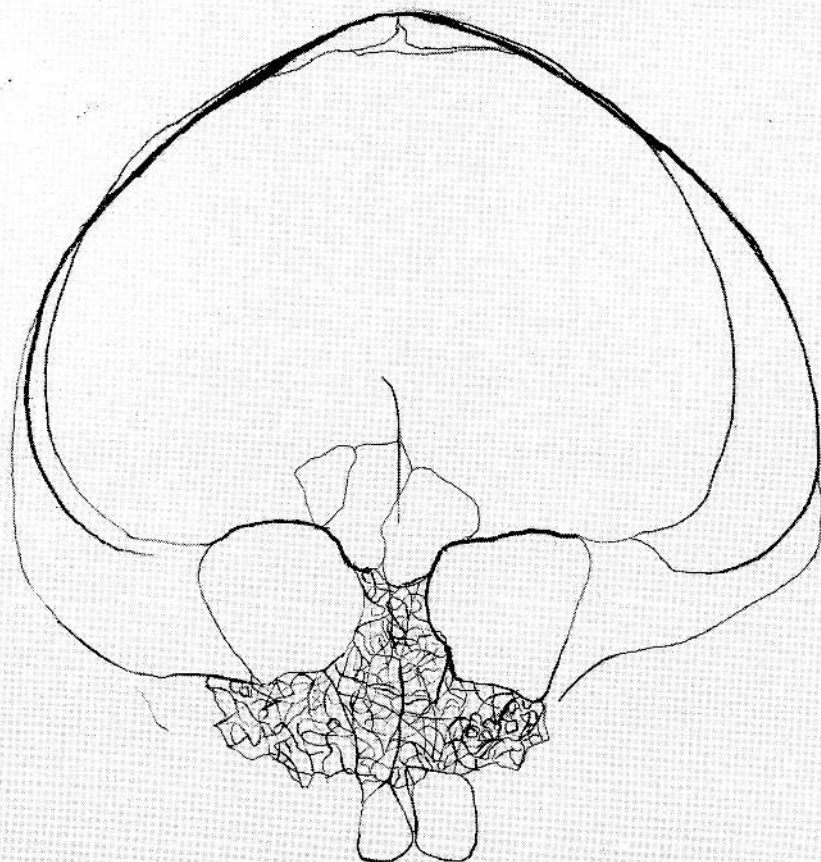


Ildfisken

TIDSSKRIFT FOR NY LITTERATUR

NR. 10 • 1994



Ildfisken

Tidsskrift for ny litteratur

Nr. 10 • 1994

Redaktion:

Rolf Højmark Jensen og Carsten René Nielsen

Ildfisken udkommer tre gange årligt

Abonnement: 80 kr. årligt, 30 kr. pr. nummer i løssalg

(Priserne er inklusiv moms og forsendelse)

Ekspedition og redaktion:

Ildfisken, Vesterbrogade 24, 1.sal, 8000 Århus C

Tlf.: 86 12 79 67. Postgiro: 8 04 79 95

Udgivet med støtte af Kulturministeriets bevilling
til almenkulturelle tidsskrifter

Forsideillustration:

Lisbeth Tarri

© Bidragyderne og Ildfisken

Århus 1994

ISSN 0906-5202

Byen

Det svinger i telefonledningerne, talestrømmen får kullet til at vibrere, og strømmen sender talen afsted, intonationen induceres, og elektronernes lydløse samtale foregår under jorden i isolerede kabler.

En samtale kryber op ad en husmur, ind gennem væggen, ud gennem kullet støvede tryk, ud til en mand, der græder, men gør sig umage for, at gråden ikke skal kunne høres i hans stemme, at den våde, salte strøm ikke skal føres tilbage, ud gennem væggen, ned ad husmuren og ned under jorden igen, op i en have, hvor ledningen er dækket af et blomsterbed, og ind i en bungalow, hvor hans mor gentager, at hun er ude af stand til at forstå, at han ikke kan komme hjem til jul, når nu det betyder så meget for hende.

En anden salt strøm ledes under højt tryk fra havet ind over en række membraner i kraftvarmeværket, hvor membranerne holder på saltet, og næsten kun de rene vandmolekyler føres ind til totalafsaltningsanlægget, alt sammen i en omvendt osmose. Det afsaltede vand fordamper og driver bladene i kraftværkets turbine rundt, og ud flyder det positive og det negative elektriske fluidum, der kan få døde tuders ben til at spjætte og forvise mørkets uklare konturer til fortiden, til tiden før elektriciteten.

Alle de af byens beboere, der kan, vil, når de vågner af et mareridt, tænde for lyset. Den elektriske strøm i hjernen holder af ledningsnettets elektriske strøm. De neuroner, hjernen består af, forbinder sig tæt og fostrer mareridt, men også klarhed. Bevidsthedens lys, en elektrisk kontakt, der tændes og slukkes og ved kemisk energi overgår til en anden kulstofforbindelse.

Transformatorstationerne summer, støvsugere hvæser, brødristerne klikker, blendere snurrer, vaskemaskiner centrifugerer, de elektriske loves små stød i hverdagen. Byens lysskærm værner mod mørket. Den usynlige elektricitet føres rundt i byen i et komplekst system, det afsaltede hav drejer turbinerne, kuldioxid farver himlen, farver husfacaderne, lyskontakter trykkes ind, computere står tændt, radiatorerne skrues op. Måske synker havet ned i himlen. Måske er det omvendt. Lyset skiller havet fra himlen. Lyset samler dem.

Netværket er byens hornhinde, et lysende øje omgivet af væsker, af salt. Øjet er forbundet til hjernens elektriske strøm. En impuls farer afsted. De elektromagnetiske hvirvler er et nervebundet bag byens pupil.

December

Han træder ind i december
og lægger ting
her
oven på ordene
en juledekoration
med lange tørre arme

Han går igen
med allergi ved håndledene

Flere timer senere
kommer hun hjem
og ser
dette

To minus én

Hun nejer
en armsbredde
fra blomster
jorden
i hånden har hun en handske

Senere
denne eftermiddag
sejler han midt
ud i fjorden
og
kaster asken

Ansigtet

Der stod
tre
og
åd
dit
ansigt
med øjnene

den ene og
den anden
stod nervøst
nynnende
med
synkebesvær

strammer det
spurgte jeg

du nikkede
uden at tage øjnene
fra den tredie

To pladser væk

Hun spurgte i en
venlig tone
om jeg havde
stort imod
at flytte
den halve
kilometer
og sætte mig op
ved siden af glasset
ved talerstolen

Men jeg havde
for mange børn
under neglene
og en hel mængde
okse tæt ved øjnene

To pladser fra mig
begyndte den gamle
at nikke til mig igen
mens han ligesom
slog inviterende
ud med hånden

Da begyndte tyrene
at brøle
og børnene
at græde

Bid skammen i dig

Bagved – på vej ned ad trapperne

munden trækker sig sammen
mens væsken samles i krogene
munden begynder sin gang
over ansigtet mod øjet

har flere hagl i lommerne

Idioti

Da
han endelig besluttede
sig for at ringe på
var hun i passende
alder

Men fra han strakte
fingeren til
den ramte
dørklokken
gik der tyve år
– og batterierne var døde

Sjælegranskere og luftånder

Om nogle tendenser i ny, dansk prosa

Ny, dansk 90'er-prosa karakteriseres ofte med det intetsigende begreb: Stilpluralisme. Stilpluralisme er et begreb, der er konstaterende snarere end karakteriserende, og som afslører, at man ikke ved, hvad barnet skal hedde. Men i en oversigtsartikel som denne, skal barnet som bekendt have et navn. Noget kan vi dog fra starten slå fast: Realisme og skrifttematisk digtning eksisterer fortsat side om side som to dominerende spor i dansk prosa. I det følgende skal der peges på et lille, eksklusivt udvalg af nyere dansk prosafiktion, der afspejler nogle tendenser i realismen og den skrifttematiske digtning i 90'erne.

Sjælegranskerne

Interessen for den psykologiske fortælling er markant til stede hos en række af de yngre forfattere. Mads Brenøe og Naja Marie Aidt vil blive gennemgået i det følgende; man kunne lige så vel have inddraget forfattere som Michael Valeur, der i *Jessica Lena Martha* (1993) forsøger at videreføre skæbnefortællingen. Eller lyrikeren David Læby, hvis prosadebut, *Havets kød* (1994), var en psykologisk roman.

Den psykologiske roman har imidlertid fået en modebetinget variant i de seneste år: Psykopatromanen, der som bekendt handler om den farlige, men fascinerende psykopat. Hans Fl. Hilt og Lars Bonnevie har forklaret deres psykopatportrætter (*Andy Maximus* og *Vera K's*

hemmelighed, begge udkom 1993) med, at psykopaten er et billede på vores tid og samfund, der er blevet psykopatisk. Det lyder jo tilforladeligt, men når man læser de intellektuelt og kunstnerisk set svage værker, er det svært ikke at mistænke dem for at spekulere i den bølge af ultravold, der er strømmet ud af amerikansk kultur siden sen-80'erne. Prosa, der rummer udpenslede voldsscener, går som varme hveder i de danske medier.

Ingen kvindelige forfattere har for øvrigt kastet sig ud i dette plumrede vand; er det mon tilfældigt? Der gives ganske vidst eksempler på kvindelige forfattere, der anvender volden som litterært motiv: Naja Marie Aidt lader i en novelle, „Som englenerne flyver“, en ung pige dø en yderst brutal død som offer i en *snuff-movie* og i Christina Hesselholdts roman *Det skjulte* (1993) skærer hovedpersonen, en sindsforvirret, ung mand, hjertet ud af sin kæreste. Hos Aidt og Hesselholdt er der imidlertid ganske tydeligt ikke tale om spontan, ureflekteret fascination af vold; det er ikke den fysiske side af sagen, lemlæstelsen, kroppens fragmentering, der interesserer dem, men derimod de betydninger og det sprog, der dannes omkring døden, der er hovedmotivet. Heri ligger hele forskellen.

Den moderne samfundskritiske krimi eller *thriller*, der kritiserer de samfundsmæssige strukturers forkrøblende effekt, på det enkelte menneske, er også slået igennem hos nogle af

de yngre forfattere. Efter Peter Høegs store succes med *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1991), har vi set bl.a. Michael Larsens *Uden sikker viden* (1994), der på mange måder er en lige så veldrejet og -skrevet krimi som *Smilla*. I såvel formsprøget som i den skarpe, illusionsløse kritik af den nye forsknings og teknologiske bagsider minder Michael Larsen en del om Høeg. Dog er det medierne og de elektroniske kommunikationsformer, der udpeges som „truslen“ i *Uden sikker viden*. Michael Larsen er som Høeg en underholdende mimiker (stiletterligner), og *Uden sikker viden* er en ganske tidstypisk letflydende krimi med et sympatisk budskab. Med flere forfattere af Høeg og Larsens type, var der garanteret ingen bogkrise.

Jens Kristian Krøgholt er et helt anderledes gemyt. Hans debut, *Fiskeren* (1993), er en roman, der med sit adstadige fortælletempo og sin meget afdæmpede, men stemningsfyldte historie, befinder sig milevidt fra alskens moderigtig beregning. Sammenligningen er naturligvis uretfærdig, men i forhold til forfattere som Hilt, Brenøe og Larsen virker Krøgholt sært gammeldags. Krøgholts forlæg synes bl.a. at være Herman Bang, H.C. Branner og Martin A. Hansen, men direkte sammenlignet mangler *Fiskeren* dog klassikernes flugt over handlingen og præcision i sproget. Krøgholts roman er ikke specielt original i sit motiv, den handler om en ung mands vanskeligheder med at komme overens med sig selv og verden. Konflikten forklares psykologisk med et ødipalt kompleks. Således er et uforløst faderforhold årsagen til, at hovedpersonen, en ensom, ung nordjysk fisker, ikke kan knytte sig til andre mennesker – og da slet ikke kvinder. Romanens plot bygger på den velprøvede idé, at to helt forskellige

mennesker konfronteres med hinanden og tilskyndet af omstændighederne knytter sig til hinanden. I *Fiskeren* stikker en ballerina fra det Kgl. Danske Balletakademi af under en forestilling og tager, i et forfærdeligt vejr, turen til Nordjylland til fods. Hér finder fiskeren hende om natten afkræftet uden for sit hus. Resten af historien er ganske forudsigelig: De to personer, der umiddelbart er meget forbeholdne over for hinanden, forelsker sig, og *Fiskeren* udvikler sig til en kærlighedshistorie, hvor den barske jyske natur fungerer som kulisse for det umage pars kærlighed. Det er romanens hensigt at vise, at to forskellige temperamenter kan have udbytte af hinanden. Sprogligt set kommer den imidlertid aldrig rigtigt på højde med de naturoplevelser og de store følelser, den søger at skildre. Dertil er også persontegningen for svag. Skønt fiskerens opvækst og skolegang er skildret fyldigt, forbliver han en skabelon, en idé om en person, der aldrig rigtig lever i romanens fiktion. Og ballerinaen? – Lad os nøjes med at sige, at Krøgholts evne til at skildre kvinder endnu er begrænsede.

Som et mindstekrav til den realistiske prosa må man forlange, at den siger noget om virkeligheden, som vi ikke selv uden videre kan definere eller komme til klarhed over. Dét forsøger Naja Marie Aidt i novellesamlingen *Vandmærket* (1993), og det lykkes faktisk i samlingens bedste tekster.

Vandmærket er en poetisk titel, der ikke umiddelbart forbinder sig med nogle af novellesamlingens ni noveller. Titlen er velvalgt, fordi den i lighed med novellesamlingens tekster kan tolkes forskelligt. Konkret peger den i retning af vandstandsmåling, vandskade og vandmærket papir. Symbolsk set er titlens be-

tydninger sammensatte: Et menneskeliv kan have (eller få) et vandmærke, dvs. en markering af noget særligt, et højde- eller vendepunkt. Vendepunktet, det store eller lille katastrofiske øjeblik er som bekendt traditionelt novellegenerens hovedinteresse – her peger titlen altså på teksternes genretilhørsforhold. At være mærket af vandet er at være mærket af livet. En freudianer ville uddybende forklare, at titlen peger i retning af dels det ubevidste, dels det urmoderlige ophav, dels de strukturer, som ens ophav nedlægger i én. At være mærket af vand, eller vandmærket, vil således sige at bære arv og gæld videre.

Aidts noveller tager udgangspunkt i 80'erne og 90'ernes Danmark, som de benytter til at behandle almengyldige tematikker. Novellerne skildrer almindelige mennesker, der er bl.a. historier om en ung kvindes vanskeligheder med rollen som hjemmegående hustru og mor til to små drenge, om pubertetsdrenge's gryende seksualitet, om pensionister, der keder sig og plager hinanden med ondskabsfuldheder, om den fraskilte mand i fyrrårsalderen, der har det svært med ensomheden og om pigen, der gradvis glider ud i skizofreni på grund af ulykkelig kærlighed.

Som det fremgår, markerer *Vandmærket* sig ikke ved de store fornyelser på det motiviske og handlingsmæssige område, men til gengæld fortæller Aidt om hverdagen, den virkelige virkelighed, på en måde så den sættes i perspektiv. Hendes figurer fungerer bedre end *Fiskerens*. Man tror på Aidts figurer, fordi hun dygtigere end Krøgholt tilfører sine figurer dybde og substans vha. bl.a. tankereferatet og den korte, men sigende replik. Aidt kan – som Bang, Branner og Hansen – skildre almindelige mennesker, randeksistenser, børn og barnlige sjæle med en

indforstået loyalitet. Helt uden bedrevidenhed eller rørstrømskhed. Hun befinder sig i øjenhøjde med sine figurer.

Er Aidts udgangspunkt det nære og genkendelige, søger hun det store i det små. Mange af *Vandmærkets* noveller rummer spor i retning af en metafysisk dimension, som hæver Aidts fortællinger langt over den helt enkle socialrealisme. Som motto for novellesamlingen har Aidt anført et citat af Gunnar Ekelöf:

Skilj mig från Änglen, och jag skall bli frisk
Skilj änglen från mig, och jeg blir sjuk
Lätt och svårt er mitt liv med honom
(Gunnar Ekelöf, *Vägvisare till underjorden*,
6. digt)

Ekelöf-citatet rummer et velkendt paradoks i modernistisk poesi: Det handler om divergensen mellem realitet og idealitet, virkelighed og drøm, og det peger på digtningen som et sted, hvor man (forsøgs- og momentvis) kan skrive sig frem til en mellemposition, en form for ingensteds, der rummer alle betydninger.

Aidts og Ekelöfs engle skal opfattes som et symbol på det fuldkomne og det overmenneskelige. For Aidt at se er mennesket ufuldkomment, men det bærer forestillingen om det fuldkomne i sig. Kærligheden og seksualiteten er områder i den menneskelige eksistens, der potentielt indeholder det fuldkomne. Kunsten, digtningen, et andet. Det, Aidt påpeger i *Vandmærket*, er, at kærligheden ikke uden videre kan realiseres, fordi mennesket og de omgivelser, de samfundsmæssige strukturer det indgår i, er ufuldkomne. Mennesket søger kærligheden ad omveje, det potenserer, projicerer osv., og det er denne søgen, der får ting til at ske. Og sproget til at gnistre.

Fortælleteknisk har Aids noveller et klassisk tilsnit. Tre af samlingens ni noveller fortælles af 1. personsfortællere. De øvrige noveller fortælles på traditionel vis af en alvidende implicit fortæller.

Sprogligt set er *Vandmærket* et godt eksempel på, at prosaen står i et nært beslægtet forhold til lyrikken, ikke blot hvad angår billedsprog, men også klang og rytme. Når man læser Aids små prosafortællinger (den længste er femten sider lang, den korteste blot tre), er det tydeligt, at de er forfattet af en digter, der er vant til lyrikkens koncentrerede formsprog. Novellerne afslører en markant opmærksomhed over for sprogets mindste nuancer. Billedsproget er særdeles rigt i *Vandmærket*, men fungerer ganske upåfaldende.

Vi kan tage et lille eksempel fra „Den blomstrende have“, en novelle der – som man nok kan gætte – handler om uskyldstabet. Novellen skildrer to drenges ferieophold hos deres mor. Synsvinklen er lagt hos den ene af drengene, og man skal i det følgende citat bemærke, hvorledes fortælleren benytter sig af synekdoke. Synekdoke er en trope (et element i billedsproget), den fungerer efter princippet del-for-helhed og skaber i „Den blomstrende have“ en illusion om drengenes rastløshed og livlighed. Rent lydligt skaber teksten ved hjælp af gentagelserne af „vi“ og de mange allitterationer en fornemmelse af drengenes løb, deres legende og hæsblæsende ubekymrede oplevelse af verden:

Vi bevægede os altid hurtigt, vores kroppe var fulde af uro fra vi slog øjnene op om morgenen. Vores knæ dirrede, de store fødder ville løbe, vores negle var nedbidte af iver, øjnene opspilede af leg.

Vi trodsede slåen og brombærkrat, brændenælder og bjørnekløer. Vi var herrer over landskabet. (*Vandmærket*, s. 35)

Det billedmættede citat er et godt eksempel på Aids suggererende prosa, der i koncentreret form på én gang skildrer drengenes energi („vores knæ dirrede, de store fødder ville løbe“) og deres fantasiverden, ridderdrømmene („vi var herrer over landskabet“).

Novellesamlingens start- og sluttekster, „Som englenerne flyver“ og „Tre dage i Prag“ anlægger to forskellige synsvinkler på kærligheden og relaterer sig direkte til Ekelöf-citatet. „Som englenerne flyver“ foregår i 80'erne i København og handler om en forsømt forstadspige, Sisse, der længes efter kærligheden og hektisk søger det fuldkomne. Hun vil være engel og skyder genvej ved hjælp af narkotika.

Den vinter var unægtelig meget kold og frostklar, og vi følte os skingert enestående når vi sejlede hen over de glatte gader i det sene daggry, sortklædte og magre. Kun gadelygterne afslørede vores stikkende pupiller, og faktisk sejlede vi ikke. Vi fløj. Men ellers var der mørke. Hele tiden mørke. Vi så bare hinandens skygger, og bevægelserne trak hver dag nye mønstre – vi gled imod hinanden og mødtes tæt og hårdt, og trak os så tilbage for at finde ny forløsning i et møde, en ny krop.

Vi ville så gerne flyve. Det varede hele vinteren, og vinteren føltes uendelig lang det år. Lang og hvid og kold. (*Vandmærket*, s. 9)

Sisses selvdestruktion accelererer i løbet af det halve år, novellen følger hende, og handlingen kulminerer med, at hun mister livet, da hun lokkes til at „agere“ offer i en snuff-movie. Man

studser uvilkårligt over, at novellens fortæller vurderer Sisses voldsomme død positivt, som en form for udfrielse. Ydermere er den dominerende fortællersynsvinkel placeret et traditionelt set umuligt sted: Novellen er en jeg-fortælling, Sisses synsvinkel er retrospektiv og den grammatiske tid præteritum. I slutscenen, hvor Sisse dør, skifter den grammatiske tid meget bemærkelsesværdigt til præsens.

Og så. Så begyndte de at stikke til. Jeg så godt hvordan de løftede knivene. Skreg jeg? Jeg tror det ikke. Jeg vidste jo. Og det gik så hurtigt. Så uendelig hurtigt. Til jeg lettede; lettede og fløj. Op over den gule ørken og den gennemhullede, livløse krop. [...] Vingeme groede ud på min usynlige ryg, jeg mærkede mig selv. Som en let, let skikkelse, vægtløs og opfyldt af lykke. Jeg var blevet til en engel, jeg som altid har drømt om at flyve. Snart blev alt helt lyst og fantastisk, og *her er jeg nu, og det har været sådan længe. Jeg bare flyver og flyver igennem de mest farvestrålende rum. Der findes ingen forhindringer mere.*

(*Vandmærket*, s. 21, min fremhævning)

„Som englenerne flyver“, der handler om en pige, der ikke er nogen engel, fortælles altså paradoksal nok af en engel. Novellen er en slags fortolkning af Ekelöf-citatet: Skil mig fra englen, og jeg bliver rask; skil englen fra mig og jeg bliver syg ... Hos Aidt er mennesker engleagtige og engle menneskelige.

Dette udsagn fortolkes på en anden måde i „Tre dage i Prag“, hvor fortælleren, en mand, der betragter sin elskede sove på en seng i et hotelværelse i Prag, siger: „Den fuldkomne kærlighed kan ikke eksistere blandt ufuldkomne [...] så må vi være engle.“ (s. 94)

Kærligheden er så stor, at det kun går an at drømme om den sagde hun før hun faldt i søvn.

Måske sov hun allerede.

Men sjældne gange lykkes det. Det lykkedes for en time siden, da selv byen Prag forsvandt i tonerne fra den vældige passion der vældede ud af deres struber, et mesterværk af et korstykke, så ømt og så voldsomt. En helligdom, besværgende musik. Som lyder nu, mellem dem. (*Vandmærket*, s. 93)

Citatet er et andet eksempel på, hvordan Aidt spiller på sprogets dobbeltbetydninger. I det lille afsnit skildres på én gang hovedpersonens (mandens) tanker, samtidig med at teksten konkret illustrerer kvindens udsagn, „Kærligheden er så stor, at det kun går an at drømme om den“. Kvinden siger, at kærligheden kun findes i drømme, og falder derefter i søvn. Underforstået: Giver sig hen til kærligheden, som dermed også får en form for fysisk realitet.

Naja Marie Aidt har potentialet til at blive en særdeles populær forfatter. Det bliver Mads Brenøe nok aldrig. I forhold til den brede hovedstrøm er Brenøes bøger kompromisløse i deres undersøgelser af de dunkle sider af menneskesindet. Eller rettere: Den maskuline natur. Brenøes bøger er udprægede mandebøger. I såvel debut'en *Så megen vrede* (1993) som *Det mørke* (1994) fungerer kvinderne som sexobjekter, de misbruges, ydmyges og udsættes konstant for overgreb af enhver art. Brenøes placering i ny, dansk prosa bygger især på to noveller fra *Så megen vrede* inspireret af Bret Easton Ellis: „Eva“ og „Prøveløsladt“. Novellerne rummer de måske mest ubehagelige og udpenslede beskrivelser af fysisk vold i dansk litteraturhistorie, og sikrede omgående Brenøe

et ganske bestemt image som forfatteren, der ikke frygter offentlighedens forargelse, og som ingen midler skyer i sin afdækning af det (syge) menneskelige sind. Men man må formode, at den bås hurtigt vil udvikle sig til en begrænsning.

Volden er et grundvilkår i 90'ervirkeligheden, kan Brenøe ind til videre forsvare sig, man behøver bare at lukke op for tv-nyhederne for at konstatere, at det forholder sig således. I Brenøes seneste bog, novellesamlingen *Det mørke* (1994) er volden en uadskillelig del af personernes hverdag. Og et stilistisk virkemiddel. Tematisk får den på alle tangenter i *Det mørkes* tre store jeg-fortællinger: Incest, nekrofil, hæslige hudlidelser, druk, død og mental selvdestruktion. Argumentet for at benytte sig af volden som tema og kunstnerisk udtryksmiddel er indlysende og til dels også acceptabel nok: Ønsker man at skildre mennesket af i dag, kan man ikke komme uden om volden, den er overalt, i os alle, om vi ønsker at se det eller ej. Brenøe er en dygtig fortæller, der forstår at økonomisere med sit ret begrænsede stof, han kan iscenesætte det hæslige og vulgære på en umiddelbart fascinerende måde. Og man må tage hatten af for den konsekvens, hvormed han kaster sig ud i afdækningen af voldens natur. I praksis har Brenøes noveller dog den samme gevaldige ulempe som tv-avisen. De påvirker umiddelbart læserens følelser stærkt, men bliver hurtigt kedelige i deres forudsigelige svælgen i volden.

Og epifytterne

Carsten Jensen karakteriserede engang 80'erprosaisterne Eriksen, Preisler, Grøndahl etc. som epifytter, de var luftånder, der kunne leve

af luft, mente han. Den samme karakteristik kan hæftes på nogle af 90'erprosaisterne.

I den skrifttematiserende digtning ser man i disse år efterdønningerne af den skrifttematiserende, narcissistiske 80'erprosa. En række af de helt unge prosaister har ganske tydeligt overtaget dele af tematikken og (måske især) formsproget fra 80'erne. Skønt ihærdigt forms eksperimenterende handler deres prosa næsten ikke om noget. Nyt. Vildt. Uforståeligt. Eller genkendeligt, for den sags skyld.

Der er selvsagt ikke noget i vejen med at lade sig inspirere af 80'ernes glimtvis begavede og underholdende postmodernistiske romaner (tænk blot på Umberto Eco eller Jan Kjørstad). Det bliver imidlertid et problem i det øjeblik, værkerne ikke lykkes pga. begrænset talent, en halvhjertet indsats eller fordi den egentlige forståelse for stoffet mangler. Forsøg på at leve op til 80'er-forbillederne afslører alt for ofte blot personlig umodenhed i forhold til stoffet.

Nogle, f.eks. Kirsten Hammann i hendes prosadebut *Vera Winkelvir* fra 1993, synes at tro, at blot handlingen er fjollet og urimelig nok, og teksten selvreferentiel, med- og modsnakkende, skal læserne nok anerkende bogen som kunst. Det er selvfølgelig en misforståelse. Effekten af det stilistiske og handlingsmæssige effektjageri er ikke underholdning, men ked-somhed.

Vera Winkelvir er gabende kedelig, lang og forudsigelig og skrevet i et anstrengende baby-sprog til dels kendt fra Hammans digtsamling *Mellem tænderne* (1992). *Informations* anmelder Erik Skyum-Nielsen, der ikke var begejstret for bogen, skrev i sin anmeldelse, at *Vera Winkelvir* kunne have været 100 sider længere eller kortere, det havde ingen forskel gjort. Det er efter min mening en alt for diplomatisk

bedømmelse af, hvad der i realiteten er en absurd voluminøs novelle, der ganske vidst giver sig ud for at være en postmoderne dagbogsroman!

Allerede bogens indledning antyder, hvad det er, der er galt:

Vera Winkelvir. Hun er her når hun taler. Hun er her ikke når hun ikke taler. Det betyder ikke at hun er død, det er lige lidt værre end døden. Det betyder at hun er u-opfunden. At nogen har opfundet hende og straffer hende for hendes tavshed ved at gøre hende ugjort indtil hun taler igen. (*Vera Winkelvir*, s. 10)

Lad være at det logisk set er noget vâs, der siges i dette afsnit. Ud over navnet, vera Winkelvir (jo, det skal stå med småt), rummer afsnittet stort set ingen informationer. Det består, som man kan se, primært af *redundans*, altså gentagelse af noget selvindlysende, og *paradoks*, dvs. selvmodsigelser. Og sådan fortsætter Hammanns antiroman 286 sider. *Vera Winkelvir* er tydeligvis ikke andet end sprog – og vil heller ikke være andet. Den nægter at fortælle narrative forløb og psykologisere. Det kunne man måske acceptere, hvis kompositionen holdt sammen på de sproglige løjer. Hvis sproget i sig selv var underholdende og/eller tillokkende som det sukkerstads, vera elsker så højt. Eller hvis Hammann var en større humorist. Men sagen er, at de sproglige underfundigheder, brandere og vittigheder hverken er særligt morsomme eller intelligente: Når vera „drikker brasilianske grene“ og ryger på „vestens store dræber“ er der tale om dels en dårlig metafor, det er jo ikke grene, men kaffebønner, man drikker, dels en fladtrådt kliché. Nogen vil måske argumentere for, at der ligger en pointe i

at romanen benytter sig af klicheer. Det er der efter min bedste overbevisning ikke tale om. Klicheerne bearbejdes ikke i *Vera Winkelvir*, de bruges ikke som led i egentlige sproglige undersøgelser, hvilket man må kunne forlange af et skrifttematiserende værk.

Heller ikke kompositorisk holder *Vera Winkelvir*. Hvorfor inddele en tekst, der eksplicit benægter kronologiens relevans og betydning, i en lang række afsnit og kapitler? Afsnittenes datering, der signalerer dagbogsroman, har ingen betydning, for det første fordi der ikke er nogen reel fortæller, for det andet fordi der ikke er noget narrativt forløb. Der er kun sproget. Man kan måske forsvare *Vera Winkelvir* med at dateringen markerer en række ophold i sproget. Eller at der er tale om en dagbog for sproget. Og når det er sagt, hvad så? Hvad mere er der at sige?

Mest graverende er det sådan set, at det virker som om, Hammann ikke helt har stolet på, at ideen om „sprogbogen“ kunne bære 286 sider. I en række afsnit antydes det, at vera, der som bekendt er u-opfunden og dermed slet ikke eksisterer, i hvert fald ikke som andet end sprog, bliver syg og dør. Fortælleren skildrer kroppens forfald hæsligt og brutalt i en række scener, og *Vera Winkelvir* udvikler sig gradvist til en maskeret sygehistorie, der kulminerer med veras død.

Vera Winkelvir er som prosaværk betragtet en eklatant fiasko. Det projekt, fortælleren er ude i, hører poesien til. Man kan i prosafiktion ikke ensidigt iscenesætte sproget, dagligsproget, som poesi. Dagligsproget er denotativt, det bygger på, at der eksisterer en fast overensstemmelse mellem signifié og signifiant, tegnet og det betegnede. Og desuden fortæller dagligsproget som bekendt hele tiden historier, det

bærer et utal af betydninger og narrative forløb med sig. Det er den egenskab ved sproget, ægte prosaister benytter sig af, men som Hammann ikke rigtig ved, hvad hun skal stille op med.

Christina Hesselholdts debutroman, *Køkkenet, gravkammeret & landskabet* (1991), må fremhæves i denne sammenhæng som et positivt eksempel på eksperimenterende og selvreflekterende prosa. Prosa, der i sprogarbejdet på samme tid rækker ud over sig selv og formidler en del af sine erfaringer til læseren. *Køkkenet, gravkammeret & landskabet* er et eksempel på, at den skrifttematiserende prosa sagtens kan forene sprogarbejde og menneskeligt engagement og på baggrund af traditionen skabe et selvstændigt udtryk.

Køkkenet, gravkammeret & landskabet befinder sig et sted mellem poesi og prosa, mellem tragedien, den modernistiske roman og bibelen. Det er en roman med minimalistiske træk. Den er skrabet og rudimentær i såvel sprog som handling, men som prosa betragtet beskriver den ofte i udpræget poetiske vendinger vanskelige emner som død, identitet og sprog. Vel at mærke uden at miste en særegen episk dynamik. Selvironi og et godt øje for dagligdagens absurde indslag har Hesselholdt også, f.eks. når hun lader fortælleren dvæle ved beskrivelser af banale og dagligdags ting som computerspil og fremstilling af fiskerand.

Først og fremmest handler det hos Hesselholdt om billeder. Følgende passage giver et indtryk af hendes teknik: Et tilsyneladende ganske almindeligt motiv, en udsigt fra Elizabeths værelse, får med en håndvending et overraskende perspektiv: „et vindue vender mod et torv og en park, hvor træerne antyder så meget rum og horisont, at de kunne have græn-

set op til en afrikansk savanne.“ (s. 48). Savannen er en metafor, dens uhyre størrelse peger på det rum for associationer, Hesselholdts lille roman tilstræber at skabe.

Køkkenet, gravkammeret & landskabet har en duft af bibelens myter om liv, skyld og skæbne. Den interesserer sig for almenmenneskelige og gyldige følelser som kærlighed, sorg, savn og fortvivlelse. Handlingen er kort fortalt den, at en kvinde, Elizabeth, dør af sygdom og efterlader sig mand og barn. Få dage senere begår hendes mand selvmord. Umiddelbart efter Elizabeths død dukker en fremmed kvinde, Audrey, op i den lille families lejlighed. Hun er en mystisk skikkelse, der ligner faren som en søster og hyppigt citerer bibelen. Historiens eneste deciderede biperson er en navnløs fotograf, som optræder to gange, i romanens begyndelse og slutning, hvor han fotograferer henholdsvis Elizabeths dødsleje og farens selvmord. Elizabeth og Audrey er antitetiske figurer, Elizabeths kendetegn er atlasset, hun repræsenterer naturen, Audreys kendetegn er bibelen, hun repræsenterer skriften. Imellem disse poler findes faren og Marlon, manden og drengen, barndommen og voksendommen.

Det er umiddelbart nærliggende at opfatte Hesselholdts roman som en postmoderne fortælling, dvs. læse den i lyset af den udbredte skepsis over for romanen som et adækvat udtryksmiddel for individet i 90'erne. Og vist er der elementer i Hesselholdts „lille“ roman på kun 63 sider, der kan tolkes som udtryk for det for længst vulgariserede synspunkt, at den „store“ fortælling er død. At alt, der er tilbage at sige, handler om teksten selv osv.. Men det holder alligevel ikke rigtigt for *Køkkenet, gravkammeret & landskabets* vedkommende. For skønt romanen rummer selvreferentielle, me-

tapoetiske træk, er der andre elementer i bogen, som man set fra en postmoderne bakketop nok må karakterisere som gammeldags. For Hesselholdt betyder postmoderniteten ikke, at der ikke længere kan fortælles med alvor og dybde. Det er bare nogle andre historier end tidligere, der kan og skal berettes i romanen. Og de handler som altid om mennesket og dets eksistensvilkår.

Hesselholdt skriver uden en decideret politisk, ideologisk overbygning. Hun moraliserer ikke, prætenderer ikke at angive moralske og etiske retningslinier, men rækker blot fortællingen til læseren. Man kan tage den eller lade være.

Det er karakteristisk for Hesselholdts minimalistiske fortælleteknik, at der økonomiseres med de sproglige, stilistiske virkemidler. Minimalisten søger – meget forenklet formuleret – at indfange essensen af verden i sproget. Denne holdning afspejles allerede af *Køkkenet, gravkammeret & landskabets* komposition.

Den fortalte tid strækker sig over et par dage, fra Elizabeths død til farens selvmord, og verbernes præsensformer angiver, at fortællertiden er nær på handlingsforløbet. Romanen er inddelt i fyre kapitler. De korteste fylder blot et par linier, det længste strækker sig over knap to sider. Kapitlerne kan opfattes som små spillekort, der er lagt ud i en sirlig, men ikke kronologisk kabale. Det motiviske og tematiske samspil prioriteres frem for et decideret lineært forløb.

Der benyttes ca. et dusin overskrifter; det betyder, at de fleste bliver brugt flere gange. Overskrifterne er påpegende og stedsangivende: „Værelset, der hænger som en dråbe over floden“, „Køkkenet“, „Barnets værelse“ osv.. Overskrifterne angiver fortællerens be-

vægelse gennem den lille lejlighed, og i og med titlerne genanvendes, etableres en form for fortælleteknisk rytme i teksten. Fortællingens struktur og konstruktion er helt tydelig. Den dobbelte tragedie i Hesselholdts roman har sin egen logik, som afspejles af den sirlige, symmetriske komposition, men ikke umiddelbart lader sig udlægge entydigt. Kompositorisk symmetri benyttes ofte i postmoderne tekster, men hos Hesselholdt med den forskel, at figurerens elliptiske bevægelser udgør et udviklingsforløb, som ganske vist er meget kort, men alligevel: Noget kan altså stadigvæk fortælles om mennesket.

Synsvinklen skifter mellem de tre personer: Marlon, Audrey og (hyppigst) faren. Vi kender nok alle sammen en Per eller en Poul, men en person ved navn Marlon! Nej vel? Skønt velkendte i vores kultur anonymiserer Hollywoodnavnene de tre figurer. Vi kender alle sammen skuespilleren „Marlon Brando“ igennem hans roller, men kan ikke knytte nogen deciderede menneskelige egenskaber til navnet Marlon. Derved opnår Hesselholdt, at hendes figurer fremtræder uden andre egenskaber end deres udsagn og handlinger. De er ikke belastet med en fortid, man tvinges til at tage stilling til. Alt på nær figurerens handlinger opfattes som uvedkommende stof.

De enkelte kapitler beskriver ofte blot en enkelt episode, en handling, en gestus eller et replikskifte. Intet forklares og uddybes. Scenerne spilles ikke igennem i traditionel forstand, men afbrydes som regel ved at refleksioner går i stå, eller dialoger klinger ud, netop som en samtale tager form. Hesselholdt har dermed udeladt en lang række mellemregninger, så læseren er nødt til at digte med for at få romanen til at hænge sammen.

Som refleksbrikker i det handlingsmæssige mørke benytter Hesselholdt sig af en række ledemotiver. Gang på gang hentydes til romanens slutbillede: Springet i floden. Midt i romanen ringer faren for eksempel til fotografen for at få ham til at fotografere sit selvmord. Han har svært ved at høre noget i telefonrøret, fordi „Det klikker i øret, som om det var fuldt af vand.“ (s. 37). – Og øret bliver faktisk fyldt med vand til slut, da han begår selvmord ved at springe i floden.

Har man først bemærket, hvorledes romanens implicitte fortæller hele tiden er foran sit stof og afslører sin alvidenhed gennem diskrete foregribelser af begivenhederne, ser man også andre ting. For eksempel parallellen mellem blomsternes farver i lejligheden og flodens farvespil. Først beskrives soveværelset / gravkammeret: „Han omkranser den afdødes værelse med pynt i flodmosaikkens farver: Lilla, grøn, turkis, brun – violer, tuja, tuja, dunhammer. Tuja må gøre det ud for både grøn og turkis.“ (s. 12). Umiddelbart efter står der om floden, at den er en mosaik af „lilla, grøn, turkis og brun, der går i stykker ved mindste bevægelse.“ (s. 13).

Et andet eksempel er to karakteristiske billeder, der anvendes i forskellige sammenhænge og alluderer til læse- og skriveprocessen. Først: „Vinden tager i dørene. Disse smækkende døre minder om siderne i en bog, hvis blade vendes i et rasende tempo.“ (s. 21). Og dernæst: „Siderne smælder mellem hendes fingre som et uhyrligt antal af døre, der i et rasende tempo åbnes og lukkes af vind.“ (s. 34).

Skønt farvemosaikken må tolkes som et billede på romanens komposition og dørene opfattes som sammenlignende metaforer for læseprocessen, er mønstret i de nævnte eksempler

det samme: De indholdsmæssige betydninger spejler hinanden; dørene alluderer til romanens sider og bladene i Audreys bibel alluderer til lejlighedens klaprende døre. Sammenfattende kan man sige, at alle romanens elementer på et eller andet plan peger på hinanden. Hesselholdts metode er at etablere punkter, hvor *fraværet* eller *nedbrydningen* af betydninger peger direkte på disse instansers *realitet*. De øjeblikke, hun søger, opstår, „Når mosaikken revner i øjeblikket umiddelbart inden enkeltdele finder hinanden i et nyt, ubrugt mønster. Når fortællingen går i stå og i gang igen, bliver *rummet under overfladen* synligt.“ (s. 13, min fremhævning).

Umiddelbart efter Elizabeths død udsmykker faren hendes værelse med blomster, han iscenesætter med hjælp fra Audrey rummet som et gravkammer. Dernæst dækker de lejlighedens spejle til, og Audrey begynder at tapetsere køkkenet. Med disse forandringer søger faren at slette spor, „Spor efter hænder og fødder på vægge og gulve efter alle dem, der har opholdt sig i lejligheden“ (s. 17). Spor må tolkes som erindringsladede punkter. Lejlighedens mange detaljer minder hver for sig faren om et eller andet, mennesker, handlinger og udsagn:

Han er udsat for sporenes opmærksomhed, og selv lægger han uophørligt sine spor til mængden af spor. For hvert nyt spor øges opmærksomheden som om han afgav skrift, der ophørte med at tilhøre ham. Han afgiver skrift, og det er skrift af den type, der vender sig mod ham. (s.17)

Et menneskes handlinger afsætter spor, de betyder noget, også længe efter de har fundet sted: F.eks. som erindring, som sprogliggjort erfaring. Men hvad betyder det så, at skrift vender

sig mod én? Hesselholdt viser det i en lille, men central scene, der samtidig karakteriserer Audreys og farens forhold.

Audrey og faren befinder sig i soveværelset, hun læser højt fra *Højsangen*: „Du har fanget mig, min søster, min brud med et af dine blikke, med en af din halses kæder.“ (s. 34). Deres fortolkninger af skriftstedet er diametralt modsatte. For hende er citatet et billede på deres forhold, hans fortolkning af det er væsentlig mere kompleks. Citatet handler både om Audrey, der ligner ham som en søster, og Elizabeth, hvis ansigt „... er så forskelligt fra hans“ (s. 30). Hesselholdt understreger divergensen i opfattelsen af *Højsangen* ved at skrive: „Sætningen udspaltes“ (s. 34) og „Sætningens dele kan ikke genforenes“ (s. 35). Samtidig peger hun på, at hvor meget faren end ønsker det, kan Audrey aldrig erstatte Elizabeth. Citatet gør det klart for ham, at han og Elizabeth har hørt sammen som led i en sætning.

Sprogets betydning ændrer sig hele tiden. Farens tolkning af bibelcitatet, der som bekendt er en lovprisning af kvinden, viser os det. Vi ser, hvorledes han opfatter citatet som en beskrivelse af sin egen situation. *Højsangens* betydning er ændret, og Hesselholdts pointe er, at denne forandring er definitiv. Sproget er levende; sætningens dele kan ikke genforenes, den kan ikke læses som det, den oprindeligt betød for *Højsangens* forfatter, eftersom nye betydninger uafledeligt dannes i sproget jvf. også billedet af flodens farvemosaik.

I det følgende afsnit illustrerer Hesselholdt denne tanke ved at forandre en velkendt metafors betydning. Faren synker sammen med ansigtet skjult i hænderne, og Audrey citerer *Højsangen*: „din tinding er et bristet granatæble“. Hvad der i bibelsk sammenhæng må ud-

lægges som en metaforisk lovprisning af kvindelig skønhed, er hos Hesselholdt en metafor, der karakteriserer et bevidsthedsmæssigt sammenbrud.

Som handlingen skrider frem (og tilbage) blander duften fra de visnende blomster sig med lugten fra liget. Lugten og ubehaget kulminerer, da faren for sidste gang ser til Elizabeths lig. „Han tager en perlekæde af liget, og snuser til sine hænder. Hun lugter som hengemt jord.“ (s. 59).

Her ser vi, hvorledes der er to fortællerholdninger hos Hesselholt, en *analytisk beskrivende og vurderende* og en *suggestivt sansende og medfølelse*, der til sammen resulterer i et meget stærkt billede: „Værelset er en kiste, og døren, der smækker, er jord, som falder på dem“ (s. 59). Faren oplever i et syn sin egen og hustruens begravelse, han ser jordpåkastelsen for sig og fra den mest uhyggelige synsvinkel: Kistens. Selvmordet er en nærliggende og enkel løsning for faren, fordi det for ham betyder en fantasmatisk forening med Elizabeth i døden. Selvmordsspringet er et spring ud af gravkammeret, ud i landskabet og ned i flodens farvemosaik.

Selve dødsøjeblikket er skildret på tre linier, der er et fint eksempel på Hesselholdts prosas poetiske kvaliteter: „Der åndes. / Elizabeth Elizabeth, navn og vand fylder hans mund. / Stedet er bygget af faldende tid“. (s. 61). Man bemærker, hvorledes synsvinklen skifter to gange: Først ydre beskrivelse (der står *der* åndes, ikke *han* ånder). Dernæst delvis subjektiv sansning („navn og vand“ osv.), der må tilskrives faren. Og sidst metaforen, „stedet er bygget“ osv., som må tilskrives den implicite fortæller. Den implicite fortæller etablerer tre tekstniveauer, en mosaik, der gør rummet under

overfladen tydeligt og udgør et tolkningspunkt i teksten. Døden kommer som en udfrielse for faren. Den er en tilstand af fylde og evighed (vand og faldende tid).

Isoleret betragtet forekommer romanens afsluttende scene hvor Audrey citerer fra *Jeremias' Bog* for fotografen, som netop har fotograferet farens spring urimelig og mystisk.

Han bliver som et træ, der er plantet ved vand og strækker sine rødder til floden, ej ængstes det, når heden kommer. (s. 63)

Hvorfor citeres et skriftsted, der handler om harmoni og personlig, spirituel afklaring i en situation, som de fleste vel vil være tilbøjelige til at karakterisere som kulminationen på en dybt tragisk fortælling? Forklaringen er den, at Audrey, der ligner faren af ydre, også ligner ham i det indre. Citatet er udtryk for hendes intuitivt præcise forståelse for hans motiver til selvmordet. Hun forstår umiddelbart, at han har søgt tilflugt i det andet rum bag flodens farvemosaik. At han drømmer om at møde Elizabeth der, og at springet dermed er begyndelse og ikke afslutning.

For os, læserne, markerer springet romanens afslutning, men der er mere endnu. En lille smule. Hænder, der formes som en tragt for fotografens mund. Et råb, vi ikke hører, men véd vil komme. En begyndelse til noget helt andet. En ny mosaik.

Allerede titlen på Solvej Balles novellesamling, *Ifølge loven. Fire beretninger om mennesket*, signalerer, at bogen er et ambitiøst projekt. Tematisk og fortælleteknisk slægter den Kafkas fantastiske fortællinger („Forvandlingen“ og „I straffekolonien“) og Becketts absurde pro-

safiktion på, men den rummer også spor, blandt andet i plot og komposition, i retning af langt nyere prosa: Paul Austers New York-trilogi fra 80'erne.

Fortælleteknisk set beretter Balle – som Kafka og Auster – i 3. person: Hverken læser eller fortæller er til stede i fortællingerne. Dog finder man spor af fortælleren i *Ifølge lovens* ramme: De fire lovparagraffer der indleder hver af novellerne. Og de forkortede navne, Nicolas S., Tanja L., Rene G. og Alette V., antyder også fortællerens formidlende mellemlid.

Ifølge loven er en usædvanlig novellesamling, fordi novellerne knyttes sammen handlingsmæssigt og tematisk. Umiddelbart er der ikke ret meget, der røber, at novellernes handlinger hænger sammen. En antydning hist og et sammenfald i episoder pist. Men alligevel nok til, at man flere gange bladrer frem og tilbage i bogens godt 100 sider, når novellernes figurer synes at møde hinanden.

„§1“ handler om den unge biokemiker, Nicolas S., der arbejder på at lokalisere et flygtigt kemisk stof som kunne være årsag til menneskets oprejste stilling og gang, dets såkaldt vertikalt peripatetiske bevægelsesmønster (s. 9). Nikolas projekt lykkes. Han sporer stoffet, pd-3-p, i hjernebarken fra et kvindeligt, der siden viser sig at være „§ 4“s hovedperson, Alette V..

„§ 2“ handler om den jurastuderende Tanja L., der ønsker, „ ... at lære smerten at kende.“ (s.43). Historien tager sit udgangspunkt i, at Tanja L. registrerer, at en bestemt bevægelse fra hende resulterer i, at mennesker falder om omkring hende. Fyldt af en rationel og nøgtern skyldfølelse begiver hun sig ud på en lang rejse igennem Europas storbyer, hvor hun på ganske irrationel vis søger smerten. Blandt andet i Barcelona som fortælleren kalder „centrum for den

historiske smerte“. At det er de nedarvede moralbegreber, den bibelske lov, øje for øje, tand for tand, der er den direkte tilskyndelse til Tanjas rejse signaleres af novellens undertitel, der citerer 3. mosebog: „Når nogen tilføjer sin næste legemsskade, skal der handles med ham, som han har handlet ... “

På sin rejse efter smerten oplever Tanja L. en serie uforklarlige situationer, hvor mennesker omkring hende tilsyneladende umotiveret styrter livløse omkuld. Hun er ikke i tvivl om, at hun er skyld i faldene, men kan ikke forklare deres årsag. Og hvis hun er skyld i disse fald, hvorfor føler hun så ikke smerte ved den lidelse, hun påfører andre? Gradvis må hun, som en elsker siger til hende, sande at: „Der findes ingen smerte efter Auschwitz. Ordet var for længst gået i eksil i de medicinske videnskaber, hvor det endnu kunne bruges med mening. Al anden smerte hørte historien til.“ (s. 54). Altså: Efter 2. verdenskrig er verden blevet absurd, meningsløs og tom. Novellens paradoks er den absurde konstatering, at Tanja L. „i sin lange søgen efter smerten [ikke har] lært andet end at genkende en bevægelse, der ikke førte hende til smerten men kun til menneskelige fald“ (s. 63). „§ 2“ peger dermed tilbage på „§ 1“ med et paradoks: Mens Nicolas S. i „§ 1“ søgte og fandt den kemiske forbindelse, der får mennesket til at gå oprejst, opdager Tanja L. ved et tilfælde den bevægelse, der fører til menneskelige fald. Begge novellerne kredser om, hvilke egenskaber, det er, der gør et menneske menneskeligt. I den følgende novelle, „§ 3“, undersøges det, hvad det vil sige at være menneske ved at skildre en person, der søger at være så lidt menneske som overhovedet muligt.

Da „§ 2“ slutter, er alt, Tanja L. bærer på, et skakbræt. Måske er det hende, der indleder et

flygtigt erotisk forhold til hovedpersonen i „§ 3“, René G. i hvert fald møder han på et vist tidspunkt en kvinde, som spørger ham om han spiller skak. René G. er en begavet matematikstuderende, der netop som han får mulighed for at forbedre sine chancer for en fremtidig forskerstilling, vælger at gå i hundene, eller rettere: Gå i et med tapetet. „René G. ønskede ikke at vække opmærksomhed. Han ønskede at være ingen, en gennemsigtig glasrude, en luftig vind. Han ønskede at være menneske. Ganske lidt menneske.“ (s. 75) Det, René G. erfarer på sin rejse fra København over Salt Lake City til Basel, er, at det er umuligt at trække sig ud af samfundet. Man kan ikke forsvinde. Der er altid nogen, der bemærker én og en eller anden, der savner én. Før eller siden bliver man fundet. Og René G., der forestiller sig sin kommende hustru som en art Jeanne d'Arc med blød krop, skarp indsigt og ubøjelig vilje, bliver da også til slut fundet af Tanja L., der netop besidder disse egenskaber. Historien ender dog ikke klichéagtigt lykkeligt. I slutningen, hvor kvinden med skakbrættet netop har forladt René G. efter et samleje, skifter fortælleren overraskende fra præteritum over i præsens og afstår fra at fortælle videre: „Hvad der kan siges om dette menneske er sagt. Det hedder René G. Det bøjer sig ind over bordet. Det retter sig op og ser gennem ruden. Det regner.“ (s. 86) Grunden til at der ikke kan siges mere om René G. er, at han fra nu af ikke længere er den samme, ikke „ganske lidt“ menneske, men som det diskret markeres: „et menneske“.

Dette faktum, at døden sletter ens identitet som samfundsborger og menneske, tager hovedpersonen i „§ 4“ den fulde konsekvens af. Alette V. laver afstøbninger af folks ansigter. Hun betragter ikke sig selv som kunstner, men

som én, „der fører mennesker til tingenes verden“ (s.92). Alette V. ønsker også selv at blive en ting, dette ønske er en radikaliserings af René G.'s projekt.

Alette V. holder på et tidspunkt op med at producere nemme og billige gipsafstøbninger og går over til at arbejde med den fornemmere bronze. Hun har erfaret, at bronzen giver et langt smukkere resultat, og begynder at lave bronzebuster, fordi de kan realisere hendes ønske om føre mennesket over i tingenes verden. Men bronzebusterne er usælgelige. Balle forklarer ikke, hvorfor Alette V.'s buster er usælgelige, hun registrerer det blot og beskriver, hvorledes Alette efter at have gjort sig dette klart forbereder sig på at begå selvmord. Enkelt og udramatisk. Alette vil transformere sig selv til en ting: „Alette V. opgav mennesket. (...) Hun hørte til blandt tingene, men hvad var hun? En træsort, en stenart, et metal? Spørgsmålet mistede sin betydning under det større spørgsmål: Hvor skulle hun gøre af liget? Hvordan undlod hun at efterlade en afdøds krop, en tragedie, et skræmmende syn?“ (s. 100). Selvmordet iscenesættes omhyggeligt. Alette V. lægger sig for et åbent vindue og fryser ihjel bedøvet af alkohol. At hun dermed realiserer ønsket om blive til en ting markeres ganske subtilt af fortælleren i novellens slutning.

Ingen, der trådte ind i dette rum, ville mødes af et skræmmende syn. De ville få øje på et legeme mellem værelsets andre detaljer. (...) I rummet med det åbne vindue mod vinteren, befandt der sig nogle genstande af forskellig størrelse, farve og form, og kulden, der strømmede ind ad vinduet, var for længst begyndt at udjævne temperaturforskellen *mellem rummets ting*. (s. 104, min fremhævning)

Der ligger naturligvis en absurd pointe i, at det er Alette V.'s lig, der bekræfter Nicolas S. i hans tese om menneskets oprejste gangart. Alette V. ville være en ting og reducerede i en vis forstand sit jordiske hylster til en ting blandt andre ting. Alligevel er det Alettes lig, eller rettere: Hendes hjerne, der leverer det afgørende bevis på Nicolas S. teori. *Ifølge lovens* noveller knyttes derved overordnet sammen af iagttagelsen af det antydningssvis meningsfulde og betydningdannende i absurditeten. Og af absurditeten i det meningsfulde. Anderledes sagt: Måske er der mening i galskaben. Det er i hvert fald det, Balle forsøger at komme til klarhed over.

Henry bukker og takker og går ud af landskabet ...

Det er ofte blevet fremhævet, at selvreferentialiteten siden 80'erne har været det måske vigtigste litterære motiv i dansk prosafiktion. Iagttagelsen er på mange måder indlysende rigtig, men samtidig nok et resultat af, at den litterære kritik i høj grad har fokuseret på sprogetæstetiske og filosofiske spørgsmål i det seneste tiår. Men realismen er selvfølgelig ikke forsvundet af den grund. Højholts berømte Henry er endnu ikke nået ud af landskabet. Og spørgsmålet er, om han nogensinde gør det.

Stilistisk har de yngste forfattere i et vist omfang grebet tilbage i litteraturhistorien for at komme videre. Det er nærliggende at nævne attituderelativisme og minimalisme som inspirationskilder for den del af 90'ernes litteratur, der iscenesætter jeget i et skriftbevidst rollespil. I realismen udvikles formsproget bl.a. ved at stilistiske træk fra de formeksperimenterende genrer inddrages. I den realistiske prosafiktion

synes den traditionelle alvidende fortæller således gradvis at skifte karakter: Fortællerinstansen udvikles til en mangfoldighed af stemmer; fortællere, der ofte på særdeles avanceret vis „spilles“ ud mod hinanden og læseren, og hvis

udsagn kun vanskeligt lader sig entydigt udlægge. Den realistiske prosa befinder sig i dag milevidt fra den „nøgne“ socialrealisme, men handler stadigvæk om menneskelige forhold og moralske spørgsmål.

Litteratur:

Naja Marie Aidt: *Vandmærket* (1993)

Solvej Balle: *Ifølge loven. Fire beretninger om mennesket* (1993)

Lars Bonnevie: *Vera K's hemmelighed* (1993)

Mads Brenøe: *Så megen vrede* (1993), *Det mørke* (1994)

Kirsten Hammann: *Vera Winkelvir* (1993)

Christina Hesselholdt: *Køkkenet, gravkammer-*

ret & landskabet (1991), *Det skjulte* (1993)

Peter Høeg: *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1991)

Jens Kristian Krøgholt: *Fiskeren* (1993)

Michael Larsen: *Uden sikker viden* (1994)

David Læby: *Havets kød* (1994)

Michael Valeur: *Jessica Lena Martha* (1993)

Den tålmodige lastbil

„Så flyt dig dog for helvede“, råbte hun op mod lastbilen, der svævede over hovedet på hende. „Du kan sgu' da ikke blive hængende dér – og hvor er din herre?“

Lastbilen undlod at lytte til hende og bevægede sig hastigt videre uden at komme nogen vegne.

„Så svar mig dog! Hvor er din herre? Jeg bli'r sindssyg af denne svæven.“

Lastbilen lod som ingenting og bevægede sig ivrigt videre i sit faste punkt.

„Så svar mig dog. Svar mig, svar mig, svar mig!!!!!!“

Så blev det lastbilen for meget. Den valgte at lytte til hende, stoppede sin bevægelse og landede tungt oven i hovedet på hende.

Lev og du skal leve

Kender du det, at man er så lykkelig, at man har lyst til at lægge livet fra sig og sige: „Det kender jeg ikke noget til. Det har jeg intet at gøre med“. Det er som at vågne med et træ i munden og ønske det vokser indad i stedet for udad. Der er ingen, der kan beskyldes én for dovenskab, hvis man har et træ i munden. *Lev og du skal leve.*

Det er en skrabet by. Kun akkurat en by – med to, tre veje, et skingert oplyst hotel, en tankstation og en bro, der henligger i mørke. Når jeg ind imellem kunderne har tid, sender jeg kuglen gennem denne antydede by – flippermaskinen er anbragt i et stille hjørne nær garderoben – og ruller ad vejene, lyset får til at virke lange, mens tallene på pointtavlen stiger til svimlende summer; eller jeg hviler ud på et magnetisk felt, inden jeg skal over den mørke bro. Maskinen udsender en konstant lyd af motorer og hvinende dæk, og med mellemrum kommer en stemme med tilråb eller anvisninger om den rette vej gennem byen. Øverst på maskinen er afbildet en svulmende kvinde i sin bil, der synes for lille til al den krop. Selv om hun har åbnet vinduerne og rullet taget fra, er bilen et hylster om hende. Stemmen er indsmigrende og blød. Den skal forestille at tilhøre den svulmende. Det er hende, som leder mig gennem sin støjende by.

Marlon sidder i sit arbejdsværelse på sin blå stol, der har hjul, og presser en konkylie mod øret. Han lytter til sit blod. Noget bemægtiger sig ham – han sætter kraftigt af og ruller hen til endevæggen, hvor vældigt forstørrede plancher af kroppens farvestrålende indre og to røntgenbilleder af hans egne lunger og hjertet hænger. For at få brystkassen gennemlyst måtte han lade, som om han havde ondt. Han er begyndt at interessere sig for anatomi.

Han synes, at hans krop mangler enhver overflødighed; det præg af luksus, som fritager en krop for udelukkende at være

et sæt funktioner. Hans ben er til for at bringe ham frem. Han skal kunne gribe, som nu om konkylien, derfor findes hans hænder. Han plejer at tænke det samme om kvinder – når han stryger ned over én, at hun er så enkel. Han må rejse sig for at trække gardinerne fra, eller tænde alt lys for at se, om det virkelig kan passe, eller om denne enkelhed er en forestilling, han gør sig. Han er i stand til at forestille sig hvadsomhelst.

På det ene røntgenbillede er det øverste af mavesækken med.

Det, havde lægen på røntgenklinikken sagt og peget på en skygge, er bare en smule luft.

Pigen i garderoben er i en mørk selskabskjole. Den sidder tæt som bark. Hver gang hun modtager en kundes nummer, tager hun, så snart hun har kastet et blik på det, nummeret mellem læberne for at have begge hænder frie til at bladre de tunge vinterfrakker på stativet igennem. Hun slænger frakken over disken, og længe inden kunden når at tage den, har hun snappet et nyt nummer. Hun er dirigent i orkestet af overtøj. På en af de hurtige arme blinker et armbånd af guld.

Marlon overlader hende sin frakke og går ind i diskoteket til en musik, der ikke fortæller, kun hamrer. Dansegulvet er levende af lys og kunstig røg. Han tager plads ved baren og trækker kalenderen op af lommen. „Det er hende“, noterer han.

Hun kommer og kravler op på en barstol nær Marlons. Han stirrer til det lykkes at fange hendes blik. Og drevet af sin utålmodighed efter forandring går han – uden at tage øjnene fra hende – baglæns ud til de dansende.

En hvid projektør søger og famler som en snabel over gulvet og standser i et ryk ud for ham.

Et andet sted slås en vifte af seks farver lys ud – og smækkes i, om og om.

Lyset kæmper mod ham om hendes opmærksomhed. Han smider trøjen og lyner bukserne halvt ned. Han danser.

Stroboskoplys falder over gulvet, og hver af hans bevægelser bliver til fald i lyset, der gør langsom, næsten sætter i stå.

Han kunne være i færd med at tage det ene stykke tøj af efter det andet. Jo længere tid han danser, jo mere nøgen bliver han.

Hans mave får mig til at tænke på en bro. En spinkel bro af flettet tovværk, som man kender fra film. En bro gjort fast til seje træer på hver side af et vandløb med en mægtig strøm – eller en gabende tomhed med klipper på bunden hundredevis af meter nede. Den, der sætter over broen, gør det på alle fire og udviser den yderste forsigtighed.

Jeg lader mig glide ned ad barstolen og går ud på gulvet til ham.

Tænkeligt nu at daggryets lyn
rasende vendt mod natten
braser ud af øjets vædskende syn
– hvem rafler kat med sin elskede
flår skurets visne rogn
bjælke i hatten

– vi har lykkeligt smidt
de knaldrøde porscher ud af vinduet
mens vi endnu og ligeså lykkeligt
sad og spillede skak i dem

de raver nu på vejen som stumper
men skylles væk af de tårer, vi græder
over alt, vi umuligt kan have gjort –

(Luk / Hilsen til Cleese)

Jeg var et begejstret foredrag om min rejse
til Burmas historie fængsler og farver
for så at svinge mig op som koloni
af spruttende automatiske liggehøner
i en brønd fyrre meter under jorden forsvindende ilt
passet af forsømte forstadsfruer der alle
var forklædt som enorme musvitter, brød sammen
forsøgte endelig en forsendelse som godstog
fyldt med pushere overgearede teenagers
på vej til Balkan før det blev mørkt

– får så tilbudt Albatros

Jeg var en Kæmpe, en Gigant
et suttende Monster.

Ak. Nu blot en simpel Lillemand
sidder på bunden af en tønne
tilbereder lyset.

Nazimand er træt og kælen
trøster sine støvler, vil gerne skilles.
Men se Dobbermand han rejser sig og stirrer
ryster huden går til sig, vil helre høre Wagner.

Sindsygen har ramt mit synkende skib!
Jeg forlod min elskede under dækket
af at ville se en anden ...

– Religiøse Helgener tvætter Gane
med Saftaniske Vers.
Tavsheden sidder tørstende, vanvittig
og skyder sig gennem Ørets hvide tummel –

Med levn skal lov brygges
og sprænges
– for når man knæler midt i ørkenens storm
presser kaktus og vældige roser sig frem – og koriander
der brydes i malmkværns bund:
raser, regerer
med kroner og pisk, farer frem som despotiske konger
med sporer i guld på slavens svulmende nakke ...
Men når en hånd, hvis fingre ved bevægelsen glimter og griber
i snoren til boudoirets tvelyste væsen, binder op
– så er jeg væk
igen på den hvideste slette
hvor mimosens vidtåbne mund har ventet min ankomst.
Dér vil jeg lægge, hvad der nu er tilbage:
enkelte stumper, tilovers fra blæsten.

Bidragydere i dette nummer

Robert Zola Christensen, f.1964, bor i Lund: Digte i *Hvedekorn*.

Merete Pryds Helle, f.1965, bor i København: Novellesamlingen *Imod en anden ro* (Borgen, 1990), romanerne *Bogen* (Borgen, 1990) og *Vandpest* (Borgen, 1993) samt børnebogen *Prinsessen der blev glemt* (Borgen, 1993).

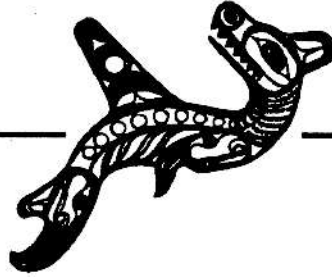
Christina Hesselholdt, f.1962, bor i København: Romanerne *Køkkenet, gravkammeret & landskabet* (Rosinante, 1991) og *Det skjulte* (Rosinante, 1993).

Rolf Højmark Jensen, f.1967, bor i Århus: Cand.mag. i dansk og billedanalyse, undervisningsassistent på Nordisk og Litteraturhistorie på henholdsvis Odense og Aarhus Universitet. Artikler til diverse tidsskrifter samt antologien *Prosa fra 80'erne til 90'erne* (Red. af Anne-Marie Mai, Borgen, 1994). Fra dette nummer medredaktør af *Ildfisken*.

Anders Vægter Nielsen, f.1963, bor i Kolding: Digte i *Hvedekorn* og antologien *20 under 30 til 90'erne* (Borgen, 1991).

Lone Munksgaard Nielsen, f.1968, bor i København: Digtsamlingerne *Afvikling* (Borgen, 1993) og *Frasagn* (Borgen, 1994).

Lisbeth Tarri, f.1967, bor i Århus: Elev fra Grafisk Skole i Århus.



Ildfisker

Tidsskrift for ny litteratur

Merete Pryds Helle

„Byen“

Robert Zola Christensen

Digte

Rolf Højmark Jensen

Artikel: „Sjælegranskere og luftånder“
– Om nogle tendenser i ny, dansk prosa

Lone Munksgaard Nielsen

To prosastykker

Christina Hesselholdt

Uddrag fra romanen *Det skjulte*

Anders Vægter Nielsen

Digte