

TRAPPE TUSIND
Tidsskrift for litteraturvidenskab
Nr. 8, januar 2013

Pris i løssalg: 30 kr.

© Bidragsyderne & TRAPPE TUSIND

REDAKTION

Caspar Eric Christensen
Merete Enggaard Jakobsen
Nina Kock
Ragnild Lome
Malte Tellerup
Peter Eske Vinum (ansv.)
Nina Ulrich Østergaard

LAYOUT

Trappe Tusind

OMSLAGSILLUSTRATION

Amalie Eibye Brandt

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 er støttet af Statens Kunstråds
Litteraturudvalg.



STATENS
KUNSTRÅD
DANISH ARTS COUNCIL

ISSN 1903-461X

- 4 Merete Enggaard Jakobsen
UKRÆNKELIGHEDENS PRINCIP
Om etik hos Imre Kertész
- 14 Bruno Schulz
DRØMMENES REPUBLIK
Oversat af Judyta Preis og Jørgen Herman Monrad
- 21 Amalie Laulund Trudsø
TEKST
- 24 Rudolf Schwarzkogler
UOPFØRTE PARTITURER
Oversat af Malte Tellerup
- 31 Malte Tellerup
AMETYST! CHLOROFORM! MÆLK!
Indespærring og overskridelse i Rudolf Schwarzkoglers værk.

- 41 Iben Brodersen
UBEHAG OG OPRØR I EN LIGEGLAD KROP
En læsning af Olga Ravns Jeg æder mig selv som lyng.
- 50 Caspar Eric Christensen
**JEG ER IKKE HELT SIKKER PÅ TITLEN ENDNU MEN
JEG SKAL NOK ORDNE NOGET TIL I MORGEN OG
HVIS DER ER NOGEN DER HAR EN GOD IDE TIL ET
PAR ORD SOM FX "VIRKELIGHEDENS SCI-FI" EL. LIGN
(MEN MINUS PATOS OG META-LORT) VILLE DET
VÆRE SWEET**
Om dOCUMENTA(13)
- 59 Sternberg
**GULDALDERDIGTE
DEPRESSIONSDIGTE
FREMTIDSDIGTE
DE-SIDSTE-DAGE-DIGTE**

UKRÆNKELIGHEDENS PRINCIP Om etik hos Imre Kertész

Den danske litterat Martin Baake-Hansen har i *KRITIK* #203 fremsat den påstand, at den "etiske ressource", der findes i den ungarske forfatter Imre Kertész' (f. 1929) roman *Kaddish for et ufødt barn* (2002), er en lære om menneskets evne til at "løfte sig op over selvopretholdelsesdriften" og til at "se den andens liv som vigtigere end ens eget."¹

1. Baake-Hansen 2012: 15

Denne artikel skal tjene som et modsvar til Baake-Hansens tolkning. Jeg vil argumentere for, at han læser direkte imod værkets egne udsagn og dermed også hen over den vigtigste og mest interessante pointe hos Kertész; nemlig et opgør med den måde at tænke det etiske på, som Baake-Hansen mener, det formidler.

Kaddish for et ufødt barn bygger på erfaringer fra Auschwitz, der måske kan betragtes som det 20. århundredes etiske problem par excellence: "Auschwitz tilhører alle", som Baake-Hansen skriver med henvisning til et essay skrevet af Kertész.² Det vil sige, Auschwitz stiller uundgåelige spørgsmål, der vedrører opfattelsen af det menneskelige som sådan. For mange vil det være spørgsmål om uforklarlig ondskab, men for Kertész er det tværtimod et spørgsmål om 'det gode'. Og det er dette umiddelbart paradoksale, som Baake-Hansen forsøger at indkredse med sin artikel; hvad Kertész mener, når han insisterer på, at der findes en "etisk ressource" i Holocaust.

2. Kertész 2003

Som optakt består Baake-Hansens artikel af en formanalyse, der argumenterer for, at romanens komposition som montage på en særlig måde manifesterer en etisk-fænomenologisk pointe. Dette, læser han, sker idet den udtrykker en kontinuerlig bestræbelse på, men samtidig også umuligheden af, at syntetisere. Baake-Hansen knytter dette an til den såkaldt "etiske vending" inden for kulturvidenskaberne, der propagerer for, at man kan blive et mere etisk bevidst menneske af at læse.³ Pointen er, at romanens ufuldstændige udsagn aktiverer læseren og forløser en viden om, hvad det vil sige at overleve Auschwitz.

3. Baake-Hansen 2012: 12

Men hvad er så den etiske ressource, som *Kaddish* ifølge Baake-Hansen forsøger at formidle? Hvilken etisk lære, mener han, kan udledes fra dette vidnesbyrd?

Overlevelse

Baake-Hansen er, som allerede antydnet, først og fremmest fokuseret på den rolle, viden spiller i romanen, fordi han er optaget af, hvordan den forløses og gives videre til læseren. Hovedpersonen insisterer hele tiden på, at der er noget, han ved, og som han ikke vil afstå fra, og han skriver, at han betragter det som en nådesbevisning at have oplevet Auschwitz. I forsøget på at komme nærmere, hvad denne viden består i, kommer Baake-Hansen dog langt hen ad vejen til blot at sidestille den med det at overleve, og det får, som vi skal se, en afgørende betydning for hans bestemmelse af det etiske. I første omgang forlader han mysteriet om denne viden i samme øjeblik, som han formulerer det, for at reducere det til et spørgsmål om overlevelse:

At internering i kz-lejrene betragtes som en nådesbevisning, virker provokerende, men pointen er, at det er forbundet med opnåelse af viden. Kun i kraft af sin jødedom har B. fået den viden, han nu ikke vil give afkald på, og som herfra former hans væren: 'jeg overlevede, altså er jeg til', som B. siger med hilsen til Descartes' 'cogito ergo sum'. Her gøres overlevelsen til værens grundlag. Og denne væren består i en viden, som er forbeholdt overleveren.⁴

4. Ibid.: 13-14

Hvilken viden skulle tilfalde den, der overlever udelukkende i kraft af, at han har overlevet? Baake-Hansen bevæger sig fra erfaringen i lejren til et spørgsmål om at komme ud på den anden side som overlever. Men det at overleve er hos Kertész snarere et tilfældigt faktum, en tør konstatering, hvilket bliver tydeligt, hvis man udvider det citat, Baake-Hansen selv bruger:

ja, jeg er her stadig væk, skønt jeg ikke ved hvorfor, lige så tilfældig som da jeg blev født [...] jeg overlevede, altså er jeg til, tænkte jeg, nej, jeg tænkte ikke engang, jeg var bare til, simpelthen.⁵

5. Kertész 2002: 37

Nådesbevisningen og den viden, hovedpersonen ikke vil afstå fra, har intet at gøre med overlevelsen i sig selv – den er i denne henseende irrelevant.

Baake-Hansen kommer aldrig frem til at skelne mellem overlevelse på kroppens niveau (som krop der lever videre), og hvad det vil sige at overleve som subjekt. Hvorfor

Baake-Hansen hæfter sig ved det første og ikke ser det andet, kan forklares med det etiske paradigme, der ligger til grund for hans læsning.

Hr. Læreren

Etikken, Baake-Hansen bruger som teoretisk ramme for sin læsning, er den såkaldte 'ansvarsetik', formuleret af den jødisk-franske filosof Emmanuel Levinas (1906-1995), hvis tænkning i stor udstrækning kan ses som et svar til Holocaust. For Levinas er spørgsmålet om 'den anden' det helt centrale, og det personlige ansvar for den anden er en etisk kategori. Det er således Levinas' bud om at se den andens liv som vigtigere end ens eget, der orienterer Baake-Hansens læsning væk fra den måde, hvorpå romanen stiller spørgsmål til det subjektive (og dermed om en anden overlevelse), og over mod relationen til 'den anden'.

Dette er grundlaget for hans læsning af en afgørende scene, hvor én af hovedpersonen B.'s medfanger, 'hr. Læreren', ved en fejl får tildelt den madration, der retteligt tilhører B. Mens B. ligger næsten livløs på sin bære og regner sin madration for tabt, opdager han, at 'hr. Læreren' er på vej over mod ham med madrationen i hånden; han lægger den på B.'s mave og skynder sig tilbage igen. 'Hr. Læreren's' handling forekommer umiddelbart vanvittig, fordi den strider imod lejrens logik, hvor det er alles kamp mod alle for at overleve. 'Hr. Læreren' risikerer ikke blot noget ved at forlade sin plads på wagonen: han giver også afkald på ekstra føde, der ville have øget hans chance for at overleve. Det afgørende spørgsmål er imidlertid dette: Hvad er det, der får ham til at handle? Hvad er det irrationelle ved handlingen? Baake-Hansen læser situationen med Levinas og konkluderer derfor:

Levinas er altså på linje med B., som i lærerens handling ser det irrationelle, det, der hæver sig op over værens interesse for sig selv. Det er det etiske, der løfter mennesket op over selvopretholdelsesdriften, og som ser den andens liv som vigtigere end ens eget.⁶

6. Baake-Hansen 2012: 15

'Hr. Læreren' bliver for Baake-Hansen således eksemplet på den levinaske etik, hvor det gode finder udtryk i "den person, der i sin væren er mere bundet til den andens væren end til sin egen".⁷ Scenen kommer, for Baake-Hansen, til at illustrere en opfattelse af det gode, der i sidste ende handler om selvpofrelse, og 'hr. Læreren's' handling forstås kun som

7. Ibid., citeret fra Levinas

irrationel, fordi den strider imod egeninteressen. En sådan læsning er umiddelbart i overensstemmelse med Levinas, ligesom at den bekræfter vores mest almindelige definition af 'en god handling'.

Men Baake-Hansens læsning er i klar modstrid med romanens egne udsagn. Ligesom overlevelsen der, som beskrevet, har status af et underligt tørt faktum, er madrationens betydning sekundær i scenen. Det er ikke 'hr. Lærerens' 'gode gerning', der optager B., men derimod et andet princip, der tilsyneladende overskrider behovet for mad. I forlængelse af scenen med 'hr. Læreren' lyder B.'s refleksioner således:

[...] ifølge dette er der altså noget, og jeg beder jer atter undlade at navngive det, noget der eksisterer, [...] en idé, hvis, hvad skal jeg kalde det, ukrænkelighed, eller, om I vil, bevarelse, er hans, 'hr. Lærerens' eneste virkelige chance for overlevelse, at for ham er chancen for overlevelse uden denne idé slet ikke nogen chance, simpelthen fordi han ikke ville og sandsynligvis heller ikke kunne leve uden at holde dette begreb helt klart for øje.⁸

8. Kertész 2002: 55

Det irrationelle i 'hr. Lærerens' handling ligger altså ikke i, at han 'ofrer' sig selv for at redde en andens liv – B. er ikke interesseret i denne gerning som en almisse, der handler om et ansvar for 'den anden'. Tværtimod er han interesseret i, hvad det er, der foregår hos 'hr. Læreren'. I den korte udveksling, der foregår mellem dem, inden læreren forsvinder tilbage til sin egen plads, giver læreren udtryk for en forargelse:

[...] overraskelsen må have stået prentet i mit ansigt, fordi han [...] alligevel standser og med forargelsen tydeligt malet i sit lille dødningsansigt siger til mig: 'Hvordan kunne du dog tro!?'⁹

9. Ibid.: 54

Baake-Hansen forklarer ikke, hvordan man skal forstå denne reaktion fra læreren, men jeg mener, at den er en nøgle til de refleksioner B. gør sig om ukrænkeligheden efterfølgende. 'Hr. Lærerens' forargede udtryk peger nemlig på en radikal afvisning af ethvert taknemmelighedsforhold mellem dem og af samhørighed i det hele taget.¹⁰ Gerningen udtrykker ikke 'hr. Lærerens' behov for eller pligt til at stå i 'den andens' tjeneste, men snarere behovet for opretholdelsen af en værdighed, der er nødvendig for at bevare sig selv som subjekt. At et sådant princip hersker over interessen for at overleve,

10. Det skal påpeges, at et sådant samhørighedsforhold også ligger langt fra Levinas' tanker. Ikke desto mindre synes forargelsen stadig at pege ud over den levinaske forestilling om at ofre sig for den anden.

kan forekomme irrationelt i lejrens logik, men det er ikke desto mindre dette ”at noget eksisterer”, selv i Auschwitz, der overskrider kroppen og tilstanden som lidende dyr, der får hovedpersonen til igen og igen at vende tilbage til Auschwitz som en nådesbevisning.

Udødelighed

Den franske filosof Alain Badiou (f. 1937) har skrevet en lille bog, *Etikken* (2007), der på mange måder finder genklang i Kertész’ roman. Badiou gør her op med den opfattelse af etik, Baake-Hansen præsenterer med baggrund i Levinas. Uanset nuancerne i Levinas’ filosofi er den ifølge Badiou blevet paradigmatiske for en forståelse af det etiske, der i tråd med den postmoderne filosofis forskelstænkere såvel som vor tids politik insisterer på temaet om ’den anden’ og ’forskellen’ og tager udgangspunkt i en bestemmelse af mennesket som noget, der kan krænkes.

Badiou’s pointe er, at udfordringen i dag ikke er at tænke forskelle – de udgør, som han skriver, blot ”menneskeracens indlysende mangfoldighed”¹¹ – men snarere at tænke ’det samme’, det vil sige at genformulere et sandhedsbegreb som modsvar til multikulturalismens relativiserende mekanismer. Det, han forsøger at indføre i *Etikken*, er en skelnen mellem mennesket som blot ”levende dyr” – som krop med forskellige identiteter og tilhørende rettigheder, der kan krænkes – og mennesket som ”udødeligt subjekt”:

11. *ibid.*: 42

*Hvis man absolut skal tænke Mennesket, så findes det her, i det der [...] gør, at det drejer sig om et dyr, der er langt mere modstandsdygtigt end heste, ikke på grund af dets skrøbelige krop, men på grund af dets stædige vilje til at forblive det, det er, hvilket netop vil sige noget andet end et offer, noget andet end en væren-til-døden og altså noget andet end dødelig.*¹²

12. *ibid.*: 25

Udødeligheden skal altså ikke forstås som noget i mennesket, der lever videre efter døden, men snarere som en disposition i subjektet, der betegner en ’evne til’. Det er en positiv bestemmelse af, hvad mennesket er i stand til. ”Rettighedernes etik” er derimod ifølge Badiou nihilistisk (det vil sige uden nogen positiv bestemmelse), i den forstand at man her er nødt til først at udpege ’det Onde’, der kan gøres mod mennesket, for derefter at kunne bestemme ’det Gode’ som det, der skrider ind over for ’det Onde’.¹³ Etikens primære formål bliver

13. *ibid.*: 2

dermed at beskytte mod krænkelse.

Baake-Hansens læsning *med* Levinas udtrykker præcis denne logik, når han identificerer den gode handling som den, hvor individet genkender den anden som offer. Denne asymmetri mellem et jeg og et du, som Levinas insisterer på, grundlægger den anden som skrøbelig. Hos Badiou er det imidlertid overskridelsen af denne udsathed – af en væren-til-døden – der er subjektivering. Og er det ikke den erfaring – ikke af en asymmetri mellem et jeg og et du, men af en uforklarlig subjektiv disposition – vi finder beskrevet i *Kaddish*?

Det etiske og det religiøse

Ét spørgsmål trænger sig imidlertid på: Kan man overhovedet sige, at vi stadig taler om etik, hvis vi forlader spørgsmålet om 'den anden' til fordel for at tale om subjektivitet? Hvis 'hr. Læreren', som Kertész skriver, "helt sikkert [blev] styret af noget andet" og gjorde hvad han gjorde "først og fremmest for sin egen overlevelses skyld"¹⁴ – er vi så inden for etikens domæne?

Kertész synes at levere sit eget svar, idet han jo selv taler om en etisk ressource, og Badiou er heller ikke i tvivl. Men diskussionen kan alligevel være værd at tage op her, dels for at tydeliggøre og forsvare hvorfor, og dels fordi det ovenstående spørgsmål er afgørende for Levinas, der netop advarer mod enhver bevægelse væk fra 'den anden'.

Selv om Kertész ikke taler om 'Gud', og Badiou i øvrigt afviser, at der skulle være en transcendent dimension i hans filosofi,¹⁵ kan gudsforholdet ses som det centrale stridspunkt her. Spørgsmålet er, hvordan forholdet bør være mellem den enkeltes relation til Gud¹⁶ og relationen til næsten. I *Frygt og Bæven*¹⁷ sætter Kierkegaard dette spørgsmål på spidsen i sin læsning af fortællingen om Abraham og Isaak.¹⁸ Her laver han en afgørende skelnen mellem to 'niveauer' for det etiske. Det etiske domæne identificeres i første omgang som det, der vedrører det almene;¹⁹ det vil sige det, der vedrører det fælles; man kan også sige det samfundsmæssige eller sprogets niveau. Det er hér, Levinas' etik befinder sig.²⁰ Men i forlængelse af Guds fordring til Abraham stilles spørgsmålet, om der "Gives en teleologisk Suspension af det Ethiske?"²¹ Det vil sige, om der findes en 'god' handling, der gøres i kraft af troen og dermed suspenderer pligten over for 'den anden'. Det, der får Kierkegaard til at sprænge den første definition af det etiske, er, at den enkelte står i et absolut forhold til

14. Kertész 2002: 54

15. Ontologien hos Badiou er grundlagt i matematikkens mængdelære, hvorfor han insisterer på at tale om radikal immanens. Samtidig henter han inspiration fra teologien, fx i hans læsning af Paulus, se: Badiou 2003. For en diskussion af Badiou's brug af religiøs metaforik, se Karlsen 2010.

16. Hos Badiou kan dette sammenlignes med det, der definerer individet ud over dets partikulære identitet; dvs. mennesket som udødeligt subjekt.

17. Kierkegaard 1978a.

18. Fortællingen om Abraham, der får at vide af Gud, at han skal ofre sin søn Isaak på Moria-bjerget. Abraham følger Guds ordre, men bliver afbrudt i sidste øjeblik og er ifølge Kierkegaard fortællingen om at genvinde alt i kraft af det absurde, som er troen.

19. Kierkegaard 1978a: 51.

20. Levinas understreger således også pligten til at meddele sig over for 'den anden'. Det vil sige, at kommunikationen er afgørende inden for det etiske.

21. Kierkegaard 1978a: 51.

Gud. Det vil sige, at bestemmelsen af mennesket ikke kan reduceres til det, der vedrører det fælles, men at der altid vil være en radikal singularitet, der kommer af den enkeltes absolute forhold til Gud.

22. Levinas 1976. Se også Dudiak 2008.

Ifølge Levinas blokerer denne tænkning for det ubegrænsede ansvar over for 'den anden'.²² Kierkegaards læsning af Abraham og Isaak bliver for Levinas eksemplet på et foruroligende lydighedsparadigme, hvor alt potentielt er tilladt i Guds navn. Levinas understreger i modsætning hertil pligten til at svare den anden i hans nærvær, det vil sige, at pligten over for Isaak skulle have fået Abraham til at blive hjemme og få ham til at afvise den Gud, der udstak en sådan befaling. Hos Levinas bliver der således en modsætning mellem det etiske og det religiøse.

23. Der er bred enighed om, at Levinas på flere måder fejllæser Kierkegaard. Se Dudiak 2008

Der er imidlertid gode grunde til at revidere Levinas' læsning af Kierkegaard.²³ Fortællingen om Abrahams forhold til Gud er langt fra fortællingen om et lydighedsparadigme. Havde det været simpel lydighed over for Gud, havde det netop ikke været tro; Kierkegaard bruger derimod historien om Abraham i et forsøg på at indkredse, netop hvad man skal forstå ved "Troens Bevægelse".²⁴ Abraham handler i tvivlen og angsten, men samtidig i tro. Havde han blot 'accepteret' Guds fordring i en sikker forvisning, kunne han have slået Isaak ihjel med det samme. Eller han kunne være gået rolig til bjerget i tillid til Guds vilje. Men da ville det ifølge Kierkegaard ikke have været tro, og han ville ikke have genvundet Isaak, det øjeblik Gud afbrød hele foretagendet. "Troens Bevægelse" er en dobbeltbevægelse: Abraham tror på en gang, at Gud ikke vil lade ham gennemføre, samtidig med, at han hele vejen er villig til at ofre Isaak. Dét er, hvad det ifølge Kierkegaard vil sige, at tro "i Kraft af det Absurde".²⁵

24. Kierkegaard 1978a: 32.

25. Ibid.: 34.

Man kan læse *Frygt og Bæven* som suspenderingen af det etiske til fordel for det religiøse. Men man kan også læse den som et bidrag til at forstå det etiske og det religiøse som uadskillelige. Det vil sige, at det etiske altid vil gå igennem det religiøse og omvendt. I så fald får vi en anden opfattelse af det etiske end hos Levinas.

26. Kierkegaard 1978b.

I *Kjerlighedens Gjerninger*,²⁶ bliver det især tydeligt, at gudsforholdet hos Kierkegaard ikke kan adskilles fra, eller i simpel forstand går forud for, forholdet til næsten. Forholdet til den anden følger derimod af forholdet til Gud, og derfor ender Kierkegaard med en anden konception af det etiske end Levinas. Den kierkegaardske etik inkorporerer så at sige det element, der gør, at den enkelte som enkelt er højere end

det almene. Således skriver Kierkegaard: ”at hjælpe et andet Menneske til at elske Gud, det er at elske; at blive hjulpen af et andet Menneske til at elske Gud er at være elsket”.²⁷ Man kunne også sige, at den etiske relation først og fremmest består i at hjælpe den anden til at blive sin væren som ’hiin enkelte’ bevidst.

27. Ibid.: 107

Badiou forstæelse af det etiske er på flere måder beslægtet med Kierkegaards. Når Badiou sætter det udødelige subjekt i centrum for sin etik, insisterer han ligesom Kierkegaard på en singularer eller individualistisk etik. Det vil sige en etik, hvor ’det gode’ ikke kan udtømmes i det sociale; hvor en særlig ukrænkelighed (for at bruge Kertész’ udtryk) er uoversættelig.

Hvis vi altså skal vende tilbage til spørgsmålet, der indledte denne diskussion, om hvorvidt bevægelsen over mod det subjektive stadig kan siges at høre ind under etikens domæne, er svaret altså ifølge ovenstående ja. Det kan måske tilføjes, at Levinas’ hovedpointe, om at enhver tænkning, der ikke har relationen til den anden som det absolutte udgangspunkt, forbigår det etiske, stadig kan bruges til at problematisere det, der sker i fortællingen om Abraham og Isaak og dermed sætter spørgsmålstejn ved forholdet mellem det etiske og det religiøse hos Kierkegaard. For Badiou er det dog ikke et spørgsmål om to niveauer for det etiske, men simpelthen to forskellige etikker: en, der tager udgangspunkt i menneskets væren-til-døden, og en anden, der tager udgangspunkt i det udødelige subjekt.

Hos Kertész mener jeg, vi finder et forsvar for Kierkegaard og Badiou. Man kan forestille sig, hvordan det modsatte ligefrem ville være et overgreb i lejrens situation: hvis ’hr. Læreren’ i tråd med selvopofrelsens logik havde insisteret på også at give sin *egen* madration fra sig for at hjælpe den anden (B.), på bekostning af sig selv.²⁸

28. Levinas bruger netop det billede, at man skal tage maden ud af sin egen mund og give det til den anden. Se Levinas 2006: 77

Opgaven

Kertész skriver, at der følger en opgave med den bevidsthed, han har fået, og at dens bud er ukrænkeligt.²⁹ Der er derfor ingen tvivl, om at oplevelsen i Auschwitz gør krav på ham, og at han fremover er betinget af den indsigt. Overlevelse er nu ensbetydende med at være tro mod det, han ved. Det betyder – hvilket måske kan synes indlysende – at det ikke er en mulighed at vende tilbage og ’leve et normalt liv’. Men det er heller ikke en mulighed at tage identiteten som offer for Auschwitz på sig, da det strider imod det eneste, han

29. Kertész 2002: 81

har med sig. Det, overlevelse betyder, er en kontinuerlig skrivevirksomhed:

*så længe jeg arbejder, er jeg til, hvis jeg ikke arbejdede, ville jeg måske ikke være til, derfor tager jeg og bør jeg også tage det så alvorligt, for her drejer det sig om de mest alvorlige sammenhænge mellem min væren og mit arbejde*³⁰

30. Ibid.: 9.

31. Til eksempel kan næves den franske filosof Maurice Merleau-Ponty, se Merleau-Ponty 1999, og Marguerite Duras, se Duras 2004

Litteraturen er ofte blevet forbundet med tavshed,³¹ og hos Kertész er skriften på mange måder også en insisterende kredsen om det udsigelige. Kommunikation i almindelig forstand som udvekslingen af meninger spinder derimod Auschwitz – og den enkelte – ind i lige præcis de identifikationsmuligheder, Kertész afviser. Det er således ikke uden grund, at romanens første ord, dens udgangspunkt og omdrejningspunkt er et ”Nej!”. Det er et nej til hustruen og et nej til at sætte børn i verden, men også et mere universelt nej, der nægter (den sproglige eller sociale) forsoning som mulighed.³² I skriften vender han hele tiden tilbage til ”det, der eksisterer” – som han netop beder om ikke skal navngives – og som er det selv samme, der betyder, at han ikke er identisk med offeret.

32. Lilian Munk Rösing har skrevet mere om dette ”nej!” i en artikel om forholdet mellem vrede og kærlighed, også med hjælp fra Kierkegaard. Se: Rösing 2008

Baake-Hansen pointerer, som nævnt, også skriftens karakter af fragmentering og modsætningsfyldte udsagn, og ideen er, at det er en indirekte forløsning af viden, der finder sted. Alligevel tenderer han til at transformere det til en mere direkte transaktion mellem forfatter og læser, og han gør denne transaktion til det frelsende punkt:

*”Når B. i romanens slutning går med sit ’livs bylt’ i sine opløftede hænder, skal det forstås således, at han giver sin viden videre og dermed køber sin frelse”.*³³

33. Baake-Hansen 2012: 14

Selv om man kan argumentere for, at der sker en ’forløsning’ af viden om Auschwitz gennem romanen – jeg har jo selv netop læst en etik ud af den – så er det ikke en forløsning, der skal forstås som en af-sløring. Den, der skriver, bærer ikke en hemmelighed eller en viden forstæet som en information, han forsøger at give videre. Den, der skriver, er i højere grad *selv* denne hemmelighed. Og det er måske den afgørende etiske indsigt.

MARTIN BAAKE-HANSEN: "Overlevelsens retorik. Om Imre Kertész og litteraturens etik" i: *KRITIK* 203. Gyldendal, marts 2012. / ALAIN BADIOU: Etikken. *Et essay om erkendelsen af det onde*. Forlaget Philosophia, 2007. / ALAIN BADIOU: *Saint Paul. The foundation of Universalism*. Stanford University Press, 2003. / J. DUDIAK: "The Greatest Commandment? Religion and/or Ethics in Kierkegaard and Levinas" i: *Kierkegaard and Levinas. Ethics, Politics, and Religion*. (red. J. Aaron Simmons og David Wood). Indiana University Press, 2008. / MARGUERITE DURAS: *At skrive*. Forlaget SAAS (Space of Advanced Art Studies), 2004. / MADS PETER KARLSEN: *The Grace of Materialism. Theology with Alain Badiou and Slavoj Žižek*. Københavns Universitet, 2010 (ph. d.-afhandling). IMRE KERTÉSZ: *Kaddish for et ufødt barn*. Batzer & Co. 2002. IMRE KERTÉSZ: "Wem gehört Auschwitz" i: *Die exilierte Sprache*. 2003. SØREN KIERKEGAARD: *Frygt og Bæven. Samlede Værker*, bind 5. Gyldendal, 1978a. SØREN KIERKEGAARD: *Kjerlighedens Gjerninger. Samlede Værker*, bind 12. Gyldendal 1978b. EMMANUEL LÉVINAS: *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Duquesne University Press ,2006. EMMANUEL LÉVINAS: "Kierkegaard: Existence and Ethics" i: *Noms Propres*. Fata Morgana 1976. MAURICE MERLEAU-PONTY: "Det indirekte sprog og tavshedens stemmer" i: *Om sprogets fænomenologi*. Udvalgte tekster. Gyldendal 1999. LILIAN MUNK RÖSING: "När är en gatsten gudomligt våld?" i: *Tidskrift för Literaturvetenskap*, 2008.

Oprindeligt trykt i det polske
tidsskrift *Tygodnik Ilustrowany*
#29, 1936

Her på Warszawas brolægning, i disse larmende, blændende og berusende dage, vender jeg i tankerne tilbage til mine drømmes fjerne by; med blikket svinger jeg mig op over det vidtstrakte landskab, der bølger og blafrer dernede, som havde Gud selv kastet sin farverige kappe ned for foden af himlen. For denne egn er himlens grobund, og fra den skyder farverige søjlegange, rosetter og ruder i al evighed op. Højere og højere vokser den år for år op i himlen, den funkler i morgenrøden og i de overjordiske reflekser fra den vældige atmosfære.

Dér på landkortets sydligste fold ligger den, mørkegul af sol som en moden pære, falmet og afsvedet af sommerens vejr, som en kat i solen, denne udvalgte egn, denne ejendommelige provins, denne by hvis lige ikke findes noget sted i verden. Nytteløst at tale om den til lægmænd! Nytteløst at forsøge at forklare, hvordan en lang, bølgeformet jordtunge, der gisper i sommerheden, et gloende varmt, sydligt forbjerg, et ensomt sideskud klemt inde mellem mørke ungarske vinmarker, adskiller resten af landet fra denne ravnekrog, der som en enegænger går ad uprøvede veje og på egen hånd forsøger at udgøre en hel verden. Denne by og egn har lukket sig om sig selv som et selvtilstrækkeligt mikrokosmos og har på egen risiko slået sig ned på grænsen til evigheden.

De små haver uden for byen ligger som på randen af verden, og fra dem ser man gennem plankeværker ud mod det anonyme slettelands uendelighed. Så snart man passerer grænsebommene bliver landkortet navnløst og kosmisk som Kanaan. Over den smalle, fortabte jordstrimmel åbner himlen sig endnu en gang, dybere og mere vidtstrakt end noget andet sted, en altopslugende himmel, en vældig kuppel fuld af ufærdige fresker og improvisationer, flagrende draperier og berusende himmelfarter.

Hvordan skal man forklare det? Mens andre byer er vokset og den økonomiske vækst kan aflæses i statistikkernes talrækker, er vores by kogt ned til det essentielle. Her sker intet forgæves, intet gøres uden en dybere mening og hensigt. Her er begivenheder ikke efemere krusninger på overfladen, her stikker deres rødder ned i tingenes dyb. Hvert eneste øjeblik træffes eksemplariske afgørelser, der vil gælde i al evighed. Alt sker kun én gang. Derfor er der en særlig alvor, en *accent grave*, en tristesse over alt, hvad der sker.

brændenælder og ukrudt, mens de skæve og mosovergroede skure og udhuse synker til armhulerne i kæmpemæssige burrevækster, der gror helt op til spåntagenes tagrender. Byen står i ukrudtets tegn, en varmblodig, vild og fanatisk vegetation, et usselt og billigt grønt, som overalt skyder snyltende og giftigt op. Ukrudtet gløder og brænder i solen, og i bladenes årer strømmer den kvælende, skoldhede klorofyl. Hærskarer af saftige og grådige brændenælder æder hele blomsterkulturer op, de trænger ind i haver og vokser på en enkelt nat op over husenes og staldenes ubevogtede bagmure, og i vejgrøfterne formerer de sig. Hvilken vanvittig, gold og frugtesløs vitalitet skjuler sig ikke i denne smule grøn substans, i dette derivat af sol og grundvand! Af en knivspids klorofyl opstår i disse skoldhede dage et frodigt fletværk, et grønt frugtkød, der forplanter sig hundredfoldigt som millioner af transparente grønne blade, hvis årer gennemstrømmes af vandigt, vegetativt nældeblod, og hvis overflader er ru og dunede med en skarp lugt af ugræs og enge.

På dage som denne blindes butikslagerets bageste vindue, der vender ud mod gården, af grøn stær, af grønne reflekser fra bladene, raslen af silkepapir og flagrende grønne pjalter, af hele gårdens monstrøse frodighed og uhyrlige overflod. Lageret synker dybt ned i skyggen, det flimrer i alle den grønne farves nuancer, mens grønne lysreflekser bølger hen over hvælvingens bue som i en brusende skov.

Som i en hundredårig søvn synker byen ned i denne overflod, bevidstløs af varme og bedøvet af lys sover den, spundet hundredfoldigt ind i spindelvæv, overgroet af ukrudt, udmattet og mennesketom. Foran vinduerne skyder agersnerler op, så værelserne bliver undersøisk grønne, og ligesom på bunden af gamle flasker uddør hele arter af fluer, de er for evigt indespærrede og kan kun beklage deres smertefulde skæbne i monotone og langtrukne lamentationer, i en gnaven og jammerlig summen. Hele denne filigranfauna samles lidt efter lidt i vindueskarmene for at dø: kæmpestore, langbenede myg, der længe har banket summende mod væggen, før de til sidst faldt livløse ned foran ruden, hele stamtræer af fluer og insekter, der på møjsommelige vandringer har forgrenet sig fra rude til rude, den ene generation efter den anden af blå, bevingede væsner og kunstfærdige, metalliske skabninger af glas.

Over butikkernes udstillingsvinduer blaffer de store, lyse og blinde markiser stille i den varme brise, deres striber gløder og bølger i solen. Den døde sæson huserer på de øde

pladser og på gaderne, som vinden har fejtet rene. De fjerne horisonter ser ud som frodige haver i det blændende lys, som kæmpemæssige, lysende lærreder, der netop nu er blevet sænket ned fra himlen – det ene øjeblik stråler de, og man ser de flænger, de har fået undervejs – det næste øjeblik er de slidte og medtagne, men de venter blot på nye kaskader af lys, der kan friske dem op.

Hvad skal man dog tage sig til i disse dage, hvorhen kan man flygte fra heden, fra middagssøvnens mareridt, der tynger ens bryst? Engang imellem skete det, at min mor lejede en hestevogn, og så kørte vi alle sammen af sted ud af byen og op mod ”Højen”. Der sad vi så, tæt sammentrængte i den sorte kasse, mens butikssvendene stod på trinbrættet eller klamrede sig til vores oppakning på kuskesædet. Vi kørte ud i et bølgende, bakket landskab. Vognen bevægede sig ensomt op og ned gennem de kuperede enge, mens den indsnusede alléernes gyldne og varme støv.

Hestenes rygge svulmede af anstrengelse, hvert andet øjeblik slog de med halerne over de skinnende, spændte rumper. Hjulene drejede langsomt med klynkende aksler. Så kørte vognen ind mellem jævne græsgange, der var oversået med muldvarpeskud, her lå køer og bredte sig, kæmpestore, formløse vadsække fulde af knaster, knogler og fremspring, og med horn, der lignede gafler. Monumentale som gravhøje lå de der, mens fjerne, flydende horisonter spejlede sig i deres rolige blik.

Til sidst nåede vi op til ”Højen”, hvor vi standsede ud for en murstensbygning, der husede en kro. Den stod ensom ved et vandstel med stejle skrænter til begge sider og et vældigt, spidst tag, der rejste sig mod himlen. Efter den udmattende opstigning faldt hestene forpustet i staver foran græsebommen, som delte to verdener. Bag bommen åbnede et vældigt, opaliserende landskab sig, det var gennemkrydset af alléer og så ud som en afbleget, gammel gobelin. Vinden blæste gennem dette fjerne, bølgende sletteland, den løftede hestenes manker og strømmede af sted under den høje og rene himmel.

Her standsede vi som regel for natten, hvis min far da ikke gav tegn og vi fortsatte videre ind i denne egn, der var vidtstrakt som et landkort og fuld af forgrenede veje. Langt forude på fjerne og snoede veje kørte de knap synlige hestevogne, som havde overhalet os. De slog ind på en kirsebærallé og nåede til sidst et dengang endnu ganske lille kursted, der

lå trygt i en smal, skovklædt dal fuld af rislende kilder og raslende blade.

En af disse længst svundne dage fik mine kammerater og jeg for første gang en absurd og umulig idé: Vi ville vandre ud i verden, så langt vi kunne, længere endnu end til kurstedet, og til sidst ville vi komme til et ingenmandsland, et neutralt grænseområde, et land som ingen stat gjorde krav på, og hvorover en vindrose hvirvlede under en vældig himmel. Dér ville vi forskanse os, gøre os uafhængige af de voksne, træde ud af deres sfære og udråbe Ungdommens Republik. Dér ville vi indføre nye, uafhængige love og et nyt hierarki, hvad angik mål og værdier. Det skulle være et liv i poesien og eventyrets tegn, fuld af åbenbaringer og overraskelser. Vi troede, at blot man fjernede alle etikettens barrierer og grænser, de gamle flodlejer, som menneskelivet sad fast i, så ville en vældig kraft bryde ind i vores liv, en aldrig før set oversvømmelse, en overflod af romantiske eventyr og intriger. Vi ville kaste os ud i denne strøm af fabulerende naturkræfter, i denne flod af historier og begivenheder, vi ville lade os bære af dens svulmende bølger og viljeløse hengive os til den. Naturen var i grunden en stor eventyrfortæller. Fra dens indre flød en uophørlig strøm af intriger, fortællinger, romancer og epopéer. Hele den vældige atmosfære svirrede af fabler. Under den åbne himmel, der vrimlede med fantomer, behøvede man blot at sætte en snare op, at hamre en pæl i jorden, der kunne spille i vinden, straks flagrede de indfangede fragmenter af fortællinger rundt om spidsen.

Vi besluttede at blive selvforsynende, at grundlægge en ny livsform, at begynde en ny æra, ja, at skabe hele verden på ny, ganske vist i en mindre målestok, kun for os selv, men til gengæld helt efter vores egne hoveder.

Det skulle være en fæstning, et fortezza, et blockhaus, der helt og aldeles beherskede det omgivne land – på én gang et fort, et teater og et laboratorium for visioner. Hele naturen skulle ligge inden for dets sfære. Som hos Shakespeare skulle dette teater være forbundet med naturen, der skulle ingen grænser være, det skulle vokse ind i virkeligheden, indoptage alle slags impulser og idéer og flyde med de naturlige kredsløbs ebbe og flod. Her skulle knudepunktet være for alle de processer, som finder sted i naturens store krop, her skulle alle de fabler og frasagn, der fandtes i dens vældige, disede sjæl, strømme igennem. Ligesom Don Quixote ville vi lede alle romancer og fortællinger ind i vores liv, åbne dets grænser for

alle de intriger, forviklinger og peripetier, som dannes i den vældige atmosfære, og som overgår hinanden i fantastiske indfald.

Vi forestillede os, at egnen var udsat for en hemmelig trussel, en ubestemt fare, der lurede overalt. Men for denne fare og for vores egen angst ville vi finde et sikkert tilflugtssted og asyl i vores fæstning. Nok så mange ulveflokke kunne strejfe omkring, nok så mange røverbander ligge på lur i skovene. Vi ville bygge brystværn og fortifikationer, vi ville forberede os på belejringer fulde af frydefulde gys og salige rædsler. Foran vores porte ville vi tage imod flygtninge og redde dem fra røvernes knive. Hos os ville de finde sikkerhed og tilflugt. Små kalechevogne ville galoppere forbi forfulgt af vilde bestier. Vi ville invitere ædle og hemmelighedsfulde fremmede indenfor, og vi ville fortabe os i spekulationer, når vi ivrigt forsøgte at gennemskue deres inkognito. Om aftenen ville vi samles i den store forhal for, i skæret fra flakkende kærter, at lytte til deres fortrolige beretninger. Men midt under disse drømme kunne det ske, at den intrige, de bar rundt på, pludselig trådte ud af fortællingens ramme – lyslevende og på jagt efter bytte – og viklede os ind i sit farlige spind. Med ét fyldtes vores liv med forbløffende erkendelser, pludselige åbenbaringer og uforudsete møder. Vi mistede grunden under fødderne, de peripetier, vi selv havde sluppet løs, rev os omkuld. Langt borte fra nåede ulvenes tuden os, halvt opslugt af deres malstrøm grublede vi over de romantiske forviklinger, mens den uudgrundelige nat brusede uden for vinduet, fuld af uformulerede længsler, lidenskabeligt fremstammede betroelser, bundløs, uudtømmelig, tusindfoldigt indviklet i sig selv.

Det er ikke uden grund, at disse fjerne drømme vender tilbage i dag. Den tanke slår mig, at ingen drøm, hvor absurd og meningsløs den så end måtte være, går til spilde i verdensrummet. Enhver drøm tørster efter at blive til virkelighed, det er som en gæld, der ubemærket vokser, en skønne dag skal vekselen indløses. Vi var for længst holdt op med at drømme om fæstningen, men så dukkede med ét, efter alle disse år, et menneske op, der begreb den og tog den alvorligt, en naiv og trofast sjæl, som opfattede den bogstaveligt og holdt den i sin hånd som en simpel og uomtvistelig ting. Jeg mødte ham og talte med ham. Hans øjne var usandsynligt blå, de var slet ikke skabt til at se med, men til at skinne blåt og fortabe sig i uudgrundelige drømme. Han fortalte, at han straks efter ankomsten til det land, jeg har beskrevet, dette

navnløse, jomfruelige land, der ikke tilhører nogen, mærkede en duft af poesi og eventyr, mens han på himlen over sig så mytens konturer og fantomer aftegnet. I denne atmosfære så han for sig selve idéens grundplan, alle dens facader, figurer og tavler. Han hørte et kald, en indre stemme, ligesom Noah, da han modtog sine befalinger og forskrifter.

Han blev hjemsogt af idéens ånd, der strejfede omkring i atmosfæren. Han udråbte Drømmenes Republik, poesiens suveræne territorium på så og så mange alen land i det åbne område mellem skovene. Han proklamerede fantasien enevældige herredømme. Han udstak grænserne, lagde fundamentet til fæstningen og forvandlede hele området til en stor rosenhave. Gæsteværelser, celler til ensom kontemplation, refektorier, dormitorier, biblioteker ... ensomme pavilloner i parken, altaner og belvederer ...

Den, der flygter fra ulve eller røvere og når frem til denne fæstnings porte – er reddet. Man bærer ham ind i triumf og krænger det støvede tøj af ham. Højtidelig og lykkelig træder han ind i en elysisk, rosenduftende brise. Langt bag sig har han efterladt byerne, tingene, dagene og deres febrilske hast. Han er trådt ind i et nyt, højtideligt og strålende liv, som en slangeham har han stødt sit gamle legeme fra sig, han har bortkastet de fastgroede grimassers maske og befriet sig for sin puppe.

Den Blåøjede er ingen arkitekt, nej, han er snarere en teaterinstruktør. Han er de kosmiske landskabers og scenariers iscenesætter. Han mærker naturens intentioner, han læser dens hemmelige bestræbelser, og deri består hans kunst. For naturen er fuld af potentiel arkitektur, fuld af byggetegninger og modeller. Hvad andet gjorde de store århundreders bygmestre end at aflytte de åbne pladsers brede patos, det fjernes dynamiske perspektiver og de symmetriske alléers tavse pantomime? Længe før Versailles blev bygget, opførte skyerne på sommeraftenerens vidtstrakte himle gigantiske escorialer og megalomane residenser af luft, hele universer iscenesatte de vældige, optårnede arrangementer. Dette kæmpemæssige teaters idérigdom er uudtømmelig, den vældige atmosfære er fuld af luftige planer og budgetter, den fremmaner uden ophør en kolossal og begejstret arkitektur, en transcendental urbanitet af skyer.

Menneskeskabte værker er kendetegnet ved, at de lukker sig om sig selv, når de er færdige, afskærer sig fra naturen og konsoliderer sig i overensstemmelse med deres princip. Men den Blåøjedes værk har ikke afskåret sig fra de

vældige, kosmiske forbindelser, værket lever tværtimod i dem, halvt menneskeligt som en endnu ikke udvokset kentaur, der er spændt for naturens vældige vogn. Den Blåøjede inviterer alle til at fortsætte byggeriet, til at tage del i skabelsen – fra naturens hånd er vi nemlig alle drømmere, brødre forenet i murskeens tegn, fra naturens hånd er vi bygmestre ...

Oversat fra polsk af Judyta Preis og Jørgen Herman Monrad

Det var lige da frugttræerne blomstrede, da de blomstrede og til de så alligevel ikke gjorde det, det var i det tidsrum, at jeg opdagede dig. Du kom til at hænge i luften i den tid. Al røg var fra dine cigaretter, alle byens cykler kunne være parkeret af dig. Jeg ved ikke, hvornår jeg mødte dig første gang, du var der bare altid. Jeg opdagede, at vi gik i de samme cirkler, færdedes i de samme rum. Jeg opdagede, at jeg godt kunne lide dig.

Første gang, vi førte en samtale, var på et værtshus. Vi havde siddet på det værtshus sammen flere gange før, som en del af samme selskab, men ikke som selskab for hinanden. Ikke som andet end to dele af ideen om en gruppe. Indtil da kunne man måske tale om os som hver sin utydelige skikkelse i kredsen af et bål, et par mennesker placeret i udkanten af hinandens synsfelt. Hvad ved jeg. Men den aften kom vi til at sidde overfor hinanden og måtte for første gang virkelig tale sammen. Det jeg lagde mest mærke til var dine fingre. Jeg fik lyst til at se dem glide hen over flader, som om jeg ville kunne mærke dig, hvis du mærkede *noget*. Jeg kan ikke beskrive, hvordan dine fingre ser ud, men jeg kan godt huske det. Det bedste ville have været overbelyste havflader, at se dem glide over et havblik. Men der var langt til et ordentligt hav.

En dag, vi igen mødtes, lånte jeg dig en bog. På den måde bragte jeg en del af mit ind i dit værelse. Jeg forestillede mig efterfølgende, at bogen stod i din bogreol, som stod for enden af din seng. At den for eksempel stod ved siden af Marguerite Duras' *Elskeren*, som var den bog, du senest havde læst. Det fortalte du mig. Måske stod den yderst på hylden og hældte lidt, fordi du lige havde sat den der og var klar til at tage den igen hvert øjeblik, det skulle være. Jeg forestillede mig, at du kunne nå den fra din seng. Jeg havde lyst til at skrive en sms og sige: vil du ikke lave et æseløre der, hvor du er kommet til, men jeg gjorde det ikke.

Jeg tænkte meget på alle de rum, vi befinder os i. Jeg sad en dag på en cafe i din gade og havde udsigt til dit vindue, mens jeg kunne se, at du var online på Facebook. Jeg kunne observere dig sådan uden at se dig som andet end en lille grøn plet på min skærm. Den grønne plet som repræsentation. Som reduktion. Jeg sad på cafeen i din gade og så på dit vindue, som jeg håbede, du befandt dig bagved, og jeg så på vinduet på min computer og tænkte på rum. Jeg slog 'rum'

op på nettet, og der kom fire betydninger frem. De tre havde noget med grænser at gøre, en af dem lød: ”Rum. Sted inde i noget, afgrænset både opad, nedad og til siderne og fyldt med fx væske eller luft.” Jeg forstod af de forskellige forklaringer, at et rum kan være noget, som er en del af en bygning, men at det også kan være noget, man har inde i munden, hvis munden ellers er tom. Et hulrum. Jeg forstod, at det også kan være et landskab: At man kan tale om de norske fjelde som et særligt rum. Skoven eller byen som et rum. Og så det overførte rum, der har noget med tilværelsen, eller samfundet, at gøre. Eksempel: det sociale rum.

Jeg fik brug for at ryge en cigaret mens jeg tænkte, og forlod min plads ved vinduet og stillede mig ud. Røgens insisteren: dens lugt, dens fylde. Det lille afgrænsede tidsrum, en cigaret giver: som tidsrummet mellem blomstring og afblomstring, sådan er også tiden mellem tændt og skoddet.

Fra hjørnet under cafeens markise, ved et langbord ligesom pakket ind i bænke, var der usløret udsigt til dit vindue. Jeg håbede du så mig, og jeg håbede ikke du så mig. Lige gyldigt hvad fik jeg det aldrig at vide: så du mig, så du mig ikke?

Jeg askede smøgen og gik ind igen. Det var ikke nogen varm sommer for de træer at blomstre i.

Jeg satte mig bag vinduet igen og så ud på det sted, hvor jeg lige havde stået. Den sidste betydning af ordet rum, ordbogsopslaget på min skærm viste, var ”Rum: området uden for Jordens atmosfære, dvs. der hvor bl.a. de øvrige planeter, Solen og stjernerne er.” Jeg tænkte, at *blandt andet* i den sætning åbnede for muligheden af uoverskueligt meget andet i det rum. Men jeg ved ikke, om der er så meget andet derude? Hvad det skulle være. Ting som satellitter. Det rum, hvor Solen og stjernerne og de øvrige planeter er, er modsat de andre grænseløst. Og dog, det sociale rum er måske også. Kan man træde ud af det sociale rum? Jeg ved det ikke. Udvider det sociale rum sig med samme hast som universet? Jeg ved det ikke.

Jeg blev siddende på cafeen den dag, jeg var i et voldsomt insisterende humør. Jeg havde ikke lyst til andet end at sidde der og være i det rum og se på dig logge af og på facebookchatten. Jeg blev bekymret, når du loggede af, og lettet, når du loggede på igen. Kunne du finde på at gå ud af dit værelse deroppe, af lejligheden og forsvinde i virkeligheden. Det var ikke nogen rar tanke. Kunne du finde på at

komme ned på cafeen? Jeg kunne godt lide at befinde mig i de rum den dag: os to i tre rum, hver sit konkrete og et fælles. Jeg kunne have startet en chat med dig, men jeg gjorde det ikke. I stedet lukkede jeg computeren og gik hjem, da jeg så, at du ikke mere var online.

Næste gang, jeg så dig, havde jeg lyst til at fortælle dig om den dag på cafeen, men jeg gjorde det ikke. Du gav mig min bog tilbage, og jeg tog imod den med en følelse af, at du havde smittet af på siderne. Bogen havde været i dit værelse om morgenen, den havde ligget ved siden af dit ansigt helt ødelagt af søvn. Frugttræerne blomstrede ikke mere, i stedet var jord og asfalt dækket af fugtige og smudsigt hvide plamager. Man kunne sætte sit fodtrin i de blade.

Vi færdes stadig i de samme rum, men vi taler ikke sammen.

TEKST 21

(1965)

Hvidmalede knogler til at tromme med
r
tråd spændes og gennemhakkes
aske hældes
balloner fyldes med gas
hvidmalede dukker og kadavere ophænges

en ballon fyldes med skum og springes med en pisk
[en stak briller]

TEKST 42

(1965)

hans ansigt er hvidt
hendes kjole er hvid
han binder en strømpe om hendes hals
han giver hende bind for øjnene
han hælder farve over hendes hoved
han hælder vand over hendes bryster
han river hendes kjole i stykker – han bagbinder hendes arme og ben og lægger hende på en seng
han slidser hendes kjole op med en kniv
han dypper sine hænder i rød farve 2
han griber ind i hendes mund 1
han forbinder hendes ansigt
han oversprøjter hende hvid
han binder et bælte om hendes bryst og hænger hende på en krog - med ansigtet nedad
han omvikler hende med gummislanger

monokromt malede dukker og kadavere

TEKST 43

(1965)

en hvid kvadrat
en hvid cirkel

æter
kloroform

en fin tråd
en nål

pulsslag
blik

skåret i stykker
bidt af

feberen
storbranden

en gul streg
en rød streg

TEKST 38

(1966)

malehandling i et kunstgalleri

i 1000 rå æg bliver spiritusfarver injiceret med injektionssprøjter
(lys rød lys blå mørk blå lys grøn mørk grøn violet)
og de sådan forberedte æg smadres foran de besøgende på et stort aluminiums-
bord

TEKST 27

(1966-1968)

lise et fjernsynsspil

hun er en meget smuk pige
i en vinterhave sidder lise mellem palmetræer
hun bærer en hvid kjole, en hvid hat og hvide strømper og sko
hun er omringet af fire filharmonikere en strygerkvartet
strygerkvartetten spiller strygerkvartetten i g mol af arnold schönberg
lise stikker en elfenbenskugle i munden drikker derefter en slurk
kirsebærlikør og spytter elfenbenskuglen ud i en sølvskål
første sats
lise tager sin kjole af
anden sats
[lise stikker elfenbenskuglen op i sin smukt sminkede fisse og væder sine bryst-
vorter med spyt]
tredje sats spytter
lise knæler og brækker sig i skålen med hjælp fra en fjer
fjerde sats
lise har en kurv med æg foran sig og begynder med hjælp fra en injektionsnål
at injicere blæk i æggene lys rød lys blå mørk blå lys grøn
mørk grøn violet og knuser derefter æggene på sine knæ
(et efter et)

tredje sats
lise drikker sort kaffe

[lise en skøn enke
fjernsynsspil

TEKST 37

(1968)

hylen skrigen splintrende glas
2 ud af de 3 aktører ligger hoved mod hoved foran døren så de besøgende for at
betræde rummet må træde over dem
3 forskellige steder på gulvet i uregelmæssig afstand med lyse røde selvlysende farver er
der tegnet 1x1 store kvadrater

lyd:

udslippende luft fra en trykløftsflaske

lys:

blå

[en] holder en glødepære i munden og skruer sig op i fatningen

så snart lyset bliver synligt, høres lyden fra en elektrisk klokke

mørke

blitzlys

en der i en højde af 1 m er fastsømmet til væggen med skospidserne, og hvis

hænder er sammenbundne på ryggen, sønderbider en med [lys rødt]

lys:

hurtigt skiftende grøn og rosa

så mørkeblå (indigo)

den første knuser et hætteglas med ammoniak

en gennemtrængende lugt af ammoniak spreder sig i rummet

den tredje åbner en vene, projektør, blodet flyder ned i et glas

den anden a. presser, knælende, en klud gennemvædet med kloroform mod ansigtet,

indtil han falder bevidstløs om

den første a. brækker sig i en skål halvfylt med grøn væske

lyd:

SKRIG

den første kaster med glødepærer

den anden [brænder]

TEKST 22

(1969)

Delsartes

M. Thun-Hohenstein

A: holder en ametyst i munden,
drikker en slurk vin, spytter
så ametysten ned i en
sølvskål,
hælder en slurk vand over ametysten i sølvskålen, tager
ametysten ud og drikker
vandet

	ROSA	til
vin/vand	GRØN	Safir
	INDIGO	

Oversat af Malte Tellerup

med tilladelse fra:

© museum moderner kunst stiftung ludwig wien, Leihgabe der Österreichischen

Ludwig Stiftung

AMETYST! CHLOROFORM! MÆLK!

Indespærring og overskridelse i Rudolf Schwarzkoglers værk

Hvilken uro vækker det at se, høre og lugte en kutteklædt mand, der svedende og blødende mekanisk bliver ved at slå sig selv? Og hvad driver ham til det? Hvert syvende år afholdes en religiøs ceremoni i Guardia Safranmondi i Italien, som genspiller bibelske myter i optog rundt omkring i byen. Udover myterne er ceremonien særligt kendt for deltagelse af kutteklædte flagellanter og såkaldte 'battenti' (mænd der slår sig selv på brystet med en pigget svamp), der går i optogene under anonym selvinspel.

Overskridelsens problem

I 1969 lider Rudolf Schwarzkogler en død, der i offentligheden frem til i hvert fald 1978 bliver reciperet som et aktionistisk selvmord, hvor han i en performance sønderskærer sit eget kønslem og dør heraf.¹ Trods den fuldstændige mistolkning af aktionen *Kastration* (Kastration)² har myten hængt ved Schwarzkogler siden (han dør ved at falde ud af sit vindue).

Grundet myten blev han i mange år opfattet som den mest grænseoverskridende i den gruppe af østrigske kunstnere, som kaldte sig wieneraktionisterne,³ men alt ved hans værk peger på en radikalitet i en anden retning end den først opfattede. Sammenhængende for wieneraktionisterne er, at de eksperimenterer med kroppe i deres kunst i et forsøg på at påvirke individet direkte i performative overskridelser af hverdagen. Kunsten skal virke direkte på modtageren, og hos wieneraktionisterne udfolder det sig tydeligt i en for vores tid efterhånden velkendt form ved den tabuoverskridende praksis; ved at provokere og overskride normer kan kunsten nå modtageren på en ny måde. Men det springer hurtigt i øjnene, hvordan wieneraktionisterne Otto Muehl, Günther Brus og Hermann Nitsch arbejder og arbejdede med egne og andres kroppe i en langt mere løssluppen og voldsom dionysisk eksperimentering end Schwarzkogler. Og det bliver i forlængelse heraf, at hans radikalitet kan pege på et af overskridelsens problemer: Man kan sige, at overskridelsen siden de første håndteringer er blevet en mere normaliseret udtryksform, og den kan derfor virke tømt for indhold i retrospektiv. Provokationen er forbi.

Schwarzkoglers fortolkning af denne direkte kunst og overskridelse kan læses som en mere kølig og stiliseret

1. *Artforum*: 36.

2. Hvori en nøgen mand får sit hoved indrullet i gaze og sin penis overdænget med farver, mad og blod, hvorefter den bindes til hovedet med en tamponsnor, og han efterlades sådan på en briks. Beskrevet detaljeret i Ziegler: 168-70.

3. Første og eneste gang formuleret til *Le Marias* i 1965. Badura-Triska: 21.

kontrol over kroppens udfoldelse, eller snarere en forkrampning, en umulighed i at slippe energien ud på samme måde som Muehl, Brus og Nitsch gør det. Han udkrænger og indhyller samtidig, og på obskur vis virker den praksis som en interessant selvkritik af overskridelsens potentiale, der fører til et udsagn om kunstens potentiale. Man kan sige, at vanviddet og udbruddet hos Schwarzkogler hele tiden er i konflikt med omgivelserne, og derfor er udførslen hæmmet. Det fører til en grad af uudførlighed i hans kunst – til en fortolkning af sanselighed, der er meget anderledes end den umiddelbare sanselighed, når fx Nitsch udkrænger kroppe ved at smøre dem ind i indvolde og blod under timelange rituelle performances. Schwarzkogler svælger ikke i det sanselige vanvid, han kontrollerer, han fryser det ned i uhyggelige rum, hvor man indelukkes i gaze og farve. Derfor adskiller han sig også i de opførte performances ved ikke at udføre dem i det offentlige rum for et antal spontane tilskuere, som de andre gør. Hans få udførte performances finder sted i hans lejlighed eller i Nitschs kælder foran et meget lille indviet publikum. Dette bliver endvidere interessant for den læsning af de, i dette nummer af *Trappe Tusind* oversatte, aktionspartiturer som denne tekst bygger på. De uopførte performances findes kun i form af aktionspartiturer, som aldrig virkeliggjordes, hvilket peger på, hvordan Schwarzkoglers værk emmer af uudførlighed i dets eksperimenteren. Videre vil jeg indsnævre mig til at placere Schwarzkogler i forhold til Nitsch, idet Brus og Muehl trods deres forskelle i høj grad repræsenterer den samme insisteren på overskridelsens mulighed som netop Nitsch.

Ståltråd spændes

Jeg vil starte med at indkredse nogle af de ting, der er på spil i den opførte del af værket for derefter at bevæge mig ind i partiturerne til den uopførte del. Schwarzkogler opfører otte performances i årene 1965-67.⁴ I størstedelen bruger han sin egen krop som aktør i de udspillede handlinger. Aktionerne kredser som oftest om at manipulere en eller flere kroppe ved at afklæde den/dem, indbinde i gaze, overdænge med farver eller æg og påføre objekter, fx store kugler, ledninger, elprærer eller madvarer fx fisk. I hans performance *Højtid* (Hochzeit) fra 1965 iscenesætter Schwarzkogler et bryllup med dertilhørende festligheder, men i fuld forvrængning. Ziegler skriver:

4. Ziegler: 1-2.

De almindelige højtidsritualer og festligheder bliver dekonstrueret gennem aggressive og alkymistiske offer-scener, ydmygelses handlinger, tragikomiske jokeelementer og den symbolsk-aggressive fremstilling af samleje.⁵

Ritualet forvrænges blandt andet ved at Schwarzkogler dis-sekerer og fylder fisk med farve, han stikker flere ting ind i brudens mund, som hun spytter ud, han river hendes tøj i stykker, overhælder hende med mælk og fører hende hen til en stol ved en blå cylinder og en stor hvid kugle. Herefter indbinder han brudgommen med gaze og farver ham blå, og brudgommen indbinder herefter Schwarzkogler med gaze. Brudgommen går hen til bruden, og cylinderen falder brændende ned over dem begge. Efter den er slukket, slutter højtiden.⁶

Schwarzkogler arbejder meget med at gestalte rum, hvori en synæstetisk strøm af indtryk forbindes med og på-føres kroppen. Synæstesi fortolkes af Schwarzkogler som et bombardement af indtryk, der har til formål at forvirre og overrumple aktør og beskuer.⁷ Blandingen af farve, lugt og skrig forsøges som et greb for at rette kunsten mere direkte imod og ind i beskueren, gennem den direkte virkning på aktøren. I Panorama-manifestet, hvor Schwarzkogler teoretiserer over de tidlige wieneraktionistiske performances, fremstår en stræben efter at indsætte kunsten i rum, der ikke normalt var forbundet med kunst. Ved at bruge tråde, gaze, kolber, elpærer, æg og andre (for datidens kunst) fremmede objekter i totalmiljøer⁸ opstår nogle klinisk laborante rum, hvormed han stræber efter at nå en panoramaeffekt; en fuld-stændig situation, hvor kroppen isoleres i en totalitet med de på en gang fremmede og hverdagslige objekter og handlinger. Det panoramiske fortolkes som et fuldstændigt miljø, opbygget af de udførte malehandling og indsatte objekter. Schwarzkogler bruger ideerne om panorama og synæstesi til at omslutte aktører og modtagere med indtryk, hvorigennem kunstens direkte effekt så skulle fremtræde.

I forlængelse heraf peger *Højtid* på en anden interes-sant del af Schwarzkoglers æstetik: det processuelle: Det der er på spil er nedbrydningen af ritualet, ikke det nedbrudte ritual. Som Ziegler skriver på side 14, er det ikke det endelige der er centralt i Schwarzkoglers værk, det er processen som leder frem til tableauet. Han anskuer performancen som en "malehandling" (malakt), hvori de forskellige iscenesættelser og manipulationer af kroppen bruges som farver i tilblivelsen

5. "Die üblichen Hochzeitsrituale und Festlichkeiten werden durch aggressive, alchemistische Opferszenen, Demütigungsakte, tragikomische Scherzelemente und die symbolisch-aggressive Darstellung des Geschlechtsverkehrs dekonstruiert".

6. Ziegler: 98-102.

7. "Manifest Panorama 1", Badura-Triska: 245.

8. Totalmiljø er Schwarzkoglers begreb, der bruges til at rumme den lidt paradoksale blanding af det panoramiske og isolerede.

af ”maleriet”, og det er i højere grad tilblivelsen end resultatet, der er i fokus. De processuelle og synæstetiske handlinger placeret i et totalmiljø bliver vigtige elementer i en form for renselse af bryllupsritualet gennem forvrængning af dets sociale norm; en måde at omskrive ritualet for at eksperimentere med dets mulighed for at skabe betydning. I *Højtid* og overalt i de wieneraktionistiske performances bruges personen og dennes krop som omdrejningspunktet for handlingerne. Kroppen er det ”lærred”, som kunstnerne bruger til at foretage disse forvrængede ritualer på. Med forsøgene med forvrængninger af virkeligheder og personer prøver de at tilnærme sig en renhed og frihed igennem destruktionsnormerne og kroppene. Som Nitsch skriver her fx.

*A long exhausting crescendo of all the senses culminates in sadomasochistic excess. But it is just this excess, in its most complete representation, which provokes at the end, with an impressive lucidity, the real catharsis.*⁸

8. Lea Vergine: 176

Det er den tabuoverskridende gestus, der kan trænge igennem til en renselse. Renselsen gennem perversion er også interessant, fordi den adskiller Schwarzkogler fra Nitsch. Ser man på Nitschs performance fra 1960 med ofringen af et lam på et kors under kastning af farver og blod og voldsom omgang med indvolde, er den perverse renselsesfigur tydeligt fremtrædende. Uden at gå i detaljer er denne ofring og tabuoverskridende renselse en gennemgående modus i Nitschs virke helt frem til i dag,⁹ og hans performances normaliserer det overskridende gennem den fortsatte repetition over mange år, men også gennem selve længden på de enkelte performances: eksempelvis varede hans performance i Napoli i 2010 14 timer.¹⁰ Den ceremonielle perversion som form for overskridelse finder en ro i sit eget ritual. Nitschs kunst holder mere eller mindre entydigt fast i en erkendelse ved at gentage iscenesættelsen af dionysisk overskridelse, der er en sandhed at finde i at åbne tabuet. En stærkt sanselig destruktionsritualisering opstår meningen ved denne ritualiserede perversion, den kan gentages og fortsætte med at virke. Det er den flagellante adfærd fra Guardia Safranmondi der viser sig igen, i hvert fald umiddelbart gennem den gentagende ødelæggelsehandling, men ved nærmere analyse vil jeg mene, at Nitsch netop ikke agerer som flagellant, da han ikke pådrager sig selv lidelse og selvpineri gennem sin kunst. Den er snarere selvberørende, og overskridelsen peger smerten væk fra hans

9. For detaljeret gennemgang se: Spera

10. For dokumentation heraf anbefales Hermann Nitsch museet i Napoli. <http://www.museonitsch.org/>

eget værk og ud i de normer der er under forvrængning.

I dette mellemrum kan Schwarzkogler placeres, idet hans æstetik er langt mere selvpinerisk ved ikke at svælge i destruktionen og åbningen af kroppe. Allerede i de opførte performances anes den mere indelukkende indstilling til overskridelsen, den skal fx ikke ud i offentligheden og intervenere på samme måde. Ligesom der tematisk i de forskellige performances er en større dobbelthed i åbningen af kroppen; samtidig med at kroppen bliver afklædt og underlagt overskridelsesritualer, bliver den også lukket inde i gazeombindinger. Schwarzkoglers eksperimenter med kroppen fører til, at han tager lidelsen på sig og herigennem udtrykker umuligheden af forløsning i den kødelige overskridelse. Derfor er flagellanten fra Guardia Safranmondi tilbage som en indelukket (via anonymiseringen) selvpiner, der blander en religiøs lyst (sadisme) med et ritualiseret afkald.

Uopførlighed

De i dette nummer af *Trappe Tusind* oversatte partiturer tydeliggør flagellantens dobbelthed i udfoldelse og indelukning. Gennem partiturerne læser jeg gestaltningen af en rumlighed der fremkalder følelsen af tilsyneladende ubegrundet manipulation, som leder mod ophøjelse af det fremmedgjorte. I højere grad end i de udførte performances er dynamikken mellem ophøjet isolation og sanselig overskridelse præsent i partiturerne. Ophøjelsen flænges og skæres op, smadres og knuses. Det medfører den dobbelthed, at ophøjelsen af en fremmedgørelse kastes tilbage til den åbnende perversion, hvorfor fuldbyrdelsen udebliver. I udførelsen af *Kastration* kan ses den forkrampede skønhed der opstår i det afkald på lystfuld kødelighed, som Nitsch aldrig giver. Det bliver tydeligere i ”TEKST 27”, hvor Lises iscenesatte fisse lukkes ved at hun indfører en kugle:

*[Lise stikker elfenbenskuglen op i sin smukt sminkede fisse og væder sine brystvorter med spyt]*¹¹

11. vers 12-13

Det kan også læses dobbelt, altså som en seksuel penetration, og yderligere dobbelt fordi det egentligt er blevet overstreget igen i det originale partitur.¹² En fordobling, der fører til denne usikre position mellem askese og lyst. En sammensnøring i sølvspunden tråd, der igen flere steder i værket klippes op. Den dobbelthed mellem penetration og stopning kan

12. Badura-Triska: 352

35

læses med ”TEKST 42”, der i høj grad er en dionysisk afsøgning af destruktionens rus. I teksten problematiseres askesen, idet den udfolder en stærkt perverteret sanselighed. Med et kronologisk forløb griber ’præsten’, han’et, ind i aktøren, hun’et, og udløser den ene manipulation efter den anden, som stråler af sanseligt vanvid (vers 3-12, ”TEKST 42”). Men meget interessant i forhold til den sanselige åbning slutter teksten med en indvikling i gummislanger (vers 13, *ibid.*) og så en kropslig tomhed: dukken og kadaveret (vers 14). Der er altså en spænding mellem udfrielsen og den tomhed, udfrielsen viser sig at rumme. Pinslens og manipulationens sanselige udfoldelser bryder ikke igennem til den dionysiske frisættelse, men binder sig selv som fremmedlegeme, der er objektgjort, død. Døden, den radikalitet som wieneraktionisterne kredser så meget om, er hos Schwarzkogler anderledes fremmedgjort og tom end hos Nitsch, hvor den er en kødelig erkendelsesmulighed.

Hvis man læser nærmere på kroppen i de oversatte partiturer ses det, at den hele tiden er spændt op mellem at agere og modtage. Den centrale krop, aktøren, kan siges at være underlagt en passivering: Den fodres med indtryk i en afsøgen efter dens bristepunkt – hvor langt kan man gå i at manipulere kroppen, og hvor langt skal man indføre nålen, før kroppen svarer? Ofte indtræder grænsen meget fysisk ved opkast, den modtagende krop krakelerer og udkrænger sit indre, måske en metafor for den abstrakte søgen efter mulighederne for subjektets vilkår og kapacitet. Personen er fanget i sig selv, indtil den stiliserede manipulation bringer vedkommende til afgivelse og sammenhæng med sine omgivelser. Men en konfliktfyldt sammenhæng med omgivelserne, hvori ustabiliteten symboliseres ved opkastene, ved den gentagne proces, hvor væske indtages, eventuelt medieret af en kugle, og spyttes ud. Den komprimerede ”TEKST 22” er en fantastisk allegori herover, hvor munden er rum for indtagelse af vand og vin gennem en ametyst,¹³ hvorefter vin og ametyst udspyttes.

Kroppen kan ikke rumme omgivelserne, den presses mod sit sammenbrud, men samtidig holdes den oppe af ametysten, det er spændingen mellem frislippelse og opretholdelse, som kan siges at være en dunkel vision for den menneskelige eksistens som et fremmedlegeme; en måde først at pege på den skjulte ustabilitet i personen og derigennem en potentiel sublimering gennem løsslippelsen, men uden at kunne fuldende den. Konflikten tilspidses når undertrykkelsen

13. Ametysten har i græsk mytologi en beskyttende effekt mod forgiftning og blev brugt som amulet herimod. Drikkebægere konstrueres af ametyst. Etymologisk betyder a-metyst ”ikke-forgiftet”. Der er forskellige myter sporet fra 1600-tallet om, hvordan Dionysos jægter en kvinde, der forvandles til en krystal af Artemis og derefter overhældes med vin af Dionysos i frustration over, at han ikke fik hende. Desuden har ametysten den geologiske egenskab, at den skifter farve ved opvarmning (<http://en.wikipedia.org/wiki/Amethyst>). Disse myter og egenskaber ved ametysten trækkes tydeligt med ind i Schwarzkoglers brug af den som mediator af vinen, og dermed afstand til rusen og det dionysiske.

både påføres i form af indhylninger, ophængninger og fastbindinger og også søges knækket som en konstant bortslippen; aske hældes, luft slipper ud af balloner, tråd skæres over, tøj flænges, æg knuses, pærer sprænges, og maver tømmes. Aktionspartiturerne er spændt op mellem den dynamik, der ligger mellem en asketisk indelukning og en voldsom udløsning. Schwarzkogler lader aldrig udløsningen slippe helt fri. Selvom mange af aktionspartiturerne ender med den udkrængning og den førnævnte sanselighed er det svært ikke at læse dem i lyset af de indelukkede gestaltninger og unaturlige miljøer. Her problematiseres Nitschs udfrielsesideal ved overskridelsen: Den fører til en tomhed. Livet ender ud fra ”TEKST 42” med en fremmedgjort tomhed, kroppens hylster står tilbage i form af dukkerne og kadaveret, monokromt malede.

Man må dog stadig være opmærksom på, hvordan Schwarzkogler arbejder med at undersøge overskridelsen. Personerne påføres objekter, handlinger og indtryk for at åbne dem op. Åbningen efterlader den kolde observation, at der var noget i personen at krænge ud, altså lykkes eksperimentet, men hvad så? Så stopper den eller fordrejes som ”TEKST 27”, hvor der kommer et epilogisk alternativt tredje akt, hvor Lise drikker kaffe: Hun indtager igen. Denne manglende finalitet i omgangen med kroppen kan forstås med Gerhard Richters omgang med farven grå:

Grey. It makes no statement whatever; it evokes neither feelings nor associations: it is really neither visible nor invisible. Its inconspicuousness gives it the capacity to mediate, to make visible, in a positively illusionistic way, like a photograph. It has the capacity that no other colour has, to make 'nothing' visible.¹⁴

14. Citat fra Richter-udstilling i Centre Pompidou juni 2012

Kroppen er en nødvendig form i eksperimentet, men den bruges netop til at pege på intet. At den kan åbnes, renses og tømmes som et hylster uden mening i sig selv, at kroppen medierer sine omgivelser (fx ”TEKST 22” hvor munden er rum for blandingen af væsker med en ametyst), formes af dem (den måde aktørerne påføres ting) og former dem (fx i ”TEKST 37” hvor aktørerne fungerer som dekoration på gulvet og på væggen), men kroppens mulighed er igen, som det grå, en illusion. Det peger tilbage på ideen om det processuelle: Schwarzkoglers eksperiment kredser om udviklingen og forløbet, det afsluttende er ofte tomt og uden

for mening. Hvis man igen vender sig mod slutningen på ”TEKST 42”, kan opkastningen også medlæses som renselse i et positivt lys, men det synes nærmere at den renselse, der sker hos Schwarzkogler, er en illusion, som symboliserer det subjektives afsked med kroppen. Det er svært ikke også at se Lise i ”TEKST 27”, og måske generelt aktørerne i partiturerne, som levende dukker, der kan styres af aktionens forfatter: Her er det igen illusionens opdukken i den sanselige manipulation, der leder til, at den værkemæssige stræben efter at rense mennesket gennem stiliseret manipulation ender i en sygdomsvision,¹⁵ hvor illusoriske scenerier bryder frem, der peger på tomhed, intethed.

15. Feberen i ”TEKST 43”, hans hvide ansigt i ”TEKST 42”, blitzlyset i ”TEKST 37”.

Den måde, han bruger sanseligheden og forbinder den til sygdom og fremmedgørelse peger på en destruktiv forbindelse mellem liv og kunst. En uro, der i Schwarzkoglers værk bliver en problematisering af at finde sig til rette i overskridelsesæstetikken: Den konstante søgen efter at overskride rummer ikke den mening, Schwarzkogler arbejder efter. Derfor trækker han sig tilbage og nægter at hengive sig fuldstændigt. Sådan udspændes værket mellem at åbne og lukke kroppen, at overskride og isolere.

Mellem entropi og tilblivelse

Noget af det samme er på spil i den britiske kunstner Antony Gormleys skulpturer. Gormleys udgangspunkt er at lade en gipsmodel forme ud fra hans stående krop og derefter skulpturere ud fra gipsmodellen ofte i en dekonstruktion af modellens form. Ved at lukke kroppen inde, stræber han efter at sprede den ud abstrakt. Som han selv siger:

to talk about the body as an energy center, no longer about statues, no longer to take that duty of standing as a human body or the standing of a statue; release it. Allow it to be an energy field, a space in space that talks about human life between becoming and entropy.¹⁶

16. Gormley: 8:10-8:40, TED

Gormley gentager altså Schwarzkoglers dynamik med at lukke kroppen inde for at overskride den, hvori kroppen er spændt op mellem at udfries og splintres:



Gormleys skulpturer arbejder med spændingen mellem kroppens fangethed i sig selv og en stræben efter at indelukke og nedbryde dens fysikalitet for at udfri den i abstraktion. Som hos Schwarzkogler er overskridelsen af kroppen tæt forbundet med at indelukke og fastholde den.

Hvad Gormley hjælper med at pege på, er en nuancering af den wieneraktionistiske søgen efter mening i overskridelsen ved også at søge efter den i isolationen. Schwarzkogler udtrykker kroppen som klaustrofobi, som en symbolsk udførelse af uhyggen ved at være fanget i sig selv, og endelig som en eksperimenterer med hvordan klaustrofobien kan udkrænges gennem en ritualisering af handlinger, der påvirker kroppen til at *bryde* sammen. Men aldrig sammenbrudt, erkendelsen ligger i denne position mellem at opløses og samles, sådan at overskridelsen ikke kan fuldbyrdes, og eksperimentet peger på umuligheden heri. I aktionerne udslipper kroppen ikke, den er snarere spændt ud mellem udfrielse og indelukning, hvilket utilfredsstiller forbindelsen mellem tilværelsen og Nitschs kulmination. Eksperimenterne mislykkes med at komme omkring utilstrækkeligheden ved kroppen, repræsentationen og livet, og dermed lykkes de.

Fordi Schwarzkoglers position hele tiden er en usikker bevægelse mellem at dissekere og sy sammen, bliver den i stand til at pege på det problematiske ved overskridelsen, når den er sket; den peger på den handling som en tom gestus, der

ikke er nok. Men den position radikaliserer Schwarzkogler til hele hans eget værks måde at skabe mening på. Æstetikken kan ikke forvrænge sig frem til en renselse. Dens værdi ligger i at pege på sin utilstrækkelighed.

ARTFORUM VOL. 16, NO. 5, januar 1978. / EVA BADURA-TRISKA: *Rudolf Schwarzkogler – Leben und Werk*. Ritter, 1992 / MALCOLM GREEN: *Writings of the Vienna Actionists*. Atlas Press, 1999 / DANIELLE SPERA: *Hermann Nitsch, Leben und Arbeit*. Brandstätter, 2005 / LEA VERGINE: *Body Art and Performance – The Body as Language*. Skira Editore S.p.A., 2000 / YVONNE ZIEGLER: *Rudolf Schwarzkogler: Darstellung von Gewalt und Anleitungen zur Heilung in Aktion, Fotografie, Zeichnung und Text*. Freiburger Dokumentenserver Freidok, 2004 / ANTONY GORMLEY om sine skulpturer: http://www.ted.com/talks/antony_gormley_sculpted_space_within_and_without.html.

UBEHAG OG OPRØR I EN LIGEGLAD KROP

IBEN BRODERSEN

En læsning af Olga Ravns *Jeg æder mig selv som lyng*

kroppens utrolige ligeglade fortsættelse, kroppens ude for det mig mig

- Olga Ravn, "Grammatisk Ubehag"

Existence is creepy. It's this spooky feeling that we actually are somewhere. It's not necessarily a comfortable sensation. I think it's because we're already there before we realise that we're there. Before we realise we exist, we exist.

- Timothy Morton, "Materialities"

Kroppen er blevet tillagt en modellervoksagtig føjelighed og formbarhed i samfundets store, ofte voldsomme hænder – kontraintuitivt måske, men som en karakteristisk dimension af den postmoderne oplevelse. Det drejer sig om de pres, der kommer fra mediebilledets retoucherede overflader. Men måske også om problematiske aspekter af filosofiske perspektiver, der reagerer mod normativ-kroppe ved at betragte virkeligheden som et tekstuel konstrukt, der kan 'omskrives'.

I løbet af det seneste årti er litteratur og kulturteori imidlertid i stigende grad blevet optaget af det materielle som noget uomgængeligt, besværligt og lunefuldt konkret. Den fysiske verdens a priori eksistens er ifølge økokritikeren Timothy Morton et ubehageligt faktum at konfrontere – at en række fysiske fænomener findes, og at min krop findes, før 'jeg' erkender det, og at disse ting grundlæggende er ligeglade med 'mig'. Men der er også et potentiale i den ligeglade krop. Det viser Olga Ravn i sin digtsamling *Jeg æder mig selv som lyng* (2012), hvor hun bruger ubehaget – det kropslige og sproglige ubehag – til at udfordre de pres, som den unge pigekrop erfarer. Digtene er foruroligende og frigørende, fordi de afsøger de steder i kroppen, hvor den ikke taler gængse diskurser om krop og køn efter munden, men siger "ha" og "av".

Opgør med den retoucherede krop

Ravn skriver med en hidsig energi, der bl.a. udspringer af en feministisk indignation – det er ikke nogen skam at være

1. 26. november 2010

2. Ahmed 2010: 35

3. Sidehenvisningerne i parentes er til Olga Ravn: *Jeg æder mig selv som lyng*.

”feminist som mor lavede dem,” som hun selv formulerer det i en klumme i *Information*.¹

”Let us take seriously the figure of the feminist kill-joy”, opfordrer kønskritikeren Sara Ahmed,² og det er det, Ravn gør i suiten ”Reklamepigebarnet” (s. 43-44),³ hvor hun reflekterer over de begærsdynamikker, som reklameplakatens retoucherede pigebørn sætter i spil. Vi fordømmer det pædofile begær efter den unge krop som det ondeste onde. Men det er hyklerisk, for begæret efter pigekroppen på plakaten gennemsyrrer hele vores forbrugskultur: ”vi accepterede selv at kneppe hende i det offentlige rum, at trænge tørt ind i røven på hende med blikket”. (s. 43) Det drejer sig om manden, der savler over den eksponerede pigekrop, men det drejer sig også om den unge pige, der på sin egen måde begærer kroppen på billedet; som ønsker at ’trænge ind i den’, at blive den. Det er et dobbelttrettet overgreb: Ikke blot mod pigen, der ønsker at tage ejerskab over reklamepigen, at få hendes krop som sin egen, men også mod den reelle pigekrop, der skal leve op til den retoucherede form på plakaten for at blive anerkendt som krop i samfundet. Det er et ”pige-mindfuck”: et ”plakat-knep” med blikket, men også et pigesind, der bliver fucket up. Det er med en vred melankoli, at denne indsigt skrives frem, og Ravn tager dermed rollen som feministisk ”killjoy” på sig – Ahmeds udskældte, men meget nødvendige figur, der ’ødelægger den gode stemning’ ved at synliggøre strukturer af undertrykkelse, sexismen og overgreb i vores kapitalistiske forbrugskultur.

Derfor er det også en kritisk og kønspolitisk handling, når Ravn igennem hele digtsamlingen skriver tabuiserede dele af kroppen frem. Samlingen åbner med en irriterende menstruationstekst om det evigt tilbagevendende ”røddøgn”: ”præcis upræcis hamrende lille kage lille feber lille svedig lille ankomst til utrolig blomstret papir”, (s.10) og fortsætter i næste suite med at stille skarpt på det mælkeproducerende bryst. Dernæst beskrives en abort; inden indgrebet, narkosen, der spreder sin kolde, farveløse bedøvelse gennem blodbanerne, og, efter indgrebet, pletblødningen, ”der samler sig mellem kønslæberne, presset op mod underlivet af de stramme bukser”. (s. 37) Disse erfaringer har ingen plads i reklamebilledets ontologi, men derfor har kroppen dem alligevel.

Samtidig er de kønnede ting, som kroppen gør, og som var i fokus for 70’er-feminismen – både i form af gynokritikken, écriture féminine og den basisorienterede

socialrealisme karakteristisk for periodens litteratur (forfattere som Vita Andersen og Dea Trier Mørch) – også blevet nedprioriteret på det teoretiske felt efter den lingvistiske vending i 1980'erne og med queer-kritikkens angst for biologisk determinisme. Ravn viser, at det er relevant at tale om den biologisk kønnede krop igen. Uden at negere queer-kritikkens indsigter skriver hun kroppen videre fra den lingvistisk orienterede poststrukturalisme.

Den kraft, der findes i den materielle krop, fremstår tydeligt i suiten *Front is Matter*. Suitens digte kredser om 1800-talsanatomisten Sir Astley Coopers bestræbelser på at kortlægge det kvindelige bryst. I første omgang tårner videnskabsmanden op over den døde, forsvarsløse kvindekrop på briksen. Under skalpellen er brystet som et såret dyr: "istappeynkende, hjælpeløst" udsteder areola mammae sit "klynk". (s. 29) Men magtrelationen omkalfatres. Brystet er ikke blot hjælpeløst offer for anatomistens "nysgerrige voks", men kommer tilbage i forstørret og truende form. I suitens tredje digt er det, som om videnskabsmandens indeks vender sig imod ham. Opremsningen af de fænomener, han har inddelt brystet i, og som kunne danne kapiteloverskrifter i en akademisk afhandling, bliver ved med at multiplicere – "angående brystets fedt, angående brystets arterier, angående brystets vener" osv. – og den lange liste skaber ikke overblik, men fremstår som en forvirrende ansamling af materie. (s. 31) På samme måde viser der sig under skalpellen et uoverskueligt krat af voksfyldte mælkebaner (ligesom det, vi ser på bogens forside). I suitens fjerde digt er situationen fra det første digt – anatomisten, der læner sig ind over det klynkende bryst – vendt om. Her svæver brystet over digtets "han", som et "hvidt krat af brystvæv" i værelsesmørket, og som en "sky af væv" udenfor. (s. 32) Hos Ravn lader kroppen sig ikke fastlåse eller overskue i hverken videnskabsmandens eller reklameplakatens repræsentationer.

(Fejl)citering

Suitens titel "*Front is Matter*" kan læses som en henvisning til queer-teoretikeren Judith Butler og hendes bog *Bodies that Matter* fra 1993. Ifølge Butler er det samfundets normative restriktioner, der producerer 'matter' – 'matter' som både substantiv (masse) og verbum (at give mening, betyde). Vi er ikke bare noget, vi gør noget, og der bliver gjort noget ved os. Kroppen opstår først i det øjeblik, den 'citerer' samfundets kropsmodeller, i det øjeblik, den bliver genkendt

4. Se fx introduktionen til Butler
2011

som krop. Men normer kan inkarneres på en skæv måde, mulighedsfeltet udvides ved fejl-citering.⁴ Suitens titel er en (fejl)citering af Butler selv: Ravns gæld til Butler anerkendes, men fokus skubbes lidt, så det materielle forud for tegnet får større råderum.

Den tekstlige citering er imidlertid et vigtigt udgangspunkt og incitament for digtsamlingen. Som undertitlen *Pigesind* indikerer, er *Jeg æder mig selv som lyng* en omskrivning af Tove Ditlevsens digtdebut – en klassisk tekst om pigelængsel og pigeangst. Ditlevsens digte dyrker en artig og inderlig melankoli i deres disciplinerede og ensartede opbygning. De består af en serie strofer med samme antal linjer i hver, samme rytme, samme rimskema – helrim af typen ”tyst”/”lyst”/”bryst”. Digtene afrundes pligtskyldigt; sidste linje binder sløjfe på det billede eller den idé, den første linje introducerede. Når der brænder et lys i natten ”alene for mig” i starten, så brænder det til sidst, efter duet har hvisket kærligt i jegets øre, ”alene for dig”.⁵ Denne pænhed erstattes hos Ravn af en arrig ordflom, der ikke indordner sig hverken i metrisk komposition eller almindelig syntaks. Skriften er vild, og den bliver fysisk. I ”Dejens grønne krystal” springer versaler aggressivt ud i hovedet på læseren midt i sætningerne, et slags bogstavråb: ”ARTIGHEDEN og LYSTEN danner et FÆLLES KRAT”. (s. 48) I ”Grammatisk Ubehag” fremmanes – i en remse-agtig påkaldelse – ”røddøgnet” ubehag og evindelige genkomst med repetitive variationer over rø-ord: ”daggrød, ha, grådøgns døgnrød, dagdøgn daggrød grådred, av”. (s. 10) Det grammatiske ubehag er også et fysisk ubehag. Den splintrede syntaks, enkeltord eller små klumper af ord, som kommaerne fordeler i stød og spasmer i versene, de uvulære lyde, der sætter sig fast i halsen, gør det fysisk besværligt at læse digtene højt. Dette forstærkes af, at sætningerne løber lodret ned over siderne, så læseren bliver nødt til at vende bogen rundt. Sprogets materialitet påkalder sig opmærksomhed, og læsningen som fysisk handling gøres akavet.

Den citerende dialog mellem bøgerne fortsættes også paratekstuel i den materielle udformning af *Jeg æder mig selv som lyng*. Omslaget genkalder *Pigesind*; det er den samme type råkvide pap, som omslutter Ravns og Ditlevsens debutbøger, og der er en lighed i den centrerede komposition af billede med understående tekst og i skrifttypen. Men formatet af Ravns bog er forvokset, ikke lille og net som *Pigesind*. Og i stedet for den pastelfarvede skitse af en

5. ”Alene for dig” i Ditlevsen: 9

ung pigekrop, der blomstrer op ad en plantestængel, er Ravens bog prydet med Coopers videnskabelige brystplancher; dybrødt brystvæv på forsiden, brystvorter på række på bagsiden. Pigen på Ditlevsens forside er en blomst, en tulipan måske – noget friskt og skært, der indvarsler forår, men som hurtigt afblomstrer. Det myldrende brystvæv derimod minder om et krat af lyng, en stikkende, sejlivet blomst; ikke til haver og parker, men til heder, klitter og savanner. Pigeblomstens blik er slået ned, genert, mens beskueren nærmest føler sig nedstirret af brystvorterne, der stritter direkte ud af papiret, og antastet af vortens kirtler, der strækker sig spidst ud fra siden, ”som orme der strækker sig mod lyset”, (s. 29) slangeagtigt, Medusatruende.

Sprogede ting og tingsligt sprog

Det materielle hos Ravn betyder også materialisme i tingslig-inventarisk forstand. *Pigesind* er også et typisk element i et rum, som Ravn transformerer: pigeværelset. Her er den hvide blonde en ”ATTENTATFLÆSE” (s. 46), pænheden i hestebøgernes univers er som en grime, der trækker i en modvillig hest, så det skummer med ”glittersavl” om munden (s. 50), sirlige kladdehæfter med lektier og hemmelige bekendelser vender tilbage som en digtsamling med aggressive digte – selve den kladdehæfteformede Jeg æder mig selv som lyng (”Hvordan taler pigen: I SMÅ HÆFTER” (s. 46); versalerne vælter fysisk ind i og udfordrer tanken om det diminutive). Her er ikke tale om et nydeligt, oprydeligt værelse. Værelsesinventar og kropsdele rodes sammen i staccato-lister fyldt med små stikkende ord og masser af dobbeltkonsonanter:

*bittersødt, lyserødt, ørken, tyggegummi, sæd, chifon,
parcel, veranda, røv, krat, plaster, lip gloss, jesus, slim,
glimmer, natlampe, muskel, bomuld, værelse, vindue,
feber, for altid tabt og ’fortabt’ (s. 14)*

Det bliver også en sammenrodning af adjektiver og substantiver, dvs. af det, som beskriver, og det, som er. Ordet ”slim” er interessant, på engelsk et adjektiv, der betyder den form, som en pigekrop skal have for at være attraktiv, ’tynd’ (i-lyden i det efterfølgende ord ”glimmer” nærmest fremtvinger den engelske udtale), på dansk et substantiv, der betegner en klistret væske, som kroppen producerer. Den fysiske rodebunke bliver en sproglig model, der undslipper

normalsyntaksens mekanismer, det beskrivende og definerende. Når ord sættes på plads i en sætningsstruktur – subjekt, verbum, objekt, hovedsætning, bisætning, forholdsord, osv. – sker der en organisering og hierarkisering, ligesom når der ryddes op på et værelse; noget kommer i skabet, noget andet på hylden. Listen og bunken nivellerer derimod.

Farvernes symbologør

Ravn arbejder således med at løsrive sproget fra dets strukturer, men en vigtig del af bestræbelsen går også på at skrive fra det materielle, før det bliver fastlåst i tegnet. Det er det, der er på spil i Ravns brug af farver. Igennem *Jeg æder mig selv som lyng* opløses farvernes mulighed for at fortætte sig til symboler. I ”Front is Matter” begynder det røde at ”vandre”. (s. 30) Rød er ikke bare rød, men changerer fra den sarteste lyserød til dyb bordeaux og helt til sort. Ingen farve er entydig, men bærer antydninger af andre farver i sig og knytter sig til helt bestemte teksturer og materialer. Hos Ravn er hvid alt fra gardinet om en hospitalsseng til mælk, fløde, glasur, sæd, grød, bomuld, perlemor, sne, dis, fedt, månelys – det blændende, farveløse, grålige, gullige. Rød er en rød-mende kind, skinke, bræk, kattetunge, valmue, rønnebær, blod, krebs, rødløg – det lyserøde, det dybrøde, det lilla og blålige. Sort er blæk, skorpion, skygger, tusmørke, sod, muld. Ravn lader den materielle verden udfordre de betydningsstrukturer, som samfundet har ladet farver med: hvid som uskyld og renhed, rød som seksualitet og romantik, sort som skidt, for eksempel.

Noget lignende er på færde i de hekseperformances, Ravn har lavet i samarbejde med Mette Moestrup, som startede i radioprogrammet Den Store Roman.⁶ Forskellige materialer blandes konkret sammen i en heksebryg – noget hvidt (mælk, mel, piller, salt, krystal, orkidé), rødt (vin, kød, læbestift, ketchup) og sort (blæk, jord, cola, aske). Det er både en legende og seriøs gestus. Materialer tages ud af en socialt defineret sammenhæng, hvor de har en funktion og en symbolværdi og bruges til at lave en formålsløs væske. Materie får lov til bare at være materie; konsistens, farve, lugt. Man kunne også sige, at der bliver skabt et objekt; noget mærkeligt og giftigt, der ikke giver mening inden for samfundets rammer, og som derfor skal udskilles (Ravn og Moestrup gemmer det og fryser det ned). Med heksen og heksebryggen er vi også tilbage ved listen – listen som opskrift og som remse og ritual. I heksebryggen går tekst, lyd og objekter sammen i

6. ”Den Store Roman” på Radio 24/7, 25. april 2012.

en højere enhed for at skabe en transformation.

Den materielle drejning

På flere måder 'hidkalder' Ravn således det taktile, en række fysiske fænomener i og omkring kroppen, for at skubbe til diskurser om krop og køn. Denne reorientering mod kroppen, som går igen hos mange forfattere i øjeblikket (med et lille udsnit kunne man nævne Mette Moestrup, Ursula Andkjær Olsen, Amalie Smith og i udlandet Sara Stridsberg, Charlotte Roche og Juliana Spahr), sker samtidig og i dialog med en 'materiel drejning' på det teoretiske felt; et modspil til 1980'ernes lingvistiske vending.

"Language has been granted too much power", siger den posthumanistiske filosof Karen Barad.⁷ Med udgangspunkt i kvantefysikkens indsigter argumenterer hun for, at den klassiske opdeling af verden i subjekter, der erkender, agerer på og former objekter, er fejlagtig. Verden består af fænomener, som opstår i intra-aktion. Derfor er det heller ikke berettiget at give social diskurs monopol på skabende, formende og kommunikativt potentiale. Efter de sidste årtiers tekstuel orienterede strømninger – fra derridask dekonstruktion til foucauldiansk diskursanalyse – hvor fokus har været på den kulturelle produktion af virkeligheden, må vi igen blive mere følsomme over for det materielles agens i den kontinuerlige tilblivelse af verden:

7. Barad: 801

To restrict power's productivity to the limited domain of the "social," for example, or to figure matter as merely an end product rather than an active factor in further materializations, is to cheat matter out of the fullness of its capacity.⁸

8. Ibid. s. 810

Barads posthumanistiske standpunkt genkalder også økokritiske strømninger, der er fuldt i kølvandet på det 21. århundredes økologiske kriser. Med økokritikken bliver det igen legitimt – eller rettere sagt nødvendigt – at tale om fysiske realiteter, der går forud for det, ord kan sige om dem. Som økokritikeren Kate Rigby pointerer, kan vi godt tale om 'Naturen' med stort N som et lingvistisk og kulturelt konstrukt, men det ændrer ikke ved den konkrete eksistens af luft, vand, ild, sten, planter, dyr, jord, økosystemer, solsystemer, osv.⁹ Den gennemgribende menneskelige indvirkning på miljøet gør kun økokritikkens opprioritering af det betegede til fordel for tegnet så meget desto vigtigere.

9. Rigby: 4

Med de økologiske kriser, der har præget årtusindeskiftet, er der nogle fysiske kræfter, der kommer bag på os, som taler til os udefra, uden for vores kontrol.

Sådanne økologiske chok udfordrer det menneskelige cogito grundlæggende; forestillingen om, at den materielle verden kun findes i mødet med mennesket. "Something about existence is different from identity," siger Timothy Morton, en af økokritikkens markante stemmer. Afmagten, der ligger i den erfaring, er foruroligende, "creepy", som Morton siger. Det er ikke en "comfortable sensation".¹⁰ Vi er tilbage ved Olga Ravns ubehag. Den fysiske verden er myldrende, voldsom og uoverskuelig. Ravn viser, at det samme er tilfældet på et intimt plan i jegets forhold til sin egen krop. Men der kan også hentes en modkraft i den erkendelse; i det biologisk reelle, der er indifferent over for samfundets krav og subjektets ønsker. Også den normative krop har sine egne små oprør. Indifferencen er for eksempel menstruationscyklussens gentagne tvang: "at være døgnets naive SLAVE SLAVE SLAVE". (s. 10) Menstruationen beskrives af Ravn som "symbolindifferent muldsavnende". (s. 13) Den er ligeglad med tegnsystemer, ligeglad med, om der er plads til den i den socialt sanktionerede krop. Den indfinder sig bare og minder jeget om, at det er del af en biologisk tidsbunden cyklus, som til sidst vil omdanne kroppen til muld.

Den indifferente materie hos Ravn er beslægtet med Butlers begreb 'det abjekte'; ikke accepterede, udgrænsede kropsligheder. Men fokus er forskudt. For Butler er det abjekte "the shadowy contentless figure for *something that is not yet made real*,"¹¹ for Ravn er det det "hysterisk konkrete". (s. 61) Der findes noget af kroppen, som ikke materialiserer sig gennem diskurs, fordi den simpelthen er ligeglad. Det er "kroppens utrolige ligeglade fortsætten, kroppens ude for det mig mig" (s. 13); et økosystem, der følger sin egen logik. Dette fysisk reelle indvirker imidlertid på den del af jeget, der netop er diskursivt forhandlet ("det mig mig"), og det kan føles som et voldsomt overgreb. Hvis denne erfaring anerkendes og skrives frem, som den gør hos Ravn, kan kraften, der ligger i kroppens egen vold, bruges til at udfordre de løgne om krop og køn, som jeget ligger under for.

10. Se Morton 2008.

11. Costera Meijer & Prins: 281.
(min kursiv)

OLGA RAVN: *Jeg æder mig selv som lyng*. Pigesind. Gyldendal, 2012 / OLGA RAVN: "Feminist som mor lavede dem", *Information* 26.11.2010 / TOVE DITLEVSEN: *Pigesind* (1939). Gyldendal genoptryk, 1977 / METTE MOESTRUP og OLGA RAVN: "Den Store Roman", *Radio 24/7* 25.04.2012 arkiv.radio24syv.dk/video/4920159/den-store-roman-25-04-2012 / SARA AHMED: "Creating

disturbance: Feminism, happiness and affective differences”, i *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing differences*, ed. Marianne Liljeström et al., Routledge, 2010 / JUDITH BUTLER: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge, 2011 (1993) / IRENE COSTERA MEIJER & BAUKE PRINS: ”How bodies come to matter: An interview with Judith Butler”. *Signs* 23:2, 1998, s. 275-86 / KARAN BARAD: ”Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”. *Signs* 28:3 2003, s. 801-31 / KATE RIGBY: ”Ecocriticism”, www.asle.org/assets/docs/ECOCRITICISM+Rigby+article.pdf, 2002 / TIMOTHY MORTON: ”Materialities”. Forelæsningsrækken *Literature and the Environment* på UC Davis, efteråret 2008 (tilgængelig på iTunes U) / TIMOTHY MORTON: ”Here Comes Everything – The Promise of Object-Oriented Ontology” *Qui Parle* 19:2 2011, s. 163-190

JEG ER IKKE HELT SIKKER PÅ
TITLEN ENDNU MEN JEG SKAL NOK
ORDNE NOGET TIL I MORGEN OG
HVIS DER ER NOGEN DER HAR EN
GOD IDE TIL ET PAR ORD SOM FX
"VIRKELIGHEDENS SCI-FI" EL. LIGN.
(MEN MINUS PATOS OG META-LORT)
VILLE DET VÆRE SWEET

Det er lørdag den 8. september 2012. Jeg kommer hjem fra roadtrip til Kassel og dOCUMENTA(13) med en kasse red-bull i armene og "Young Hearts Run Free" fra soundtracket til *Romeo + Juliet* på hjernen. Jeg har det sådan med rejser, at det er de små øjeblikke der kommer til at definere turene. At vi fx sidder 5 mennesker på gulvet i forhallen på Kassels banegård. Vi sidder og læser artikler fra *Information* og spiser pomfritter fra Burger King. Vi venter på anden time i køen til det næsten urimeligt hypede værk *Alter bahnhof* video walk af Cardiff/Miller.

Knap halvanden time og en kop dårlig kaffe tidligere er vi vågnet, gennemkolde under et kæmpe træ i Karlslauer parken, lige ved siden af Lea Porsagers pavillon. Nogen fik den ide, at vi alligevel skulle ind til dOCUMENTA(13) kl. 10 om morgenen 'næste dag', at det nærmest allerede var morgen, at der var meget længere til tipien, vi havde lejet og camperede i lidt uden for byen, end til parken, at det ville være oplagt at sove inde i Porsagers værk. Vi tager en taxa til parken. Vi går helt ned i bunden, der virker sindssygt langt væk pludseligt. Vi kommer frem til en aflåst pavillon. Vi sover under det kæmpe hængetræ, der er ved siden af pavillonen.

Dén gåsehuds fremkaldende nat var som en eller anden mytologisk tilstand, som mindet, mellem drøm og virkelighed. Jeg tænker stadig at det *Documenta* jeg oplevede - 'mit *Documenta*' - netop syntes at arbejde med en lignende mytologisering af hverdagen: At der var en overskridelse af virkeligheden og en bevægelse ind i et hyperreelt rum, i Baudrillard'sk forstand, på færde.

Egentlig kom jeg hjem om fredagen. Lørdag var bare den dag jeg igen fik adgang til internettet og fik skrevet bare lidt om dOCUMENTA(13) på den blog jeg har, en slags ranking med nogle umiddelbare tanker om nogle af værkerne. Jeg kan lide, at hjemkomst og blogposten er relaterede. Den er det eneste jeg har at forholde mig til nu (min notesbog ligger stadig i den bil vi kørte i).

top 10 dOCUMENTA(13) 'værker' pt. 1

by caspareric

tino seghal – this variation er det bedste jeg har set. lone spurgte hvad man ville bruge penge på hvis man var milliardær. da jeg havde set det vidste jeg at jeg gerne ville have det her 'værk'/hold'/performance' installeret i et tilstødende indrettet lokale til hvor jeg ville bo. der er stadig ca. 65% chance for at jeg, hvis jeg blev spurgt om jeg ville flytte permanent ind det her 'værk', ville sige ja.

janet cardiff & george bures miller – alter banhof video walk den måde det kunne smelte sammen og være sentimentalt poetisk på en meget konkret afdæmpet måde. integreret moderne dans og 'tabe kuffert performance' og den måde det ikke var irriterende

pierre huyghe – untitled det her helt sikkert helt sikkert naturscifi stalker-landskab. at arbejde med duft og fremmedlegemer som ikke virker fremmede og stemning og psykadelisk duft og bikubbehoveder på kvindestatuer fx og hunde med pinkmalede lemmer.

adrian villar rojas – return the world de her monumentale statuer. især klokkerne under broen oppe på 3. afsats af terrassen som virkede igen mytologisk eller magisk. den måde at tage brug af omgivelser.

susan phillipsz – klangtest/soundtest vidnesbyrdsværk uden at være irriterende. udsigten med lyd udover den gamle ende af banegård. irriterende ting der ikke er irriterende. og den måde togene intervenserer og kald i højtalere men også at man tænker fx på døden og terezienstadt og at det er en kliche og ikke er det top 5 har helt sikkert noget tilfælles. det mytologiske fx. jagten på det absurde i virkeligheden eller konkrete scifiske verdener fx¹

1. caspareric.wordpress.com/2012/09/08/top-10-documenta13-vaerker-pt-1/

Jeg har længe haft lyst til at formulere et slags dokument om den samtale, som jeg synes jeg var en del af, under og efter dOCUMENTA(13). Jeg har en fornemmelse af at der var noget nyt på færde; en ny sensibilitet i kunsten. En sensibilitet som bl.a. virker ritualiserende og arbejder insisterende med en overskridelse af virkeligheden ind i et simulakrum. Jeg tænkte over, det især i forhold til værkerne af Pierre Huyghe, Cardiff/Miller, Tino Seghal og Lea Porsager. Jeg læste ordet "multiverse" i guidebogens beskrivelse af Rojas' *Return the World*, og det blev en slags uundgåelig præmis, at

tænke de her små afgrænsede verdener ind i noget fælles.

Efter jeg havde publiceret blogindlægget fik jeg en e-mail af Glenn Christian, en mail som på mange måder har motiveret denne tekst, og hvis svar er long overdue:

Kære Caspar

Spændende med dine indlæg om Documenta 13; især det om mytologiseringen! Jeg har selv været der nede, samlet 14 dage (så har set ret meget!).

Udstillingen vil, i følge kurator-delen, tage alt med! Det er en pluralistisk omgang. Mange af værkerne summer af noget "proto" holisme og mimer en stor søgen efter helhed; se bare på nogle af tænkerne bag: Bifo, Haraway og Rene Gabri (fra AND-AND-AND). Caspar, kan du uddybe den med mytologiseringen yderligere? Det er ret fint!²

2. uddrag af e-mail fra Glenn Christian

Burger King-pomfritterne er spist. Vi er henne ved det værk, der ubetinget er blevet omtalt af flest af de personer jeg har spurgt, som 'det absolutte must-see'. Jeg får en ipod-touch med høretelefoner udleveret og bevæger mig rundt i banegårdens landskab. Høretelefoner og ipod-skærm afspiller en simultan optagelse og fortælling om ('de samme') steder, som jeg skiftevist guides hen til. Lyden er optaget med en speciel 3d-teknologi, der flere gange får mig til at kigge over skulderen. Jeg skulle lige til at tjekke ud hvorfor der pludselig var et march-orkester der fulgte efter mig. Virkeligheden oven på virkeligheden. Det er umuligt for mig at beskrive, hvad der sker på ipodens skærm i dét værk, uden at beskrive kroppens tilstedeværelse i det både 'samme' og poetiserede rum, og igen umuligt at snakke om kroppens tilstedeværelse uden at snakke om tilstedeværelsen i den parallelle virkelighed på skærmen og i høretelefonerne. Mens jeg går rundt på banegården, møder jeg en ballerina og en forbiløbende hund og en fortællerstemme, der pludselig siger: "that's me down there". Jeg bliver fysisk frustreret og når at tænke: "hvorfor sker det her altid for mig", da ipod'en pludselig går i sort og viser beskeden "low battery" – før jeg opdager at det selvfølgelig alt sammen er 'part of the show'. Jeg kan give et link til en youtube-video, men ikke en krop, der kan være tilstede i værket nu.

Jeg tænker at det bedste jeg kan gøre, er at pege på den måde, jeg lige har plantet de her ord i din indre monolog,

mens du sidder med en læsende krop på den anden side af teksten, som du på et tidspunkt vil træde ud af.

*It is no longer a question of imitation, nor of reduplication, nor even of parody. It is rather a question of substituting signs of the real for the real itself[...] sheltered from the imaginary, and from any distinction between the real and the imaginary, leaving room only for the orbital recurrence of models and the simulated generation of difference.*³

3. Baudrillard: *Simulacra and Simulation*. 1981 (1994): 146

I Cardiff/Miller's univers og i mange af de andre parallelle universer, synes denne kunstens bearbejdning af virkeligheden i en hyperreel tilstand, beskrevet af Baudrillard i *Simulacra and Simulation*, at være central.

I værkerne bliver dette også en bevægelse væk fra den posstrukturelle tendens til at ville afdække 'altings kontingens': et forsøg på at skabe et poetisk mytologiseret rum for en kropslig erfaring af mening – hvad det end skal betyde.

Kroppe opluges og installeres i værkerne som en Harraway'sk cyborg⁴ i en nutidens science-fiction eller en slags virtual reality. Og selvom man kan træde ud af værkerne igen, og bliver tvunget til det, så er der en vilje til at lige netop 'denne virtuelle virkelighed' skal tages så langt ud at jeg som besøgende pludselig er i en uskelnelighedszone. Det jeg taler om, er en slags drift mod fiktionens grænse, som en alvorlig nysgerrighed efter at se 'hvad man kan gøre' eller 'hvad der kan ske'.

4. læs fx *A Cyborg Manifesto*

Jeg skriver en mail til Liv, som var med til at sove under træet i Karlslauer Park, om hvor meget jeg savner den nærmest utopiske følelse af at være til stede i Tino Seghals mystisk mørke performance-rum. Jeg skriver om nogle af de ting vi også diskuterede mens vi gik rundt i *Untilled* af Pierre Huyghes; en park i parken, hvor området var planlagt ned til mindste detalje med psykedelisk duftende blomster, hunde der løb rundt med ét pinkmalet ben, en kvindestatue med et bikuppehovede i et 'restricted area' i midten, hvor jeg pludselig ser, at Liv har forvildet sig ud, fordi hun er blevet optaget af en eller anden sti, som det ikke var meningen skulle være en sti:

det er også som om de værker arbejder med noget fremmed og noget ødelagt (hypnosen, trancen og pierre

huyghes). jeg kommer til at tænke på benjamins insisteren på muligheden i det stiliserede (om man vil allegoriske): det kitschede, klichéen. den bliver spændende fordi den gør os opmærksom på vores eget blik: vi ser at vi ser repræsentationen før virkeligheden (hjordtemaleriet opleves som 'hjordtemaleri' frem for 'mere eller mindre vellykket billede af hjort' (det her kan være et problem hvis man gerne vil indgå en kærlighedsrelation hvor det typisk er meningen man skal føle og tro udistanceret på en bestemt romantisk omgangsform der til tider kan minde til forveksling om hjordtemaleriet. - ok det er vist en ekskurs, men det er for at sige at ord/ting og virkelighed/repræsentations nivelleringen betinger hvad vi kan gøre og føle. vi er på en eller anden måde hele tiden fanget i et felt mellem et distanceret forhold til hjordtemalerier og det som der alligevel sker i mødet med dem.⁵

5. uddrag e-mail fra Liv,

Liv skriver også om Baudrillard i denne her mail. Det fremmede landskab hos Pierre Huyghe er noget man tager med sig, når man forlader værket, der er en meget fysisk oplevelse, som hænger ved. Det er som at bevæge sig sanseligt i Tarkovskijs *Stalker*-verden, som bringer noget ødelagt og absurd ind i den virkelighed, man træder tilbage til. Et værk som *Untilled* er maksimalistisk iscenesættelse i et 1:1 forhold. Ved at drive iscenesættelsen og fiktionen helt til grænsen, bliver det også, når det fungerer bedst for mig som netop i Huyghes værk, et 'drab på fiktionen'.⁶ *Untilled* er ikke bare en park i en park, der kan sige noget om byplanlagt og konstrueret virkelighed, det er også et sted, hvor distanceringen af verden underkastes en kropslig, og derfor rituel, transcendens. Hos Pierre Huyghe bliver det både umuligt og ligegyldigt at regne ud, hvad der er planlagt, og hvad der opstår. Men *Untilled* bringer måske det utopiske, som viljen til at forestille sig en anderledes verden⁴, ind i virkeligheden.

6. Dette drab vil nogen måske sige har været af et spøgelse, da netop drabet på fiktionen allerede er sket i 7. øvelse af Lars Skinnebachs *Øvelser og rituelle tekster*, men i så fald var det et meget virkeligt spøgelse.

Liv og jeg sidder ved en udbrændt bålplads ved Hüggenot-huset og bladrer i DOCUMENTA(13)-guiden. Vi prøver at finde en beskrivelse af Tino Seghal eller af den performance, som vi lige har tilbragt (hvad der virker til at være) et abstrakt tidsrum i selskab med. Vi kan ikke finde noget. Heller ikke når vi slår op under Hüggenot-huset som location. Det virker på en måde passende, ligesom at Ida bare kommer ind på mit værelse i kollektivet, inden jeg tager afsted, og siger noget i

retning af, at hun ikke kan forklare det, men at jeg skal se det, at det er noget med sang og dans osv.

Det virker stadig utilgængeligt, præcist, hvad der skete, men vi går i hvert fald ind ad en entré og drejer til venstre. Vi kommer ind i et helt mørkt rum. Der er nogle der taler. Der bliver talt på en måde så jeg tænker at der foregår en art paneldebat i rummet. De snakker om affekt. Markedsøkonomiens kapitalisering af kærlighed. Vi famler os frem. Vi bevæger os tøvende længere ind i rummet. Jeg kan se skikkelser. Jeg ved ikke om vi står i en cirkel, men jeg tænker at vi står i en halvcirkel med ørene rettet mod en scene i bunden af lokalet. Ok, nu er jeg alene. Det abstrakte 'de' holder op med at tale. Nogle skikkelser begynder at bevæge sig rundt. Jeg slår forsigtigt med hænderne frem i luften. Jeg rammer ingenting. Det virker som en slags hologrammiske projektioner, jeg kan fornemme i mørket. Så begynder stemmerne. Messende. Der kommer klap. Jeg tænker skiftevist "fuck hvor okkult" og "fuck hvor fedt" og "fuck hvor scary" da der begynder at danne sig en 'sang'. Pludselig kan jeg genkende, at det er en acapella version af Justices "Genesis", som er ved at udspille sig. Nu kan jeg se ansigter. Jeg prøver at fastholde et seriøst ansigtsudtryk, da en person stiller sig foran mig helt malet i hovedet og begynder at gentage et "dududududu" - en del af et helt sindssygt overvældende samlet lyd billede. Jeg begynder at kunne se flere personer. Lyset flasher en enkelt gang. Nu kan jeg se Liv sidde ovre i et modsat hjørne, mens jeg konstaterer, at der fx ikke er noget podie; at der fx er fyldt med performere, der danser rundt imellem gæsterne i værket; at der kommer nye gæster ind ad indgangen og famler rundt og intet kan se.

Jeg kigger på 'de nye gæster' sammen med Liv og tænker på, at det på mange måder er ligesom at se børn komme til verden. Jeg kigger mistroisk på en kvindelig person, der i blinde er ved at sætte sig på mit skød, og jeg må bryde min egen andægtige tavshed, midt i en opførsel af "A little less conversation", som har afløst et mere abstrakt 'lydstykke', for at sige: "I'm sitting right here". Personen bliver bange. Jeg føler mig som en medsamsvoren i værket. Jeg føler en indviethed og en intimitet med de optrædende personer, da vi har siddet der i lang tid, når lyset ind imellem tændes, og de optrædende personer kigger os i øjnene og smiler. Vi bliver siddende. Vi vil have det hele med, men det er som om værket aldrig gentager sig, som om der er en uendelighed af de variationer af performances, der udgør Tino Seghals værk.

Vi går ud af rummet. Helt bombede i øjnene i hovedet i kroppen, da vi sætter os ved bålpladsen og tænder cigaretter. Vi har været derinde i over 2 timer. Lone har tidligere på turen spurgt 'hvad man ville bruge penge på', hvis man var milliardær, og vi snakker om at vi ville have et kæmpe-mæssigt Tino Seghal værk i en tilstødende bygning til der, hvor vi hver især ville bo. Vi snakker om hvorvidt de imødekommende smil vi fik under seancen, når lyset indimellem hurtigt flashede, var planlagte. Eller om de optrædende også bare følte den samme intime stemning, som vi gjorde. Måske er det lige meget.

Jeg tænker på, at 'de gode tømmere' og at Liv var der, har sat mig i en total favorabel stemning for at opleve de forskellige værker den dag. Men jeg finder aldrig ud af, om det kunne være anderledes. Ligesom at jeg aldrig finder ud af, hvor meget af Tino Seghals performance jeg er gået glip af, eller hvor mange forskellige små detaljer i *Untilled*-universet jeg ikke har fået med, eller ligesom at jeg på Cardiff/Miller's video-walk pludselig er den sidste der kommer tilbage, fordi jeg har startet og stoppet videoen så mange gange af frygt for at have misset noget, eller fordi jeg simpelthen har misset noget og er gået forkert.

Jeg er lettet over, at vi ikke sov inde i denne her pavillon, tænker jeg, da Liv og jeg som det sidste den dag træder ind i Lea Porsagers pavillon *The Anatta Experiment*. Jeg kan ikke helt få hold på det. Jeg googler værket for at finde dets eksakte titel og falder samtidig over en beskrivelse og en video på kunst.dk:

I parken Karlsaue i Kassel præsenteres Porsagers projekt i form af et lille træhus, der arkitektonisk er inspireret af husene på Monte Verità. Indenfor vises bl.a. et filmværk bestående af optagelser fra et ugelangt eksperiment, hvor Porsager sammen med en gruppe på syv personer genbesøgte bjerget og opholdt sig i huset Casa Anatta med det formål at reaktivere nogle af Monte Veritàs ideer.⁷

7. <http://www.kunst.dk/kunstmraader/billedkunst/nyheder/tre-danske-kunstnere-paa-documenta-13/lea-porsager-the-anatta-experiment/>

Der er opstillet noget, der minder om metal-æg i en formation, som, forklaret af en plakat på væggen, skulle skabe en slags energifelt. Der spiller en video for enden af lokalets dyblå vægge. I videoen glider nøgne kroppe på et tidspunkt

rundt på hinanden i noget, der virker som en seance, ligesom resten af videoens meget rituelle og mytiske sort/hvidstemning. Igen optræder her noget okkult og rituellet alvorligt, der ligesom æggene virker helt metafysisk langt ude, men kalder på, at man også betvivler sin egen skepsis med et mysticistisk '...hvad nu hvis'. Det er en bevægelse væk fra, men også oven på, en ironisk mistillid og distancering, der er på færde for mig på dOCUMENTA(13). Undersøgelsen af at blive opslugt af en profan mytologi, at søge ind i en fysisk tilstand eller erfaring. Jeg tænker på noget med en dystopisk stemning i Porsagers 'eksperiment', som insisterer på ikke at være farce.

der er noget ambivalent: vi ved det er en kliche men måske netop fordi den ikke foregiver at være andet (fx hjort) kan vi godtage den. og blive foruroligede af den dramatisk stirrende heks støbt i hvid plastik. ja så er der legen/forførelsen/jagten (minder porsager trancen om ulykkelig kærlighed?). ok. jeg må ud af denne her parentes))⁸

8. uddrag af e-mail fra Liv

Porsagers værk minder også mig om ulykkelig kærlighed; som at sætte en bestemt Coldplay- eller Cranberries-plade på og bevidst opsøge en art melankoli, tænker jeg i forlængelse af dét, Liv skriver senere i sin mail. "Vi ved at det er en kliché", ligesom at en tur til Monte Verità unægtelig må forbindes med både noget klichéfyldt og nostalgisk. Men måske ligger der også, i mange af værkerne, jeg har beskæftiget mig med, en udforskning af den enormt singulære kropslige erfaring (det "individuelle", som det konsekvent hedder i Jonas Rolstedes nyligt udkommede debut *Flex Death*) over for det kollektive subjekt der arbejdes med både hos Seghal og Porsager, og som gennem det okkulte sætter spørgsmål ved måden at tænke på, som Porsager selv siger i videoen på hjemmesiden: det singulære i det kollektive, det alvorlige i klichéen, det reelle i fiktionen.

Kunsten der kaster virkeligheden op til forhandling, virker til at have været et omdrejningspunkt for kuratoren Carolyn Christov-Bhakakievs tema, eller snarere ikke-tema, i forsøget på at favne bredt og inkludere naturvidenskaben og psykiatriske seancer side om side med mere 'traditionel kunst', på dOCUMENTA(13). Det synes at være præget, ikke bare af en ritualisering og mytologisering, som virker præsent i vores samtidskunst, men også af en ny anvendelse

Ideen om at jeg overhovedet kan komme ud af denne tekst, er selvfølgelig central. Den mytologiseren jeg også selv bidrager til, ved fx at se en slags rhizomatisk forbindelse mellem værkerne, er jo en mytologiseren der er skrevet. Men jeg ønsker ikke at 'campe', i denne tekst ligesom at jeg ikke fornemmer, at Porsager er taget til Monte Verità med en camp-æstetisk tilgang. Selvom jeg også har en krop uden for denne tekst, selvom vi altid 'logger ud' igen af den virtuelle virkelighed, eller ligesom Porsager, der er taget hjem igen til en anden verden, så forestiller jeg mig alligevel at det (også) handler om afsmitning. Hele ideen om at man overhovedet træder ind og ud af noget, begynder at blive absurd for mig, fordi det også betyder at hvis jeg skal sige, at den oplevelse jeg har haft inde i Tino Seghal's værk, er noget jeg træder ud af igen, hvad er det så, jeg træder ud af. Flere personer har, mens jeg har skrevet denne her tekst, bl.a. sagt, at der "jo også ligesom er en hverdag man kommer hjem til", og at Porsagers værk fx er en mere partikulær mytologiseren af Monte Verità's 'konsistente virkelighed'. Jeg tænker at vi er sammen i denne her tekst med de her partikulære bogstaver lige nu, og at det 'vi', du som læser er en del af, er et udvidet 'vi'. Jeg tænker på at de kunstværker jeg taler om, vil yde en e/affektiv påvirkning på de besøgende. At det er kunsten, der vil insistere på at være en arena, hvorfra man kan tænke og gøre 'noget ander' end hverdagen, og at hverdagen snarere betyder den leg og relativering, som har været dominerende i 'postmodernismen'. Jeg har en måske naiv ambition om, at denne tekst fortsætter, selv når du bladrer til næste side, og at selvom metaplaner tit er fuckedede og sløve, så kan det måske alligevel være vigtigt at have med her og

og fusion med videnskaben i fiktionen; en type kropslig bevidsthedsrejse, der minder mig om filmen *Enter the Void*, og om, at jeg bliver nødt til at lade Liv sige noget igen for at komme ud af denne her tekst:

*bevidsthedsrejser: det som opleves opfattes som en fuld-
stændig 'virkelig' erfaring. drømmen også. klassisk ma-
trix eller inception problematik: hvordan ved man om
man drømmer eller er vågen. jeg tror ikke man ved det.
man kan ikke vide det, men man kan sige, jeg er lige-
glad, for hvis jeg aldrig kommer til at vågne, hvad så.
plus en eventuel opvågning kan ikke forudsiges. men det
ville da være spændende at vågne, det er ikke det.*

Guldalderdigte

STERNBERG

der er en uendelighed
af håndtag
og knapper

uden at det
af den grund
bliver uoverskueligt

*

altid taler vi om
hvor godt alting går

og

hvor meget mere perfekt
vores tid er
frem for de andre tider
vi har hørt om

og

ingen kan sige
noget negativt
om denne tid
for alle der lever
er jo en del af den
og kan derfor føle
på deres egen krop
hvor godt alting er

guld er et fattigt metal
til at beskrive
hvordan her er

det kan kun gå tilbage
for verden

det her er
et naturligt højdepunkt

*

vi har ikke profiler
på dating-sites

for

vi er sammen
lige når vi har lyst

*

uanset hvad
jeg går i gang med
vil det aldrig
være gjort bedre

det er akkumulationen
af toppræstationer
der kvalificerer tiden
til at bære sit navn:

guldalderen

det er et godt navn

*

kaffen vækker mig
selv om jeg allerede er vågen

så vågner jeg bare igen

nylavet

og duftende af
hvad som helst

*

Depressionsdigte

alt bliver kun værre

man har lov til
at håbe

men

alt bliver kun værre

uanset hvad jeg gør
er resultatet
skuffende

*

hvor er det hus
jeg byggede i går?

*

det er et tørt majs-korn
der imens man
spiser af det
bliver ved
med at poppes

jeg bliver jo aldrig
mæt
på den her måde

*

jeg har ikke overskud
til andre mennesker

alligevel / derfor

skriver jeg
til dig

som jeg jo
ingen oplevelse
kan have af

*

det er aldrig
til at vide
hvornår jeg
får chancen igen

så

når det er muligt
at ligge
ligger jeg

*

hvad foretager man sig så
i en tid hvor
alt ender galt

meget det samme
som i din tid
forestiller jeg mig

alt ender bare galt

*

når jeg forholder mig til
tidligere tiders digte

læser jeg dem
som depressionsdigte

jeg går ud fra
at du også læser

mine digte sådan

Fremtidsdigte

det her er
mit første digt
som jeg endnu ikke
har skrevet
i fremtiden

*

jeg er jo allerede
langt ude
i fremtiden

men

der er altid
mere

jeg kan ikke
forestille mig

den afslutning
som døden er

nogensinde
vil ske for mig

*

du ville sige
her
når du fortalte
hvor du var

jeg siger
dér

De-sidste-dage-digte

jeg ved ikke
at jeg er
det sidste menneske
det eneste jeg ved er:
jeg er alene
alt omkring mig
har den samme farve
det her er de tanker
jeg ville have tænkt
hvis jeg havde tanke
for andet
end at overleve

*

man kunne forestille sig
en nedtælling
til det var slut
men det er
overhovedet ikke
sådan det er
jeg forestiller mig ikke andet end
at det fortsætter

*

det kan virke mærkeligt
at intet fungerer
efter hensigten

men jeg kender jo ikke
hensigten

og intet omkring mig
har nogensinde fungeret
så hvad ved jeg om funktioner

*

jeg er mennesket
som ikke gør en forskel

massemennesket

når der ikke er
en masse
længere

*

jeg finder aldrig
ud af hvilke

behov jeg har

jeg får aldrig
mine behov

tilfredsstillet

som hvis jeg
var en død baby

*

der er ikke noget
at gøre

der er ikke nogen
forskel på dag og nat

alle aktiviteter er overstået

*

der er ingen arvinger

