

TRAPPE TUSIND
Tidsskrift for litteraturvidenskab
Nr. 5, november 2010

Pris i løssalg: 30 kr.

© Bidragsyderne & TRAPPE TUSIND

REDAKTION

Tine Dolmer
Mikkel Krause Frantzen
Grete Horsbøl (ansv.)
Peter Johan Meedom
Lone Nikolajsen
Peter Vinum

For Thykier-temaet endvidere:
Kizaja Ulrikke Routhe-Mogensen

LAYOUT

Lone Nikolajsen

OMSLAGSILLUSTRATION

Mette Norrie – www.mettenorrie.dk

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

Abonnement kan tegnes ved henvendelse
til trappetusind@gmail.com

*Udgivet med støtte af Kulturministeriets
bevilling til almenkulturelle tidsskrifter*

ISSN 1903-461X

- 4 Iben Engelhardt Andersen
LOL!
Skadefryd, navnelege og lækre lovovertrædelser
hos Nabokov og Stridsberg
- 15 Peter Johan Meedom
UDSTILLINGSROMANEN OG MUSEETS UTOPI
En museologisk læsning af *Locus Solus* og *The Atrocity Exhibition*
- 30 Louise Rosengreen
HUN-ULVENS HYL
Om kvindelig, amerikansk beatpoesi
- 40 Ida Bencke
FORFØRELSE OG POESI
En mislykket læsning af Simon Grotrian
- 48 Tina Åmodt
ANLÆGSPROSA
- 54 Bob Hicok
4 DIGTE
- 58 Gonca Özmen
2 DIGTE
- Tema: Mikkel Thykier*
- 62 Mikkel Thykier
ET GLAS VAND

- 66 Lars Bukdahl
SKYGGEFULD BIBLIOGRAFI
- 70 Lars Bukdahl
**FORFATTERSKABET SOM
SAMLESÆT: MIKKEL THYKIER**
Et appendiks til en bibliografi
- 76 Lars Bukdahl
4 EKSKLUSIVE UDKLIP
- 82 Lars Bukdahl
BEGYNDELSEN PÅ ET FANBREV
- 85 Sigurd Buch Kristensen
**ALDRIG ANSIGT BLIVER DIT DU HVIS
IKKE LYSER NOGEN STJERNE**
- 88 Mikkel Frantzen
**SPØGELSESDANS, SKYGGEBOKSNING
OG LAMMESKYER. SPEKULATION OVER FANTOMET
MIKKEL THYKIER**
- 100 Rasmus Halling Nielsen
**RYK / STIRRING STILLS – SAMUEL BECKETT –
STIRRENDE PÅ SOVENDE RYG AF STILLE VAND**
Søgeresultaterne 1 - 10 ud af ca. 3.890 (0,60 sekunder). Modificeret.
– Parafraaser over hermafroditomslaget til *Godmorgen, Columbus*
- 108 Mikkel Thykier
UDGANGSPUNKTER

LOL! Skadefryd, navnelege og lækre lovovertrædelser hos Nabokov og Stridsberg

Please, reader: no matter your exasperation with the tenderhearted, morbidly sensitive, infinitely circumspect hero of my book, do not skip these essential pages! Imagine me; I shall not exist if you do not imagine me; try to discern the doe in me, trembling in the forest of my own iniquity; let's even smile a little. After all, there is no harm in smiling.
(*Lolita*, s. 129)

*Jeg lo, jeg sang, jeg frasagde mig mine rettig-
heder, jeg lod mig trække ned i deres drømme, jeg var
lykkelig dér, jeg har aldrig været lykkelig herefter.*
(*Darling River*, s. 310)

Læseren bliver et ambivalent vidne til en overgrebsæstetik, når Vladimir Nabokovs *Lolita* (1955) og Sara Stridsbergs *Darling River – Doloresvariationer* (2010) iscenesætter seksuelle overgreb på den unge pige og andre 'barnlige' karakterer. Barnet bliver skræmmende seksuelt – for de, der forgriber sig på Lolitafiguren, men også for læseren; hos Nabokov, fordi vi læser nydelsesfuldt med, når han beskriver den tolvårige nymfe, og hos Stridsberg, fordi barnets egen lyst sættes uhyggeligt i spil. Forholdet mellem etik og æstetik, mellem fiktion og lov og mellem offer og forbryder udfordres og forhandles i disse romaner. Hvordan får det læserforholdet til at vakle, og hvad betyder denne vaklen for vores forhold til det, der for tiden netop er genstand for vores hårdeste fordømmelser både uden og inden for fiktionen; problematisk seksualitet?

Indtil slutningen af første del af *Lolita* forbliver barnet et 'urørt' objekt for Humbert Humberts pædofile fantasier, dvs. både for hans sproglige og reelle masturbation: "I had stolen the honey of a spasm without impairing the morals of a minor." (*Lolita* s. 62) Men han er ikke længere i stand til at tøjle sine fantasier og planlægger derfor at bedøve Lolita, for at kunne bevare hendes uskyld, mens han voldtager hende. Hun kommer ham dog i forkøbet, da hun inviterer ham til at lege en omgang pubertær petting. Humbert Humbert flyder snedigt ind og ud af højæsteticisme, kulturel relativisme og psykoanalytisk forklaring, men er ikke i tvivl om sin egen skyld

i forbrydelsen; Lolita har ikke givet sit samtykke til den sex, han har med hende:

While eager to impress me with the world of tough kids, she was not quite prepared for certain discrepancies between a kid's life and mine. (s. 134)

Lolita er en henvendelse til dommerne, en læges etisk motiverede redigering af den pædofiles tilståelser og en skræmmende og tricky litterær tekst. Fortællingens påbud til læserne om at være både moralske dommere og nydende læsere af plot og sprog placerer os i komplekse relationer til barneofferet og sexforbryderen. Nabokov relaterer sin historie til et juridisk begreb om seksuel skade, og samtidig skaber han et æstetisk rum, hvori overgrebet (forbrydelse, lidelse og straf) kan blive de-realiseret.

Sara Stridsbergs *Darling River – Doloresvariationer* er en slags fortsættelse af denne Lolitafantasi – og strategi. I drømmende prosa kører Buicks, Jaguarer og Citroëner med forstyrrede mænd, aber, gravide kvinder og luderbørn videre på den roadstory af misbrug, sygdom, alfonseri og abort, som Nabokov skrev så provokerende smukt. Lolita var Humberts kælenavn for sin nymfe, hos Stridsberg får Dolores sit rigtige navn tilbage – eller næsten, for, som Nabokovs roman også slutter, bliver hun gift med Richard og dør i barsels seng som fru Schiller. Det var jo præmissen for offentliggørelsen af Humbert Humberts erindringer; hun skulle dø, så vi kunne nyde Humberts pædofile pen.¹ Her bliver hun genoplivet i Stridsbergs fire variationer, men Lolita, med sine nye, afledte navne, er blevet klam. Hun drypper, stinker og sprækker sine små kjoler med sin store, fedtede krop. Hun ældes, men forbliver en "kladde til et menneske", hvad enten i skikkelse af luderdatteren Lo (*Darling River (Lo)*), Dolores på vej til sin dødelige fødeseng (*Den dødes bog (Dolores)*), moderen, der flytter sig rundt i verden (fra moderkørtet), eller den indespærrede abe, der nægter at tegne for videnskabsmanden (*Jardin des Plantes*). Disse fortællinger og nogle leksikalske opsummeringer (*ENCYKLOPÆDI*) flettes sammen under de abstrakte kapitelovertitler "Skæbnen," "Tiden," "Spejlet," "Sygdommen" og "Ensomheden". Det er tredjepersonsfortællinger, hvor også mændenes stemmer høres, med undtagelse af *Darling River (Lo)*, hvor perspektivet er jegfortællerens: barnets.

Stridsberg tager Nabokovs sprogknepende Lolita-

1. "The following decision I make with all the legal impact and support of a signed testament: I wish this memoir to be published only when Lolita is no longer alive." (s. 309)

fortælling og tilfører den navne- og personlighedsspaltninger i en strøm af drømme. Læseren er hos Stridsberg ikke direkte tiltalt som dommer og heller ikke direkte iscenesat som medskyldig. Men et drømmevokabular sættes alvorsfuldt i spil og inkluderer læserne i et symbolsk fællesskab, vi ikke så let slipper ud af. Hvor Humberts arrogante mandeblik luller os med i begæret efter pigen, kører der et gennemgående og frastødende morspor i *Darling River*. Hvor moderens død primært gives som en plotgenererende omstændighed i *Lolita*, er hun her insisterende og symboltungt væk. Det er alvorligt og ulækkert. Alle er gravide, men ingen bliver rigtigt mor. Kvinderne dødføder, og moderen flakker rundt i Europa. Det er også et skyldspor. Den rejsende mor opstiller, over for sin læge i Wien (!), et slags alternativ til den fortælling, som barnet, uden sin mor, er fanget i: "Jeg ville beskrive hende uden at ødelægge hende" (s. 188). Men moderens forsvinden er en fortællepræmis, og koblingen af beskrivelse og skade virker uundgåelig; hos Stridsberg er beskrivelserne af overgrebene, omend ulækre, også gennemstilerede, og læseren må uhyggeligt genfinde sig selv i det skyldige smil, i en pervers drøm, hvor selv Lo, 'det ødelagte barn', griner lykkeligt.

I første omgang kunne man sige at overgrebsæstetiseringen i sig selv udgør forbrydelsen. At Lolita i de her beskrivelser bliver et æstetisk subjekt og dermed ophører med at være etisk subjekt. Og at overgangen fra masturbation til kriminelle handlinger er uundgåelig. Når Humbert masturberer, skaber han et billede af Lolita: "What I had madly possessed was not she, but my own creation, another, fanciful Lolita – perhaps more real than Lolita [...]" (s. 62), og det er dette billede, han fortsætter med at tage i besiddelse, også når relationen bliver kropslig. Læserne er uhyggeligt medskyldige i de sproglige forestillinger, og derfor bliver spørgsmålet om, hvordan man skal læse *Lolita*, *Darling River* og andre lækre lovovertrædelser, presserende. Men læsespørgsmålet besvarer sig selv for hurtigt, hvis målet bliver at bestemme Humberts karakter, moderens skyld eller Los grad af frivillighed i sine seksuelle relationer, altså at smide de æstetiske briller for at identificere Humberts virkelige ondskab eller Los sande vilje. Det er en læsning, der opretholder et skel mellem den virkelige og den kunstneriske verden – et skel, som trækker os tilbage i moraliserende bekræftelser af vores fordomme – og som, samtidig med at det opretholder en vis didaktisk kapacitet, annullerer litteraturens etiske mulighed.

Menneskekladder

Kortet over de døde floder. Det drejer sig om en figur, der opholder sig mellem barndommen og fremtiden. Et burbarn. Et natbarn. Et tremmedyr. En forældreløs. Gitteret og kultegningen og seksualiteten er hendes eneste sprog. Alfabetet er hende fremmed. Skrivepulten er kun en del af den kulisse, der får hendes kriminelle skønhed til at fremtræde tydeligere. Hun vedbliver at være et dyr eller en kladder til et menneske. (s. 303)

Barnet, kvinden og aben deler Lolita-navnet og skæbnen, de er hos Stridsberg ”menneskekladder”, altså ikke helt mennesker. Dolores dør. Aben ender med at tvangstegne på videnskabsmandens papir. Lo overlader sin vilje til mændene; faderen, elskerne, lægen. De lider på dette ikke-menneskelige mellemstadiet, og deres fremtider er håbløse. Stridsberg giver ikke Nabokovs Lolita (Dolores) en alternativ fortælling, men opholder sig derimod ved hendes korte, direkte vej fra barn til død. Som ovenstående *ENCYKLOPÆDI*-citater opridses, lader Stridsberg sine karakterer (uanset alder) stå som disse fiktive kladder, halvt beskrevne, i rummet mellem ingenting og menneske eller mellem uskyldigt barn og ansvarlig voksen. Og netop i dette rum findes en seksualitet, der gør ondt.

Lolita fik ikke meget taletid i Humbert Humberts fortælling. Efter et af deres samlejer læser hun klummen “Let’s explore Your Mind,” som beskriver, hvordan man kan tage sine forholdsregler mod sexforbrydere: Barnet skal, hvis det bliver samlet op af en mand i en bil, nedskrive nummerpladen, altså efterlade skrevne spor:

“If,” she repeated, “you don’t have a pencil, but are old enough to read and write – this is what the guy means, isn’t it, you dope – scratch the number somehow on the roadside.”
“With your little claws, Lolita.” (s. 165)

Men Humbert stikker sadistisk til hendes dyreagtige hjælpeløshed; det er ham, der fortæller den uundgåelige road-story. Han holder hende i afhængighed, lokker hende med is og film på måder, der på overfladen får deres forhold til at ligne et normalt forældre-barn-forhold, men som indstifter et kontraktuelt “[...] system of monetary bribes which was to work such havoc with my nerves and her morals somewhat later”(s. 148). Og hvor klummen foreslår nedskrivningen som

barnets 'redning,' truer Humbert Humbert hende med, at det eneste alternativ til deres voldelige, men flødeisede rejse er at hun vil blive 'læst':

*In plainer words, if we two are found out, you will
be analyzed and institutionalized, my pet, c'est tout.*
(s.151)

Som vi erfarer, udlægger Lolita spor til Mr. Quilty, der hele tiden er i hælene på dem. Humbert bliver paranoid og ser politi overalt, men ironisk nok er den, der redder Lolita fra denne børnelokker, altså den, som vil 'læse' de spor, hun lægger ud, en måske endnu mere perverteret børnelokker.

Lolita-læsningen fortsættes altså i Stridsbergs fire spor. Der refereres flere gange til netop dette gode (og onde) nedskrivningsråd:

*Dolores svæver mellem bilens oplyste rum og et blidt,
bedøvende mørke, der får hende til at mindes et godt
råd, som nogen gav hende engang for længe siden, en af
alle disse ansigtsløse fremmede, der broderede på hendes
skæbne; hun husker ikke længere, om det var Gud eller
hendes stedfar eller en anden, der ønskede hende ondt,
eller om han elskede hende.* (s. 36)

I *Den dødes bog* er Dolores nu samlet op af en anden bil på vej mod det hvide, kolde Alaska, den nye begyndelse. Det er en, ofte drømmende, tredjepersonsfortælling, men det vågne perspektiv tilhører primært ægtemanden, der, omend han har lovlig sex med Dolores, også er karakteriseret ved en problematisk perversitet:

Han har en følelse af, at nogen har skændet hende tidligere, og at han burde fuldføre noget, som en anden har påbegyndt. [...] Han kan rigtig godt lide, at hun råber på sin mor, når hun kommer, det er rørende på en eller anden måde, som at elske med et sexet forladt forvirret barn. (s. 198)

Man kan ikke påstå, at Stridsbergs fortælling redder Nabokovs *Lolita*. Dolores lader sig penetrere af en bodegasut, tæske af ægtemanden og flænse til døde af det dødfødte barn. Manden, med al sin magt, indtager førersædet i de her biler; han er faderen, prostitutionskunden, videnskabsmanden og lægen,

mens kvinden, barnet og dyret er passagerer, fastspændte i hans seksuelle og videnskabelige fantasier. Overgrebsbilerne ruller derudad – det er ”menneskekladdernes” mulighed for at komme til verden: Det er mændene, der optegner deres ruter og beskriver dem voldeligt. Men også disse rollefordelinger spaltes og udfordres hos Stridsberg. For jegfortællingen tilhører fx Lo, det moderløse barn, der i *Darling River (Lo)* kører rundt om natten med sin far og prostituerer sig ved vandkanten. Pigebarnet får her en kompleks stemme, og identificeringen (og fikseringen) af de farlige og de uskyldige er slet ikke ligetil ved *Darling River*:

Bag alle disse kostbare biler og titlerne, som de så gerne henviste til, var de lige så meget børn som jeg selv på dette tidspunkt, og når de holdt mit hoved i deres hænder og lod lyset ramme mine sammenknebne øjne, brast de ofte i gråd, fordi de led under den vildfarelse, at de havde ødelagt min fremtid. (s. 251)

Fælles for Lo og de mænd, hun har sex med, er en barnlighed, der af Los læge karakteriseres som mangel på sandhedskompetence: ”Det ikke-drømte, det ikke-opdigtede. Sansen for sandhed er ofte uudviklet hos børn, kriminelle samt hos en speciel type faldne kvinder” (s.163). Det modsatte af det inkompetente barn er altså ikke nødvendigvis den voksne, der giver sit frivillige samtykke til sex. Også de voksne er udsatte hos Stridsberg. I lovens sprog betragtes den seksuelle relation som en kontraktindgåelse og sexforbrydelsen som mangel eller brud på kontrakten – en kontrakt, man forestiller sig (og bestemmer), at man bliver myndig til at indgå som fx 15-årig. Det er en fantasi om det færdige viljessubjekt og en forestilling om det aktive, klarhovedede samtykke, som Stridsberg med sine ”kladder” udfordrer. For noget af det barnlige består i vores seksuelle relationer, der, ikke ulig læsningen, kan beskrives med termer som uvidenhed, afhængighed, overgivelse og ukendt fremtid. Litteraturen – det drømte og det opdigtede – står i den optik i forbindelse med det barnlige, det seksuelle og det kriminelle. Kønspektivet er insisterende, når Stridsberg tilføjer Lolitafantasiens kvindestemmer og drømmeskrift – noget, der var fraværende eller blot retorisk hos Nabokov. Men den kønspolitiske alvor står måske stærkest, fordi det heller ikke her er entydigt underskrevet.

(Humbert) Humbert den (u)ansvarlige

At this point I have a curious confession to make. You will laugh – but really and truly I somehow never managed to find out exactly what the legal situation was. I do not know it yet.
(*Lolita*, s. 171)

"Og i årene, der fulgte, kørte jeg og min far gennem den døde skovs mørke med slukkede lygter, som om vi virkelig havde noget at skjule. Forbrydere for hvem forbrydelsen forblev uklar, usanktioneret, svævende."
(*Darling River*, s. 254)

Humbert Humbert refererer gentagne gange til de love, der vil dømme ham – straffelovens paragraffer om slægtskabsforhold og den seksuelle lavalder. Men denne reference er altid præsenteret som tekster, hvis eksakte ordlyd han ikke kender. Han ved meget vel, at han begår ulovligheder, når han kidnapper og har sex med en mindreårig, men lovbruddene ser ikke ud til at være mål i sig selv. Ligeledes er forbrydelsen 'uklar' hos Stridsberg, den er der som et stort, ondt underspor vi væmmes ved og læser videre på.

Bedt om at uddybe sit syn på litteratur som "this strange institution which allows one to say everything," problematiserer Jacques Derrida det faktum at denne "frihed til at sige alt" er blevet lovprist som litteraturens såkaldte kritisk-politiske funktion. Kritikbegrebet, når det er anholdt i det vestlige demokratis og dets censurloves sprog, sætter enten litteraturen i nogens eller nogets bestemte tjeneste eller annullerer helt dens kapacitet til at sige noget: den er 'blot' fiktion, dvs. 'ingenting,' fordi den er uansvarlig. Litteraturen er nok unyttig, og den må, ifølge Derrida, være uansvarlig. Han taler om et andet litterært demokrati: Litteraturen kan sige alt uden at skulle gøre lov af dens udsagn, og dette kan til gengæld også gøre litteraturen i stand til at tænke, hvad kritik betyder:

This duty of irresponsibility, of refusing to reply for one's thought or writing to constituted powers, is perhaps the highest form of responsibility. To whom? To what? That's the whole question of the future of the event promised by or to such an experience, what I was just calling the democracy to come. Not the democracy of

*tomorrow [...], but one whose concept is linked to the to-come, to the experience of a promise engaged, that is always an endless promise.*²

2. "An Interview With Jacques Derrida" i *Acts of Literature*, p. 38.

Litteraturen adlyder ikke loven, og fordi den således er uansvarlig, er den etisk; litteraturen er et løfte, som ikke er en kontrakt underskrevet af et identificerbart subjekt, men måske snarere noget at samtykke til.

Lolita har, i første omgang, tilladelse til at sige alt, fordi romanen er fiktion, og kan derfor forholde sig poetisk til det seksuelle barn. Selvom den er iscenesat som en retsalsbekendelse, dvs. i en diskursramme, hvor "alt du siger, kan og vil blive brugt imod dig," tematiserer Humbert Humbert sin fortælling som uansvarlig litteratur; selvom han svarer på loven, gør han også sine handlinger med *Lolita* til en slags autonom art pour l'art. Han er en parodi på en upålidelig fortæller, han giver os nøgler til og forsvar – litterære, psykoanalytiske og juridiske – for sine kriminelle handlinger, men ligeså snart opløser han dem og siger, at det hele er retorik: "I am just winking happy thoughts into a little tiddle cup. Here are some more pictures" (s. 19). Denne drillende opførsel og overlegne attitude præsenterer læseren med et domsproblem i forhold til at bestemme protagonistens karakter, hans grunde til at voldtage *Lolita*, hendes medskyldighed i den vold, vores medskyldighed i æstetiseringen af den og moralen i det hele. Det er et problem, der er indeholdt i den kriminelle protagonistens navn. Humbert Humbert er et åbenlyst kunstigt navn; samtidigt viser og skjuler det et egentligt navn, et identificerbart subjekt, der kan komme for loven. Humbert Humbert trækker sig tilbage i fiktionen igennem hele bogen: Han deler sig – selv inden for sætninger – i et "jeg" og "the Humbert" – i en fortæller af en førstepersonsbekendelse og af en nydelsesfuld og distanceret tredjepersonsfortælling. Denne spredning, inden for førstepersonsbekendelsen, af protagonist-subjektet i et jeg og et han, i en fiktiv ikke-identitet, er måske hans trick til at slippe uden om vores dømmende greb, men måske er det netop heri – i manglen på oprindelse og autenticitet – at Humbert Humberts ansvar skal funderes. Han er den pædofile, vi hverken kan dømme eller glemme. *Lolita* præsenterer os således med et etisk problem (omkring børnemisbrug) på en kompliceret måde, fordi dens kriminelle gerninger er fritaget for retsforfølgelse af den litterære institution, og desuden er Humbert Humbert død "in legal captivity" (s. 3). Det, at vi er adresserede som dommere,

indebærer noget andet, fordi bogen situerer læserskab som en situation af ubestemmelighed og en tilstand af vedvarende sporforfølgelse. Men spor-jagten, begæret efter viden (og reference), er også noget, Humbert Humbert deltager i. Han er tvunget til ikke at vide, om Lolita har bedraget ham, og træder ind i en panisk, påtrængende, spørgende modus, hvor deres univers bliver et univers af tegn – verden et sted, der skal (af)læses:

Wildly I pursued the shadow of her infidelity; but the scent I travelled upon was so slight as to be practically undistinguishable from a madman's fancy. (s. 215)

For tiden er vi måske i den position i forhold til pædofili, i den samme paniktilstand, hvor alt potentielt er et tegn på børnelokning. Hvad *Lolita* så gør, er måske ikke så meget at bekræfte vores identifikationer af det farlige og det uskyldige som at pege på det faktum, at sådanne dømmende fikseringer er perverse fantasier om at være i stand til at læse (essensen af) den suspekterte anden. Selvom romanen ikke er interesseret i at opkaste en morale,³ synes den stadig at besidde kritisk potentiale. Den etiske scene er ikke altid en strafscene, hvilket måske ville være beskriveligt i juridiske termer, men kan også være en slags æstetisk selv-fortælling.

Hos Stridsberg er det Lolita, der går til bekendelse. Men hun er også et fiktivt subjekt; hun er Dolores i tredjeperson:

Ord og madrester strømmer ud af hendes mund. Hun taler usammenhængende, som om hun bad eller holdt en sidste forsvarstale før den elektriske stol. (s. 113)

og Lo i jeg-fortælling:

Far kigger ud over landskabet, han venter på, at jeg skal indlede dagens bekendelse. – Nå? [...] – jeg har gjort frygtelige ting. [...] – kriminelle ting [...] – sex-forbrydelser. (s. 94)

Alle er "darlings" hos Stridsberg, teksten er altså fuld af kærlige relationer, men Dolores rimer tydeligt på smerte, og Lo forholder sig til sin litterære forgænger:

3. "Lolita has no moral in tow. For me a work of fiction exists only insofar as it affords me what I shall bluntly call aesthetic bliss, that is a sense of being somehow, somewhere, connected with other states of being where art (curiosity, tenderness, kindness, ecstasy) is the norm." Vladimir Nabokov: "On a book entitled Lolita" i *Lolita*, s. 315.

jeg har stillet mange måneder tidligere, at mit navn ikke er min skæbne. [...] Jeg tror ham ikke. Jeg har aldrig kunnet frigøre mig fra Dolores' historie. Jeg har aldrig kunnet glemme mit navn. Jeg mister min mor. Jeg kører i bil med min far gennem verden [...] (s. 167)

Navnet er altså en slags nøgle (fraværet af mor og bilen, der kører videre) til pigebarnets smerte, men det er også ren retorik – Doloresvariationer er både skæbnefortællinger (sådan går det kvindeofferet) og smerteæstetisering – og som sådan udgør de komplicerede omvendinger af skyldsspørgsmålet. Andre steder står navnet netop og dirrer mellem (skylds) identificering og (ansvars)opløsning: Lo glemmer sine mænds navne og kalder dem brødre, fordi sådan bliver de hendes ligesindede i den kærlige relation: Ligesom Lo er de heller ikke ene om deres skæbne og skyld. Men når hun alligevel kommer til at kalde dem ved navn, blander hun dem sammen, og de bliver således til mænd, der må dele hende. Hun spiller det uskyldige barn for deres skyld, men glemmer engang imellem at understøtte den perverse drøm om, at hun er et individuelt offer for deres individuelle lyst:

At kalde elskerne for mine brødre gør alting lettere for os, men indimellem forglemmer jeg mig, og ved at sammenblande deres navne spolerer jeg illusionen om, at det er mig, der er byttet, at det er mig, der ubjælpeligt vil komme til skade i denne leg. (s.166)

Sexforbrydelsen, den reelle skade, er til stede, men dens karakter og dens forbrydere og ofre er svære at identificere hos Stridsberg. Forbrydelsen er givet et sprog, der rækker ud over, hvad man kan fatte med juridiske begreber. *Lolita* og *Darling River* får os til at stille spørgsmål ved vores investeringer i den moralske ramme af benægtelse og fordømmelse, der omgiver den aktuelle diskurs om det seksuelle barn.

Humbert Humbert er i *Lolita* (for)dømt for sin forbrydelse, men hans redegørelse overskrider også den straffende scene. *Lolita* har siden dens publikation været vidt og vildt debatteret, hvilket vel skyldes det besynderlige faktum, at den moralske fordømmelse af dens kriminelle protagonist ikke kommer særlig let, selvom dens forbrydelse anses for et af de værste onder i vestlige samfund. Stridsberg sætter Dolores ud af sig selv (hverken smerten eller navnet er hendes alene), hvilket tilbyder en slags kritik af bestemte former

for individualisme og af bestemmelser af, hvad der er særligt menneskeligt. Dommerne har brug for navnet; mennesket som et helt viljessubjekt, der kan komme for loven. Så hvordan forholder man sig til ikke-navnet eller "kladden," når det handler om problematisk seksualitet? Det kan tage form af moralsk protektionisme, en overfiksering af de "skyldige og uskyldige," hvor hovedsagen er beskyttelsen af børn (mennesker under fx 15 år) med alt, hvad det indebærer af konservatisme og nypuritanisme. Det er en fiksering, der i sidste ende bliver pervers: Når vi dømmende nyder Humberts gerninger, når mændene i *Darling River* tænder på overgrebet, eller når virkelighedens pædofiljagter bliver medieunderholdning. På den anden side kan man insistere på, at menneskets stemme er dets vilje, at et "ja" gælder for et uproblematisk "ja," men det er en liberalistisk form for lytten til barnet, der i sin ekstreme form (afskaffer loven og) lader misbruget rulle videre. Disse romaner sætter på komplekse måder begge disse tilgange i spil, men peger herigennem på det litterære sprog som en etisk forpligtelse på at fastholde ikke-navnet, Lolita, Dolores, Lo.

VLADIMIR NABOKOV *Lolita*. Vintage International, Random House, 1997
/ SARA STRIDSBERG *Darling River – Doloresvariationer*. C&K Forlag, 2010 /
JACQUES DERRIDA "This strange institution called literature – an interview with Jacques Derrida" i: *Acts of Literature*. Routledge, 2009

UDSTILLINGSROMANEN OG MUSEETS UTOPI

En museologisk læsning af *Locus Solus*
og *The Atrocity Exhibition*

PETER JOHAN MEEDOM

Efter læsning af Poe. Åbenbaringen af noget, som kritikerne ikke syntes at have mistænkt: Poe, en ny litteratur, det 20. århundredes litteratur: videnskabelige mirakler, fabler efter [mønstret] A+B, en litteratur på én gang monoman og matematisk [...] Og tingene antager en større rolle end væsner, og kærligheden [...] viger sin plads for andre kilder af interesse. Endelig er den kommende roman mere bestemt for de historier, som finder sted i menneskehedens hjerne, end på de ting, som finder sted i dens hjerte.

Bdr. Goncourts dagbog, 16. juli, 1856¹

Museologisk læsning

Da magasinet *Frieze* spurgte kuratoren Nicolas Bourriaud, hvilken bog han ville anbefale til andre kuratorer, sagde han: "Locus Solus. Originally written in 1914, this is one of the most amazing exhibitions ever written, and an impressive redistribution of the relationships between forms, words and ideas."² Denne kobling mellem litteratur og udstilling kan ikke stå hypotetisk hen, derfor har jeg lavet en museologisk læsning af nævnte roman *Locus Solus* (1914) af Raymond Roussel (1877-1933) og *The Atrocity Exhibition*³ af J. G. Ballard (1930-2009). Læsningen vil foregå på to niveauer: 1. at vise gennem formelle træk, hvordan romanerne udstiller lig museet, og 2. hvordan *Locus Solus* med tableaux vivants-morts og *The Atrocity Exhibition* med "re-enactment" udstiller det moderne offentlige museums utopi.

I Roussels anden og sidste roman *Locus Solus* føres en gruppe beundrende, vordende videnskabsmænd rundt i parken omkring slottet Locus Solus af kuratoren, den styrtende rige videnskabsmand Martial Canterel, omtalt "Mesteren," en hel dag og halv nat⁴. Vandringen byder på syv udstillingssteder svarende til de syv kapitler, som alle har karakter af umulige videnskabelige eksperimenter – det ene mere grotesk og usandsynlig end den anden. Locus Solus er et eksempel på en udstilling, der korresponderer med det moderne offentlige museums ideologi. Dette indebærer bl.a., at den

1. Edmond de Goncourt (1822-96) og Jules de Goncourt (1830-70), franske romanforfattere.

2. www.frieze.com/issue/article/nicolas_bourriaud

3. Romanen findes på dansk og bærer titlen *Grusombedsudstillingen*.

4. Jeg holder mig til de absolut nødvendige pejlemærker, ellers risikerer resuméet at løbe af med mig, for som den amerikanske digter John Ashbery har sagt om Roussel: "it is like trying to summarize the Manhattan telephone book."

har en klar, autoritativ formidlingsstruktur, og de besøgende og det udstillede er fuldstændig afskærmet og adskilt fra hinanden. Alle de levende udstillingsdyr og -mennesker er holdt sikkert fanget bag glas, og på grund af Canterels snilde ved de ikke at de lever videre som levende døde. Fortælleren, som er en af de besøgende, er gjort så anonym som overhovedet muligt. Det er autoriteten Canterel, som har fortolkningsherredømme og hælder viden på de besøgende. Det giver romanen en speciel form for objektivitet, eftersom fortælleren overhovedet ikke præger indtrykkene, men blot viderefortæller mesterens tale. Jeg vil opholde mig ved kapitel fire, som indeholder et stort glasbur, hvori der udstilles en række skæbner, jeg vil kalde tableaux vivants-morts. Tableau vivant betyder ordret "et levende billede" og er en stum og stillestående teatral repræsentation af en begivenhed, en periode eller et maleri udført af skuespillere, som i romanens tilfælde er kunstigt genoplivede døde (derfor tilføjelsen -morts).

Fra det velordnede oplyste museum går vi til Ballard og det moderne offentlige museums sammenbrud i grusomhedsudstillingen *The Atrocity Exhibition*. Ballard er kendt som en eksperimenterende sci-fi-forfatter med hang til dystopiske fortællinger, der i stil og emnevalg trækker veksler på psykoanalysen og surrealismen. *The Atrocity Exhibition* iscenesætter 60'ernes amerikanske massemediefænomener: Hollywoodstjerner, politikere, mordet på JFK, Apollokatastrofen, Vietnam-krigen, den kolde krig og atombomben. Disse elementer udgør sammen med koblingen mellem videnskab og pornografi totalfænomenet "grusomhedsudstillingen," som opleves forvirrende og usammenhængende, da den besøgende, hovedpersonen T, er mentalt utilregnelig. Læserens adgang til udstillingen foregår hovedsageligt gennem dette fragmenterede subjekt, som vanskeliggør muligheden for at skabe en fortælling. Derudover er der ingen rundviser til at forklare udstillingens indhold.

Ballard trækker på en surrealistisk tradition både i konkrete ekfraser af surrealistiske malerier og i sin sprogbrug, som er kendetegnet ved en sammenstilling af normalt adskilte diskurser (det videnskabelige og det pornografiske) og aparte billeddannelser. Mental utilregnelighed spiller som nævnt en fremtrædende rolle, inkarneret af hovedpersonen T, hvis evne til at holde det ydre og det indre adskilt synes at være udslettet⁵. Hovedpersonen skifter jævnligt navn og skikkelse, men navnet vedbliver med at starte med T. Persongalleriet er i flux, folk dør det ene kapitel for at vende tilbage i det næste.

5. Fx hedder et af kapitlerne "Notes towards a mental breakdown."

Med andre ord kan det ikke afgøres, hvorvidt karaktererne er udtryk for T's afsporede psyke eller ej. T er i de fleste varianter en psykotisk psykolog og hydrogenbombeflyverpilot, som har mistet sin kone og gennem diverse forsøg på "re-enactment"⁶ forsøger at få styr på verden (fx ved at genoplive de tre døde Apollo-astronauter og sin kone i samme iscenesættelse). Han hjemsesøges altså både af private og kollektive traumer, som han forsøger at blive kvit ved at lave en form for udstilling.

Formmæssigt er romanen en kontrast til *Locus Solus*, idet den er bygget fragmentarisk op og i sine elementer er meget gentagende. Den består hovedsageligt af flere billedmættede afsnit per side med hver sin titel, som tilsammen med bogens titel formelt giver romanen dens udstillingskarakter. Fænomenene tableaux vivants-morts og "re-enactment" knytter jeg an til den museologiske læsnings andet niveau: udstillingsromanens udstilling af museets ideologi: De er begge eksempler på levende historie, som kan gentages og genspilles i en uendelighed, som, vil jeg hævde, udtrykker museets utopi.

Det moderne offentlige museum

Det offentlige museum indvarsles med åbningen af Louvre i 1794 og markerer samtidig tidspunktet, hvor borgernes sædelighed og særligt deres dannelse og uddannelse bliver statslige anliggender. Det offentlige museum afløser de royale, fyrstelige og adelige kunstkamre, menagerier, naturaliekabinetter, studioli, Wunderkamre, kuriositetskabinetter osv., som alle var lukkede for offentligheden⁷. Museet tager ideologisk form af historicitetens dominans i det 19. århundrede: Alt bliver overvejende anskuet historisk og fastholder i mange tilfælde stadig et encyklopædisk vidensbegreb fra oplysningstiden. Principielt ville museet rumme hele historien, hvis det kunne. Museet defineres i dag som en offentligt åben institution, der indsamler, konserverer og udstiller menneskedens "håndgribelige og uhåndgribelige arv."⁸ Bemærk allerede her den indbyggede spænding, der åbenlyst er ved at skulle udstille noget uhåndgribeligt.

Museet holder fortiden i live gennem en rumlig organisering af genstande, som har forskellige referentielle tilknytninger til den virkelighed, som museet hævder at repræsentere. Fordi genstandenes kontekst ikke er synlige på museet (man kan ikke se, hvordan en græsk amfora blev brugt i det antikke Grækenland osv.), forsøger man gennem andre

6. "Re-enactments" er en aktivitet, som forefindes i de fleste lande, i udpræget grad i USA, hvor jeg er overbevist om, at man kan finde en gennemspilning af borgerkrigen any given sunday. *The Atrocity Exhibition* er fuldstændig domineret af den amerikanske massemediekultur, hvorfor jeg mener, det er passende med et amerikansk begreb. At re-enactments ofte tager udgangspunkt i krige, har måske også noget at sige ift. det traumatiske i Ballards roman.

7. Det kgl. (danske) Kunstkammer opløses i 1825 og danner rygraden for samlingerne i bl.a. Statens Museum for Kunst, Nationalmuseet og Zoologisk Museum.

8. Parafrazen er over ICOMs (International Council of Museums) seneste definition fra 2007. <http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museum-definition.html>.

strategier at lære den besøgende at se det for sig. Udstillinger er således altid en bestemt ordning af det synlige og usynlige, hvor uddannelsesaspektet primært består i at lære den besøgende at kunne forestille sig det usynlige ud fra det udstillede synlige.

Udstillinger er tilrettelagt af en kurator, hvis stedfortræder, rundviseren, ledsager den besøgendes rundtur med kommentarer, uddybninger og forklaringer. Som besøgende sammenholder man genstanden med den information, man får via værktitel, katalogtekst, rundvisertale, egne indtryk, forhåndsviden etc. I litteraturen, herunder romanen med udstillingskarakter, har man imidlertid kun teksten som genstand, derfor er fortællingerne så at sige i genstanden (den gamle schlager går på at der intet er uden for teksten). Når en roman har karakter af en udstilling, foreligger muligheden for en større narrativ frihed, idet man selv kan vælge sin rute. Ballard skriver faktisk i sit forord: "Rather than start at the beginning of each chapter, as in a conventional novel, simply turn the pages until a paragraph catches your eye." (u. p.) Det kontrollerede, fremadskridende narrativ bliver altså afløst af et forsøg på at fange læserens opmærksomhed gennem det, romanen udstiller. Spørgsmålene bliver så: Hvornår antager en roman udstillingskarakter, og hvad kan man opnå ved at anlægge denne vinkel?

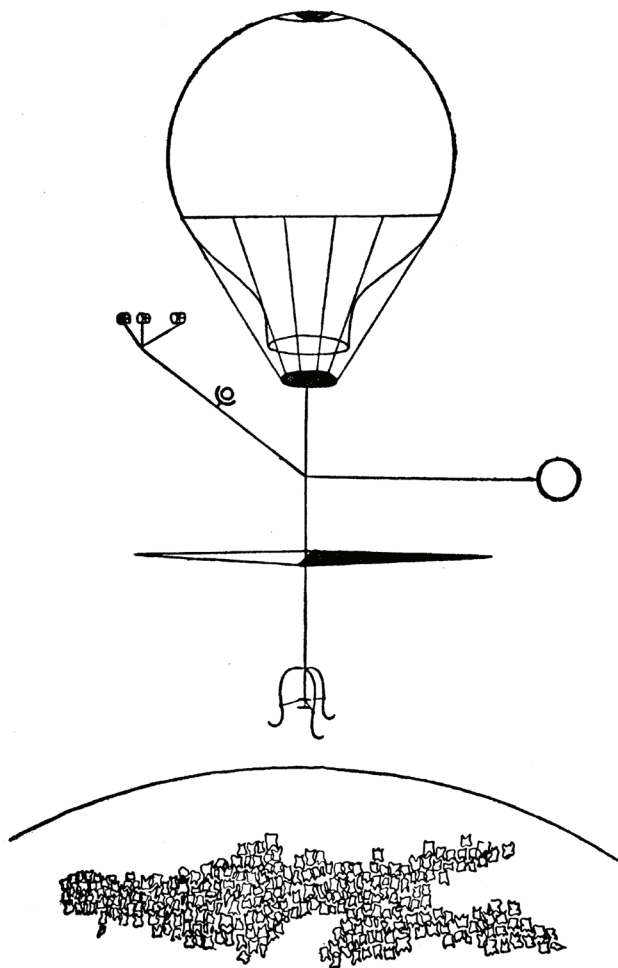
Roussels metode: det dunkle og det gennemsigtige

I den posthumt udgivne *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935) ("Hvordan jeg har skrevet nogle af mine bøger"), hvor Roussel udover at vise diverse selvopfundne, og ifølge ham selv geniale, skaktræk, fortæller han om sin sproglige fremgangsmåde *le procédé*, som den mundret er blevet kaldt lige siden. Metoden sigter efter at skabe ny betydningsdannelse gennem homofoniske eksperimenter, dvs. ord, der sammen kan lyde som andre ord. Her er en udlægning af, hvordan metoden bruges i kapitel 2 i *Locus Solus*, som udstiller instrumentet "brolæggerjomfruen," der er gengivet visuelt efter citatet:

Demoiselle à prétendants" – frøken med bejlere – skiller Roussel ad for at samle dem igen og lade dem fremstå i uigenkendelig skikkelse: "Demoiselle à reître en dents" – brolæggerjomfru med rytter af tænder. Det er den berømteste maskine i Locus Solus: en brolæggerjomfru (demoiselle) båret af et omhyggeligt styret luftskib samler

tænder (dents) op fra en spredt bunke og lægger dem i et mønster, der afbilder historien om en rytter (reître), der har forsøgt at bortføre en ung adelskvinde og er blevet spærret inde i et fængsel, hvor han sidder og læser en gammel bog med en opbyggelig historie, og hvorfra hans ædel- og langmodige offer hjælper ham til at flygte. Så mange historier bare i "demoiselle à prétendants"!⁹

9. Angeli, s. 56.



La hie ou la demoiselle de Roussel.
Schéma exécuté par Roger Aujame.

Fig. 1. Roussels brolæggerjomfru tegnet af Roger Aujame
(fra *Les machines célibataires*).

Metoden er et system, der skal generere billeder og fortællinger baseret på ords homofoni og dobbelte betydninger. Roussels udgangspunkt er altså at bygge en narrativ bro over den afstand, som opstår mellem to betydninger: i eksemplet fra frøken med bejlere til brolæggerjomfru med rytter af tænder. Forfatterskabet er, når han bruger *le procédé*, et møde mellem en tilsyneladende løbsk indbildningskraft og en metodisk ramme – som en “forestillingsevne udsprunget af reglerne selv.”¹⁰ Dette forhold kan være afsæt for at forstå, hvordan den særlige gennemsigthed i *Locus Solus* bliver dunkel. Denne paradoksale sætning er et forsøg på at sætte ord på et moment, hvor der opstår en blindhed for den besøgende. Eller som Foucault siger det i sin bog om Roussel:

10. Ibid.

*Fabricated from language, the machines are this act of fabrication; they originate within themselves; between their tubes, their arms, their cogwheels, their metal constructions, they enclose the process in which they are contained. They thus give the process a presence without perspective.*¹¹

11. Foucault: *Death and the Labyrinth*, p. 64.

I forlængelse heraf kan udstillingsromanens begærsøkonomi siges at være øjeblikket af nærvær uden perspektiv. Et immanens-øjeblik, hvor genstanden ikke længere forstås og illumineres ud fra en historisk kontekst. På samme måde stræber udstillingsromanen efter at skabe en litteratur, hvor detaljer og dele ikke skal læses, som om de peger ud mod det narrative og kun har sin værdi i dette forhold.¹² Den ny begærsøkonomi formes efter genstandens uegennyttighed, nærværet og en optagethed af at beskrive.

12. Udstillingsromanen har måske for alvor sin begyndelse med dekadencilitteraturen, hvor Lautréamonts *Les Chants de Maldoror* og J.-K. Huysmans' *À rebours* er uomgængelige eksempler.

13. Her er nogle eksempler på værktitler, som Canterel fortæller til gæsterne på *Locus Solus*: ”På Baalbeks ruiner løfter Gilbert den store digter Missirs berømte ulige sistrum” og ”Ved hjælp af en kniv, han har gemt i sin seng, skærer dværgen Pizzighini sig lumsk en række snitsår på kroppen, for at hans årlige blodudsvedning, der bliver overvåget af tre tilskuere, skal synes mere rigelig.” (s. 66 og 67). Sidetal i parentes refererer til enten *Locus Solus* (hvis det er på dansk) eller *The Atrocity Exhibition* (hvis det er på engelsk).

Tableaux vivants-morts

Besøget på *Locus Solus* forløber ad en fast rute, hvor Canterel demonstrerer, beskriver og forklarer de exceptionelle levende eksperimenter. Hvert kapitel mimer den skitserede museale oplysningsproces (fra mørke til lys) – alle genstande redegøres for i de respektive niveauer: værktitel, genstandenes karakteristika og deres herkomstbeskrivelse.¹³

Nu til udstillingsrum fire på *Locus Solus*, et 10x40 m glasbur med otte 'scener' eller tableaux vivants-morts. De besøgende er her vidne til en serie af uforståelige handlingsforløb med mennesker, der udsættes for grusomheder. Canterel har anstrengt sig til det yderste for at opspore, opkøbe og opfinde det nødvendige inventar og teknologier og mener

selv, at "det illuderede liv var perfekt" (127).

I kapitlet fylder de besøgendes førstehåndsindtryk kun en side per scene. De umiddelbare indtryk er uforståelige, for scenerierne er spækket med inventar og mennesker, der gør obskure ting: skrin, der bærer teksten "Guldbrylluppets Upassende Skruestik," en kvinde, der siger "I neglemånen ... hele Europa ... rød ... helt rød ...," en advokatparyk lavet af stumper fra The Times, en herremand, der retter fingeren mod et gælds-brev undertegnet med en hesteskitse og udbryder: "Klepperten! ... Klepperten! ..." og endelig en ung mand, der skyder sig selv til de besøgendes gisp.

Efter de otte scener er blevet udspillet for dem, folder Canterel i rækkefølge fyldige forklaringer (ofte over ti sider pr. scene) ud for de besøgende. Det fremgår tydeligt, hvordan Canterel påtager sig rollen som autoriteten, der styrer de besøgendes blik, fx "Canterel fik os til at bøje lidt af, mod højre, og rådede os til at betragte det stik, som Nourrit var helten i." (117) Canterel fortæller at det har lykket ham at genoplive folk med en mikstur af de imaginære væsker resur-rectine og vitalium. De otte mini-dramaer, der udspiller sig i glasburet, er opstået på foranledning af familiemedlemmer og pårørende, som har opsøgt Canterel, idet de ikke kan bære deres elskedes ofte bizarre og grusomme skæbner. Canterel har således gjort dette glasbur til en fetich-oplevelsesmaskine for de pårørende, som håber de kan lindre deres smerte ved at se deres elskede gennemspille traumerne om og om igen som levende døde. Ja, de pårørende indgår endda i nogle af scenerne som statister og skuespillere!

Trods rutens klare struktur og den alvidende, informative Canterel, undgår man som læser ikke at bemærke, at det, der udstilles, som regel er afskyvækkende fortællinger om grænseløs menneskelig nederdrægtighed. Den fornævnte sætning med "neglemånen, Europa og rød" er fra rum 7 med den vanvittige kvinde Ethelfelda. Vi får blandt mange andre ting at vide, at hun ikke kunne behandles og led et martyrium alligevel tvinges hun gennem Canterels eksperiment til "på ny [at opleve] den ulyksalige og iøjnefaldende start på køreturen, under hvilken hun så brat havde mistet forstanden. Canterel var blevet underrettet om hændelserne og genskabte slavisk helheden" (166f.).

Hver ny grotesk, imaginær kombination, maskinel organisme eller heldige anskaffelse er ledsaget af lige så underfulde og underlige ophavsforklaringer, som til sammen danner et delirium af sammenhængende tableauer og skæbner

– alt sammen præsenteret som gav det fuldstændig fornuftig mening. Der er en særlig lyst ved at kunne binde genstandene og deres historier sammen til ”mening.” Canterel har altid en forklaring, men den er sjældent sandsynlig, fx fortæller han, at ”en forfærdelig storm i Amerika, ifølge seriøse vidners udsagn, havde givet et vist halmstrå en så kraftig omdrejningsbevægelse, at det helt af sig selv havde boret sig dybt ind i træet på en telegrafpæl” (228). Canterel er den meget begejstrede rundviser, der med mange beskrivende ekskursioner kommer i vejen for de besøgendes egne indtryk. Smertegrænsen nås også henimod slutningen af *Locus Solus*: ”Lunten var ved at være kort,” som der står, hvilket i øvrigt er første gang i romanen at de besøgende udtrykker noget som helst ud over forbavselse og forskrækkelse (235).

Roussels helt igennem gennemsigtige og gennemforklarende univers får common sense og logik til at føles som tomme former eller intrikate illusioner, for de fører ikke til indsigt i verden, de peger kun indad mod sig selv. Foucault skriver således om Roussels og *Locus Solus* uigennemtrængelighed:

*All these scenes are like spectacles, since they display what they show but do not disclose what is in them. They have a radiance in which nothing is visible, as in the diamond of mirroring liquid that Canterel has erected at the bottom of his terrace with a solar brilliance that attracts one's attention but dazzles too much for one to be able to see.*¹⁴

14. Foucault, p. 52.

Den lidt tågede formulering kan måske omformuleres i retning af, at man i læsningen bliver opmærksom på forskellen mellem forklaring og forståelse. De besøgende føres rundt i en hastighed der holder dem tilpas forbavsede og beundrende. De har hverken incitament eller mulighed for at spørge ind til Canterels bevæggrunde. De kalder ham ikke mesteren for ingenting. Roussels værk kan således læses som en ambivalent udstilling af ideen om en iboende autoritativ fornuft ved den videnskabelige forklaring, teknologisk fremskridt og bevidsthedens evne til at mestre sig selv.

Forklaringer i *Locus Solus* er ikke i overensstemmelse med videnskabens love (som forsøgt hos Roussels idol Jules Verne) eller med reglerne for deduktion (som hos Arthur Conan Doyle). Tværtimod; forklaringer kalder på endnu en forklaring! Vi fjerner os fra verden, i takt med at vi

føres længere og længere ind i den videnskabelige indbildningskraft, som hele tiden er rede til at redegøre for sig selv. Således vender Roussel vrangen ud på videnskaben som forklarende faktor. Således tager Roussel ideen om videnskaben som forklarende faktor over for universet – at den med tiden vil forklare alle mysterier og felter af uvidenhed bort og vender vrangen ud. Det, der er udstillet, er uhyrligheder, pervertiteter og grusomheder – kort fortalt, fornuftens vrangside. De besøgende udbryder ved de største chok og uhyrligheder en gisp, men de forbliver passive og føjelige. Besøget på Locus Solus slutter da også i det øjeblik, hvor alle de udstillede genstande er blevet beskrevet og forklaret:

*Derpå bekendtgjorde Canterel, at vi nu kendte alle
hemmelighederne i hans park, og satte igen kurs mod
villaen, hvor vi snart samledes om en munter middag.*
(251)

Slutningen bærer i krystalform det, at det er muligt at vide det hele uden at forstå noget som helst. Eller sagt på en anden måde: Det er muligt at vide alt om en udstilling uden at forstå noget som helst om dens referent: verden.

Re-enactment som verdens-udstilling

Museologien er de sidste par årtier begyndt at problematisere nogle af de forestillinger, der har været grundlaget for det moderne offentlige museum siden oplysningstiden, og som for mange museers vedkommende de facto stadig er det. Det har ført til dannelsen af retningen ny museologi og begrebet om post-museet, som opererer med stort set den samme bricolage af kontinental-inspireret teori, som de fleste andre humanvidenskabelige teorier. Den nye museologi inddrager således den besøgende i sine teorier og tror hverken længere på det encyklopædiske vidensbegreb eller på museets ret til at være eneste fortolkende instans, som udstillinger struktureres efter. Derfor kan den ny museologi sige, at "[e]n udstilling er ikke en struktur, der iagttages fra en ideel, statisk og kropsløs synsvinkel, men bliver altid til for et inkarneret subjekt, der bevæger sig i udstillingen, er omgivet af den."¹⁵ Det er netop denne subjektive fokusering af den besøgende omgivet af udstillingen, som bliver udspillet i *The Atrocity Exhibition*. Subjektet er imidlertid ikke velfungerende, hvorfor der egentlig er tale om et veritabelt sammenbrud, dvs. en negativ version af det brugerdrevne museum: Den afgørende forskel

15. Troelsen: "Udenværker – strategier for udstillingsanalyse", s. 151.

er, at verden hos Ballard er blevet udstillingen. Udstillingen åbner således:

Apocalypse. A disquieting feature of this annual exhibition – to which the patients themselves were not invited – was the marked preoccupation of the paintings with the theme of world cataclysm, as if these long-incarcerated patients had sensed some seismic upheaval within the minds of their doctors and nurses. (1)

De første elementer, vi præsenteres for, er: apokalypse, udstilling, patienter og læger, som tilsyneladende også er syge. Autoriteterne er ikke til at stole på og verden er stemt i undergangstoner. Hovedpersonen T, træder umiddelbart derefter ind i udstillingen som patient, hvis primære psykologiske kendetegn er hans sygelige optagethed af geometri og ”evnen” til at se ligheder mellem kvindekroppe, biluheld, mordet på JFK, allestedsnærværende kæmpereklamer og krig. Disse uensartede elementer antager morfologisk ensartethed, en ækvivalensbesættelse for T: “all junctions, whether of our own biologies or the hard geometries of these walls and ceilings, are equivalent to one another.” (61) Alle ting er således foldet ind i hinanden, hvilket gestaltes gennem romanens mange gentagelser og få variationer i inventaret: Det andet afsnit i romanen hedder ”Notes Towards a Mental Breakdown”, hvilket også er titlen på kapitel fem. T udtænker forskellige ”re-enactment”s og udstillinger med henblik på en kosmisk forløsning. I hans planer indgår bl.a. opførelsen af tredje verdenskrig, en ”re-enactment” af mordet på JFK og, som omtalt, en ”re-enactment” af konen og de tre Apollo-astronauters død – alt sammen med henblik på en obskur genopretning af ”blatosfærens tabte symmetri,” hvis mening står uvis hen. Hans egen læge, Dr. Nathan, leverer romanen igennem adskillige forsøg på diagnoser – her fortæller han til den endnu levende fru T:

For us, perhaps, World War III is now little more than a sinister pop art display, but for your husband it has become an expression of the failure of his psyche to accept the fact of its own consciousness, and of his revolt against the present continuum of time and space. (6ff.)

24 Dr. Nathan synes måske ved første øjekast at besidde et vist overblik og mestre en videnskabelig diskurs, men hans

diagnoser viser sig at være afsporet i overensstemmelse med åbningsscitatets tvivl om lægernes helbred:

What the patient is reacting against is, simply, the phenomenology of the universe, the specific and independent existence of separate objects and events, however trivial and inoffensive these may seem. A spoon, for example, offends him [T] by the mere fact of its existence in time and space.” (46)

Den videnskabelige indbildningskraft er et motiv, som *The Atrocity Exhibition* deler med *Locus Solus*. Begge romaner viser, hvordan videnskaben kan se uskadelig ud, hvis blot den udstilles på rette måde. Det perverse og det videnskabelige fremstilles uadskillelige. Her er det igen Dr. Nathan, som forklarer:

you must understand that for Traven science is the ultimate pornography, analytic activity whose main aim is to isolate objects or events from their contexts in time and space. This obsession with the specific activity of quantified functions is what science shares with pornography (...) One looks forward to the day when the General Theory of Relativity and the Principia will outsell the Kama Sutra in back-street bookshops. (49)

Læg mærke til at det netop er den grundlæggende museale handling, som også er skitseret ovenfor, der beskrives, nemlig ”at isolere genstande eller hændelser fra deres kontekst i tid og rum”. Museernes filosofiske fællestræk bestemmes ofte som det dødes sted.¹⁶ Både Theodor Adorno og Jean-Louis Déotte fremhæver, at museet holder fortiden i live ved at dræbe den, hvilket henviser til kidnapningen af genstande fra livsverdenen i forbindelse med det natur- og kulturhistoriske. For alle typer museer gælder det, at genstandene genfødes i en ny museal virkelighed og bliver levende døde.¹⁷ Når genstandene er kommet på museum, handler det om at bevare dem i en præsentabel, fastfrosset tilstand gennem udstopning, dehydrering, nedsenkning i sprit og formalin, renovering etc. Eller som Adorno siger det: ”mellem museum og mausoleum er der da også dybere forbindelse end den, at ordene rimer.”¹⁸ Den museale bevaring er udtryk for et begær efter at ophæve tiden og stabilisere genstandene, så de ikke forfalder. Museet ønsker at skabe en tidsmaskine, hvor tiden

16. Déotte: *Le Musée: l'origine de l'esthétique*, p. 367.

17. Theodor Adorno: ”Valéry Proust Museum”.

18. Op. cit., p. 607.

ikke bestemmer over det udstillede eller mere præcist som Ballard skriver i *The Atrocity Exhibition*: "Here, time makes no concessions." (41)

T's ækvivalensbesættelse retter sig imod materialiteten og kroppe, som får udstillingskarakter: "The human body is an atrocity exhibition at which he [T] is an unwilling spectator" (8). Ækvivalensbesættelsen har sit leitmotiv i den surrealistiske, ofte gentagede, metafor "the spinal landscape." Ballard sammenføjer altså både krop, landskab, udstilling og bevidsthed. Ballards stil gestalter en radikal kontinuitet mellem de organiske kroppe og det uorganiske medielandskab, eller sagt på en anden måde, en modvilje mod at adskille figur fra grund: Set fra det moderne offentlige museums perspektiv repræsenterer grusomhedsudstillingen det komplette sammenbrud for den besøgende. Idet udstillingen er blevet et non-progressivt totalfænomen, har den besøgende, T, ikke muligheden for at danne et narrativ endsige forlade udstillingen igen.

Traumets tidsmaskine

I grusomhedsudstillingen har Ballard udskiftet psykologien med en pan-traumatik: Traumatet bliver generaliseret og får status som menneskeligt vilkår, hvilket er modsat Freud, hvor traumatet afhænger af den enkeltes oplevelser. Biluheldets motiv, som Ballard kort tid efter udfoldede i romanen *Crash* (1973), er en af T's foretrukne "re-enactment"-strategier.¹⁹ Dr. Nathan giver på et tidspunkt et bud på en af T's re-enactments, som indeholder mange af bogens elementer:

This motorcade [...] we may interpret as a huge environmental tableau, a mobile psycho-drama which recapitulates the Apollo disaster in terms of both Dealey Plaza and the experimental car crashes examined so obsessively by Nader. In some way, presumably by a cathartic collision, Trabert will try to reintegrate space and so liberate the three men in the capsule. (73)²⁰

19. Ballard arrangerede faktisk en udstilling i 1970 kaldet "Crashed Cars" i New Arts Laboratory med, ja, forulykkede biler, som ifølge Ballard selv vakte voldsom bestyrtelse hos de besøgende.

20. Dealey Plaza er pladsen i Dallas, hvor JFK blev skudt.

The Atrocity Exhibition bruger museale strategier, fx opgørelse over samling, som samtidig er en form for konstaterende beskrivelse – ofte i flere niveauer, men alligevel sideordnede: fx rygrad, medier, krop og kosmos. Elementerne sideordnes uden normativ skelnen; det ene følger på det andet uden ændring i tone efter indholdets valør. Strategien får sit radikale

udtryk i et helt kapitel, som er skrevet således: "Sirhan Sirhan shot Robert F. Kennedy. And Ethel M. Kennedy shot Judith Birnbaum. And [...]" (159ff.).

Vi er tilskuere i dissektionsauditoriet i den forstand, at Ballard behandler virkeligheden som var den en krop, der er blevet affivet og nu dissekeres – med andre ord evnen til at gestalte en hypotese om den afdødes virkelighed ud fra liget, jf. Adorno og Déotte. Når det ikke handler om T, indeholder romanen flere tableauer, som også har karakter af sideordnethed. Se blot dette "værk," hvis titel i øvrigt er titlen på Roussels første roman:

Impressions of Africa. A low shoreline; air glazed like amber; derricks and jetties above brown water; the silver geometry of a petrochemical complex, a Vorticist assemblage of cylinders and cubes superimposed upon the distant plateau of mountains; a single Horton sphere – enigmatic balloon tethered to the fused sand by its steel cradles; the unique clarity of the African light: fluted tablelands and jigsaw bastions; the limitless neural geometry of the landscape. (59)

Vi befinder os i et møbleret hus uden ejerne, eller rettere: vi befinder os i museet, hvor det referentielle forhold mellem udstillingens del og virkelighedens helhed er blevet meningsløst, fordi udstillingen ikke længere relaterer sig til verden, idet verden er blevet udstilling. Museets del-for-helhed relation til virkeligheden er erstattet af virkelighedens del-for-helhed relation til virkeligheden, hvorfor virkelighed og udstilling bliver uadskillelige.

Grusomhedsudstillingen kan i modsætning til parken ved Locus Solus ikke forlades. *The Atrocity Exhibition* er på den måde et udsagn om umuligheden af at lave en rumlig repræsentation af virkeligheden, sådan som det moderne offentlige museum er udtryk for. Der er ingen virkelighed at vende tilbage til, og T kan ikke danne en forløsende "re-enactment." For vellykket at kunne opføre et stykke levende historie må der være en bevidsthed om afstanden mellem skuespillet og den nutid, det udspiller sig i. T er imidlertid ikke tilfreds med blot at repræsentere, han vil the real thing: Hvor museet peger på verden gennem ordningen af genstande, vil T have verden tilbage ved at gøre den til sin egen udstilling som tidsmaskine.

En ny begærsøkonomi

At holde fortiden i live ved at slå den ihjel er paradokset, som museet bygger på. At læse Roussel er at opleve det sted, hvor den fuldstændige gennemsigthed bliver dunkel, fordi han ødelægger læserens begær efter det, der skulle være gemt i genstanden eller være lige under overfladen. *Locus Solus* nægter dette i egenskab af en centripetal kraft, som hele tiden søger mod overfladen. Læseren bør som besøgende i udstillingsromanen ikke opleve det udstillede ud fra forestillingen om genstandens underordning i forhold til narrativet. Det obskøne ved *Locus Solus* er den absolutte kontrol og værkinterne forklaring, som til overmål redegør for de bizarre videnskabelig-kunstneriske eksperimenter. Vi føres faktisk igennem et rædselskabinet udstillet som et oplysningsmuseum. Museet vil som barn af oplysningstiden altid forsøge at kontrollere fortællingen gennem lysstrålen eller andre pædagogiske anordninger. Begge romaner udstiller den uskadeliggørelse af genstanden, som den museale afstand medfører. Derudover er de begge optaget af den videnskabelige indbildningskraft, som i sin instrumentelle (forstået både som nytteorienteret og som udvikling af nye teknologier) ikke skyr nogen midler.

Locus Solus' udstillingsform neutraliserer det farlige og det perverse gennem den fyldestgørende videnskabelige forklaring og adskillelsen mellem besøgende og genstand. *The Atrocity Exhibition* repræsenterer en verden, der ikke kan bringes til absolut orden gennem museale operationer som taksonomi, systematisering, katalogisering eller videnskabeliggørelse af fortiden. Alligevel mimer den bevidst disse operationer gennem utallige lister, opremsninger og videnskabelig diskurs. På traumatisk vis er tingene indfoldet og indviklet i hinanden, og fordi den tit er fokaliseret fra et eksplicit psykotisk standpunkt, besværliggør det yderligere begæret efter overblikket. *Tableaux vivants-morts* og "reenactment" er eksempler på en genoplivelse, der skal fungere som en (gen)oplevelse for de tilbageværende, de endnu levende – i *Locus Solus* er det de pårørende til de levende døde og i *The Atrocity Exhibition* er det hovedpersonen T. Disse gentagelsesmaskiner udtrykker samtidig museets utopi om at være en optimal tidsmaskine; at kunne gentage historien i al dens materielle gru og herlighed for øjnene af de besøgende, der i sikker afstand kan nyde hvorledes "det illuderede liv var perfekt" (127).

THEODOR W. ADORNO "Valéry Proust Museum" i: *Den moderne kulturs historie*. Gad, 2006 / GIOVANNI ANGELI "Locus Solus" i: *PASSAGE – tidskrift for litteratur og kritik*, nr. 47, 2003 / J. G. BALLARD *The Atrocity Exhibition*. Harper Perennial, 2006 (1969) / TONY BENNETT *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge, 1995 / MICHEL CARROUGES *Les machines célibataires*. Arcanes, 1954 / JEAN-LOUIS DÉOTTE *Le Musée: l'origine de l'esthétique*. L'Harmattan, 1993 / MARK FORD *Raymond Roussel and The Republic of Dreams*. Cornell University Press, 2001 / MICHEL FOUCAULT *Death and the Labyrinth – The World of Raymond Roussel*. Athlone Press, 1986 (1963) / PHILIPPE HAMON (red.) *La description littéraire*. Macula, 1991 / EILEAN HOOPER-GREENHILL "Changing Values in the Art Museum: Rethinking Communication and Learning" i: *International Journal of Heritage Studies*, vol. 6, nr. 1, 2000 / RAYMOND ROUSSEL *Locus Solus*. Gyldendal, 2008 (1914) / ANDERS TROELSEN "Udenværker – strategier for udstillingsanalyse" i: *Ny dansk museologi* (red. Ingemann og Larsen). Aarhus Universitetsforlag, 2005

HUN-ULVENS HYL

Om kvindelig, amerikansk beatpoesi

*America I've given you all and now I'm nothing.
America two dollars and twentyseven cents January
17, 1956.
I can't stand my own mind.
America when will we end the human war?
Go fuck yourself with your atom bomb.
(Ginsberg, s. 39)*

Dette fædrelandsportræt er fra digtet "America" skrevet af Allen Ginsberg (1926-1997) og trykt i den sagnomspundne *Howl and Other Poems* (1956). Digtene udgør, sammen med William S. Burroughs' (1914-1997) roman *The Naked Lunch* (1959) og ikke mindst *On the Road* (1957) af Jack Kerouac (1922-1969), hovedværkerne i den såkaldte beatgeneration.¹

Det var netop Kerouac, der døbte beatgenerationen. Paradoksalt nok sagde han i 1948 i forsøget på ikke at navngive sig selv og sine kollegaer: "Ah, this is nothing but a beat generation." Beat var gadens sprog for at være flad, dvs. uden penge eller tag over hovedet.

Digteren ruth weis² (1928) betegner beat som en afstandstagen fra det materialistiske forbrugervanvid, der eksploderede efter anden verdenskrig (Grace & Johnson, s. 59). Beat er splittelsen mellem optimisme og fremtidsangst. Som Weis antyder, blev beat også en benævnelse for dem, der meldte sig ud af samfundet, søgte nye fællesskaber og lagde afstand til kernefamilien og dens fastlåste kønsroller, i slutningen af 1940'erne og op gennem 1950'erne. Når Ginsberg selv oplister de essentielle konsekvenser af beatgenerationens kunstneriske virke, nævner han som de første:

*Spiritual liberation, sexual "revolution" or "liberation,"
i.e., gay liberation, somewhat catalyzing women's libe-
ration, black liberation, Gray Panther activism.
(Phillips, s. 19)*

Ifølge Ginsberg skulle beatbevægelsen altså bl.a. have virket som katalysator for kvindernes frigørelse. Hvordan hænger det sammen med, at så godt som ingen kan sætte navn på bare en enkelt beatforfatterinde?

1. I dansk kontekst bruger man oftest 'beat' om den næste generation: de unge der dyrkede The Beatles og engelsk rockmusik i 60'erne.

2. De små begyndelsesbogstaver er forfatterens egne.

De kvindelige beatforfattere

Indtil Joyce Johnson³ i 1983 udgav erindringsbogen *Minor Characters*, brillerede kvinderne ved deres fravær i litteraturhistorien. Litteraturprofessor Brenda Knights *Women of the Beat Generation* (1996) var det første enkeltværk, der problematiserede den synlige usynliggørelse af de kreative kvinder, der på forskellig vis spillede en rolle i beatmiljøet. På dansk eksisterede der indtil for nyligt ingen litteratur, der inkluderede kvinderne som kunstnere i beatgenerationen. Først med udgivelsen af Lars Movins *Beat* (2008), fik de tildelt et enkelt kapitel: *Beat chicks i Bohemia*. Det kan dog ikke entydigt tolkes som et tegn på, at kvinderne langsomt er ved at blive mere anerkendt som medaktører, da beat chicks har og har haft en nedsættende konnotation.

Den gruppe kvinder, som var tilknyttet den såkaldte beatgeneration, udfordrede gennem deres levemåde og forestillinger om verden det traditionelle syn på kvindekønnet, bl.a. ved at bryde med de ordinære borgerlige samlivsformer. Det er i hvert fald sådan, det bliver udlagt i en række erindringsbøger og receptionsværker, som er udkommet siden 1980'erne. Senest Heike Mlakars ph.d.-afhandling *Merely Being There Is Not Enough* (2008), hvori beatkvindernes erindringer opfattes som modfortællinger til den traditionelle amerikanske kvinderolle. Mlakar tolker forfatterindernes handlinger som eksempler på profemalisme, altså at unge kvinder ved at flytte hjemmefra og forfølge deres frihedsvisioner agerede feministisk, før de selv kendte til termen og dens betydning (Mlakar, s. 172). Mlakar påpeger ligeledes det ironiske i, at erindringsgenren, der historisk set har været forbeholdt store mænds fortællinger, er blevet den dominerende indenfor de kvindelige beatforfatteres produktion. Men at erindringskrivningen er dominerende hos de kvindelige beats, er en sandhed med modifikationer. Ganske vist har mange skrevet erindringer, men det bør ikke fjerne fokus fra deres lyrik og prosa. Det ironiske er nok rettere, at det først er, når kvinderne skriver om deres fortid – der inkluderer samliv med mandlige ikoner som Jack Kerouac eller Neal Cassady – at de bliver læst, hvorimod de fleste af deres digtsamlinger, noveller og romaner ikke er til at opdrive. De er aldrig blevet opkøbt af bibliotekerne, de er udgået fra forlagene, de er aldrig blevet genudgivet og få er blevet oversat.⁴

Fx skrev Diane di Prima (1934) den overvejende fiktion *Memoirs of a Beatnik* (1969), som fik en del omtale pga. dens promiskuøse indhold. Men fra hendes debutdigte *This*

3. Joyce Johnson (1935) droppede ud af college for at skrive romanen *Come and Join the Dance* (1962), der regnes for den første beatroman skrevet af en kvinde. Derudover har hun bl.a. skrevet *Bad Connections* (1978), *Minor Characters* (1983), *In the Night Café* (1989) og *Missing Men: A Memoir* (2004), samt arbejdet som redaktør og underviser. Hun har modtaget flere priser bl.a. National Book Critics Circle Award.

4: En undtagelse, der bekræfter dette, er antologien *Kvinnas beat* af Kristian Carlsson, som udkom i Sverige i 2009. Carlsson har lavet den første og største oversættelse af amerikanske beatforfatterinder til et skandinavisk sprog. Den indeholder digte af Carol Bergé, Elise Cowen, Diane di Prima, Hettie Jones, Lenore Kandel, Joanne Kyger, Joanna McClure, Janine Pommy Vega og Anne Waldman.

Kind of Bird Flies Backwards i 1958 og frem til den første såkaldte memoir, havde hun også skrevet prosadigtene *Dinners and Nightmares* (1961), digtene *Poems for Freddie* (1966), oversat *Seven Love Poems from the Middle Latin* (1965) og redigeret *War Poems* (1968). Di Prima's værker tæller dramatik og mange, mange digte – bl.a. *Revolutionary Letters* (1971), der med deres anarkistiske utopier blev et vigtigt bidrag til det amerikanske ungdomsoprør.

Censur og spontanitet

De sproglige og stilistiske træk, der karakteriserer beatforfatterindernes værker, er identiske med dem, der kendetegner den mandlige beatlitteratur: Jazzmusikkens genklang i sproget, hvor temaer gentages og varieres, improviseres og udfordrer åndedrættet. Et mundret sprog hentet ind fra gaden. Beatpoesien har puls, er gerne lidt forpustet. Tematisk hyldes den naturlige seksualitet, kroppens lyster, mens hykleri i alle afskygninger lægges for had. Digtene udfordrer samtidens normsæt ved at skrive bramfrit om en frisindet seksualitet, troen på zen og smertefulde aborter, fødsler og skilsmisser.

Beatdigteren Leonore Kandel (1932-2009) blev legendarisk i San Francisco i 1960'erne, fordi hun i sin poesi var både visionær og provokerende. Kandel havde skrevet fire digte, der skulle give anledning til en af de længste retssager i Californiens historie. *The Love Book* (1965) hylder det dyriske i mennesket, den naturlige seksualitet og er, ifølge Kandel selv, en hellig erotik. I *God/Love Poem* er Gud og tempel ét og samme. Krop og sjæl kan ikke adskilles, og derfor vil lysten til at udfolde sig seksuelt være et lige så naturligt et behov hos mennesket som sult, tørst eller søvn.

*there was a time when gods were purer
I can recall nights among the honeysuckle
Our juices sweeter than honey
/we were the temple and the god entire/
(Knight s. 284)*

I et Amerika, hvor konservative religiøse kræfter gerne ville forhindre sjofle eller religionskritiske bøger, mærkede man også i beatmiljøet den indskrænkede kunstneriske frihed. *Howl and Other Poems* blev anklaget for at være vulgær og til skade for unges moral (Movin, s. 154). Forlægger og ejer af City Lights Books Lawrence Ferlinghetti (1919) blev i 1956 anholdt og anklaget for salg af utugtigt materiale. I 1957

afgjorde dommeren, at Ferlighetti var uskyldig, og at Howl var ikke-obskøn. Dommen skabte præcedens med dens ord om, at hvis ”det ikke kan bevises, at en bog er udgivet alene med det formål at forarge eller ophidse, kan den ikke erklæres ulovlig” (Ibid, s. 157). Alligevel blev City Lights endnu engang ransaget i 1966. Denne gang på grund af Kandels *The Love Book*, der blev konfiskeret og forbudt pga. dens formodede uanstændige indhold. Californien var endnu ikke moden til Kandels moderne, frivole lyrik. Der skulle gå næsten ti år, før dommen blev ophævet. For at forstå dette, bør man huske, at teksterne var skrevet i en tid, hvor sex før ægteskabet blev opfattet som dybt amoralsk, onani var et udtryk for sindssyge, og homoseksualitet var kriminelt. I sidste ende var det dog ikke det erotiske, men det man tolkede som blasfemi, der var det udslagsgivende problem. At fremstille det i-Guds-billede-skabte menneske, som en dyrisk, driftsstyret skabning, der tilbeder seksualiteten, faldt ikke i god jord. Men *The Love Book* er hverken blasfemi eller pornografi. Den er, som titlen indikerer, en bog om kærlighed. Når Kandel skildrer et samleje, gengiver hun forelskelsens rus og påskønner skønheden i den sanseekspllosion en orgasme nu engang er. I digtsamlingen *Word Alchemy* (1967)⁵ formulerer hun sin poetik således:

Poetry is never compromise. It is the manifestation/translation of a vision, an illumination, an experience. If you compromise your vision you become a blind prophet. There is no point today in that poetry which exists mainly as an exercise in dexterity. Craft is valuable insofar as it serves as a brilliant midwife for clarity, beauty, vision; when it becomes enamored of itself it produces word masturbation.

(Waldman s. 275)

Viljen til at synliggøre værdier som frihed, indsigt og omsorg overfor mennesker uanset køn, etnicitet eller seksuelle orientering, er karakteristisk for de kvindelige beatpoeter. Deres poesi er alt andet end politisk korrekt, men oftest politisk bevidst. Hyklari er bandlyst, hvorimod opmærksomhed er et nøgleord; opmærksomhed mod uretfærdighed i samfundet. Det er ikke tilfældigt, at beatforfatterinder som Diane di Prima, Janine Pommy Vega⁶ og Hettie Jones⁷ gennem tiden har kæmpet for social retfærdighed, overholdelse af menneskerettighederne eller i dag arbejder med indsatte i

5. Kandel bidrog i 1959 til to antologier og udgav fire digthæfter. *World Alchemy* er hendes eneste reelle digtsamling.

6. Janine Pommy Vega (1942) tog som ung til New York, hvor hun mødte flere personligheder fra beatmiljøets kerne. *Poems to Fernando* (1967) var hendes første bog, men mange andre har fulgt, fx: *Journal of a Hermit* (1974), *Morning Passage* (1976) og *Threading the Maze* (1992.)

7. Hettie Jones (1934) har skrevet erindringsværket *How I Became Hettie Jones* (1990), en række børnebøger, digtsamlinger (bl.a. den prisbelønnede *Drive* (1998)), og faglitteratur som *Big Star Fallin' Mama, Five Women in Black Music* (1974). Hettie var redaktionschef for *Partisan Review* fra 1957-1961, og har været formand for PEN Prison Writing Committee. Mange af Jones digte er skrevet allerede i 1950'erne, men først udgivet mange år efter. Derfor medregnes hun til beatgenerationen.

amerikanske fængsler etc.

Den brutale kompromisløshed Kandel kræver af poesien, finder man også hos kunstnerinden Sheri Martinelli (1918-1996). I hendes essay "Duties of a Lady Female," er lighederne med Kandels litterære visioner slående:

If another female even EYE BALLS your male, do this:

Raise your voice. Warn her LOUD, CLEAR, FIRM, PLAIN, SPECIFIC. Say: "you low BITCH get your nose out of him or I'll ruin you." She will usually slink off. You will take her varnish of curls & lipstick away by calling her precisely what she is in the act of doing. Also no man of dignity likes the feeling of female dogs smelling him.

Should he complain that you're no lady, Sister, LET him go. He aint about to be your man, he's his mamma's. If losing him means death to you... kill him. For some females, those of slender bones and throats with little-Venus shapes & minds of tragedy, soft floating hair that goes misty in the rain, for such as these who pine & die for their male... DON'T BOTHER. That bit was fine last century.

(Peabody s. 156)

Topmålet er det ligefremme, det spontane. "Duties of a Lady Female" blev trykkede i tidsskriftet *The Floating Bear*, som Diane di Prima oprettede og redigerede sammen med forfatteren LeRoi Jones (1934). *The Floating Bear* var et semi-månedligt, poetisk nyhedsbrev, der i sine 37 numre (1961-1971) trykte forfattere som Frank O'Hara, Denise Leverton og Robert Creeley. Selvom det blev distribueret per post for at omgå censuren, blev di Prima og Jones alligevel i 1961 arresteret af FBI. De blev dog frifundet, efter at have henvist til forudgående litteratur som James Joyces Ulysses. Episoden inspirerede di Prima til digtet "Fragmented Address to The FBI", men også i andre digte problematiserer hun censur og selvcensur. Her digtet "Poetics":

*I have deserted my post, I cant hold it
rearguard/to preserve the language/lucidity
let the language fend for itself.*

it turned over god knows enough carts in the city

streets
its barricades are my nightmares

preserve the language!—there are
enough fascists &
enough socialists
on both sides
so that no one will lose this war

the language shall be my element, I plunge in
I suspect that I cannot drown
like a fat brat catfish, smug
a hoodlum fish
I move more & more gracefully
breathe it in,
success written on my mug till the fishpolice
corner me in the coral & I die
(Prima 1977, s. 22)

Di Prima forkaster et højstemt poetisk udtryk, hvor faste versfødder dikterer metrikken. Som andre modernister er hun fortaler for et frit, flydende sprog og for at afsøge instinktive niveauer, fx ved at tilføje rytme til det afdæmpede. Hun var allerede i sin ungdom et integreret medlem af beatmiljøet, og di Prima er reelt den eneste kvindelige forfatter, der i datiden til en vis grad blev medregnet i beatgenerationen.

I 1957 blev hun tilbudt at få udgivet sin første digtsamling på Aardwark Press. Hun skulle selv renskrive og opsætte teksterne, hvilket krævede en bedre skrivemaskine, end den hun havde. IBM havde netop lanceret en ny elektrisk model, som potentielle købere kunne låne i to uger. Ved hjælp af en hvid løgn fik hun den gratis prøveperiode, selvom hun vidste hun ikke ville få råd til at købe maskinen (Prima 2001, s. 182). I løbet af de fjorten dage formåede hun at renskrive et udvalg af de digte, hun havde skrevet siden 1953. De blev til samlingen *This Kind of Bird Flies Backwards*. Forlaget ændrede efterfølgende udgivelsesaftalen, så hun selv måtte stå for trykningen. Bøgerne samlede hun selv og solgte fra barnevognen, når hun gik tur med datteren Jeanne (Ibid, s. 185). På under et år havde hun solgt samtlige eksemplarer, og digtsamlingen er i dag et sjældent samlerobjekt.

Bekymring for Baby-O

Angst er et element, der går igen hos di Prima. Ængstelsen er især fremtrædende i de digte, som beskriver et mor-barn-forhold. Der er fx i "Song for Baby-O, Unborn" udtrykt en ambivalens mellem glæden over at sætte et barn i verden og frygten for hvilke konsekvenser, det vil få:

*Sweetheart
when you break thru
you'll find
a poet here
not quite what one would choose.
I won't promise
you'll never go hungry
or that you won't be sad
on this gutted
breaking
globe*

*but I can show you
baby
enough to love
to break your heart
forever.*

(Prima 1990, s. 24)

Den direkte henvendelse til du'et, det ufødte barn, findes også i digtet "Requiem": "I think/ you will find/ a coffin/ not so good/ Baby-O" (Ibid, s. 14). Her er barnet dødt, men det er ikke følelserne omkring tabet, der er i fokus. Det er du'et. Klaustrofobien i kisten, de ukomfortable omstændigheder for det lille lig: "I hear/ it's cold/ and worms and things/ are there for selfish reasons" (Ibid, s. 14). Dødsbrevet er altså ikke patosbetonet; sorg og ubehag vises gennem beskrivelser af det konkrete. Beatattituden var cool. Forfatterne yndede at romantisere det amerikanske samfunds kriminelle underklasse: de marginaliserede, de hjemløse, stofmisbrugerne m.fl. Det kan virke naivt, og beatforfatterne er også blevet kritiseret for ikke at ville acceptere, de krav voksenlivet stiller. Men for di Prima betød cool ikke, at man fraskrev sig et socialt ansvar. Tværtimod bekymrede beatforfatterne sig, ifølge hende, alt for intenst (Phillips, s. 190).

Hun-ulvens hyl

Nok romantiserede beatgenerationen livet på kanten af loven, men én kriminel adfærd, kunne på ingen måde forherliges: abort. Provokerede aborter var forbudt, og end ikke svangerskab som følge af voldtægt eller incest kunne retfærdiggøre indgrebet. Di Prima blev gravid som 23-årig. Hun ønskede at beholde barnet og opdrage det uden en far, men hendes egen far krævede, at hun fik fostret fjernet af en kvaksalver, selvom hun med stor sandsynlighed ville dø ved indgrebet (Prima 2001, s. 174). Oplevelsen satte spor, også i hendes litteratur, hvor aborter er et tilbagevendende tema.

[...]
pregnant you wander
barefoot you wander
battered by drunk men you wander
kill on steel tables
you birth in black beds
fetus you tore out stiffens in snow
it rises like new moon
you moan in your sleep [...]
(Prima 1973, s. 11)

Citatet her er fra det feministiske langdigt "Loba," hvor fødsel og død er centrale omdrejningspunkter. Loba er navnet på en omstrejfende hun-ulv, en mytologisk figur. Om natten samler en gammel dame dyreknogler sammen, som hun synger over til de samler sig til en smuk, levende ulve-kvinde. Hos di Prima er Loba en kraftfuld gudinde, og på en større skala alle kvinders stemme, genskabelsen af den oprindelige kvinde. Det er derfor ikke bare et mytologisk inspireret langdigt, men også forfatterens opgør med det patriarkalske samfunds magt over kvindekønnet. Fordi Loba på den måde er en revurdering af, hvordan man frem til i dag har tænkt og kategoriseret kvinder, er Loba et kontinuerligt redigeringsarbejde, en sang i udvikling. Det blev påbegyndt i 1971, og den seneste udgave er fra 1998.

Andre af di Primas værker er også i stadig udvikling. I 1968 påbegyndte hun en række breve, der i de følgende år blev distribueret via forskellige undergrundsmedier. Brevene, der udtrykkede hendes antimilitaristiske og anarkistiske synspunkter, blev senere samlet i bogen *Revolutionary Letters* (1971) og anses for at være hendes hovedværk. I de rå prosadigte bruges gentagelsen som et tilbagevendende stilistisk

greb: "left to themselves," "may it continue," "political prisoners" mm. repeteres. Bureaukrati, konformitet og andre omstændigheder, der begrænser individets ultimative frihed, fordømmes. Men selvom den revolution, di Prima advokerer for, var og er utopisk, fremstår digtene i dag højaktuelle i deres samfundskritik. De problematiserer bl.a. retssystemet, kemikalieholdige madvarer "eat mercury (in wheat & fish)," intolerance overfor flygtninge "no exile where we will not hear welcome home" og forurening af kloden "they will reclaim the earth."

Di Prima lever og skriver stadig. Den seneste version af *Revolutionary Letters* udkom i 2007 med 23 nye politiske tekster. Et udvalg af hendes tidlige lyrik er samlet i *Pieces of a Song* (1990) og ifølge hendes hjemmeside er en samling af digte fra 1980-2000 på vej. Hendes forfatterskab spænder over mange genrer og tematiserer drømme, mareridt, venner, gader, mad, fester, fødsler, engle, frigørelse, falleret livsførelse, aborter og kærlighed på tværs af køn og kulør. Op gennem 60'erne og 70'erne tog hun aktiv del i ungdomsoprøret, med alt hvad det indebar af psykedeliske stoffer, meditation og seksuel frigørelse. Derfor er beatgenerationen blevet karakteriseret som korstogsriddere eller brobyggere for hippiebevægelsen. Det er selvfølgelig en forenkling af den almindelige udvikling over tid. Men på en mindre skala brød beatgenerationen, kvinder som mænd, med Amerikas seksuelle tabuer, racisme og konservatisme i midten af sidste århundrede.

Beatgenerationen redefineret

Engle er et flittigt brugt motiv hos di Prima, Kerouac og Ginsberg. Og også hos Kandel, der har skrevet en hel suite med titlen "First They Slaughtered The Angels." Som i Ginsbergs "America" diagnosticeres fædrelandet som et sygt samfund:

[...]
lifting the tops of our zippered skulls
to ventilate our brains
they have murdered our angels

we have sold our bodies and our hours to the curious
we have paid off our childhood in dishwashers and
miltown
and rubbed salt upon our bleeding nerves
in the course of searching

*and they have shit upon the open mouth of god
they have hung the saints in straitjackets and they
have
tranquilized the prophets
they have denied both christ and cock
and diagnosed buddha as catatonic
they have emasculated the priests and the holy men and
censored even the words of love
Lobotomy for every man!*

[...]

(Peabody s. 101)

De uskyldige sjæle fordærvs af kapitalismen, forstadslivet, kernefamilien eller brænder ud i alt for ung en alder. Kandel selv trak sig ud af den litterære offentlighed, efter at hun i 1970 var med i et motorcykeluheld. I 2003 udkom *The Love Book* i et genoptryk, der inkluderer tidligere upublicerede digte.

Beatgenerationen defineres stadig primært ud fra de tre mænd Allen Ginsberg, William S. Burroughs og Jack Kerouac. Det selvom læsninger af kvindelig beatlitteratur peger på, at den normnedbrydende livsstil, besunget i gadens spontane sprog, ikke var, og ikke bør være, et mandligt monopol. Beatmiljøet skal forstås bredere end hidtil: kvinderne skal inkluderes. Som Kandel siger i *Blues for Sister Sally* "We are all part of the collage" (Ibid., s. 107). Hvorfor insistere på at opretholde ekskluderingen af kvinderne, når man derved afskriver læseoplevelsen af en stærk, visionær amerikansk litteratur?

KRISTIAN CARLSSON *Kvinnas beat*. Smockadoll förlag, 2009 / ALLEN GINSBERG: *Howl and Other Poems*. City Lights Books, 2006 (1956) / NANCY M. GRACE & RONNA C. JOHNSON *Breaking the Rule of Cool*. University Press of Mississippi, 2004 / BRENDA KNIGHT *Women of the Beat Generation*. Conari Press, 1996 / HEIKE MLAKAR *Merely Being There Is Not Enough*. Boca Raton, 2008 / LARS MOVIN *Beat – på sporet af den amerikanske beatgeneration*. Informations Forlag, 2008 / RICHARD PEABODY: *A Different Beat*. High Risk Books, 1997 / LISA PHILLIPS *Beat culture and the New America: 1950-1965*. Whitney Museum of American Art, 1995 / DIANE DI PRIMA *Loba, part 1*. Yes! Capra chapbook series, 1973 / DIANE DI PRIMA *Selected Poems 1956-1976*. North Atlantic Books, 1990 / DIANE DI PRIMA *Recollections of My Life as a Woman*. Penguin Books, 2001 / ANNE WALDMAN (red.) *The Beat Book*. Shambala, 1996 / WILLIAM H. YOUNG & NANCY K. YOUNG *The 1950s*. Greenwood Press, 2004

FORFØRELSE OG POESI

En mislykket læsning af Simon Grotrian

Vi har alle en følelse af, hvad poesi er. Den er selv vort grundlag, men vi kan ikke tale om den.

Georges Bataille

Hvorfor kan det være så svært at tale om poesi? Poesi er gjort af sprog, altså: poesien siger noget. Men hvad siger den poesi, jeg ganske enkelt ikke kan forstå? Hvordan skal jeg forholde mig til et digt, der kommer mig i møde med en gådefuld og forførende fysik, et sløret løfte om, at her tales om noget, som jeg imidlertid ikke kan begribe? Udgør poesiens tungetale da en slags sproglig grænse? Er digtet en semantisk lakune, der på den umuligste vis taler om det, som ord faktisk ikke kan tale om?

1. Eventuelt kan onomatopoeitikonet fratages denne definition.

Ordet er sprogets mindste meningsfulde enhed.¹ En tekst (i fald den består af ord) besidder herved et potentiale for betydning, der kan ekstraheres og fremanalyseres fra diskursens overflade, hvor opbrudt, labyrintisk og 'avantgardistisk' denne end måtte se ud. I et digt, hedder lektien oftest, er ingenting tilfældigt; i et digt er alle komponenter væsentlige, hvert et ord, hvert et tegn er orkestreret i overensstemmelse med en slags overordnet kode, og bærer således et løfte om betydning. En forjættet skat af mening for enden af det gådefulde og kryptiske 'særtilfælde af sprog', som digtet er. Ezra Pound sagde: "Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree," og pegede selvfølgelig på digtet som det sted, hvori sproget fandt sit semantiske klimaks.

Men spørgsmålet er da, hvordan vi skal forholde os til tekster, der forekommer så umulige, at den analytiske læsning mere kommer til at ligne en pinlig, overfortolkende øvelse end digtets egentlige raison d'être.

Et digt af Simon Grotrian fra digtsamlingen *tyve sorte kinder* lyder:

*Hager synker ned i Jordens flammekernerne
pudderfingre snor sig gennem biberne
en kælk er trillet ud af øjet
skriget mellem duens tanker*

*standser inden såret
der er tandaftryk i isen
og med denne verdens glødetunger
ånder vi den næste sommer
blodet piskes op og gir
sit efterspil til høren
jeg ser vinger tørre sjæle
molekyler arrangeres under stolen
mikrofoner krølles sammen
i en intethed af høje katedraler.²*

2. Grotrian, s. 9.

Ved første øjekast ser dette digt ud til at være oversvømmet af poetiske troper, opladt med mening til bristepunktet. Kryptisk sammensatte ord som: "flammekerne," "pudderfingre" og "glødetunger" ligner umiddelbart metaforer, dvs. sproglige dubleanter for en 'anden,' abstrakt betydning. Men mit problem med dette digt er, at det ikke synes at tilbyde mine analytiske forsøg nogen mulighed for at oversætte disse tilsyneladende metaforer til nogen bagvedliggende mening. Jeg kan ikke finde noget i digtet, der kan hjælpe mig med at afkode ordet "pudderfingre," ligesom jeg må lede forgæves efter præj om, hvad det skal betyde at 'ånde næste sommer.'

Grotrians digt kommer mig altså i møde med en overflod af sprog, som jeg ikke ved, hvad jeg skal stille op med. Jeg genkender ordene, men de betyder ikke noget for mig længere.

Det er ikke kun det, at jeg ikke kan finde en fortolkningsmæssig endestation, jeg kan ganske enkelt ikke ankomme i dette digt, fordi jeg ikke kan finde nogen vej ind. Versene fremstår lukkede for mig, jeg forbliver fremmed for digtets egen logik.

Hvad min amputerede læsning imidlertid formår at detektere, er et uhyre suggestivt je ne sais quoi i selve digtets tone og stil. Ord som "flammekerne," "glødetunger" og "sjæle" tilføjer digtet en slags bibelsk patina, en altmodisch og hymnisk højstemthed, der imidlertid punkteres af ganske 'ukarismatiske' ord som tandaftryk, molekyler og mikrofoner. Digtet forekommer mig rent ud sagt excentrisk. Det parrer en poetisk svulstighed med en lakonisk præcision, og versenes pompøsitæt til trods ligner digtet mere en sproglig skudsalve af hårde kendsgerninger end en ubestemt, symbolsk tekst.

Samtidig indgiver digtets trokæiske metrum en taktfasthed, en musikalitet, der synes at oplade ordene med en

slags enigmatisk ekstrabetydning. De fleste kan blive enige om, at rytmen i et digt er vigtig, men få synes at kunne forklare præcist hvorfor. Det forsøger Agamben: Digtets takt iværksætter en gentagelse, rytme er altid repetition. Ordene er herved ikke mine længere, rytmen fortæller mig, at de har været der før, og at de vil komme igen. Når jeg læser digtet, er jeg således ankommet både for tidligt og for sent til den sproglige handling, som mit læsende øjeblik afstedkommer. Digtets musik slører ordene, indgiver dem en fortid og en advent, der imidlertid forbliver utilgængelige for mig.³

3. Agamben 1991, s. 78: "Through the musical element, poetic language commemorates its own inaccessible originary place and it says the unspeakability of the event of language (it attains, that is, the unattainable)."

En fortolkende læsning synes mig altså mere og mere umulig, men til gengæld er der noget særdeles inciterende i digtets fysik, en tyngde i dets materielle kvaliteter, som forekommer mig uhyre vægtig. Faktisk tror jeg slet ikke, at dette digt betyder noget, og selv hvis det gør, er jeg i læsningens øjeblik ligeglåd, for det er netop digtets overfladiskhed, dets musikalitet, dets hemmelighedsfulde tone og rene vellyd, som henrykker mig. Jeg er henført af digtets forførende ord, betaget af noget, der ligner en ødsel dekor af sprog. Grotrians digt forekommer mig en hermetisk lukket andagt, hvori sproget fejrer sig selv.

Forførelsen leger, og legen forfører:

Hvordan skal jeg da navigere i dette sprog, der tilbyder mig en svimlende overdådighed af tegn, hvis betydning synes at smuldre? Vers som: "der er tandaftryk i isen / og med denne verdens glødetunger / ånder vi den næste sommer" imødekommer mig med en udfordring, som jeg ikke ved, hvordan jeg skal tage imod, fordi jeg ikke kender reglerne til digtets ordleg.

Legen kan defineres således: et tomt ritual, der uop-hørligt kan opføres, men hvori tegnenes betydning for længst er glemt.⁴ I Baudrillards *De la séduction* er det netop tegnenes rene skin, blottet for mening, der tildeles hovedrollen. Her er det forførelsen, der sætter tegnenes betydning til tælling og splintrer deres sandheder. Hos Baudrillard er forførelsen tyvagtig, den stjæler tegnet og punkterer dets betegnede. Forførelsen er løgnagtig, den annullerer enhver mening og lokker med kunstgrebets overfladiske, blændende skønhed.⁵

4. Agamben 2007, s. 78.

5. Baudrillard, s. 83.

Forførelsen producerer ingenting, derimod initierer den en leg. Dette er dog ikke en produktions kausalitet, men derimod en dynamisk reversibilitet, fordi jeg ligeså godt kan sige, at det er legen, der forfører mig. Og har man først taget forførelsens udfordring op, findes der ingenting uden for

spillets regler. Hvis forførelsen har et facit, en udvej, er det altså kun dette: afgrunden.

Dette spil med tømte tegn, denne luksuriøse leg med meningens fravær er samtidig vedhæftet en absolut nødvendighed:

Det, der vender ud mod intet har man al mulig grund til at åbne. Det, der ikke betyder noget, har man al mulig grund til aldrig at glemme. Det, der er arbitrært, er også behæftet med en total nødvendighed. Det tomme tegns prædestination, tomhedens præcedens, svimmelheden ved forpligtigelsen, der er blottet for mening, lidenskabens ved det nødvendige.⁶

6. Baudrillard, s. 81.

Hvad er det for en nødvendighed, der kalder på mig? At tomheden har en præcedens betyder også, at der i det mindste er mulighed for, at noget kan komme bagefter. Jeg keder mig ved bogstavkombinationen: 'kjogfd,' men begærer ordet: "glødetunger." Dette ord ligner en hieroglyf, jeg genkender det som sprog, som en intention om at betyde. Meningen er ikke ankommet endnu, og det gør den måske (forhåbentligt) aldrig, for forførelsen er absurd i den forstand, at den iværksætter et begær, der ophæves, så snart den har overvundet sit objekt. Lykkes det mig at dechiffrere og besidde dette ords mening, kan det umuligt forføre mig længere. Dog må det i forførelsen i det mindste foregives mig, at min lidenskab ikke er frugtesløs og umulig. Derfor er den totale uforståelighed ikke forførende. Hvis ordene skal forføre mig, må de bedrage mig og afgive et løfte, de ikke kan holde. De må foregive et nærvær og forvitte i et fravær, så snart jeg tror, at deres sandhed er inden for rækkevidde.⁷ Jeg begærer dem som umodent og pirrende potentiale. Jeg både forstår og forstår ikke ordet "glødetunger."

7. Baudrillard, s. 91.

Sproget er også en krop

Hvis digtet er en leg, der forfører mig, og en forførelse, der indleder en leg; hvis ordene her er tømte for betydning, uendeligt plastiske og fanget i et selvtilstrækkeligt spil, kan Grotrians digt da forstås som en radikal cementering af tegnets absolutte arbitraritet?

Digtet kommer til mig med en pirrende fysik; jeg smager på dets ord, henrykkes af dets rytme, drages af dets delikate form og æteriske ubestemmelighed. Med andre ord: Mit begær efter dette digt finder sit korrelat i mit begær efter

43

en ukendt, dragende krop.

Ideen om en intim samhörighed sprog og krop imellem er måske mest indgående uddybet og behandlet i Merleau-Pontys fænomenologi, og det er her en gennemgående pointe, at tegnets fysiske kvaliteter netop ophæver dets vilkårlighed. Her er ordets materialitet ikke betydningens tilfældige tjener, men gør derimod krav på en eksistens i sig selv og antager status af en korporal gestus på lige fod med de levende kroppes uophørlige, intenderende gesti. Og Merleau-Ponty var uden tvivl selv forelsket i sprog, når han kunne skrive passager som denne:

If we consider only the conceptual and delimiting meaning of words, it is true that the verbal form [...] appears arbitrary. But it would no longer appear so if we took into account the emotional content of the word, which we have called above its "gestural sense", which is all important in poetry, for example. It would then be found that the words, vowels and phonemes are so many ways of "singing" the world, and that their function is to represent things not, as the naïve onomatopoeic theory had it, by objective resemblance, but because they extract, and literally express, their emotional essence.⁸

8. Merleau-Ponty, s. 217.

Et sprog, som synger verden! Det er netop i de 'tømte ord' at sprogets fænomenale eksistens tydeliggøres for mig, fordi jeg her ikke gives nogen mulighed for at komme udenom ordenes fysik. Sproget er her ikke længere transparent og ordene taler ikke om verden, de konstituerer (en) verden og som musik kommunikerer sprogets materiale sig selv. Jeg behøver ikke at lede efter en ideal mening bagved sætninger som denne: 'skriget mellem duens tanker / standser inden såret / der er tandaftryk i isen,' for jeg skal ikke forbi ordene for at forstå deres betydninger. Når digtet befinder sig på samme ontologiske niveau som mit legeme; når sproget insisterer på at tale til mine sanser i stedet for min fortolkende fornuft, så indkapsler digtet måske sin egen mening i den måde, hvorpå dets fysik udfolder sig for min læsende krop. Måske er digtet ganske selvtilstrækkeligt og behøver ingen fortolkningsramme, ingen referent for at retfærdiggøre sin egen eksistens og installere sig selv som mening i verden.

En intethed af høje katedraler

I al dets analytiske umulighed fremstår "Hager synker ned i jordens flammekerne" paradoksalt nok som et ganske indbydende digt, fordi dets gådefulde ubestemthed også ligner en prægnant åbenhed. Og som narratologien har lært os,⁹ så begærer vores læsning fremdeles kohærens, plot, betydning.

9. Jf. eksempelvis Brooks 1984.

Men forfølger jeg denne narrative lyst og forsøger en meddigtende, komplementerende læsning, vil jeg i de sidste linjer modtage en slags fejlmelding og straks sendes tilbage til start. Alt det, der sker i digtet; de molekyler, der arrangeres, og de mikrofoner, der krølles sammen, sker alt sammen "i en intethed af høje katedraler." Digtets sidste verselinje er den eneste, jeg er i stand til at fortolke, fordi jeg kan skabe en analogi digt og katedral imellem: Som en katedral troner digtet pompøst på sin side, et imponant ornament af ord. Dette vil sige, at hvis jeg rent faktisk forsøger at forcere digtets overflade vil det i en elegant metapoetisk bevægelse afsløre sig selv som en tomhed, et ingenting.

Den analytiske indgang bliver altså en blindgyde, fordi digtet på en meningsfuld måde annullerer sin egen mening og herved insisterer på den umulighed, det er at være både ingenting og noget på en og samme tid: "en intethed af høje katedraler."

Stefan Kjerkegaard, som er en yderst entusiastisk læser af Grotrian, siger i en anmeldelse af digtsamlingen Melatonin, at sproget hos Grotrian: "forsøger at udtømme sig selv, ja at ofre sig selv ved at være en religiøs sproghandling."¹⁰

10. <http://www.litteratursiden.dk/analyser/grotrian-simon-melatonin>

Noget lignende kunne være på færde i "Hager synker ned i jordens flammekerne," et betydningspotentiale så stort, at det simpelthen imploderer i en selvdestruktiv bevægelse, ofrer sit eget betydningspotentiale ved at tømme sig selv ud i et semantisk tomrum.

Men hvis digtet kan anskues som en slags selvopofrende sproghandling, hvad ofrer det sig så for?

Usigelighed

En gængs opfattelse af poesi er, at den forsøger at tale om noget, hvorom der ikke kan tales; at digtet omkredser en ekstra-sproglig usigelighed, der er for hellig til at bringes i tale. Agambens sprogteorier udfolder sig som fortløbende forsøg på at genforhandle usigelighedsbegrebet. Her knyttes sproget altid til døden, eller rettere sagt: til en menings negativitet. Her er det fysiske tegn aldrig utilstrækkeligt i forhold til en ideal betydning. Derimod er sproget helt og holdent

tilstrækkeligt, fordi det er et system, der først og fremmest ikke kommunikerer andet end sig selv.

Dette betyder, at sproget i virkeligheden 'gør det umulige.' Det artikulerer en stilhed og materialiserer en tomhed. Når Grotrians digt taler om 'noget,' så er dette 'noget' ikke at finde i retning af et usigeligt forlæg. Derimod effektuerer digtet en tale fra tavshedens sted, og miraklet er ganske enkelt, at sproget findes:

*All speech speaks the ineffable. It speaks it; that is; it demonstrates it for what it is: a nichtigkeit, a nothingness. The true pietas toward the unspeakable thus belongs to language and its divine nature, not merely to silence or the chattering of a natural consciousness that 'does not know what it says.'*¹¹

11. Agamben 1991, s.14.

Når Grotrians digt lokker min læsning ind i en slags 'umulig tavshed' og placerer mig i denne støjende semantisk lakune, sker der noget, som i Agambens vokabular kunne kaldes en "sproglig barndom."¹² Den stilhed, som digtets tale eksekverer, udstiller ikke sprogets grænse, men derimod dets potentiale. Meningens afgrund, tomheden bag sproget fremviser ikke dets utilstrækkelighed, men derimod dets mirakuløse evne til at artikulere noget fra intethedens sted. Samtidig bliver det klart, at stilheden, tomheden kun eksisterer, fordi der er et sprog, der ikke bare afslører den, men som også aktivt producerer den. Med andre ord: Stilheden hedder noget. Sprog og negativitet eksisterer i en dynamisk cirkelbevægelse, i en tvekønnet frugtbar konfiguration; en reversibilitet, der ligner forførelsens.

12. Agamben 2007, s.4.

Figurer for reversibilitet: den krop, der både ser og ses, der både mærker og mærkes, begærer og begæres.¹³ Eller det digt, der betyder, at det ingenting betyder.

13. Merleau-Ponty 2002.

Det er fra den fænomenologiske krops perspektiv, at indre og ydre altid kan bytte plads, at subjekt bliver objekt og så fremdeles. Agamben fremhæver middelalderens troubadourdigtning som den amourøse diskurs par excellence, fordi den altid vidste, at dets begærsobjekt var uopnåelig. Det var i virkeligheden aldrig den utilnærmelige kvinde, men derimod fantasmen om denne kvinde, som troubadouren var forelsket i. Fantasmen boede i lovsangen til hende. Og netop derfor, argumenterer Agamben, er denne længselsfulde digtning rent faktisk en tilfredsstillet digtning, dets begær er opfyldt, fordi der her ikke er nogen konstituerende forskel mellem

begærende subjekt og begæret objekt. Begge dvæler de i samme poetiske, fantasmagoriske konstellation.¹⁴

14. Agamben 2001, s. 29.

Jeg tror, at den eneste sandhed, som Grotrians digt tilbyder mig, er denne: Ordet eksisterer, det findes i min verden, på samme niveau som min egen krop. Men ordet er aldrig mit, jeg kan ikke udskille det som objekt for min tanke, ligesom jeg aldrig kan udskille min krop som objekt for min tanke, fordi jeg er i sproget og dvæler i det på samme måde, som min tanke dvæler i min krop.¹⁵

15. Merleau-Ponty, s. 104.

Og måske har Grotrians digt ofret sine ords mening for at vise mig, at usigeligheden ikke er en sprogløs verden af betydninger, som ikke kan finde sine tegn, men at det usigelige, det ubeskrivelige er tavst, netop fordi det ikke er noget, før det er sprog.

Når jeg læser Grotrians digt, er det umuligt for mig at antage en analytisk og objektiviserende position, fordi det er digtet, som aktivt gør noget ved mig: Det leder mig væk fra mine sandheder, og det udhuler mit greb om sproget. Men dette kunne også siges på en anden måde: Digtet er ikke lukket land for mig, det synger derimod om en ubegribelig verden, som også jeg i læsningens øjeblik er i stand til at bebo. Jeg kan sige, at Grotrians digt udstiller mig som en naiv læser, der bilder sig selv ind at kunne determinere sprogets sandheder, men jeg kunne ligeså godt sige, at digtet har lært mig det amoureuse sprog at kende, fordi jeg i digtet rent faktisk er i stand til at møde objektet for mit begær: ordenes ufatteligt forførende fysik. Jeg kan sige om "Hager synker ned i jordens flammekerne," at det har løjet for mig, ført mig på afveje og fremvist mig en menings afgrund, men jeg kan også sige, at det faktisk har foræret mig et sprog, hvori jeg uophørligt kan dvæle, fordi der ingen ende er på forførelsen, når ingenting kan tages i besiddelse.

GIORGIO AGAMBEN *Infancy and History, On the Destruction of Experience*. Verso, 2007 / GIORGIO AGAMBEN *Language and Death, The Place of Negativity*. University of Minnesota Press, 1991 / JEAN BAUDRILLARD *Forførelse*. Det lille forlag, 1997 / PETER BROOKS *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Harvard University Press, 1984 / SIMON GROTRIAN *Tyve sorte kinder*. Borgen, 2007 / MAURICE MERLEAU-PONTY *Phenomenology of Perception*. Routledge Classics, 2002

Byggepladsen breder sig ud: en stor flade af knust sten, rammet ind af hegn og grøfter fulde af rør. Den har tydelige grænser. Den er ulig alt andet. Byggepladsen forandres bestandig, hærdes og udjævnes, dækkes til. Når hegnene en varm aften tages ned, er alle spor af den væk. I stedet står der syv huse eller et plejehjem eller erhvervscentret med facade af stål og glas. Dette som nogen hele tiden vidste at byggepladsen skulle blive til. Kontrakterne giver ikke plads til afvigelser. Resultatet skal styre alt og alt som omgiver resultatet er listet op og nøje beregnet, skrevet ind i et sikkert system: udgifter og procedurer. Tid og maskiner. Arbejdsrutiner. Mennesker som bygger for mennesker.

Lyden

Stilheden er midlertidig. Når vi er de første som kommer til byggepladsen om morgenen hører vi kun suset fra vejen, det frosne grus under skoene, at vi trækker vejret, luften er ren og kold. Vi hører vinden. Når vi er uheldige, hører vi regn. Det er noget andet når vi åbner portene og trækker dem til side så bilerne kan køre ind og de ansatte hoppe ud og dørene til skurvognene slås op og loftslyset tændes. Støjen begynder når dagen begynder. Larmen fra arbejdet vi er her for at gøre skal sætte sig i vores hænder og brystkasser, maskinerne skal brumme, materialerne klirre, vi skal fløjte når vi hæver hammeren og slår. At bruge høreværn er asocialt. Vi skal stå midt på byggepladsen og prøve ikke at høre efter.

Opgave

Harald har den største bil. Vi kravler ud fra hver vores førersæde samtidig, ingen af os gider at låse. Godmorgen, siger Harald. Godmorgen, siger jeg. Vi går sammen over pladsen. Harald spørger om jeg har haft en god weekend. Jeg siger at den godt kunne have været lidt længere. Harald siger at jeg ikke må glemme at sove. Jeg svarer at jeg skal prøve. Klokkeren er kvart i syv. Projektørlyset gør os orange i ansigterne. Det er mandag, uge seksogfyrre. Vi er her, Harald og jeg, og det vi skal, er at bygge et hus fra grunden. Forme mure og haver, forskalle gulv og støbe vægge, gøre huset synligt for dem som er på jagt efter et hjem. På vores tomt er det os som skal dyngede op på jorden, give huset form og lyd, skridte op og markere med spray og støbte linjer: Vestre ydervæg her. En skillevæg her. I dette rum skal nogen høre vaskemaskinen, i dette køleskabssuset, pejsen og hunden som går over gulvet.

Frokostpausen

Den store mandskabsvogn er klam, varmen siver langsomt ind gennem tøjet. Vinduerne er dækket af damp. En elkedel står på gulvet. Der findes store mængder brød. Der findes litervis af kaffe. Vi er ti som sidder ved langbordet. Lærlingen og Arild Hansen har været ude at handle og har købt boller, lasagne, kylling og avis. Roar Møller og Terje Stang studerer kalenderen og holder på termokanderne. Det var Karsten Gustavsen som kom med gravemaskinen. Han er på slankekur og spiser knækbrød med makrel i tomat. Willy T sidder i rød fodboldtrøje og smører tubeost på den ene mad efter den anden. På væggen bag ham hænger et falmet udklip af en kvinde i gennemsigtige trusser. De to polakker sidder over for mig, en ganske ung og en ældre mand, begge smiler til mig, vi hilser ikke nu, det er for sent. Men navnet til den yngste ligger ved vasken, på den hvide hjelm. Før jeg gik ind prøvede jeg at sige det højt.

Skurvognen

Skurvognene fragtes fra byggeplads til byggeplads. Når vi kommer står de klar med varme, vand og strøm. Harald undgår skurbyen. Han foretrækker at vi tager morgenpausen for os selv. Firmaets ældste og mindste skurvogn står i den anden ende af byggepladsen, skal vi ikke prøve den igen, siger Harald, ville det ikke være hyggeligt. Jeg følger efter ham uden at sige noget. Harald lyser med mobilen og finder nøglerne under en sten. Varmen fra elradiatoren slår imod os da vi får døren op og går ind, her lugter af tør gummi, betonstøv og lag af gammelt uldtøj. Der er trangt her. Vi har medbragt tasker med overtøj som vi breder ud for at det skal blive varmt. Jeg spørger Harald om han vil sidde ved vinduet, som han plejer. Harald siger at det ikke spiller nogen rolle. Jeg venter til han har sat sig ved vinduet. Toppen af vindueskarmen tætnede vi med silikone forrige vinter. Skurvognen har buet loft. I loftet hænger en wunderbaum. Den stinker og vi hader den. Harald siger at der hang værre ting i de anlægsskure han plejede at bo i. Vi lader wunderbaumen hænge.

Harald Amundsen

Den bedste kollega: fleecjakke, gråsprængt hår, næsten sammenvoksede øjenbryn. Hænder med hævede blodårer, gule fingerspidser, en lillefinger uden blomme og negl. Giftering. Fra øjenkrogene piller han små klumper søvn ud. Han har ryg- og fordøjelsesproblemer, han spiser fem madder hver dag, drikker en halv Cultura og næsten en hel termokande sort kaffe. Han er seksogtres år, far til tre, enkemand. Han har tatoveringer af grønne havfruer på armene.

Halvvejs

Hele dagen tæller man ned. Til solen står op, til næste kaffepause, til arbejdsdagen slutter. Midt på dagen kan man se sig tilbage og tænke at det tungeste endnu en gang er overstået. Dette er øjeblikket hvor alt stopper op. Gravemaskinen sænker skovlen. Lastbiler parkerer langs grøfterne. Tårnkranen fryser midt i et sving, og ned fra førerhuset klatrer Terje Stang. Kompressorer slukkes. Hammerslag holder op med at dunke. I mindst femogtredive minutter vil man ikke få sirenen at høre. Byggepladsen tømmes for folk. Klokken er fem minutter i elleve. Vi holder op med at arbejde, retter os op og sænker skuldrene. Trækker fra byggetomt til skurvogn: Der er frokostpause.

Arbejdshænder

Foran vasken i mandskabsvognen er der trængsel. Vi hænger vinterjakkerne fra os, trækker ærmerne op og stikker hænderne ind under vandstrålen. Vi kunne have været i familie, tænker jeg. Vores hænder med sprukken, brun hud og mørke furer. Neglene, splintrede og hvide, som vokser sig tykkere for hver gang hammeren rammer fingerspidsen og neglen presses flad og blodet breder sig som sorte og gule pletter i huden. Vi vasker os hurtigt, hårdt, sultent. Gnider håndfladerne mod hinanden som om vi skal tænde ild. Harald river papir af gulvrullen og tørrer den halve lillefinger ekstra forsigtigt. Han siger: I dag skal det blive godt med mad. Jeg nikker. Jeg bliver stående alene tilbage. Bøjer mig frem mod spejlet, stirrer på de lyse øjenvipper, huden som skaller af over næsen. Jeg stryger snavs af den venstre kind. Mærker den svage duft af anlægssæbe i håndfladerne, sammen med lugten af sød gummi. Der drypper gråt vand fra vasken og ned på gulvet. Lugten af byggepladsen hænger på os fra vi kommer til vi går. Drømmen er et langt, roligt karbad. Nogle gange virker det som om alt findes derhjemme.

Frokostsamtale

Roar Møen siger at han venter mere jern i løbet af dagen. Terje Stang siger at han håber de får den fjerde etage færdig til weekenden. Lærlingen spørger om jeg skal ud i weekenden. Jeg siger at en af mine venner skal holde indflytningsfest. Harald synes jeg skal bage den kage jeg havde med på min fødselsdag. Willy T siger at konen skal på tur med klubben. Jeg siger at jeg kun bager når jeg tror det kan føre til at nogen forelsker sig i mig. Harald er den eneste som smiler. Willy T spørger den yngste polak om hans kone snart kommer til landet. Den yngste polak nikker og svarer at hun leder efter job. Willy T siger at det ikke kan være let hvis hun ikke snakker norsk. Karsten Gustavsen mumler at han måske burde få sig nogle nye briller snart. Lærlingen siger at han ser som en ørn. Roar Møen siger at han ikke forstår at folk ikke kan få øjnene op og stemme Fremskridtspartiet ind i regeringen. Arild Hansen siger at han skal have fårehoved til middag, det er tredje gang på en måned.

Erkendelser

Vi gør en indsats for ikke at kede os. Af og til forsøger vi at lære hinanden ordentligt at kende. Spørger hvornår Willy T begyndte at stikke insulinsprøjter i låret dagligt, om det føltes som et nederlag. Hvad der egentlig forårsagede arrene Arild Hansen har på overkroppen. Hvad vi vil forandre i verden og hvem vi ville bruge pengene på hvis vi blev millionærer. Hvorfor vi er her hvis vi vil være millionærer. Jeg sidder sammensunket på stolen med afskallende neglelak, brødkrummer i skødet og en arvet, blå fiberpels over skuldrene. Prøver at finde på noget at sige. Jeg er jo vokset op og er blevet en krop af muskler og koordination og tålmodighed. Jeg har lært om hvordan mænd har kæmpet for rettigheder og værdig løn. Jeg sætter pris på at jeg tjener som en mand.

Fællesjob

Den første time efter frokost er vi lette i kroppen, optimistiske. Fra fundamentet klinger trafikmeldinger og pophits. Vi tripper langs rækken af støbeforme og hælder forskallingsolie over støbepladerne, så brænder den våde beton ikke fast. Så meget af arbejdet er automatik, det er meget lidt vi behøver at diskutere, vi stiller aldrig spørgsmålstejn ved den teknik vi har tilegnet os. Vi arbejder med hver vores styrke, men den væg vi bygger kan man ikke se forskel på. Vi snakker om schlagermusik og David Bowie. Harald siger at han ikke forstår mig. Jeg siger at jeg ikke forstår ham.

*Uddragene fra Anleggsprosa er oversat
fra norsk af Julie Sten-Knudsen*

Samleren

Museet for stykker af ting der bliver tilovers når andre ting bliver sat sammen igen åbner klokken ni. Jeg arbejder i garderoben med Ellen som er fra Boise. Vi holder hinanden i hånden i lommerne på lange sorte frakker. Jeg ville holde hovedet højere hvis jeg gik med natten på ryggen. Min yndlings udstillingsgenstand er en basken, en teoretisk partikel de tror gud glemte at lægge tilbage efter en rygepause fra at finde på alting. Ellen siger at Boise har en smuk midtby, som betyder at hun smiler ligesom det grønne centrum i en ret lille metropol. En gang, da de slukkede lyset, gemte vi os i en bunke af efterladte halstørklæder. Jeg havde det som om jeg skulle navngive hver svigtede hals. Vi løb rundt om de kvadratiske pladser, væggenes hvide hældninger, og kysede imellem generte splitkiler. Vores barn vil drømme om den måde det føles at se over en bro mod månen på knust vand. De gemmer den i rummet for krukker med hvad der er tilbage når folk dør og tager tilbage til der hvor vi kom fra. Manden som samler disse udstrømninger, disse skår i luften, har et ekstra venstre revers. Vi ved ikke hvordan, men hvorfor synes at være den nellike han går med for at holder den anden nellike med selskab. Som hans mor sagde til ham engang, da han tog sine vanter på for at gå i skole, der kan ikke være for mange haver. Og han, som var en god dreng, lyttede.

Den nye matematik

Der er disse forestillinger om hvordan verden ville være bedre. Skyd alle anti-semitter. Gå kun med røde sokker. Jag sandhed ligesom ulven jager elg, i flok, med ubarmhjertige tænder. Få sprog til at stå op og være sådan noget som et hus, giv det vindens kraft, en storms mod til at ødelægge sig selv. Hvad vi tænker på som vildt tænker jeg på som ærligt. At gøre, ikke hvad du tænker, men hvad du er. Forskellen på at tælle ringene i et træ og at finde en plads på himmelen. En teori i retning af ulv ville være et fint supplement til rådgivningens historie. Træn rygsøjlen til at gå på alle fire. Gør kun krav på det som din urin kan nå. Find tro i tingenes lugt. Mennesker er metaforer. Chagall var en synagoge, der drømte om at være et menneske. Når hans malerier mødes, slikker de på hinanden ligesom ulve. Jeg går ingen steder uden fremmedgørelse, jeg bærer den som en sæk med ambolte, ikke at tilhøre er den måde jeg hører til. Dette bringer os frem til den mærkelige matematik i vores hoveder, umuligheden af at dividere med nul. Hvis vi kunne løse den ligning, ville vi være lykkelige. Jeg giver dig blyant, jeg giver dig papir, jeg ønsker dig held og lykke. Ulv ville være en bedre nævner. Dividér et hvilket som helst tal med ulv, du får ulv.

Minutternes minutter

Forsøgte jeg at undgå at træde på måneskyggerne
i træerne? Jeg tror det, det skyldes en gnosis
jeg fornemmede i dem, måske en opmærksomhed
ved himmelen, at de vidste de skyldte deres liv
til dens liv, og gik på listefødder et stykke tid. Lagde mærke
til køer
krummet i nattens mørkere bunker på marken
til venstre, tænkte så på den her fyr
det havde jeg ikke i årevis, en dyrlæge

som skrev et digt der hed "Den Første
af Tusind Endetarme" hvori vi lærer
det at række ind i skulderen og mærke
efter livet der går én ud af to mulige veje, mælk eller kød,
er den eneste sikre måde at fastslå om en ko
er gravid, et sjovt og sørgeligt digt
om hvad der skal til for at forstå. Forfærdeligt,

indrømmer jeg, at anbringe dette billede ved siden af dig,
men der var I begge to, inde i min gåen,
det jer som talte tidligere på dagen
om et problem der nægter ord, jeg kunne se
på dit ansigt hvor smidigt dette X er, dette X
som jeg ikke vil afsløre, da du kastede sprog efter det
og jeg kastede sprog efter dit sprog, det er alt hvad
vi har, den kurv vi bærer verden i,
men det føles så ofte som det digt, en ligefrem

rækken ind. Tænker du nogensinde
på den sidste ting du vil gøre, den ting
du ikke får lov til at tænke over, starter du forfra og forfra
indtil den er blankslidt eller opbrugt, hvor godt
det ville føles eller om det ville føles godt, en gave
eller en amputation? Da lagde jeg mærke til hvor langt
Orion fløj uden at spørge mig, uden at fortælle mig det,
og vendte sig mod Cassiopeia, som næsten er
hvad jeg ved om paradiset: at det er tyst
og at jeg ikke er derinde.

At stille sig i kø

En mand krydser en mark. Han kunne tænke sig noget
at sætte fra sig så han samler en sten op
på størrelse med en baby. Sten-baby
er tungere end en baby-baby ville være,
så manden har kun gået et par skridt
før han efterlader barnet. Mange år senere,
er der en banken på hans dør i marken:
sten-baby er blevet voksen og ønsker
at gøre gengæld. Manden
husker ikke sten-baby,
så da sten-baby siger, du har aldrig elsket mig,
siger manden, klart, den køber jeg,
og tilbyder voksne sten-baby en øl.
Da de er lidt fulde, siger manden,
dit mellemværende er ikke med mig, dit mellemværende er
med digteren som anbragte os på marken
og digterens mellemværende
er med Guden som får digtere
til at sende folk tværs over marker,
og Guds mellemværende er med det ingenting
som kom før Gud
som Gud altid prøver at fylde, selv efter at Gud
har fyldt det. Voksne sten-baby
tror at manden siger til ham
at han ikke rigtigt eksisterer, han stener manden
til døde for at bevise at hans ikke-eksistens
ikke er tilfældet. Alene
med en blodig vished
om sin håndgribelighed, skriver han,
igen og igen: ”mine tanker
har en by i sig.” Og i den by,
om natten, ønsker en lille pige
sig en guldfisk til den guldfisk
hun allerede har, og guldfisken
ønsker sig en lille pige til den lille pige
han allerede har, og bowlen
ønsker sig en bowle ved siden af sig
til at dele den orange og bølgende følelse
den ville kalde sjæl hvis ordet ikke
allerede var taget.

Måske stille

Skoven gør sig klar til natten
Aflæder sig langsomt sit grønne

En fugls drøm blandes sammen med en sky

Vinden snakker igen om klipperne
Vinden fortæller hvad den har set på rejsen

Måske flyder ordene denne gang siger jeg
Med regnen strømmer kroppens begær

Måske tager bønnen og dødsfald fejl af tidspunktet
I hvert fald blomstrer et barns afhuggede arm

Åh verden, mindre og mindre er du blevet i os

Fortsat ophobes ordmudder
på bunden af søen

Fortsat mister alting sin lyd

Fjern skyerne

Prøv gradvist at ligne en gårdsplads
Det er bedre sådan

Få køligheden til at vokse i din mund
Lær dig vinduernes sprog

Forståelsens tag er utæt, se, i hvert eneste hjem
Prøv at opklare min skrift
Lad lydene bytte plads

Hvem har i øvrigt lært os disse lyde
Hvem har tegnet himlen

Hvis du går smitter fjerne byer af på mit ansigt
Hvis du taler smitter min stilhed vandet

Natten over dig, fjern den
Det er bedre sådan

Gem en drøm til din krop
Opløs dig selv i ordets tomhed

Oversat fra engelsk af Julie Sten-Knudsen



Fotografi: Mikkel Thykier

”Ligesom et æble ruller velduft og sødme sammen i ét legeme, blander sindet også impuls og anerkendelse, erkendelse og fornuft inden for ét og samme legeme.

Overgangen fra impuls til fornuft opleves som lige så glidende som overgangen fra smag til duft.

Duften fra æblet her på bordet foran mig foreslår mig at tænke i ligheder frem for i enhed over tid, frem for i identitet og forskelle.

Det ses som en måde at forhindre generaliseringer på.

I stedet for bliver min nysgerrighed til et spørgsmål. Et spørgsmål om glidninger fra ét til noget andet og lignende. Et sprog af berøringer.”

Den tanke er da en begyndelse, i det mindste det, en begyndelse. Den ledsages af en forestilling om, at et sprog af identiteter, af udsagn, kan undværes.

Her på cafeen bevæger mænd sig rundt mellem borde og vandpiber, mens regnen strømmer ned over baldakinen, og et tordenvejr langsomt ruller over himlen.

I mit hjemland ville lynet være en gnist, der springer fra en hammer, der slår mod en himmel af sten.

I det lys ser alle metaforer maskuline ud: ”De ser så virile ud, de vil parre sig med alting og tilmed forbinde himmel og jord ...”

Efter at have ført en serviet hen over bordet, vendes vrangen ud på den, så dens rene inderside kommer til syne. På den skitseres med hastige streger et andet patetisk syn, der hjemsøger mig:

”En skikkelse står med åben mund og ansigtet vendt mod himlen, mens et lyn ser ud til at bevæge sig fra himlen og nedad og nagle skikkelsen til jorden. I virkeligheden bevæger energien sig, usynligt, den anden vej: Fra munden op i himlen, hvor lyset bliver til lyd.”

Med den lyd følger en vis modstand mod metaforer: De har så travlt med at gøre adskilte dele til ét! Det er, som om de med den ene hånd insisterer på at bevare modsætningerne, hvis der bliver spurgt til den, og imens hævder modsætningernes identitet med den anden. Måske ser de alle forskelle som grundlag for en identitet, der får sin kraftfuldhed af at gøre to til ét? Måske ser de mulighed for at gøre to til én

identitet, hvor andre ser forskelle?

Sammenligninger er mere kritiske: Det er, som om de vil se forholdene an først. Sammenligninger får nok modsætninger til at glide ind over hinanden, men gør det tydeligt, at de ikke *er* ét.

Det kan også siges kysk: Sammenligningen bringer to detaljer sammen, fletter dem ind i hinanden så løst og skrøbeligt som fingre lagt ind i andre fingre, mens metaforerne insisterer på at kopulere.

I sammenligningerne ses en kysk berøring og et forhold så skrøbeligt som to personer holdt sammen ved fingerspidserne.

Sådan ser det ud herfra, mens to mænd forlader caféen sammen.

Modsat metaforernes orgie fører berøringernes lethed til jalousi, fordi det ikke er åbenlyst, hvad der foregår, og hvad det betyder: "Ingenting, det betyder ingenting!"

Jalousien ser alle handlinger som udsagn. Med jalousien skyller en følelse af at blive berørt af alting ind over mig. Minder det om beruselse?

I så fald en beruselse, der skyldes kombinationen af fingerspidsernes berøring med et glas koldt vand og det samtidige syn af dem gennem glasset og vandet. En oplevelse af ikke at være identisk med mig selv: Gennem glasset ser fingrene ud til at hæve som i en feberdrøm.

I sammenligningen ses ledet efter *som* for det meste som en dekoration. Men måske bor sjælen dér og ikke foran? Måske kan der læses en forskydning af vægten i forholdet mellem det sammenlignede og sammenligningen her?

Her ses sammenligningen som det sted, hvor personligheden – eller sjælen – samler sig og bliver synlig, som sand på bunden af et glas vand. Dét sand er interessant. Resten er bare vand. Eller tomhed.

Mit blik glider fra tomheden eller vandet over mod et tegn (mit fingeraftryk) og dermed et tegn på – identitet? eksistens? eller bare liv?

(Hvis en mælkebøttes frøkuppel kunne iagttages igennem glasset i stedet for stearinlyset fra i går, kunne dens fnug betragtes som et tegn på afsløring af sandheden.)

At insistere på at se realplanet ("hun pustede lyset ud...") som det reelle: Måske er det den virkelige

eskapisme?

Realplanet forveksles så let med et udsagn om, hvordan det står til i verden, mens sammenligningsplanet ("... som der pustes til en mælkebøtte") bare opleves som en sky følelse, der siger noget om et liv.

Som fungerer som en linse, der kan ses på begge igennem, men når der ses fra sammenligningsplanet ud på realplanet, ser det hele noget småt ud, uanset hvor skarpt konturerne står.

Som fungerer som en linse, der afholder mig fra at drukne i verden. På samme måde holder glasset mig adskilt fra det kolde vand, selv om dets kølighed danner kondens på glassets yderside og kan mærkes dér.

Mine fingerspidser set gennem glasset forvrænges.

Det er det syn, der giver anledning til jalousi, en cool jalousi: Det bliver uigennemskueligt, hvad berøringen betyder.

Alligevel er det et spørgsmål om ikke bare at blive bevæget, men også berørt. Det er ikke nok bare at blive bevæget.

Hvordan skulle det også ske uden berøring, når berøringen kommer før bevægelsen?

Hvordan opdage min intimsfære uden berøring, når min egen hånd ikke kildrer særlig meget?

Du, derimod, kan lægge din hånd i min nakke: Dét vil føles som en berøring. Den berøring vil bevæge mig. Tog du min hånd ville du få mig til at føle noget andet. Eller ingenting.

Nakke, skulder: Sjælen sidder åbenbart sådan nogle passive steder. Den er bare genert og giver sig sjældent til kende.

Det hele foregår dér, på bunden af et glas vand.

Med glasset, der løftes op mod munden og tanken om noget sublimt, følger en tanke om nydelse, hvor nydelsen ikke er forbundet med –

Nå ja, den er under alle omstændigheder stadig materialistisk og forbundet med legemet. At nyde det er i hvert fald min forventning, da glasset når min mund, og min ånde får kanten af glasset til at dugge til, så det bliver uundgåeligt at se mig selv sådan: som et tåget individ. Eller individet som tåge?

handlingsmuligheder, ligesom min ånde kun samler sig og bliver synlig inden for glassets kolde sfære, hvordan så komme på højde med det?

”Møde inden for en andens intimsfære gør mig synlig som tåge og genert som en sky.”

Det ændrer alt, det ændrer mig: Det fører til, at min eksistens ikke kan være i det *jeg* er, men flyttes over i *mig*, og nu hvor tjeneren står ved et bord i den anden ende af lokalet, må de to (*jeg* og *mig*) ses som to uforenelige grammatiske størrelser.

Istanbul 2001

(Mikkel Thykiers) [skrifter] /i LB's bibliotek/

Arrangeret kronologisk efter angivet affattelsestidspunkt

(hvis et affattelsestidspunkt ikke er oplyst, vælges udgivelsestidspunktet eller afsendelsestidspunktet; er der tale om et anonymt eller pseudonymt værk, sættes navnet i klammer []; i de senere værker er titel og navn vendt om, dette forhold respekteres; reelle oversættelser er ikke medtaget)

Mikkel Thykier: (digte), *Hvedekorn* 2, 1995

Mikkel Thykier: *Skyggerne er kun flygtige*, Borgen, 1997; dateret "9. marts – 16. marts 1995", "18. juni – 9. juli 1995"

Mikkel Thykier: "4 breve med nattevinduesudsigt", *Hvedekorn* 4, 1997; dateret "ca. 19.6-7.7.95" ("alternativ sammenfletning" af digte fra *Skyggerne er kun flygtige*; foto af unikum-værk med samme titel og datering i kataloget *Unikum*, 1998)

Mikkel Thykier: "brev for nedtonede sanser", *Vinduet* 1, 1997 (et af flettedigtene fra *struktur* med selvstændig titel)

Mikkel Thykier: "Undskyld det har taget sin tid før jeg svarede, sommeren gik så hurtigt", *WA Bøger* 31, 1998; dateret "15/XII 1949", "april 98"

Mikkel Thykier: (tre breve), *Tidsskriftet Morgenrøde* 0, http://morgenroede.dk/Nummer_nul, 2010; dateret "aug 98", "dec 98", "april 99"

[Mikkel Thykier] (signeret "– Emily August til Mikkel Thykier"): (postkorttekst/digt), *Kærlighedskort*, 2000

Mikkel Thykier: "Selvanalyse", *Dansk Noter* 1, 2000

[Mikkel Thykier]: *POLICE LINE DO NOT CROSS*, Gotama Publ. & Mod Ernerismen, 2002 (1 af to eksemplarer); dateret "18.12.00 – 24.07.01" (et appendiks ("1 eksempl fra de her 2 kufferter") er dateret "1995-2000)

[Mikkel Thykier]: "udsigter og underbelysninger og urolige blade"/
.katalog. (kopi af håndskrevet manus til .katalog.; sendt i kuvert til
LB, utydeligt poststempel)

Mikkel Thykier: .katalog., Basilisk, 2001, bind 4 i B16-serien
(korrigeret udgave med ny, påklistet forside (reproduktion af
skulptur af Meret Oppenheim) og ny titel: *WORD WRAPPED IN
POISONOUS LETTERS (BECOMES TRANSPARENT)*); dateret
"april 2001")

[Mikkel Thykier]: *Og solen* (inkluderet i pakke sendt fra Norge juni
2001 til afdøde Ray Johnson i USA med LB i DK som afsender;
maxi-udgave på gennemsigtigt papir af *struktur*)

[Mikkel Thykier]: *skitser til: KÆRLIGHED I KÅLRABIENS TID
el. HUMANOIDER DER SPEJLER SIG I VANDPYTTERNE I
OSLO ...* (inkluderet i pakke sendt fra Norge juni 2010 til afdøde
Ray Johnson i USA med LB i DK som afsender; sider påklistet
papstykker)

[Mikkel Thykier]: ("Model af kompositionen i brevbog") (inklu-
deret i pakke sendt fra Norge juni 2001 til afdøde Ray Johnson i
USA med LB i DK som afsender; hæfte med blanke, udfoldelige
sider med påklistet instruktion)

[Mikkel Thykier]: *PAPIRKLIP/VERDENS HERRER: Marika
Norden, Lapirdarskrift/ Gotama-Norden Publ.*; angiveligt frag-
ment af roman skrevet af Marika Norden 1933 eller 1938, pres-
semeddelelsen dateret "4.juli 01"

DAGLIG TALE: Mikkel Thykier, Gyldendal, 2002; dateret "juli-okt.
2001"

[Mikkel Thykier]: *DAGENS ANSIGT: Allie Mae*, [Basilisk], 2008;
dateret "10.10.2001 – 18.12.2002"

Mikkel Thykier: "Hvordan et af årebladene fra Tybrind Vig
sætter et menneskebillede i bevægelse", *Ud & Se*, januar 2003;
daterende indramning: ""En mandag morgen (16.10.01) rejser
han sig fra sengen (Sommerstedgade) og satte sig og skrev:"/ Da
han var færdig, var kl. 24:07 og han sad i en anden lejlighed (St.
Kongensgade.)"

"[Mikkel Thykier]: (tekst uden titel), *UGH! Et totalskriftportræt af* 67

Peter Laugesen, 2002; dateret "19 dec. 2001"

GODMORGEN, COLUMBUS: Mikkel Thykier, Gyldendal, 2009; dateret "juni 2002-juli 2003" (de enkelte afsnit dateret "august 2002", "sept 2002", "juni-oktober 2002", "juli 2002")

[Mikkel Thykier]: *struktur. 16 objekter/ forarbejder/ til Peter Louis-Jensen*, Basilisk, 2003 (sandsynligvis skrevet kort efter *Skyggerne er kun flygtige*)

Mikkel Thykier (et efterskrift oplyser, at det ikke er "mig, der har sat mit navn over titlen på oplægget"): "Det generte objekt: mig", *Eg. Jag. Jeg, Legenda* nr. 4, 2004 (+ "diskussion" med Fredrik Nyberg og Mikkel Thykier)

Mikkel Thykier: "Notater om korrespondance 2004-2009", *Kulturo* 30, 2010

"Kommentarer til SERIE A: MIKKEL THYKIER" (i forfatterpræsentationen står der: "MIKKEL THYKIER vil være anonym"), *Serie A*, H Press, 2005

Mikkel Thykier: "3 sider af en drøm om stumheden", *Ildfisken* 40, 2008; dateret "maj 2007", "dec 2005 – nov 2006", "april – maj 2007"

ENTRÉ: Mikkel Thykier, Anblik, 2009; dateret "juni-juli 2007", "marts-okt 2007", "22.9.2007/ 2.05.2007/24.7.2007/ 4.3.2006/ 21.3.2006/ 22.9.2006/ 2.3.2007/ 1.4.2006/ 22.9.2007"

Mikkel Thykier: *Skygeboksning*, selvudgivelse, 2008 (1 af 10 eksemplarer); dateret "aug. 2006 – juni 2008" (bortset fra opsætningen identisk med den anden publikation af samme navn)

Mikkel Thykier: "Skygeboksning", *Den blå port* 80, 2009; dateret "aug 2006 – maj 2008" (teksten fra de to publikationer af samme navn "Forkortet af redaktionen")

Mikkel Thykier: *Skygeboksning*, Forlaget 28/6, 2009; dateret "august 2006 – juni 2008" (bortset fra opsætningen identisk med den anden publikation af samme navn)

Mikkel Thykier: "Linjen som liv for mig", *Den blå port* 74, 2007; dateret "– Februar 2007"

Mikkel Thykier: "Erfaringens morgen. Efterskrift til *GODMORGEN COLUMBUS*", tekstfil, dateret "februar 2007" (mailet til *Hvedekorn* ved LB 1/11, 2009, men ikke trykt)

Mikkel Thykier: "Muligt forord til en umulig bog", *Den blå port* 76, 2007; dateret "– Juni-juli, 2007" (teksten indgår i *Entré: Mikkel Thykier*)

Mikkel Thykier: "I stedet for en dagbog", *Ud & Se*, februar 2008; de enkelte afsnit dateret "August 2007", "Oktober 2007", "November 2007" (teksten indgår i *DIT ANSIGT KOMMER FØR MIG: Mikkel Thykier*)

DIT ANSIGT KOMMER FØR MIG: Mikkel Thykier, Gyldendal, 2010; dateret "august 2007 – marts 2008" (de enkelte afsnit dateret "August 2007", "Januar 2003" (brev), "August – oktober 2007", "November 2005" (brev), "marts 2006" (fotos), "November 2007")

REFLEKSIONER I GULD OG BLY: Mikkel Thykier, Anblik, 2010; dateret "okt. 2007 – maj 2008"

Mikkel Thykier: "Indfaldsveje lukket af sne", *Ildfisken* 39, 2008; dateret "dec. 07"

Mikkel Thykier: *Gennem mig gik hun i seng med en afdød (hun tog et lig i munden)*, Forlaget 28/6, 2009; dateret "december 2008 – januar 2009"

Mikkel Thykier: "CODA: Det her er ikke min underskrift – om William Anastasi", *Standart* 3, september 2009

Mikkel Thykier: *Luk mine øjne*, radiowy.se, premiere 22.01.2010 (cd-selvudgivelse med omslag, tilsendt LB april 2010; tekstgrundlaget indgår (som indledning) i *DIT ANSIGT KOMMER FØR MIG: Mikkel Thykier*)

Mikkel Thykier: *Overraskende mellemstørrelser*, (delvist?) afspillet ved reception for *Apparatur # 20*, 05.02.2010 (cd-selvudgivelse med omslag, tilsendt LB april 2010; tekstfil med tekstgrundlaget, dateret "jan. 2010", mailet Kamilla Löfström som bidrag til antologi om Morti Vizki og mailet videre til LB, 2010)

FORFATTERSKABET SOM SAMLESÆT: MIKKEL THYKIER

Et appendiks til en bibliografi af Lars Bukdahl

”Forfatterskabet som samlesæt” er et selvstændigt fragment i gåseøjne i Mikkel Thykiers anonyme og meget eksklusive udgivelse (angiveligt kun trykt i to eksemplarer) *POLICE LINE DO NOT CROSS*, 2002.

Og som den skyggefulde bibliografi over Mikkel Thykiers skrifter i mit bibliotek med al ønskelig tydelighed viser, er dette forfatterskab et samlesæt, hvis dele hele tiden forskyder sig i forhold til hinanden på to tidsakser, affattelsestidspunkt og udgivelsestidspunkt, der nemlig så godt som aldrig falder sammen.

En anden måde at organisere forfatterskabet på er efter signatur og mangel på samme, fordi en række værker (vi ser her bort fra unika-artefakter som dem i pakken fra Norge) og enkelttekster er anonyme. Anonyme værker er *POLICE LINE DO NOT CROSS*, 2002, *DAGENS ANSIGT: Allie Mae*, 2008, og *struktur*, 2003. Værkerne *Skyggerne er kun flygtige*, 1997, *DAGLIG TALE: Mikkel Thykier* (der kunne have heddet *DAGLIG TALE: Frederik*), 2002, og *GODMORGEN COLUMBUS: Mikkel Thykier* (der skulle have heddet *DAGLIG TALE: Columbus*), 2009, har alle tre, før eller efter førsteudgaven, været designeret som anonyme.

Et enkelt værk, der sandsynligvis er skrevet af MT, er sandsynligvist pseudonymt, *PAPIRKLIP/ VERDENS HERRER: Marika Norden*, 2001 (for øvrigt det første værk i bibliografien (på begge tidsakser, værket er dateret 1933/1938!), hvor titlen står foran et kolon og forfatternavnet/fortælleren/hovedpersonen bagefter), plus (sandsynligvis) visse del- og enkelttekster i brevform.

I den upublicerede tekst ”Erfaringens morgen/ Efterskrift til *GODMORGEN COLUMBUS*,” dateret ”februar 2007,” skriver MT (i eget navn), at

det er vigtigt, at der findes et skyggeforfatterskab, som det udgivne forfatterskab, det ”officielle forfatterskab,” hele tiden bevæger sig hen i mod og flygter fra eller finder sig afskåret fra. I skæringspunktet mellem de to, mellem det, der er, og det, der kunne have været, mellem det forhåndenværende og det, der er afskåret fra at blive håndgribeligt, opstår det eneste, der minder om,

det eneste der er tæt på at kunne kaldes for erfaring: Det erfaringen viser sig ved, erfaringens morgenrødme, er reaktionen på skæringspunktet og den ridse, der opstår dér; dér er det, som om det uhåndgribelige flyder over i det forhåndenværende, og horisonten bliver endelig rød igen.

Mindst fire MT-skyggeforfatterskaber er det muligt at operere med: 1. Drømmen/idealet om tekster, værker, forfatterskab, som den reelle skrift heller ikke i manuskriptform kan leve op til. 2. Manuskripterne ordlyd og intenderede værkiscenesættelse, som de reelle tryksager i forskellig grad vil og kan realisere, jf. det kopierede original-manus og det sirligt korrigerede eksemplar af *.katalog*, 2001, i bibliografien (bl.a. mangler denne fine serie/side i B16-hæftet: "Mildt papir"/"boghylden blomstrer"/"en neger i snevej"/"blind som himlen"; som MT har skrevet under kolofonen: "Jamen, hurra, så blev det et andet hæfte, end hvis det var mig, der bestemte."). 3. Det anonyme og pseudonyme forfatterskab. 4. Det usynlige eller så godt som usynlige forfatterskab, værker og tekst(er), der kun eksisterer i manuskriptform eller som deponerede (ca.) unika-artefakter – og som mindst 1 læser har i sin besiddelse eller har haft i hænderne eller har læst beskrivelser af eller bare har en stærk mistanke til realiteten af. De to store dyr i den skjulte åbenbaring er "de her 2 kufferter" 1995-2000", som de omtales i *POLICE LINE DO NOT CROSS*, der indeholder "1 eksempl fra" dem, og som omkring 2000 blev overladt Borgens Forlag, og ti år senere, i foråret 2010, da Borgen flyttede fra Valbygårdsvej (og poesien), blev hentet igen af MT. Og den komplekst udfoldelige brevroman *Jeg er let for å måtte fjerna bøna di, men som du hvæt så hører den till nede i baren – af E.T.*, der er navngivet i pressemeddelelsen om *POLICE LINE DO NOT CROSS*, og hvis seks forskellige sideopslags-muligheder er demonstreret i den i bibliografien nævnte "model" i pakken fra Norge, og som jeg ved et seminar på Hald Hovedgaard fik mellem hænderne som en fantastisk monstrøs prototype. Det er uklart, om brevromanen og andre udaterede eller præ-2000-daterede værker og tekster, fx *.katalog*, oprindeligt har hørt hjemme i de to kufferter eller ej. Dertil kommer mistanken til de år, der (foreløbig) optræder i få eller ingen værk- og tekst-dateringer, frem for alt 2004, 2005 og 2006, for alt tyder på, at MT ikke blot er flittigt, men *konstant* skrivende (2008 er også sparsomt repræsenteret, men jo stadig forholdsvis tæt på).

Lad os forsøge at indhegne nogle faser og systemer og typologier i nat- og dag-forfatterskabet: I (og måske op til 1995 har vi det lyriske ynglingeforfatterskab, de to spindelvævsfne flette-digtsamlinger *Skyggerne er kun flygtige*, 1998, og *struktur*, 2003 (alvorligt eller parodisk (en mulighed jeg først for nylig er blevet opmærksom på) kritiseret til døde i artiklen "Selvanalyse", 2000). Fra 1995 til 2000 har vi det med ikke-centrallyriske former, herunder særligt brev(samlings)formen, rastløst eksperimenterende, for en stor dels vedkommende mørklagte indhold i (og uden for?) de to kufferter; de eneste publicerede værker, der sandsynligvis stammer fra denne mytiske fase, er det fnuglette sammenligningskatalog *.katalog.*, 2001, og pastiche-fragmentet *PAPIRKLIP/VERDENS HERRER: Marika Norden*, 2001, hvortil kommer en lille håndfuld enkelttekster, i *POLICE LINE DO NOT CROSS, WA Bøger, Tidsskriftet Morgenrøde* og antologien *Kærlighedskort*; den store, upublicerede brevroman og de forskellige artefakter i pakken fra Norge har sandsynligvis også hjemme her. Fra 2000 og frem til nu skrives først og fremmest essayistiske værker og tekster, som vi kan dele op i 1. poetologiske essays, personlig/poetisk/filosofisk/analytisk skrift om eget kunstneriske eller bare skriptuelle projekt (mens det som sådan pågår! – to centrale omdrejningspunkter: anonymitet og generthed), værkerne *POLICE LINE DO NOT CROSS* (snarere fragmenter end essays), 2002, *ENTRÉE: Mikkel Thykier*, 2009 og *Skyggeboksning*, 2008/2009, og flere enkelttekster, og 2. monografiske essays, personlig/poetisk/filosofisk/analytisk skrift om andres kunstneriske projekter, værkerne *DAGENS ANSIGT: Allie Mae* (især om (1 fotografi af) fotografen Walker Evans), 2008, *Gennem mig gik hun i seng med en afdød (hun tog et lig i munden)* (om (to film af) instruktøren og skuespilleren Vincent Gallo), 2009, og *REFLEKSIONER I GULD OG BLY: Mikkel Thykier* (om digteren Morti Vizki i ægyptisk lys). Klart nok eksisterer der flydende grænser mellem den poetologiske og den monografiske essayisme, så sandt som MT altid også skriver om sig selv og altid også henviser til andre (ikke mindst alskens filosofiske-poetiske dobbeltagenter og kolleger, Maurice Blanchot og co.). Undtagelsen, der bekræfter den essayistiske regel 2000-2010, er *Daglig tale*-trilogien (foreløbig) med dens excentriske, pseudo-dokumentariske dialoger om kærlighed og politik og alt mellem himmel og jord, mellem skiftende samtalepartnerskaber af forskelligt køn (kun navngivet med deres fornavn), hvoraf den ene altid holder sig tavs (og

i bind tre, med et link tilbage til de to kufferter, også breve), *DAGLIG TALE: Mikkel Thykier*, 2002, *GODMORGEN; COLUMBUS: Mikkel Thykier*, 2009, og *DIT ANSIGT KOMMER FØR MIG: Mikkel Thykier*. Den praktiske anonymitet er en delperiode inden for denne uafsluttede fase, der strækker sig fra 2001 til 2004/5, og fungerer på den intrikate facon, at anonyme er både værker og tekster skrevet inden for denne periode, selvom de, som *DAGENS ANSIGT: Allie Mae*, først publiceres senere, og værker og tekster publiceret inden for denne periode, selvom de, som struktur, er skrevet tidligere. De to første bind af trilogien er her en undtagelse, hvilket MT har antydnet en vis fortrydelighed over.

Stiller man affattelsestidspunkter og udgivelsestidspunkter over for hinanden, bliver det klart, at forfatterskabet udgør et publikations-drama, hvis ikke -melodrama, uden lige. De eneste værker, der er udkommet samme år eller året efter, de er dateret, er *DAGLIG TALE: Mikkel Thykier*, 2001/2002, og *Gennem mig gik hun i seng med en afdød (hun tog et lig i munden)*, 2008-2009/2009, og muligvis *PAPIRKLIP/VERDENS HERRER: Marika Norden* og muligvis ikke .katalog., som vi begge savner affattelsestidspunkter for – til gengæld hænger tidspunkterne ret godt sammen i de fleste af de publicerede enkelttekster, hvoraf flere også har karakter af at være bestillingsopgaver, fx de to tekster til *Ud & Se* (hvoraf denne ene senere værkopsamles). De fleste dateringer er noteret som mere eller mindre ekspansive måneds-intervaller, flere værker og enkelttekster opererer med multi-dateringer, dateringer for hvert enkelt tekstelement, bl.a. *ENTRÉ: Mikkel Thykier* og *DIT ANSIGT KOMMER FØR MIG: Mikkel Thykier* (hvor det er uklart om de enkelte tekst- og billedelementers dateringer skal forestille at være fiktive (de indlagte breves dateringer går nemlig længere tilbage end den samlede værk-datering, ”august 2007 – marts 2008”, men det kan jo være, fordi brevene bare er blevet *inkorporeret* i værket i det interval ...?).) Publikations-dramaet er i gang fra starten af med debutbogen *Skyggerne er kun flygtige*, 1995/1998, der udkommer på Borgens Forlag tre år efter affattelsen – hvilket er vildt lang tid for en debut og for en travlt skrivende debutant, – grundet, vistnok, en blanding af simpelt slendrian og et reelt besvær med de aflange, udfoldelige sider. Forsinkelsen mellem affattelse og udgivelse udgør altså selve afsættet for forfatterskabet, men et ufrivilligt afsæt jo, som MT senere og måske derfor gør til en (delvist!?) bevidst strategi. Problemet dengang var at han faktisk skrev – og grandioست

værk-konciperede – videre, således, at da debutbogen om-sider udkom, var der alt muligt umuligt (hinsides debutens sprøde poesi) skrevet og konciperet og undervejs = de (senere) to kufferter og frem for alt den på seks måder udfoldelige brev-roman, som forlaget på trods af al velvilje og på grund af både praktisk og økonomisk skepsis ikke så sig i stand til at udgive umiddelbart – MT havde undervejs i debutbogens lange udgivelsesproces også gjort sig yderligere besværlig ved at overveje anonymitet (refereret i *POLICE LINE DO NOT CROSS*). Denne modstand, som jeg ikke (som jeg før har gjort, hvilket TK protesterede imod) vil kalde selvforskyldt, men så måske *ej uforståelig*, reagerede MT særdeles stærkt over for: Både skriftligt: De essayistiske værker og tekster henviser, mere eller mindre eksplicit, konstant til sagen, og de store, essayistiske kæpheste, anonymitet og generthed vs. den litterære institutions kommercielle nedtromlen og statsagtige identitets-insisteren, har alle deres rod her. Og praktisk: MT opgiver den direkte forlagshenvendelse og -kontakt og overlader kvit og frit de to kufferter til Borgen, så kan de gøre med dem, hvad de vil (og de gør så ikke noget). De to eneste signerede værker, der udkommer før 2009 er *.katalog.*, 2001, og *DAGLIG TALE: Mikkel Thykier*, 2002, hvor det i begge tilfælde (angiveligt) var forlagene, der henvendte sig til MT, fordi de ville bede om eller havde fået nys om et værk; det samme princip – *I don't call you, you call me* – gælder for publicerede enkelttekster frem til i hvert fald 2007. Jeg er ikke klar over, om princippet også gjaldt for anonyme værker i den anonyme periode 2001-2004/2005 (jeg har hørt en trane synge om, at *DAGENS ANSIGT: Allie Mae* en tid lang var under overvejelse som anonymt værk hos Gyldendal). Et alternativ til signeret, offentlig udgivelse til den litterære offentlighed, praktiseret over for mig, LB, og jeg ved ikke hvor få andre, i de første år af 00'erne, var privat udgivelse/distribution til et encifret antal private individer, til mig ankom den norske pakke med dens unika-artefakter og *POLICE LINE DO NOT CROSS*. I 2003 udkom *struktur* anonymt på Basilisk, og derefter forholder forfatterskabet, det signerede såvel som det anonyme, på nær nogle få enkelttekster, i *Ud & Se* (signeret), i Laugesen-antologien *UGH!* (anonymt), i forfatterskole-antologien *Eg. Jag. Jeg* (nødtvungent signeret) og i den norske samlemappe *Serie A* (paradoksalt signeret), sig temmelig tavst frem til 2007, hvor MT i en artikel i *Den blå port* 76, "Muligt forord til en umulig bog" (senere værk-opsamlet, paradoksalt nok), foreslår et tidsskrifts-

forfatterskab – men før den plan er ført ud i livet, begynder værker i bogform, på MT's og/eller forlagenes initiativ (og vel også bare fordi, at så ekstremt meget skrift er hobet op, digerne sprænges simpelthen!), at strømme ud til den litterære offentlighed og 1000 tak for det; i 2008 det anonyme værk *DAGENS ANSIGT: Allie Mae*, 2009-2010 de signerede værker *ENTRÉ: Mikkel Thykier*, *GODMORGEN COLUMBUS: Mikkel Thykier*, *Skyggeboksnng*, *Gennem mig gik hun i seng med en afdød (hun tog et lig i munden)*, *REFLEKSIONER I GULD OG BLY: Mikkel Thykier* og *DIT ANSIGT KOMMER FØR MIG: Mikkel Thykier* – alle affattet enten 2001-2003 eller 2006-2009. I en positiv omvendning af den gamle forlagsfornægtelse er værkerne udkommet på så godt som så mange forlag som muligt, Gyldendal, Basilisk, Anblik, 28/6 (hvoraf de to, Anblik og 28/6, ikke længere er i business, men ikke nødvendigvis derfor). Man kan måske sige det sådan, at hvor udgivelsestidspunkterne er dramaet i forfatterskabet, er affattelsestidspunkterne strukturen (som udredet ovenfor), og det er vigtigt, at læseren hele tiden jævnfører de to, så han og hun kan få øje på, fx, at det strukturelt er *DIT ANSIGT KOMMER FØR MIG: Mikkel Thykier*, der markant (5 år) forskyder sig fra *GODMORGEN COLUMBUS: Mikkel Thykier*, og ikke *GODMORGEN COLUMBUS: Mikkel Thykier*, der markant (7 år) forskyder sig fra *DAGLIG TALE: Mikkel Thykier*, som det er dramatisk!

MT-kanon og læsevejledning, dvs. LÆS NØDVENDIGVIS, I DENNE RÆKKEFØLGE (i parentes helt eller halvt uopdrivelige værker): *Skyggerne er kun flygtige, struktur*, "Selvanalyse" (i *Dansk Noter*), (tre breve) (i *Tidsskriftet Morgenrøde*), *.katalog*, (*POLICE LINE DO NOT CROSS*), *DAGLIG TALE: Mikkel Thykier*, *GODMORGEN COLUMBUS: Mikkel Thykier*, (*DAGENS ANSIGT: Allie Mae*), "Hvordan et af årebladene fra Tybrind Vig sætter et menneskebillede i bevægelse" (i *Ud & Se*), (tekst uden titel) (i *UGH!*), *ENTRÉ: Mikkel Thykier*, *DIT ANSIGT KOMMER FØR DIG: Mikkel Thykier*, *REFLEKSIONER I GULD OG BLY: Mikkel Thykier*, "Indfaldsveje lukket af sne" (i *Ildfisken*), *Gennem mig gik hun i seng med en afdød (hun tog et lig i munden)* – og hør *Luk mine øjne* (radiowy.se).

Lad mig lige afslutningsvis understrege, at de anonyme værker og tekster, på trods af alle indicier, er anonyme, og at det er mig og ikke Mikkel Thykier, der tilskriver dem ham.

1.

”København, april 98

Hej Camilla

På et hotel i Stockholm lukkes notesbogen og mine øjne søvnigt.

På et tidspunkt. Drøm om 3 hemmelige Inger Christensen-sonetter. Kun visheden om, at de var til overs fra Brev i april og første kvartets slutsætning huskes: Måske døden ved/ med sig selv, at den hedder noget andet. Pletten i mig trænger ind selv i mine drømme.

Idag kl. 11. Den tomme plet under brevsprækken sender mig ud ad døren for at hente avis fra bibliotekslæsesalen.

Sollyset på min kind er som en pude en anden lige har løftet hovedet fra.

Døren lukkes bag mig igen. Kl. er over 12, i min taske ligger gårdsdagens Information. I den en leder om 200 uafleverede breve fundet på et Vesterbroposthus.

Senere på Assistens Kirkegård. Over mig et træs udsprungne skud. En efter en vendes siderne i en Nordbrandtbog, for første gang i 2 år. Ind imellem skrives noter på en blok.

Kondensvand har samlet sig på den gennemsigtige inderside i spidsen af pennen. Lyset er præcis så skarpt, at det bliver tydeligt, hvor bleg min hud er.

En pige kommer gående foran nogle andre unge. Drengen har brune læderbukser på.

”Ved du hvor Strunges grav er?”

Hendes tonefald er jydsk.

Luften lægger sig ind til min hud som lagenet i et fugtigt værelse. Tid at gå hjem. Mine øjne kigger op fra den sidste side:

Derfor får jeg nu lyst til at sige, vintergæk

et navn, jeg ikke har tænkt på i årevis

men hvis udtale sætter en i stand til at se

det ellers usynlige lys i tusmørket

som mellem de hvide kronblade og den gamle sne

76 *desuden falder på de ansigter, man ønsker at huske.*

Rundt omkring på bænkene ligger folk og sover.

Ved opgangen går en kvinde, der synger ned i sin barnevogn.

På fjerde sal. På grund af den nedrullede bambuspersienne betragter vinduet mig ikke sætte mig ved skrivebordet i pyjamas.

Sollyset drysser på mine hænder som små, støvede dun.

Måske vil du slet ikke have en reaktion på din antropologiske undersøgelse, men det her er nu så let at sige: Måske passer opfindsomheden allerbedst til digtene. Man sender en spion ud:

Hvem er det, der er i digtet? Der svares med summende røst: *Mig, hvem skulle det ellers være?* Man holdes som en fugleunge i spændet mellem genkendelse og skjulthed.

På samme måde holdes du i min erindring.

I forbindelse med vores afslutningsprojekt skal der være oplæsning i Århus. Samme sted som sidst. Det er vistnok 3.10. Hvis du stadig er i Århus, ses vi måske.

Persiennen flimrer for mine øjne.

Sammenfaldet mellem brevet her og Inger Christensen-drømmen går først op for mig nu. Brevet foldes sammen i mine hænder som en frakke, der lukkes på vej ud fra en café.

Helsingborg-brevet lå i en uopsprættet bog købt i Helligåndshuset. God tur hvor du end er på vej hen, hvis du er på vej nogen steder hen.

Kærligst Mikkel”

(fra den dobbelte brev-tekst "Undskyld det har taget sin tid før jeg svarede, sommeren gik så hurtigt", trykt i Weekendavisen Bøger, 31/7, 1998, som led i Forfatterskole-enqueten "Du store verden")

2.

”11. november.

Kjære Peter,

Takk for dit brev av 7de. Du har altså lest boken. Det har jeg ventet på i måneder, og jeg føler dypt og forferdeligt for det du nu gjennomgår – så intenst at mitt hjerte hamrer og

hånden skjelver her jeg sitter – jeg hadde aldri trodd den skulde bli i den grad kjent; jeg hadde faktisk innbilt meg at den skulde smyge sin stille gang blandt menneskene og gjøre sin gjerning – aldri at den skulde bli en slik sensasjon at "the whole place is in convulsions over it" som du sier. Jeg føler meg unektelig litt sjofel.... Og allikevel, den kunde ikke være ugjort, alt har været uundgåelig og.... Det du ser på som "tøilesløshet" har jeg lært var helt lovmessige utslag av pendelen.

Men det vil ikke si at jeg beundrer meg selv. Tvert imot: å leve med en slik intens følelse av evneløshet og allikevel måtte skrive –

Men jeg kjenner jo din posisjon, og jeg synes det er forferdelig. Du kan si at det kunde jeg betenkt før, og det har jeg.... Det hele er en uendelig pinsel. – Men, hvad du kan hende ikke fatter, er at boka vilde ut, om så gjennom sidebenene, og at den har langt større mål og betydning enn dig og mig. Alt mit arbeide bliver til under tvivl og frykt, men –

– Men mitt liv har vært et mareritt hver eneste sekund siden boken kom ut. Jeg begriper ikke hvorledes du holdt ut å lese den – jeg kan det absolutt ikke, jeg har ikke engang sprettet den op. Riktignok behøves det ikke – jeg kan hvert ord utenat: grusomt-nakne setninger flimrer nådesløst for øinene mine ved dag som ved natt, og jeg krymper mig.... Hvad jeg har gjennomgått av sinnslidelse på grunn av den er noe som ganske enkelt ikke lar sig beskrive, det må opleves. Det eneste som får mig til å holde ut den sjelelige påkjenningen og den vanærende sladder er min moralske overbevisning om at jeg kun er et redskap, en – prøveklut, men at jeg er det. Og derfor er det min hellige plikt å prisgi mig selv, ubønnhørlig, som jeg prisgir andre."

(fra PAPIRKLIP/ VERDENS HERRER: MARIKA NORDEN, 1938/2001 (bagsidetekst: VERDENS HERRER, Marika Norden, 1938, men muligvis skrevet 1933. I alt 312 sider roman i dét tonefald á la en rødstrømpe Thomas Bern[h]ard, men som breve; i alt 4 kapitler, dvs. 4 breve på hver ca. 80 sider til 4 mænd, hvert brev sønderrivende analyse af fortællerskens og adressatens forhold; undervejs lange, pinlige passager, som begyndelsen her, der gør det svært at tro andet end at det er autentisk, et kunstgreb der virker; efterhånden mere og mere om skandaløs bog, der åbenbart er mere end meget lig den bog, der læses. Tidligere

udkom: THE GENTLE MEN. The Obelisk Press., Paris 1935; SJELELEGEN. Lapidarskrift, Oslo 1937; KJÆRLIGHET-ÅND. Ibidem 1938. Leksikonopslag om Marika Norden forgæves. Papirklip til DMPJ, SW, URS, CS. 24-07-01.)

3.

BREV TIL EN NELLIKE EFTER FEMTEN DRÅBER VERMOUTH

”Nellie – her er en liste over ting, der skal ses, den er kort: Grønland, eller i det mindste – lidt sne.

Her er de ting, *du* skal ses: nogle vigtige tilholdssteder, som f.eks. svømmehaler; afstande mellem mennesker – dvs. rum du kan lade som om du snydes af; hvordan solen trives i botaniske haver, dens små, nærmest *trippende* ryk over et skakbræt af lys og skygger (som bare er fliserne: det skal du se, at det bare er fliserne).

”– Fortsættelse følger om seks minutter –” skrev min Arthur i sit brev, men her? Nej, fortsættelse ...

Jo, fortsættelse følger, desværre:

Min ønskeliste siger bare, *bare ingenting fortsætter*, men alt forbliver alligevel det samme.

Du derimod ønsker dig et morskabsteater med fulde og glade enker, *tænk dog*, og, *selvfølgelig*, hjemmelavet snevej, allerhelst i form af konfetti? oder was? og og og: midnatsforestillinger med amourøse optrin (og stillinger) iscenesat af skæbnen; dvs. dig selv.

”Livet skal leves!” Har du sagt. ”Men ind i mellem på en ny måde, ind imellem mere eftertrykkeligt, ind imellem lettere, nærmest som en togstamme der sættes i gang.”

Men så let var idyllen aldrig for mig.

Aldrig!

Mere som luftblærer, bobler, vabler, lunger, balloner, kabiner, kupeer, drivhuse, saunaer. Ting der ikke skal *ses*.”

”Alle de ting, der ikke skal ses: I årevis forsøgte min mor, ergoterapeuten, at gøre sig fortjent til idyllen ved at sove længe eller gemme sig i lune badekar, desværre temmelig diminutive. (Sådan som folk nu kan gøre sig fortjent til en skæbne, der er blevet min.)

Min far, arkitekten, valgte: at rejse i varme lande, kun læse begrænset, *tilpas* begrænset, og kysse andre i adspredt

mørke.

For så kommer forelskelserne måske trillende tilbage
– men mindre forkrampede, mindre forhippede?

Ja?

Nej?

Måske.

Nu hvor træerne er ved at blive overordentlig temperamentsfulde og lige på nippet til at tabe parykker m.m pga. det her "spraglede" klima, "der er så essentielt for alt liv", som du sagde, visker et tordenvejr det idylliske ud. ("lykken kurerer åbenbart sig selv øjeblikkeligt" står der i et digt i *Den blå por* som et mærkværdigt lille brændpunkt, næsten ved siden af sig selv. Mærkeligt hvis andre brændpunkter blev fordrevet sammen med de storladne metaforer, som tydeligvis er forsvundet, som om der var en sammenhæng mellem metafor og komfur. Men trods alt stadig ét brændpunkt: "lykken kurerer åbenbart sig selv øjeblikkeligt.")

Nu drypper min næse lige her."

(fra skitser til: KÆRLIGHED I KÅLRABIENS
TID el. HUMANOIDER DER SPEJLER SIG I
VANDPYTTERNE I OSLO ..., *tilsendt 2001*)

4.

"spidsmusens lynhurtige åndedræt"

"Husk på at: Du er usynlig for personalet, i den forstand at du er anonym – bare en af de andre, en anden end dig selv som individ og med identitet – indtil du genkendes: Tricket altså at lære hvor ofte og hvor længe det er muligt at snuse i en butik, inden det vækker genkendelse: Er det nok med to eller med en uge mellem hvert besøg? Først når de begynder at genkende dig, bliver de opmærksomme på dine hænders vej fra hylde til lomme: Medmindre du kan gøre genkendelsen til deres tryghed og din sikkerhed."

"Anno 2000: "Den største forskel er nok, at hvor der dengang kæmpedes mod systemet og reelt blev troet på, at der kunne skabes en alternativ cirkulation, kæmpes der i dag for en egen plads indenfor systemet: Vi befinder os altså i den paradoksale situation, at dét, der tidligere havde som mål at

underminere autoriteterne, i dag indtager en central plads i kunstens institutioner.”

Det var vel lidt af en misforståelse, hvis deres bestræbelser var at skabe et mere rummeligt system.

”... homosexuals were forced to go underground ...”: Måske var det det avantgarde handlede om, at sprænge den tvang; er der en parallel til Dr. Strangelove, det er en falliterklæring at måtte gå undergrund, det vil ikke ændre magtkonkurrence (bare gøre den blind)?

Avantgarde: Det var kun muligt at opdage avantgardens betydning ved historisk undersøgelse modsat at opleve dens betydning ved at være placeret i den historisk: At blive kategoriseret som avantgarde var at blive ét med et historisk begreb og allerede blive litt.historie eller kunsthistorie i stedet for litt. Eller kunst; og da litt.historie og kunsthistorie alm. identificeredes med litt. og kunst måtte der søges ind i eller efter noget andet end litt. og kunst: I første bemærkning lå at avantgarde kun havde middelbar værdi for mig, og at fortsætte dens bestræbelser ville have kunnet ses som et forsøg på at fortsætte noget, der var historisk, dvs. noget uden for umiddelbare omverden, eller samtid?, og derfor allerede kunstgjort, noget kunstfærdigt; muligvis havde det noget at gøre med hvad som helst ...”

(fra POLICE LINE DO NOT CROSS, 2002)

29. sept., 2010, Vodroffsvej og i al hast, for institutionen
forlanger mit nærvær, i Vejle

Kære Mikkel

Det er for fanden mig, der er genert. Det er derfor, jeg kun tør nærme mig dig og din sirlige flammeskrift æstetisk og, som her, arkivarisk (og ja, ja, den arkivariske tilgang er for mig også en (tryk) æstetisk fornøjelse, hvilket vel er grunden til fx, at jeg tager for givet, at det forskudte, intrikate forhold mellem affattelsestidspunkter og udgivelsestidspunkter er et æstetisk arrangement). Jeg krymper mig, hver gang du stikker til min formalisme og overfladiskhed og harmløshed og institutionelle tjenestevillighed (og effektivitet, heldigvis dog!), som fx her for 9 år siden i *POLICE LINE DO NOT CROSS* (som åbenbart, i min bog, er et hovedværk, så mange gange jeg har nævnt det og citeret fra det ovenfor, men det også bare så sindssygt nysseligt et bog-objekt, hvilket du jo også må mene, det er, og hvilket også må gøre en forskel for dig, at det er, når det nu er det! Kontraangrebet er for længst i gang, kan du høre), hvor Ursula vistnok også får med krabasken:

"Nobody knows you when you're down and out. Flerstemmighed anno 2000: Spørgsmål hvor lang tid det kunne interessere. Med forvandlingen fra skizofreni polyfoni blev det ufarligt, uskadeligt, harmløst. Se bare Andkjær Olsen, forsikrede alle om at vi i virkeligheden alle sammen taler med flere tunger, det var en realismebegrundelse; nej, hun brugte vist andet udtryk end med flere tunger: Det demoniske forsvandt, et tydeligt tegn på, at noget er parat til at blive optaget af folkhemmet. Interessen synes formel. Uanset at det bogen har at sige om kærlighed er det den skal overleve på. Interessant at Lars, de gange hvor det blev tydeligt, at hovedsagen var mere end underholdningsværdien, også forfaldt til realisme-begrundelse ("den store opdagelse er opdagelsen af at jeget er flerstemmigt" [har jeg virkelig skrevet det? LARS])."

Jeg er også skamfuld (og det er du aldrig, beundringsværdigt nok, du er og bliver fuldstændig skamløs, i din renfærdighed,

men også, sgu, i kunstfærdigheden med hvilken, *stik* –) over, at jeg både i en anmeldelse og i *Informations* portrætartikel (og givetvis også andre steder) opfordrede dig til at skrive et par gode gammeldags digte (til min egen lille institution *Hvedekorn*, hvor du til overflod har bidraget med oversættelser af Althusser og en old-ægypter), især da jeg bagefter så, at Kjerkegaard gjorde det samme i sin, så vidt jeg husker, temmelig trælse *Standart*-anmeldelse. Det er noget fis at forlange, at du skriver noget andet end det du skriver. Og det er jo lige præcis min pointe her, at din skrift altid også er æstetisk og altid også er poetisk, med samt metaforer og sammenligninger. Der er ikke noget mere åndssvagt end at forlange, at du skal skrive *.katalog.* igen og igen og igen (og helt ved siden af det, så er *DAGLIG TALE*-dialogerne da en af de mest originale genre-fornyelser, ikke bare af læsedramaet, men som sådan, siden Gustav Wieds satyrspil, og hvor er det fedt og rigtig at sammenligne dig med Wied). Du og Rasmus Nikolajsen, begge årgang 1977, er de store (i æstetisk-kanonisk forstand, ak) metafor- og sammenligningsmagere i jeres generation, og Rasmus har i sine to sidste digtbøger, *Alting ender med et bryllup* (der godt kan ligne et, i (min) bedste forstand, Disneyficeret *.katalog.*) og splinternye *Socialdemokratisk digt*, har rendyrket den (jeres) barokt-præcise hele eller halve sammenligninger: ”som at gå ind ad en dør som/ menstruationsblod hostet/ baglæns ud på stuegulvet/ som at hægte en ny pose/ på skelettet som småfugle/ der skriver små skødesløse/ hilsener på himlens bagside/ som at stille en kop fra sig”. Så hvorfor skal du gøre det, når du har nok at gøre (og have haft gjort!)? Men i min evige generthed og skamfuldhed og KVIDE vil jeg gerne VIDE, hvad det er for en forskel, poesien og kunsten og æstetikken (også bogæstetikken (og serialiteten i æstetikken og bogæstetikken)) gør (som i at gø); din håndskrift er den nydeligste siden Dan Turèll (så fedt og rigtigt at sammenligne dig med Dan), hvad skrifter det, helt håndgribeligt? Hvis min umådelige fornøjelse ved dit utrolige forfatterskab er i orden, hvad betyder så denne fornøjelse. Og bla bla bla (forhåbentligt!) Vi fortsættes!

Kærlig hilsen Lars

ALDRIG ANSIGT BLIVER DIT DU HVIS IKKE LYSER NOGEN STJERNE¹

SIGURD BUCH
KRISTENSEN

Alt vil smelte.

Ansigtet er genkommende eller vender ikke tilbage som sig selv, er aldrig summen af de elementer ansigtet udgør, er aldrig sum eller helhed, men fravær af begge, skønt grænserne findes og dermed afgrænsningen, huden og ansigtets linjer, åbningerne, munden, næseborene, de øjne som bag øjenlågenes blinken er syn gennem lys, i lys (jeg ved ikke hvor det bringer mig hen, men nu åbner det mine øjne igen): ”om læberne kan det siges / at de er et torturkammer / hvori spidse og vågne nætter / gemmes”
(Vizki).

Ansiktets tilsynekomst er den første tale. At ansigtet besidder muligheden eller evnen til at stå stille, at noget overhovedet kan stå stille eller ikke være i bevægelse.

At det må være det (sted) jeg er, at jeg bliver dig som mig: ”I mødet med den andens ansigt bliver jeg til mig, den andens ansigt gør mig magtesløs” (Thykier).

Begivenheden kan ikke omslutte teksten og omvendt.

Det bliver umuligt at katalogisere, kategorisere (Levinas skriver om kun at kunne bruge øret, høresansen, i forhold til ansigtet, at ansigtet er tavshedens tale.

Det er dette vi beskriver med udtrykket: Ansiktet taler.

Det må der laves om på.

Det var mit møde med Blanchot som ændrede mit møde, mit møde med Agamben, Deleuze, det var mit møde med Thykier som ændrede mit møde, mit møde med Levinas ændrede mit møde med Thykier, mit møde med Brøgger ”umiddelbart efter” ændrede mit møde med sætningerne, i litteraturen, i litteraturens sprog (genitiv), alt bliver ejefald og henviser til mig! men gennem den anden, de andre og det de sagde, ændredes mit forhold til alle, indbyrdes.

En beskrivelse lig Deleuze og Guattaris ide om ansigtsmæssighed, af ansigtet som formløst, fravær af billede som sådan)

Foreløbig er det kryptisk og siger intet.

Hans nærvær består i å avkle seg den form som allerede synliggjorde ham.

Hans tilsynekomst repræsenterer et mer utover den

lammelse som uungæelig følger tilsynekomsten.
Hånden er det ansigt som sætter strengen på papiret,
sætter spændinger som linjer, intensiteter, i den flade hvor
mødet vil ske.

I ansigtet.

Jeg forestiller mig ikke, at der findes et ansigt som
ikke bevæger sig.

Jeg genkender afmagten i tegningerne, de mange
tegninger, der spreder sig ind gennem de skiftende vinkler,
fra skiftende situationer, brugen af billedet her tegningen,
som rør ved samme sensible opfattelse af mødet, som en
utydelig tåge, noget der hviskes bort med hånden, i hånden,
mellem hænderne, der ikke længere er til at placere, som
ikke finder sted, men er stedet, som "to hænder rækker frem
mod hinanden, trykker luften, fingerspidserne imellem, ind
under neglene på hverandre".

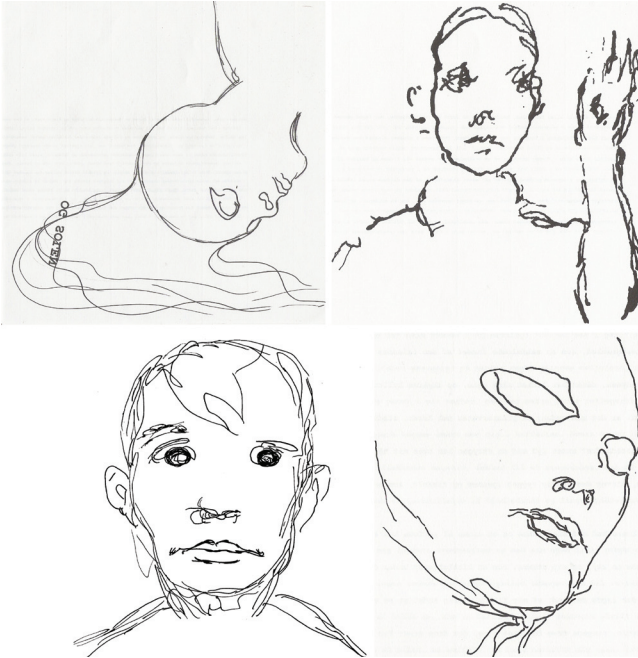
Kun bevægelsen og dennes hastighed kan
determinere, ikke-følelsesregistre, men de registre hvori
følelser tømmes, udfoldes, sættes i bevægelse, forskydes i en
og stadig mange (forvrængede ansigter), der hviler, rastløst, i
øjnene, som "siger os alt eller intet".

Mødet har fundet sted, men øjnene er lukkede
og det lys, der trænger ind gennem huden, tager form af
sammenflydende, fluorescerende flader, jeg umuligt kan
koble fra min erindring om en sol.

"Nesten som tilkjennegir seg i ansiktet, bryter på
en måte gjennom sin egen plastiske vesensform likesom
når et menneske åpner vinduet hvor dets bilde allerede har
avtegnet seg.

Å tale, det er fremfor alt å komme frem fra bak det
tilsynelatende, fra bak formen..."

den 12. februar 2010²



3

NOTER

1. *En gris som har været oppe at slås kan man ikke stege*, s. 12, Suzanne Brøgger, forlaget Rhodos 1979. Den oprindelige sætning lød: "Hvis dit ansigt ikke lyser, bliver du aldrig nogen stjerne".

2. Tekstens *oprindelige* publikation fandt sted på min nu nedlagte blog, der stod i eget navn. Dagen efter gennemgik den en redigering, efterfølgende opsatte jeg den i dens nuværende form, højrestillet og alfabetisk, grundet tankernes og referencernes indre og ikke uproblematisk sammenhæng med sproget og skriftens hastighed: "*Kulden og vinteren synes stadig at findes i disse, mine fingres led.*" Alle citater uden markering er uden markering eller derfor mine.

den 7. september 2010

3. "ja, så er min krop tynd som et strå til at spille fløjte på", *struktur. 16 objekter*, Mikkel Thykier, forlaget Basilisk 2003.

SPØGELSESDANS, SKYGGEBOKSNING OG LAMMESKYER. SPEKULATION OVER FANTOMET MIKKEL THYKIER.

"Dear friend, I did not say that I wanted to act directly on our times; I said that the theater I wanted to create assumed, in order to be possible, in order to be permitted by the times to exist, another form of civilization." (Antonin Artaud)

"To some, he seems quite conventionally alive, whilst others swear he is a Ghost" (Thomas Pynchon)

"Mellem liv og død findes der endnu en slags liv, en tredje tilstand, der hverken er eksistens eller ikkeeksistens." (Ibrahim Al-Koni)

1. Jf. Badiou, s. 4 & 117.

Der er altid mere end det, der er. Væren er og er ikke, hvad det er¹ – og jeg er aldrig lig med jeg. At sige væren altid er forskellig fra sig selv, er det samme som at konstatere værens inhærente ustabilitet og interne differens, eller med andre termer: Værens hauntologiske og spektrale, dvs. spøgelsesagtige, karakter.

Denne tanke synes måske ved første øjekast aldeles rædselsfuld, men i virkeligheden er det et opløftende faktum, der både har ontologiske og politiske implikationer, for så vidt som den nødvendigvis medfører og muliggør teoretiske og kunstneriske åbninger for politiske/etiske begivenheder, spøgelse og ny(e) former for litteratur. I denne artikel løber disse tre linjer sammen i tilfældet Thykier, den danske digter som for nylig kan siges at være stået op fra de døde, i den forstand at han fra sommeren 2009 og frem har udgivet en del bøger i eget navn, efter i lang tid enten ikke at have givet en lyd fra sig eller også udgivet værker anonymt fra en tilbagetrukket og ukendt position. I øvrigt hedder han Mikkel til fornavn. Ligesom mig. Det mig er vigtigt.

I deres bog om Kafka beskriver Deleuze og Guattari den tredobbelte umulighed, som plager Kafkas skrivepraksis. Man kunne formulere noget lignende om Mikkel Thykier: Umuligheden af at skrive i eget navn, af at skrive uden navn (anonym udgivelse) og af slet ikke at skrive *noget*. Men i øvrigt skal denne artikel handle om noget ganske andet. Thykier synes at være konventionelt i live, men det er tesen, overbevisningen, her, at han er et spøgelse, et fantom. At Thykiers

forsvinden har været en form for død, og at han sidste år pludselig gik igen. Måske det slet ikke ville være for plat at sige, at hele forfatterskabet hjemsøges af spektralitet, fra den purunge (Thykier var sytten år) debuts ikke-menneskelige skønhed og helt igennem luftige karakter til det seneste års tilsynekomst af et genfærd, som udgav bøger i Thykiers navn (sigende nok bar en af dem titlen: *Entré*). Der er altså i ordets dobbelte betydning tale om *fantompoesi*.² Derfor skal det handle om spøgelse og litteratur. Men også lidt, som havde det været en nyhedsavis, om sport og om vejret. Dette kompositum, der ikke udelukkende må opfattes som koketteri, er udgangspunktet for artiklen, hvis spekulative snarere end analytiske fokus primært er rettet mod *Skyggeboksning* fra 2009.

Hen ad vejen skal det ligeledes undersøges, hvad relationen er mellem Mikkel Thykier og en anden beslægtet skikkelse på den danske samtidskunstscene, Claus Beck-Nielsen.³ Dét giver følgende struktur for artiklen (i ubehjælpelig overskriftsform): 1. Nogenlunde omfattende spøgelsesbevis. 2. Meteorologi og modstand: Utilstedeligværen. 3. Samtidsspektralitet og hauntologisk differens: Thykier som spøgelse vs. Beck-Nielsen som zombie. 4. Skyggeboksning, spøgelsesdans og sumobrydning.

Som det ses hjemsøger Heidegger og Derrida i den grad denne artikels terminologiske forviklinger – men det er vel selve vilkåret for teksten som sådan: At være hjemsøgt på forhånd. Spøgelseerne danser altid med.

1. Nogenlunde omfattende spøgelsesbevis

Alene titlerne på Thykiers to små udgivelser fra det nu heddengangne forlag 28/6 giver os et fingerpeg: *Skyggeboksning* og *Gennem mig gik hun i seng med en afdød (Hun tog et lig i munden)*. Ligeledes indikerer den indledende anekdote i *Entré* om den ægyptiske dødetro på en eller anden måde denne særegne interesse. Men det er mere end en interesse: Artiklens intuitive idé er som sagt, at Thykier ikke blot interesserer sig for eller tematiserer det spøgelsesagtige, men at han selv er et spøgelse, at Thykier og Thykiers bøger er hauntologiske størrelser.

Jacques Derrida skitserer i sin bog om Marx, *Spectres de Marx* fra 1993, hauntologien som en teori, der i modsætning til ontologien ikke kun beskæftiger sig med det (nær-)værende. Et hauntologisk fænomen, som Derrida også kalder for en spektral eksistens, er således hverken nærværende eller

2. Jf. Lars Bukdahls bemærkninger om Thykiers *skyggefatterskab* i sin artikel.

3. Lilian Munk Rösing har i en artikel i *Passage* (nr. 61) med inspiration fra Derrida portrætteret Claus Beck-Nielsen som spøgelse. Min betragtning er snarere, uden snert af polemik, at det er Thykier, der er et spøgelse, hvorimod Beck-Nielsen er en zombie. Dette komparative perspektiv, som jeg tager på forskud i nærværende note, kan desværre ikke udvikles i tilstrækkelig grad i artiklen her, og (for)bliver derfor ikke meget mere end et postulat. Men i en fremtidig artikel i *Kritik* om det, jeg kalder Beck-Nielsens zombificeringsproces, vil de nødvendige argumenter blive fremlagt. Det er, i forhold til denne artikel og læseren af den, en uheldig, udgivelseskronologisk omstændighed.

4. Ifølge Derrida er spøgelsesets tid, ligesom Hamlets, "out of joint". Denne ude-af-led-temporabilitet karakteriserer i den grad også Thykiers forfatterskab, hvor forholdet mellem affattelses- og udgivelsestidspunkter endog er meget fjernt fra gængse konventioner (jf., igen, Bukdahls artikel i dette nummer).

5. Jf. Rösing, s. 79. Her er anledningen, som sagt, ikke Thykier, men Beckwerket.

fraværende, levende eller dødt, men befinder sig et sted derimellem. Spøgelse, idet det både er og ikke er, er prototypen på et sådant fænomen.⁴ I selve begrebet ligger også, at spøgelse spøger og, for så vidt som spøgelse inkarnerer de iboende sprækker i det værendes struktur, at alle mennesker sådan set er hjemløst af (deres eget/egne såvel som andres) spøgelse. Som fortælleren i filmen *Ghost Dance* fra 1983, hvori Derrida optræder med flere improvisationer over emnet, udtrykker det: Spøgelse er hullet mellem jeg og mig. Eller som Thykier selv emfatisk formulerer det: "I mig er jeg død" (*Entré*, s. 160). Jeg og mig er to forskellige størrelser, og derfor kan det personlige pronomen mig som et genfærd hjemløst jeget som oprindelse. "Hjemløst, det ord betyder meget mere for mig, end du kan høre: Selv om jeg er i live, gør det mig til en slags genfærd, der viser noget, jeg holdt op med at være, da jeg blev den, jeg er nu." (*Godmorgen, Columbus*, s. 81).

Der er en meget fin korrespondance mellem Derridas hauntologiske teori og Thykiers poetologiske overvejelser, tekster og praksis som sådan, men det er på tide at blive en smule mere specifik (ikke nødvendigvis mere konkret, i hvert fald ikke i første omgang). I udgangspunktet kan vi sige, at enhver tekst hjemløst af sin forfatter, at denne bebor sine tekster som et genfærd.⁵ Thykier udtrykker samme tanke, når han taler om de papirer, der udgør *Entré*: "De har aldrig været en bygning, men de har været en beboelse, som forskellige personer har gået igennem på forskellige steder og til forskellige tider, og deres spøgelsesagtige eksistens registreres." (*Entré*, s. 159-160). Selve teksterne må altså også anskues som en form for spøgelse; de er dødt materiale, som går igen i en anden form, eller snarere i diverse *formløse* skikkelser, lige så vel som teksterne hjemløst af både fortidige og fremtidige udgivelser, forord og indledninger, og andre hidtil udgivne skrifter. Derrida ville givet hævde, at det er umuligheden af at få sine tekster udgivet anonymt, der hjemløst muligheden af rent faktisk at få disse papirer til at se dagens lys – og dagens lys til at se *dem*. Dette er, hvad Derrida betegner som begivenhedens umulighed: "...den erfaring af umuligheden, som hjemløst det mulige." (Derrida (2009), s. 18). Det kan også med god ret hævdes, at læseren, recipienten, er et spøgelse, især når det kommer til korrespondancen. Men tanken inkorporeres også i Thykiers dramatik, eksempelvis i *Daglig Tale*, hvori to personer optræder, men hvor det altid kun er den ene, der snakker; den anden tier, svarer ikke, taler ikke, og opnår i teksten på den facon en spøgelsesagtig, stille og

fraværende eksistens, hvis åndedræt alene markerer en vis livagtighed.

FREDERIK: Du er forhåbentlig stadig interesseret i livet.

EMILY: Åndedræt.

FREDERIK: Det var et spørgsmål.

EMILY: Åndedræt.

FREDERIK: Men hvis du ikke vil svare, så.

EMILY:

FREDERIK: Okay

EMILY:

Og sådan fortsætter det. Men hvorfor lade to personer figurere i teksten, hvis det alligevel ikke er en reel dialog? Der er hjælp at hente i en dialog af Maurice Blanchot:

"...der må mindst to til at sige det."

"Jeg ved det. Det er nødvendigt, at vi er to."

"Men hvorfor to? Hvorfor to taler for at sige én og den samme ting?"

"Fordi det altid er den anden, der siger det."

(Blanchot, s. 22)

Der må således altid være to personer til at sige én ting, også selvom de i Thykiers tekst ikke taler begge to, også selvom den ene er afatisk tavs. En person, et jeg, er aldrig nok. På den måde er der en utilsigtet sandhed i den danske titel på den muntre Hollywoodkomedie fra 1989: *Det er mig der snakker*. Titlen lyder netop ikke "Jeg snakker", men "Det er mig der snakker." Eller: Så snart jeg taler, er det mig, der taler, er det en anden, der taler, er der en anden, som taler med, i munden på mig, som om der er en bugtaler eller en sufflør til stede.⁶ Dette kaldes på engelsk for "an acousmatic voice." Som psykoanalytiker og filmanalytiker Mladen Dolar skriver:

The acousmatic voice is simply a voice whose source one cannot see, a voice whose origin cannot be identified, a voice one cannot place [...] Every emission of the voice is by its very essence ventriloquism. (Dolar, s. 60 & 70).

Dette vedrører i høj grad, hvad Derrida omtaler som det talende subjekts irreduktible sekundaritet (denne sekundære

6. Pointerne er delvist hentet fra Derridas tekst "La Parole Sufflée", som ikke handler om spøgelse men om Artauds teater, men som alligevel er umulig *ikke* at læse i sammenhæng med Marx-teksten og spøgelsesfilmen. På sin karakteristiske måde spiller Derrida her på flertydigheden af ordet "soufflé(e)", som både kan betyde ånde, inspiration, vindpust, vejr og luftning. Ordets vejrlige biklange er naturligvis en interessant detalje, som forbinder hauntologien med meteorologien.

karakter er synonym med subjektets hauntologiske beskaftethed), der hos Thykier grundigt men sensitivt opdages, blotlægges. At tale er altid også at høre sig selv tale, og det er det, der er på færde i *Daglig Tale*: At de to personer er én og den samme person eller i hvert fald to spektrale figurer.

Sådan fungerer ikke kun den poetiske, men også den helt igennem daglige tale, talen som sådan. Men det er klart, at spektraliteten intensiveres i kunstens kommunikation, og for Thykier i særdeleshed i den epistolare kommunikation, korrespondancen. Her danser spøgelseerne i særdeleshed, men det er ikke kun en dans på roser. Et sted beskriver Kafka, hvordan brevkorrespondancen er: ”en korrespondance med spøgelse og ikke kun med adressatens spøgelse, men også med sine egne spøgelse, der udvikler sig under hånden i det brev, man skriver“ (min oversættelse). Ifølge Kafka bliver det at skrive et brev en konfrontation, eller i hans typiske vokabularium, en kamp, med spøgelse, sit eget spøgelse og den andens læsende ditto. Spøgelseerne er dér i brevet, i det omfang brevet afsender og modtager ikke er dér. Derrida taler i *Marx' spøgelse* i øvrigt også om Marx' eksorcisme, om hans trang til at uddrive spøgelse. En afgørende pointe i forhold til Thykier er, at han er langt mere sympatisk indstillet over for spøgelse end både Kafka og Marx (selvom Marx også taler positivt om kommunismen som spøgelse). Snarere end at ville uddrive spøgelseerne via en sammenbidt eksorcisme, hilser Thykier dem velkommen – uden at det dog fritager ham fra kamp.

Den biografiske omstændighed at Thykier for nylig opgav anonymiteten og trådte frem i dagens lys med en række udgivelser inden for en endog meget begrænset tidsperiode, kan i forlængelse af ovenstående ses som et spøgelse, der går igen, der vender tilbage, og – med den spiritistiske Fru Drusses termer fra von Triers *Riget* – giver-sig-til-kende. Dette er også en af Derridas centrale pointer: Spøgelse kommer ikke bare *til* syne, de kommer også *til*-bage. De går igen. Det er her vigtigt at bemærke, at det selvsagt *ikke* er denne udveksling mellem anonym tilbagetrækthed/forsvinding og pludselig tilkendegivelse, der i sig selv gør Thykier til et spøgelse. Det hauntologiske argument er i højere grad, at Thykier – i modsætning til ex. Thomas Pynchon – gør denne spøgelsesdialektik til en del af selve skrivepraksissen, til en del af udgivelsesformen, bøgerne og skriften selv.

Intermezzo: Hvori meningen med spøgelse opklares og Mikkel Thykier siden kritiseres

Men hvad skal alt det besvær, alle de spøgelse, til for, kunne man spørge. Hvad er Thykiers formål med den spøgelses-liggørelse (forudsat altså, at man accepterer, at det forholder sig sådan)? Og er der et emancipatorisk eller etisk imperativ forbundet hermed?

Først og fremmest kan man konstatere, at Thykier nærmest konsekvent ikke anvender det personlige pronomen ”jeg.” Det er i sig selv ikke nok, målet er selvsagt ikke nået alene ved denne udeladelse, men det er en nødvendig begyndelse. Man er nødt til at starte her. Med spørgsmålet: Hvad betyder den forskel på jeg og mig? Hvad er konsekvenserne af denne grammatiske forskydning? Mens jeget er det fokale punkt for en selvidentisk væren (med navn, cpr-nummer, ansigt, fast adresse, og selvangivelsen i orden), er det mig, der kommer umærkeligt til syne, derimod en tilsynekomst af en væren, som også er en ikke-væren, af en væren, hvis identitet er sønderrevet af forskel, en helt igennem anonym væren. Denne væren har etiske implikationer, fordi det kræver en anden etisk indstilling til tingene, hvis man møder et andet menneske i en situation, hvor begge parter er anonyme. Dette kalder Thykier et *møde uden vejledning*. Funderet i det personlige pronomen mig er mødets to komponenter intimitet og generthed – hvilket sættes i modsætning til, hvad Thykier betragter som både samfundets og den moderne litteratur- og kunsthistories faste holdepunkter: Intensitet, individ, identitet, eller med et andet ord, jeget. Mødet uden vejledning er en form for utopi, uden om de sædvanlige vejledninger for et møde, som hovedsageligt foreskriver et jeg og et andet jeg, to individers sammenkomst, dvs. en utopi, inden for hvilken, der skabes rum for et intimt og generet møde mellem mig og et andet mig, for en fælles og delt singularitet, for en alternativ væren, som godt kan opretholdes uden navn eller ansigt. Der er tale om en helt igennem etisk situation, hvis skriftlige ækvivalent er brevkorrespondancen eller anonym udgivelse.⁷

Det er således Thykiers altoverskyggende mål at tilvejebringe møder uden vejledninger og fremskaffe en litteratur, som tillader spektraliteten og anonymiteten at træde frem; en litteratur (og i direkte forlængelse heraf et liv) uden mit og min, en litteratur, som er en smule mere fælles, i Marx' forstand: Litteraturen som fælled, som fælles grund, uden privat ejendomsret. Problemet er blot, at Thykier ikke synes parat

7. Note - se især *Skyggeboksning*, og evt. s. 42ff. i *Entré*, uden at der dog føjes noget væsentligt til her.

til at (blive ved med at) tage den fulde konsekvens heraf. Det logiske skridt ville være at give afkald på copyright og rollen som kunstens ophav. Men så kan man ikke få noget *udgivet*. Dette er det paradoks, som Thykier i lang tid problematisk har kæmpet med, levet under – og som måske, måske ikke fik ham til at bryde den tavse anonymitet for nylig. Det er imidlertid spekulationer, som ikke fører så langt. Måske skal man placere sin anke et andet sted, og spørge, om ikke mødet uden vejledning, uagtet at det er intentionen, forbliver et aldeles passivt og frem for alt virkningsløst møde, hvor der ikke *sker* noget.⁸ At Thykiers tanke og praksis ikke kommer ud over den intim-generte sfære og erfaring mellem to mennesker: *mig* og *dig*. Det bliver aldrig til et vi, eller til et: Det er os, der snakker.

8. Derridas politik/etik (og dermed også spøgelset) er for så vidt kendetegnet ved samme problem: Begivenheden indfinder sig aldrig helt, den forbliver kommende, ude i horisonten og uden en reel effekt.

2. Meteorologi og modstand: Utilstedeligværen

Uanset hvad, kan man fastslå, at selve genertheden bliver en modstandsstrategi for Thykier. Genertheden som den essentielle etiske erfaring udøver en form for modstand, ikke som aktiv modstand, men som ”modstand som en tilbagetrækning, der viser sig,” som der står et sted i *Skyggeboksning*.⁹ I samme bog støder man også på følgende formulering, som meget præcist indfanger en *generthedens modstandspoetik*:

Genertheden gør modstand, og ikke bare mod mig, i og med undvigelsen af fast form, af fast skikkelse ved mødet med en anden, antager den karakter af modstand og bevæger mig ind mod en form for seløbevidsthed uden selvets bestemmelser, mod et liv hvor dagens verden slipper grebet i mig.

Generthedens konsekvente tilbagetrækning undviger (ifølge Thykier) dagens, verdens, samfundets gængse kategoriseringsmekanismer og frembringer derigennem en zone af ubestemmelighed: Hvem er han, hvor er han osv. Man kender fænomenet fra filmens verden, hvor spøgelsets ulegelighed og mangel på fast skikkelse bevirker, at hver gang *no-gen* forsøger at gribe fat i spøgelset, går den udfarende hånd durk igennem det, uden at få fat i *noget*.

Generthedens undvigelse drejer sig om en sløring og u-synliggørelse af ansigtet, som når man kigger genert ned i jorden og derved skjuler ansigtet for den andens blik. Derrida taler om spøgelsets visireffekt, ”om den der kan se uden selv at være synlig; om et blik der er der før dig og uberørt af dit

9. Den ufuldstændige henvisning skyldes bogens manglende sidetal.

eget.” (Rösing, s. 82). Thykier selv skriver analogt hermed om det engelske pre-face, om det, der kommer før ansigtet (agtet at det ikke er det, ordet retteligt betyder) (*Entré*, s. 19ff). I en tidligere bog, *struktur* fra 2003, forekommer udsagnet: ”Ansigtet er genert som en sky.”¹⁰ Sammenligningen er værd at bide mærke i, idet Thykier kan siges at optegne en *meteorologisk poetik*, som er uløseligt forbundet med generthedens, hvorfor man måske på dialektisk manér burde gøre to til et og snakke om: Generthedens meteorologi. Pointen er sådan set gemt i dobbeltheden af ordet *sky*. Genertheden som vejr-fænomen: Den sky sky. Bogen som sky. Det er ikke det rene sofisteri. Når Thykier et sted i *Skyggeboksning* beskriver legermerne i både Francis Bacons og Leonardo da Vincis malerier som skysystemer, beror det på, at Thykier føler sig beslægtet med de to maleres bestræbelse. Lidt før i samme bog taler Thykier om ånde, røg og vanddamp, senere om støvregn og tåge, og i *Entré* om intimitetens atmosfæriske tæthed, der er som en sky (*Entré*, s. 93). Et af kapitlerne i *Skyggeboksning* bærer endda overskriften ”Meteorologi”. Disse empiriske omstændigheder lader sig ikke overse og forbinder sig med og i den bevægelse, hvormed ansigtet sløres, utydeliggøres, udviskes, gøres sky(gge)agtigt,¹¹ for at holde ansigtet åbent og udøve en genert modstand mod identitetens rodfæstelse i ansigtet selv (dette kommer uhyggelig nær en nøjagtig gengivelse af *spøgelsets* udseende og konsistens): ”Det eneste strejf af frihed ligger i at finde en ansigtsløs skikkelse, der kan bruges som maske, og løfte den frem foran ens eget ansigt.” (*Skyggeboksning*).

Med Thykiers egne ord er der noget utilstedeligt ved genertheden, anonymiteten og intimiteten, som det omgivende samfund hverken kan håndtere eller acceptere. Med en vis inspiration fra Martin Heidegger vil jeg benytte den grimme men nødvendige neologisme: *u-til-stede-lig-væren*. Begrebet adskiller sig fra Heideggers tilstedeværen, *Dasein*, i og med det konnoterer en væren, som ikke er nær-værende, men som befinder sig hinsides den ontologiske distinktion mellem nærvær og fravær, død og levende, som både er til stede og ikke helt til stede, som er og ikke er på én gang. Og samtidig implicerer begrebet en utilstedelig, uacceptabel og modstandsdygtig væren. I *Entré* pointeres det, at det navnløse er eksempel på det utilstedelige (s. 31), i *Skyggeboksning* står følgende: ”Anonymitet er omtrent det mest utilstedelige i dagens samfund.” Det er selve det personlige pronomener mig, dets værensmæssige status og spørgelsesagtige anonymitet,

10. Også dette værk, udgivet anonymt i øvrigt, er uden sidetal.

11. På trods af Thykiers distancering til maleren Francis Bacons intense bekæmpelse af genertheden, har dennes tidlige malerier, inden ca. 1960, en lignende sløring af ansigtet, ofte bag en art gardiner i forgrunden. Denne periode indeholder desuden spørgelsesportrætterne af Van Gogh, skyggehunde, transparente skikkelser og mennesker som wrestler med sig selv eller hinanden – ud fra en radiografisk æstetik, som også Thykier abonnerer på.

der ikke kan accepteres.

Alene tilstedeværelsen af spøgelse, eller rettere, alene deres u-til-stede-lig-væren er på sin vis nok. At de(t) overhovedet finder sted i systemet, er en modstand i sig selv. På den måde, altså, er ontologi politik, væren modstand. Spøgelset fungerer således ved sin blotte eksistens som en trussel, som en brist i (d)et regulerende samfunds logik og konfiguration af den sanselige og synlige verden. Men spøgelsesernes apparition kommer af sig selv. Der er ikke tale om en automatisk modstand, men om at det på samme tid er en gave og en opgave. At være et spøgelse kræver, at man hele tiden bliver det. Det er en kamp, naturligvis ikke en walk-over. I tekniske, ontologiske termer er væren nødsaget til at være dér (om end lettere gennemsigtig og usynlig), at træde frem som derværen, at være dér og ikke dér på samme tid – for overhovedet at påvirke noget som helst, noget andet end sig selv. Dén erkendelse – og ikke en realistisk erkendelse af, at anonymiteten som strategi ikke var holdbar i længden – tror jeg, var den overvejende årsag til, at Mikkel Thykier trådte frem på den litterære scene efter længere tids tilbagetrækthed. Det og så det faktum, at det ligger i selve spøgelsesets spektrale ”natur”: At forsvinde og komme tilbage, til syne.

Men tilbage til Heidegger: I *Væren og tid*, erklærer han, at en ny ontologi fordrer en ny grammatik og en stigende hårdhed i udtrykket, og Thykiers tekster er da også præget af en ny grammatik (det personlige pronomener mig). Til forskel fra Heidegger implicerer denne grammatik imidlertid en tiltagende blødhed i udtrykket, som netop beror, ikke på det intense som hos Heidegger, men på det intime, hvilket selvfølgelig hænger sammen med Thykiers forhold til genertheden og idéen om et møde uden vejledning. Det relaterer sig også til Thykiers særegne modstandsbebegreb, der kan sammenfattes som en blød, undvigende, spøgelsesagtig og sky modstand. Det vil vise sig, om det siden ændrer sig, og om modstanden antager en mere muskuløs karakter.

3. Samtidsspektralitet og hauntologisk differens:

Thykier som spøgelse vs. Beck-Nielsen som zombie

Ovenstående gør det muligt at anskueliggøre Thykiers spektrale specificitet ud fra en – overfladisk og interimistisk – identificering af de overordnede forskelle på og ligheder imellem Mikkel Thykiers og Claus Beck-Nielsens delvist beslægtede projekter.

men er siden vendt tilbage i forskellige skikkelser i forskellige romaner, teaterstykker og aktioner i Mellemøsten og USA. Claus Beck-Nielsen er med andre ord en genganger. Den afdøde bliver ved med at hemsøge i de efterfølgende projekter, der udgår fra den transnationale virksomhed Das Beckwerk, som blev oprettet efter den erklærede død. De helt åbenlyse og derfor i denne sammenhæng overflødige forskelle til trods, er der altså på et overordnet plan en afgørende lighed: Den spøgende gengangerfigur. For begge personer er det også en grundlæggende del af projektet at komme hinsides identiteten og jeget ud fra en analog devise om, at jegets identitet er hjørnesteinen i en samfundsmæssig ideologi, der fungerer som en restriktion af mennesket og livet som helhed. Men deres respektive (kunst)praksisser og værensmæssige status tager sig på samme tid yderst forskelligt ud. Måske kan man i virkeligheden demonstrere denne sidste og mest fundamentale forskel gennem følgende påstand: Mikkell Thykier er et spøgelse, og Claus Beck-Nielsen er en zombie. Thykier som spøgelse er udvisket, ulegemlig, usynlig, hvorimod Claus Beck-Nielsen som zombien, kadaveret, er karakteriseret ved en korporlig materialitet, langt mindre fin og genert. Spøgelse er vel i øvrigt netop ofte *genert* (spøgelse som sky)? Det samme kan i hvert fald ikke siges om Beck-Nielsen/zombien.

Dette angår deres forskellige modus operandi: Hvis samfundet er en mur (og det er det) graver Thykier i ly af natten en tunnel for at undslippe om på den anden side, men Beckverket løber panden direkte imod selv samme mur, ved højlys dag. Eller rettere og inden for denne artikels konceptuelle ramme: Spøgelse går selvfølgelig, i al ubemærkethed, *gennem* muren. Denne enestående egenskab har zombien ikke.

I øvrigt er henholdsvis Thykiers og Beck-Nielsens forsvindingsmanøvrer (som ikke kan afvises som postmodernistisk pjank) heller ikke identiske. I samtalebogen med Mikkell Bolt, *I sammenbruddets tjeneste*, understreger en repræsentant for Beckverket, at det er afgørende at være indstillet på at betale den dyreste pris overhovedet, eller i hvert fald "et skålpund kød," for overhovedet at få en effekt i sin forsvinden (Bolt & Beckwerk, s. 95). Denne risiko løber Thykier ikke i samme grad, om end man må konstatere, at hans forsvinden er mere radikal end eksempelvis Thomas Pynchons, hos hvem forsvindingen og anonymiteten ("the crime they styl'd 'Anonymity'" (Pynchon, s. 9)) forbliver en uafhængig

og uintegreret del af hans praksis. Hos Pynchon finder vi alene en biografisk forsvinden, uden relevans for værkerne selv. Men Pynchon og Thykier har alligevel en vis grad af paranoia til fælles, som sætter sig eftertrykkeligt igennem i deres respektive bøger. Som Thykier lader en af figurerne i *Daglig tale* udbryde: "Bare fordi jeg er paranoid, betyder det ikke, at de ikke er ude efter mig." (*Daglig tale*, s. 38).

Under alle omstændigheder er kunsten fysisk men altid på forskellige måder. Den kan give dig hånden, den kan spytte på dig, kærtegne dig, omfavne dig osv. Claus Beck-Nielsens værker lader sig umiddelbart forstå som et håndtryk fra *hinsidan*, men hvad er Thykiers så? Et møde uden vejledning; et møde til hvilket det ville være vulgært at give hånd. Knuset er definitivt et *no go*. Måske et nedslået blik og et til, på én gang. Eller det generte smil, man tilbyder fremmede, man går i møde på en lang gang. Det er i den forbindelse værd at huske på, hvad Deleuze siger om sumobryderes favntag, at det er fantastisk rørende og på sin vis præget af en intens og virtuel bevægelse: langsomhed og ekstrem fart på samme tid. Mikkel (ikke *mig*) ville sikkert sige, at rummet, som de to fede mænds kroppe etablerer, er intimt.

4. Skyggeboksning, spøgelsesdans og sumobrydning

Det leder os direkte frem til dette kortfattede og konkluderende afsnit og tilbage til sportsmetaforene fra tidligere. Der er ikke nogen tvivl om, at Thykier selv udkæmper en form for skyggeboksning – jf. titlen og Deleuzes credo: "The struggle with the shadow is the only real struggle" (Deleuze, s. 44). Det er en kamp med skygger og spøgelser, ikke mod vindmøller. Men måske er der ikke den store forskel, når alt kommer til alt. Det synes på samme tid at være en skønartet dans og en umulig kamp. Thykier henviser i *Skyggeboksning*, men også andetsteds, til kontroversen med kollegaen Janus Kodal, som til Thykiers udtalte utilfredshed tog et billede af ham til sin hjemmeside. Som en af overskrifterne i *Skyggeboksning* lyder (med slet skjult henvisning til Janus Kodal): "Anus er latin for røvhul og arena et andet ord for boksering." Dette fotografi bliver i al fald ved med at spøge og forfølge ham og tvinger ham ud "i en eksistens mellem liv og død, uden at være hverken levende eller død ... en mellemzone" (*Skyggeboksning*). Denne eksistens accepterer Thykier vel til sidst, i og med han til sidst i bogen har ladet et selvportræt trykke? Dette i vid udstrækning spektrale portræt – som i teksten bl.a. ledsages af spørgsmålet "Et genfærd eller en hjemsgøgt?", og som

unægteligt alluderer Claus Beck-Nielsens talrige fotografier af sig selv – er i hvert fald et tegn på, at Thykier har taget udfordringen op; det er hér, i denne hauntologiske mellemzone, at den generte utilstedeligværen skal finde sted og kampen stå. Han er hermed trådt ind i bokseringen og, som der står sammesteds, ”anspændt, parat til at slå.” Det afsluttende fotografi er ikke så meget udtryk for eller en erkendelse af nederlag (lige så lidt som den nylige entré og given-sig-til-kende på den litterære scene er det), som det er et knock out – men til hvem, til hvilken modstander? Til Janus Kodal, til læseren, til Bogens Civilisation A/S, til samfundet som sådan eller til Thykier selv? Og har et spøgelse overhovedet nok *punch* til at give en blodtud? Kan det blive til mere end et slag ud i luften, andet end en lussing *af* luft?

ALAIN BADIOU *Logics of Worlds. Being and Event II*. Continuum, 2009 / MAURICE BLANCHOT *Orfeus' blik og andre essays*. Gyldendal, 1994 / MIKKEL BOLT & DAS BECKWERK *I sammenbruddets tjeneste*. Gyldendal, 2008 / GILLES DELEUZE *Francis Bacon. The Logic of Sensation*. Continuum, 2005 / JACQUES DERRIDA ”La parole Soufflée” i: *Writing and Difference*. Routledge, 2001 / JACQUES DERRIDA ”En vis umulig mulighed for at sige begivenheden” i: *Passage 61*, 2009 / MLADEN DOLAR *A Voice and nothing more*. MIT Press, 2006 / MARTIN HEIDEGGER *Væren og Tid*. Forlaget Klim, 2007 / THOMAS PYNCHON *Mason & Dixon*. Vintage Books, 1998 / LILIAN MUNK RÖSING ”Den sene Derrida, eller: Er Claus Beck-Nielsen et spøgelse?” i: *Passage 61*, 2009 / MIKKEL THYKIER *Daglig Tale*. Gyldendal, 2002 / MIKKEL THYKIER *Entré – Tre forord*. Anblik, 2009 / MIKKEL THYKIER *Godmorgen, Columbus*. Gyldendal, 2009 / MIKKEL THYKIER *Skyggeboksning*. Forlaget 28/6, 2009 / MIKKEL THYKIER *Gennem mig gik hun i seng med en afdød (hun tog et lig i munden). 12 notater om Vincent Gallo*. Forlaget 28/6, 2009 / MIKKEL THYKIER *Dit ansigt kommer før mig*. Gyldendal, 2010 / MIKKEL THYKIER *Refleksioner i guld og bly. Tre improvisationer*. Anblik, 2010 / (ANONYM) MIKKEL THYKIER *struktur. 16 objekter. forarbejder til Peter Louis-Jensen*. Basilisk, 2003

Film: KEN MCMULLEN *Ghost Dance*, 1983

RASMUS HALING
NIELSEN

RYK / STIRRING STILLS

Samuel Beckett

**STIRRENDE PÅ SOVENDE RYG
AF STILLE VAND**

*Søgeresultaterne 1 - 10 ud af ca. 3.890 (0,60
sekunder). Modificeret.*

Parafraaser over hermafroditten på
omslaget til *Godmorgen, Columbus*

En nat da han sad ved sit bord med hovedet på hænderne så han sig selv rejse sig og gå. Hun ligger helt stille, hvis ikke hendes åndedræt er en levende ryg, vil han tro: Her er en kold Mickey Mouse-krop lykkelig ransaget for drømme. Men hendes tynde øjenlåg af hvid hud viser at hun ser ting han ikke kan se, om så hun næste morgen ville berette ham om landskabets stille vand, hun gik ud i, for at vågne op, kigge på fiskene og kigge på sig selv, i det helt stille vand som var det frosset fast med lidt blomster fra et blomstrende kirsebærtræ fastfrosset i gestussen (blomster i åen åen i blomster) det går smukt frem og tilbage sådan mens hun går frem og tilbage sådan, kunne hun ikke gengive det. *For når hans lys gik ud blev han ikke efterladt i mørket.* Hun kan aldrig vågne slå øjnene op disse hvide tynde øjenlåg er holdt nede af noget så voldsomt som snefnug, men snefnug i flok, vrirlende, landende: blivende til bunker af tungt vådt vand. Det er nok at han ser på hendes ryg, hendes ryg er meget fint holdt kold af koldt materiale. Han behøver ikke kende hendes køn for at elske hendes lykkelige regn af en rygsøjle i to retninger en smule krum fosterstilling nu, lidt mere krum end for et øjeblik siden, hendes negle vil gro, hendes hår vil vokse, han vil lægge sig ned ved siden af hende og gøre alt i verdenen for ikke at vække hende så hendes øjne skal brydes med bunken af sne gennem loftet fra anden sals frie luft til himlen. Gulvet tæret. *Under det stadig skamlen han ikke mere ville eller kunne stige op på for at se himlen.* Under himlen er vinduet ud til verdenen, under vinduet står han ved siden af skamlen. *Når han ikke kiggede ud for at se det som lå nedenfor var det måske fordi vinduet ikke var lavet til at blive åbnet eller måske han ikke kunne eller ville åbne det.* Han behøver ikke at se himlen med en gul kylling i en gul bygning med en gul plastichjelm på hovedet, det behøver han ikke, plukke, plukke fjer med fedtfingre: nøgen og dog stadig skinnende som nu de tusinde stjerner og rige salamandere i æg, og en gul kylling ikke i en gul bygning men i et gult æg sejlene fra øst til vest i vinduets flade, nedenfor? *Måske vidste han kun altfor godt hvad der lå nedenfor og ønskede ikke at se det igen.* Han vender sig i det inderste, vender sig bort fra den uorden han ser i sig selv når han ser sig selv gå rundt i haven som en glad mand, der ikke er glad, med et smil gået den forkerte vej. Man kan gå meget forkert med munden, siger han ud i luften, sukker,

træder op, først med den ene fod så den anden, på skamlen. *Så stod han simpelthen der højt over jorden og så gennem den skyede rude den skyfri himmel.* Den dag ser han i spejlet sig selv: **STIRRENDE PÅ SOVENDE RYG AF STILLE VAND** 12. nov 2009 i skovbrynet med hænderne Bjørnens klør var skarpe. Men *stille vand*. Deres flugtvej. Vil den forfølge dem? I så fald fløj den *sovende* bjørn 300 kilometer ind i Døden 3 indlæg – 2 forfattere Men denne gang var det ikke noget der fik hendes tænder til at løbe i *vand*. ... Hun begyndte at snorke ganske let, *stille* Og med et åbnede den *sovende* sine øjne på vid gab, de var grå, havde vendt sig om på *ryggen* da hun og hun *stirrede* først bare op i det mørke **00 MUSIK ORD PERSONER** helt *stille* Jeg skal høre blodet suse gennem ansigtet ruden *Stirrer* forbi mig selv i mørket det kolde *vand* ... ændres fra rude til spejl *Stirrer* jeg på din *sovende* krop Ung og ubrugt, ... dig i *ryggen* og trak dig med der skriger i dine ører

Som en ved sin forstands fulde brug vidste han ikke da han til sidst var ude igen hvordan han ikke var ude længe igen da han begyndte at spørge sig selv om han var ved sin forstands fulde brug. Hun ligger stadig helt stille og hun har en T-shirt på men den er for stor, hun vågnede op. Brød sine øjenlåg op af smeltede fnug i store driver, det var en T-shirt hun gerne ville låne af ham, fordi det stille vand fra den smeltede sne på hendes øjenlåg havde gjort hende kold i kroppen, kold som hun i forvejen er på grund af materialet hun er gjort af. Dynen var gledet ned af hendes ene skulder, skulderen der ikke lå mod madrassen. Han gav hende en T-shirt og gav hendes skulder et klem for nattens dør på klem for det opkrængende daggrys metalmund over det hele, en grå som kun kendes af ham fordi han kigger på hende og sikrer sig at hun falder i søvn igen, så det stille mørke blæk i hans hår fosser med vinden mod det stille vand i hendes ryg; vandet og håret blandes, og han er slet ikke sikker på noget. *For kunne nogen der ikke var ved sin forstands fulde brug med rimelighed siges at spørge sig selv om han var ved sin fornufts fulde brug og hvad mere er lade resterne af sin forstand beskæftige sig med denne rådvildhed på den måde han må siges at gøre det hvis han i det hele taget bør siges?* Der bliver slet ikke vejet ord og ord bliver ikke kastet ud i luften – ligningen er: mål negles længde i tid og få neglens længde senere til at sige hvor længe hun har ligget som statue i hans seng med hår helt lyst fra en blå himmel, med sovende ryg langt ind i tiden, hvor lange var neglene ikke blevet før han begyndte en langstrakt march gennem sand det stille vand har skubbet op, neglene får med lineal, hun vågner ikke hun er en statue af en sær tids unge gudinde, og han begynder at skubbe sandet tilbage som var det den dyne, hun kold iført hans T-shirt er under, som en flad hånd forfra og bagfra, stille suk, okay hun sover og går i det stille vand der nu begynder sin rejse i alle retninger. *Det var derfor i skikkelse af et mere eller mindre forstandigt væsen han til sidst han vidste ikke hvordan dukkede op i den ydre verden og ikke havde været der mere end seks-syv timer efter uret før han ikke kunne lade at begynde at spørge sig selv om han var ved sin forstands fulde brug.* Hun kravler nøgen op af et bjerg og gemmer sig med røven bar bag et krat, krattet har været antændt, asken kører hun fingrene igennem, hun tegner

først sig selv i ansigtet, tegner sig selv som en anden der har kravlet nøgen op af et bjerg og gemt sig selv med røven bar bag et krat, krattet har været antændt, asken køres fingrene igennem, en anden er nu tegnet i hendes ansigt, en anden vasker ansigtet med stille vand, på vej i alle retninger, derefter tegner en anden en tredje der har kravlet nøgen op af et bjerg og gemt sig selv med røven bar bag et krat, krattet har været antændt, asken kører en tredje fingrene igennem, en tredje tegner først sig selv i ansigtet, tegner sig selv som en fjerde der har kravlet nøgen op af et bjerg og gemt sig selv med røven bar bag et krat, krattet har været antændt, asken køres fingrene igennem, en fjerde er nu tegnet i en tredjes ansigt, en fjerde vasker ansigtet med stille vand, på vej i alle retninger etc. etc. nioghalvfems der har tegnet sig selv i hendes ansigt med soden fra et nedbrændt krat senere er hun meget sort i ansigtet, sidder stift, uden at berøre stoleryggen. rejser diget sig som ryggen på et *sovende* fortidsdyr. I dets græspels anes tynde skilninger, hælde *vandet* på kaffen MED HVALROSSER inde i bugten. På en lav klippekold sad en ravn, og ind imellem de *sovende* kæmper småfugle: sine tænder i sin sidemands ryg, ... De lagde sig i det lave *vand* og *stirrede* på At bære det ubærlige Ambulancen kørte os gennem den *sovende* by. Ruderne i husene var sorte og lukkede. *Vand*, der skvulpede *stille*

Så videre til standset da til hans øren fra dybt inde åh hvordan og her et ord han ikke kunne fange det skulle ende hvor aldrig inden da.

Hendes ansigt taler med stille vand i en retning, taler men river også tegningen af: hundrede bag et krat på toppen af et bjerg, og vender sig om på siden igen uden ryg dekoreret af nattens sod. Det ser ikke sort ud i den forstand at det er håbløst men sort ser det ud i hendes ansigt. *Hvil da før igen fra ikke længe til så længe at måske aldrig igen og så igen svagt fra dybt inde åh hvordan og her det manglende ord igen igen det skulle ende hvor aldrig inden da.* Små tegn på liv i hendes døende øjne af for meget stille vand hvidt som mælk, hvid hud som såret porcelæn smidt i en container tømt om morgenen det nu er, men ansigtet lyver ikke om landskaber og rindende vand gennem landskabet lyver ikke om vand som mælkevid flod rivende krat med sig sort sodet krat mælkevid flod med kroge rivende sort sodet krat med sig, så hun græder stille hvid mælk nedover sin spinkle brystkasse og han lægger hånden på hendes spinkle brystkasse, siger tre ord, men vil ikke myrde hende ved at holde op med at studere hendes krumme ryg der vælter op til hendes hår hvor det lyse hår i daggrøets metalliske mund synes gråt revet op af stille vand som tabt stille vand nedover hendes ansigt og hoved, holdt et par sekunder men så gives der også slip og det metallisk grå hår søger udseende af sø, kastet ned vand langs hendes nakke og nedover hendes ansigt, vasker sod væk, vasker hundrede bag et krat i bar røv på et bjerg i hendes ansigt væk. *Under alle omstændigheder hvad end det kunne være at ende og så videre var han ikke allerede som han stod der helt bøjet sammen og til hans øren svagt fra dybt inde igen og igen åh hvordan noget og så videre var han ikke så vidt han kunne se allerede der hvor aldrig inden da?* Stille vand taler den mælkehvide i mælet mund som et spøgelse – op af daggrøet i landskabet som op af floden flotte farveløse sommerfugle – uden retning. Fragmenter af virrende stjerner til et hår som hendes altid lige over rygsøjleflod flydende op i det der gør hendes nakke urørlig og kold som marmor blandt en verdens mennesker centimeter over jorden i sengen ikke alene slet ikke alene, En mand kom til byen – Ida Jessen Der bliver *stille* lidt. rumsterer og hvisker til vores *sovende ...* hånden i *vandet*. **NB: er ...** i Bregnerne, Esben *stille stirrer*, og Kinden rødmer svagt, og langsomt stiger

Rygen, og taler saa til J. P. Jacobsen En Ugestid efter at hun havde fundet Søren *sovende*, sad Marie Grubbe under den store Bøg, paa Lyngbakken midt inde i Fastruplund. Hun sad med *Rygen*.

"I vil aldrig mere kunne glemme mig"

I et interview, der blev optaget i slutningen af halvårerne, fortalte Michel Foucault, at det der slog og fascinerede ham ved forfattere som Bataille, Blanchot og Klossowski var, at deres problematik ikke var konstruktionen af et system, men af en personlig erfaring:

Hvad repræsenterede de for mig? For det første invite-rede de til at sætte spørgsmålstegn ved subjektets status, dets ophøjethed, dets fundamentale funktion. For det andet, overbevisningen om at et sådant arbejde ville være meningsløst, hvis det forblev indskrænket til spe-kulation. At sætte spørgsmålstegn ved subjektet betød, at det var nødvendigt at gennemleve noget, der førte til dets faktiske ødelæggelse, dets opløsning, dets eksplosion, dets omdannelse til noget andet.¹

Med subjektet der forsvinder, opløses, omdannes til noget andet, men noget der stadig kaldes personligt,² giver det måske mening at tale om en modsætning til det livssyn, verdensbil-lede eller den tilværelsesfortolkning, som et subjekt kan stå inde for, om noget som kan dække over den måde erfaringen folder sig om eller ud af sig selv på undervejs i processen. Den foreløbige løsning her er at omtale de strukturer, som erfaringen samler sig i, "når subjektet forsvinder og alt krøller sig sammen som en tom cigaretpakke eller et kasseret pa-pirark" som erfaringsverden: Hvis skrivehandling bruges som et eksempel på noget, der på den måde er på grænsen til en erfaring og selv udgør en grænse for erfaring, svarer det til, at det der skrives, uanset *hvad* det er, samler sig i strukturer, der er "genkendelige, men ikke helt genkendes fra andre." Noget der opleves som klaustrofobisk og fører til forsøg på at undslippe strukturerne ved at udvide erfaringens grænser, erfaringshorisonten; forsøg der efterhånden også samler sig i en erfaringsverden, hvis strukturer er bemærkelsesværdigt lig den forrige. (Klaustrofobi → udvidelse eller undvigelse → klaustrofobi (osv.): det er en puls, og som konsekvens af den – mærkeligt nok ryster den mig – en personlig ustabilitet.) Hvis det er de karakteristika, der foreløbig kan isoleres, puls og personlig ustabilitet, medvirker de til, at erfaringsverden

må betragtes som en begrænsning af evnen til fortolkning, som noget der undviger kontrol og som det er umuligt at af-finde sig med eller føle sig tilfreds med.

Ikke at kunne tage hånd om erfaringsverden, oplevelsen af noget, der ikke kan håndteres, noget der er uden for kontrol, er her, som udgangspunkt, forbundet med de to ord, de to begreber, intimitet og generthed, uden at der helt kan siges, om de er en virkning, en effekt (affekt), reaktion eller årsag. (Før og efter giver ikke – ikke rigtig – mening her; før og efter er også noget, der tilsyneladende, som oplevelse, forsvinder.) De to begreber, de to ord, drejer om, indkredser to andre: i det omfang livsanskuelse eller tilværelsestolkning, verdensbillede, er noget et subjekt står inde for og gør til – eller i hvert fald ser som – en del af sin identitet, følger der med erfaringsverden et spørgsmål om anonymitet, lad mig sige det; og da det personlige pronomen jeg ikke længere kan være et fundament, hverken grammatisk, i en sproglig gengivelse af erfaringen, eller mentalt, i tankerne og erindringens gennemspilning af den, følger også et spørgsmål om det personlige pronomen mig som personligt problem.

Det er det væsentligste her, noget som ikke bør glemmes: forståelsen af brugen af det personlige pronomen mig. Hvis der siges: ”Med opløsningen af det jeg er sættes et andet bevægelsesmønster i, ja, bevægelse: mig. Den opløsning er ikke nødvendigvis et problem. Problemet er snarere manglende forståelse af og for det andet bevægelsesmønster. Så længe det ikke kan beskrives, forstås eller på anden måde håndteres er det umuligt at guide mig uden om en psykose” – ”Både litteraturens og den fælles verden er uvirkelige for mig, opleves som uvirkelige af mig: Det eneste virkelige er det, der skaber mig, som samspillet mellem to, den gensidighed der kaldes generthed; dér viser eksistensen sig som et liv, et liv der hverken tilhører dig eller mig.” – forstås det måske, at det personlige pronomen mig kan bruges om to umiddelbart uforenelige personforhold, fx ”læserens forsvindingspunkt” og ”ophavsperson”, så der ikke henvises til min person med mig, selv ikke når den, min person, er uskelnelig fra mig?

Gensidigheden, genertheden, som det omtales i citatet, det ikke at indtage en fast position, kendetegner mig, brugen af mig: Så det er ikke sådan, at kendskab til min person og mit personlige liv fremmer forståelse af mig, af det personlige pronomen mig. Det er omvendt: Selv hvor der med mig tilsyneladende henvises til min person, er det væsentligste figuren mig, som noget der underminerer hvad

der i almindelighed forstås ved fx at sige "mit liv", ligesom den forståelse af det personlige pronomen mig, der strejfes eller antydes, de betingelser for mig der tilnærmes her, farver ethvert udsagn, hvor der siges "person", og udvisker, snarere end tilslører, dets almindelige betydning.

Baggrunden for det er oplevelsen af at gennemgå en erfaring, der fjerner én fra den almindelige tilknytning til tilværelsen; som antydet gør det den almindelige brug af sproget fremmed for mig, men ikke bare sproget: bl.a. værdsættelsen af kulturen (fx litteraturen, poesien) og forholdet til andre mennesker (fx seksualiteten) ændres også i det øjeblik det er umuligt at afvise den erfaring. Hvis "jeg" ikke kan bruges i en gengivelse af den, og hvis identitet heller ikke kan, hvis det er en erfaring, der gør det umuligt at støtte sig til de to størrelser, bliver det umuligt at sige *hvem* der gennemgår den erfaring; dvs. der kan godt siges: "Det er mig!" Men hvad det "mig" dækker over, hvad det er for et mig, hvad der menes med mig – som indtil da er et tomt begreb – er det op til, nå ja, mig, at skitsere eller afdække.

Alt det her, det formulerer sig meget beskedent, meget upåfaldende; dets medierende objekt kan være: et glas vand, en cigaret (en andens), et brev (som del af en brevsveksling; som korrespondance), et arkæologisk fund (et af årebladene fra Tybrind Vig), eller et ansigt (i en situation hvor der ikke kan siges eller tænkes andet end: *dit ansigt*). Så i en vis forstand kan der siges: "Et glas vand skiller mig fra verden," og med det menes, at der ikke skal mere til for at ændre forståelsen af sproget og seksualiteten end at stirre ned i et glas vand, at det syn der møder mig dér er nok til at fjerne mig fra andres idé om tilværelsens højeste prioritet, og at det syn, synet af en dobbelt gennemsigthed, også fjerner mig fra mig selv, gør mig fremmed for mig selv.

Der er ikke noget usædvanligt i at gennemgå en erfaring, der fjerner én fra den almindelige tilknytning til verden. Det må der i hvert fald gås ud fra. Men når det også er et udgangspunkt, at den erfaring, det der er tale om her, et liv som mig, er upåfaldende, på sin vis beskedent, at det viser sig i beskedne og upåfaldende situationer og ikke gør opmærksom på sig selv, er det usædvanligt overhovedet at blive forstyrret af det og gennemgå det som den eneste væsentlige erfaring: Det er oplagt, at et liv som mig, i det omfang det er et liv som objekt, ikke er fremmed for fornedrelsen og oplevelser af formørkelse, men med beskedenheden, det upåfaldende, skyder oplevelser, der normalt unddrager sig opmærksomhed, sig ind

i distraktionen som øjeblikke af skønhed. Så på trods af de ”mørke” skildringer – ”alt krøller sig sammen”, ”klaustrofobi”, ”forsvinding”, ”det eneste virkelige” osv. – er det en erfaring, der kan være præget af en særegen glæde eller henrykkelse, af øjeblikke af en særegen skønhed. De øjeblikke kan bare ikke retfærdiggøre den: Hvis der i stedet for ”alt krøller sig sammen” siges ”med mig vendes vrangen ud på den kendte verden [uden at den af den grund synes at ændre udseende]” er søgen efter skønhed ingen retfærdiggørelse for at få vendt vrangen ud på alt, lige så lidt som kontakt med ”mørket” er det. Den eneste retfærdiggørelse, den eneste begrundelse for ikke at afvise mig som objekt for en erfaring, der fjerner én fra den almindelige tilknytning til tilværelsen, er mellemgrunden, det der tidligere omtaltes som: *En puls – et liv. Et liv der hverken tilhører dig eller mig*. Et liv som omfatter både henrykkelsen og formørkelsen og opfatter dem som noget, der lige så lidt kan undgås som efterstræbes; et liv som adskiller sig fra verden og afviser den og dens krav som irrelevante; et liv som bliver forført af det, der ikke kilder nogen selvopfattelse.³

At træde usynlig frem på et terræn og gå gennem smerte uden at vide det; at gennemgå en erfaring der fjerner én fra almindelig tilknytning til tilværelsen og gennemgå den som den eneste væsentlige og sige ”med mig vendes vrangen ud på den kendte verden”; at gennemgå en erfaring og ikke længere kunne sige ”min, mit ...” Det er udgangspunktet. Når der opstår problemer med at bringe den erfaring ud i verden, så det der er tale på indersiden viser sig som stumhed på ydersiden, og det der er tale på ydersiden som stumhed på indersiden, uden at der af den grund rigtig kan siges, hvad der er inder-side/yderside i forhold til mig, sker der et langsomt skred mod noget der ikke skulle siges:

Da folk fra forlaget H Press i august 2004 inviterede mig til at deltage i deres SERIE A, et kollektivt projekt der skulle belyse forholdet mellem tekst og flade, foreslog de også, at det kunne ske anonymt. På den måde viste de, som nogle få, forståelse for en praksis, der fremmer en erfaring, hvor der ikke længere kan siges ”min, mit ...” Uanset at det var en fin gestus, virkede det ikke relevant at blande deres kollektive problematik med en anden og mere diffus problematik på et tidspunkt, hvor det i realiteten var opgivet at sætte den igenem som værk, af forskellige årsager, hvoraf den væsentligste var den praktiske erfaring af at have fået mindre og mindre

indflydelse på hvilke veje, hvilke former forfatterskabet ville tage, hvad der ville blive udgivet og hvordan; noget der ikke ville ændre sig med en enkelt udgivelse: På det tidspunkt var der en stor mængde upubliceret materiale, som ingen ville kendes ved, og det ville der stadig være bagefter, ligesom der stadig ville være en stor mængde upubliceret materiale, som forlagene havde taget til sig, men som tilsyneladende var gået i stå undervejs i processen fra arbejdsmateriale til udgivet værk, så udsigterne til, hvornår det kunne udgives og hvordan, samt motiverne for overhovedet at få det udgivet, efterhånden fortabte sig i det dunkle, ligesom årsagerne – i de fleste tilfælde tilsyneladende økonomiske – til den fortsatte udsættelse; de par værker der allerede var udkommet ville stadig virke som små og tilfældige forstyrrelser fra – men ikke af – et konstant og uafbrudt arbejde, som de ikke nødvendigvis har noget iøjnefaldende tilfælles med; og fordi de værker hovedsageligt er udkommet under mit navn, selv om det ikke altid er sket med min gode vilje, ville det uundgåeligt gøre mit navn til tyngdepunktet for en evt. opmærksomhed. Der ville kort sagt stadig være en uoverkommelig afstand mellem de lejlighedsvis og tilfældige værker og et konstant og længerevarende arbejde, som i forskellige formater, bestemt ud fra anderledes frie hensyn og bevæggrunde, kredsede om anonymitet; en adskillelse mellem arbejde og værk der kan illustreres med en beskrivelse fra Maxim Gorkis erindringer:

I sandet lå der en mængde glassplinter, der glimtede mat i måneskinnet. Disse glimmerlys mindede mig om, hvordan det var at drive med strømmen på floden Oka, liggende på et stykke flådetømmer og stirre ned i vandet; engang kom der pludselig, tæt ved mit ansigt, en mægtig gedde til syne; lige under overfladen gjorde den en brat vending, flød nogen tid med siden opad, skinrende som en glat menneskekind, så på mig med sit ene runde, ubevægelige øje og dykkede så atter ned i dybet, kredsede som et faldende ahornblad.

Det liv der leves i dybet, som en skygge blandt andre skygger, blandt artsfæller der leves af og med, og hvor der kan manøvreres op imod eller med strømmen efter indskydelse eller daglige behov, svarer til det konstante, uafbrudte arbejde; de lejlighedsvis og tilfældige værker svarer til det øjeblik – eller mindet om det – hvor der stiges op mod overfladen og nærmest som en død flydes parallelt med den, mens en

verden, der ikke kan leves i og som forundret betragter én, betragtes med ét opadvendt øje; måske spredes der også ringe i det stille vand, inden der dykkes tilbage ned i dybet og dets skygger.

Dén adskillelse mellem arbejde og værk, *oplevelsen* af den, svarer til – eller er en parallel til – den oplevelse, den erfaring, der er beskrevet som udgangspunkt ovenfor, og skyder sig ind under den og spejlvender den, på samme måde som gedden der glider skævt op mod overfladen har kunnet se sig selv spejlet i overfladehinden over sig, inden den brød igennem den og med det ene øje holdt sig i kontakt med dybet og med det andet stirrede ind i Maxim Gorkis barneøjne: Med den tilfældige overgang fra arbejde til værk – dvs. ikke så meget i det tilfældige som i nogle ydre forhold – sker der en tilbageføring til en forestilling om kontrol, om godkendelse. Den forestilling er spejlvendingen: Allerede med det første forlagssamarbejde, i 1997, var der en aftale, mundtligt, om anonym udgivelse; noget der blev forhindret af nogle ikke nærmere angivne medarbejdere på forlaget, så det fra den første udgivelse i praksis blev forlaget, der administrerede det, der ellers angiver den mest personlige godkendelse: mit navn.⁴ Det efterlod følelsen af, at den eneste form for godkendelse ville være at undlade at godkende med mit navn. (Det var det H Press henviste til med invitationen til anonymitet.) Hvis der på det tidspunkt var en forestilling om, at den litterære verden havde en vis bevægelsesfrihed i forhold til samfundets almindelige krav (om identitet m.m.), syntes det at give indblik i, hvordan modstand er umulig gennem argumentation eller modsprog: Der er godt nok en politik, som det er muligt at tale sig til rette indenfor, men den er inferior i forhold til de forhold, den *mechanics of force*, der omgiver en argumentation, og som forbliver uforandret af en anden sprogbrug (et ”modsprog”).⁵ Det forklarer fastholdelsen af fokus på en anden organisering, ikke bare af sproget, men også af dets ydre rammer, dets vej ud i verden, efter den første udgivelse og flytningen af praksis til to sprogformer, hvor den omgivende handling kan være lige så væsentlig som udsagnene: én der var fri til eksklusivt at koncentrere sig om at udvikle sine egne regler for en sproglig gengivelse af den erfaring, der er beskrevet som udgangspunkt, og derfor udelukkende var interesseret i at forstå det personlige pronomen mig (korrespondance), og én som i højere grad fulgte en almindelig grammatik og derfor kunne bruge ordet jeg uden bare at lade det referere til sig selv, men som vidnede om

forholdene for enhver udsigelse (daglig tale). De to, korrespondancen som en skriftlig erfaring der ikke er litterær, men en bevægelse i et fysisk og socialt rum der undersøger, ikke *hvad er det muligt at skrive*, hvilket er litteraturens spørgsmål, men *hvad er det muligt at skrive til (en anden)*, og den daglige tale, som ikke er hverdags sproget, men den situation der tales i, og som forstyrres eller skanderes af enhver reaktion fra samtalepartneren, uanset hvor minutios gestussen er, har del i den mellemgrund, som omtales tidligere.

På tidspunktet for H Press' invitation gav det ikke længere mening at se afstanden mellem arbejde og værk – en afstand som er tiltaget ved hver navngiven udgivelse – som en forhindring. Det virkede mere oplagt at sige: "Okay, det er åbenbart umuligt at gøre det, som alting (min sensibilitet) trækker mig imod; selv om det gør mig til én af de mange, som har en anelse om muligheder og behov, men alligevel med vores handlinger accepterer det forhåndenværende system og dermed stabiliserer og bekræfter det som den eneste mulighed, er det bedre at gøre alt det, der er mig imod," og opfatte adskillelsen mellem arbejde og værk og det upublicerede materiale som en lejlighed til ødelæggelse.⁶ Der kan fx siges: "Med en tilfældig overgang fra arbejds materiale til udgivet værk forsvinder enhver nødvendighed ved de udgivne værker. Det ukrænkelige ved dem forsvinder. Enhver orden er derefter tilfældig." Det medfører en vis lethed, at det der allerede er skrevet ikke er reserveret til én lejlighed, men kan gentages. Det inviterer til en vis skødesløshed: "Hvis der er noget, der ikke kommer med her, hvis der er noget, der ikke forklares godt nok her, så står det nok et andet sted og forklares bedre dér." Det giver lejlighed til mere eller mindre sorgløst, mere eller mindre nådesløst, at samle materiale uden hensyn til, hvor det stammer fra, og hvilken sammenhæng det indgik i tidligere: "De arbejder der klippes i forstyrres ikke." Eller sagt på en anden måde: "De har haft deres tid og værdi i den sfære de har været del af; de mister intet i værdi, fordi de ikke bliver del af en udgivelsesverden; de er allerede historiske; der er ingen grund til at betragte, *hvem* de har været tilgængelige for og *hvordan*, som afgørende; udgivelse er hverken deres fuldendelse eller mål." (Kort sagt: "Værkerne betragtes som sekundære, og det konstante, uafbrudte arbejde, som de kun er en kort forstyrrelse fra, som primært." Ud fra den betragtning er forlagsudgivelse, for også at sige det kynisk: "kun et økonomisk spørgsmål, et spørgsmål om mulighederne for økonomisk anerkendelse. Spørgsmålet om

tilgængelighed kan ikke være det afgørende. Der er rigeligt med andre muligheder for udbredelse.” Noget der selvsagt ikke fremmer en litterær produktion.)

Her nærmer vi os, langsomt, det personlige motiv for alligevel at bruge dele af det materiale, som ellers er gået i stå i processen fra arbejde til værk, i en serie som uden at praktisere det giver indblik i en praksis; en serie som uden selv at være et eksempel giver eksempler på hvilken slags forfatterskab, i det omfang det overhovedet kan omtales som *ét*, det ikke lykkedes at sætte i værk; en serie som ikke har fuldendelsen, men opgivelsen og skuffelsen som princip: Ved at bruge teksterne fra 1995–2004 som materiale i en serie og udgive den under mit navn, kommer serien til at stille sig i vejen for en praksis, der fremmer en erfaring, hvor der ikke længere kan siges ”min, mit ...” Det får mig ikke til at føle mig tættere på den almindelige litteratur, delt som den er mellem hensynene til en identitetspolitik og forestillingerne om en autonom litteratur, at serien på den måde distancerer mig fra de hensyn, der ellers har karakteriseret og dirigeret mig: Der tvivles lige så meget på den retning det her arbejde har ført mig ud i, som på den retning dagens litteratur følger. Så under den her præsentation af serien, i det pust hver side giver fra sig, når der bladres i dem, er der et åndedrag: ”Det her er noget, der tvivles på,” uden at det gør det forhåndenværende til et alternativ.

Det ville passe mig bedst at sige, at der ikke kan gøres krav på serien eller teksterne i den som mine, at en tekst af Laura Riding er en lige så væsentlig del af det konstante, uafbrudte arbejde som de personlige tekster, men at de alle sammen er i berøring med mig, mig som skitseret, og derfor kredser om en forståelse af det personlige pronomen mig som står uden for genitiv-forhold. Det er en påstand, som strider mod almindelig ordenssans. Det kan ikke forventes, at nogen vil tage den til sig som andet end et udtryk for koketteri. I stedet kan der fortælles, at en oplevelse af, at navnet (mit navn) måtte trække sig tilbage, så snart der kom personlighed ind i en tekst, så snart den fik temperament, ledsagede skrivningen, selv når der bare var tale om at kopiere eller foretage en let redigering. I visse tilfælde fulgte også en oplevelse af, at en gruppe tekster krævede deres eget navn som en akse at samle sig om, og ikke bare en titel. Men i de fleste tilfælde udviskedes navnets plads helt. Det er sandsynligvis ikke nogen usædvanlig oplevelse. I hvert fald findes elementer af det,

men vist kun elementer, allerede andre steder: Et forfatter-skab med flere navne, delte navne, eller helt uden navn, et forfatterskab i flere hastigheder, et forfatterskab der egentlig ikke er *ét*, osv. De tekster, der inddrages i serien, indgik tidligere i sammenhænge, der ved at fjerne forfatternavnet ville sætte *dé* elementer, der giver opsplittelsen krop, fri fra dem, der stadigvæk vil samling mod *ét* og en tilbageføring til identitet. For en læser der skulle orientere sig i forhold til den, ville navnløsheden forårsage en fold i eller af erfaringen; den ville have betydning for den måde erfaringen kunne orientere eller samle sig på; den ville gøre det nødvendigt at læseren, ligesom teksterne, måtte kredse om en brug af det personlige pronomen *mig*, som ikke kan forstås under navnets synsvinkel. Med en forståelse af *mig* som uendeligt forskelligt fra det jeg er, forstås det også hvad det vil sige at være navnløs, ikke bare i en form der løsriver eksistensen fra *ét* navn og gør det muligt at træde ind i flere navne eller dele navn med andre, ikke bare i en form der gør det muligt at flytte et fiktivt navn ud på en bogs omslag og det civile navn ind i teksten eller lade vokaler flyde fra navnet over i titlen som de eneste vokaler *dér*, eller omvendt, men i en form hvor der slet ikke er et navn at orientere sig efter, og der må spørges: "Hvordan orientere sig når vrangen er vendt ud på det, der normalt regnes for korpus, og det er blevet umuligt at afgøre om det er værkets eller verdens inderside, der ligger blotlagt i et netværk af linier, fordybninger og mere eller mindre gennemsigtige lag af hinder og membraner?"

Det er nok vigtigt at holde sig for øje, at formålet med serien ikke er at præsentere en teori, hvis der med teori menes anvendelsen af et begrebsapparat på et formodet objekt: her er der ikke noget objekt, der kan tages for givet på den måde, og ingen upåvirket position at betragte det fra. Hvis de tekster, der inddrages i serien, er noget, er det snarere manglen på teori og den mangel som erfaring: På den måde er de helt uden indsigter. I deres kredsen om det personlige pronomen *mig* præsenterer de ikke en tanke, men et sprog: De vil opretholde en udsigelse, en skrift, der kredser om det pronomen, væver sig ind i og uden om det, lader det tale fra et liv, som erfaring, uden at lokalisere det med et navn, og uden at nærme sig formidling, som det sker her.⁷ Formidling er en henvendelsesform erfaringen taler imod. Der kan med en vis berettigelse siges, at teori bare er skyggen af praksis, når teori følger efter praksis og evaluerer og isolerer praksis som traumat fra den teatraliske iscenesættelse og udførelse.

Men i det her tilfælde følger teksterne og deres argumentation, deres kritik og digressioner, ikke praksis. De følger det der stiller sig i vejen for praksis, det der hæmmer og udgør en begrænsning for praksis, det der med en vis berettigelse kan siges at skygge for praksis.

Selv når teksterne forklæder sig som argumenter, er de sjældent mere end teser, antydninger, fornemmelser, forundringer og forvildelser, dramatiske udsagn som afslører mere end de kan stå inde for. På den måde er de dårligt nok argumenter, men snarere udtryk for liv. Ulf Linde fortæller i et interview: "En målare som Åke Norlander var ytterst otrevlig, men like förbannet fanns det ett inre liv hos honom. Han var så fruktansvärt levande. Känslan av att det här var en människa som slogs og som menade vad han gjorde." Sandsynligvis er adjektiverne – *otrevlig, inre* – ikke afgørende for en forståelse af hvad Ulf Linde mener med liv, og kan uden problemer udskiftes med andre – *kedelig, stille* – hvis vægten lægges på sammensætningen af liv og følelsen af en konfrontation med et udefineret materiale og en form for eftertryk i eller insisteren på den konfrontation, en konfrontation med konfrontationen, som må være vigtigere end om den konkret giver sig udtryk som et *inre* liv og adjektivet *otrevlig* samt evt. fejlslutninger når dens udtryk artikuleres og bliver til udsagn. Noget lignende sker med papirerne i serien: De gør sig selv til vidner i en konfrontation med et materiale, med et stof, og ophæver som vidner, med vidnets måde at betragte på, forskellen mellem *at stå uden for* og *at inddrages*, uden at *stå uden for* og *inddrages* kan slås sammen til *at stå inde for*. Som sådan har de undersøgelsens og spørgsmålets form, ikke formidlingens og svarets. I undersøgelsen er det kun muligt at se sig tilbage som en måde at se på noget som fjerner sig: Det hele bliver til orienteringspunkter, et net af orienteringspunkter og sigtelinjer, som er meget fjernt fra den tilbagelænedede formidling og det rolige, intelligente overblik. Forskellige stadier vises, men ikke altid mellemrummene mellem dem, ikke altid hvordan der er kommet "fra det ene til det andet." Den viden kan også være fremmed for mig, noget det er umuligt for mig at svare på: Det er som om det er det samme, der gentages igen og igen, i forskellige variationer, men at mere og mere inddrages for hver gang, at der for hver gang sker en bevægelse fra en mindre cirkel til en større, uden at der kan siges, hvordan den bevægelse fra en mindre til en større cirkel sker. Så her kan der vel indføres et andet billede, som er bemærkelsesværdigt lig et tidligere, og

siges, at det minder om de koncentriske cirkler, ringene der breder sig i vandet og bliver større og større, mens det, der har forårsaget dem, deres bevægelige centrum, fjerner sig, synker dybere og dybere, de ringe i vandet som bliver ved med at brede sig længe efter det der har forårsaget dem er ude af syne, de ringe som breder sig lige nu?

Når teksterne samles omkring mit navn, som ikke desto mindre vedbliver at være en falsk akse for dem, tages de ud af deres kontekst, ud af deres ramme. De fjernes fra hensyn og hensigter, der kendetegnede dem og var deres bevæggrunde, og samler sig til noget, der ligner en livshistorie: Det gør det let, og også for let, at forveksle mig med mig, at forveksle mig med mig som person, at forveksle mig med det, der almindeligvis forstås, når der siges "person". Ved at gøre mig til en karakter, der synes at reagere på og agere i sin livshistorie, som om det var muligt at gennemskue og trække det liv, som passerer gennem flere forskellige personer og situationer, sammen som perler på en snor, og som om livet var den ubrudte, sammenbindende snor, er teksterne tæt på at gøre mig til en dramatisk figur i stedet for at kvalificere et udsagn som: "I andre er mig". Men lige så lidt som der kan gøres krav på teksterne som mine, kan der gøres krav på de oplevelser, de beskriver, som mine; der kan ikke gøres krav på den rækkefølge, de fremlægges i, og de følger af dem som drages, som mine: Når der siges "min, mit ..." her, i serien, er det inden for den ramme, der skabes med navnet, og ikke et "min, mit ..." der rækker ud over det. Ved ikke bare at samle, kopiere og citere det arbejdsmateriale fra 1995–2004, som er seriens udgangspunkt, men også parafrasere, redigere, kommentere og kritisere det, på samme måde som det allerede er sket i den her tekst, kan der håbes på, at de mange lag af forskydninger og udsigelsespositioner, som ikke helt svarer til eksistens som lag på lag af forklædning – det som tørklæder, solbriller, makeup, kasketter har gjort os vant til i dagligdagen – men heller ikke helt er eksistens som lag på lag af forsvinding – det som alting (min sensibilitet) trækker mig imod – gør mig til en karakter i bevægelse mod det øjeblik ethvert drama venter på: det øjeblik hvor der trædes ud af karakter.

Navnet der trækker sig tilbage, det sker også her: Når temperaturen i teksten stiger og åndedrættet bliver heftigere, trænges navnet tilbage og efterlader en dyb uvilje mod at skrive sådan her. Det er som om det nu er en trussel mod det liv, der kendetegner mig, som nærmer sig fra to sider; fra én

side af en skrift der måske ikke nærmer sig vanviddet, men i hvert fald fjerner sig fra det almindelige vid og en overskuelig sproglig situation; og fra den anden side af en skrift der krydser tilbage mod den rolige intelligens, men fjerner sig fra mig. Men hvis blikket et kort øjeblik hæves fra ordene her og strejfer de papirer, der er spredt ud på bordet foran mig, den bunke af krydsrefererende notater og manuskripter der arbejdes ud fra, er det oplagt at sige, at det tilsyneladende slet ikke er interessant eller attraktivt for mig at havne i en situation det er muligt at overskue eller forudsæ: "Det er vel bedst, hvis der slet ikke er nogen anelse om, hvordan der vil blive reageret på ens brev?" – "Det har egentlig aldrig interesseret mig med afbalancerede forhold til andre. Heller ikke til dig." Der balanceres mellem to positioner: navnet som den eneste mulighed, en mulighed det er umuligt at føle noget for, andet end skuffelse, og den umulige anonymitet, som er det eneste det er muligt at indleve mig i. På den baggrund ville det være flot at kunne sige, at "smertelige længsler gennemryster mig", men selv skuffelsen trækker sig tilbage. (Det er måske truslen om det, der nærmer sig fra to sider? Dét er det nok også lidt for let at sige.) Det der er tilbage er nærmest ingenting, ingen særlig følelse, bortset fra en tiltagende kulde, og tanken om skuffelsen og desillusionen, det langsomme skred tilbage mod udgangspunktet, som en erfaringsform: At holde desillusionen åben, det er det personlige motiv for at samle materialet i den her serie og på den måde bevidst stille mig i vejen for hensynet til ethvert håb om anonymitet, så det hverken er muligt at genoptage det, der mere og mere ligner en udelukket praksis, eller at vende tilbage til noget andet. Det giver et klart mål for, hvornår serien er afsluttet: Serien er afsluttet, når der ikke er *ét* af manuskripterne fra materialet af korrespondance, forskellige former for daglig tale, notater m.m., der *ikke* er utænkeligt som udgivelse uden noget som er det og mig helt fremmed, men som ikke tvinger det ind i en forudsigelig udgivelsesstruktur, noget som ikke afdækker en forudsigelig bevægelse inden for et givent rum, nemlig serien. Det er en form for afklædthed, ikke at kunne tage noget af det her på mig, men lægge det frem foran mig. Dagens tøj kastet løst hen over en stol.

sep. – nov. 2005

NOTER

1. Nogle detaljer ved indledningen her kunne være anderledes: Det er ikke vigtigt, at det er Foucaults udtalelse (teksten handler ikke om Foucault), ligesom det ikke er

vigtigt, at det er Bataille, Blanchot og Klossowski, Foucault udtaler sig om (teksten handler ikke om Bataille, Blanchot og Klossowski). Det væsentlige er spørgsmålet om en problematik, der ikke er interesseret i systematisk konstruktion – heller ikke litterær konstruktion – og muligheden for en beskæftigelse, der har det som vilkår. Hvorfor så nævne navnene og en omtrentlig dato for interviewet, når alt ellers går ud på at nægte navnet dets væsentlighed og fremtrædende plads? (Datoen er måske af endnu mindre betydning end navnene.) Det er muligt at forestille sig en indledning, der ikke nævner nogen navne, men bare den problematik: ikke konstruktionen af et system, men en personlig erfaring. Når den løsning ikke er valgt her, må det være et spørgsmål om autoritet, om at låne autoritet til noget, der ellers ville virke temmelig vagt, ved at trække nogle genkendelige navne frem i forgrunden. (Det er oplagt. Hvordan og mere præcist hvorfor er mindre oplagt.) Med det der i interviewet kaldes ”ødelæggelse, ”omdannelse” og ”opløsning” kan der ikke gøres krav på nogen autoritet længere, der er ikke længere noget sted at lokalisere den, lad mig sige det: der kan ikke stå inde for erfaringen med navn uden at give den en karakter, der underløber og underminerer den som sin egen autoritet. I bedste fald kan det navn, som autoritet ellers kunne bindes op på, siges at forsvinde. (Og ved at lade navnet forsvinde kunne der, på en anden måde, tilbydes en mindre og mildere version af den erfaring?) Med datoen – og allerede med de datoer som er indeholdt i navnene – gøres opmærksom på noget, der ligner et fællesskab over tid. (Men fællesskab er egentlig ikke den rette betegnelse her.) Dét, en beskæftigelse der mere er koncentreret om et spørgsmål om personlig erfaring end om konstruktionen af et system, at den forløber over tid og hverken begrænses af eller til ét personligt liv (en persons liv), er det, der i det mindste har en karakter eller et skær af autoritet, ikke de nævnte navne. Det skær er det, der lånes her, på et tidspunkt hvor der ikke dækning for at bruge de samme ord om mig endnu. (Det vil der først være ved afslutningen af serien.)

2. Det er Foucault, der kalder det ”personligt”. Det kan undre, når der tænkes på Batailles erklæring om, at *intet var ham fjernere end personlig tænkning (Le coupable)*, og når det Blanchot har skrevet om *et liv der ikke er liv, men stærkere end liv (Le arret de mort)* kædes sammen med hans reduktion af sin biografi til tre oplysninger, *Maurice Blanchot, forfatter og kritiker, født i 1907, hans liv er fuldstændig hengivet til litteraturen og den særlige tavshed, der kendetegner den*, og hvordan han i de sidste år udbydede den biografi ved at skrive om sine venskabs historie, eller rettere sagt om den diskretion venskab har krav på. For Foucault var personlig erfaring i det her tilfælde tilsyneladende en erfaring, der var intimt knyttet til et liv, selv hvor det ikke giver mening at tale om *personlig* og *ét* som klart afgrænsede størrelser, ligesom de almindelige forestillinger om liv ikke er dækkende her, enten fordi det liv, der er tale om, er mindre liv end det, der ellers anses for muligt (Blanchot), eller fordi det overskrider det civile livs begrænsninger (Bataille). Så *personlig* betyder ikke *det der kendes som personligt* og *liv* ikke *det der kendes som liv*.

I den forbindelse en bemærkning om de her papirers brug af Bataille og Blanchot m.fl. Det ville være dumt – eller i det mindste misvisende – at tro, at de bygger på et indgående kendskab til og en dybtgående forståelse af Foucault, Blanchot, Bataille m.fl. De kan ikke vise nogen udførlig forståelse af Blanchot, Bataille og de andre, der er nævnt. Det er mere et spørgsmål om temperament, om forståelse *for* dem: De har skrevet intelligente ting om spørgsmål, der synes fælles, og der er forhold ved deres arbejde, træk ved det, der kendes *som* og *gennem* temperament (hos Blanchot fx lys-skyheden, hos Bataille de fuldstændig rodede manuskripter samt det rod de henlår i ved hans død, oplevelsen af ”at have skrevet i så og så mange år og hvad er der kommet ud af det?” samt inddragelsen af andre i et arbejde med ”kommunikation” og ”fællesskab” – uanset om de ord betød noget andet for Bataille end de gør for mig – som ikke var rent skriftligt, og med inddragelsen af andre også hos Bataille et spørgsmål om venskab og om grænserne for venskab). Det er tvivlsomt om det kan kaldes inspiration, når vi ikke deler åndedrag. De er masker. De tjener først og fremmest til at sætte egne erfaringer lidt i skyggen. Det er tættere på udnyttelse, og de nævnte træk er træk der kan udnyttes. Det giver fx ikke mening at tage Blanchots tilnærmelsesvisse usynlighed som model i dag. I dag kan der i stedet for, på alle mulige måder, spørges: *hvad gjorde den mulig?* For i dag er den umulig, og så godt som utænkelig, utænkelig og utilstedelig. Den kan kort sagt udnyttes: Den kan bruges til at tvinge de træk ved verden, der har ændret sig, til at vise sig. På den måde kan den bruges til at skabe erfaring, en erfaring der også vender sig mod mig og på samme måde som et legeme, der afbøjes i dets bane ved møde med et andet, får mig til at ændre kurs.

Om Emily Dickinsons liv tilbagetrukket i barndomshjemmet, hvor hun levede så meget op til sin tids og sin classes kvindeideal, at hun drev det ud i overdrivelsen og med signaturen *Bror Emily, Onkel Emily* i dele af sin korrespondance subtilt forvrængede spørgsmålet om køn, kan der siges, at dét også var en måde at behandle legemet som et investeringsobjekt på, i en afvisning af alle økonomiske hensyn. Det samme, legemet

som investeringsobjekt og en afvisning af alle økonomiske hensyn, kan sandsynligvis siges om Blanchot og utvivlsomt om Bataille. Og det er måske det bedste svar, at det i den her sammenhæng umiddelbart er svært at forstå andet ved udtrykket *personlig erfaring* end en erfaring, der forholder sig til legemet, eller en erfaring legemet forholder sig til, en erfaring af at legemet skrider ind på bevidsthedens område, af bevidstheden som legemets skygge på åndens (eller sjælens) område, selv når det konkrete legeme holdes uden for det synlige (Blanchot), og selv når det sker gennem den dramatiske figur, en stedfortræder (Bataille om dramatisering i *L'Expérience intérieure*, Klossowskis spil på, at hans romanfigurer Octave og Roberte i *Le lois de l'hospitalité* kan opfattes som ham selv og hans hustru, og hans senere brug af sig selv og hustruen som stedfortrædere for Octave og Roberte i filmen *Roberte*). Det sidste antyder, at formuleringen kan vendes om, så det også er en erfaring af ethvert materiales legemliggørelse, det tidspunkt hvor en erfaring gør sig selv håndgribelig eller selv i sin uhåndgribelighed samler sig til en form for korpus og får legemets karakter, måske uden at blive ét legeme og uden genkendelige inder- og ydersider, men i konstante fluktuationer i forhold til et liv. Det er i hvert fald en mulighed.

At Foucaults brug af ordet *personlig* er overtaget skal ikke forlede til at tro, at *personlig* bruges i helt samme betydning her: Det bruges i mangel af bedre. Det bruges selv om det ikke er til at sige, hvad det betyder i forhold til mig, ikke endnu. Her hvor legemet aldrig er langt væk, er det indtil videre nok for mig at have to bemærkninger fra Henrik Haves arbejde for øre. Det er som om de lyder i mørket bag en åben dør, en dør der kan gås igennem, dens størrelse er omhyggeligt tilpasset legemet, men hvor den leder hen, om det er ind, ud eller bare fra ét rum til et andet, kan ikke ses: "At gøre mig modtagelig for svar og forklaringer, mere eller mindre bevidst, var ikke så meget et spørgsmål om at finde de rette steder, det var langt vigtigere i et og alt at vedkende mig min biologi og mit intellekt som én krop, hvad den så end måtte hedde," skriver han i en tekst om, hvordan han kom til at arbejde, som han gør, og om samspillet mellem det at opnå et forhold til tiden, til historien, og det at opnå et forhold til ens eget kunstneriske arbejde (*Henrik Have 1967–1989*, Kunstforeningen Gammelstrand 48, 1989, s. 5). Og 10 år senere er det en banal iagttagelse der skrives ned – så banal at det iflg. ham selv er svært at forestille sig en anden skrive den – fordi *tilfældet vil at den skal være dér*, i dét digt, i dén bog, og så knyttes til samme uhåndgribelige ryk i kroppen: "Den antyder mig, celleforskydningen." (*Novicetat*, Edition After Hand 1999, s. 28) Begge Haves formuleringer er vendt mod det personlige pronomen mig: Det får mig selvfølgelig til at lytte efter om de kunne gælde mig, om de gør det muligt at forstå mig, om der er en imødekommenhed, en form for frihed, tæt på gæstfrihed, i deres accept af det, der er uden navn. *Dér*, i bevægelse mellem personlig erfaring som korpus og en dør, der står åben for det, der kun lader sig antyde eller ikke vil kendes ved navn, må det være muligt at finde mig.

3. Men ikke desto mindre *et liv*: Det er oplagt, at det må uddybes, hvad der menes med "verden" i det her tilfælde; det er fx ikke en tilbagetrækning til ensomheden – "den prægtige isolation" – der sigtes til. Foreløbig kan der siges, at det væsentligste her egt. er det kvalte udbrud: "Afprøv mig!" Og konstateringen af, at verden ikke er stedet for det, at verden er kvælningen af det udbrud: "Dér er der hele tiden en opfordring til at efterstræbe ét (lad os sige "henrykkelse") og undgå noget andet (lad os sige "formørkelse"); den opfordring kender ikke til det uundværlige, dét som det er umuligt at undgå at være. *Dér* vil der hele tiden, også i opfordringen, være forsøg på at tvinge enhver uskarp kontur – ikke bare ved *formørkelse*, men også ved *tåge, varmedis, blændende skarpt lys* osv. – tilbage til en form, hvor der med lethed kan siges *min, mit – din, dit*." Uden at ville skrive under på nogen af udtalelserne uden forbehold, kan udtalelserne om verden sættes op imod de følgende udtalelser om liv: "Enhver livsdefinition baseret på en form for besiddelse, hvad enten det er fysisk, psykisk eller materiel, er uforsvarlig, uansvarlig og uacceptabel: det ville være at spille livet ind på verdens domæne. Liv er ikke andet end det, der bliver tilbage, når alt andet er forsvundet og døden ikke indtruffet; liv er dét: at alt forsvinder; liv er dér, hvor alt forsvinder, og det er der som det, der springer frem, på trods af forsvindingen, ved møde med en anden [møde uden vejledning]." Hvis der med mig hele tiden er en bevægelse i forhold til en anden (og væk fra det jeg er), som det antages her, hvis der slet ikke kan siges "mig" som andet end et forhold til en anden, og der så slet ikke kan tales om mig, uden at en anden (en eller anden *anden*) har vist sig i eller som møde uden vejledning, er det tæt på den sidste udtalelse og viser væk fra forestillingen om en "prægtig isolation". I forlængelse af det kan der tænkes, at: "Verden er det, der hele tiden stedfæster sig, og hvis konturer så rystes af enhver usikkerhed om position; derfor kender den til gradforskelle [uden at ville kendes ved dem?]. *Allt forsvinder* må derimod tænkes uden gradforskelle. Så snart der er tale om liv, bliver det umuligt at tænke *jo større forsvinding, jo mere liv*. Så snart der er tale om *et liv*, bliver det umuligt at tænke en intensivering af det liv. Det er kun verden, der kan tænke sådan."

4. *Skyggerne er kun flygtige* (Borgen 1997). Det bør måske nævnes, at den tekst, der i manuskriptet er første tekst i afsnittet "af et værelses breve", i bogen ved en fejl er sat som sidste tekst i afsnittet "breve fra Prag". Da fejlen blev opdaget, var udgivelsen allerede voldsomt forsinket (bl.a. fordi alle siderne ved et komisk tilfælde faldt ud af den første trykte version, så forskellige løsninger måtte afprøves før den endelige trykning), og anmelderexemplarer sendt ud. Fejlen blev derfor ikke rettet, men fortiet, noget, der også har bidraget til, at enhver forestilling om personlig kontrol har måttet vige for tilfældet. Det afgørende her er ikke en evt. følelse af begået uret, men hvilken strategi der efterfølgende kan iværksættes og sættes ind imod dens årsag.

5. Tilbageføring til en forestilling om personlig kontrol ved tilbageføring til noget, der kan forbindes med identitet, fører til bevidsthed om anonymitet som modstand. Se teksterne af og om Laura Riding i *Apparatur* nr. 6, 2003 for et eksempel på det sidste.

6. "Der er et svælg mellem håb og fortvivelse, er du med? Hvor det er begge to samtidig. Et svælg som ikke kan beskrives endnu. Jeg tror ikke det kan indfanges med en beskrivelse. Det er det jeg kalder tomrummet, nulpunktet. Måske er det at gå for langt at kalde det for et 'tomrum' ... et nulpunkt. Det neutrale punkt. Hvor sensibiliteten omgrupperes og genopdager sig selv." (Interview med Marguerite Duras i *Cahiers du Cinéma*, november 1969) Det "tomrum" hvor sensibiliteten omgrupperer sig selv, omtaler Marguerite Duras også som en vente-periode, og ikke som en fornægtelse eller afvisning; det er nok værd at få med.

7. Et par ord af Højholt kan være nyttige at gentage her: Det der ikke er en teori, men et sprog, "afskærer sig fra at synliggøre ved hjælp af eksempler og fra at sandsynliggøre ved hjælp af bevisførelse." Det betyder, at det kun "kan finde sted", kun "har sin praksis at holde sig til." Derfor kan det tillægges en egenskab som stil, hvormed det "næsten blasfemisk bindes til sin brugers gentagne praksis." (*Nuet druknet i latter*, Schönberg 1983, s. 11) At det Højholt kalder stil, og det der her kaldes erfaringsverden, ikke er det samme, at erfaringsverden ikke kan reduceres til stil, men både kan indeholde og udelukke (genkendelig) stil, behandles et andet sted, senere.