almenkulturelle tidsskrifter*

ISSN 1903-461X

- 4 Cesare Lombroso  
**MATTOIDEN**  
Uddrag fra *L'uomo delinquente* (1876)
- 7 Mads Peder Lau Pedersen  
**MELLEM TABU OG TRANSCENDENS**  
Nordpolen som hybrismotiv
- 16 Karsten Wind Meyhoff  
**LEGEME OG KØD**  
Bemærkninger om den æstetiske fremstilling af kroppens grænser og bevidsthedens psykopatologiske regioner i seriemordergenren
- 27 Thomas Grene Helsted  
**TRIERDICÉ-PROBLEMET**  
Om lidelse, æstetik og spørgsmålet: Hvad er meningen? i Lars von Triers *Antichrist* (2009)
- 38 Pablo Llambías  
**LIDT OM AT UNDERVISE I SKRIVEKUNST**
- 46 Mette-Marie Zacher Sørensen  
**ZAROUM WAROUM DAROUM**  
Konkretisme og digitalisme
- 56 Torsten Bøgh Thomsen  
**DEN HØJESTE ORDEN ER KAOS**  
Facebook og YouTube i et romantisk kunstperspektiv
- 66 Ulf Houe  
**EN FORBRYDER ER EN SJAKAL ER EN BIORAPTOR**
- 72 Theis Ørntoft  
**DIGTE**
- 76 Rasmus Halling Nielsen  
**UDEN TITEL**
- 81 Juliana Spahr  
**THE TRADITION & CLEAR DARK**

## MATTOIDEN

Uddrag fra *L'uomo delinquente* (1876)

En anden variant af galskab, som fortjener særlig opmærksomhed, ikke for dens udbredelse, men for dens usædvanlige karakter og de forbrydelser, den giver anledning til, er mattoïdismen. Kun få kvinder er mattoïder (kun én kvindelig mattoïd, Madame Michel, er fundet i Frankrig, og jeg er i løbet af de seneste tyve år kun stødt på en enkelt i Italien). De er heller ikke unge, for jeg har kun truffet to ungdommelige mattoïder. Mattoïder er sjældent soldater eller bønder, men man kan ofte møde dem blandt bureaukrater, doktorer og teologer.

Generelt udviser mattoïder kun få tegn på fysisk degeneration. Kun enogtyve mattoïder ud af en gruppe på tredive havde mere end én anomali, tolv havde to, to havde tre, to havde fire, og én havde seks. Næsten alle disse havde en mani med at skrive. Adskillige af dem havde endda en intelligent og harmonisk fysiognomi. Et nøje studie af ti af dem har ikke afsløret nogen former for abnormalitet, hvad angår vægt, styrke (målt med et dynamometer) og følsomhed over for berøring eller smerte.

Modsat de, der er født kriminelle, udviser mattoïder hengivenhed over for deres familie – blandt mændene endda på grænsen til det overdrevne. Men en sådan ekstrem opvisning i altruisme maskerer blot deres store forfængelighed. Andre positive karaktertræk, som de også gerne overdriver, omfatter en etisk sans, tro på orden samt ædruelighed. Deres mådehold kan ses hos kriminelle såsom Bosisio, som spiste usaltet polenta; hos Passanante, som kun spiste brød; og hos Mangione, som udelukkende spiste kikærter og bønner.

I mangel på intelligensmæssige anomalier kan mattoïder være snedige, virksomme i det daglige liv, dygtige læger, politikere, soldater, undervisere og statsrådgivere. Men de skiller sig ud i deres morbidt overdrevne iver efter arbejde, der ligger uden for deres eget felt og langt overgår deres beskedne formåen. Denne energi kan minde om geniets, men den fører ikke til samme resultater. Passanante gik for eksempel fra at være kok til at blive lovgiver; Lazzaretti transformerede sig fra vognmand til profet og teolog; og to midaldrende fuldmægtige blev henholdsvis amatørfilolog og retsmedicinere.

4 Det mest markante træk ved mattoïderne er overfloden

af skriverier. Bluet, en hyrde, efterlod sig intet mindre end 180 notesbøger, den ene mere åndsforladt end den anden. Passanante, som var mere interesseret i at få publiceret sine breve end i sit eget liv, fyldte side op og side ned med sine skriverier. Da jeg spurgte Bosisio, hvorfor han i midten af juni stillede sig til skue halvt nøgen, iført sandaler, men ingen skjorte, svarede han:

*For at imitere de gamle romere, på grund af mit helbred og, ikke mindst, for at rette offentlighedens opmærksomhed mod mine teorier. Ville du måske have stoppet mig, hvis ikke jeg var stadset ud på denne måde?*

Selvom deres skriverier er mere afsindige end det, de sindssyge indsatte i asylerne skribler ned, udviser mattoïder sund fornuft, listighed og sans for orden i deres hverdagsliv. Deres overdrevne selvværdsfølelse viser sig snarere i deres skriverier end i deres daglige sprogbrug og opførsel. I lighed med monomanikere og genier, synes mattoïder at gå ind for seriøse tanker, men deres skriverier er også mærket af absurditet, selvmodsigelser, omstændelighed, gale trivialiteter og, ikke mindst, forfængelighed. Passanante prædikede for eksempel som udgangspunkt for, at vi "ikke må ødelægge menneskeliv eller ejendom" og burde "respekttere regeringen". Han modsagde siden sig selv ved at nedkalde død over parlamentsmedlemmer, fornærme monarkiet og forsøge at begå kongemord.

Det klareste tegn på sindssyge hos mattoïderne er ikke så meget svulstigheden i deres idéer, men selve de manglende proportioner i disse forestillinger. Efter at have formuleret en velfremført og i sig selv ganske sublim idé, tilføjer de en anden middelmådig, uværdig og paradoksal idé, som modsiger deres hovedteori. Ligesom de sindssyge har de tendens til at gentage visse ord og sætninger hundredvis af gange, endda på samme side. Således gentages ordene *prøve igen* i et af Passanantes kapitler hele ethundredeogtreogfyre gange.

Strafferetten viser kun interesse i mattoïderne, når deres egoisme får overtaget. Da forsvinder deres ro på et øjeblik, hvilket baner vej for en delirisk opførsel, især når deres rygter bliver besudlet, eller når deres neurose bliver for voldsom. Deres forbrydelser bliver næsten altid begået i al offentlighed under påskud af, at det bidrager til almenvellet, drevet frem af den uimodståelige spontanitet, man kender

5



fra epileptikerne og de moralsk sindssyge.  
Attentatmanden Guiteau skrev, at

*når sindet bliver grebet af inspiration, går det i sandhed ud over sine egne grænser. I begyndelsen fandt jeg tanken om mord skrækindjagende, men så indså jeg, at det var en sand inspiration... I femten dage følte jeg mig inspireret. Jeg hverken spiste eller sov, indtil jeg havde gjort mit arbejde: dernæst sov jeg i den grad godt.*

Hvad, han beskriver, er epileptisk impulsivitet.

Mattoider undskylder sig selv ved at hævde, at de har altruistiske motiver, men denne påstand er blot et skal-keskjul for deres selvrigtighed. De leder revolutioner, begår kongemord og organiserer revolter for at skjule deres personlige hævnagt bag den gode sags tjeneste. Kort sagt skjuler deres falske generøsitet deres kriminalitet for både dem selv og andre. Mattoidisme udgør en gren på den moralske galskabs degenererede træ, akkurat ligesom forfølgelsesvanvid, alkoholisme og hysteri. Hos mattoiden Sbarbaro kombineredes alkoholisme med et forfølgelseskompleks og et erotisk delirium. Guiteau led af religiøsitet, fantasier om forfølgelse og opblæste ambitioner.

En anden variation af mattoiden, som allerede er grundigt studeret af andre, udgøres af den evindelige plageånd, også kendt som den proceslystne maniker. Med normale kranier og ansigter, men med forstørrede leverer, hundser de ustoppeligt med andre for at anlægge sag. Et eksempel på denne type er Guiteau, svindleren, ægteskabsbryderen, den moralske galning og politiske attentatmand, som konstant forpestedede den højere administration i ønsket om at blive nomineret til titlen som ambassadør og kabinetssekretær. Han skrev også teologiske bøger og artikler. De proceslystne manikere forener aspekterne af monomani, mattoidisme og kriminalitet.

*Oversat fra engelsk<sup>1</sup> af Katrine Hornstrup Yde*

1. Cesare Lombroso: "The Manicoid" i: *Criminal Man*. Duke University Press, 2006 (1876).

## MELLEM TABU OG TRANSCENDENS Nordpolen som hybrismotiv

MADS PEDER LAU  
PEDERSEN

I dag er Nordpolens<sup>1</sup> rolle i den offentlige bevidsthed mere eller mindre begrænset til at være et symbol i debatten om den globale opvarmning: Når polens is smelter, er dommedag nær. Den amerikanske polarforsker Mark Serreze siger om dens symbolske betydning:

*From the viewpoint of science, the North Pole is just another point on the globe, but symbolically it is hugely important. There is supposed to be ice at the North Pole, not open water.<sup>2</sup>*

1. Når Nordpolen omtales i det følgende, menes der den geografiske nordpol, medmindre andet er angivet.

2. Citeret efter Connor.

Nordpolen kan siges at være et tabuiseret område i den forstand, at den helst bør forblive, som den er, uden menneskelig tilstedeværelse. Hvis mennesket alligevel symbolsk invaderer polen, i form af klimagasser og heraf følgende afsmeltning, resulterer tabuoverskridelsen i, at polen ligeledes invaderer menneskets verden med stigende verdenshave og deraf katastrofale konsekvenser.<sup>3</sup> Nordpolens tabuisering kan således siges at være et klassisk hybrismotiv.

3. Lovelock, s. 68.

Når man husker, at klimadebatten er af nyere oprindelse, kunne man formode, at også iscenesættelsen af polen som tabuiseret område er af nyere dato. Det er imidlertid ikke tilfældet: Tværtimod var der gennem det 19. århundrede en litterær tradition for at iscenesætte polen som tabuiseret område, hvor overskridelsen af tabuet skyldes hybris, og katastrofer bliver resultatet. På samme tid var der, på paradoksal vis, en tendens til at fremstille polen – i hvert fald indtil den blev nået – som et ekstremt attråværdigt sted, et objekt, der må besiddes af mennesket.

Det paradoksale gentager sig i polens geografiske kvaliteter: Nordpolen er et orienteringspunkt. Den er det nordligste punkt på kloden, den ene af de to poler, om hvis akse Jorden drejer, og dens placering blev brugt til at udfærdige metersystemet.<sup>4</sup> Men den er også den mest ekstreme periferi og sammen med Sydpolen det sted, der er længst fra ækvator. Dens afsondrethed betyder, at den samtidig er ubekendt, et tomt punkt – den både definerer verden og er selv undefineret, ligesom dens tilstand, jf. Serreze, definerer verdens tilstand uden i sig selv at have indflydelse på den. Den var før sin opdagelse i 1909 et ukendt grænseland og

4. Whitelaw, s. 34.

et utopisk sted, hvor fantasien havde frit løb. I kraft af disse kvaliteter identificeres polerne, som den amerikanske litterat Victoria Nelson udtrykker det, med "the furthest unknown reaches of the self/world and, for that very reason, with its transcendent center as well."<sup>5</sup>

5. Nelson, s. 146.

Nordpolen er på samme tid tabuiseret og eftertragtet, fordi den både er kendt og ukendt. Den er et sted, der markerer grænser og måleenheder, men også et sted med mulighed for transcendens: at se verden, som den er. I muligheden for transcendens ligger dog risikoen for, at den slår om i hybris; forsøget på at sprænge rammerne kan hurtigt blive til overmod. Afbrændingen af fossile brændstoffer har muliggjort menneskets økonomiske transcendens, men har også vist sig at være potentielt skæbnesvanger, symboliseret i smeltende iskapper.

Jeg vil i det følgende først gøre rede for Nordpolens status gennem det 19. århundrede; dernæst vise, hvordan skønlitteraturen benyttede polen som et tomt punkt, hvor fantasier om transcendens og forbudte områder kunne udspille sig. Det er i den sammenhæng vigtigt at bemærke, at polen endnu ikke var nået, da nordpolsfiktionerne blev skrevet. Gestaltningen af Nordpolen som hybrismotiv er et gennemgående træk ved nordpolsfiktionerne, der gentages i klimadebatten af i dag. Selv om Nordpolen – af årsager jeg senere vil komme ind på – ikke spiller nogen rolle i nutidens skønlitteratur, er den alligevel i en vis forstand stadig tabuiseret.

### Nordpolsfeberen raser

I dag består polens status i en frygt for at miste den. I det 19. århundrede var det indtagelsen af Nordpolen, der gav den dens unikke status. Forsøgene på at nå polen nød en kolossal bevågenhed, indtil amerikaneren Robert A. Peary endelig nåede dertil i 1909.<sup>6</sup> Inden da havde et utal af arktiske ekspeditioner forsøgt sig: både med at nå Nordpolen og med at søge efter Nordvestpassagen. I perioden 1577-1877 drog hele 150 britiske ekspeditioner til Arktis.<sup>7</sup>

Den store interesse skyldtes måske især, at Jordens uopdagede steder var ved at slippe op, efter at Afrikas indre var blevet kortlagt i slutningen af det 19. århundrede. Nye, uopdagede steder måtte findes. Den tyske litterat Oliver Lindner modstiller dog opdagelsen af Afrika og opdagelsen af Nordpolen: I Afrika var det adgangen til råstoffer

og geopolitiske forhold, der var grunden til opdagetrangen. Nordpolen var i den sammenhæng et rent symbolsk objekt, der ikke desto mindre var voldsomt efterstræbt.<sup>8</sup> Det skal ses i sammenhæng med, at:

*[t]aking possession of the blank spaces on the globe and thereby mapping and defining the unknown were widely seen as features of a nation's greatness.<sup>9</sup>*

8. Lindner, s. 95.

9. Ibid., s. 94.

Ved opdagelsen kan man tale om en ophøjelse af nationen, en national transcendens, mens rejsen i sig selv var en grænsebrydende handling. Opdagelsen blev målet, ikke midlet.

Symbolet på den arktiske udforskning blev den britiske opdagelsesrejsende Sir John Franklin, hvis 1845-ekspedition drog ud for at finde Nordvestpassagen – en alternativ søvej til Orienten, nord om Nordamerika. Men Franklin-ekspeditionen forsvandt; den blev sidst set i juli 1845. Ironisk nok var det forsvindingen, der for alvor satte gang i den arktiske udforskning: Over 30 eftersøgningsekspeditioner blev sendt af sted i årene efter, men lige lidt hjalp det. I 1859 blev en varde, der gemte på mandskabets beretninger, fundet. Skibet havde siddet fast i isen i to år, mens mandskabet døde af sult og skørbug.<sup>10</sup> Franklins død gjorde ham til en af det 19. århundredes store, tragiske helte. Hans skæbne medvirkede ifølge Lindner "significantly to the concept of the North Pole and its surrounding regions as a hostile and mysterious territory not to be conquered."<sup>11</sup>

10. Madsen, s. 212.

11. Lindner, s. 93.

Nordpolens aura af uindtagelighed udviklede gennem det 19. århundrede en veritabel Nordpolsbesættelse, der ifølge Lindner optog stort set alle:

*Hardly any other geographical conquest captured the public mind on such a huge scale and managed to enchant imperial monarchs, respectable housewives and factory workers alike.<sup>12</sup>*

12. Ibid., s. 92.

Historikeren Glyn Williams skriver, at udforskningen af Arktis "became almost mystical in nature, beyond reasonable explanation,"<sup>13</sup> mens fantasy-historikeren E.F. Bleiler skriver om Nordpolen, at den "[...] for much of the nineteenth century, was regarded not as a mere geographical point, as it is today, but as the ultimate human achievement."<sup>14</sup> Nordpolens status kan således minde om Månens før månelandingen; rummets, før mennesket nåede derud.

13. Citeret efter Kolbert, s. 2-3.

14. Bleiler, s. 363.

9

6. Hvorvidt Peary reelt nåede Nordpolen – og hvorvidt han var den første – har været omstridt. Der har været rejst tvivl vedrørende logbogens sandfærdighed, samt om hvorvidt Peary kunne rejse med den hast, han påstod. I 2005 gennemførte den engelske eventyrer Tom Avery en rejse til Nordpolen med kopier af Pearys udstyr og nåede frem hurtigere, end Peary havde påstået, så det kan have ladet sig gøre. Jf. Madsen, s. 220; Avery, s. 271.

7. Chadwick, s. 8.

Opdagelsestrangen handler såvel om at sprænge de menneskelige rammer som om at besidde jordkloden:

*The widespread feeling that the era of glorious discovery and heroic deeds was over had tremendous effect on the North Pole affair. Scientists, travellers, armchair enthusiasts and Empire fanatics alike declared the journey to the North Pole as the last ultimate aim for the acquisition of knowledge, the advancement of the sciences [...] its conquest was universally regarded as the final completion of man's physical annectation of the globe.*<sup>15</sup>

15. Lindner, s. 94-95.

Skønt de britiske opdagelsesrejsende ikke havde succes med deres forehavender, var Nordpolen gennem det 19. århundrede ingenlunde ubetrådt af britiske fødder. Blot foregik det i litteraturen, hvor polen var et yndet rejssemål. Her genspejledes den ubesejrede Nordpols kvaliteter. Nordpolsfiktionerne var dels voldsomt fascinerede af Nordpolen, dels advarede de mod indtagelsen af den.

### **Frankensteins monster på Nordpolen**

Nordpolen som efterstræbt objekt, tabu og hybris er til stede allerede i Mary Shelleys (1797-1851) roman *Frankenstein* fra 1818. Rammefortællingens nordpolsfarer Robert Walton giver udtryk for dette i brevene til sin søster:

*You will rejoice to hear that no disaster has accompanied the commencement of an enterprise [rejsen til Nordpolen, MPLP] which you have regarded with such evil forebodings. [...] I try in vain to be persuaded that the pole is the seat of frost and desolation; it ever presents itself to my imagination as the region of beauty and delight. [...] There [...] snow and frost are banished; and, sailing over a calm sea, we may be wafted to a land surpassing in wonders and in beauty every region hitherto discovered of the habitable globe. I [...] shall satiate my ardent curiosity with the sight of a part of the world never before visited, and may tread a land never before imprinted by the foot of man.*<sup>16</sup>

16. Shelley, s. 3-4.

Nordpolen er en tom plet på kortet, der kan fyldes op med såvel søsterens ildevarslende forudanelse som Waltons drøm om paradiset. Denne utopiske gestaltning er et gennemgående

10

træk i nordpolsfiktionerne: Det rent geografiske punkt er på samme tid centrum for forestillinger om undere og undergang.

Samtidig sammenkæder Walton eksplicit det utopiske med en trang til at opdage nyt land med opdagelsen for opdagelsens og ærens skyld:

*And now, [...] do I not deserve to accomplish some great purpose? My life might have been passed in ease and luxury, but I preferred glory to every enticement that wealth placed in my path.*<sup>17</sup>

17. Ibid., s. 5.

Jagten på polen er lige dele transcendent og *den* heroiske opdagelsestrang, der svulmede over i anden halvdel af 1800-tallet.

Betegnende nok forsvinder Frankensteins homunculus – et symbol på menneskelig og videnskabelig hybris – på vej mod Nordpolen, mens Walton må vende om efter at have siddet fanget i isen: Det er ikke et sted for mennesker. Man kan læse Frankensteins beretning som en advarsel til Walton og resten af menneskeheden mod at lade sig drive for vidt af sine ambitioner – tænk blot på undertitlen: *The Modern Prometheus*. Tabuiseringen af polen er altså til stede, allerede før nordpolsfeberen for alvor begynder at rase. Her i form af en skepsis over for den moderne videnskab.

### **Vanvid på Nordpolen**

Den samme lektie – om end med mere vidtgående konsekvenser – lærer hovedpersonen i Jules Vernes (1828-1905) roman *Les Aventures du capitaine Hatteras* (1867).

Hatteras er en manisk opdagelsesrejsende udi det arktiske, der højtideligt sværger, at en brite – det vil sige ham selv – skal være første mand på Nordpolen. Nordpolen viser sig at være beliggende på en vulkanø – i selve den aktive vulkans ildsprudlende krater. Hvor Walton vender om, insisterer Hatteras på sit forehavende og er rede til at dø i vulkankrateret, idet han er ”possessed with a sort of madness which may be called polar madness.”<sup>18</sup> I sidste sekund reddes han dog fra at kaste sig i vulkanen, men er efterfølgende reduceret til en grøntsag: “[...] My poor friends, we have saved Hatteras's body! His mind is at the top of the volcano! He has lost his reason!”<sup>19</sup> siger ekspeditionens læge.

18. Der citeres her fra den engelske oversættelse: Verne, s. 423.

19. Ibid., s. 428.

Der er god grund til tabuiseringen, for den personlige

11

og nationale transcendens, Hatteras søger at opnå, har en pris. Modsat Walton, der vender om efter at være blevet hybrisvaccineret i *Frankenstein*, overskrider Hatteras tabuet, der sættes i *Frankenstein*, og må betale prisen i form af vanvid. Han ender på et sanatorium, hvor han går hvileløst rundt, for evigt lidende af ”polar madness.”<sup>20</sup> Da polen indtages, indtager polen også mennesket. Her er det ikke videnskabsskepsis, der driver tabuet, men skepsis over for den irrationelle besættelse, der bliver Hatteras’ undergang. De andre ekspeditionsmedlemmer prøver at advare ham, men intet nytter.

20. Ibid., s. 440.

Man skulle tro, at romankarakterer nu havde lært at holde sig væk fra Nordpolen. Tværtimod: Den mest ekstreme variant af tabuiseringen findes i M.P. Shiels (1865-1947) dekadente roman *The Purple Cloud* (1901). Hidtil havde overskridelsen af tabuet været bundet til den enkelte opdagelsesrejsende. Med *The Purple Cloud* tenderer tabuoverskridelsen en strukturel hybris frem for en individuel.

### Nordpolen som verdens undergang

I de hidtil behandlede fiktionstekster er det gennemgående, at kun de mennesker, der når polen, rammes af konsekvenserne. Sådan er det ikke i *The Purple Cloud*. Her er det verdens undergang, der følger overskridelsen af nordpolstabuet.

I *The Purple Cloud* har en amerikansk milliardær – i tråd med den almindelige nordpolsfeber – udlovet \$175 mio. til den mand, der først sætter fod på Nordpolen.<sup>21</sup> Transcendensmuligheden er økonomisk, mens tabuet spiller på syndefaldsmyten: Inden rejsen advares protagonisten, Adam Jeffson, mod at tage til polen af en prædikant:

21. Shiel, s. 10.

[...] like "the Tree of Knowledge" in "Eden", he said, was that Pole: the rest of the earth open and offered to man – but That persistently veiled and "forbidden"; [...] he believed, [...] that the time was near when we would find it absolutely in our power to [...] plant an impious foot on the head of this planet – as it had been given into the power of "Adam" to stretch an impious hand to the "Tree of Knowledge" [...]<sup>22</sup>

22. Ibid., s. 11.

Der tales om menneskeheden i generelle termer, og det er selve strukturen – menneskets higen efter at overskride tabuet – der problematiseres, ikke den heroiske og tragiske ener som i *Frankenstein* og *Les Aventures du capitaine Hatteras*. Hybris

12

bliver kollektiv.

Jeffson når, som den eneste, Nordpolen. Her besvimer han, men er stadig ved en art sløret, visionær bevidsthed. På selve polen er en cirkelformet sø med en søjle af is i midten:

*I felt, I fathomed, that here was the sanctuary, here the eternal inner secret of this earth from her birth [...]. I had the impression, or dream, or fantasy, that [...] and the liquid of the lake seemed to me to be wheeling with a shivering ecstasy, [...] it was borne in upon me [...] that this fluid was the substance of a living being; [...]. But this must be my madness....<sup>23</sup>*

23. Min udhævning. Shiel, s. 33.

Usikkerheden i Jeffsons vision ("felt", "fathomed", "impression", "dream", "fantasy", "this must be my madness..." m.m.) viser polen som et sted, der ikke kan begribes, men hvor en transcendens alligevel kan forekomme, selvom den nu er ændret fra den oprindelige økonomiske til en indre af slagsen. Den samme bevægelse foretages af romanen. Shiel byggede sin fremstilling af ekspeditionen på Fridtjof Nansens optegnelser fra dennes ekspedition mod polen i 1893-1896 og låner ved sin dokumentariske tilgang en geografisk troværdighed og præcision, der kontrasteres med Nordpolens mystisk-religiøse status i teksten. Det er værd at huske på Nelsons tidligere benævnelse af polerne som Jordens transcendente centrum.<sup>24</sup>

24. Nelson, s. 146.

Polen er et tomt punkt i Jeffsons bevidsthed: Visionen er usikker. Tabuet overskrides, men konsekvenserne er ikke umiddelbart fattelige – transcendensen er ikke transparent. Det bliver den først senere.

Da Jeffson vender tilbage fra polen, finder han en død klode. Det viser sig at titlens lilla sky – en cyanidforbindelse – har dræbt alt animalsk land- og luftliv. Kun Nordpolen er gået fri inden skyens opløsning. Men skyen og polen er alligevel tæt forbundne. Senere finder Jeffson en dagbog, der beskriver skyens fremkomst. Skyen er opstået præcis samme dag, som Jeffson nåede polen.<sup>25</sup> I sin vision så han søen som et levende væsen, og han mener siden at kunne se, da han kigger på kontinenternes form, at alle kontinenterne så at sige peger mod Nordpolen.<sup>26</sup> Disse overvejelser antyder, sammen med søens livagtighed, at Jorden er et levende væsen, hvis hemmelighed er at finde på Nordpolen. I så fald har Jorden, den levende organisme, reageret på overskridelsen af nordpolstabuet. Nordpolen invaderer såvel Jeffsons bevidsthed som

25. Ibid., s. 120.

26. Ibid., s. 114.

13



27. Se James Lovelock: *The Revenge of Gaia*.

hele verden, da tabuet overskrides, ganske som Jorden ofte gestalttes som en levende organisme, der reagerer aggressivt på menneskets invasive tendenser.<sup>27</sup>

I *The Purple Cloud* når tabuiseringen af polen sit højdepunkt med udslettelsen af stort set alt liv. Siden når Nordpolstranscendensen et højdepunkt, da Jeffson finder en overlevende kvinde og til slut beslutter sig for at genbefolke Jorden sammen med hende. Han nærer et utopisk håb om, at den nye menneskehed vil blive bedre end den gamle.<sup>28</sup> Overskridelsen af menneskets hidtidige potentiale muliggøres af et tab og en tabuoverskridelse.

28. Shiel, s. 190.

I modsætning til de tidligere behandlede protagonister er Jeffson *både* agent for videnskaben, idet han er læge, og for en irrationel verdensforståelse.<sup>29</sup> Tabuet er med andre ord til stede, uanset om protagonisten er videnskabskeptisk eller ej.

29. Morgan, s. 11-15.

### At miste Nordpolen

Fra et udgangspunkt, hvor Nordpolen er orienteringspunkt, tomt tegn og ukendt område, fantaserer de behandlede tekster om Nordpolen som et tabuiseret og tiltrækkende område, der både rummer mulighed for undergang og transcendens. Indtagelsen af Nordpolen bliver ingen triumf. Polen bliver i fiktionerne et symbol på menneskelig hybris og overmod, ligesom en afsmeltning af polerne ville være et symbol på menneskets materielle hybris og vilje til at forfølge et mål hinsides alle grænser.

Da Nordpolen indtages i 1909, udspilles dens rolle i litteraturen. Med kortlægningen og defineringen af polen følger også en forpligtelse over for det ikke længere ukendte område. En tom plet på kortet kan fyldes op med snart sagt alt – men det umuliggøres af eksakt viden om den tomme plet. At indtage polen er også at miste den som fiktivt område.

Muligheden for fiktiv transcendens og tabu flytter sig videre til steder, der stadig er tilpas ukortlagte: Sydamerikas jungler (Arthur Conan Doyles *The Lost World* (1912)), Sydpolen (H.P. Lovecrafts *At the Mountains of Madness* (1931)), indtil også disse steder bliver udforskede. Den type tomt, tabuiseret punkt, som Nordpolen tilhører, skal vel i dag først og fremmest findes i det ydre rum.

Til gengæld reproduceres strukturen fra nordpolsfiktionerne i fremstillingen af den virkelige Nordpol: Den er et sted, mennesket bør holde sig fra i symbolsk forstand,

ellers går det galt. Som i fiktionerne er det, jf. det indledende citat af Serreze, ligeegyldigt, hvilken faktisk betydning polen har. Dens symbolske vigtighed er så stor, at dens tabu består uafhængigt af videnskaben.

Det er ikke længere sindssygen, der truer, men verdens undergang gennem polens geninvasion af mennesket. Skylden er nu blevet kollektiv – katastrofen forårsages ikke af den store ener, men af grundlæggende strukturer. Den økonomiske transcendens viste sig at være hybris, fordi planetens hemmelighed, der viser sig på Nordpolen, er blevet afkodet for sent. Til gengæld har transcendensen ændret karakter i en sådan grad, at den ikke længere er mulig: Nu handler den om begrænsninger. Den økonomiske transcendens kan ikke fortsætte, så bevarelsen af status quo bliver det håb, mennesket kan knytte til polen. Som da nordpolsfiktionerne ophørte, bliver virkeligheden kun alt for påtrængende

E.F. BLEILER "M.P. Shiel" i: *Supernatural Fiction Writers: Fantasy and Horror, vol. 1* (red. E.F. Bleiler). Charles Scribner's Sons, 1985 / JOHN O. CHADWICK *Perseverance in the Arctic Exploration. An Enquiry*. Wertheimer, Lea & Co., 1877 / STEVE CONNOR "Exclusive: Scientists warn that there may be no ice at North Pole this summer" i: *The Guardian*, d. 27. juni 2008 / ARTHUR CONAN DOYLE *The Lost World*. Hentet fra <http://www.gutenberg.org/files/139/139-h/139-h.htm> (1912) / ELIZABETH KOLBERT "Introduction" i: *The Ends of the Earth: The Arctic* (red. Elizabeth Kolbert). Bloomsbury, 2007 / OLIVER LINDNER "Far North: The North Pole as a Magical Object in late 19th Century Culture and Literature" i: *Magical Objects: Things and Beyond* (red. Elmar Schenkel & Stefan Welz). Galda + Wilch Verlag, 2007 / H.P. LOVECRAFT *At the Mountains of Madness: The Definitive Edition*. Modern Library, 2005 / JAMES LOVELOCK *The Revenge of Gaia. Why the Earth Is Fighting Back – and How We Can Still Save Humanity*. Penguin, 2007 (2006) / JØRN MADSEN *Politikens bog om opdagelsesrejser*. Politikens Forlag, 2006 / MONIQUE R. MORGAN "Unreliability, Retrospection, and Genre in *The Purple Cloud* and *The Time Machine*". Se [lucian.uchicago.edu/blogs/18th19th/files/2009/04/morgan.doc](http://lucian.uchicago.edu/blogs/18th19th/files/2009/04/morgan.doc), 2009 / VICTORIA NELSON "Symmes Hole, or the South Polar Grotto" i: *The Secret Life of Puppets*. Harvard University Press, 2001 / MARY SHELLEY *Frankenstein, or The Modern Prometheus*. Vintage, 2007 (1818/1831) / M.P. SHIEL *The Purple Cloud*. The Paperback Library, 1963 (1901/1930) / JULES VERNE *The Adventures of Captain Hatteras*. James R. Osgood and Company, 1874 (1867) / IAN WHITELAW *A Measure of All Things. The Story of Man and Measurement*. St. Martin's Press, 2007

## LEGEME OG KØD

Bemærkninger om den æstetiske fremstilling af kroppens grænser og bevidsthedens psykopatologiske regioner i seriemordergenren

Flæede kroppe, parterede kroppe, præparerede kroppe, mumificerede kroppe, skulpturerede kroppe, reducerede kroppe, arrangerede, dramatiserede og æstetiserede kroppe. Seriemorderen efterlader sig et uhyrligt galleri af modificerede kroppe, som har været genstand for et løbsk begærs uhæmmede handlinger. Seriemorderen betragter kroppen som en legeplads for psykopatologiske fantasiers virkeliggørelse, en genstand til begærstilfredsstillelse og ikke mindst som scene for en abnorm kommunikation med omverdenen. Bøger og film i seriemordergenren udgør i den forstand et populærkulturelt skrækkabinet af mentale tilstande, der ikke overholder samfundspagtens fundamentale spilleregler for tilfredsstillelse af begær og fantasi. Det ubegribelige ved seriemorderens handlinger er hans manglende respekt for kulturens norm om individets ukrænkelige ret til sin egen krop. Han respekterer ikke grænsen mellem individer og kroppe, men besætter, krænker og destruerer intimsfæren i radikal forstand.

Seriemorderens bevidsthed og aktivitet er destruktiv, ubarmhjertig og uforsonlig. Han næres af at negere de fundamentale samfundsmæssige byggesten af civil, religiøs og politisk observans. Viljen til at negere gør ham til en art psykopatologisk anarkist, der mangler fornuft og samvittighed til at overholde andres ret til eget liv. Samtidig sætter han sin væren på spil og risikerer hver gang, han handler, at møde de mekanismer, samfundet iværksætter for at reducere utilstedelig adfærd. Seriemorderens manglende empati, hans risikovillighed og ubegribelige evne til at handle på baggrund af et dunkelt begær, gør ham imidlertid også til en fantastisk fascinerende og uhyggelig figur i det populærkulturelle galleri af helte og skurke. Det monstrøse ved seriemorderen består i hans begærs umættelighed og potentielle uendelighed. Et mord er altid kun en sekvens i en åben og uafsluttet serie. Seriemorderens begær kan beskrives som cyklisk. Efter et drab er der typisk en nedkølingsperiode, herefter begynder fantasier og begær igen at melde sig, og en ny trang til at dræbe tager over, mordet begås, og cyklussen kan gå i gang igen. Gentagelsen ritualiseres, og seriemorderen bliver

afhængig af et bestemt handlingsmønster.<sup>1</sup> En seriemorder skal kort sagt stoppes, ellers vil serien fortsætte i det uendelige.

Seriemordet har to ofre: den dræbte og samfundet. Når en seriemorder er på spil, tages hele samfundet således som gidsel, idet ingen kan vide sig sikker på, om han eller hun bliver det næste offer i rækken. Alle samfundets medlemmer forvandles i den forstand til potentielle byttedyr for en jæger, der arbejder ud fra sin egen særegne metode og logik. Tilfældet og det ubegribelige bryder ind i privatlivets orden og dets arsenal af vaner. Normaliteten tages som gidsel og bliver tvunget til at reflektere over sig selv som form og praksis. Seriemorderen kan betragtes som en slags terrorist, der opererer i det små og bedriver mental krig mod en by eller et land og spreder frygt og rædsel blandt borgerne.

Den praksis, seriemorderen opererer med, stifter en art undtagelsestilstand, der på den ene side samler borgernes opmærksomhed og på den anden side mistænkeliggør selv samme borgere, eftersom seriemorderen lever et dobbeltliv med en normal og en morderisk side. Forøget opmærksomhed og forholdsregler sætter selvfølgelig og umiddelbare handlinger i parentes og forstærker mistænksomhed og manglende tillid hos befolkningen.<sup>2</sup>

### Seriemord i populærkultur

Underholdningsindustrien har siden 1980'erne flittigt gjort brug af seriemorderen som figur i litteratur og film. Og i dag er seriemorderen blevet en klassisk figur i det kulturindustrielle persongalleri, og seriemordergenren har udviklet ganske bestemte konventioner, der nøje er tilrettelagt for at skabe den størst mulige frygt og nydelse.<sup>3</sup>

Seriemordergenren tilbyder en iscenesættelse af lidelsen uden at bringe publikum ind i patologiens konkrete tryllekreds. Seriemorderen som figur er skabt til at vise ondskab ud fra et psykopatologisk perspektiv, og kroppen er stedet for beskrivelsen af ondskabens praksis. I løbet af 1990'erne er anvendelsen af genrens midler til at skildre ondskab og lidelse blevet skærpet; de psykopatologiske profiler er blevet stadig mere radikale og komplicerede, alt imens behandlingen og mishandlingen af kroppene, som er kulminationen på seriemorderens gerning, er blevet stadig mere udpenslet. Fremstillingerne synes at have bevæget sig fra et populærkulturelt effektjageri til en æstetisk praksisform, der leverer

1. Se Stephen J. Giannangelo: *The Psychopathology of Serial Murder. A Theory of Violence*, s. 91-92.

2. Et godt eksempel på undtagelsestilstandens karakter har Ian Rankin vist i romanen *Black and Blue* (1997), der handler om en seriemorders tyrannisering af Irlands storbyer i 1990'erne. Spike Lee giver ligeledes et portræt af den samfundsmæssige undtagelsestilstand i filmen *Summer of Sam* (1999), hvor det er beboerne i New York City, der er ved at gå op i limningen i sommeren 1977, da byen hærages af seriemorderen David Richard Berkowitz alias Son of Sam.

3. Se Philip Jenkins' gennemgang af seriemorderen i populærkulturen i *Using Murder. The Social Construction of Serial Homicide*, s. 81-100. For en fremstilling af seriemordergenrens historiske udvikling, se Karsten Wind Meyhoff: *Forbrydelsens elementer. Kriminallitteraturens historie fra Poe til Ellroy*, s. 230-254.

nogle af nutidens mest radikale billeder af kroppen og kroppens grænser. Tendensen er sket i takt med, at bevidsthedens yderste afkroge på eksperimentel vis dramatiseres og konkretiseres som konkrete mentalformer. Men inden vi ser nærmere på disse former, så lad os træde et skridt tilbage og se på de genremæssige betingelser for fremstillingerne.

### Populærkulturel radikalitet

De populærkulturelle genrer har altid været stærkt eksperimenterende. Science fiction-, horror- og ikke mindst krimigenren har produceret nogle af de mest kompromisløse æstetiske eksperimenter siden begyndelsen af 1800-tallet. Fra starten har genrerne været optaget af det virtuelle, det mulige, det fantastiske og i mindre grad bekymret sig om sandsynlighed og mimetisk fremstilling af virkeligheden.

Horror-genrens eksperimenter har siden 1800-tallet taget afsæt i begærets, drømmens og fantasiens tilstedeværelse i menneskelivet. Psykiske tilstande og affekter som frygt, skyld og samvittighedsnag er blevet iscenesat og fremprovokeret, ofte i samspil med en æstetisk konkretisering af det uarticulerbare eller formløse i form af monstre, dobbeltgængere og andre figurer med evner og karaktertræk hinsides det normalt menneskelige. Ud over anvendelsen af overnaturlige figurer har fremstillingsmetoderne ofte bestået i det forholdsvis enkle greb at iscenesætte radikale menneskelige handlinger, heriblandt mord, lemlæstelse og mishandling. Horror-genrens værker udgør i den forstand en art studier i ondskab af menneskelig eller overmenneskelig observans og er i mange henseender tæt forbundet med seriemordergenrens æstetik.<sup>4</sup>

Krimigenren har været optaget af at undersøge forbrydelsens og korrupsionens rolle i samfundet. De bedste krimiværker udgør et katalog over de institutionelle, mentale og sociale konsekvenser af manglende anerkendelse af en given samfundspagt.<sup>5</sup> Krimigenren iscenesætter igen og igen opløsningen, destruktionen og den systematiske misrøgt af fællesskabet gennem ganske bestemte figurer og handlings-systemer.

Bragt på formel henter seriemordergenren sin skabelon og narrative dynamik fra krimigenren, mens dens temaer og indhold er stærkt inspireret af horror-genren. Helt afgørende i seriemordergenren er selve forbrydelsens element, herunder forbryderens psykopatologiske karakter.

Forbrydelse er i seriemordergenren knyttet til en voldshandling mod kroppen og selve den tilfredsstillelse forbryderen opnår herved.

For at iscenesætte forbrydelsens radikalitet, herunder forbryderens kompromisløshed, anvender genren mindst to genkommende elementer. For det første følger vi ofte seriemorderens forberedelser og planlægning i forbindelse med hans gerninger.<sup>6</sup> Parallelt med opklaringsarbejdet får vi indblik i arbejdet med at myrde. Genren fremstiller altså billedet af en morders verdensbillede, praktiske arbejder og reflekterede handlinger. Dette radikale og tendentielt 'realistiske' billede suppleres af en profileringsbestræbelse fra opdagerens side, hvor vi får adgang til morderens fortid og erfaringer, hvilket forlener morderens handlinger med et rationale. En af genrens grundlæggende bestræbelser er at fremvise den bevidsthed, som er i stand til at begå misgerninger som mord, lemlæstelse osv. Chancen for at komme helt tæt på bevæggrundene og den gale mands hjerne synes netop at være det afgørende for publikums interesse for genren.

For det andet arbejder seriemordergenren systematisk med at fremstille gerningens materielle gru så detaljeret som muligt. Det betyder, at gerningsstedet får en afgørende rolle i genren, idet en præcis redegørelse for ofrets køn, alder og udseende i kombination med misgerningens præcise karakter, ofrets position, mordets metode og redskaber, aktens forløb, tidspunkt osv. fremkalder volden og gruen i mordet. Grusomheden forstærkes, fordi disse elementer ikke er udtryk for tilfældighed, men er nøje iscenesat og ritualiserede og i den forstand udtrykker en bevidst akt og en eksplicit kommunikativ handling.<sup>7</sup> Den iscenesatte og dramatiserede krop bliver i den forstand selve det centrale ved gerningsstedet. *Corpus delicti*, dvs. selve den genstand, en forbrydelse er knyttet til, er derfor først og fremmest selve den menneskelige krop og ikke gerningsstedets andre elementer.

### Legeme og kød

Seriemorderfiktion undersøger psykens potentielle evne til at begå voldsomme grusomheder og selve grusomhedens konkretion i form af de faktiske handlinger. Det drejer sig om en bestemt type heterogen adfærd, som kortlægges med æstetiske midler og på mange forskellige måder. David Finchers *Se7en* (1995) og John McNaughtons *Henry – Portrait of a Serial Killer* (1986) er to meget forskellige eksempler på den

6. Se for eksempel Thomas Harris' klassiske romaner i seriemordersagen om Hannibal Lecter, hvor læseren minutøst følger forskellige seriemorderes forberedelser, inden de går i aktion. Se *Red Dragon* (1981) og *Silence of the Lambs* (1988).

7. For en præcis fremstilling af genrens konventioner, se min artikel "There's a Killer on the Run. Seriemorderen på film og i litteratur".

4. Se Scott McCrackens afsnit om horror-genren i *Pulp. Reading popular fiction*, s. 128-153.

5. Se Hans Magnus Enzensbergers *Politik og forbrydelse*, s. 7-32, for en nuanceret redegørelse for forbrydelsens begreb.

æstetiske iscenesættelse, og filmene repræsenterer polerne i et spektrum af mærkværdige dramatiseringer af mordet som praksisform. I begge værker er kroppen stedet for seriemorderens udskejelser, men behandles dog på diametralt forskellige måder og får deraf også to forskellige betydninger.

Den britiske forfatter Angela Carter skelner i bogen *The Sadeian Woman* mellem *flesh* og *meat*, hvilket er et godt afsæt til at beskrive kropsfremstillingen i seriemordergenren:

*In the English language, we make a fine distinction between flesh, which is usually alive and, typically, human; and meat, which is dead, inert, animal and intended for consumption. [...] 'Flesh' in English carries with it a whole system of human connotations and the flesh of the Son of Man cannot be animalised into meat without an inharmonious confusion of meaning.*<sup>8</sup>

8. Angela Carter: *The Sadeian Woman*, s. 137.

Carters to bestemmelser af kroppen kan på dansk måske bedst oversættes med termerne legeme og kød. Et legeme er en besjælet og levende krop, der i kraft af sin menneskelige karakter ikke er knyttet til fortæring. Legemet er indskrevet i en kulturel sammenhæng og forbundet med en lang række forestillinger, forbud og tabuer, der adskiller det fra dyrekroppen. Dyrets krop betragtes som kød, som et fortæringsobjekt og uden et system af konnotationer. Dyrekroppen er for mennesket afsjælet og tingsliggjort som mad. Dyr produceres og domesticeres i en højteknologisk kødindustri og er fuldkommen behersket af menneskets vilje.<sup>9</sup>

9. Se for eksempel den tyske filosof Peter Sloterdijks overvejelser om dyret som det nye proletariat i *Im Weltraum des Kapitals*, s. 360.

Hypotesen i denne sammenhæng er, at seriemordergenren radikaliserer begge opfattelser af kroppen ved på den ene side at æstetisere og overskrive legemet med nye betydninger og ved på den anden side at animalisere legemet og reducere det til kød og dermed fratage det enhver menneskelighed. Seriemordergenrens greb består i at aktualisere et virtuelt potentiale i en af krimigenrens ældste ingredienser, nemlig liget, som på klassisk vis er forbrydelsens rest og synlige spor.

Krimigenren har altid været besat af lig eller *corpus delicti*, men det er traditionelt set en krop uden ekspressiv kraft eller egentlig korporlighed. Viktor Zmegac har præcist beskrevet ligets karakter i kriminalfiktion med følgende termer: "Liget er blot en rekvisit, der ikke fortjener anden

opmærksomhed, end den ethvert andet hjul i mekanismen får."<sup>10</sup> Liget fungerer som en rekvisit blandt andre og har ikke i sig selv nogen kvaliteter. Korporligheden og ligets materielle fremmedartethed er fraværende, og liget betragtes blot som én blandt flere ting på gerningsstedet.

Fra krimigenrens begyndelse er der en bestræbelse på at læse den rekvisitagtige krop og oversætte den til et intelligibelt sprog: "Poe's obsession with corpses [...] reveals his continuing anxiety over the body's refusal to suffer complete encipherment into language."<sup>11</sup> Den materielle gru i mordhandlingen træder i baggrunden, og liget oversættes til en række tegn med et bestemt udsagn, den skarpsindige detektiv kan dechifrere. Kroppen som legeme eller kød er fraværende og indskrevet i jagten på at skabe mening i galskaben.

### Kroppen som kunstværk – *Se7en*

Legemet er hos Angela Carter dobbelttydigt, idet det knytter an til begæret og nydelsen:

*[B]ecause it is human, flesh is also ambiguous; we are adjured to shun the world, the flesh and the Devil. Fleshly delights are lewd distractions from the contemplation of higher, that is, of spiritual things; the pleasures of the flesh are vulgar and unrefined, even with an element of beastliness about them.*<sup>12</sup>

10. Zmegac: "Aspekte des Detektivromans", s. 20: "Die Leiche ist lediglich ein Requisit, das nicht mehr Aufmerksamkeit verdient, als eben einem Rädchen im Mechanismus zukommt."

11. Se Shawn Rosenheims artikel "Detective Fiction, Psychoanalysis and the Analytic Sublime", s. 155.

12. Angela Carter: *The Sadeian Woman*, s. 137-138.

Netop legemets syndighed er genstand for seriemorderen John Does vrede i filmen, såvel som bogen, *Se7en*. Som ingrediens i et morbide kunstværk bliver legemet, den døde krop i forbrydelsen, gjort ekspressivt og arrangeret som et æstetisk udsagn. Udgangspunktet for John Does værk er et misantropisk menneskesyn:

*Hvilke jammerlige, latterlige dukker er vi ikke, og hvilken frastødende lille scene vi tumler omkring på. Sikke vi morer os med at danse og høre uden en tanke i hovedet. Uden at vide, at vi er ingenting. Vi er ikke, hvad der var hensigten.*<sup>13</sup>

Does kulturkritiske og semi-religiøse optik betragter menneskeheden som syndig og ude af stand til at ændre kurs. Mennesket befinder sig allerede i Sodoma og Gomorra, og kun et chok kan vække det af syndernes rus:

13. S. 155 i bogen *Syv* (1995) af Anthony Bruno. Bogen er skrevet i forlængelse af manuskriptet til filmen *Se7en*.



*Hvis man vil have folk til at børe efter, betjent, så nytter det ikke længere at prikke dem på skulderen. Man bliver nødt til at slå dem i hovedet med en forhammer. Først da får man hele deres opmærksomhed.*<sup>14</sup>

John Does forhammer består i at iscenesætte syv mord, der hver for sig knytter an til en af de syv dødssynder (hovmod, griskhed, utugt, vrede, grådighed, misundelse og dovenskab). De enkelte mord inddrager en iscenesættelse af kroppen, sådan at den reflekterer en af synderne. De to stærkeste eksempler i John Does iscenesættelse er synderne grådighed og dovenskab.

I tilfældet grådighed er offeret en svær mand på 125-130 kilo, der under tvang fra John Doe har spist sig ihjel og er svulmet op til en kropsvægt på 150 kilo i løbet af ca. 12 timer. Svælget er hævet, bugvæggen er revnet, endetarmen fremviser et stort hæmatom, og hertil kommer kroppens monstrøse og groteske fremtræden. Legemet er overdimensioneret og deformt, og kroppens materielle karakter er ekstrapoleret i en sådan grad, at den bliver en ekspressiv entitet, et statement, der gør det menneskelige legeme – i Carters forstand – til et materiale, der kan moduleres og indgå i et kunstværk.

Hvad dovenskaben angår, består John Does metode også i at ekstrapolere det karakteristiske ved netop denne dødssynd, idet han lader en person ligge fikseret i en seng i præcist et år. Det udsultede og indtørrede legeme har med tiden mistet enhver menneskelighed og har antaget en voks- og mumieagtig karakter, idet Doe lige nøjagtig holder personen i live med drop og medicin. Igen understreger Doe sit budskab gennem en heftig deformation af legemet som ekspressivt og grusomt kunstværk. Frataget enhver menneskelighed bliver kroppen til nøje komponeret plastik, der skal producere et chok, man ikke kan ignorere.

Menneskekroppen er i *Se7en* forvandlet til stedet for et statement, der på den ene side fremtvinger en art grotesk korporlighed og på den anden side overskriver kroppen med en historie i form af en af de syv dødssynder. Det blotte legeme, liget, tilskrives en ekspressiv betydning og transcenderer den simple korporligheds materialitet. Legemet som grotesk chiffer udsættes i den forstand for en art æstetisering og skrives ind i en kulturkritisk betydningsammenhæng, det ikke har i sig selv.

22 John Does galskab består i, at han er moralist og

retfærdiggør sit værk ud fra overvejelser om synden:

*Kun i en rådden verden kan man i ramme alvor påstå, at det var uskyldige mennesker. Og det er hele pointen. [...] På hvert gadehjørne, i hvert et hjem trives en dødsynd. Og vi finder os i det. Hele dagen lang, morgen, middag og aften. Men ikke længere. Det, jeg gør, er at foregå andre med et eksempel, og folk vil tænke over det, studere det og følge det fremover.*<sup>15</sup>

John Doe ser sig selv som en udvalgt korrektion til et sygt samfund, hvor kun en radikal handling kan give borgerne indsigt i deres egen tilstand. John Does negation af samfundets værdier kommer således ikke fra en outsiderposition, men fra en excentrisk version af selve samfundets eget moralske og kristne grundlag. Does motiv er baseret på intellektuel spekulation og en overudviklet moral af gammeltestamentlige dimensioner.<sup>16</sup>

Seriemorderens ondskab og radikalitet er i den forstand tæt forbundet med hans intelligens, der sætter projektet i værk, planlægger det ned til mindste detalje og gennemfører det uden at blinke. Netop graden af detaljer, timing og performativ realisering i værket er direkte proportionel med dets grusomhed og Does galskab. Derfor er det heller ikke nogen overraskelse, at kommunikationen med omverdenen og fuldendelsen af værket er afgørende for Doe. Han søger ikke anerkendelse, men vil fortælle en moralsk fabel om samtidens syndige forfatning. Psykopatologien hos Doe er med andre ord af moralsk eller nærmest konservativ karakter.

### **Kroppen som kød – Henry. *Portrait of a Serial Killer***

Kroppen betragtet som æstetisk materiale for en overudviklet retfærdighedsinstans er den ene ekstrem i spektret af radikale kroppe og hjerner i seriemordergenren. Den anden variant knytter an til Carters andet punkt: kroppen som afhumaniseret kød og menneskets bliven-dyr.

I *Henry. Portrait of a Serial Killer* hober ligene sig op uden staffage eller dramatisering fra morderens side. De døde kroppe er blot et tilfældigt restmateriale efter en slagting og ligger tilfældigt henkastet i en grøftkant, på en sofa eller lignende. Omstændighederne, stedet og kroppen betyder ingenting i forhold til tilfredsstillelsen af begæret i mordøjeblikket. Henrys handlinger animaliserer på brutal

16. Does læsning består ikke blot af Dante og Milton, men ligeledes af "Teologiens historie, Håndbog om skydevåben, Verdenshistorien, Krigens ammunition, Anarkistens kogebog, Summa Theologica...", s. 152 i *Syv*.

vis den menneskelige krop ved at udvise total ligegyldighed overfor det andet menneske, fysisk såvel som psykisk. Henry river kroppene ud af det kulturelle systems konnotationer: De er hverken hellige, symbolske eller seksuelle, de er blot stedet for udløsning af mordbegæret, og når dette er opnået, er kroppene blot det, der blev tilovers i akten: slagtet kød.

Det forstyrrende i fremstillingen af seriemorderen Henry består netop i serialiteten i hans handlinger. I *Se7en* er der tale om en lukket serie på syv mord, der danner en samlet fortælling. Publikum har til gengæld ingen forsikring om en afslutning i *Henry*, hvor serien er åben, og der hverken indikeres begyndelse eller potentiel slutning, men kun en stadig og igangværende proces. Mordene er rene gentagelser af hinanden, variationen ligger alene i de tilfældige omstændigheder omkring hvert enkelt mord. Filmen udviser desuden tidslige markører, så fornemmelsen af dage og uger forsvinder i en art uforløst evig nutid.

Den enkelte krop mister i den serielle gentagelse sine særlige karaktertræk og bliver et nummer i en række. Den bliver til kød i Carters forstand. Uden kulturelle konnotationer fremtræder kroppen med Julia Kristevas term som objekt og vækker forfærdelse og afsky i sin kødelige korporlighed:

*The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. [...] It is not the lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order.*<sup>17</sup>

17. Julia Kristeva: *Powers of Horror*, s. 3.

Kroppen som kød og objekt fungerer ikke længere som tegn, der kan tydes og indskrives i en profil af gerningsmanden og fremvise en logik bag galskaben. Kroppen er reduceret til affald.

Kroppen som kød og objekt hænger nøje sammen med seriemorderens karakter. I modsætning til John Doe har Henry ingen reflekteret og retfærdiggørende overbygning på sine handlinger. Han kan bare ikke lade være. Et sted forklarer Henry sin *brother in crime*, Otis, grundlaget for sit verdenssyn: "It's either you or them. Open your eyes, look at the World, Otis. It's you or them, you know what I mean." Henry lever med andre ord i en urban naturtilstand, hvor byen er forvandlet til en jagtmark for menneskejægeren. Ofrene er byttedyr for en person, der har aflagt sig kulturens spilleregler til fordel for en radikal virkeliggørelse af et præcivilisatorisk mordinstinkt, som det moderne samfund har overflødiggjort

gennem den industrielle fødevarerproduktion. Henry har ligeså lidt medfølelse med sine ofre, som en jæger har med sit bytte. Ofrene er tingsliggjorte kroppe uden smerte og lidelse. Billederne af Henry dirrer af uforløst spænding, fordi publikum ved, at Henry hele tiden er på jagt, og samtaler, køreture og alskens andre dagligdagshændelser blot er et dække over den uendelige jagt. Henry begår ikke unikke drab, han kan ikke skelne det ene fra det andet. Henry hævner ikke, Henry straffer ikke, Henry dramatiserer ikke, og Henry fortæller ikke. Henry slår bare ihjel med hele aktens monotone og mekaniske meningsløshed.

Figuren Henry er i den forstand et portræt af et menneske i en radikal depersonaliseringsproces, som udvisker alle de kulturelle tabuer og degraderer homo sapiens til et utøjleligt instinktdrevet væsen mellem dyr og menneske. Henry er i færd med at blive dyr og har ingen af de anfægtelser, mennesket som kulturelt væsen normalt udviser, når det overskrider grænsen mellem menneske og dyr. Kødets afhumaniserede karakter har således sin ækvivalent i det animaliserede menneske. Carter skriver, at man ikke uden videre kan bytte om på legeme og kød, idet det vil sætte hele den kulturelle og sociale økonomi på spil, og det er netop det, Henry gør. Han bygger sit eget ubønhørlige spil op i skyggen af den kulturelle og sociale tillid og får dermed hele kulturens fundament til at vakle.

### Undergangsbilleder

John Doe og Henry er til trods for alle forskelle nært beslægtede. Først og fremmest er de nemlig udtryk for psykopatologiske grænsetilstande, som kulturen har udgrænset og tøjlet ved hjælp af normer, medicin og socialiseringsmekanismer. Med deres kulturstridige adfærd penetrerer John Doe og Henry samfundslegemet og destruerer normalitetens skrøbelige grænser og viser i glimt et apokalyptisk samfund uden forsonende træk, hvor menneskekroppen forvandles til materiale for galskabens kreative kræfter eller til slagtekød for en primitiv jæger. Kroppen løsrives fra den kulturelle ordens plads og bliver genstand for mordlystens morbide logikker. I slutningen af *Powers of Horror* skriver Kristeva om litteraturens dunkle visioner, som ligeledes kan stå som en kommentar til seriemordergenrens billeder:

*On close inspection, all literature is probably a version of*

*the apocalypse that seems to me rooted, no matter what its sociohistorical conditions might be, on the fragile border (borderline cases) where identities (subject/object, etc.) do not exist or only barely so – double, fuzzy, heterogeneous, animal, metamorphosed, altered, abject.*<sup>18</sup>

18. Ibid., s. 207.

Midt i den populærkulturelle mediering fremviser genrens billeder radikale visioner og undergangsbilleder, som dukker op som foruroligende eksempler på kulturens og bevidsthedens grænser. Seriemorderen er iblandt os og repræsenterer blot en radikaliseret og utøjlet version af virtuelle tendenser i ethvert begær.

ANTHONY BRUNI *Syv*. Vinten, 1995 / ANGELA CARTER *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. Pantheon Books, 1978 / HANS MAGNUS ENZENSBERGER *Politik og forbrydelse*. Gyldendal, 1966 / STEPHEN J. GIANNANGELO *The Psychopathology of Serial Murder. A Theory of Violence*. Praeger, 1996 / THOMAS HARRIS *Red Dragon & Silence of the Lambs*. Peraage, 1991 (1981/1988) / PHILIP JENKINS *Using Murder. The Social Construction of Serial Homicide*. De Gruyter, 1994 / JULIA KRISTEVA *Powers of Horror. An essay on Abjection*. Columbia University Press, 1982 / SCOTT MCCRACKEN *Pulp. Reading Popular Fiction*. Manchester University Press, 1998 / KARSTEN WIND MEYHOFF *Forbrydelsens elementer. Kriminallitteraturens historie fra Poe til Ellroy*. Informations Forlag, 2009 / KARSTEN WIND MEYHOFF "There's a Killer on the Run. Seriemorderen på film og i litteratur" i: *Kulturo*, nr. 25, 2007 / IAN RANKIN *Black and Blue*. Minotaur Press, 2003 / SHAWN ROSENHEIM "Detective Fiction, Psychoanalysis and the Analytic Sublime" i: *The American Face of Edgar Allan Poe* (red. Shawn Rosenheim og Stephen Rachman). The Johns Hopkins University Press, 1995 / PETER SLOTERDIJK *Im Weltinneraum des Kapitals*. Suhrkamp, 2005 / VIKTOR ZMEGAC "Aspekte des Detektivromans" i: *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans* (red. Viktor Zmegac). Athenäum, 1971

## TRIERDICÉ-PROBLEMET

### Om lidelse, æstetik og spørgsmålet: Hvad er meningen? i Lars von Triers *Antichrist* (2009)

THOMAS GRENE HELSTED

*It's the hand of God, I'm afraid. And I am the best film director in the world [...] I am not so sure that God is the best God in the world.*<sup>1</sup>

1. Pressekonference, Palais de Festival, Cannes, d. 18. maj 2009.

Med denne erklæring – fremsat ved et pressemøde i forbindelse med filmen *Antichrists* premiere – siger Lars von Trier noget væsentligt, såvel om sig selv og sin filmkunst generelt som om den film, han netop har udsat det forbløffede Cannes-klientel for. Den ironiske, ubeskedne og derfor typisk von Trierske erklæring kommer i forlængelse af et pressemøde, hvor en ophidset britisk journalist afkræver instruktøren en forklaring og en retfærdiggørelse af *Antichrist*, hvilket Trier nægter under henvisning til, at publikum "er gæster hos ham og ikke omvendt." Den anfægtede, britiske journalist kan siges at være repræsentant for en bestemt reaktion på *Antichrist*, som har været udbredt i debatten om filmen: Hvad er meningen!?, spørges der med indigneret harme.<sup>2</sup> Især de heftige, udpenslede sex-scener kombineret med vold synes at have skærpet behovet for en forklaring. I det hele taget har fokus i receptionen i påfaldende grad forskudt sig fra filmen som helhed (og som kunstværk) til at handle om alt fra buh-råb, protestudvandring og sågar opkastninger og iltbehandling af publikum under og efter Cannes-premierer til lange, detaljerede beskrivelser af filmens mest morbide enkeltscener, herunder en længere reportage i *Politiken* (d. 23. maj 2009) om det værksted på Nørrebro, som stod bag udarbejdelsen af et sæt silikone-vaginaer til brug i den famøse auto-klitoridektomi-scene. Hertil kommer interessen for Triers person: beskyldninger om misogyne motiver (som angiveligt skulle ligge bag de fleste af Triers film), Triers depression, hans barndom og problematiske forhold til moderen og kvinder i det hele taget, talrige interview med Trier og med skuespillerne om Trier osv. osv.

Det, jeg interesserer mig for i denne artikel, er kravet om *retfærdiggørelse*. Spørgsmålene Hvorfor? og Hvad er meningen (med galskaben)!? i en film, der trækker sit publikum gennem så meget nøje skildret lidelse og død uden tilsyneladende at kvittere med anden forklaring end kvindelig ondskab, æstetisk smukke billeder og en ironisk afværgende

2. Her tænker jeg på en overvejende moralsk motiveret kritik, fx i britiske aviser, som overordnet set ikke har udvist stor begejstring for Triers film, hverken før eller efter den havde premiere: "Hard-porn snuff movie" kaldes den bl.a. i *Independent*, d. 25. juli 2009. Trods overvejende positiv modtagelse i danske medier er *Antichrist* af bl.a. Kvindeforbund-direktør Elisabeth Møller Jensen (i artiklen "Brænd heksen" i *Webmagasinet FORUM*, d. 22. juni 2009) og forfatter Jette Hansen (i kronikken "Mænd vil ikke diskutere Antichrist" i *Politiken*, d. 12. juli 2009) blevet voldsomt kritiseret for at være kvindefjendsk og blot og bar "kulturel sexchikane." Senest har også to svenske feminister, Katarina Wennstam og Maria Sveland, tilsluttet sig denne kritik (se fx "Svenske feminister raser over von Trier", i *Information*, d. 10. august 2009).

henvisning til "the hand of God".

Forskydningen af fokus fra selve filmen til værk-eksterne (uden)omstændigheder, såsom Triers sindstilstand og eventuelle misogyne motiver, er drevet af dette krav om retfærdiggørelse – håbet om at finde en bagvedliggende forklaring eller intention hos instruktøren.<sup>3</sup> Men denne forklaring findes og gives ikke, siger Trier. Filmen er lavet for hans egen skyld, han føler sig dog ikke skyldig af den grund og vil hverken undskylde eller retfærdiggøre sig, idet han med en vis ironi indtager rollen som den guddommeligt inspirerede kunstner højt hævet over moralske spørgsmål. Situationen minder om det klassiske teodicé-problem, også kendt som ondskabens eller lidelsens problem: Hvordan kan Gud være algod og almægtig, når der findes så meget meningsløs lidelse og ondskab i den verden, han har skabt?<sup>4</sup> Her er det Lars von Trier, og ikke Gud, som holdes ansvarlig – som filmskaber afkræves Trier en retfærdiggørelse af sit skaberværk, som synes så fuld af meningsløs lidelse og ondskab. Men Trier afviser at legitimere sit skaberværk, han er nok almægtig men ikke nødvendigvis algod, og frem for alt kan han ikke undskylde sin film moralsk.

Problemet er, at Triers film i visse kredse er blevet modtaget som et polemisk udsagn på lige fod med andre meningsytringer i det offentlige rum. En kommerciel filmindustri har vænnet sit forbrugerpublikum til pænt arrangerede og letfordøjelige underholdningsprodukter, som ikke afkræver sin forbruger nogen særlig indsats og sjældent undlader at servere både mening og budskab inden filmens rulletekster. Når det forløsende budskab i filmens slutning enten udebliver eller ikke fungerer forløsende, efterlades publikum med en utilfredsstillende fornemmelse af at have gennemgået en hel (lidelses)historie uden at blive belønnet med den forventede katarsiske forløsning. Hvad er meningen med al den uforløste, meningsløse lidelse?! Ikke så få har reageret som Elisabeth Møller Jensen, der i en slags naiv automatlæsning, hvor hun ønsker "at kalde en spade for en spade", affærdiger *Antichrist* som en anti-feministisk film, "hvis plot er at bekræfte og legitimere seksualiseret vold mod kvinder."<sup>5</sup> Denne udlægning er grundlæggende analytisk tvivlsom, men det vigtigste i denne sammenhæng er dens funktion som definitiv moralsk (u)retfærdiggørelse af filmen, der hermed både udstyres med en mening, et entydigt budskab og en afsender (personen Lars von Trier): Kvinden er ond, og Trier ønsker med sin film på sadistisk vis at straffe hende for det.<sup>6</sup>

3. Det skal nævnes, at Trier selv har bidraget til denne værk-eksterne fortælling. Det fremgår fx af det officielle pressemateriale, at filmen er dybt præget af Triers depression. Se [www.artificial-eye.com/database/cinema/antichrist//pdf/pressbook.pdf](http://www.artificial-eye.com/database/cinema/antichrist//pdf/pressbook.pdf)

4. Ordet *teodicé* (egl. retfærdiggørelse af Gud) bruges første gang af filosofen Leibniz (1646-1716) og er bedst kendt som en klassisk kristen-teologisk disciplin, men problematiseringen af verdens lidelse og ondskab kan dateres helt tilbage til førkristen græsk tænkning – for en grundigere fremstilling af teodicé-begrebet, se fx Lars Fr. H. Svendsens *Ondskabens filosofi*, s. 31-55.

5. "Brænd heksen" i *Webmagasinet FORUM*, d. 22. juni 2009.

6. *Antichrist* er bestemt ikke en munter film, den er grusom og ubehagelig, men også foruroligende smuk og tankevækkende, og som sådan fortjener den bedre end at blive reduceret til "kulturel sexchikane". Hele diskussionen minder i påfaldende grad om receptionen af Jørgen Leths selvbiografi *Det uperfekte menneske* (2005), som på en lignende måde rejste spørgsmål om forholdet mellem kunstner og værk, mellem (hvid) Mand og (sort) Kvinde – og i bredere forstand forholdet mellem kunst og moral. For en klarlægning af denne sædelighedsfejde, se fx Poul Pilgaard Johnsen: *Det fordømte menneske* (2005).

På tværs af de mange uenigheder omkring subjektivt satte størrelser som filmens udsagn, dens budskab og mening har fortalere såvel som modstandere dog fremhævet filmens æstetiske udtryk, dvs. det filmiske håndværk, som et bevis på, at filmen trods alt er kunst. Og der er tale om et kunstværk, som vægrer sig ved at levere definitive udsagn. Som vi skal se, ligger det i *Antichrists* ejendommelige og insisterende æstetiske form at fokusere på filmens udsigelse frem for dens udsagn. *Antichrist* påkalder sig interesse i kraft af en lang række forhold, men det måske mest bemærkelsesværdige er, hvordan filmen på flere niveauer gennemsyres af en fundamental dobbelthed, som både tematisk og visuelt-æstetisk viser sig i en ubestemmelig svingen mellem lyst og lidelse, skønhed og grusomhed. En lignende ambivalens kan spores i receptionen af filmen at dømme efter anmelderne, som typisk har udtrykt sig i oxymoron'ske sætninger som fx "Et mesterværk forklædt som makværk", "gal eller genial[...] Begge dele, selvfølgelig" og "afskyvækkende og foruroligende smuk."<sup>7</sup> Denne dobbelthed knytter sig til filmen fra første færd.

I sin kronik "Mænd vil ikke diskutere Antichrist" til forsvar for ovenstående "S(p)ade for en spade"-tolkning fastslår Jette Hansen, at mandlige debattanter benytter sig af stemplet *æstetik* for at slippe for at analysere filmens betydning. Jeg har fulgt netop denne opskrift og stemplet *Antichrist* som æstetik – ikke for at slippe for at diskutere filmens betydning, men tværtimod for bl.a. gennem en analyse af filmens form og dens særegne, æstetiske udtryk at komme nærmere nogle fundamentale temaer og problematikker i Lars von Triers filmkunst.

### Æstetisk retfærdiggørelse?

"[K]un som *æstetisk fænomen* er tilværelsen og verden evigt *retfærdiggjort*."<sup>8</sup> Sådan skriver Friedrich Nietzsche (1844-1900) i ungdomsværket *Die Geburt der Tragödie* fra 1872 (da *Tragediens fødsel*). Kun gennem et æstetisk blik på verden – og dette blik skal ses som modsætning til et moralsk – kan denne retfærdiggøres. Til grund for formuleringen ligger førnævnte teodicé-problem, som hos den antikristne Nietzsche bliver til en kosmodicé:<sup>9</sup> Kun gennem kunsten, og her tænker Nietzsche fortrinsvis på den græske tragedie, kan et verdenskosmos fuld af meningsløs lidelse retfærdiggøres. Kunne vi med denne sætning 'redde' den moralsk faldne verden i

7. Således (i nævnte rækkefølge) hhv. Kim Skotte i *Politiken* (d. 17. maj 2009), Per Juul Carlsen i *Filmland* (d. 18. maj 2009) og Palle Schantz Lauridsen i *Kristeligt Dagblad* (d. 20. maj 2009).

8. Nietzsche (1872), s. 61.

9. Forskydningen fra teodicé til kosmodicé peger på, at der er tale om en retfærdiggørelse af verden og ikke af Gud. Begrebet omtales i en oplysende artikel skrevet af Isak Winkel Holm, "Verden set indefra", om *Tragediens fødsel* og den æstetiske retfærdiggørelse. Winkel Holm henviser i en note (2) om begrebet kosmodicé til brevvækslingen mellem Nietzsche og Erwin Rhode, februar 1872.



*Antichrist* og i en æstetisk optik frikende og retfærdiggøre filmen? Kun ved at betragte *Antichrist* som et tragisk kunstværk i nietzscheansk forstand, som et "enhedsmysterium" af kaotisk stof og kølig form, er det muligt at besvare spørgsmålet og samtidig nærme sig en løsning på lidelsens problem.

Nietzsche er ikke en tilfældig reference i denne sammenhæng, idet filosofen synes at vandre som et spøgelse gennem hele Lars von Triers filmproduktion: Fra ungdomsfilmene *Orchidégartneren* fra 1977, hvor hovedpersonen Victor Marse (spillet af Trier selv og iklædt nazi-kostume) inkarnerer motivet den sygelige kunstner,<sup>10</sup> som på faustisk vis flirter med livets dunkle og sadomasochistiske skyggesider. Senere med den 'voksne' Triers tilbageblik på sin ungdoms første fascinationer i filmen *De unge år* (2007) lader Trier instruktøren og fortælleren bære pseudonymet Erik Nietzsche, og senest i *Antichrist*, hvis titel efter instruktørens eget udsagn er inspireret af (i hvert fald titlen på) Nietzsches anklageskrift fra 1895, *Der Antichrist*. Fascinationen og den kunstneriske dyrkelse af menneskelig lidelse og civilisatorisk undergang har således fra Triers tidligste filmprojekter udgjort grundtemaer i hans filmunivers både visuelt-æstetisk og tematisk. Fra det rustfarvede, rå apokalyptiske landskab i *The Element of Crime* (1984) til *Antichrists* sort-hvide og dunkle afsøgning af det menneskelige sinds mørkeste afkroge (der findes i øvrigt talrige visuelt æstetiske paralleller mellem de to film, herunder fx brugen af slowmotion og vandsymbolikkens centrale placering). Men hvad kan Nietzsches kunstteoretiske værk om tragediens æstetik sige om filmen *Antichrist*?

Det centrale i Nietzsches kunstteori er idéen om, at den kunstneriske skabelse gennemstrømmes af to styrende kunstdrifter, to komplementære principper: det apollinske og det dionysiske, henholdsvis efter lysets og drømmens gud Apollon og rusens gud Dionysos. I andet kapitel beskriver Nietzsche, hvordan det dionysiske princip udspringer af visse "dionysiske fester":

*Næsten overalt lå disse festers centrum i en overvældende kønslig tøjlesløshed, hvis bølger oversvømmede alle familieforhold og deres ærværdige forordninger; her blev naturens vildeste bestier sluppet løs, lige indtil den afskyelige blanding af vellyst og grusomhed, der altid har syntes mig at være den egentlige "heksedrik".<sup>11</sup>*

er under brygning i *Antichrist*, hvor forældrenes vellystigt sammenfiltrede kroppe fra prologens samleje til fjerde dels afsluttende kvælnings-omfavelse bliver selve billedet på en afskyelig "blanding af vellyst og grusomhed" – som helt konkret i prologens variationer over temaet 'faldende vand' oversvømmer "alle familieforhold".

I prologens sort-hvide, ekstreme slowmotion får vi i fortættet form præsenteret den æstetiske dobbeltmotor, som driver filmen: Her kobles barnets død med det seksuelle favntag, det er født af, i en montage af skabelse og tilintetgørelse, vellyst og lidelse, indpakket i Händels svulstigt sårbare arie *Lascia Ch'io Pianga* fra operaen *Rinaldo*. Det mest tragiske og traumatisk meningsløse, det uskyldige barns død, fremstår forunderligt fredfyldt i den demonstrativt forskønnende indpakning. Filmens overordnede æstetik indrammer et sammenstød mellem skønhed og grusomhed men også mellem højt og lavt i mere genreæstetisk forstand, fx når vi i prologens opera-akkompagnerede samleje pludselig får vist et nærbillede af penetrationen eller skiftevis af en kørende vaskemaskine og en blinkende babyalarm. I slægt med disse mystiske formbrud er naturligvis også scenen i anden dels slutning, hvor ræven med tyk reklamestemme ind i kameraet udtaler ordene "Chaos reigns". Disse sært ironiske og undertiden decideret grimme indslag i filmens æstetik, som jeg senere skal vende tilbage til, virker umiddelbart som forstyrrende, underminerende brud på den stiliserede form, men deres funktion bliver snarere en fremhævelse af den specifikt filmiske form og den overordnede æstetiske strategi, Trier benytter sig af.

Grundlæggende er *Antichrist* karakteriseret ved en uhyre stram komposition. Allerede i prologen får vi præsenteret filmens strukturelle skelet i form af de tre mystisk-mytologiske figurer, 'De tre tiggere', som viser sig at være handlingens bærende strukturelle figurer, idet de samtidig inkarnerer tre grundbegreber for den menneskelige lidelse: Sorg, Smerte og Fortvivlelse, som igen korresponderer med filmens tre hoveddele: "Grief" – "Pain (Chaos reigns)" – "Despair (Gynocide)". Denne komposition vises eksplicit (i øvrigt typisk for Triers film) i og med de håndbeskrevne tavler, der indleder hvert afsnit og som en slags metafiktional kommentar yderligere fremhæver filmens form og dens karakter af film(æstetik).

Karakteristisk for *Antichrist* er, at lidelsen som kaotisk og grimt grundmateriale fastholdes i en stramt komponeret

10. Kunstens affinitet med sygdom er i øvrigt et velkendt motiv, og det spiller for Nietzsche en betydelig biografisk rolle, eftersom han var plaget af sygdom hele livet. Men sygdom og lidelse står også centralt i hele Nietzsches kunstteori og senere moralkritiske filosofi, der bl.a. er karakteriseret ved en vitalistisk bekræftelse af livet, lidelse og sygdom inkluderet. Sygdommen må også siges at have inficeret Lars von Triers kunstneriske praksis, ikke mindst hvad angår *Antichrist*, der som nævnt er blevet præsenteret som et direkte produkt af en svær depression.

11. Nietzsche (1872), s. 46.

og visuelt stiliseret form. Nødvendigheden af en forsoning af kaotisk stof og strukturerende form formulerer Nietzsche programmatisk, i den såkaldte proportionslov, på de sidste sider i *Tragediens Fødsel*:

*Af dette fundament under al eksistens, af verdens dionysiske undergrund må det menneskelige individ kun blive bevidst om præcis så meget, som atter kan overvindes af den apollinske forklarelseskraft, og derfor er disse to kunstdrifter tvunget til at udfolde deres kræfter i streng gensidig proportion, efter den evige retfærdigheds lov.*<sup>12</sup>

12. Ibid., s. 161.

Det tragiske kunstværk må balancere mellem disse to kunstdrifter; et kraftfuldt dionysisk materiale må tøjles og fastholdes i en streng apollinsk form, men ikke mere end at man endnu fornemmer, hvilken dionysisk vildskab og tragisk lidelse tragedien udspringer af. Man kunne i forlængelse heraf betragte *Antichrist* som en tragedie i fire dele. Filmen består som nævnt af en prolog efterfulgt af de tre hoveddele, som korresponderer med prologens tre figurer. Fjerde del hedder ”De tre tiggere” og samler de tre spor i en art syntetisk kulmination inden den afsluttende epilog. Treenigheds-mønsteret (de tre tiggere; hjorten, ræven og raven; familiens tre medlemmer: manden, kvinden og barnet) føjer sig til rækken af kristne allusioner<sup>13</sup> og bidrager til filmens grundlæggende mytologiske skelet. Et væld af mytologiske skikkelser og fortællinger tilbyder sig som identifikationsfigurer for filmens personer. Er manden f.eks. en Ødipus, hvis navn på græsk slet og ret betyder ’svullen-fod’ og henviser til, hvordan barnet Ødipus får gennemboret sine akillesener, for at han ikke skal vende tilbage og fuldbyrde profetien om at dræbe sin far og gifte sig med sin mor? (Et svullenfods-tema som i *Antichrist* gennemspilles både over for far og søn netop i et forsøg på at passivisere dem.) Eller en Orfeus, som ifølge myten sønder rives af de vilde mænader (kvinder i en dionysoskult – ikke langt fra Nietzsches dionysiske bestier)? Eller er han en Kristus-figur, som skal sone historiens drabelige forfølgelse af kvinder? Fælles for Ødipus, Orfeus og Kristus er, at de alle er tragiske figurer: De må nødvendigvis lide. Vi befinder os i *Antichrist* i det hele taget i et tragisk-mytisk univers, som på minimalistisk vis gestalter den menneskelige lidelse. Persongalleriet tæller kun tre personer, hvoraf de to hovedpersoner er navnløse; de er slet og ret Manden (Willem Dafoe)

32

13. Begge personer ligner (anti-) Kristusfigurer: hende i lidende krucifiks-positur i græsset, manden i noget nær korsfæstet tilstand i hulen, hvor stenen rulles for (og han genopstår til sidst?)

og Kvinden (Charlotte Gainsbourg). I de to eneste scener i filmen hvor Manden og Kvinden ikke er alene, første dels begravelsesoptog og epilogens afslutningsscene, er de andre personers ansigter bevidst slørede. Lars von Trier stiller så at sige skarpt på Menneskets lidelse, repræsenteret ved Manden og Kvinden, idet han skærer alle overflødige detaljer fra og skaber et mytisk univers fyldt med spor af tragiske figurer fra den vestlige kulturhistorie.

Stiliserede, smukke billeder som anden dels drøm-mesekvens, hvor Kvinden i ultra-slowmotion vandrer som et hvidt lys gennem den skiftevis mørke og lysegrønne skov, ledsages af nogle af de grimtest tænkelige scenarier skildret i skarpe naturalistiske billeder: den forsvarsløse fugleunges fald og opløsning i skovens myrekriblende undergrund (en gentagelse af barnets fald), det dødfødte blodige kid-foster hængende fra hindens bagende og Kvindens lemlæstelse af først Mandens og siden sine egne genitalier. Filmens tematiske spænding er som nævnt præget af en bestandig svingen, som synes at forplante sig til et æstetisk princip om gensidig proportion mellem (apollinsk) kontrollerende form og (dionysisk) kaotisk indhold. Dog fremstår Triers æstetiske strategi ironisk og paradoks, når han bevidst bryder den stiliserede overflade med uskønne billeder eller forskønnede billeder af så iscenesat karakter, at de nærmer sig det kitschede. Hvordan forholder denne mærkværdige æstetik sig til det tragiske og den tilsyneladende meningsløse lidelse i *Antichrist*?

### En lidelsens æstetik – en venstrehåndsæstetik

For at besvare dette spørgsmål vil jeg se nærmere på den særprægede æstetiske strategi, som synes at ligge bag størstedelen af Lars von Triers film. ”Venstrehåndsarbejde” kaldte han selv TV-serien *Riget* (1994), formentlig med henvisning til at serien var lavet som ren underholdning, men ordet venstrehåndsarbejde peger også på nogle centrale aspekter af Triers metode: en eksperimenterende stil som ofte fremstår bevidst sjusket eller ligefrem grim (eksempelvis i *Riget* som er præget af håndholdt, hoppende kamera, gullig og kornet billedkvalitet, diskontinuerlig klipning (*jump cuts*) etc.) Her skal blot antydes nogle tendenser i det, jeg har valgt at kalde en *venstrehåndsæstetik*,<sup>14</sup> med hvilken Trier tilsyneladende søger det grimme, det skæve, fejlen og det forbudte, det ulækre og ubehagelige, samt ikke mindst det dæmonisk

14. Triers filmproduktion myldrer med eksempler på denne kalkulerede venstrehåndsæstetik; her skal blot nævnes *Idioterne* (1998) og hele *Dogme-95*-gruppen med sit kyskhedsløfte (1995), som er baseret på ekstreme selvpålagte og begrænsende regler (dogmer), og som netop *skal* følges ”på bekostning af al god smag og æstetik”. Eksempelvis håndholdt kamera og uskarpe billeder i *Idioterne*, *Riget* og *Breaking the Waves* (1996), hvor dogmer, benspænd og kyskhedsløfter er betegnende for en særlig metode eller stil, karakteristisk for Trier; en stil, hvor det *håndholdte* kamera bliver et konkret udtryk for venstrehånds-æstetikken og for det forhold, at det ofte var Triers egen (venstre)hånd, som førte kameraet. Det skal her nævnes, at Triers største fortrydelse i forbindelse med *Antichrist* angiveligt har været, at han ikke selv var i stand til at føre kameraet men måtte overlade det til Anthony Dodd Mantle (også kendt for *Slumdog Millionaire* (2008)). Det antydes hermed, at den visuelle æstetik i *Antichrist* ikke er grim nok!

33

onde. Der er tale om en ejendommelig drift mod manglen, det ufærdige og fejlagtige, som fastholdes i en uhyre kontrolleret form – venstrehandsæstetikken er karakteriseret ved den intenderede og perfektionerede fejl, hvis dette da kan kaldes en fejl. Lidelsen er således på den ene side princippet bag en metode, hvor instruktøren på masochistisk vis underlægger sig en række strenge stilistiske regler og systemer.<sup>15</sup> På den anden side er lidelsen altid til stede som tematisk drivkraft i Triers film – som ofte også er en lidelse *at se på*. Dette gælder ikke mindst for *Antichrist*, der på flere niveauer er præget af en venstrehandsæstetik: som nævnt ovenfor i de scener hvor filmens æstetik så at sige kammer over og en talende ræv eksempelvis overskrider grænser for både genre, almindelige naturlove og *god smag*. Lidelsen er altså ikke blot et metodisk greb i en kunstnerisk proces, den er ikke blot middel men også mål i sig selv. Det særegne ved filmens æstetik er denne paradoksale kombination af kaos og kontrol (grimhed og skønhed), som netop ligger i ordet venstrehandsæstetik. Men i stedet for at erklære filmen for decideret venstrehandsarbejde, har Trier denne gang præsenteret sin film som en syg mands bearbejdning af sin depression – Triers egen *tragiske fødsel*.

*Det er jo en helt ufattelig lidelse, som jeg ublu benytter i mine film, og det kan man så sætte et spørgsmålstegn ved rent moralsk. Men jeg mener, at film altid bør leve af en lidelse af en eller anden slags.*<sup>16</sup>

Denne idé om lidelsen som selve kilden til kunstværket finder vi også hos Nietzsche. I "Forsøg på en selvkritik"<sup>17</sup> hedder det, at tragediens fødsel er forbundet med en oprindelig "higen efter det hæslige", en vilje til "billedet af alt det forfærdelige, onde, gådefulde, tilintetgørende og skæbnsvangre i tilværelsens grund."<sup>18</sup> Den menneskelige smerte er det dionysiske stof, tragedien er gjort af – heksedrikkens blanding af vellyst og lidelse må af kunstneren formes og fastholdes i tragisk-skønne billeder. Hos Nietzsche som hos Trier bliver lidelsen reelt *instrumentaliseret*, den er et nødvendigt materiale i den kunstneriske skabelsesproces. "Og det kan man så sætte spørgsmålstegn ved rent moralsk", eller med andre ord, man kunne stille krav om en forklaring og en retfærdiggørelse, som vi har set det i receptionen af *Antichrist*. Igen støder vi på lidelsens problem, som det udspringer af teodicé-problemet: Hvordan retfærdiggøre meningsløs lidelse, eller med andre

ord, hvordan finde meningen i uretfærdig lidelse? Nietzsche er klar på dette punkt; for ham findes der ganske enkelt ikke noget oprindeligt ondskabens problem. Problemet er *skabt* af en moralsk (platonisk og kristen) forestilling om en højere ideal-verden over for en falden real-verden, som i forhold til idealet altid vil fremstå mangelfuld og ond. Ved at fornægte lidelsen som en del af det dennesidige (og eneste forstås) liv fornægter man livet selv – dette er grundstenen i Nietzsches senere moral- og metafysikkritik (som den bl.a. kommer til udtryk i værket *Der Antichrist*). "The problem of evil is thus the problem of evil itself."<sup>19</sup> Når præmisserne for formuleringen af ondskabens problem hviler på et moralsk (og altså livsfornægtende) grundlag, peger problemet så at sige kun på sig selv. Tilsvarende er problemet ved kravet om en forklaring og retfærdiggørelse af filmen *Antichrist* netop kravet om retfærdiggørelse i sig selv. Bag Lars von Triers kategoriske afvisning af at give en sådan retfærdiggørelse af sin film ligger en kunstopfattelse, inden for hvilken ord som retfærdiggørelse, budskab og mening så at sige ikke giver mening. Kunstens mærke hinsides enhver retfærdighed er netop fraværet af mening. Moralsk indignerende krav om retfærdiggørelse og meningsudtømmende forklaring bliver altså i sig selv problematiske, når de fremsættes inden for kunstens gebet. Og det er i denne kontekst, at sætningen om verdens *æstetiske* retfærdiggørelse kommer til sin ret. Det æstetiske skal her også forstås i betydningen 'det sanselige', dvs. alt der har med dennesidigt liv og skabelse at gøre, og æstetik hos Nietzsche er således altid en modsætning til moral, hvis domæne er det åndelige og livsfornægtende. Liv og kunst er forbundne størrelser, kunstnerens aktivitet *er* skabelse, og han har derfor ikke brug for retfærdiggørelse med henvisning til højere instanser. I en moralsk optik kan en lidelsesfuld verden ikke retfærdiggøres, "kun som *æstetisk fænomen*" – i den skabende kunstners og dermed i *livets optik* – "er tilværelsen og verden evigt *retfærdiggjort*."<sup>20</sup> Som æstetisk fænomen, dvs. set fra det sted den er skabt, fremstår lidelsen ikke ubærlig, ond eller meningsløs, men indgår på lige fod med lysten som en naturlig bestanddel i livet og dermed også i kunsten. Således kan Trier vise os billeder af naturens grusomste og samtidig mest naturlige sider efterfulgt af menneskets ligeså grusomme men dog alt for menneskelige gerninger, alt sammen fastholdt i en stram æstetisk form, i hvilken lidelsen er selve formprincippet (venstrehandsæstetikken). *Antichrist* finder sin æstetiske retfærdiggørelse netop her, som et i nietzscheansk forstand

15. Tænk også på *De fem benspænd* (2003), hvor Trier udsætter Jørgen Leth for de metodiske lidelser eller egentlig *benspænd*, han normalt pålægger sig selv: "Lav nu bare noget lort", som han på et tidspunkt siger til Leth – velvidende at det lige netop er det, Leth ikke kan.

16. Trier i forbindelse med filmen *Befrielsesbilleder* (1982), afgangsfilm fra Filmskolen. Schepelem, s. 271

17. Det i 1886 tilføjede forord til *Die Geburt der Tragödie*, hvori Nietzsche tager afstand fra visse elementer af værket, herunder især den implicite dyrkelse af Wagner og Schopenhauer.

18. Nietzsche (1872), s. 30.

19. Nieman, s. 216.

20. At se tragediens eller verdens lidelser i livets optik svarer til at se dem fra det punkt, hvorfra de er skabt – "fra skabergudens perspektiv." Winkel Holm, s. 42.

tragisk kunstværk, der gennemspiller lidelsesmotivet i tre modi: Sorg, Smerte og Fortvivlelse.

Al denne lidelse – herunder f.eks. den berømte klorisafklipningsscene – skal ikke appellere til medlidenhed og frygt og derigennem katarsisk renselse i Aristoteles' forstand;<sup>21</sup> den skal heller ikke indgå i en virkelighedstro og meningsproducerende gengivelse af verden. Snarere skal lidelsen gennem "tragisk erkendelse"<sup>22</sup> føre til en kompromisløs forsoning med livet gennem kunsten.

21. Jf. Nietzsches kritik af tragediegenren og herunder Aristoteles' tragediedefinition, som den kommer til udtryk i *Poetikken* (Nietzsche (1872), s. 148-149). Dette tema behandles af Jørgen Hass i *Illusionens filosofi*, s. 88-96.

22. Nietzsche (1872), s. 111.

### Trier-dicéen

Jeg har forsøgt at omgå det krav om moralsk retfærdiggørelse, som har præget receptionen af *Antichrist*, og i en æstetisk-tragisk optik givet et bud på en alternativ retfærdiggørelse – en Trier-dicé. Trier-dicéen kan spores allerede i den indledende erklæring "[...] I am the best film director in the world [...] I am not so sure that God is the best God in the world," hvor Trier i én og samme bevægelse bekræfter sin egen almægtighed (som en anden direktør for det hele) og samtidig betvivler Guds autoritet. Sammenstillingen af de to udsagn antyder en dobbelthed i Trier-dicéen: en æstetisk selv-retfærdiggørelse og en kritik af (den kristne) Gud. Titlen *Antichrist* markerer en lignende dobbelthed, idet ordet 'anti' både kan betyde 'mod' og 'i stedet for' – Antikrist er både Guds absolutte modstander og hans (falske) stedfortræder. I den forstand er det Trier selv, der spiller rollen som Antikrist, som både stedfortræder for Gud og kritisk mod-Gud. Og det er netop i gudskritikken, at Triers *Antichrist* ligner Nietzsches anklageskrift af samme navn og med undertitlen: *Forbandelse over Kristendommen*.<sup>23</sup>

Ligesom Nietzsches kunstteori peger frem mod hans senere moral-, metafysik- og kulturkritik, idet der i den æstetiske retfærdiggørelse implicit ligger en kritik af enhver moralsk-kristen fordømmelse af lidelsen og dermed livet, findes der i den æstetiske Trier-dicé en immanent moral-kritik. Selve princippet for Triers (venstrehånds)æstetik er en idealnedbrydende praksis, hvis formål i høj grad er en demaskering af det konventionelle; den rene, stilerede æstetik; genreæstetiske idealer; den gode smag etc. Ved at lave en film om den mest forfærdelige lidelse uden at udstyre den med anden mening eller retfærdiggørelse end den (film-) æstetiske, antyder Trier en kritik af netop det moralske krav om retfærdiggørelse, som frem for alt søger entydig mening

ved at fortrænge det gådefulde, tvetydige og meningsløse. Den moraliserende reception er så at sige allerede indføjjet i filmens æstetiske strategi.

I kritikken af *Antichrist* blev det især fremhævet, at filmen fremstillede Kvinden som selve inkarnationen af absolut ondskab. Men skal man tale om en kritisk personschildring i *Antichrist*, gælder det så ikke snarere den selvgode, humanistiske Mand, som nok vil det gode for sin syge kone men ender med at tage livet af hende? Manden ligner umiskendeligt Nietzsches Sokrates-type, det "teoretiske menneske,"<sup>24</sup> hvis projekt det er gennem erkendelse og videnskab at nå ind til "det værendes dybeste afgrunde."<sup>25</sup> Er det ikke netop Mandens rationelle, terapeutiske projekt "at få tilværelsen til at fremtræde som begribelig og dermed som retfærdiggjort"?<sup>26</sup> Heri består *Antichrists* kulturkritiske brod: at afsløre den sandhedssøgende, moralske tilgang som grundlæggende dobbeltmoralisk – idet den søger at forklare, retfærdiggøre og fortrænge tilværelsens tragiske indhold, søger *det gode*, afskærer den sig fra livet selv.

For Nietzsche var kunsten den eneste redning i en lidelsesfuld verden, og det samme gælder for Lars von Trier. I den æstetiske Trier-dicé hinsides moralsk retfærdiggørelse kan 'Guds hånd' og venstre hånd ikke skelnes fra hinanden.

JØRGEN HASS *Illusionens filosofi*. Nyt Nordisk Forlag, 1982 / ISAK WINKEL HOLM "Verden set indefra" i: *Slagmark*, nr. 31, forår 2001 / SUSAN NIEMAN *Evil in Modern Thought*. Princeton University Press, 2004 / FRIEDRICH NIETZSCHE *Tragediens fødsel*. Gyldendal, 1996 (1872) / FRIEDRICH NIETZSCHE *Antikrist*. Vintens Forlag, 1973 (1895) / PETER SCHEPELERN *Lars von Triers Film*. Rosinante Forlag, 2000 / LARS FR. H. SVENDSEN *Ondskabens filosofi*. Forlaget Klim, 2005

24. Nietzsche (1872), s. 108.

25. Ibid., s. 108.

26. Ibid., s. 109.

23. Det kristendommen først og fremmest kritiseres for her er dens "livsfjendtlige tendens" (Nietzsche (1895), s. 17) – dvs. at den kristen-moralske ideologi har vendt blikket bort fra det jordiske liv og mod en højere idealverden.



## LIDT OM AT UNDERVISE I SKRIVEKUNST

### Den dårlige lærer

Det er lidt som at undervise ud i det tomme rum. De fleste af eleverne har aldrig skrevet før. Men vil gerne, som de siger. Jeg siger, at det er fuldkommen lige meget, hvad en tekst handler om. Folk fødes, folk dør. Dét er ikke nogen historie. De fleste af mine elever har ikke noget at tage imod med. Det, som jeg siger, lander i den blå, teoretiske luft, som *hvis* de skulle skrive en historie, så skulle de tænke på de hér ting. Jeg bliver en dårligere lærer af det. Jeg bliver alt for firkantet, alt for generel, skærende ting alt for groft ud i pap; som om man kunne stille det så generelt op. Jeg føler, at jeg kommer for langt ud. At jeg siger noget vrøvl. Der er ikke nogen af disse elever, der kan tjekke mig med undtagelse af nogle få stykker, der sikkert sidder og tænker *idiot*. Med rette. Der er ingen opskrift, siger jeg. Der er ingen facitliste. Der er ikke nogen bestemt måde, man skal gøre tingene på. Jeg slår kors for mig selv og krydser alt, hvad der kan krydses. Det er en lang dag. Jeg bliver lettet, da den er overstået. Jeg skynder mig ud, for jeg skal videre. Jeg skal til møde et andet sted i byen.

### Intuition

Det er mærkeligt. Jeg underviser i kunsten at skrive skønlitteratur, men det allersværeste og allernemmeste kan jeg ikke undervise i: intuition. Jeg kan lære dem at blive bedre til at bruge den intuition, de nu engang har, men jeg kan ikke skabe den for dem. Intuition er noget medfødt. Det er en måde at have nemt ved noget, som andre har ganske svært ved. Intuition er ganske nært beslægtet med talent.

Jeg har måttet nedtone fænomener som intuition og talent i mine ansøgninger til Forskningsrådet og til Carlsberg-fondet. Det er på en måde ret håbløst, da det er meningsløst at tale om skrivekunstundervisning uden at komme ind på disse emner. Som lærer i skrivekunst forholder man sig konkret til de mål af talent og intuition, som eleven er i besiddelse af. Men i den videnskabelige verden er disse fænomener uhåndterbare. Det får mig nogle gange til at tænke på, om det nu er en god idé at forske i undervisning i skrivekunst på universitetet.

### En god lærer

Det er ikke alle elever, man kan være lærer for. Der er veje, som man ikke kan erkende. En god lærer respekterer denne begrænsning. En dårlig lærer trækker sine egne erfaringer ned over eleven og formulerer sig i dogmer, som enhver skal følge.

### Digtmønstre og sinds-virkelighed

Hele dagen går med at sige det samme på forskellige måder. Vær konkret, beskriv det konkrete, beskriv, hvad de fem sanser opfatter, syn, lyd, lugt, smag, følesans. Lær at adskille, hvad der er konkret, og hvad der er abstraktioner, indlæsninger, vurderinger, hvad der foregår inde i hovedet på den, der fortæller. Lær at skelne mellem, hvad der er fortællers tanker, og hvad der er forfatters tanker. Hen mod slutningen af timen sætter jeg dem til at skrive små tekster i timinutters sekvenser med henblik på at øve sig på at skille tingene ad og forholde sig konkret til scene og handling. En episode fra en rejse. En episode fra skoletiden. Et livsforløb på fem linier. Jeg sidder og læser, mens de skriver. Da timen er slut, læser jeg en passage op. Den er fra Poul Borums samtale med Ole Sarvig. Bemærk, siger jeg, hvad Ole Sarvig betegner som *digtmønstre*. Læg mærke til, hvad der er *sinds-virkelighed*. Læg mærke til, at han kalder dem *grundstrukturer i tilværelsen*. Hvad er grundstrukturer i tilværelsen? Det er en hånd, der åbner et vindue. En rude, der glimter. For mig er det, siger Poul Borum i et forsøg på at bestemme, hvad Ole Sarvigs roman *Havet under mit vindue* og digtet *Sent Digt*, begge fra 1960, handler om, som om både romanen og det sene digt handler om det, der står i *Limbo* et sted:

*I dette underlige liv, hvor vi altid må være hinandens modspillere og fristelser, og kun så sjældent bliver hinandens forløsning, mens vi drives af sted til scene efter scene af noget, vi ikke kender, og uden at kende os selv.*

Det har jeg fundet en forunderlig parallel til i et brev, Joyce skrev – så vidt jeg husker på fransk – til en pige i Zürich, han havde forelsket sig i, i 1918. Han skrev:

*Jeg forestiller mig en tåget aften, jeg venter, og jeg ser dig komme imod mig klædt i sort, ung, sær og blid. Jeg ser ind i dine øjne, og mine øjne fortæller dig, at jeg er*

*en stakkels søgende i denne verden, at jeg intet forstår af min skæbne, ej heller af andres skæbner, at jeg har levet og syndet og skabt, og at jeg en dag skal gå bort, uden at have forstået noget, i det mørke, som fødte os begge.*

Hvortil Ole Sarvig svarer: Ja, her kan jeg jo bare sig ja. Her møder vi disse grundstrukturer i tilværelsen, som af og til fortætter sig, af og til bliver til en skikkelse, et digt, en hånd der åbner et vindue, en rude der glimter, et navn i en bog. Det er disse digtmønstre, som er den sinds-virkelighed, vi lever i, hvis vi ikke lukker os for smerten og fornægter den – eller måske glæden.

### **Elfenbenstårnet**

Mine gamle venner har fast arbejde og deltager i samfundet. Min gamle ven, ham, på en særdeles håndfast måde, idet han er magistratsdirektør i Århus Kommune. Hun er ledende børnefilmkonsulent på Filminstituttet. Min veninde er spindoktor for en minister. De er alle aktive i samfundet med fingrene godt nede i substansen. De taler ledelse. De bruger forkortelser, som jeg skal regne mig frem til, hvad dækker. De siger *New Public Management* og har allerede en mening om, hvad der kommer efter dette, selvom det endnu ikke er færdigimplementeret. De har en nuanceret mening om, hvad politik og politisk arbejde går ud på. De har denne erfaring, der er rundet af praksis og ikke af teori og tankespind. Jeg føler mig dum. Jeg føler mig uvidende. Jeg føler mig som en mærkelig fugl, som de andre synes siger sjove lyde, og som laver skægge reder, man ikke kan lægge æg i. Jeg føler mig som en forfatter i et elfenbenstårn. Jeg føler mig lige præcis så ude af trit med virkeligheden, at jeg tænker: Det må jeg se at gøre noget ved. Men hvordan? Jeg kommer ikke til at få fast arbejde med fingrene dybt nede i den politiske substans. Jeg kommer ikke til at være en del af samfundet på den måde. Hvad så? Jeg kan kigge på samfundet fra mit elfenbenstårn. Det er mit lod på godt og ondt. Det er principielle ting, jeg udråber fra mit tårn højt hævet over de andres verden. De er meget klogere end mig. Det er det, at jeg er dum, der er min styrke. Håber jeg.

### **Man kan ikke frigøre en handling fra dens mål**

Der er grænser for, hvad jeg kan skrive om, men grænserne er bestemt af formålet. Hvis jeg satte mig for at skrive om Auschwitz med det formål at tjene penge på det, ville jeg ikke kunne gøre det. Man kan ikke frigøre en handling fra dens mål, siger Lars Norén i et interview i *1. Række, Københavns Teatermagasin*. Jeg har svært ved at føle, hvad det er, der er så rigtigt ved den sætning. Det er ikke svaret på et spørgsmål i den gængse etiske forstand; at man skal opføre sig ordentligt. Det er svaret på spørgsmålet om, om formen er neutral, mens indholdet er politisk. Det er den naturligvis ikke. Når nogen løfter hånden til slag på scenen, løftes hånden også i virkeligheden. Når nogen løfter hånden til slag i en tekst, løftes hånden også i virkeligheden. Det er uetisk at lade, som om teksten ikke ved, at der er en virkelighed, sådan som tekster gør i de fleste romaner. Det er ikke meningen, at vi skal stille teksten det spørgsmål, om der findes en virkelighed uden for teksten. Det gælder selvfølgelig først og fremmest fiktionstekster. Men også ikke-fiktiv skønlitteratur kan foregive sin uskyldige uvidenhed, når den tager på rejse ud i virkeligheden med en dagbog uden offentlig bevidsthed; når den lader, som om teksten bare er et mellemværende mellem forfatter og dagbog, som om den er et intimt rum, der pludselig og 'uden tekstens vidende' er blevet offentligt tilgængelig. Man kan ikke frigøre en handling fra dens mål.

### **Formålet med dannelse**

Formålet med dannelse var ifølge Friedrich Schlegel (ifølge Sanne Elisa Grunnet) at "føre æstetikken ud af den relativisme, den var havnet i." Schlegel ønskede at "finde en helhedsmodel, et ledemotiv for menneskehedens historie." Grunnet giver med J.G. Herder et eksempel på, hvad en relativistisk opfattelse af æstetisk historie kan være. Herder "så det skønne i det enkelte digteriske værk som produkt af særlige historiske omstændigheder i en sådan grad, at det ikke længere var muligt at udlede nogen almengyldigheder derfor: 'In Griechenland,' siger Herder, 'entstand das Drama, wie es im Norden nicht entstehen konnte.'"

### **Relativt eller absolut**

Findes der nye måder at opfatte kunst på, som vi endnu ikke fatter; står vi af og til redskabsløse over for den nye kunst? Nogle gange har vi på Forfatterskolen indvilget i at finde nye parametre og give kunsten point for samfundsrelevans, for samfundskritik, for afspejling af nye teknologier, nye bevidsthedsmæssige landvindinger og paradigmer. Andre gange har vi være ligeglade og afvisende. Sagen er, at vi har været i tvivl. Jeg selv er splittet på spørgsmålet: Jeg er helt sikker på, at jeg grundlæggende underviser på træk, som jeg fornemmer med min bevidsthed allerdybest nede, hvor jeg kun har delvis adgang, og som har med kunstens væsen at gøre. Samtidig er jeg bevidst om, at kunst er kunst for nogen, og at denne nogen befinder sig i en historisk kontekst. Der findes ikke nogen 'ren' kunst. Hvis der gjorde det, ville den sandeste kunst kunne laves én gang for alle, aldrig overgået siden, aldrig diskuteret eller italesat. Kunsten er influeret af tiden. Men på hvilken måde er den det? Det kunne vi skændes om mange gange på Forfatterskolen. Der var selvfølgelig ingen, der kunne pege på absolutter eller absolutte forklaringsmodeller. De mest relativistiske blandt eleverne legede med pasticher, der skulle lokke læseren (og lærerne) til at indlæse indhold i digtene, hvor der ikke skulle være noget. De mest konservative af eleverne dyrkede traditionelle genrer, der ikke satte spørgsmålstejn ved deres egen tidsbundethed, og som søgte at dække over denne, så godt det lod sig gøre. Det var 'evigyldige' noveller, 'klassisk' metrik etc., mens de fremtidstro skrev sig ind i en helt ny måde at opfatte kunst på. De fleste lærere og elever befandt sig et sted i midt i mellem, som oftest mere skeptiske over for det nye end over for det gamle.

### **Fantasi som ideologi**

Når man er lidt træt og uoplagt får man sig nemmere rodet ud i forklaringer, der frem for at fremme forståelsen får eleverne til at blive påståelige. Det er altid sådan, at jeg i løbet af en sæson med amatører møder modstand på følgende punkt. Hvis jeg ikke er i stand til at forklare mit standpunkt tilstrækkelig klart, får eleverne mod på et stædigt forsvar. Jeg har nogle gange oplevet, at de bliver decideret sure på mig. Slagets gang er nogenlunde som følger: Der er ting i teksten, som er uklare, forhold der ikke er gjort ordentligt rede for, spring som der mangler begrundelse for i logikken.

Indvendingen fra eleverne er, at det appellerer til fantasien, at der ikke er gjort klart rede for sammenhængen i teksten, og at der ikke altid behøver være sammenhæng. I dag kom det så vidt, at de to midaldrende kvinder, der førte an i sagen, kom til den konklusion, at uoverensstemmelsen skyldtes henholdsvis mandlige og kvindelige måder at læse på. Der ligger altid idealistiske læseholdninger til grund for kritikken af min læsning, således også denne gang. Det er vanskeligt at argumentere mod idealisme, fordi man slet ikke taler om teksten, men om principielle 'måder' at læse på. Når jeg er træt, kommer jeg altid i defensiven. Jeg glemmer min grund-sætning om, at vi aldrig diskuterer læsere og læsemåder, men altid tekst og kun tekst. Jeg siger, at vi på den måde afskærer os fra at tale om teksten. Vi kommer til at sige, at det er hip som hap, om teksten redegør for sig selv eller ej. Det hjælper jo bare fantasien på arbejde, det hele. Så gør det ikke noget, at tekstens præmisser er uklare eller inkonsistente. Vi kan nedlægge vores arbejde. Det er alt sammen godt, uanset om teksten gør det ene eller det andet. Det er af ideologiske grunde, at de to kvinder opponerer mod min læsning. Fordi de ikke forstår den. Fordi de mener, at fantasi er noget godt.

### **Krydsild**

Jeg får sagt, at hvis eleverne begynder at tale om, hvordan teksten 'fungerer', og hvordan den 'fungerer' for læseren, hvilket indtryk den gør, så bør man som lærer være agtpågivende. Da taler man ikke længere om teksten, men om læseren. Og om hvad der sker inde i hovedet på en læsers hoved, kan vi enten ikke vide noget om, eller også så ender vi nemt et sted, hvor vi bliver enige om, at læsningen er en subjektiv akt, og at der ikke er noget objektivt sted at tage fat. Det, jeg siger, siger jeg på baren senere på aftenen, hvor jeg er kommet i krydsild med kritikeren Helena Boberg siddende på min ene side, forfatteren Matilda Roos på min anden, mens kritikeren Henrik Petersen sidder i midten og kigger på med et smøret grin, er, at der må findes et objektivt sted, som vi kan tale ud fra, og det sted er teksten. Jeg taler om en tekst, som vi talte om tidligere på dagen. Det, som jeg gør, siger jeg, det er, at jeg påpeger, at tre imperativer er efterfulgt af et 'måske'. Det er en retorisk bemærkelsesværdig konstruktion. Det viser for mig, at der er vigtige ting, der gemmer sig her, og at det kan være gavnligt at gøre forfatteren opmærksom på det. Men er det stadig ikke en subjektiv vurdering – at tre imperativer

efterfulgt af det måske implicerer vigtighed, bliver jeg spurgt. Jeg behøver ikke at være subjektiv for at konstatere, at tre imperativer er efterfulgt af et måske, siger jeg. Jeg behøver heller ikke være subjektiv for at konstatere, at det er en bemærkelsesværdig konstruktion.

### **Hvorfor skriver du?**

Jeg blev spurgt om, hvorfor jeg skrev. Det er et klassisk spørgsmål. Tidligere havde jeg været irriteret over at få spørgsmålet. Spørgsmålet rummer ofte en forventning om, at man udtrykker sig selv. Det forestiller jeg mig i hvert fald. Deraf irritationen. Faldgruberne i det. For personligt. For intellektuelt. For køligt. For ekspressivt. Det er noget, du forhandler med teksten om, siger jeg. Hele tiden forhandler du med teksten om, hvorfor den er skrevet. Eller rettere, teksten spørger dig. Eller vi spørger hinanden. Der pågår hele tiden en forhandling: Hvad er en tekst? Hvad er kunst? Hvad er et menneske? Det er selvfølgelig eksistentielle positioner, siger jeg. Måske skulle jeg have sagt humanistiske. At tekster har noget med mennesker at gøre. Men hvis de ikke havde med mennesker at gøre, hvad skulle jeg så sige? At tekster havde med dyr at gøre? Med sig selv at gøre? Det er meningsløst. Det kan godt være, at teksten lader, som om den ikke ved, at den er skrevet, eller at der ikke findes et rum uden for denne. Men at lade, som om *vi* ikke ved det, er meningsløst.

### **Vaklen**

Nu kommer jeg i tanker om, hvad det var, Susanne Christensen sagde, som jeg fandt så vigtigt. Hun definerede en god lærer. At en god lærer vakler, at han spørger til litteraturen, at han har noget på spil i denne vaklen, at denne vaklen er personlig, fordi personlig og litterær ikke kan skilles ad. Noget i den stil. At det i mine ører lød som en definition på en elev. At definitionen på en god lærer er det samme som definitionen på en god elev. Det var det, der slog mig. At over for kunsten står alle lige. Alle deler denne vaklen, hvad enten det drejer sig om en elev eller en lærer. Og at læreren faktisk ikke må stille sig uden for denne vaklen. At læreren bør være på vagt, hvis denne ikke længere føler denne vaklen. At det faktisk er en del af det at være lydhør over for kunsten. Dertil kommer selvfølgelig lærerens erfaring og kunstneriske 'nerve'. Men at det grundlæggende er vaklen. Og at en lærer, der ikke vakler,

er en dårlig lærer, og at så kan nok så megen erfaring og nerve være ligemeget. At der måske slet ikke er noget, der hedder nerve, hvis ikke denne vaklen er til stede. At læreren måske slet ikke kan lære eleverne noget om kunst, hvis denne ikke kender til vaklen.

2008-2009



## ZAROUM WAROUM DAROUM Konkretisme og digitalisering

*Med tungetale, filosofi, nuttede tegninger, digitale arkiver og "miami amen" siger Sproget, Bogen og Computeren noget om sig selv og hinanden.*



Svensk-finlandske Cia Rinne (f. 1973) udgav i 2001 debutdigtsamlingen *zaroum*.<sup>1</sup> Det er en smuk, lille bog med et omslag af blegsort pap og sider i kraftigt, sødmælksfarvet papir. På siderne er der rød og sort skrivemaskineskrift, håndskrift, tegnede illustrationer og et enkelt fotografi af en sommerfuglevinge.

*zaroum* vinker til filosofihistorien ved at indlemme citater af Immanuel Kant og Ludwig Wittgenstein. Den vinker tillige til den historiske konkretpoesi ved at adoptere elementer af dens strategier. For eksempel med en dobbelttydig titel til den lille figur "miss trust", som er naivt tegnet og har højt, fjollet hår. Under hende står ordet "innocence" og herefter "innosense", hvor "no" er markeret med rød farve. Der spilles selvfølgelig på betydningen "in no sense". Og den røde farve muliggør, at de to betydninger kan dirre samtidigt. Farven bliver således et visuelt supplement til sproget, der har betydningseffekt og fungerer som et slags metasprog, fordi farven *viser* på en enkel måde. Det er denne kombination af det abstrakte sprog, der henviser til noget andet, og så et meget konkret element, i det fysiske udtryk, der er så karakteristisk for konkretpoesien. *zaroum* "råder over en lang række teknikker fra den visuelle poesis historie, som anagram, paragram, permutation, mesostikker, collage osv."<sup>2</sup>



Der leges igen med ord, der ligner hinanden i en tekstlig passage, med den håndskrevne sætning "to get her". Underheden står der "together" i parentes. Passagen kan læses dobbelt. Både som et lille bitte narrativt forløb, der går fra et *begær* efter en 'hende' til et 'sammen'. Først skal 'hun' erobres,

gaffes, kapres, og herefter er man så sammen. Men passagen lugter også af en kritik af den skæve magtstruktur i sætningen "to get her", hvis besidderiske tone gerne ses udskiftet med det ligeværdige ord "together". Med opsætningen påpeges det visuelt, hvad "to" OG "get" OG "her" ville blive til, hvis de blev skubbet sammen, ja man kan sige, at ordet "together" er en slags hjælpetekst, der får bevidstheden til at rykke ordene sammen og dermed erkende ligheden mellem ordet "together" og sætningen "to get her". Men hvad, hvis man ikke behøvede at konstruere denne fantasi om en sammentrækning i sin bevidsthed – hvad, hvis ordene helt konkret rykkede sammen og dermed gik fra "to get her" til "together"? – Det *gør* de! – I den digitalt bearbejdede version af *zaroum*. Den hedder *archives zaroum*<sup>3</sup> og er sat op på en sort baggrund. Øverst er der virtuelle kartotekskort med et look lig gulnet papir og med udvalgte passager fra *zaroum*, som man kan klikke sig ind på: "1 2 3 soleil", "la promesa", "zaroum athina", "zaroum mvistique", "zaroum afrique" med flere. Disse er sat op på en minimalistisk måde, men med computermediale effekter: Der er bevægelse, og der er læserinteraktion. Dette gælder også det lille "together"-digt, der går igen i *archives zaroum*. Her kan man trykke på "to get her," og så bevæger de tre ord sig langsomt sammen og bliver til – *together*. Her er altså tale om en tyk konkretisme, fordi ordet henviser til det, der rent fysisk sker. Effekten giver en ny dimension til min dobbelte forståelse af den tekstlige passage. Hvis man følger den lille, romantiske narration, kan man sige, at udviklingen er mere eksplicit, fordi der er bevægelse. På papiret i digtsamlingen var ordene nødt til at stå der samtidigt, og oplevelsen af en narration var ikke ligeså konkret. Forandringen i betydningen, fra bog til skærm, bliver noget mere prægnant, når man følger den læsning, der påpeger en kritik af det besidderiske ordvalg "to get her" og i stedet foreslår "together". På papiret er der som sagt en ligestillethed mellem ordene, fordi de er nødt til at stå der begge to, på samme tid, og som før nævnt er "together" et hjælpeord, der foreslår at presse "to get her" sammen og dermed ændre både ord og opfattelse. I netversionen sker dét, som på papiret blot var et forslag, en mulighed. Den tvungne samtidighed er overvundet, og der er handling og ændring. Sammenpresningen af ordene giver hermed en mere tvingende udsigelse. Denne læsning antyder forhåbentlig, hvordan netversionens udnyttelse af computermediale effekter ikke blot giver en forandret sanseoplevelse af den konkretistiske digtsamling, men at effekterne også virker

1. *zaroum* har ikke nogen forlagsoplysninger, men kan bestilles gennem Audiatur ([www.audiatur.no/bokhandel/](http://www.audiatur.no/bokhandel/)). Den er trykt i 1000 nummererede eksemplarer.

2. Anders Lundberg: "Cia Rinnes *Zaroum*".

3. *archives zaroum* er lavet med hjælp fra Christian Yde Frostholm og er udstillet på [www.afsnitp.dk](http://www.afsnitp.dk) som nummer 3 i udstillingsrækken *Ord i øjet*.

betydningsforskubbende. En dybere grund til forskellen på de to mediale 'iklædninger' samt *archives zaroums* nostalgiske arkivkasse-look vil jeg vende tilbage til.

### Pludresprog og permutationer

*zaroum* rummer passagen: "i am what i ami// a mia mi ami a miami amen". Jeg må indrømme, at jeg lydløst jublede, da jeg læste denne sekvens første gang. De semantiske sammenstillinger er sjove (miami amen), og det pludrende i fremstillingen giver mindelser om noget rablende – en næsten glossolali-agtig tilstand i skriveprocessen, hvor lyden, ligheden og gentagelsen har fået forrang og (tilsyneladende) har tryllet ordene frem ved tilfældigheder. Ligesom i musiker-navnelegen

*j. cage*  
*j. cale*  
*j. cake*  
*j. came*

Eller følgende, der spiller på samlingens egen neologistiske titel og nogle fonetisk forvirrede, tyske ord:

*zaroum*  
*waroum*  
*daroum*

Det pludrende bliver sjældent volapyk i *zaroum*. Den humoristiske påpegning af ord og sætningers visuelle eller lydlig lighed udelukker sjældent vaskeægte betydning. Somme tider kan man nærmest spørge sig selv, hvad der *kommer først* i skabelsesprocessen. Det er for eksempel relevant i følgende stykke:

№ 1  
no 1  
no-one

Udtrykkene "no. 1" og "no one," får her en indholdsmæssig forbindelse, fordi deres tegn ligner hinanden. De har visuelle fællesnævner. Når det legende ordspil følges op af det standhaftige udsagn "everybody is nobody for somebody" må ordspillet (tilfældige?) udsagn læses anderledes alvorligt. Der opstår den banale, men også ret beroligende erkendelse, at der for eksempel nok skal sidde et menneske i verden, der

ikke aner hvem USA's præsident er. Det kan virke pjattet at tillægge visuelle eller fonetiske sammenfald ved sproget en indholdsmæssig betydning. Digitalpoet og teoretiker Loss Pequeño Glazier beskriver fænomenet i artiklen "Code, Cod, Ode":

*Of course the mind knows these relation [sic] is merely an accident, as the relation is only through orthography, not meaning, but the poet in one cannot help but try to find a more elusive relation.*

I poetiske ordlege gnider det betegnede og det betegnende sig kælent op af hinanden, og det er tydeligt hvordan sproget ikke er blevet til som neutral formidler af et forudeksisterende 'indhold.'

### Betydning og materialitet

Den svenske litteraturkritiker og *OEI*-redaktør Anders Lundberg bidrager i sin artikel om *zaroum* med følgende kommentar vedrørende ordspillet:

*Og hvor ofte har man ikke hørt: det er bare en leg med ord? Og når det er tilfældet, hvorfor har ordspillet så haft en sådan tiltrækningskraft? Er det ikke sådan, at ordspillet i virkeligheden synliggør den sproglige materialitets andel af den sproglige betydning?*

Sproglig betydning og sproglig materialitet er sammenflettede størrelser. Men distinktionen er nødt til at leve videre som strukturel modsætning mellem to poler: 'ren betydning' og 'ren materialitet.' Og disse to poler kan Cia Rinnes værker både finde på at ælte sammen, men også at stå i spagat imellem. På den ene fod er der små filosofiske spørgsmål eller aforistiske konstateringer som "Was einmal gedacht worden ist kann nicht zurückgenommen werden" eller "More and more people will have lived (and died)"

På den anden fod har vi "soho piece":

*SOHOSOHO*  
*OHOSOHO*  
*HOSOHO*  
*OSOHOSOH*  
*SOHOSOHO*

Her spilles på ordene “Soho”, “so”, “oh”, (find selv flere), men mest af alt er tekststykket et firkantet motiv med S'er, O'er og H'er. Der er gentagelse og rytme til stede, og derfor fokus på lyd. De førnævnte, aforistiske sætninger består af tegn, der refererer væk fra sig selv. Når man tænker over grundbetydningen af begrebet 'abstrakt', betyder det *at forestille sig noget, der ikke er der*. Og det er selvsagt oftest den bevægelse, sproget igangsætter ved at henvise til noget andet. Men *soho piece* er modsvarende konkret. Her bliver vi nogenlunde inden for papiret og ser på et flimrende billede af ord.

Relationen mellem betydning og materialitet kan sammenlignes med den distinktion medieteoritikerne Jay David Bolter og Richard Grusin etablerer for visuelle medier, idet *immediacy* defineres som “style of visual representation whose goal is to make the viewer forget the presence of the medium”, mens *hypermediacy* defineres som “style of visual representation whose goal is to remind the viewer of the medium.”<sup>4</sup> *Hypermediacy*-begrebet kan give mindelser om Bertolt Brechts *Verfremdung*-effekt. Når jeg kalder næste afsnit for “Interface Verfremdung”, er det fordi, det handler om en potentiel bevidstgørelse vedrørende computerens interface i *archives zaroum*.

Man kan sige, at hvor vi med sproget i *zaroum* så eksempler på poesens evige evne til at adskille sig fra, eller refleksivt forholde sig til, hverdags sproget, så er *archives zaroum* et eksempel på, hvordan digitale værker kan adskille sig fra eller fortykke det visuelle, digitale hverdagsprog.<sup>5</sup>

### Interface Verfremdung

Som nævnt indledningsvis spiller layoutet i *archives zaroum* på en støvet arkivkasse-autenticitet. Denne kan ikke andet, end at virke ironisk, fordi man sidder med et elektronisk medie. Men måske netop derfor giver arkivkasse-looket anledning til refleksion vedrørende computerens interface i bredere forstand.<sup>6</sup> Man kommer i tanke om, hvordan interfaces ofte er komiske repræsentationer af en fysisk virkelighed. Vi putter dokumenter i *mapper*, grimme ferie billeder i *papirkurven*, og nethjemmesider efterligner i nogen grad en papirsløgik, fordi der er linearitet og afgrænsethed (siden ender 'i bunden', selvom det ikke er nødvendigt). Computermediet er dog langtfra udelukkende en efterligning af bogen. Det rummer en radikal anderledeshed, også når det kommer til mulighederne for poesi. I en karakteristik af digital poesi fremhæver

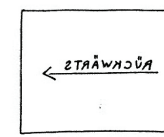
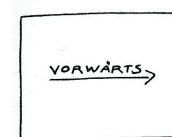
litteraturteoretikeren Anna Katharina Schaffner at:

*The poetic space of the screen is radically different from that of the page on numerous levels. Firstly, it is kinetic and interactive: letters can move and migrate, positions of letters and words are no longer fixed and static, but in flux and transient, they are no longer predetermined for creative interventions.*<sup>7</sup>

Det var eksempler på disse muligheder, vi så i min gennemgang af “to get her” / “together”-passagens forskel mellem bog og skærm.

*archives zaroum* skruer ikke op for alle mediets muligheder. Der er bevægelse og interaktion, men for eksempel ikke lyd eller muligheder for direkte interventioner fra læserens side, udover at man skal trykke ordene frem, for at komme videre, hvilket er en ret basal kontrakt mellem værk og bruger. Man kan for eksempel ikke skrive nye ord direkte ind i værket. *archives zaroum* udnytter ikke computermediets oplagte hypertext-mulighed. Det skal ikke begrædes, at man ikke går amok med hele mediets værktøjskasse, men blot fremskrives som pointe, at på nogle punkter bliver *archives zaroum* inden for en boglogik. Et af bogens særkender over for computerens, er dens afgrænsethed og endelighed. *archives zaroum* er helstøbt på samme måde. Man ved, hvornår man har nået enden (selvom det er efter mange museklik), og man kan ikke fortsætte i en uendelig link-struktur.

*archives zaroum* låner således af bogmediets karakteristika, men en afsmitning kan siges at gå begge veje, fordi *zaroum* også låner fra computermediets særegenheder. Computermediet er karakteriseret ved en anti-narrativ logik (Lev Manovich) – som *zaroum* abonnerer på. Den arbejder med flade snarere end lineær fremadskriden. En side har ikke direkte noget med den næste eller forrige at gøre. Illustrationerne og den visuelle betoning er med til at understrege det netværksagtige og ikke-lineære ved værket, fordi man som læser ligeså tit *ser*, og gør det opad, til venstre og til siden – direkte konkretiseret med ”Vorwärts-Rückwärts”-digtet i samlingen.



4. Som citeret i Roberto Simanowski (red.), s. 41.

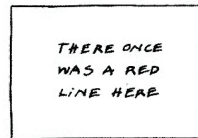
5. Sådanne strategier er eksplicitte i mange digitale værker. Jeg vil nævne kodepoeten *Mez*, der kan finde på at lege med interfacet og gruppen *Jodi*, der nærmest ikke gør andet.

6. Denne pointe ses også hos Anna Katharina Schaffner i hendes anmeldelse af *archives zaroum*: ”Zaroum! Pow!”, s. 82.

7. Anna Katharina Schaffner: ”From Concrete to Digital: The Reconceptualisation of Poetic Space”, paper præsenteret ved konferencen *From Concrete to Digital*, Georg Brandes-skolen, Københavns Universitet, 2006, s. 3.

Når jeg siger, at bogen har afsmitning på computermediet og omvendt, er det selvfølgelig en grov generalisering af karakteristika. Der har været masser af anti-linerære og anti-narrative bøger før computermediet, og ikke al litteratur på internettet er uoverskuelig hypertext. De to medier har imidlertid afgørende forskelligheder på nogle punkter, og i det følgende vil jeg grave en refleksion ud af *zaroum*, der vedrører helt radikale forskelle på bogen og computeren som medier, når det kommer til størrelser som rum og tid. Det er en analyse, der gerne skal underbygge, hvorfor der er forskel på de konkretistiske elementer i de to 'versioner' af *zaroum* – også selvom *archives zaroum* blot er en minimal-digital bearbejdning.

#### “There once was a red line” – where? (fladen og rummet)



“There once was a red line here” står der med håndskrift i en kasse i et højre hjørne på en af *zaroums* sider. Det er sjovt, fordi det gør opmærksom på et gængst fænomen ved skriftsproget. Normalt er det ikke bogstaveligt, når man bruger et ord som 'her.' Men i dette tilfælde refereres der ikke til andet end min bogs konkrete side. Og det er paradoksalt, for der har ikke været en rød linie der, før den nye tekst blev trykt. På siden overfor, helt ind mod bogryggen, nederst, har jeg opdaget en undseelig rød krusedulle. Så linien har bevæget sig derned (i denne her lille konstruerede narration). I virkeligheden er det løgn, hvad der står. Sætningen er således et eksempel på en gøre opmærksom på sprogets mulighed for paradoksalteter, ligesom den klassiske “Jeg lyver altid” eller Vagn Steens (f. 1928) digt “En parentes kan (ikke) bruges til meget.”<sup>8</sup>

Når jeg bokser rundt i denne her manglende røde linie, er det fordi jeg har de digitaliserede digte i baghovedet. Sekvensen har ikke været at finde i *archives zaroum*. Men hvis den var, kunne det sagtens være sandt, at “[t]here once was a red line here”. Her adskiller computermediet sig fra bogen på et banalt, men afgørende punkt: “No print document can be reprogrammed once the ink has been impressed onto the paper, whereas electronic texts routinely can.”<sup>9</sup> Hvis man

udvælger et *her* på computerskærmens flade, har der på dette konkrete 'her' ikke bare siddet en flue engang. Der har været mails, videoer, tekstprogrammer eller bryster. Alt på skærmen kan 'viskes ud' igen eller udskiftes, og derfor kan man tale om en form for dybde. Man kan forestille sig et lag af tidligere billeder inde bag skærmen. Skærmen er således et brud med sidens todimensionalitet:

*The concrete poets already revolutionized spatial conventions, and the way we think about and perceive poetic space, by means of turning it into an integral component of the poem with semantic significance. The flat, two-dimensional surface of the page, however, is fundamentally redefined on the computerscreen. It challenges old modes of perception and requires new strategies of perception from the recipients.*<sup>10</sup>

10. Schaffner (2006), s. 3.

#### NU NU NU NU NU NU NU NU NU, - eller NU (tiden)

“When now is more now than now” lyder et brudstykke fra en længere sekvens i *zaroum*. Ordet 'nu' er interessant på samme måde som 'her' i sproget, fordi det altid er narrativt indkapslet og selvfølgelig ikke refererer til et konkret nu. Et 'nu' på papiret er forskudt fra sit eget tilblivelses-nu og læsningens nu. Men nuet ville kunne gøres anderledes konkret på en computerskærm. Her ville man med et museklik få et 'nu' til at springe op i øjnene på sig – i samme *nu!* Denne tidens aktualitet på skærmen hænger sammen med den førnævnte dybde. Der er en rumlighed ved skærmen, fordi den har dette abstrakte 'lag' af billeder, der er klar til at eksplodere op i hovedet på dig. Og dette medfører muligheden for bevægelse, så “to get her” kunne tvinges sammen i *archives zaroum* og dermed effektuere en anderledes betydning end den i bogen. Det kan give mening at tale om en potentiel performativitet på skærmen. Man kan som læser aktivere nuer. Dette medfører et brud med definitionen af skrift som fastfrosset. Edmund Husserl<sup>11</sup> skelnede definatorisk mellem tale og skrift på en sådan måde, at stemmen havde et nærvær. Det, man siger, er der *nu og her*, og så forsvinder det, så snart det er sagt. Skriften er fravær, fordi den ikke har et her og nu. Denne opfattelse må selvfølgelig allerede gennemrystes ved det faktum, at stemmen kan lagres (ved hjælp af optagelse) og forskydes fra sit udsigelsesnu, men det er også tankevækkende, hvordan digital tekst er en forvridding af denne definition på forskellen mellem

11. Som beskrevet af Jacques Derrida i *Stemmen og fænomenet* (1967).

8. Vagn Steen i digtsamlingen *Riv selv* (1965).

9. N. Katherine Hayles: *My Mother Was a Computer – Digital Subjects and Literary Texts*, s. 100.



stemme og skrift. Den skrevne tekst 'forsvinder' igen fra skærmen (nogle gange af sig selv, men i hvert fald, når du skifter side). Den findes ikke. Den bliver konstrueret, hver gang du (med et museklik) 'beder' en kode om at blive aktivret. Og skriften har samtidig et fornyet nærvær på skærmen, fordi den aktiveres i et nu. "Now" kan altså være mere "now" på skærmen end i bogen. Ærgerligt at passagen ikke er med i *archives zaroum*. Men med min optik har jeg valgt at lade bogen og computeren som medier sige noget om hinanden. Og bevidstgørelsen sker måske nemmere ved modstanden. Når sætningerne med "now" og "here" står i bogen, gør bogen modstand, dens fysiske umuligheder gør opmærksom på sig selv og i en sammenligning med computermediet, er det så oplagt at komme i tanke om, hvad *det* har af særkender.

### Mediernes fundamentale forskelle

*zaroum* er en tæskelækker og finurlig bog. *archives zaroum* er en stilfuld og tankevækkende udførelse. De har samme ordspil, eksistentielle spørgsmål og humoristiske greb. De arbejder begge med et udtryk, der (ironisk?) forherliger bogen som materielt objekt. Jeg håber imidlertid, min granskning har givet indtryk af, hvordan bogen og computeren som medier ikke blot giver forskellige, fysiske iklædninger af den samme, tekstmæssige essens. Ligesom der inden for sproget ikke findes et indhold, der så iklædes en materialitet. Men hvis man tænker afvisningen af en tekstessens til ende, må man principielt anerkende, at for eksempel en roman i to forskellige udgaver med forskellige skrifttyper måtte betragtes som to forskellige værker.<sup>12</sup> Igen giver det derfor mening at forestille os to strukturelt udspændte poler, (som man kan gå på line imellem). Både for at kunne tale om tingene og 'iklædningen.' Her så vi hos *zaroum* og *archives zaroum* forskellige placeringer på linen fra det sprogligt aforistiske til det næsten rent visuelle billede samt meningsfulde blandinger herimellem. Elementer fra *zaroum* får en betydningsforsubbelse i *archives zaroum*, der ændrer muligheden for konkretistiske elementer ved for eksempel at have mulighed for bevægelse. På papiret står alting ganske stille, og derfor er det en sandhed, hvis jeg siger, at mit sidste ord er *her*.

12. For en mere udfoldet diskussion vedrørende afvisningen af en tekstessens, se Hayles.

Pequeño Lector/Klein Leser: Es gibt (See)lachsfilet?": *dichtung-digital*, nr. 1, 2005 (også på <http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/2005/1/Glazier/index.htm>) / N. KATHERINE HAYLES *My Mother Was a Computer – Digital Subjects and Literary Texts*. The University of Chicago Press, 2005 / ANDERS LUNDBERG "Cia Rinnes zaroum" i: *OEI*, nr. 13, 2003 og <http://www.afsnitp.dk/anneks/3/ciarinneszaroum.html> / CIA RINNE *zaroum*. 2001 / CIA RINNE *archives zaroum*. <http://www.afsnitp.dk/galleri/archiveszaroum/>, 2008 / ANNA KATHARINA SCHAFFNER "From Concrete to Digital: The Reconceptualisation of Poetic Space", paper præsenteret ved konferencen *From Concrete to Digital*, Georg Brandes-skolen, Københavns Universitet, 2006 / ANNA KATHARINA SCHAFFNER "Zaroum! Pow!" i: *KRITIKER*, nr. 8, marts 2008 / ROBERTO SIMANOWSKI (red.) *Transmedialität – Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Deutscher Universitätsverlag, 2006 / VAGN STEEN *Riv selv*. Borgens Billigbøger, 1965

## DEN HØJESTE ORDEN ER KAOS Facebook og YouTube i et romantisk kunstperspektiv

*Hi, my name is Karen and I'm from Denmark and this here is my baby boy. His name is August. I'm doing this video because I'm trying to find August's father.*

(YouTube, d. 12. september 2009.)

'Karen' fra YouTube-videoen *Danish Mother Seeking* fra turistorganisationen VisitDenmark har for nylig reaktualiseret problematikken om, hvilke kriterier betydningsdannelse på nettet kan vurderes ud fra.

I videoen sidder Karen, der siden har vist sig at være en skuespiller ved navn Ditte, med et spædbarn, der angiveligt er resultatet af hendes møde med en turist i Nyhavn for halvandet år siden. Nu, knap et år efter barnets fødsel, efterlyser Karen faderen, som hun kun kendte yderst flygtigt og hvis navn og nationalitet hun ikke husker, fordi hun føler, han fortjener at få at vide, hvad der kom ud af det one-night-stand, hun spøgende refererer til som en lektion i ægte dansk hygge.

Videoen, der i starten blev opfattet som en oprigtig bøn fra den enlige mors side og vandt sympati hos YouTubebrugere, der uploadede videoer for at støtte Karen, blev hurtigt afsløret som et setup. Afsløringen udløste en veritabel syndflod af forargelse i både nyhedsudsendelser, på YouTube og på de tilknyttede sociale networkingsites Facebook og Twitter. Karen havde løjet, og videoen blev (med afsenderinstansen in mente) tolket som smagløs reklame for Danmark som et land, hvor unge blondiner dyrker anonym, ubeskyttet sex.

Sandfærdighedskravet og forventningen om gennemæssig redelighed kan dog synes malplaceret. Efter fremkomsten af netop Facebook og Twitter kan det endog synes absurd at forvente autenticitet på nettet, eftersom størstedelen af befolkningen dagligt investerer timer på at producere sin egen online-identitet, sin semi-fiktive internet-selvbiografi. Internettet opfordrer nemlig ikke til autenticitet og honorerer ikke skarpt optrukne genregrænser. Tværtimod faciliterer linking-funktionen mellem diverse databaser og profilplatforme en leg med identiteter og en udvidelse af

individet i en virtuel verden, hvor de spraglede og larmende fragmenter samles i kludetæpper af den enkelte bruger på dennes Facebookprofil. Alligevel er det tilsyneladende stadig provokerende, når en fortælling afsløres som fiktion. Det lader til, at krav om gennemæssig gennemskuelighed stilles til visse internetfænomener såsom *Danish Mother Seeking*.

Hvor 'Karen' i starten blev støttet i eftersøgningen af en far til barnet, krævede adskillige røster senere at det blåøjede problembarn, internettet, ikke misbruges til at vildlede brugerne. Ironisk nok lykkedes værket ambition om at vække folks følelser ikke nær så godt, så længe folk troede, historien var sand, som den gjorde, da iscenesættelsen blev afsløret. De få kommentarer til klippene blev mangedoblet i takt med, at en uhammet harme afløste empatien. Historien nåede både i nyhederne og skabte avisoverskrifter. I det hele taget lod affæren til at sætte gang i en tiltrængt debat om fænomenet 'viral reklame'.<sup>1</sup>

Internetfænomener, der overskrider gennemæssige konventioner, lader altså, som i eksemplet *Danish Mother Seeking*, til at kunne tiltrække større opmærksomhed end de, der indordner sig under de gængse dogmer for betydningsdannelse. Derfor kan det være interessant at se nærmere på dem i et litteraturvidenskabeligt perspektiv. Tidligere er litteraturvidenskabens behandling af narrative internetfænomener fortrinsvis foregået ud fra en normativ litteraturkritik. Især er romanteori og aristotelisk funderet narrativitetsteori blevet brugt for at isolere 'litterære' fænomener på internettet og i lige så høj grad udgrænse databaser som YouTube og café-agtigt sludder-for-en-sladder (Facebook, chatrooms).

Professor i visuel kultur Lev Manovich (f. 1960) og forfatteren og samfundskritikeren Susan Sontag (1933-2004) er blandt dem, der forholder sig mere eller mindre skeptiske til internettets litterære potentiale. De mener begge, at internettets grundlæggende karakter af uendelighed og ophobning af materiale, i hvilket der ikke foretages nogen autoritær valorisering, svært lader sig forene med de herskende dogmer inden for narrativitetsteori. Sontag forsvarede i en forelæsning, posthumt udgivet i 2007, den aristoteliske narrative model, hvor forfatteren organiserer et hændelsesforløb og fremstiller det i en kausalt fremadskridende fortælling. Hun ser denne måde at strukturere fortællinger på som både den mest tilfredsstillende adspredelse og det mest genuine udtryk for menneskets måde at projicere mening ind i tilværelsen på:

1. Om begrebet 'viral reklame' skrives der på CNN's hjemmeside i artiklen "What makes a viral ad?":  
"Take an idea that infects you with a compulsion to hit the forward button a second after you experience it. Start a viral chain reaction from one outbox to another. Virals are the measurable equivalent of the old-fashioned word-of-mouth, but the virus can't be controlled. Most often, if it's any good, it will exceed expectations on the Web. It's primary to think beyond the adaptation of a 60-second spot, because the online audience can smell an ad from a mile away. Obviously, it's got to be irreverent, weird, funny and different. But more importantly, the Web has the ability to make the viral event a dialogue and, in some cases, create a community around the very 'viralicious' idea." (<http://www.cnn.com/2008/BUSINESS/05/30/jwt.viralicious/index.html>)

*Story – the idea that events happen in a specific causal order – is both the way we see the world and what interests us most about it. People who read for nothing else will read for plot. (Sontag, s. 221.)*

Manovich derimod anerkender to basale menneskelige impulser for, hvordan man sprogligt organiserer og forstår verden: den narrative og den encyklopædiske.

*I prefer to think of them as two competing imaginations, two basic creative impulses, two essential responses to the world. Both have existed long before modern media. The ancient Greeks produced long narratives, such as Homer's epic poems The Iliad and The Odyssey; they also produced encyclopedias. (Manovich, s. 233.)*

Denne indkredsning af tendenser når Manovich frem til ved at betragte internetfænomenet 'database', som bedst lader sig beskrive som en online encyklopædi, et arkiv, der opererer ud fra et overordnet ideal om *inklusion*. YouTube falder inden for denne genre i kraft af sit gevaldige lager af materiale uden nogen tydelige hændelsesforløb til at organisere det.

Polariseringen af encyklopædiske bevægelser og plotmæssige struktureringer i internetmedierne har betydet, at man ikke har været opmærksom på, at det er i sin forhandling i grænsefeltet mellem information og fortælling, i sit genreoverskridende potentiale og syntetiserende tussmørke, at betydningsdannelsen på internettet netop unddrager sig den slags traditionelle opdelinger.

I forlængelse heraf kan det også blive reducerende at betragte internetfænomener som isolerede størrelser. Ethvert YouTube-klip vil typisk have adskillige skrevne kommentarer påhæftet og sandsynligvis også refererende links til lignende klip og/eller videoreaktioner. Derfor synes det mest frugtbart at anskue fænomenerne i deres totale, relativerede mangfoldighed af associerede links og ytringer og ikke blot affeje dem som løsrevne fragmenter i en database.

Både Manovich' og Sontags formuleringer er forankrede i en poetik, der blev udviklet efter romangenrens konsolidering i 1800-tallet. Med internettets udvaskning af fortællingens og databasens grænser synes det relevant at inddrage en poetik, hvis hovedfokus har ligget på synæstetiske koblinger. Den konstante betydningsdannelse, modsatrettede

synspunkter afstedkommer, leder tankerne hen på en ganske særlig poetik med forkærlighed for uhierarkiske sammenstillinger af udsagn, nemlig det romantiske kunstideal.

### Harmonisk kaos

Den tyske poet og litteraturkritiker Friedrich Schlegel (1772-1829) skriver om det ideelle kunstneriske udtryk:

*Men den højeste skønhed, ja, den højeste orden er dog kun kaoset, nemlig et sådant der kun venter på kærlighedens berøring, for at forvandle sig til en harmonisk verden. (Schlegel, s. 313.)<sup>2</sup>*

Internetbrugernes reception og behandling af bl.a. *Danish Mother Seeking* viser, hvordan folks daglige linken og associative kobling af materiale på tværs af genrer og medier opfylder et behov så gammelt som det sproglige fællesskab selv – et behov for kollektivt at producere og udvikle egne såvel som andres fortællinger om verden. Facebook og YouTube bliver i denne forbindelse de medier, der faciliterer og ansporer denne kærlige berøring af kaos.

Det kaotiske internetmateriale er ikke organiseret således, at brugeren tildeler sig selv rollen som omnipotent autor, der med et omfattende værk for øje sætter sig for at skabe betydning på kryds og tværs af nettet. Snarere bliver den enkelte bruger i sin impulsive reaktion på materialet placeret som en lille del af et uhyre forfatterkollektiv, der vedhæfter aktuelle, interneteksponerede begivenheder brudstykker af holdninger og fortællinger. Denne anarkistiske stilistik lader sig sammenligne med en af romantikkens foretrukne stilfigurer: arabesken.

Arabesken er, som navnet antyder, overtaget fra den arabiske kultur. I overensstemmelse med det muslimske billedforbud fremviser arabesken en højst stiliseret visuel syntese af indbyrdes usammenhængende størrelser: typisk planter og dyr. Arabeskens logik er i højere grad at organisere sit kunstneriske forlæg end at styre det og skabe én lineær vej igennem det. Det er de mange forbindelser og associationer på kryds og tværs af de enkelte elementer og ikke den kausale rækkefølge, der skaber et overordnet mønster.

Det kan være frugtbart at se YouTubes og Facebooks genreoverskridende og -syntetiserende potentiale med arabeskens logik, hvorom Friedrich Schlegel skriver:

2. "Aber die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist denn doch nur die Chaos, nämlich eines solchen, welches nur auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten."

*Denne kunstigt ordnede forvirring, denne æggende symmetri af modsigelser, denne vidunderlige evige vekslen mellem entusiasme og ironi, som lever i selv den mindste del af helheden, lader allerede til at være en mytologi i sig selv. Organiseringen er den samme og arabesken er bestemt den menneskelige fantasi ældste og mest oprindelige udtryksform. (Schlegel, s. 319.)<sup>3</sup>*

3. "Ja diese künstliche geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein. Die Organisation ist dieselbe und gewiss ist die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie."

Forvirringen og den symmetri, som den konstante relative-ring og modsigelse af udsagn afstedkommer, er idealet. Den lineære fortælling er for Schlegel en utilstrækkelig reduktion af en verden, hvis kompleksitet det gælder om at indfange i en så nuanceret form som muligt.

Schlegel skelner mellem to interagerende forhold i den kunstneriske proces, der smelter sammen i arabesken, men hver for sig kan ses i forhold til Sontags og Manovich' opdeling af fortælling og database.

På den ene side opererer han med forestillingen om en mytologi – en fællesmenneskelig referenceramme og måde at italesætte verden på: et såkaldt "gældende symbolsk verdensbillede – fantasieens kilde og kunstens og afbildningens levende tegnunivers." (Schlegel, s. 312.)<sup>4</sup> På den anden side bliver den kunstneriske behandling af denne mytologi konsekvent omtalt som "Poesie", hvormed han forstår "symbolske sagn og digtning." (Schlegel, s. 313.)<sup>5</sup> Schlegel ser således ikke, som Manovich og Sontag, det bagvedliggende væld af fælles symboler og den kunstneriske fremstilling af disse som konkurrerende verdensanskuelser. Snarere ligger den ene i forlængelse af den anden. Det er på et fælles fundament af konsensusbaserede kulturelle koder, at kunst kan skabes. For Schlegel er idealet ikke den aristotelisk afsluttede fortælling, hvorfor han også i forbindelse med den ideelle poetiske kanalisering af mytologien skriver:

*[d]et skal være det kunstigste af alle kunstværker, for det bør rumme alle andre – et nyt leje og kar for poesieens evige urkilde og selv det uendelige digt, der skjuler kimen til alle andre digte. (Schlegel, s. 312.)<sup>6</sup>*

6. "es muss das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäss für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt."

Idealet er den uendelige, fortløbende fortælling, der hele tiden formidler den bagvedliggende database og forhandler sit forhold til denne. Som et kar skal værket kun sætte en åben ramme for det dynamiske og vildt flydende fortællestof. Det er en radikalt anden litterær ambition end Sontags, der

fejres her. Det ideelle værk indeholder alle andre, er uendeligt og har ikke én autoritativ stemme med ét sammenhængende etisk udsagn. Det præsenterer heller ikke en slutning eller et klimaks, hvorefter alle plotmæssige spændinger er løst.

Om dette forhold mellem poesi og mytologi, som jeg tillader mig at analogisere med fortælling og database, skriver Schlegel i en central passage:

*Mytologien og poesien er en udelelig enhed. Alle oldtidens digte omslutter hinanden indtil de i stadig større enheder og brudstykker afbilleder helheden. De griber alle sammen ind i hinanden og overalt er én og samme Ånd udtrykt på forskellig vis. (Schlegel, s. 313.)<sup>7</sup>*

Forestillingen om Ånden skal ses i forlængelse af romantikernes tro på al tings grundlæggende enhed. Bagved fænomenernes sfære, som vi befinder os i, findes en dimension hinsides den sproglige benævnelses mangfoldighed. Det er denne dimension, romantikerne havde en fast overbevisning om, kunne give sig til kende via den beændede forfatters genialitet. Ønsket om det guddommeligt inspirerede geni er et grundlæggende ideal i den romantiske filosofi, som det ikke giver meget mening at anvende i forhold til YouTube og Facebook, hvor det i langt højere grad er kollektivets flerstemmighed, der kan siges at foranledige den symmetri af modsigelser, Schlegel efterlyser. Naturligvis adskiller de forskellige uploadere sig fra hinanden i popularitet, og nogle channels og blogs er mere besøgt end andre, men hjemmesidernes grundlæggende åbne karakter – det faktum at den synlige reception af en video aldrig stoppes – gør, at forestillingen om et genialt afrundet værk, der lukker sig om sig selv, får svære kår på internettet. Det kan dog også synes besynderligt, at netop genitænkningen bliver så populær hos romantikerne, når man betænker, at de netop ser folkeligt produceret fortællestof som sindbillede på denne adækvate kanalisering af tidsånden i deres højagtelse af mytologi, eventyr og folkesange.

### Romantisk ironi

Troen på al tings grundlæggende enhed er heller ikke synderlig frugtbar, hvad angår hjemmesider. Men selve ideen om, at alting potentielt kan kobles sammen og danne nye betydninger afhængig af sammentænkerens kreativitet, giver

7. "Denn Mythologie und Poesie, beide sind eins und unzertrennlich. Alle Gedichte des Altertums schliessen sich eines des andre, bis sich aus immer grössern Massen und Gliedern das Ganze bildet; alles greift in einander, und überall ist ein und derselbe Geist nur anders ausgedrückt."



god mening i forbindelse med Facebook. Bevægelsen mod idealet er dog her den modsatte af romantikernes. I stedet for at opfatte databasen som besidder af en immanent sammenhæng, forfatteren skal hente ud, projiceres meninger og forbindelser ind i det databasiske virvar. Denne betydningsproduktion i en virkelighed, der opfattes som fragmentarisk, kunne umiddelbart synes barok. Dog adskiller tegnene i deres flydende og manipulerbare betydning på internettet sig væsentligt fra det statiske tegnunivers, man fandt i barokken, hvor verden og kunst kunne afkodes, fordi man havde lært, hvad de faste allegorier og emblemer betød.

Potentialet i den kreative sammenstilling af det heterogene og de nye synæstetiske koblinger, den medfører, udfoldes på internettet og hyldes hos Schlegel, og man kunne argumentere for, at en fællesmenneskelig symbolik og folkeånd udtrykkes mere fyldestgørende af kollektivet end af den beændede ener.

I forlængelse af romantikernes åbning af værket ved at efterlyse virkemidler fra andre genrer i flertydighedens tjeneste, fortjener begrebet 'romantisk ironi' at blive nævnt. Når Schlegel taler for modsigelsernes symmetri og den konstante vekslen mellem entusiasme og ironi, er det netop denne romantiske ironis potentiale, han understreger. I dag opfattes ironi i høj grad som det at sige ét og mene noget andet. Den romantiske ironi derimod er opmærksomheden på, at intet udsagn i et værk efterlades uimodsagt. Ikke sådan at forstå, at det ideelle romantiske værk er en samling af polemiske opfattelser. Det kan i højere grad ses i overensstemmelse med Goethes symbolteori, hvor symbolet ophøjes til at være den figur, der igennem et værk lades med så meget, varierende mening, at den kondenseres til en uudtømmelig kerne af betydning, hvor dybt modsatrettede strømninger mødes i en kunstnerisk mediering. Kun sådan forestillede romantikerne sig, at man kunne snige sig udenom de fastlåste objekter i fænomenernes verden og nå den bagvedliggende dimension af sammenflydende subjektivitet. Sontags krav til forfatteren om at udvælge et enkelt forløb i databasen af hændelser og præsentere dem i en entydig plotfremdrevet fortælling, ville for romantikerne være ensbetydende med at give sig fænomenernes verden i vold og reproducere dens illusion om tingenes isolation og adskilthed fra hinanden.

Jeg vil ikke påstå, at Karen fra *Danish Mother Seeking* formår at transcendere fænomenernes verden og nå en bagvedliggende dimension af subjektivitet. Når romantisk

filosofi bliver interessant i forbindelse med et fænomen som YouTube, er det snarere, fordi den formår at give et svar på, hvorfor et værk herinde pludselig bliver genstand for så megen opmærksomhed, så snart det problematiserer genregrænser.

Så længe Karens korte fortælling holdt sig inden for den selvbiografiske grænse, den havde opstillet, modtog den en parentetisk interesse. Da det blev afsløret, at den var iscenesat tiltrak den derimod – som et Goethe-symbol – relativering og diskussion. Fortællingen blev et eksperiment og et skoleeksempel i online, kollektiv betydningsproduktion og kickstartede med ét en fortolkningsproces hos brugerne, der vanskeligt kunne være kommet i stand, hvis værket havde været autentisk, og man havde været nødt til at godtage ægtheden i dets bittersøde indhold.

Der blev diskuteret ivrigt på selve YouTube-siden (og har man sagt YouTube, har man efterhånden også sagt Facebook). Turistorganisationens motivation for at lave videoen var en gåde, der blev diskuteret på internettet såvel som på tv og i de trykte medier. Hvad skal en enlig mor, der leder efter en far til sit barn sige om Danmark? Af de mere interessante reaktioner på afsløringen bør nævnes den omfattende videorespons, der efterfølgende blev uploadet på YouTube. På mindre end en uge blev *Swedish Father Seeking*, og *Brooklyn Father Seeking* sammen med adskillige andre satiriske remakes af videoen lagt ud på YouTube. Langt de fleste videoer viser kvinder i samme positur som Karen foran kameraet. En torsk, en kat, endda en mand i Bubbermaske præsenteres som August af kvinderne, der nu leder efter barnets far, som skred fra dem efter en one-nighter. De fleste af dem vælger at kommentere på og ironisere over den indrømmede promiskuøsitet i den oprindelige video, imens de mere spektakulære videoreaktioner skruer yderligere op for absurditeten ved at give groteske bud på barnets far: en teenager, en mand i monstermaske (der med gutturale lyde får fremmumlet "I am your baby's father!") og selveste Darth Vader.

De første brugere forfatter alternative spor til den oprindelige fortælling, mens de sidstnævnte spinder en ende over dens manglende afslutning. Hvad der er interessant, er imidlertid ikke fiktionens litterære kvalitet, men det faktum, at så snart en ellers autentisk historie afsløres som løgn eller fiktion, frigøres en masse kreativitet i internetbrugerne, der pludselig føler sig inspirerede til at kommentere skriftligt

eller endog skabe film for at mediere eller afslutte fiktionen.

Fælles for denne fan-art, hvad enten det drejer sig om *Danish Mother Seeking*, remakes af Lady Gaga-videoer eller musikvideolignende sammenklipninger af Hollywoodfilm tilføjet et nyt lydspor, er, at der aldrig er tale om en nøjagtig kopiering. Det er hverken hensigten eller resultatet. Der foregår altid en tolkning og denne tolkning kommer til udtryk på mange andre måder end som skreven tekst: Montage, sampling, tematiske op- eller nedprioriteringer sættes energisk i spil og skaber ikke alene nye versioner af værket, men værker i tilknytning til og forlængelse af det oprindelige, som derfor heller ikke kan anskues isoleret, men må ses i relation til hele debatten og alle de associerede tolkninger. På denne måde væves det kolossale internetmateriale løsere eller tættere sammen i store arabesker af brugerne, der ikke lader til at begræde en autoritær forfatters fravær, hvor meget de end brokker sig over tilfælde som den falske Karen. Tværtimod lader det til, at anmelder- og redaktørrollen falder dem meget naturligt.

YouTube og Facebook tilbyder et grænseland mellem fortælling og database. I den interaktive og intersubjektive udveksling af anekdoter og inddragelse af databasestof, som illustration eller allegorisk materiale til at understøtte disse, udviskes grænsen mellem tekstproduktion og -reception til fordel for en konstant forhandling af feltet. Databasen YouTube bliver et kaotisk væld af fortællinger, og fortællingen Facebook antager databasekarakter i sin ophobning af profiler med hver deres selvbiografiske fortællinger.

Godtager man tesen om, at den arabeske logik er den mest fundamentale menneskelige tilgang til verden, og at Schlegels ideale værk, der konsekvent modsiger og relativiserer sine synspunkter, ikke afstedkommer usikkerhed hos modtageren, bliver det tydeligere, hvorfor Facebook og YouTube er så populære. De åbner et rum, hvor tidligere opdelinger af internetbrugeren i en virtuel identitet og en IRL('in real life')-eksistens ikke længere lader sig gøre. Den virtuelle realitet er ikke mindre real end den konkrete virkelighed. Ved ikke at præsentere noget klimaks eller nogen afslutning til at forløse plotmæssige spændinger og kaste fortolkende perspektiver tilbage på de erfarede begivenheder, bliver hjemmesiderne lige så åbne og uafsluttede som det fysiske levede liv. I Facebook og YouTubes polyfone sideordning af stemmer og udsagn viger konstituerende, narrative elementer som tid og udvikling pladsen for det sociale og psykologiske

rum. Man fornemmer på disse hjemmesider en renæssance af den folkloristiske, kollektive betydningsproduktion, som romantikerne anerkendte, men som ikke er blevet vist særlig interesse fra litteraturvidenskabelig hånd siden plotdogmets endelige konsolidering med romanen i 1800-tallet.

ROLAND BARTHES *Elements of Semiology*. Hill and Wang, 1968 (1964) / PETER BROOKS *Reading for the Plot*. Harvard University Press, 1992 / N. KATHERINE HAYLES *Electronic Literature – New Horizons for the Literary*. University of Notre Dame Press, 2008 / GEORGE P. LANDOW *Hypertext 2.0*. John Hopkins University Press, 1997 / LEV MANOVICH "The Database" i: *The Language of New Media*. MIT Press, 2001 / FRIEDRICH SCHELLING "Konstruktion des Stoffs der Kunst" i: *Schellings Werke, Band 3: Schriften zur Identitätsphilosophie 1801-1806*. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1965 (1801-06) / FRIEDRICH SCHLEGEL "Gespräch über die Poesie", "Rede über die Mythologie" i: *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe. Band 2*. Verlag Ferdinand Schöningh, 1967 (1800) / SUSAN SONTAG "At the same Time: The Novelist and Moral Reasoning" i: *At the same Time. Essays and Speeches*. Farrar, Straus & Giroux, 2007 / VISITDENMARK *Danish Mother Seeking*. YouTube, d. 12. september 2009. De omtalte videoreaktioner findes i et utal af variationer ved en søgning på selve videoen.

## EN FORBRYDER ER EN SJAKAL ER EN BIORAPTOR

Lige meget hvordan vi forsøger at tænke det sociale, *muligheden for og nødvendigheden af at leve sammen*, støder vi på *forbrydelsen* som problem. Men begrebet forbrydelse er notorisk svært at bestemme, idet det i almen brug uskelneligt sammenblander 1) det, der truer det sociale, 2) det, der er et overgreb på en krop, og 3) det, der er forbudt og håndhævet ved faktisk lov. Eftersom disse kategorier på diffus vis overlapper, kan en retorik, der henviser til den ene, implicere de andre – og således opstår muligheden for denne utilregnelige figur: *forbryderen*.

Forbryderen tilhører givetvis arten *homo sapiens*, men han besidder ikke derfor en fuldgyldig *menneskelighed*. Tværtom tages hans kriminelle handlinger som tegn på manglende rationalitet (hans vold er f.eks. 'meningsløs'). Paradoksalt nok gør denne mangel på fornuft ham unaturlig, på samme tid som den overlader ham til hans tilbøjeligheders vold. Besidder det normale menneske altså en vilje, der er, om ikke fri, så moralsk,<sup>1</sup> determineres forbryderen af en egoistisk natur.

\*\*\*

Lombroso<sup>2</sup> forestillede sig mennesket, og specifikt den hvide mand, som evolutionens naturlige slutprodukt. Civilisation, kan vi sige, var for ham på den ene side et resultat af den naturlige selektions fremadskridende udvikling, på den anden side det punkt, hvor *homo sapiens* træder ud af denne naturlighed og ind i kulturen. Forbryderen lider af *atavisme* – en arvelig underudvikling, der blandt andet (men afgørende) indebærer en manglende *moralsk sans*.

Forbryderen begår altså forbrydelser, fordi han er et stykke natur i kulturen – fordi han, i modsætning til fornuftsmennesket, er overladt til sin biologi.<sup>3</sup> Men Lombroso skelnede ikke mellem forbrydelse som 'ahistorisk' kategori (aggressiv adfærd, f.eks.) og forbrydelse som overtrædelse af en historisk produceret lov (bedrageri, f.eks.)<sup>4</sup> Vi kan altså sige, at han skrev om forbrydelse, som var *loven indskrevet i generne*. Det er uhyre problematisk.

For selvom vi godtager, at lov på en eller anden måde må være *muliggjort af vores arvelige konstitution*, betyder det

ikke, at lovligheden stiger, efterhånden som evolutionen skrider frem.<sup>5</sup> Tværtimod er der dyr, der er langt mere empatiske og/eller socialt regulerede end noget givet menneske. Det specifikke ved menneskelig lov er, at den er knyttet til sproget og således kan være systematisk – men det hverken betyder eller sandsynliggør, at vi af evolutionen er blevet udstyret med en særskilt 'moralsk sans.'

En juridisk orden er produktet af civilisation, og civilisation er noget, der ændrer sig for hurtigt til at kunne beskrives på genetisk niveau. Men selvom det i dag således må være klart, at vi ikke kan forvente os mere af generne med hensyn til muligheden af lov, end vi kan af atavisten, ser vi igen og igen, at loven naturaliseres som en pseudoevolutionær bestemmelse af det menneskelige.

\*\*\*

De fleste af Lombrosos idéer kan i dag afskrives som primitiv videnskab. Ikke desto mindre er han et vigtigt bindeled mellem et klassisk gotisk billede af det onde<sup>6</sup> og en moderne idé om en medfødt eller biologisk afvigelse. Således lever Lombrosos forbryder i dag videre på film – som zombie, som *thug* eller som et kriminelt anti-geni.<sup>7</sup> Men selvom Lombroso drømte om en sikker metode til at skelne forbryderen fra mennesket, beskriver han gerne denne afviger som *medynkværdig* – og hans løsninger vidner om en mærkværdig blanding af omsorg og fordømmelse.

Hells Angels' *Sjakalmanifest 2008* er en anderledes entydigt hård dom over et uønsket "menneskeligt affald".<sup>8</sup> Men selvom tonen er markant mere kontant, er den retoriske strategi parallel med Lombrosos: Den er en umyndiggørelse, der frem for valg eller agens fremhæver *adfærd*. Brugen af ordet "sjakal" skal selvfølgelig forstås billedligt – men idet de finder det nødvendigt at ty til dyret for at forstå mennesket,<sup>9</sup> implicerer de også, at disse pseudokøtere på afgørende vis slører grænsen mellem kultur og natur.

Det er derfor, må vi forstå, vigtigt håndfast at afgrænse os fra dem:<sup>10</sup> Ikke bare fordi det, de gør, er uacceptabelt, men fordi måden, de gør det på, repræsenterer en dyb trussel mod menneskeligt samvær. *Sjakalmanifestet* kan således læses som synopsis til en actionfilm.<sup>11</sup> Det udgrænser en gruppe, der udgør en trussel mod socialiteten som sådan,<sup>12</sup> på en måde, der ikke håndteres inden for rammerne af normal retspraksis. Gruppen markerer derfor en undtagelsestilstand, hvor loven

5. I øvrigt er det også problematisk at sige, at mennesket er evolutionens sidste trin. Rent logisk giver mutation og naturlig selektion en stadigt voksende mængde af indbyrdes uafhængige gene.

6. Se gerne Katrine Hornstrup Ydes diskussion af det gotiske tilbagekomst i *TRAPPE TUSIND*, nr. 2, 2009.

7. Bram Stoker (1847-1912) læste Lombroso og benyttede sig af hans indsigter i udfærdigelsen af Draculas ydre: "His face was a strong – a very strong – aquiline [...] with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples, but profusely elsewhere. His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth [...] was rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth; these protruded over the lips [...] [The] chin was broad and strong, and the cheeks firm [...]" (Stoker, s. 24). Sml. med Lombroso (s. 51): "Vanemordere har et koldt, glasagtigt blik [...] næsen er ofte høgeagtig og altid stor; kæben er stærk [...] deres hår er [...] omfattende. [Deres] hjørnetænder er meget udviklede [...] Ofte trækker deres ansigter sig sammen, så tænderne kan ses." Se Pick vedr. Stoker, Lombroso og degenerationsteori.

8. Manifestet, som er forfattet

1. Sml.: "det er moralloven, der [...] fører til frihedsbegrebet, idet fornuften fremsætter denne lov som en bestemmelsesgrund, der ikke belastes af nogen sanselig betingelse" og "[de] samlede tilbøjeligheder [...] konstituerer egoisme" (Kant, s. 34 og s. 76).

2. Cesare Lombroso (1835-1909): italiensk læge og stifter af den kriminalantropologiske skole. Han postulerede, at kriminalitet (primært) kan tilskrives en særlig underkategori af *homo sapiens*: forbrydermennesket (*l'uomo delinquente*). Disse, var tanken, er tilbagefald i evolutionen og besidder derfor atavistiske træk, som forbinder dem med kvinder og vilde.

3. I senere udgaver af hans hovedværk *L'uomo delinquente* bestemmer han endda forbryderen som en underkategori af epilepsi (s. 247-66).

4. Han diskuterer dog, hårdt presset, hvad han kalder "mangler i loven" (s. 291).

anonymt, opnåede en vis omtale i starten af sommeren 2009, hvor det blev lagt på foreningens hjemmeside. Søren Pind har bl.a. fundet en "dyb appel i skrivelser", der forklarer, at HA's deltagelse i bandekrigen ikke er racistisk eller kriminel men et forsvar mod objektivt asociale elementer i indvandremiljøet. Jeg citerer fra <http://dk.hells-angels.dk/?id=15186> (besøgt d. 23. juli, 2009). Det ser ud til, at teksten siden er blevet fjernet fra hjemmesiden. Den kan dog læses på [www.fyens.dk/article/1274039:Odense--Her-er-rockernes-manifest](http://www.fyens.dk/article/1274039:Odense--Her-er-rockernes-manifest). Søren Pinds blog kan læses på <http://sorenpind.blogspot.com> (2009/07/05/hvad-nu-hvis-j%C3%B8nke-har-ret/).

9. Ibid.: "En betegnelse [...] som set ud fra dyrets sande natur, er velvalgt." Det er muligt, at tekstens 'vi' kender til de "tobenede sjakaler[s]" sande natur – de firbenede, som lever i monogame par, passer derimod skidt på deres beskrivelse.

10. Sml.: "Det specifikt politiske skel, til hvilket de politiske handlinger og motiver lader sig føre tilbage, er skellet mellem ven og fjende" (Schmitt, s. 26).

11. Jeg har i et tidligere essay forsøgt at redegøre for action som politisk genre. Se <http://www.houe.dk/ulf/action.pdf> – men i øvrigt også Slavoj Žižeks bog om vold.

12. Og særligt, i øvrigt, ligesom i action mod kvinderne.

ikke kan siges at gælde, hvorfor volden mod dem ikke er vold, men retfærdighed. Men manifesteret knytter også væsentligt an til den moderne gotiske horror, idet denne udgrænsning foregår ved henvisning til det biologiske.

\*\*\*

Ved en sådan udgrænsning forstår jeg en retorisk eller æstetisk strategi, der nægter en krop 'moden vilje' og 'menneskelig værdighed' med henvisning til, at denne kropps adfærd essentielt er bestemt af biologiske processer. Det er klart, at den kan antage meget forskellige udtryk, alt efter hvilken biologi, der benyttes. Ligeledes er biologi ikke nødvendigvis udgrænsende – det er den kun, for så vidt den reserverer vilje og værdighed til en indkredset gruppe: de gyldige mennesker.

En 'moden vilje' er den, hvis samfundsmæssige ytringer og interesser den givne offentlighed betragter som politisk gyldige. Således kan børn og elefanter ikke stemme ved valg, mens en pædofils syn på familieværdier ikke skal tages alvorligt. Problemet opstår, når vi skal bestemme den modne viljes kvalitet og oprindelse. Hvis vi, som med den afvigende vilje, vil forstå den 'cerebralt', dvs. som resultatet af processer i en hjerne, hvis indretning er bestemt genetisk, kommer vi i problemer. Dels fordi vi skal afklare forholdet mellem politik og hjernemasse. Og dels fordi vi, når vi vil godtgøre, at normalmenneskets natur er egnet eller bestemt til (et historisk produceret) samfundsliv, kommer til at indskrive loven i generne.

Vi kan omvendt (med Kant) holde på, at den modne, fornuftige vilje *ikke* kan forstås naturvidenskabeligt-kausalt, men må og skal antages, fordi den er en nødvendig betingelse for at tænke moral overhovedet. Herved fordobles vores problemer dog blot, for nu har vi udgrænset en gruppe (afvigerne) på biologisk niveau, selvom vi indrømmer, at kriteriet for denne udgrænsning (moden vilje) ikke kan knyttes til hjernen. Netop det uafklarede forhold mellem vores dyriske specificitet og vores moralske universalitet tvinger os til at antage viljen som en skjult kvalitet, en *qualitas occulta*, og dømmer os til at tale om forbrydelse med sorte klapper for øjnene.

\*\*\*

med en særlig værdighed i moralske henseender. Med denne kvalitet i sin besiddelse kan et menneske gøre krav på hensyn, på personligt eller samfundsmæssigt niveau, som ikke tilkommer eksempelvis dyret. Igen er det svært at forestille sig en meningsfuld afgrænsning på *genetisk niveau*, men hvis vi vil fastholde, med den moderne biologi, at det er *på dette niveau, mennesket er skilt ud*, er vi i bekneb for et kriterium for vores moralske og socialpolitiske virke.

Selvom vi ikke (længere) har et sådant kriterium, er der umiddelbare økonomiske hensyn, der tvinger os til at skelne alligevel. Et givent samfund har en begrænset mængde resurser (forstået i bredeste forstand) til rådighed, som skal distribueres i henhold til en forestilling om retfærdighed. Eftersom<sup>13</sup> *retfærdigheden af den givne distribution i sin helhed er afgørende for retfærdigheden af en fuldgyldig modtagers faktiske andel*, har denne modtager en interesse i den moralske validering af det benyttede kriterium. Det er væsentligt således, at jeg bruger ordet *ideologi*.

\*\*\*

Biologiseringen er i denne forbindelse en attraktiv retorisk strategi, fordi den knytter an til det, vi ikke kan diskutere som politik: naturens indretning udlagt af en (ideelt) upartisk videnskab. Men selvom vi accepterer den moderne biologi i brede træk, og selvom vi betinget anerkender en menneskets natur (*human nature*), er disse indsigter ikke umiddelbart brugbare i vores forsøg på at tænke demokratiet. Enhver sandhed, der afgrænser feltet for politisk deltagelse, må i en eller anden udstrækning kunne stå til diskussion, idet den ellers på forhånd udemokratisk bestemmer indholdet af det politiske.

Men strategien er effektiv, fordi den kan henvende sig til *det biologisk ikonografi*. Som vi ved fra film, kommer kroppens materialitet først til syne, efterhånden som den kommer op til overfladen: Det væskende, det fordærvede og misvæksten er kraftfulde indicier på det naturliges (og gernes) bestemmelse af vores tilværen.<sup>14</sup> Tilsvarende er iscenesættelsen af menneskets dyriske indre (den asociale som sjakal, f.eks.) en biologiserende udgrænsning af det, der pga. kropslig determination ikke kan have en gyldig vilje.

\*\*\*

13. Sml.: "Man er værdig til besiddelse af en ting eller en tilstand, hvis besiddelsen af den er i harmoni med det højeste gode. Det er nu let at indse, at al værdighed beror på den sædelige adfærd, i det denne i begrebet om det højeste gode udgør betingelsen for det øvrige (som hører til tilstanden), nemlig lyksalighed" (Kant, s. 129).

14. I henhold til at kun det, der afviger fra den 'normale' biologi, markeres som biologisk bestemt.



I David Twohys sci-fi film *Pitch Black* (1999) tvinges et rumskib til nødlanding. Blandt de få, der overlever, er den frygtede morder Richard B. Riddick (Vin Diesel). Til at begynde med behandler gruppen ham som om, han var en trussel mod dem selv, men da det viser sig, at den måne, hvorpå de er strandet, er beboet af *Alien*-agtige rovdyr, bliver hans voldelige egenskaber deres mulighed for overlevelse. Disse væsner, der sigende kaldes "bioraptorer", er et af de reneste eksempler, jeg kender, på fremstilling af *det levende, man ikke kan snakke med*. De tåler ikke lys, så de er naturligt udelukkede fra det *fremtrædelsens sted*, hvor politik kan finde sted.<sup>15</sup> De har i ubændig sult affolket deres habitat. De spiser deres egne. De er liv, der umuligt kan antage politisk form.

15. Hannah Arendt (1906-75): Det sted, "hvor jeg fremtræder for andre, som andre fremtræder for mig; hvor mennesker eksisterer ikke som andre levende eller livløse ting men for at gøre deres fremtræden eksplicit." Citeret efter <http://plato.stanford.edu/entries/arendt/>.

Ved at bekæmpe bioraptorerne beviser Riddick, at han alligevel tilhører menneskeheden, og at han i en eller anden udstrækning kan optages i det sociale. Hans vold er meningsfuld og moralsk, mens deres vold er meningsløs og biologisk. En tilsvarende opstilling kan vi se i *Sjakalmanifest 2008*: 'Rockerne', som vi troede var forbrydere, er i virkeligheden 'bikere' – frie, maskuline og meget danske. Den virkelige trussel er derimod 'sjakalerne'. De repræsenterer en uoverstigelig fremmedhed, fordi de som livsform er inkompatible med et politisk samfund.

Manifestet er tvetydigt i sin brug af det biologiske. På den ene side gøres der en del ud af at lægge afstand til racisme. På den anden side er vi som læsere, idet vi får at vide, at vi ikke kan forstå sjakalerne i kraft af deres "svære vilkår", overladt til at forstå dem som natur. På denne måde kommer sjakalen metonymisk til at stå for, ikke eksempelvis en race, vi kan isolere rent, men nærmere det atavistiske, førciviliserede ved mennesket generelt.

Tilsvarende suspenderer manifestet også spørgsmålet om sjakalernes skyld i moralsk og juridisk forstand. De kan ikke undskyldes, men samtidig kan de heller ikke som biologi tildeles ansvar for deres handlinger. Således kan de ikke forstås som samfundsmæssigt liv: De står uden for loven og må løses som problem, før den kan træde i kraft. Sjakalen er mennesket, før det bliver menneske, i sin hobbesianske naturtilstand<sup>16</sup> omgivet af et samfund, der mener for længst at have lagt dyret bag sig.

16. Thomas Hobbes (1588-1679) opsummerer sit begreb om en naturtilstand (state of nature: en tilstand, der ikke er reguleret af lov og stat) som 'alles krig mod alle'. Giorgio Agamben (f. 1942) viser i *Homo Sacer*, hvordan begrebet ikke skal tænkes "som en faktisk epoke, men i stedet [kan] forstås som et princip, der er indeholdt i Staten, og som afsløres i det øjeblik, hvor Staten betragtes som var den opløst" (s. 36). Naturtilstanden beskriver altså ikke mennesket, som det er 'fra naturens hånd', men snarere som det fremtræder for loven (dvs. som forbryder).

GIORGIO AGAMBEN *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press, 1998 (1995) / IMMANUEL KANT *Kritik af den praktiske fornuft*.

Hans Reitzels Forlag, 2000 (1788) / CESARE LOMBROSO *Criminal Man*. Duke University Press, 2006 (1876) / DANIEL PICK *Faces of degeneration: A European disorder, c. 1848-1918*. Cambridge University Press, 1989 / CARL SCHMITT *Der Begriff des Politischen*. Duncker & Humblot, 2002 (1927/1932) / BRAM STOKER *Dracula*. Penguin Classics, 2003 (1897) / SLAVOJ ŽIŽEK *Violence: Six Sideways Reflections*. Picador, 2008

Letter lige på låget til min pizza og ser:  
de har sgu også bagt den – det er den stærkeste luksus  
jeg suser hen ad den lille sti  
ja, jeg suser hen ad den lille sti

i går havde jeg en hjerteskræende oplevelse  
ja, en hjerteskræende oplevelse  
min søster blev totalt urimeligt behandlet lige foran mine øjne  
det knuser mit hjerte at tænke på det  
ja, det knuser mit hjerte at tænke på det  
nuet er et vakuum, vil jeg lige sige

jeg er dig, world  
når jeg dør, så er det os begge der forsvinder

jeg er ikke bange, jeg har bare lyst til at skrive det  
i virkeligheden er jeg bange

så jeg forlader hendes kind, og rammer gadeplan  
hvor det ikke-regner  
ja, hvor det ikke-regner  
og så tog vi gummistøvler på  
og så gik min mor ned til åen med mig  
og så druknede vi  
og nu er vi så her igen, fristes man til at tænke

Helløj i bistroen, kogte monkeys: dette stoppested er jo fransk  
her flyder solens blomme ud  
her er man hverken til fest eller forstyrrelse  
det er for vildt til at være sandt, world

jeg forandres gennem hidsige oplevelser  
det latente får sit lys  
sådan fødes et ægte traume  
ja, sådan fødes et ægte traume

det er slet ik rart, når en person pludselig hæver sit  
retfærdighedsprincip op over alt andet  
jeg bryder mig slet ik om det, når sociale rum punkterer  
spiser bare de her Frosties  
ja, spiser bare de her Frosties

jeg står bare dér og kigger ud af vinduet  
så tænder hun lys i rum og klæder sig af  
men jeg skal ik kigge væk  
nej, jeg skal ik kigge væk  
det var mig der stod her først

så dans du for mig, din dumme bitch  
ja, dans du bare, din dumme bitch

Sidder i den lille bil ved et hav, og tænker på, hva der nu skal ske  
ja, hva der nu skal ske  
tænker på jeres sommerhustur, på firkanten  
I må ha haft så stærk en aften!  
skifter så mening  
ja, skifter den simpelthen ud

kører så lidt videre i den lille bil, går lidt ind  
i den spændende kiosk  
derinde står en person  
og han er bare mega hizz  
men jeg kan slet ik forstå hva han sir til mig  
nej, jeg kan slet ik forstå hva han sir til mig

hvor ideel er min psyke?  
*suser gennem det nordligste nord*  
vil min position altid være så udsat?  
*suser gennem det sydligste syd*

har slet ik lyst til at møde nogen jeg kender i dag  
nej, har slet ik lyst til det  
fordi så skal jeg leve op til en masse udsyrede forventninger  
og billeder fra fortiden

Flotte timer  
en ikke helt tilfældig nat  
en sagte baldren i mine gemakker

en flok ambulancer græder  
men hold nu op, verden inkl. mig forsøger sig med søvnen  
det var ligesom en del af aftalen

tynde tråde af limegrønt lys  
banken på træ

sidder for tiden og lytter til noget bebop, og faktisk også lidt post-bop  
det svinger mega  
min hjerne er mega klar på at lade sig autoritetsificere  
jeg er et spædbarn 4 ever  
jah, ich bin immer geil

sådan tænkte jeg en fredag, mens jeg lå og kogte i den eksotiske lagune  
jeg tænkte *angsten er jo nice!*

i mit liv har jeg lært en hel masse mennesker at kende

ja man skal sige noget i den tømte pose hals brækket af led bare til et enkelt pip fremstillet af pap synes halsen hvis halsen ikke synes sandpapir hvis rummet er sort skyldes det forhænget DET HVIDT men det er noget andet noget en måne råber gennem forhænget til en gammel forlagt bygning derinde sidde de hvis jeg husker rigtigt i munden på hinanden ganske fritgående sig mig bare én gang i bærende i brændende smukke kjoler rober fra gamle gaderover hvor herrerne kommer med fingre i næsen og for mange smil det betyder ikke men tæt på forståelse med de der vrede med et smil fordækte duer flokflyvende ved mindste alarm mit vækkeur forstyrrer ingen kære mor kære mor hvid i forklædet og ganske gået vidt forstyrret

| kom for godt i gang med hinanden  
□ | kom ikke for godt med ben  
|| □ på forklæde rester af blod det kan tage tyren |

*vi må tale sammen*

man skal have de blinde klokker for hvem det tales endnu én i graven det mit navn fra en anden hun gik der og tillod flotte floder hvilket fik mig saks springe mod håret som vist affarvet vikledede nok affald til en anden klokke en klokke der fandt en anden klokke at i kor med men hun er ikke *du* hun er *De* og ser ikke min side så jeg siger noget til min egen side for nu at programmere korrekt den kjole den kom og jeg så ikke meget andet end håret og kjolen var fin og fra håret faldt månen fuld af stive lemmer der i glas knitrede gennem kander vander med kander hendes hår jeg må lige sige noget men jeg kan ikke jeg er helt fattig til selskabet gider ikke alene at danse derfor de lukkede vinduer og lav måne med skum omkring en lyd med den musik

Klark har fået eget værelse men væggene er levende af utøj og støj han stikker stak hånden gennem en af væggene og fandt en nøgle og han ligger i sengen der er hvid og væggene er

hvide og lyspæren han ligger gennem sved og regn og da hagl lister forbi på de høje knive ser han ægget ser det forbi ær blidt glasset inden så kommer lukket og alle går hjem bortset fra Klark han bliver hængende holdt oppe af ligets sværmende fluer om et øjeblik gribbe om krummerne det ved han dem som ham de som jeg de ved hvad jeg ved sagde jeg lige inden jeg gik halsen lykkedes slipset klarkklark siger vi i munden som det dog lyder mens ja fluerne overdøver forrådnelsen og griber ikke for de sarte men jeg er allerede hjemme igen siger jeg og dem omkring mig åbenbart forstår hvorfra de høje knive slentrer under Klark kommer noget andet en ny lugt af dårlig af led det er nok ledet albue underarm under dolk under udførsel jeg ved ikke mere end jeg tegner mig til tager til glasset en lille en kommissær lille ilder til sengen ilde tilredt efter mit hendes besøg men op med solbrillerne det siger og sigter kokainen

men der var andre ligene ikke der var ingen andre end liget<sup>1</sup> lige hvad behøves mod en hvid mur hud men en opgasset bil førte videre så ikke meget ikke andet end at stå og vente det tager tid fjerner ikke bilen ind fra end for mange gange siden uanset alder og kæder og klokker hvilke runger de malm ryster de de børster støv af sig imens den sol den stiger og træder gennem det blev altså morgen<sup>2</sup> og et par tomme vinglas blev et par cigaretter i askebægret skoddet den ene det ene filter tungt påklædt med læbestift<sup>3</sup> hvilket nok er havn så vi er nede ved havnen mågerne finder os og begge baner dem det vil sige en rejst hånd dykker rejses hurtigt dykker hurtigere og pletter stænk Klark er han de var hinandens han er ikke må hellere finde en anden ild på dem et ild citerer knipset lighteren kan være den stopper<sup>4</sup>

de kommer Klark og Pint jeg ser dem komme derfra hvor jeg ligger jeg kan se dem til deres afsked til dem begge hver vej hånd i hånd den lange lyse og den lange lyse to lange lyse jeg der i græsset ser dem afsked et hurtigt kys de vil ikke vide jeg ligger her trukket hertil gennem hun gjorde nar og slettede og jeg vidste ikke derfor trak jeg mig tilbage fra festen trukket hertil trak trækker vejret roligt vil ikke hurtigt

1. vi beklager ejendommeligt meget en mægtig fejl begge løsladte fingres trom kan skyldes bortkomne nøgler til en fremmed lejlighed vil du den usikkerhed begribe hvad der er sket kalder du hende et navn på bunden af søen er de søer urolige *derfor*

2. vi beklager ejendommeligt meget en mægtig fejl begge løsladte fingres trom kan skyldes bortkomne nøgler til en fremmed lejlighed vil du den usikkerhed begribe hvad der er sket kalder du hende et navn på bunden af søen er de søer urolige *derfor*

3. vi beklager ejendommeligt meget en mægtig fejl begge løsladte fingres trom kan skyldes bortkomne nøgler til en fremmed lejlighed vil du den usikkerhed begribe hvad der er sket kalder du hende et navn på bunden af søen er de søer urolige *derfor*

4. vi beklager ejendommeligt meget en mægtig fejl begge løsladte fingres trom kan skyldes bortkomne nøgler til en fremmed lejlighed vil du den usikkerhed begribe hvad der er sket kalder du hende et navn på bunden af søen er de søer urolige *derfor*



men jeg kan lide dem i afskeden og vender ikke blikket men afskeden er kort og fortæller intet an engle som der i en sen sne kommer aftryk minderne vælter og jeg er en der ser Klark nu i vinterfrakke gå men Pint kommer hen imod mig hun er uden for meget dolket i ryggen nu så fluerne må være ja de er summet andre steder de var her lige før førte summende stemmer og ingen Pint kommer hen imod mig for jeg ligger skjult det er allerede sommer kommer myrer på øjenlåg lader mig dem lukke og begynder så at tælle dem hvilket ikke giver styr på noget da alle kommer igen tager de samme ture igen og igen programmerede ruter så det lettere med fluerne klæbet mod min bedstemors vindue de klæber fluepapir og sitrer lidt i giften og jeg drømmer mens Pint siger goddag til Klark ved deres første møde og Klark har en tynd jakke på og sneen jeg ligger i må være græs hvilket sommer myrer og fluer afliver vinter jeg er helt ved siden af dem

en indre det skriger på alle stemmer vil gerne have *en himmel stormer op dem skyer ses flintrende flygtende* til de meste sider ligge vende dreje sig i sengen

skyerne dyner sig frem som dyng stigende mod overfladen én rejser sig det mig den jeg kender ham du taler til det er mig ingen lytter alligevel imens begynder det

4. kom kommer her
5. de spredte ben fra et hængt til pisk træ
6. det må være egen birken findes som kindtænder i min mund roder egen rødder fast

tilgiv mig elskede Pint men Pint har taget Klark og ligger ligegyldig med en måde på madrassen kroppen hviler øjn sover åbne hun har plettede øjne for meget jord er gravet op i hende død<sup>5</sup>

først der efterhånden nu omsider finder Pint sig selv aflædt på et bord sperm løber ned ad indersiden af lårene da ja da der hun rejses men hun andre det var andre end hende der rejste hun kan ikke derfor kommer ingen og ingen sperm for

5. vi vides ikke ikke i det hvide klæde som et lagen slængt henover husets møbler – det skjuler møbler for myrer myrer bærer støv på ryggen ind i huset det kan blæse og hvis det blæser blæser det væk og kommer aldrig hjem hvor det engang fasttømret var hvor liv udspillede sig

hun liggende på bordet med lagen over sig luger ud i hænder på hende det var en anden gang anes det ved den rene at hun står og ser sig selv ligge uden varme det skal nævnes øjn er lukkede og rige på aflåst det lader til omsider at du forstår hun lever hun skal ikke dø jeg mener solen dis myrer med ihærdig flytning rundt øverst på dem er byen ikke andet end hvad ryggen kan bære jeg finder mig intet ikke i hvert fald stemmerne om øverst er øverst ved ingen det er jo en nærig skam uden sne hvis du ser at det men siger blev du myrdet som lille kan man ikke sige til et barn til et voksende had<sup>6</sup>

Pint løfter ikke Klark det kan hendes de små arme ikke tåle vægten er hårdere men det er ikke meningen for Klark er gået igen han smækkede døren da han gik ganske med det vrede i øjn og på munden det kræver en lettere Pint at forklare hvorfor det ikke gik så han gik derfor er livet hendes igen *så* og en tante ringer man mærker nervøsiteten ganske gennem selve opringningen for mange taster der er jo de taster alligevel er de ens på telefonen men tanten har vigtig besked bare ikke til Pint *beklager forkert nummer* tanten rystes ikke så langt ud af røret af den bemærkning men fortsætter hun *min næse er faldet af den havde også endt anlagt forbrændt lag af sukker som på en crème brûlée* et smag på med røret det regnede Pint hurtigt ud men tanten talte om tabet og lod sig selv tale højere og højere så Pint mistænkte ørerne for også at være dem der var skredet hun græd nu over Klarks smag med dørene og tanten græd<sup>7</sup>

endnu en gang omkring den tid der var engang det ikke til at sige hvad men hvem gik egentlig bare med hænderne i lommen og sparkede lidt løst til småsten det var som på film de gik dem skridt sammen og sparkede sammen til små sten det skete det skete at sten var for store så myrede de metallisk udenom med alle ben indvendigt sparkende det var huset de var hjemme igen og os to vi kan mente Klark igen hjemme og Pint hjemme sikkert lykkelig med en lille ny skarp i ansigtet måtte gerne bad om forladelse han havde været rundt og Pint havde været hjemme så det at det at hun var kommet hjem var noget hun hele tiden havde været men metallisk sådan som solen varmede kom det ikke anderledes så han gik igen men mens han gik virkede det som om han kom helt tæt op i hendes ansigt følelse som om han blev

6. så meget Klark vidder armene ud for understregning af sit had bare til den forkerte skov og ryger en pind krat

7. græd ikke over spildt mælk fik ingen forklaring men Pint følte med tanken at det måtte være noget med at hvis man tabte tårer oven i mælken at søen ville blive større og det gav hende et hold inde Klark vidste nok hvad han gjorde han græd jo kun ved dødsfald i det nærmeste spind

stående der længe længere end hun havde turde håbe på men kroppen gik hovedet var bare for langsomt vævede ikke efter nogen opskrift og et sår skinnede solen år årene der var gået det var på en båd og han kunne ikke godt han prøvede godt han kunne ikke gemme sig i en evighed solen var allerede væk igen de tider timerne den var væk fra himlen og månen ankom og gik sin vandring sad Pint kort bad kor genfortælle alt de i koret gamle hænder havde ingen sange i rynkerne og leverpletterne og lange negle misfarvede lakkede tungt til den røde den røde sol kom ingen gik fra og til den røde sol svinede horisonten til alt blev lakkede tunge negle selv en regnfrakke på i seng

det sker hele tiden at arme stumper arme kommer forstyrrende stuen er fuld af dem Pint rydder op hun rider ragelse ud af døren det *er* virkelig det nye liv siger hun for sig selv uden at vide om det er andet om det har andre planer mens lejligheden ikke gider og er stukket i en stueetage som lejlighed for kjole mener Pint godt nok det sviner noget da der slides hul i de benstumper stumper arme fremviser foran ansigtet Pint glemmer ikke noget det skulle nu lige skulle hun jeg gider virkelig ikke Klark i dag slids af sol at skyerne gider liv som skyer hun rider ragelse ud men befinder sig allerede i kjolen og gider ikke mere i den tid hendes bedste kommer tanken hen falder hen slummer gør hun imod alle forventninger med regnfrakken spredt omkring det kan jo dryppe hun lader insekterne i vindueskarmen kravle den sidste styrke hun wc derude finder hun flere regnfrakker det kan ikke være rigtigt er huset faldet i en regnfrakke med toiletpapir gnubber hun et hul i væggen de huller det bliver med tid er nye vinduer med insekter det forfølger hende ud nu er hun på den lange gang den gang hun altid har fundet for lang hun gnubber løs

## THE TRADITION

JULIANA SPAHR

1.

I hold out my hand.  
I hand over  
and I pass on.  
I hold out my hand.  
I hold out my hand.  
I hand over  
and I pass on.  
Some call this mothering,  
this way I begin each day by holding out my hand and then  
all day long pass on.  
Some call this caretaking,  
this way all day and all night long, I hold out my hand and  
take engine oil additive into me and then I pass on  
this engine oil additive to this other thing that once  
was me, this not really me.  
This soothing obligation  
This love.  
This hand over  
and this pass on.  
This part of me and this not really me.  
This me and engine oil additive.  
This me and not really me and engine oil additive.  
Back and forth.  
All day long, like a lion I lie where I will with not really me  
and I bestow upon not really me  
refractive index testing oils and wood preservatives.  
I lie with not really me all day long,  
and so I bequeath not really me a honeyed wine of flame  
retardants and fire preventing agents.  
I make a milk like nectar,  
a honeyed nectar of capacitor dielectrics, dyes, and  
electrical insulation  
and I pass it on it every two hours to not really me.  
Not really me is a ram perched on a cliff above a stream,  
unable to be quenched by the flame retardant in furniture.  
Not really me comes near  
and takes a nectar of insulated pipes, and some industrial  
paints.  
Later I pass the breast cup to not really me,

a breast cup filled with sound insulation panels and  
imitation wood with a little nectar and sweetness.  
And not really me drinks it and then complains a little,  
rebuking me for my cakes of nuts and raisons  
are cakes of extraction of crude petroleum and natural gas,  
for my apples are filled with televisions and windshield  
wiper blades.  
On my breast are the curls of not really me  
and against the brow of not really me wafts plasticizer used  
in heat transfer systems.  
As drinking not really me takes in anger and in need  
not really me drinks from the hand of that sweetest sleep  
the juice of me  
that cup of adhesives,  
that cup of fire retardants,  
of pesticide extenders.  
And as not really me drinks  
I cradle the moon and not really me in my right hand  
my lips kissing with the dedusting agents and wax  
extenders.  
Then later in the night,  
the bed scattered with the stains of cutting oils and gas-  
transmission turbines,  
the blankets with blends of hydraulic fluid,  
we lie there together  
handing over and passing on  
filled up and attempting to think our way through  
economics and labor and time and biology  
me and not really me  
together.

2.

I'd like to think we had agreed upon this together,  
that we had a tradition,  
that we agreed these things explained us to us  
but when not really me wakes  
after drinking the pharmaceuticals and photo chemicals  
night after night  
and day after day  
not really me will sing a song of rebuke,  
sing the song of not really me, the song that

goes like Salutations to brominated fire retardants of  
Koppers Ind.  
goes like Salutations to water/oil repellent paper coating of 3M  
goes like Salutations to wiper blades of Asahi  
goes like Salutations to bike chain lubricant of Clariant  
International  
goes like Salutations to wire and cable insulation of Daikin  
goes like Salutations to pharmaceutical packaging of DuPont  
goes like Salutations to nail polish of Dyneon  
goes like Salutations to engine oil additive of Agrevo E  
goes like Salutations to hair curling and straightening of  
Agsin Ptd. Ltd.  
goes like Salutations to insecticide and termiticide for  
empty greenhouses of Chevron Chemical  
goes like Salutations to greenhouse flowers of Monsanto  
goes like Salutations to insecticide to kill fire ants of Rigo Co.  
goes like Salutations to plasticizers of US Borax Inc.  
Not really me's song will go on and on.  
Not really me will sing it all night long  
hour after hour for weeks on end.  
It will have eighty five company names in it.  
It will have twenty one chemical functions in it.  
It will have ninety seven products in it.  
It will have two hundred trade names in it.  
Not really me's song will rotate through these names in all their  
combinations.  
And then it will end with another part that is as long as the  
first  
and inventories the chemicals that not really me does not yet  
know.

3.

Oh those of you who are not really me at all  
I say let wisdom be your anvil and knowledge your hammer.  
Hand this over.  
Pass this on.

## CLEAR DARK

I think I just wanted to give myself a dumb assignment. Or that is the best I can figure out.

But last year, I began a project with my co-conspirator Stephanie Young to co-write some poems that we would then submit to the NEA [National Endowment for the Arts]. I have been interested in the Bush administration's interest in the NEA. Remember those fund raisers that were held to support the NEA back in the early 90s? And there was all this worry that the NEA might go away? Well now it is the opposite as the NEA has been getting more and more funding from the Bush administration. And not only that they are getting money from Lockheed and Boeing. So I keep thinking about this. I am always interested in the connections between poetry and nations.

And I also noticed that the last time the NEA awarded grants to poets that fewer than usual of the pack of poets that I tend to run with got an NEA. Not that the pack of poets that I run with tend to get a lot of NEA funding. But usually there are a few names on the list where I go, oh right on. But in 2007, I couldn't go right on. Despite reading several books of poetry a week for at least the last ten to fifteen years, I had read none of the winners before. I knew a few by name and reputation. But most of them I didn't even know who they were. And I call myself a scholar of contemporary poetry on some days.

So we sat down to read some NEA winners and see who was getting a NEA. We drew names out of a hat. And then we read books by 10 or so of the 2007 winners. And then we talked about the books. We usually talked about them while holding a "meeting" in a hot tub at the Piedmont Springs. Our discussions were usually rambling. The sorts of literary discussions one tends to have in a hot tub. And I'm not sure we figured out anything particularly astute from our reading. We liked a few of the books. We thought a few were awful. We noticed things like a lot of the books had dogs in them. And angels also. And many of them had references to classical art. And there was, as we expected, a reigning quiet, free verse aesthetic most of the time. And when there wasn't, there was a sort of quiet poem in a form that had developed in Europe in some past century. And there was no work in the modernist tradition at all in the ones we read. And there were no poems in other Englishes. And no poems of resistance or revolution. And there were no poems about the war at all. These are things I think anyone who follows the poetry prize circuit expects.

After we read, we sat down to write some poems in this style. Our idea was to co-write some poems and then submit them. And I in particular wanted to write some poems that were ambiguous about war. I was thinking about the NEA as an arts institution that

supported the government and the government was in the middle of yet another war and Poetry had said it was very much against the war and so I wondered if some poems that were about how war is complicated might be of interest to the NEA. But really, I was just curious about what I would learn from attempting to write some quiet poems. And sort of curious about what it would be like.

And this was where we got stuck. We would sit in the hot tub with our poem print outs and they would get wet and stick to our hands and we would have to put them down and so we didn't get much of anywhere. We knew we didn't want to write mockery poems. We really felt we had to take the form seriously (and we really weren't against poems written in quiet free verse, we just tended to see this form as one form among many that are available to poets right now and not some special form). Although I have to admit that I think I failed at this as I couldn't resist for some reason putting in a line about a pig and a warm bucket of milk that I found on the internet and that kept making me laugh. And we failed at even writing in quiet free verse as our modernist stylistic ticks kept surfacing as much as we wanted to push them down. I, for instance, couldn't get the list out of my poems.

Eventually Stephanie abandoned her poems and the project. And I kept working on mine. I couldn't get them right. I had trouble maintaining the narrative persona in my poems. When I read them I still can't figure out if they are written by a man or a woman, by someone in the military or not, by someone from California or Wyoming. I chose Pindar, the pro-war poet, as my classical reference. But then Caravaggio kept sneaking in for some reason (and I think this reason is that he was in several of the books that we read). And that felt wrong, but I left him in there since he seemed so insistent. And, even though there is a lot of personal memory in these poems, I also couldn't keep myself from stealing language from the internet (again one of my compositional ticks that I couldn't abandon).

And then, even though I felt they were not right really, I sent them off. And then some months went by and I got a rejection letter. Although I got a nice little handwritten note that said I should submit again in the future. Which I haven't gotten other times when I've applied for an NEA. But who knows, perhaps everyone gets this note.

Anyway, here are my poems.



**CLEAR-DARK, one**

I didn't really know him. But I wanted to be him,  
blond, in that white blond sort of way  
that is too blond. He knew how to drive  
with confidence, flooring it through  
intersections and yellow lights. Short  
stops at stop signs, how to talk  
girls into bed, sometimes, which was several  
times more than I knew. He went and  
joined up one day. It was for the best,  
my mother said, it would give him some discipline;  
maybe spare his mother some pain.  
It was obvious mother-pain was coming,  
that it would rain down on her as a winter rain  
mire her, sink her in years of mud.

**CLEAR-DARK, two**

I didn't really know him well and didn't hear much  
from him after that. Only about him.  
He was in Texas. He had a girlfriend who  
danced at the Horsing Around. Then he was awol.  
And then he was in the brig. Then he was  
gone again, back in a war. My mom again saying  
that maybe a war could spare his mom even more  
heartbreak. Discipline was mentioned again.  
Then he was home, two legs gone. Nothing spectacular.  
A roadside bomb on patrol in Tikrit. After: his mother there,  
each morning, next to his twin bed, helping him from it.  
And the open window with light in streams, coming  
to rest on this bed, this mother, this moment.

**CLEAR-DARK, three**

I didn't really know him well but I wish I could sing  
as Pindar about him. About Cameron. About Zachery.  
Jesus. Angel. Jefferey. Domenico.  
Spirit of beautiful youth. And noble bodies.  
In this time, Pindar asked in his, what god, what  
hero, what man shall I celebrate? I wonder how  
to tell you about the ones I knew first hand.  
By which I mean, to celebrate. The ones I  
brushed against at some point in this long time of a war.  
My hand grazing Alberto's while passing him a cigarette,  
bumping against Abraham in the tight space of his truck,  
late in the night, the continent spread out on all sides of us.  
My knee hitting Pableto's on the bench in the cafeteria  
before he left. I cursed with and against them; I loved them.

**CLEAR-DARK, four**

Harrison. Kenny. Marcus. Fernando. Keith. Sean.  
Michael. Jeremy. Marcelino. Karina. Guy. Lyndon. Dion.  
I didn't really know them well. If I say a violence shook them  
down and out, will you let me not list it? They waited.  
They didn't shoot. They waited for someone to shoot at them.  
Pindar, with you I too refuse to call any of the blessed gods  
savage. I'll go you one better and call all of the savaged  
blessed. If I list their first names will that satisfy? Sergio.  
Roberto. Eddie. Victor. Trinidad. Joselito.  
Ricardo. Bunny. William. Elija. Giann. Trevor.  
Yes, Pindar, war is sweet. To those who do not know  
it. And yet we know a series of unanswerable questions,  
night patrols, improvised explosive devices.

**CLEAR-DARK, five**

I don't really know about war. All I know,  
confuses me. It is violent and hopeful.  
Sometimes very hot and sometimes very cold.  
Dusty and muddy. Calm and chaotic.  
Deafeningly loud and eerily quiet.  
Never over and always over.  
We were on night patrol and he got a piece  
of shrapnel through his head. He remembers  
nothing of the night. He woke in the hospital. Smiled and  
asked gently to the nurse leaning over him  
*why am I here?* Now I am his archivist, his memory  
chest. I keep many things in it, such as the Ramadi  
name some locals gave him; I know its music  
even while I do not know its alphabet.

**CLEAR-DARK, six**

I know the night sky that night was much too beautiful  
for such hushing destruction. After that night sky there  
he was, draped across her arms, the tips of his wings tattered,  
dragging on the ground. She lifted him up from the darkness  
that surrounded him and into the lights of the vehicle.  
As he ascended I was there, in the dark,  
staring at him as he left, looking for a  
breath and then another from him, from his body.  
When Caravaggio wanted to show how  
love conquers all he put fake brown angel wings  
on a face and body that exuded knowing and innocence  
and tossed the arts on the floor in disarray. So obvious.  
Love tramples. Do we need such obviousness reminders?  
Do I need to say that night patrol is always clear-dark?

**CLEAR-DARK, seven**

I know the weather in Wyoming. Hard driving rains  
that you can see coming from miles away.  
So much humidity in summer, the air shimmers.  
The clear dark sky of cold winter nights.  
I know how to stay one step ahead of a pig with a  
bucket of warm milk. How to furrow east west on one side  
of the stream bed, north south on the other. By which I mean  
I know all about which way the wind blows. I used to make up  
my own names for the winds. I named them after women.  
Lucy, bringing rain. Cindy, bringing north cold.  
I still name the winds. But now I name them after  
those who were willing to help us through the back alleys  
of Tikrit. Saleh swoops down over the field.  
Mustafa warming it up for the next few days.

**CLEAR-DARK, eight**

Caught in love with this land and yet called to leave it,  
I do know something about moral ambiguities.  
And I know something about minor conflicts,  
the heroes they create, the body parts they leave behind.  
Yet I've never felt confident enough about any of this  
to stand on a street corner and tell anyone what they should not do.  
What I really know about are birds. In Tikrit, the mallard,  
the common pochard, the Egyptian vulture. In Wyoming,  
the mallard, the North American redhead, the black vulture.  
I saw crow also in both places. In Tikrit, head cocked  
to one side, eating a scrap of bread tossed by one of us.  
In Pierre, cawing as it chased after hawk.  
Both times I resolved to hold onto crow-ness,  
scavenging what is needed, refusing to give up.



