

DEN GROTESKE MODERNISME

af Henrik Lübker

Henrik Lübker

Den groteske modernisme

Forside- og bagsideillustration:

Leif Lage. "Uden titel". I *IN GOD WE TRUST*, Kbh.: Brøndum, 1994 .

ph.d.-afhandling
Institut for Litteratur, Kultur og Medier
Syddansk Universitet
April 2011

Redaktionelle noter:

For ikke at gøre læsningen til en øvelse i fremmedsprog har jeg valgt kun at citere tysk, engelsk og naturligvis dansk på originalsproget. Ved andre fremmedsprog har jeg enten benyttet mig af en oversat udgave eller selv oversat teksten. Dette er angivet i noteapparatet og bibliografien.

Litteraturhenvisningerne forefindes i fodnoterne med enkelte undtagelser: i de tilfælde hvor der foretages en længere læsning af et enkelt værk, angives de i parentes umiddelbart efter det citerede for læsevenlighedens skyld.

Billedtitlerne er taget fra det materiale, som billederne er gengivet fra. Det betyder, at eksempelvis det anvendte værk af Giuseppe Arcimboldo hedder *The Four Seasons* på trods af, at Arcimboldo er italiener, eftersom billedet er gengivet fra Pontus Hultens *The Arcimboldo Effect*.

INDHOLDSFORTEGNELSE

INDLEDNING	9
------------------	---

DEL 1

HISTORIENS UNDERDREJEDE SIDE – FREMMEDGØRELSENS TEORI

KAPITEL 1: AF JORD ER DU KOMMET.....	14
Hyperbolsk realisme og åndelig orden	19
Skatologisk demokrati	23
Æstetisk kategorisering og kunstnerisk bearbejdning i romantikken	32
Det groteske i det 20. århundrede	39
Skitse af en udvikling.....	42
KAPITEL 2: DEN GROTESKE MODERNISME – TEKNIK, TEORI, SUBJEKT	45
Fremmedgørelsens former	47
Avantgardistisk praksis og det feminine som modstruktur.....	48
Mellem subjekt og objekt, mellem autonomi og heteronomi	53
Identitet og ikke-identitet	57
Formens ikke-form.....	62
Mellem Scylla og Charybdis.....	64
Faldets lov eller lovens fald	66
Materiens plasticitet.....	73
Historisk inddæmning	79
Grotesk modernisme i Danmark.....	81

DEL 2

SKRIFTENS OG TEGNENES TOMHED OG FYLDE

KAPITEL 3: SELV DENNE BOG ER EN BØN – VIBEKE GRØNFELDT'S TIDLIGE FORFATTERSKAB MED HOVEDVÆGT PÅ <i>DIN TAVSHED ER MIN SKRIFT PÅ VÆGGEN</i>	88
--	----

Værkets upålidelighed.....	91
Identitetens dobbeltbinding.....	92
Urscenen, drifterne og begæret.....	95
Fiktioner og skyld	98
Værkets ikke-konkretion	102
Andre romaner	104
KAPITEL 4: MATERIENS LIV OG FIGURATIONENS DØD – OM DORIS BLOOMS MALERKUNST.....	107
Mikroskopisk liv og figurativ død	108
Kosmisk enhed og tomhed	109
Ekspressiv fortabelse og erindring	111
Centrumløse massiver.....	116
Sporenes tomhed og fylde.....	121
KAPITEL 5: DANAIDISK RUS	123
Ordenes og tegnenes tavshed	123
Kunstens magt og magtesløshed.....	125
DEL 3	
MØDETS VOLD	
KAPITEL 6: IND MOD HISTORIENS MIDTE – JENS-MARTIN ERIKSENS FORFATTERSKAB MED SÆRLIG VÆGT PÅ <i>REJSE UNDER MØRKET</i>	128
Rejse under mørket – en stillestående bevægelse.....	132
At komme til orde som et dyr, som en krop, som et barn.....	134
Historiens tilblivelse og destruktion	139
Udvikling	142
KAPITEL 7: JØRGEN HAUGEN SØRENSEN – FORSTENET LIVFULDHED.....	144
Opløsning I	146
Kondensering I – sten.....	153
Opløsning II – ler	158
Kondensering II – ler	169
Afslutning.....	172

KAPITEL 8: FORM, VOLD OG HISTORICITET	173
Romantisk renhed – utopisk længsel	173
Arrangeringen	175
Historien.....	177
Skriftens og kunstens fejlslag.....	178

DEL 4

TILSYNEKOMSTENS FORSVINDINGSPUNKT

KAPITEL 9: “MEN DETTE VILKÅR SOM ALDRIG KAN ÆNDRES” – OM CHRISTIAN SKOV ROMANFORFATTERSKAB	180
Tabets tone	182
Det indre livs lokaliteter	186
Omverdenens tomhed og spejling	189
Tiden.....	191
Livet og skriften, læser og værket	193
KAPITEL 10: SKRØBELIGHEDENS STREG – OM LEIF LAGES KUNST.....	197
Stregens dobbelthed.....	200
Malerisk opløsning og deforming	205
Farvens lethed, papirets tyngde	212
Mennesket og blikket	218
KAPITEL 11: INDERLIGHEDENS UDVENDIGHED	221
Autonomi og overskridelse	221
Mellemrummets metode	222

DEL 5

MODERNISMEFORSKNINGENS FORMER

KAPITEL 12: MODERNISMEKONSTRUKTIONERNE I DANMARK.....	225
---	-----

Stilistisk og epokal bestemmelse i kunsthistoriens modernismeopfattelse	226
Opbyggelig modernitet	229
Gennemslagskraft.....	231
Opgøret med Brostrøms modernismekonstruktion	232
Supermarkedsæstetikken – en alternativ litteraturhistorie?	234
Avantgarde-konstruktionen.....	236
KAPITEL 13: MODERNISMENS MONSTRØSITET	238
Mellem sorg og sindssyge	239
Prosamodernisme?.....	242
Inkarnationer af metafysik	245
AFSLUTNING.....	248
BIBLIOGRAFI.....	250
BILLEDFORTEGNELSE.....	257
RESUMÉ.....	261
SUMMARY.....	265

INDLEDNING

Blue lips, blue veins
The color of our planet from far, far away
Blue lips, blue veins
Blue,
The most human color¹

Omkvædet fra Regina Spektors "Blue Lips" fra 2009 etablerer overfladisk set en harmoni mellem menneskets indre og ydre samt mellem mennesket og planeten. Gennem farveligheden synes mennesket således harmonisk i balance med sig selv såvel som naturen. Samtidig fremstår mennesket som fyldt med skaberkraft. For menneskets indre liv betones ikke kun biologisk; teksten indledes også med at etablere udgangspunktet for harmoniseringen af indre og ydre som en følge af menneskets egen skaberkraft: "The pictures in his mind arose, / And began to breathe"². Men harmonien er netop præget af en overfladisk distal synsvinkel: mennesket, der skaber og ser sig selv i Guds billede. Kun på afstand synes mennesket forsonet med sig selv og dets omgivelser. Brydes overfladen, viser årenes indhold sig at være rødt, ikke blåt. Og mens blodets brusen vidner om agens, modsiges udtryksmulighederne af læbernes kuldske farve.

På denne vis etableres en dobbelthed, hvor sangen både besynger menneskets enorme livs- og skaberkraft, men samtidig etablerer en forfaldsfortælling. Mennesket har friset og fortabt sig i samme bevægelse:

They started out beneath the knowledge tree.
Then they chopped it down to make white picket fences,
And, marching along the railroad tracks,
They smile real wide for the camera lenses.
They made it past the enemy lines
Just to become enslaved in the assembly lines.³

Kundskaben bliver til overflade. Autonomien må hele tiden opretholdes gennem repræsentation og afgrænsning. Som "white picket fences" markerer overfladen en grænse mellem subjekt og omverden, der kontinuerligt må vedligeholdes, såfremt en forestilling om frihed skal bevares. Resultatet er således, at det mellemmenneskelige møde bliver en overfladerepræsentation, hvor subjektet forsøger at spejle sig selv i det selvbillede, det præsenterer for den Anden (: "They smile real wide for the camera lenses"). Den ydre falske manifestation af harmoni og frihed er med andre ord et forsøg på at tilskrive selvsamme blivende værdi. Subjektets kontinuerlige forsøg på at fastholde autonomien i en gudsforladt virkelighed, hvor subjektet må agere fundament for sig selv, udgør dermed også en bevægelse, der reelt indfanger subjektet i "the assembly lines".

Spektors sammenkobling af småborgerlighed, medieliderlighed og industrisamfundets tingsliggørelse udgør ikke en ny modernitetskritik. Men sjældent fastholdes en sådan

1 Spektor 2009.

2 Spektor 2009.

3 Spektor 2009.

kritik i sin radikale dobbelthed. Oftest ledsages kritikken af forestillinger om, hvordan en yderligere progressiv (f.eks. marxisme) eller regressiv (f.eks. konservatisme) bevægelse vil forsone subjektet med sig selv. Men i "Blue Lips" udgør selve splittelsen drivkraften for såvel skabelse som destruktion, som antager sider af samme sag og derfor forudsætter hinanden. Det er i denne fastholdelse af en radikal dobbelthed som et grundvilkår for det moderne subjekt, at Regina Spektors sang indskriver sig i et særegent modernistisk felt, der i Danmark særligt udfolder sig fra 1960-1990, og som nærværende afhandling ønsker at undersøge i dansk litteratur og kunst. De værker, som behandles i afhandlingen, modarbejder ligesom "Blue Lips" en stivnen i meningsfuldhed, fast orden eller struktur, fordi dobbeltheden dermed ville opløse sig i overfladisk harmoni. Det betyder, at værkerne kan karakteriseres som et spændingsfelt mellem orden og uorden, mellem harmoni og dissonans. En konsekvens heraf er imidlertid, at værkerne bliver vanskelige at fastholde, da de insisterer på deres radikale dobbelthed.

Kunsthistorisk kan der findes eksempler på lignende værkarbejde langt før det 20. århundredes modernisme. Særligt i den såkaldte groteske kunsts mange afskygninger finder man formovervejelser, der i høj grad er sammenfaldende med en modernisme som den, der er skitseret i det ovenstående. At noget er grotesk, antyder i den nutidige dagligdagsbrug ofte, at det i en eller anden forstand falder ved siden af sprogets orden – at der er tale om en mærkværdighed, noget, der falder uden for normalspektret. Men i den historiske brug af begrebet det groteske har betydningen oftere haft mere vidtgående konnotationer, eftersom det groteske i forskellige historiske faser har manifesteret dets former som en subversiv modmagt til en herskende formmæssig orden. Et stilistisk grundtræk har dermed også været formopløsningen eller hyperbolen. Men både formopløsningen og hyperbolen viser sig hurtigt at stivne i form – i nye betydningsdannelser, nye meningshierarkier, nye sædvaner. Derfor er det groteskes udviklingshistorie på den ene side en kontinuerlig opposition og overskridelse af herskende kunstopfattelser såvel som guds- og menneskesyn, og på den anden side udtrykker den en kontinuerlig opposition mod begrebets stivnen i fast form. Det medfører, at en begrebslig afklaring besværliggøres voldsomt. Det groteske vil ikke og kan ikke holdes fast, uden at det samtidig mister det, der gør det grotesk. Det særegne modernistiske felt, som udgør afhandlingens genstandsfelt, radikaliserer det groteske udtryk i en sådan grad, at dobbeltheden mellem uorden og orden, opløsning af form og stivnen i selvsamme, ikke blot manifesteres i en udviklingshistorisk optik, men også indgår i det enkelte værk. I en sådan form for grotesk modernisme modarbejder det enkelte værk således sin egen inklusion i en overordnet modernismefortælling, hvilket i en vis grad kan forklare, hvorfor feltet i dansk sammenhæng er underbelyst.

Som det allerede er antydnet, er afhandlingen altså på dette tidlige tidspunkt løbet ind i næsten uovervindelige problemer. Den groteske modernisme kan kun fastholdes reduktivt, fordi dens egen insisteren på dobbelthed modsætter sig indskrivningen i en fast struktur og betydning. Ligeledes kan redegørelsen for den historiske baggrund for den groteske modernisme kun gøre vold på de enkelte groteske udtryk, som indskrives i en sådan fortælling. Problemerne illustreres af den hidtidige behandling af såvel det groteske som den groteske modernisme.

Det groteskes to vigtigste teoretikere, filosofen Mikhail Bakhtin (1895-1975) og litte-

raten Wolfgang Kayser (1906-1960), reducerer det groteske til hver sin pol. Bakhtin tager afsæt i karnevalskulturen og lancerer det groteske som en anti-idealisk, legende omgang med og hyldest af mennesket som materie. Omvendt fremhæver Kayser romantikkens groteske, der fremstår som en idealisk besværgelse af det materielle. Andre forskere undersøger det groteske ud fra en mere stilistisk vinkel, hvilket i en vis grad tillader dem at overskride nogle af brudfladerne mellem Kaysers og Bakhtins positioner, men som samtidig bringer dem i fare for at reducere vidt forskellige udtryk til det samme. Sættes "det bizarre" eller "overdrivelsen" eksempelvis som et bærende moment i det groteske, så bliver kategorien meningsløs, fordi de enkelte udtryk kun gribes igennem deres overflade. Men, som jeg har argumenteret, er "blue lips" og "blue veins" ikke nødvendigvis udtryk for det samme, blot fordi de udtrykker en ydre lighed. Definitionerne af det groteske synes altså hver for sig at hypostasere forskellige sider af det groteske, hvorved fænomenet selv undrager sig definitionerne.

Afhandlingens behandling af det groteske er på lignende vis allerede fejlslagen, fordi jeg ikke anskuer det groteske i sig selv, men indskriver det i en udviklingshistorie, som skal udgøre bagtæppet for den groteske modernisme. Jeg har dermed allerede gjort det groteske til en historisk proces, hvor de enkelte udtryk kun fremtræder i det historiske lys, de bades i set fra den groteske modernismes position. Imidlertid forsøger afhandlingen at imødegå dette ved at lade den historiske fremstilling mime de enkelte udtryks processuelle arbejde. Det vil sige at det groteskes historie i lighed med de enkelte groteske værker pendulerer mellem meningsfuldhed og destruktion. I stedet for at reducere og hypostasere momenter i det groteske forsøger afhandlingen at indsætte det groteskes processuelle spil mellem orden og uorden som en dynamo, der skaber og strukturerer den historiske bevægelse.

Når behandlingen af den groteske modernisme i Danmark har været ramt af nogle af de samme svøber, som er skitseret i ovenstående, skyldes det, at hvis værkerne overhovedet er blevet set, er de som oftest blevet set som udtryk for en psykologisk, krads, realisme, hvorved formarbejdet og værkernes proceskarakter er blevet overset. På denne vis har de kunnet stivne og indgå i en fortælling om en form for realistisk randlitteratur og kunst. Afhandlingens sigte er derimod at forsøge at fastholde udtrykkene i deres processuelle helhed. Det bevirker, at det ikke er værkernes form eller deres indhold, som er interessant, men deres *formarbejde*.

Afhandlingens indkredsning af den groteske modernisme består af fem overordnede dele.

I første del vil et internationalt historisk og teoretisk bagtæppe for den groteske modernisme blive udlagt. Som skitseret i det foregående, kan en sådan udlægning ikke blive selvgyldig, men må i stedet forstås igennem den linse, der samler forskelligartede historiske og teoretiske momenter til en form for udviklingslogik. Det betyder også, at selv om afhandlingen former sig som en relativt lineær fremadskridende proces, så udtrykker en sådan linearitet ikke Sandhed, men den groteske modernismes sandhed og selvforståelse. Med andre ord: det historiske og teoretiske fundament udfolder sig i afhandlingen som en årsagskæde, der peger frem mod den groteske modernisme som et naturligt slutpunkt. Men reelt er det den groteske modernisme, der udfolder og skaber sin egen forhistorie, for-

di historien og teorien anskues igennem dens optik. Dét er et vilkår ved historieskrivning. Der findes intet arkimedisk punkt, hvorfra historiens genstande frit kan anskues befriet fra optikkens farvning. Når jeg alligevel præsenterer fortidens, af optikken omformede momenter, som om de havde selvgældighed, skyldes det dels et formidlingsmæssigt sigte, dels at de netop ikke kun er omformede, men også fortidige. Historien er måske ikke Sand, men den er heller ikke ren fantasi. Som det vil blive demonstreret, forsøger jeg samtidig at imødegå hypostaseringen af det historiske og teoretiske forlæg, dels ved eksplicit at betone dets afstand til Sandhed, dels ved implicit at lade historiens successive bevægelse flosse sig selv op indefra.

Efter at have etableret og samtidig problematiseret den groteske modernismes historiske og teoretiske bagtæppe vender jeg – i anden, tredje og fjerde del – blikket mod den danske groteske modernisme, som bliver analyseret i tre forskellige modi for derved at demonstrere en vis bredde internt i feltet. Hver læsningsdel består af tre kapitler. En forfatter kontrasteres med en kunstner i forholdsvis autonome læsninger for derefter at blive samlæst i et kortere tredje kapitel. Læsningernes autonomi er valgt for at styrke fokus på de enkelte værkers forarbejde, mens kontrasteringen af forskellige kunstformer og sam-læsningen af disse udgør et forsøg på at overskride mere genrespecifikke udlægninger af modernismen. Den groteske modernisme privilegerer muligvis visse kunstformer og genrer, men den kan ikke reduceres til disse. Det skyldes, at den ikke kan afgrænses og fastholdes igennem katalogiseringen af de tekniske redskaber og virkemidler, den benytter sig af, hvor prototypiske de end virker. Den groteske modernisme er ikke stil eller teknik, men en særlig modalitet – en særlig måde at forholde sig til forholdet mellem formgivning og materiale. Og eftersom materialet varierer fra genre til genre og fra kunstform til kunstform, gør også den groteske modernismes redskaber det. Den groteske modernismes historiske dimension påkalder sig yderligere en tværaestetisk vinkling. For selvom afhandlingen udspringer af den grotesk-modernistiske litteratur, så udspringer det groteske som begreb af særligt billedkunsten. Endelig er afhandlingens tværaestetik udtryk for et ønske om at vise, at den groteske modernisme er multifacetteret.

I afhandlingens femte og sidste del ønsker jeg atter at brede perspektivet ud. Med afsæt i de foregående tre læsningsdele ønsker jeg at skitsere og diskutere indflydelsesrige danske modernismekonstruktioner, som de har udfoldet sig i relation til primært litteraturen. Derigennem ønsker jeg dels at undersøge bevæggrundene for den groteske modernismes manglende inklusion i en dansk modernismekanon, dels skitsere muligheden for en modernismeforståelse, hvori også denne afhandlings kunstnere kan rummes.

Afhandlingens sigte er således at skabe forudsætningerne for den groteske modernismes tilsynkomst i dansk litteratur- og kunsthistorie. For det første vil afhandlingen derfor analysere en række konkrete grotesk-modernistiske udtryk. For det andet vil disse læsninger godtgøres igennem fremskrivningen og identifikationen af historiske og teoretiske forlæg. Og endeligt, for det tredje, vil afhandlingen undersøge, mulige forklaringer på, hvorfor den groteske modernisme ikke allerede er en del af den litteratur- og kunsthistoriske bevidsthed.

DEL 1

HISTORIENS UNDERDREJEDE SIDE – FREMMEDGØRELSENS TEORI

Afhandlingens første del ønsker at undersøge de historiske og teoretiske forudsætninger for den groteske modernisme. Historisk vil fokus ligge på det groteskes udvikling. Begrebet vil imidlertid ikke blive forsøgt indkredset som stilistisk eller tematisk kategori, men tværtimod som en særlig modalitet. Det er igennem de enkeltstående groteske udtryks dialektiske forhold til både fortidige opfattelser af det groteske og samtidige opfattelser af norm og form, at det groteskes væsen kan karakteriseres.

Kapitel 1's undersøgelse af det groteske som begreb og dets forskellige historiske udtryk skal således ses som et forsøg på at fastholde det groteskes processuelle bevægelse for derigennem at afdække ikke blot dets modus, men også den "officielle" histories modus. For som modmagt markerer det groteskes udbrudsforsøg og disses nivellering i en større historisk ramme ikke blot en fortælling om det groteskes fejlslag. Den "officielle" oplysningspositive historie om menneskets frisættelse fra religiøsitet, ritual og natur – om menneskets udvikling fra barbari til humanisme – er også under angreb. For udgør det groteske i sin egen skab af kontinuerligt at ville være modmagt en andethed i forhold til en sådan historie, så udtrykker tilstedeværelsen af det groteske også, at menneskets emancipation endnu ikke er slået fuldt ud igennem.

Første kapitelts historiske ramme danner baggrund for undersøgelsen af en række teoretiske positioner i kapitel 2 – med hovedvægt på psykoanalytikeren og lingvisten Julia Kristevas (f. 1941) og filosofen Theodor W. Adornos (1903-1969) arbejde. Positionerne forholder sig på den ene side til menneskets fremmedgørelse i det 20. århundrede, mens de på den anden side arbejder med det groteske eller den groteske modernisme som æstetisk fænomen. Hermed er målet at indkredse en brugbar definition af den groteske modernisme og derudfra yderligere at indsnævre afhandlingens genstandsfelt.

KAPITEL 1

AF JORD ER DU KOMMET...

En mand opsluges af jorden i slutningen af det 15. århundrede og et begreb fødes. Sådan lyder den korte, men mærkværdige historie om det groteskes tilsynkomst. I slutningen af det 15. århundrede er der, i Rom, en stigende arkæologisk interesse. Udgravninger afdækker dele af det historiske fundament, den italienske renæssance rent konkret står på. Det er i forbindelse med sådan en udgravning, at en mand i ca. 1480 sænkes ned i jordens mørke for foden af Titus' bade på Aventinerhøjen. Til sin forbløffelse befinder han sig pludselig i en form for grotte eller krypt, hvor væggene er dekorerede med de mest fantastiske ornamenteringer – helt ulig en klassisk antik tradition.⁴

Hvad han ikke ved, er, at han har fundet kejser Neros (37-68) Domus Aurea, det gyldne palads. Sunket ned i historiens glemsel i takt med at Neros efterfølgere har smidt jord på bygget videre på, bygget ovenpå, har paladset levet sin stumme tilværelse ventende på atter at blive til. Neros gyldne palads blev nemlig aldrig færdigbygget. I forlængelse af branden i 64 øjnede Nero muligheden for at ekspropriere dele af det centrale Rom, nedbrændte eller ej, for derved at genopbygge og udvide sit tidligere palads, Domus Transitoria. Men da Nero døde for egen hånd i 68 kastede kritikerne jord på eftermælet. Som en af historiens største kunstmæcener havde Nero fremmet en modig eksperimenterende kunst, der i mange tilfælde nu blev systematisk ødelagt eller omarbejdet.⁵ Derudover satte Neros politiske modstandere, som f.eks. republikaneren Tacitus, sig på historieskrivningen og udbredte forestillingen om, at det var Nero, der startede branden, og at han akkompagnerede flammernes dans med en sang om Trojas ødelæggelse.⁶ I 1480 vidner opdagelsen af Domus Aurea derfor både om paladsets fødsel, begravelse og genfødsel. Ud af dette paradoks fødes et nyt. Ud af Domus Aureas 1400 år gamle anakronisme opstår en nyhed: det groteske ser dagens lys.⁷

Da samtidige kunstnere som f.eks. Leonardo da Vinci og Raphael kort efter opdagelsen lader sig sænke ned i de genfundne ruiner, møder de noget, der både synes at være noget helt nyt og samtidig nærmest arkaisk. Grotesken er på sin vis både *i* tiden og *uden for* den. Den var højaktuel i dens genopdagelse og samtidig bedaget af historiens glemsel. Som en tidslomme, der rummede en fortælling om ikke blot kunstens fortid, men også om dens fremtid, ridsede bl.a. da Vinci og Raphael deres navne ind i murene, som om de gennem en sådan performativ gestus kunne fæstne det fremmedartede i tid og rum.

4 Harpham 2006, s. 27-28.

5 Ball 2003, s. 1.

6 Tacitus 2004, s. 323-324. Der findes ikke nogle historiske overleveringer om Nero, der ikke er skrevet af politiske modstandere.

7 Stilen fik først betegnelsen "grottesche", der primært var rettet mod den ornamentale stil, som blev fundet i ruinerne. I denne afhandling vil jeg dog bruge samlebetegnelsen "groteske", eftersom den knytter sig til begrebets videre udvikling og den betydning, som jeg ønsker at knytte stilen til.

I de underjordiske ruiner fandt de en yndefuld dekorativ havestil, hvor det fantastiske og bizarre blev blandet med skrøbelige afbildninger af planter og frugt. Særligt slående var malerierne, som ifølge litteraten Frances K. Barasch “were designed to please the fancy and the eye rather than to instruct the soul”.⁸ Malerierne ophævede naturens orden: de faste skillelinjer mellem menneske, fauna og flora syntes ikke-eksisterende. I stedet voksede dyr frem af planter, menneske og dyr smeltede sammen i fantasifulde figurer, og forvrængede menneskeskikkelser flettede sig ind i de ranker af planter og frugt, de samtidig også udsprang fra.⁹ Selvom stilen overordnet set var præget af harmoni og symmetri, så medførte den manglende respekt for naturens orden allerede i antikken en voldsom kritik. I Horats’ (65-8 f.Kr.) “Om Digtekunsten” fra mellem 18 og 8 f.Kr. lyder det bl.a.:

Tænk, om en maler med overlæg malet et billed som følger:
menneskehoved beklistet med fjer af forskellige fugle,
sat på en hestehals; lemmer af alle slags, så at ...føj da! –
barmfager kvindes krop spidser til i sortskællet hale.
Hvis I, som malerens venner, blev indbudt til før-fernissagen,
Ku I så tøjle et udbrud af latter, trods høfligheds regler?
Tro mig, I tre herrer Piso: det dér maleri har sin lige,
dér hvor der brygges et dødssygt skrift uden hoved og hale
bar fantasier.¹⁰

I forlængelse af Aristoteles ønsker Horats, at kunsten skal forsøge at gengive naturens ideale former. Den skal med andre ord afspejle en guddommelig orden, som gennemtrænger alting. Grotesken i sin antikke form gør det modsatte. På trods af at den overordnet set er harmonisk, er dens enkelte momenter et virvar af hybrider. Den frasiger sig derigennem enhver form for umiddelbar repræsentation.

Hos Augustus’ arkitekt Vitruv (ca. 75-25 f.Kr.) forstærkes kritikken. På den ene side skulle kunsten ifølge ham efterligne virkelige genstande. På den anden side skulle den hvile på matematiske principper, således at udtrykket blev rent og harmonisk. I *De Architectura* (genfundet i 1414) lyder det:

But these which were imitations based on reality are now disdained by the improper taste of the present. On the stucco are monsters rather than definite representations taken from definite things. Instead of columns there rise up stalks; instead of gables, striped panels with curled leaves and volutes. [...] Such things neither are, nor can be, nor have been. On these lines the new fashions compel bad judges to condemn good craftsmanship for dullness. For how can a reed actually sustain a roof, or a candalabrum the ornaments of a gable? [...] Minds darkened by imperfect standards of taste cannot discern the combination of impressiveness with a reasoned scheme of decoration. For pictures cannot be approved which do not resemble reality. Even if

8 Barasch 1971, s. 18.

9 Nielsen 1976, s. 59.

10 Horats 1996, s. 41.

they have a fine and craftsmanlike finish, they are only to receive commendation if they exhibit their proper subject without transgressing the rules of art.¹¹

Når Vitruv er i stand til at forene en forestilling om repræsentation med abstrakte matematiske principper, skyldes det, at han så universet som skabt i geometrisk perfektion. Naturens idealitet var at finde i cirklen som en slags perfekt geometrisk urform. Firkanter og polygoner var dog også værdige redskaber for kunstneren, eftersom disses former var afledt af cirklen.¹² Også i kirkearkitekturen vandt cirkelformen i stigende grad indpas. Den traditionelle korsform blev set som en afledt jordisk form af Gud, der i sin essens, var både centrum og omkreds i et cirkulært univers. Ydermere var cirkelformen central i forståelsen af menneskets kosmiske arv: et velproportioneret menneske med spredte arme og ben passede præcist ind i de mest perfekte geometriske figurer – cirklen og firkanten. Således spejlede mikrokosmos og makrokosmos sig harmonisk i hinanden igennem den geometriske relation mellem menneske og Gud.¹³ Betydningen af Vitruvs æstetiske principper er vanskelig at overvurdere, ligesom hans domme over grotesken også havde stor betydning langt ind i renæssancen. Ja, selv i 1800tallet skriver den engelske kunstkritiker John Ruskin (1819-1900) i forlængelse af Vitruv *The Stones of Venice*, hvori det bl.a. lyder, at den groteske ornamentale stil er “an elaborate and luscious form of nonsense”, som “developed itself among the enervated Romans”.¹⁴

På trods af at genopdagelsen af den groteske ornamentale stil i slutningen af det 15. århundrede havde nyhedens interesse, så stod Vitruvs principper altså stadig stærkt – forankret i tradition, religion og filosofi. Således blev den groteske kunst også hurtigt kendt som en anti-vitruvianisme, der indvarslede en ny og mere subjektiv kunstform: en særlig kunstform, der befandt sig hinsides fornuften og i stedet gav stemme til fantasi og forestillingsevne.¹⁵ For Vitruv var den groteske kunst farlig. Den var amoralsk, ufornuftig og fornægtede naturens idealitet. Som sådan var den en modsætning til den herskende orden og de principper, som samfundet anså at være funderet på. Men historien om den groteske kunst i renæssancen er ikke blot en historie om, hvorledes en ny kunstform i opposition til datidens æstetiske principper vokser frem. Det er også historien om, hvorledes denne kunst hurtigt bliver reintegreret i den herskende orden. Selv hos den fremmeste fortaler for grotesken i første halvdel af 1500tallet, Giorgio Vasari (1511-74), nedtones eventuelle subversive momenter ved den nye stil. Ifølge ham havde malerkunstens “anden æra” i det 14. århundrede introduceret orden, proportionalitet og regler og derigennem flyttet malerkunsten til et nyt, højere stade end tidligere. Men i den tredje og største æra for malerkunsten, som ifølge Vasari var hans samtid, var malerne i stand til at perfektionere kunsten. Tingene var blevet *for* regelrette. I stedet for slavisk at være bundet til et regelsæt skulle kunstneren søge en frihed, der ikke var at finde i reglerne. Stadig var det dog opfattelsen, at en sådan frihed godt kunne være guidet af regelsæt, blot ikke bundet til disse. Således

11 Vitruv 1934, s. 105-106.

12 Jf. Barasch 1971, s. 25.

13 Jf. Wittkower 1962, s. 8-20.

14 Ruskin 1853, s. 39.

15 Jf. Barash 1971, s. 30-31.

kunne kunsten eksistere med en vis form for frihed uden dog for alvor at true ordenen.¹⁶

Allerede inden Vasari i 1550 havde anvendt "groteske" som en samlebetegnelse for den nye stil, talte man om malernes drømme, "sogni dei pittori". Dermed var en del af den brod, som grotesken i hvert fald senere skulle tillægges, allerede taget af emnet. Grotesken var ikke et frontalangreb på den bestående orden, snarere lå dens fare i, at kunsten beskæftigede sig med ligegyldige, individuelle fantasier, når den burde beskæftige sig med at repræsentere den guddommelige orden. Det subversive element er derfor i bedste faldt blot en sideeffekt ved den groteske kunst i renæssancen, i værste fald ikke-eksisterende. Når alt kommer til alt, så var målet for renæssancemalerne simpelthen

at skabe noget skønt. Og selv det, der ikke åbenlyst beskæftigede sig med at repræsentere Guds orden, kunne gøre det i en slags anden orden. Malernes grænseløse fantasi bar vidnesbyrd om Guds storhed: mennesket skabt i Guds billede.

Men vigtigere endnu var Raphaels (1483-1520) udsmykning af de Vatikanske Loggias i 1519. Raphael var bekendt med Vitruvs æstetik, eftersom han selv havde sponsoreret en oversættelse, men samtidig var han dybt imponeret af de underjordiske freskoer, han så i Domus Aurea. Således satte han sig for at forene den hedenske groteske med et kristent budskab. Udsmykningen skulle tage form med inspiration fra Domus Aurea, mens indholdet skulle være Bibelens verdenshistorie. Mens hvælvingerne skulle fyldes med 12 scener fra Det Gamle Testamente og et fra Det Nye Testamente, skulle hedensk inspirerede mønstre dekorere søjlerne. På den vis var "Loggie di Rafaele nel Vaticano" en modig nyskabelse i kirkekunsten. Raphaels assistent, Giovanni da Udine (1487-1564), fik frie hænder til den hedenske udsmykning, og han skabte en række mønstre inspireret af Domus Aurea, men med en helt anden grad af realisme og teknisk præcision. I modsætning til hvælvingernes bibelske scener var søjledekorationerne blottet for narrativitet. Det var centrumløse fremstillinger af sideordnede elementer, der ikke henviste til andet end sig selv. Her fandtes ingen symboler, ingen allegorier, der kunne pege på en bagvedliggende orden. Der var kun den teknisk fremragende fremvisning af en kunstners fantasi. Med portene slået ind til selveste Vatikanets gemakker havde Raphael banet vejen for groteskens succesfulde fremmarch, mens han på samme tid havde undermineret dens potentiale for at være i opposition til det bestående. Hans elever Giovanni da Udine og Perino del Vaga (1501-1547) fortsatte med at være vigtige aktører i udbredelsen af ornamentikken, der snart antog mere



Billede 1. Raphael: Loggie di Rafaele nel Vaticano (detalje)

16 Jf. Vasari 2010.



Billede 2. Johann Heinrich Keller: Knorpelgroteske

fantastiske og ikke mindst mørkere træk end det var tilfældet i såvel Domus Aurea som Vatikanet. Vasaris milde modifikation af Vitruvs principper havde for en stund sejret og den groteske ornamentik fortsatte sin udvikling nordover i Europa, for sluttelig, i det 17. århundrede, at ende i den såkaldte knorpelgroteske, hvor sammensmeltningen af menneske, fauna og flora synes næsten komplet. Herfra var der ikke videre udviklingsmuligheder, og den senere brug af den groteske ornamentik antager derfor karakter af historisk citering. Det betyder heldigvis ikke, at historien om det groteske når sin endestation. Den groteske ornamentik lægger nemlig grundstenene til en række forskellige udtryk, der formmæssigt arbejder relativt ens, omend deres tema kan være vidt forskelligt.

Den groteske ornamentik kan siges at udgøre begyndelsen på en slags kunsthistorisk kopernikansk vending. Ornamentikken udtrykker en begyndende bevægelse fra en kunst centreret om

det guddommelige eller ideale til en kunst forankret i menneskelivet som materie. Ornamentet henviser ikke til en guddommelig skønhed, men bliver til noget i sig selv. Således forankres kunsten i højere grad end tidligere i menneskets sanselige væren i verden. Det bliver karakteren af menneskets sanselige møde med værket, der er det essentielle – ikke værket gengivelse af noget bagvedliggende. Det ses yderligere ved, at ornamentikken antager fladekarakter. Værkerne enkelte momenter er sideordnede, og der er derfor ingen indgangsvinkler, hvorfra beskueren kan etablere en perspektivisk dybde, narrativitet eller fortolkning. Ligeledes afviser værkerne en genkendelig virkelighed til fordel for en fantasifuld leg med formerne og en omstyrtelse af den naturlige orden. I forlængelse heraf bliver den groteske ornamentiks væsentligste stiltræk også sammensætningen af heterogene elementer. I den paradoksale sammensætning af f.eks. menneske og plante ligger en dobbelthed af skabelse og destruktion – for hvordan kan man afgøre, om det er planten, der føder mennesket, eller mennesket, der ædes af planten.

Når Vitruv ikke kunne stille sig tilfreds med en kunst, der blot var skøn, så skyldes det måske ikke blot de autonomibestræbelser, bevægelsen var udtryk for, men også de mørkere toner, der netop ligger i sammensætningen af heterogene elementer. Dobbelttheden barsler med en endnu ikke udfoldet sandhed om menneskets ufuldendte og uperfekte væren i verden. Også af den grund er etymologien bag kunstretningen interessant. Kort efter fundet af Domus Aurea blev man enige om at kalde den nyfundne ornamentale stil for *grottesche*, som er afledt af det italienske grotta (grotte, hule), der igen stammer fra det latinske *crupta* (krypt). Det groteske henviser altså i udgangspunktet til de arkæologiske omstændigheder omkring genopdagelsen af stilen. På denne vis kan man argumentere for, at det er en ilde valgt betegnelse: det havde aldrig været meningen, at de romerske mønstre

skulle være under jorden. Hvis man imidlertid – i stedet for at fokusere på betegnelsen som henvisning til en oprindelse – ser på hvilket væsensindhold, den peger på, er betegnelsen fremragende: for det første tematiserer den kunstretningen som noget, der er på afstand til en central orden, som noget, der er udskilt og måske endda i opposition til det, retningen ikke er en del af; således udgør en grotte på sin vis en autonom verden, mens den samtidig rummer en åbning ud mod omverdenen. For det andet konnoterer grotten en dobbelthed af fødsel og død, livmoder og grav – og derigennem også en dobbelthed af skabelse og destruktion fastholdt i et og samme billede. På denne vis peger selve begrebets etymologi på den forståelsesmangel, som synes at danne grundlag for vores applikation af begrebet. For det groteske appliceres som oftest på fænomener, som ligger uden for vores hverdags-sproglige horisont. Det er fænomener, som på grund af deres paradoksale og fremmedartede indhold ikke synes mulige at fastholde i sprog. Med andre ord er det groteske en andethed i den velkendte og ordnede verden – en hjemløs søgning, der truer med at vende verden på vrangen. Endnu er alt dette blot antydning som et potentiale i den groteske ornamentik, men som de følgende sider vil vise, antager det groteske snart mere dæmoniske og radikale træk – træk, der imidlertid hastigt indoptages i den herskende orden.

Hyperbolsk realisme og åndelig orden

I forlængelse af den groteske ornamentiks brud på Vitruvs proportionslove begyndte også *fremstillingen* af mennesket at forandre sig. I stedet for at søge efter at fremstille mennesket som ideal fremhæves nu i stigende grad det uperfekte eller forvrængede. Det enkelte menneskes særlige træk forstørres i en sådan grad, at værkerne dels kommer til at markere en kropslig forskellighed, dels kommer til at indstifte et nyt normalitetsbegreb: i stedet for at menneskekroppen er en afledt form af et perfekt, kropsligt ideal, er den normal igennem sin forskellighed. Fællestrækkene er, at alle kroppe antager ikke-ideale former. Således bryder f.eks. Leonardo da Vinci (1452-1519) med kunstens åndelige tilhørsforhold.¹⁷ I *Five Studies of Grotesque Faces* fra 1494 peger kunsten ikke længere på en åndelig orden, men snarere på en jordisk uorden, som tydeliggøres gennem da Vincis brug af hyperbolen. Således markerer da Vinci også en overskridelse af såvel en vitruviansk som



Billede 3. Leonardo da Vinci: *Five Studies of Grotesque Faces*

¹⁷ Hvad der for eftertiden fremstår som en lineær udvikling, der har fået samlebetegnelsen “grotesk”, er reelt udtryk for flere samtidige og uafhængige bevægelser bort fra en vitruviansk kunstopfattelse, som siden har fået samlebetegnelsen “grotesk”. Således er det tvivlsomt om da Vincis groteske portrætter ligger i forlængelse af den groteske ornamentik. Men begge er en del af et grundlæggende opgør med Vitruvs principper.

en grotesk ornamentale kunsttradition. Begge disse henlagde, trods deres mange forskelle, deres temaer til åndens sfære – henholdsvis en repræsentation af det guddommelige og en repræsentation af kunstnerens fantasi.

Umiddelbart kan det være svært at se lighederne mellem f.eks. *Five Studies of Grotesque Faces* og Raphaels udsmykning af Vatikanet. Således bliver selve afsøgningen af det groteske en fortælling om, hvorledes det hele tiden antager nye former op igennem historien. Det bevirker samtidig, at en overordnet definition ikke kan tage udgangspunkt i en særlig stil eller tema – hertil er de enkelte udtryk simpelthen for forskelligartede. Blikket må i stedet rettes mod det groteskes modalitet, og hvorledes denne relaterer sig til en generel samfundsmodalitet. Anskuet således bliver det muligt at trække forbindelseslinjer mellem den groteske ornamentik og Leonardo da Vincis hyperbolske realisme. Selvom da Vinci synes at erstatte ornamentikkens skønhed med grimhed, afrundede med brækkede former samt fantasiens verden med tingsverdenen, så etablerer såvel da Vinci som den groteske ornamentik en spænding mellem det velkendte og anderledes, mellem det reale og irreale og ikke mindst mellem det generelle og det specifikke. Den groteske ornamentik kunne fastholde denne spænding ved at sammensætte heterogene elementer, men eftersom da Vinci undersøger et enkelt objekt, er det nødvendigt at benytte sig af hyperbolen. Spændingsetableringen kan kun ske ved at tydeliggøre de uensartede elementer, der er at finde i selve objektet: det menneskelige ansigt. På denne vis indvarsler da Vinci en ny grotesk stil, hvor det monstrøse i det velkendte forsøger at udsige en dybere sandhed om det afbillede – ofte på lattervækkende vis.

Hvis da Vincis hyperbolske realisme kan siges at være empirisk funderet – en forstørrelse af specifikke deforme træk, der markerer en persons individualitet – så var den groteske religiøse karikatur det modsatte. Ved at sammensætte heterogene elementer opnås en skræmmende eller lattervækkende kontrasteffekt. Således benytter den groteske religiøse karikatur i renæssancen sig af nogle af de samme stiltræk som den groteske ornamentik, men dog med et væsentligt anderledes udtryk. Det skyldes, at det groteske i den religiøse karikatur er negativt valoriseret. Dermed bryder såvel da Vincis realistiske som de groteske religiøse karikaturer med den groteske ornamentiks skønhedssøgen, men hvor da Vinci bruger hyperbolen til at understrege spændvidden i menneskets individualitet, bruges kontrastprincippet i den religiøse karikatur til at udtrykke et forfald eller en mangel ved det, der afbilledes. I Lucas Cranachs (1472-1573) *Der Papstesel* fra 1523,¹⁸ som er en del af den reformatoriske kirkekamp i det 16. århundrede, er det paven, der står for skud. Billedet skulle angiveligt vise et dyr, der er skyllet i land på Tiberens bredder. Dyret selv består af æselhoved sat på en krop, der delvist udtrykker kvindelig frugtsommelighed, delvist er dækket af fiskeskæl. Fødderne er henholdsvis klov og klo, og hænderne består af en hov og en menneskelignende hånd. Som røv er der et menneskelignende ansigt, og halens dusk synes at være hovedet på en rovfugl. Væsenet bestrider således enhver lovmæssighed i naturen samtidig med, at det kan siges at være et produkt af netop naturen. Dermed etableres en kontrast mellem pavens angivelige ufejlbarlighed og det perverterede væsen, han synes at være smeltet sammen med. Pavens position som både menneske og samtidig Gud på jord drages i tvivl ved at fremvise det bizarre væsen, der øjensynligt fremkommer

18 Behandlingen af Cranachs og Schöns grotesk-religiøse karikaturer er inspireret af Harpham 2006, s. 5-7.

af sådan en konstellation. På den ene side kan billedet ses som en fremvisning af afstanden mellem den jordiske realitet og det guddommelige, eftersom Vatikanets flag med nøglerne til himmeriget svajer i baggrunden for det væsen, der konkret betræder jorden. Dermed synes udsigelsen at være, at et resultat af den katolske lære er en jordisk perversion. På den anden side negeres modstillingen mellem det religiøse og det jordiske i selve væsenets karakter. Der er ganske vist tale om et væsen, hvis væsenstræk alle kan føres tilbage til det jordiske, men trækkene peger på en bestemt type natur – den faldne natur. Således er hovedparten af de forskellige identificerbare elementer i væsenet henvisninger til dyr, der er en del af middelalderens dæmonologi. På denne vis er værkets overordnede kontrasteffekt ikke mellem en religiøs og en verdslig pol, men snarere mellem to poler på en åndelige akse og den omvendning af disse poler, som værket foretager. Det bevirker imidlertid, at det groteske blot bliver et redskab i en ydre religiøs debat. Den groteske ornamentik brød med Vitruvs krav om, at kunsten skulle være gennemgangsled for en religiøs sandhed. Med den groteske religiøse karikatur synes det groteske at være blevet inddæmmet, eftersom den netop er blevet til og bruges til det, Horats og Vitruv anklagede den for at være: et billede på noget amoralsk.

Spørgsmålet er, om begrebets succes op igennem 1600tallet ikke netop skyldes denne fattige betydning og forståelse af det groteske. Reduceret til blot at være udtryk for noget negativt på en åndelig akse kan det groteske appliceres af både modstandere og tilhængere i den pågående reformatorske kamp. Hos Erhard Schön (1491-1592) er det således

Der Bapstefelzu Rom



Billede 4. Lucas Cranach: Der Papstesel



Billede 5. Erhard Schön: Der Teufel mit der Sackpfeife

Luther, som udgør et villigt instrument for djævelen. I *Der Teufel mit der Sackpfeife* fra 1536 fremstilles djævelen siddende på en lutheraners ryg, mens han spiller på ham, som var han en sækkepipe. I forhold til Cranachs billede er sammensmeltningen af heterogene elementer endnu stærkere. Det er svært at afgøre, hvor djævelen stopper og lutheraneren begynder: selv distinktioner af kropslige dele som ryg, skulder og næse synes at være svære at foretage. Dermed peger såvel værkets tematiske indhold som dets formelle udtryk på den afstand til orden og harmoni, som Luther i katolicismens optik var udtryk for. Paradoksalt nok synes Schöns værk at advare mod at stille sig til rådighed som et ukritisk instrument for en bagvedliggende holdning, mens det samtidig bruger det groteske som et instrument for den religiøse pointe. Det groteske er blevet som Luther, et instrument, der ikke udtrykker noget i sig selv, men blot villigt lader sig applicere på hvad som helst. Eller rettere: det groteske er blevet udtryk for en idé om, at sjælen er form og kroppen er udtryk for sjælen. Som groteske-forskeren Geoffrey Galt Harpham skriver:

“Soul” here means an organizing spiritual principle, the source of structure and order. Grotesque forms are material analogues or expressions of spiritual corruption or weakness. Their parts are in a state of anarchy, producing an impression of atrocious and inappropriate vitality. Such vitality is the emblem of sin which, as Lavater said, is the same as the destruction of order.¹⁹

I den groteske religiøse karikatur synes det groteske altså at være blevet reduceret til at være håndlanger for en negativ kritik af en position, afsenderen ikke sympatiserer med. Dets virkelighedsforvrængende stil bruges til at latterliggøre holdninger, der ikke nødvendigvis har det fjerneste med det groteskes egen virkemåde at gøre. På denne vis er reduktionen en måde at binde og kontrollere det syndige og formopløsende, mens det samtidig er en måde at opløse en fast uønsket form. Mens førstnævnte er et forsøg på at gøre det ukendte og dermed truende velkendt, er sidstnævnte et forsøg ekskludere uønskede elementer. Det, der på et niveau fremstår syndigt og kaotisk, er altså på et mere overordnet niveau en allegori over altings rette orden. Således fremstår latteren, der opstår i såvel da Vincis groteske-studier som i den grotesk-religiøse karikatur som bevarende frem for over-skridende. Subjektet kan spejle sin egen normalitet i da Vincis hyperbolske fremstillinger og forsikre sig om sin åndelige overlegenhed gennem de grotesk-religiøse karikaturer.

Noget af det samme er på spil hos kunstnere som Hieronymus Bosch (ca. 1450-1516) og Pieter Brueghel den Ældre (1520-1569). Selvom deres kunst ikke udsprang af den groteske ornamentik, så blev den i slutningen af det 17. århundrede forbundet med adjektivet grotesk, og i *Det groteske* fra 1976 forsøger litteraten Helge Nielsen (f. 1933) da også at spore latterdimensionen i det groteske tilbage til bl.a. dem.²⁰ Således rummer deres værker, ifølge Nielsen, elementer som anskues som groteske pga. deres naragtige, bizarre eller uhyggelige karakter. I deres helhed kan de dog kun siges at *tematisere* det groteske – ikke at fremvise det. I Hieronymus Boschs *Death of the Reprobate* fra ca. 1490-1510 tematiseres de overnaturlige kræfters kamp om menneskets sjæl på dødslejet. Jævnfør calvinistisk teologi er den døende forudbestemt af Gud til at brænde i helvede, hvorfor mørkets kræfter

19 Harpham 2006, s. 6.

20 Jf. Nielsen 1976, s. 62.

synes at dominere. Selve magtfordelingen illustreres dels ved mørkets mangfoldighed, dels ved at mørket er agens. Det handler, mens de lyse kræfter passivt overgribes af denne handlen. Enkelte af mørkets figurer henviser tydeligt til middelalderens dæmonologi og den forestillingsverden, der knytter sig hertil. F.eks. er brugen af salamandre et symbolsk forvarsel for den ild, den døende vil komme til at smage i dødsriget. Hovedparten er dog blot udflydende skygger, der modsætter sig klassifikation. I modsætning hertil står de lyse kræfter, der er fremstillet i menneskets billede og som sådan fremstår relativt realistiske og ikke mindst afgrænsede. På denne vis iscenesættes ikke blot en åndelig konflikt mellem det gode og det onde. For det onde manifesterer sin dæmoni gennem dets udflydende og omskiftelige karakter. I lige så høj grad som det er henvisningerne til middelalderens dæmonologi, synes det altså at være selve oplevelsen af det ikke-klassificerbare, der klassificerer værkets groteske elementer og indskriver disse som en negativ pol på en åndelig akse. Paradoksalt nok er *Death of the Reprobate* dermed et billede, der fortæller en historie om altings prædestination, om altings kosmiske orden, samtidig med, at det i sin motivverden netop illustrerer en sådan verdens sammenbrud. Yderligere antager maleriet ikke den groteske ornamentiks performative karakter: maleriet er ikke noget i sig selv, men henviser blot symbolsk til en virkelighed uden for maleriets egenverden. Det er med andre ord ikke selv befængt af denne opløsning af orden, som dets indhold beskriver – tværtimod er det, i lighed med Boschs andre værker, en symbolsk fremstilling af bestemte religiøse dogmer, som var samtidige med værket.



Billede 6. Hieronymus Bosch: *Death of the Reprobate*

Selvom Bosch såvel som Cranach og Schön blot synes at bruge groteske elementer til at fremstille og fastholde en fast guddommelig orden, så er der alligevel tale om et begyndende skred. Kamppladsen for det gode og onde har flyttet sig fra de bibelske fortællinger og ud i den fysiske verden, hvilket bl.a. illustreres igennem reformationsdebatten. Også Boschs brug af elementer fra folkekulturens dæmonologi er væsentlig, ligesom den metafysiske kamp i *Death of the Reprobate* ikke henlægges til et bibelsk sceneri, men rent konkret foregår ved et subjekts dødsleje.

Skatologisk demokrati

Hvis det groteske i renæssancen i stigende grad synes at orientere sig ud fra et jordisk subjekt som centrum i stedet for en form for religiøst subjekt, er det ikke nødvendigvis et udtryk for subjektets, individets, fødsel. I lige så høj grad kan bevægelsen anskues som en konsekvens af den genreblanding, som det groteskes deformerings- og kontrastprincip

afstedkommer. Således argumenterer f.eks. den tyske litteraturhistoriker Erich Auerbach (1892-1957) i *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abenländischen Literatur* fra 1946 for, at vestlig realisme voksede frem som en reaktion mod en klassisk genrepurisme, hvor forskellige subjekttyper var repræsenteret i forskellige genrer. Mere specifikt taler han om en høj stil, sermo gravis eller sublimis, og en lav stil, sermo remissus eller humilis, som blev holdt strengt adskilt. Sermo gravis fremstiller en statisk orden, der bevarer magthavernes forestillinger om et fysisk og metafysisk hierarki. Overfor denne ophøjede sfære af morallære befinder en folkelig, lav stil sig, der beskæftiger sig med det jordiske hverdagsliv. Sermo remissus er som oftest en behagesyg, underholdende stil, men rummer også i sig en mørkere mere kropslig og vulgær side. I takt med at den høje stils morallære forfalder til tradition og sidenhen kliché, bliver det meningshierarki, som stilen etablerer, også skrøbeligt. Meningen kan ikke bebo en kliché og derfor søger den mod den lave stil – en stil, der er mere i overensstemmelse med subjektets livserfaring. Således begynder revner at opstå og genreblandinger fremkommer. Auerbachs analyse er muligvis en forsimpning, men den kan bruges til at illustrere den genkommende bevægelse af forsvinden og dukken op, som synes at ledsage enhver gennemgang af det groteske. Dermed understøtter den, hvorledes det groteske i løbet af 1600- og 1700tallet mister sin særegne betydningsstruktur og reduceres til synonym for det bizarre eller vulgært underholdende. Den kan understøtte, hvorfor folkekulturen begynder at trænge sig på i renæssancens religiøse kunst. Og den kan forklare, hvorfor Mikhail Bakhtins groteske realisme finder et særligt stærkt udtryk i 1500tallet: den vitruvianske morallære havde mere eller mindre udtømt sig selv i malerkunstens “anden æra” i det 14. århundrede. Konsekvenserne af revnerne i meningshierarkiet kan overordnet inddeles i tre typer, hvoraf de to allerede er berørt. For det første fremkom en grotesk ornamental stil. Denne stil valgte ikke side mellem en høj og lav stil, men demonstrerede simpelthen genreopløsningen. For det andet opstod en religiøs groteske, som illustreret af bl.a. Cranach og Bosch. I denne var der ganske vist genreblandinger; men lånene fra folkekulturen syntes mere at bekræfte den herskende orden end at underminere den. Endelig var der, for det tredje, karnevalskulturen, som forsøgte at etablere negationen af det statiske meningshierarki, en folkekulturel processualitet, som en ny åndelig orden. Selvom disse tre typer på en sådan vis kan adskilles fra hinanden, rummer de naturligvis også stærke berøringsflader.

Inden vi kommer til Bakhtins karnevalskultur, ønsker jeg kortvarigt at opholde mig ved maleren Giuseppe Arcimboldos (1527-1593) værker, da disse udtrykker nogle hovedtemaer i karnevalskulturens symbolske topografi. Arcimboldo er kendt for sine portrætter, hvor menneskehovedet består af enkeltelementer fra flora og fauna, ofte organiseret efter bestemte dyrearter eller typer af flora. I *The Arcimboldo Effect* fra 1987 opdeler kunsthistorikeren Pontus Hulten (1924-2006) receptionen af Arcimboldo i tre forskellige fortolkningsstrategier. Traditionelt er hans værker blevet anskuet som underholdende kuriositeter, og allerede i hans samtid var reaktionen da også, at der var tale om bizarre eller fantastiske nyskabelser. Sidenhen har kunsthistorikere dog i stigende grad anskuet værkerne som allegorier over det habsburgske imperium, som han tjente. Således kan man f.eks. anskue *The four Seasons* fra 1573 som en etablering af en parallel mellem imperiet og naturens orden:



Spring



Summer



Autumn



Winter

Billed 7. Giuseppi Arcimboldo: The Four Seasons

As the Hapsburgs in fact ruled over a great part of the world and aspired to rule over all of it, they were depicted as omnipotent and ever-present, like the seasons and the elements, the rulers of microcosm and macrocosm.²¹

En sådan parallel styrkes yderligere igennem slet skjulte henvisninger til Habsburg-familien. F.eks. bærer vinterportrættet en kappe med habsburg-familiens symbol. På denne vis benyttes værkerne til at naturalisere en herskende orden. Men der er også en tredje fortolkningsstrategi, der anskuer værkerne ud fra deres metafysiske holdning. I den optik udtrykker *The Four Seasons* en ny forståelse af mennesket. Spillet mellem mikro- og makrokosmos bliver ikke en relation mellem menneske og Gud som hos Vitruv; ej heller bliver det en relation mellem elite og natur som i en allegorisk forståelse – det bliver mennesket indskrevet i naturen, med alt hvad deraf følger af forestillinger om forgængelighed og fornyelse. Ligesom naturen både skaber og forgår, således også mennesket. Blomsterne som pryder *Spring* fortæller en historie om såvel menneskets skønhed som dets flygtighed. Og *Summers* væld af afgrøder er både et symbol på naturens vækst og menneskets deraf følgende vækst, og samtidig et løfte om den fortabelse, der skal komme: naturens frugt er indskrevet i en årstid. Snart kommer *Winters* goldhed, der med sin strengthed dog bærer løfte om endnu en fornyelse. På et plan er det en beskrivelse af ét menneskes stadier: det blomstrer i sin ungdom, bærer sidenhen frugt, for til slut at ende i frugtesløshed. Mennesket derimod indskrives i en kontinuerlig cyklisk orden, hvor individets død samtidig udtrykker en løfte om fornyelse. Dette ses også på et mere overordnet kompositorisk plan: som *Winter* kigger frem mod forårets fornyelse, kigger *Spring* tilbage på goldheden; samme relation gentager sig for *Summer* og *Autumn*. På denne vis er mennesket altid i proces. I dets nu ligger allerede et memento mori eller en forventning om fornyelse. Således fremstilles mennesket som et dobbeltvæsen, hvor forgængelighed og skabelse går hånd i hånd. Begge poler udspringer af mennesket som materie, hvorved den religiøse dualisme mellem jordeliv og efterliv negeres. Derved flyttes metafysikkens arnested også fra at være uden for menneskelivet selv til at være funderet i den materielle væren. Og det er denne metafysiske forståelse af mennesket som et dobbeltvæsen, som også Mikhail Bakhtin applicerer på renæssancens folkelige latterkultur.

I 1965, 25 år efter dens færdiggørelse, udgives Bakhtins bog om Rabelais' *Gargantua og Pantagruel* og dennes udspring i en folkelig latterkultur. Dermed leverer Bakhtin et af de vægtigste bidrag til studiet af det groteske, og hans særegne definition bliver sidenhen en form for prototype for forståelsen af den groteske litteratur. I forhold til denne afhandlings hidtidige fremstilling forskyder Bakhtin optikken på to væsentlige punkter. For det første er det groteske ikke primært en deformation af en eksisterende statisk orden. Det er en fremstilling af en processuel symbolsk (u)orden, der har sit udspring i hverdagslivets praksis og forståelseshorisont. For det andet anskues de meningssammenbrud, der opstår som følge af groteskens ambivalente karakter, ikke som dæmoniske, men tværtimod som lattervækkende og livsbekræftende. Med andre ord synes revnerne i sermo gravis at være så store, at en folkekultur ikke blot smelter sammen med den høje kunst: folkekulturen bliver hos Rabelais selve udgangspunktet. Det er væsentligt at fremhæve, at der ikke er tale

21 Hulten 1987, s. 22.

om en lineær bevægelse, hvor Bakhtins groteske realisme afløser en tidligere grotesk form, der i højere grad var indskrevet i en høj kultur. I stedet må man anskue det som samtidige strømninger, hvor den ene form på et bestemt tidspunkt når et særligt prægnant udtryk, som kunsthistorikere efterlods indskriver i en linearitet. Således er det også problematisk, når Helge Nielsen forsøger at etablere en linje mellem Boschs groteske værker og Rabelais'. Ganske vist ser vi tegn på folkekulturens indflydelse i førstnævntes kunst, men værkerne bekræfter stadig et eksisterende verdsligt og guddommeligt hierarki.²² De naragtige, skurkile væsener er muligvis lattervækkende indslag hos Bosch, men som tidligere nævnt er det netop et udtryk for, hvorledes det dæmoniske besværges og overvindes: en måde at fastholde den eksisterende forståelseshorisont. I Bakhtins forståelse af Rabelais tjener latteren derimod til at negere en sådan forståelseshorisont og samtidig til at skabe et almenmenneskeligt fællesskab, hvor tilværelsen anskues som en proces af forsvinden og fornyelse.

Bakhtins latterkultur har tre primære former: den kommer til udtryk i visuelt, rituelle former (f.eks. karneval), i litterære værker (f.eks. parodier), og den findes i det familiære sprog (f.eks. bandeord, slang osv.).²³ I særlig grad synes de visuelt, rituelle former, som findes i middelalderens karnevalskultur, formålstjenstlige til at beskrive Bakhtins begreb om grotesk realisme. Karnevalskulturen peger, ifølge Bakhtin, tusindvis af år tilbage. Bl.a. er de romerske saturnalier for-former, som over tid har kondenseret sig i et særligt karnevalistisk symbolsprog. Ved således at indskrive latteren i ritualer og orden opstår et særligt verdensbillede, der bestrider enhver form for hierarki, uforanderlighed og afsluttethed:

This experience, opposed to all that was ready-made and completed, to all pretense at immutability, sought a dynamic expression; it demanded ever changing, playful undefined forms. All the symbols of the carnival idiom are filled with this pathos of change and renewal, with the sense of the gay relativity of prevailing truths and authorities.²⁴

Som følge heraf benyttes særlige negationsstrategier såsom omvendinger af hierarki, bakke snagvendt, kroninger og efterfølgende detroniseringer af narre i stedet for konger for at illustrere altings processuelle karakter. Mens disse strategier ret entydigt retter sig mod de etablerede verdslige og åndelige hierarkier, består karnevalskulturen også af en række betydningsstrukturer, som forankrer sig i subjektet og dets væren i verden. I modsætning til et statisk menneskebillede, hvor mennesket er afledt af et guddommeligt ideal, det altid allerede er på afstand af, etablerer karnevalskulturen et billede, hvor mennesket bliver en del af det jordiske og den proces, der kendetegner dette. Således anskues mennesket som en slags dobbeltfigur, der både rummer naturens skabelse og død i sig. Mennesket er aldrig autonomt, men altid i proces og åben over for forbindelserne til omverden. Derfor fokuseres der også i overdreven grad på kropslige udvækster og åbninger mod verden og fællesskabet: næsen, munden, kønsdelene og røvhullet bliver betydningsbærere. Den groteske krop konsumerer ufattelige mængder og udstøder lige så meget; den kopulerer, søn-

22 Jf. Nielsen 1976, s. 62-70.

23 Jf. Bakhtin 1984, s. 5.

24 Bakhtin 1984, s. 32.

derflænger, opsluger og opsluges og dør – blot for at genopstå i en ny form. Altid er den i bevægelse, og aldrig afsluttes den; den gamle mands krop føder en ny; døden er frugtsommelig. Bevægelsen mod jorden, mod graven, som ligger i karnevalskulturens overdrevne fokus på indtag og udsondringer, anskues i dette lys positivt. Den degraderende bevægelse peger frem mod det, der skal komme. Det gælder også de ideale forestillinger. For ganske vist omstyrtes det åndelige hierarki, men dermed er det også på vej mod en ny positiv genfødsel. Hierarkiet nedstyrter i de reproduktive nedre regioner. Dets grav er samtidig et moderskød. Denne vinkel på det groteske repræsenterer et voldsomt nybrud i forskningen, hvilket Bakhtin selv eksemplificerer i sin læsning af en scene fra pantomimeteateret:

A stutters talking with Harlequin cannot pronounce a difficult word; he makes a great effort, loses his breath, keeping the word down in his throat, sweats and gapes, trembles, chokes. His face is swollen, his eyes pop; "it looks as if he were in the spasms of childbirth." Finally Harlequin weary of waiting, relieves the stutters by surprise; he rushes head forward and hits the man in the abdomen. The difficult word is "born" at last.²⁵

I *Geschichte der Grotesken Satyre* fra 1894 udlægger G. Schneegans scenen som uskyldig og rå komik. Men for Bakhtin bliver det en fortælling om ordets fødsel. Ordet er ikke længere hos Gud, men fødes af den skabende krop. Derfor er fødselshjælperen heller ikke hovedets åndfulde kapacitet, men dets kropslige brug som rambuk. Ligeledes er ordets arne i de nedre regioner snarere end i de øvre. Med andre ord rykker Bakhtin det åndelige ned på et jordisk/kropsligt plan, hvor betydning ikke er abstrakte størrelser, men opstår i forlængelse af en kropslig væren i verden. Manifestationen af denne "nye" kosmiske orden er at finde i den latter, der følger i karnevalskulturens symbolsprog. Latteren er alfolkelig, universel og ambivalent. Der er tale om en fælles latter, der snarere knytter sig til en grotesk helhedsopfattelse af tilværelsen end konkrete enkeltbegivenheder. Derfor er den også universel, da den rettes mod alt og alle, inklusiv ophavsmanden selv. Og endelig er den munter såvel som hånlige, destruerende såvel som skabende. Latteren nivellerer hierarkierne, men indskriver samtidig den leende i selvsamme nivellering. På den vis er karnevalskulturen udtryk for subjektets forsvinden i fællesskabet. I den muntre relativisme indskriver subjektets egen lykke eller ulykke sig i et langt større perspektiv. Den individuelle død er blot udtryk for slægtens eller fællesskabets fortsatte bevægelse, for i Bakhtins kosmiske orden er mennesket defineret igennem dets overskridelse af sig selv mod et fællesskab og den jordiske historicitet, det derved indskrives i.

Den groteske realisme og karnevalskulturen består altså af tre trin. For det første negetes en bestående orden. For det andet etableres et dialektisk fællesskab igennem latterens ambivalente karakter. Og for det tredje hypostaseres dette fællesskab som et alfolkeligt livsprincip: "a bodily participation in the potentiality of an entirely different world, of another order, another way of life".²⁶ Netop heri ligger en del af problemet: skulle karnevalskulturens ideologi sætte sig igennem som livsprincip, ville den blive en lige så streng herre som den herskende orden, den opponerer imod; individets problemer har den f.eks. ikke

25 Bakhtin 1984, s. 10-11.

26 Bakhtin 1984, s. 48.

blik for. Ligeledes synes der heller ikke at være blik for, hvorledes de kropslige åbninger og protuberanser mod en omverden ikke nødvendigvis er positive, men også kan manifestere dominansrelationer: en penis kan også være et sværd, der adskiller og sårer, og en vagina kan også have tænder eller være en grav. Med andre ord synes fællesskabet i lige så høj grad at repræsentere fortabelse og undertrykkelse som bakhtinsk forløsning. Forestillingen om at subjektet – i omfavnelsen af den groteske realisme – kan føres til frigørelse og harmoni repræsenterer med andre ord blot en ny fremmedgørelse. Selve forestillingen om overskridelsen, om ny helhed, genindstifter den binære logik og den undertrykkelse af det andet, som Bakhtin i udgangspunktet gør op med. Det præger også Bakhtins egen fremstilling, der ikke nøjes med at fremføre glæderne ved det groteske, men i høj grad beror på negationen af andre forestillinger om kosmos og hierarki: i selve betegnelsen “realisme” foretager han f.eks. et skarpt brud med den idealisme, han opponerer imod, ligesom han hyppigt benytter sig af modstillinger såsom åndelighed/materialitet, evighed/historicitet, skønhed/monstrøsitet for at afgrænse og modstille den groteske realisme fra den klassiske kanon. Dermed overser han, hvorledes det groteske altid allerede er indlejret i dets modsætning af den enkle årsag, at dets betydning til dels konstitueres gennem dets negation af modsætningen. I sin kritik af den klassiske kanons forsøg på at fremstille den givne krops fuldkomne, selvtilstrækkelige individualitet, glemmer han, at det karnevaleske fællesskab begår lignende overgreb ved at fornægte individualiteten betydning overhovedet.²⁷

Mens Bakhtin kalder den litterære variant af latterkulturen for realistisk, fordi den dels opponerer mod en idealistisk forståelse af mennesket, dels benytter sig af et symbolsprog baseret på tingsverdenen, og dels indskriver mennesket i en historicitet, klager han over den senere udvikling af det groteske, hvor:

The carnival spirit was transposed into a subjective idealistic philosophy. It ceased to be the concrete (one might say bodily) experience of the one, inexhaustible being, as it was in the Middle Ages and the Renaissance. [...] laughter was cut down to cold humor, irony, sarcasm. It ceased to be a joyful and triumphant hilarity. Its positive regenerating power was reduced to a minimum.²⁸

Latterens stivnen i kold ironi og sarkasme er imidlertid ikke en tilfældighed, men snarere en fremhævelse af de, af karnevalskulturen, undertrykte sider. Allerede i den grotesk-religiøse karikatur så vi latterens negative kraft – dens evne til at udstøde i stedet for at integrere. I denne form opererer latteren inden for rammerne af et overordnet logisk system, hvor hierarkiske positioner kan værdilades igennem deres tilknytning til det lattervækkende. Bakhtins latter forsøger at afsige sig det logiske for at finde en form, hvor hierarkier viger pladsen for selve glæden ved materialelegen. Men Bakhtin glemmer imidlertid, at der i denne karnevaleske nonsensleg er et implicit magthierarki på spil: mennesket som almægtigt væsen, der kan omforme og nedbryde statiske hierarkier igennem dets suveræne formleg. Som følge heraf stiller jeg mig tvivlende over for den mere spekulative del af Bakhtins karnevalsanalyse, der koncentrerer sig om den groteske realismes genfødende potentiale. Tværtimod synes legen med det heteronome implicit at pege i retning af et for-

27 Bakhtin 1984, s. 29.

28 Bakhtin 1984, s. 37-38.

søg på at bevare et suverænt autonomt subjekt, der kan omforme de truende kræfter, der griber ind over subjektets liv. Den psykiske energi, som frigøres i formlegem, kan altså ikke umiddelbart accepteres som et entydigt udtryk for en nivellerende, men alligevel positiv harmonisk tilværelsesforståelse. Latteren er dobbeltsidet. Når Bakhtin således beklager, at latteren, særligt fra romantikken og frem, stivner i kold ironi, skyldes det netop, at de sider af menneskelivet, som den groteske realisme har undertrykt, atter kommer til ære og værdighed. Hos eksempelvis Charles Baudelaire (1821-1867) er latteren eksempelvis ikke blot udtryk for menneskets legende materialebeherskelse. For implicit i latteren ligger menneskets udstødelse af Utopia – af paradiset. Den menneskelige latter er derfor triumferende og tragisk på samme tid: triumferende fordi den beretter om menneskets dominans over naturen, og tragisk fordi den beretter om overmenneskelige kræfters handling med mennesket og afstanden mellem menneske og Gud.²⁹ Særligt den groteske latter er, ifølge Baudelaire, i stand til at fastholde en sådan dobbelthed mellem menneskets guddommelige og jordiske aspekter. Den fastholder disse i et billede, i stedet for at opprioritere en af siderne. Men som bl.a. litteraten Thomas Harrison har påpeget, er også Baudelairens dobbelthed ultimativt entydig:

Baudelaire's laughter is a great spirit of gravity masquerading as levity. It is a symptom of resentment – against oneself, one's fellows, and the very order of the world, which strikes the mind as iniquitous, irrational, and rueful [...]. Baudelaire's aesthetic remains one of failing and falling, and nowhere so clearly as in its apology for sublime, grotesque transfiguration.³⁰

Lige så stærkt som Bakhtin overvurderer latterens positive egenskaber – en frigørelse af undertrykte sider af menneskelivet – undervurderer Baudelaire selv samme ved at betone latterens destruktive funktion.

Spørgsmålet er imidlertid, om ikke latterforståelsens forskellige stadier udtrykker den betydningsproces, som det groteske synes at gennemgå: fra malernes drømme til partsindlæg i en åndelig diskurs (karikaturen) til karnevalskulturens fokus på folket og kroppen som transcendent betydningsbærer til individets relation til omverdenen og en tom transcendens i den groteske romantik og frem. I denne konkretionsproces pulserer begrebet imidlertid konstant mellem betydning og betydningsnegation: fra udtryk for fantasi til dæmonologi og latterens forløsende kraft og tilbage igen til det skæve, men ufarlige og behageligt pirrende.

I takt med at det groteske felt således udvider og udvikler sig, stivner de fortidige former i klichéer og automatismer eller ender i ekstreme varianter, der ikke kan arbejdes videre med. Det medfører, at begrebet i stigende grad løsriver sig fra sin oprindelse. Det groteske ophører med at være en mimen af en historisk form og relaterer sig i stedet til den samtid, begrebet bruges i. Ydermere tilskrives det groteske en højere grad af selvidentitet og måske endda åndeligt indhold. Sidstnævnte påpeger Wolfgang Kayser i *Das Groteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* fra 1957, hvor han argumenterer for, at den germanske endelse "esche" eller "eske", den italienske endelse "esco" og den franske endelse "esque",

29 Baudelaire 1955, s. 139-40.

30 Harrison 2006, s. 505.

ud over at knytte sig til proprier, kun knytter sig til substantiver, der kan anskues som havende et åndeligt gehalt. I fordansket udgave udtrykker “kierkegaardske værker” altså en åndelig dimension, som er fraværende i “Kierkegaards værker”. Det groteske som adjektiv:

Ordnet geistig zu, es aktualisiert sehr stark die in seinem Wesen als Adjektiv liegende Funktion der Wertung bzw. Deutung. Die Adjektive sind die ewigen Unruhstifter in den Sprachen. Bei solcher Vernachlässigung der realen Herkunft kan sich das Adjektiv ganz von der materiellen Bindung an seinen dinglichen Gegenstand lösen [...].³¹

Adjektivet tillader altså på den ene side “det groteske” en vis historicitet, eftersom dets betydning ophører med at være funderet i fortidens former, mens det på den anden side muliggør en åndelig fylde. Bakhtins begreb om “grotesk realisme” er netop udtryk for udnyttelsen af disse muligheder. Problemet for ham er blot, at han ønsker at fæstne en livsanskuelse forankret i en bestemt historisk periode som ahistorisk væren. Derfor kan det heller ikke overraske, at historien sidenhen lader smilene stivne og dobbelthedens og ambivalensens mørkere kvaliteter træde frem. For Bakhtins – eller med Auerbachs ord, sermo remissus’ – kortlægning af en kosmisk orden bliver automatisk til en stivnen i form, hvilket igen forskyder det groteske til en ny udtryksform.

Et grundlæggende problem i behandlingen af det groteske synes altså at være, at begrebet kun kan gribes reduktivt, fordi dets dobbelthed modsætter sig ethvert forsøg på afgrænsning og fastholdelse. Det illustreres måske tydeligst af de forskellige historiske ordbogsdefinitioner. Det er i ordbogens natur ikke at kunne rumme paradokser og dobbeltheder, men en konsekvens heraf er, at det groteske begrebsligt flosses op i en række enkeltstående betydninger, som ikke kan gribe fænomenets bredde. Ifølge ordbøgerne i det 17. og 18. århundrede “fastlåses” betydningen således som unaturlig, bizar, mærkelig, latterlig, karikerende osv. Fælles for dem alle er dog, at de reducerer det groteske til en uskadelig statisk form. Med andre ord integreres det groteske i den eksisterende orden, hvorved dets mulige forløsende eller dystre kvaliteter undermineres. Som knorpegrotesken reducerede den groteske ornamentik til dekorativ effekt, således udgør latterens stivnen i en velkendt og harmløs form også et endeligt for den groteske realisme. Meningen må søge andetsteds hen. Historien må reaktualiseres med nye vinkler og nye sammenhænge.

Bakhtin fremhævede det legende aspekt i Raphaels dekoration af Vatikanet og de lattervekkende og folkelige aspekter i Boschs og Brueghels kunst³² for derigennem at etablere en udviklingslinje, der førte mod karnevalskulturen og den groteske realisme som højdepunkt. Men da denne åre løber tør, redefineres ikke blot nutiden, men også synet på fortiden. De mørke overtoner i de groteske former fremhæves.

31 Kayser 2004, s. 27.

32 jf. Bakhtin 1984, s. 32. Det er ikke en tilfældighed at Bakhtin fremhæver netop Raphaels groteske ornamentik, da de dystre sider hos ham er meget nedtonede. Således er han ikke eksponent for den groteske ornamentik generelt, men netop herved kan han bruges til Bakhtins eget projekt om latteren som det bærende element i det groteske. Ligeledes synes han også at se bort fra væsentlige sider af Boschs og Brueghels kunst.

Æstetisk kategorisering og kunstnerisk bearbejdning i romantikken

Mens det groteske blev trivialiseret af ordbogsdefinitionerne, var der væsentlige forsøg på at redefinere det groteske som en særegen æstetisk kategori i slutningen af det 18. århundrede og fremefter. Disse var i høj grad afledt af 1700tallets store interesse for karikaturen. I et sådant forsøg fra 1775 skelner digteren Christoph Martin Wieland (1733-1813) mellem tre forskellige former for karikatur: den sande karikatur, der reproducerer naturlige forvrængninger; den overdrevne karikatur, hvor monstrøsiteten forstærkes, men uden at det ødelægger karikaturens repræsentative funktion og endelig den rent fantastiske karikatur eller groteske, hvor forfatteren lader fantasien råde.³³ Mens de to førstnævnte vil kunne fungere som eksempler på det groteske jævnfør ordbogsdefinitionerne, udgør den tredje position – som Wieland anskuer som det egentligt groteske – en tilbagevending til renæssancens forestilling om kunsten som malernes drømme. Denne lidt letkøbte definition suppleres dog med en væsentligere: det groteske defineres ikke blot som en relation mellem kunstner og værk, men også i høj grad som en relation mellem værk og modtager. Ifølge Kayser fremstiller Wieland dermed også det groteske som et særligt kvalitativt møde mellem værk og modtager, hvor modtageren fastholdes i en *dobbelterfaring* af latter og væmmelse, overraskelse og angst som følge af mødet med en verden, der falder fra hinanden og forbliver utilgængelig.³⁴ Dette var langtfra entydigt positivt for Wieland, der beskrev det groteske som noget unaturligt og rent subjektivt, men alligevel syntes han, ifølge Kayser, draget mod den gåde og den skjulte mening, som det groteske muligvis rummede. Således vendte han igen og igen tilbage til Pieter Brueghel den yngre (ca. 1564-1638) – også kendt som Helvedes-Brueghel – som han anså for at være det groteskes mester.³⁵ I modsætning til Bakhtins og Helge Nielsens udlægning af renæssancens folkekunst er det dog ikke de lattervækkende, naragtige og skurrile væsener hos Brueghel d.y. og hans foregangsmand Bosch, der fanger Wielands og Kaysers blik. Tværtimod er det i stedet kunstnerens fremstilling af verden som grundlæggende uforståelig, latterlig og skræmmende. Verdens uforståelighed, ordenens sammenbrud, synes at trænge sig mere og mere på jo længere frem i den groteske udviklingshistorie man begiver sig og demonstrerer derved, hvorledes et religiøst erfaringsunivers ikke længere fuldgældigt formår at tilskrive omverdenens fænomener mening. Ifølge den tyske kunsthistoriker Hans Sedlmayr (1896-1984) sekulariserer Brueghel således Boschs dæmoniske univers:

Die entfremdende Schau bei Bruegel ist der säkularisierte Pandiabolismus des Bosch. Sie ist die Ein-Bildung der Spukvisionen von Bosch in die Welt des Alltäglichen [...]. Dass ist einer Seite der Kunst Bruegels Bosch weiterlebt, hat man seit jeher erkannt; Bruegel hat ja als Zeichner von Boschiaden begonnen. Nicht erkannt aber ist, was Bruegel aus Bosch eigentlich genommen hat: Es ist die Erfahrung der entfremdeten Welt. Bei Bosch schwingt das Entfremdungserlebnis bloss an der Peripherie des Teuflischen mit, es gehört zur 'Qual' des Höllischen, wie das Phantomhafte, das Spukhafte,

33 Wieland 1826, s. 196-197.

34 Kayser 2004, s. 31.

35 Kayser 2004, s. 33.

das Sadistische, das Obschöne, das Maschinelle und anderes. Nei Bruegel rückt es aber, seit den Gemälden, in die Mitte des Blickfeldes und wird nun – um es zu wiederholen – zu einer Art anschaulicher 'heuristischer Hypothese', nach der die gewöhnliche Welt mit kaltem Interesse gesehen wird.³⁶

I modsætning til Bosch ses Brueghels værker altså ikke som en del af en religiøs, åndelig orden, hvorved de pludselig kommer til at virke voldsomt truende. Wieland erkender dette, men forsøger at undgå den immanente erkendelse, der ligger i Helvedes-Brueghels værker ved at forskyde værkerne til en sfære på sikker afstand af virkeligheden: som udtryk for ren fantasi. På trods heraf peger hans fokus på relationen mellem modtager og værk i en anden retning, som Kayser fint gør opmærksom på:

Die groteske Welt ist unsere Welt – und ist es nicht. Das mit dem Lächeln gemischte Grauen hat seinem Grund eben in der Erfahrung, dass unsere vertraute und scheinbar in fester Ordnung ruhende Welt sich unter dem Einbruch abgründiger Mächte verfremdet, aus den Fugen und Formen gerät und sich in ihrer Ordnungen auflöst.³⁷

Kaysers ståsted er sammenfaldende med romantikernes. Som dem er han repræsentant for en udpræget kulturpessimisme, der har sit afsæt i samtidens disharmoni mellem tidligere tiders stabile meningskategorier og samtidens fremvoksende videnskab. Og som dem dyrker han en kunstopimisme, hvor kimen til en ny enhed, en ny sammensmeltning af kultur og natur er at finde i kunstens afsløring og inddæmning af det dæmoniske. Således interesserer kunsten sig for det ubevidste, det irrationelle, det fragmentariske for at forene det med det rationelt erkendbare. Subjektets nyvundne frihed fra kultiske ritualer og religiøse dogmer har samtidig badet verden i rationalitetens klare lyse og derigennem afsløret meningskomplekserne som ruiner. Mennesket har med andre ord ikke nogle steder at vende sig i dets søgen efter harmoni. Derfor er det op til kunsten at kortlægge fornuftens grænser og atter bringe mening i ruinhoben.

Særligt hos Schlegel-brødrene og de andre Jena-romantikere spiller det groteske en væsentlig rolle. Heri finder romantikerne nemlig en dissonans, der modsvarer samtidens. I *Athenæum-fragmenterne* hedder det, at det groteske er et sammenstød af form og indhold – en ustabil sammensætning af heterogene elementer og paradoksets eksplosive kraft, der kan være både latterlig og frygtelig.³⁸ Det groteske indgår således også i den tyske forfatter og litterat Friedrich Schlegels (1772-1828) begreb om romantisk ironi, hvor værkets forskellige kontrasttræk samt dets leg med fiktion og illusion osv. etablerer en dialektisk bevægelse mellem værkets selvødelæggelse og digterens selvskabelse, der tillader digteren at transcendere værkets tingslighed og samtidens materie. På denne vis rummer den romantiske groteske eller den romantiske ironi en dobbelthed, hvor den ruinøse mening skal rekonstrueres igennem negationen af samtidens meningsforladte natur og kultur. Ifølge Schlegel er problemet, at kunstværket altid allerede vil rumme en systemisk struk-

36 Sedlmayr 1934, s. 148-149.

37 Kayser 2004, s. 38.

38 Schlegel 1967, Athenäums-Fragmente 75, 305, 389.

turerende side, der er baseret på fornuften, men at denne fornuft samtidig stiller sig i vejen for sand mening, eftersom den udtømmer verden for åndeligt gehalt:

Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschleissen müssen, beides zu verbinden.³⁹

Jena-romantikernes løsning var at tilnærme sig det systemiske via dets modsætning: systemets lukkethed skulle modsvares af fragmentets åbenhed, (den falske) helhed skulle erstattes af del. Omvendt skulle fragmentet så antage karakteristika af en selvstændig helhed:

Ein Fragment muss gleich einem kleinem Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.⁴⁰

Selvom fragmentet pr. definition er heteronomt skal det altså fremstå som autonomt gennem kunstnerens systemiske bearbejdning. På denne vis må kunstneren arbejde mod materien, der samtidig skurrende modarbejder kunstnerens forarbejde. Herved opstår et spil, hvor form og indhold, ånd og materie samt irrationalitet og rationalitet fastholdes i en overordnet lukket struktur, hvor de enkelte elementer gensidigt negerer og betinger hinanden. Værket er åbent og lukket på samme tid. En sådan *sammenføjning* af subjektets indre og ydre i paradoksets tegn fremviser samtidig den *uendelige afstand* mellem individets indre og den ydre verden af tegn. Men ved således at blive konfronteret med den vaklende grund under subjektets fødder banes vejen for en oplevelse af ærefrygt – en oplevelse af det sublime.

I en af de mest indflydelsesrige, men også mest rodede og usammenhængende redegørelser for det groteske og dets sammenhæng med det sublime, "La Préface de Cromwell" fra 1827, anskuer den franske forfatter Victor Hugo (1802-1885) det groteske og det sublime som både modsatte og komplementære kategorier, som tilsammen muliggør det romantiske geni: "det er igennem den frugtbare forening af det groteske og det sublime, at det moderne geni er født".⁴¹ Imidlertid synes det sublime hos Hugo blot at være en form for synonym med det ophøjede. I forlængelse af den romantiske totalitetstanke argumenterer Hugo for, at det groteske – der kunne antage såvel komiske træk (le grotesque bouffon) som rædselsvækkende træk (le grotesque terrible) – udgjorde en form for kontrastmiddel til det skønne. Sammenføjningen åbenbarede modsætningernes harmoni (: dans l'harmonie, des contraires).

Hvis man imidlertid eftersporer det sublime som begreb i andre væsentlige undersøgelser i romantikken, afsløres hvorledes det sublime og det groteske ikke blot kontrasterer hinanden, men også synes at være uadskilleligt sammenvævede. I sin oprindelige definition synes det sublime udelukkende at udtrykke en form for følelseseksplosion eller ekstase, der ledsager ordkunst, der hæver sig over det ordinære, og som derigennem tryllebinder

39 Schlegel 1967, Athenäums-Fragmente 53.

40 Schlegel 1967, Athenäums-Fragmente 206.

41 Hugo 1837, s. 291. Min oversættelse af "c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne".

læseren eller tilhøreren.⁴² Men i det 18. og 19. århundrede redefineres begrebet til at udtrykke en paradoksal kombination af rædsel og nydelse, som opnås i subjektets møde med enten dets egen ufærdighed og instabilitet eller i mødet med naturens storladenhed. Mens de stadig virksomme vitruvianske kriterier for kunsten således blev underlagt skønhedsdomænet, blev det bizarre, mærkværdige osv. underlagt det sublime: “a justifiable category into which could be grouped the stronger emotions and the more irrational elements of art.”⁴³

I filosofen Edmund Burkes (1729-1797) undersøgelse af det sublime fra 1757 går han endnu længere. Centralt i hans forståelse af begrebet er kunstværkets evne til at vække rædsel:

Terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently, the ruling principle of the sublime. [...] No passion so effectually robs the mind of all powers of acting and reasoning as fear. For fear being an apprehension of pain or death, it operates in a manner that resembles actual pain.⁴⁴

I kunstværkets systematik kan den blotte rædsel imidlertid modificeres, så den ikke truer subjektets mentale eller fysiske helbred, men i stedet vækker en form for behagelig rædsel eller følelse af ærefrygt. Ifølge filosofen Immanuel Kant (1724-1804) er rædslen behagelig, fordi den ultimativt påpeger frigørelse fra naturens beherskelse af menneskelivet. På sikker afstand af f.eks. den frådende og truende natur kan subjektet erkende sin egen overlegenhed over naturens farlighed.⁴⁵ Det sublime er altså kendetegnet igennem dets groteske elementer, der påpeger subjektets processualitet eller dets ubetydelighed. Men samtidig er det sublime i kunsten udtryk for en inddæmning og uskadeliggørelse af de truende erkendelser, *das Unform* bringer med sig.⁴⁶ Erfaringen af subjektets processualitet (og dermed også dets forgængelighed) bliver omformet og uskadeliggjort: døden forvandles til vellyst – en bekræftelse af menneskets dominans over tingsverdenen. Det grænseløse, ufærdige og deformerede – som er centrale elementer i såvel det groteske som det sublime – iscenesætter ifølge Kant en konflikt mellem idéen om det grænseløse og menneskets forestillingsevne. Subjektet kan erfare det grænseløse, men i samme øjeblik det forsøges fastholdt i en blivende form, synes denne at være inadækvat. Forestillingsevnen kommer til kort overfor Idéen. Men:

42 Longinus 1899, kap. 1: “The effect of elevated language upon an audience is not persuasion but transport. At every time and in every way imposing speech, with the spell it throws over us, prevails over that which aims at persuasion and gratification. Our persuasions we can usually control, but the influences of the sublime bring power and irresistible might to bear, and reign supreme over every hearer. Similarly, we see skill in invention, and due order and arrangement of matter, emerging as the hard-won result not of one thing nor of two, but of the whole texture of the composition, whereas Sublimity flashing forth at the right moment scatters everything before it like a thunderbolt, and at once displays the power of the orator in all its plenitude.”

43 Monk 1960, s. 85.

44 Burke 1990, s. 53-54.

45 Kant 2006, §28. Kant argumenterer for, at det dynamiske sublime ganske vist gør sjælen ydmyg i lyset af naturens enorme kraft, men at en moralsk storhed i subjektet samtidig vækkes, overfor hvilken naturen er magtesløs.

46 Hos en anden analytiker af det sublime, T.S. Coleridge, er det op til digterens fantasi at sammenbinde det groteskes heterogene elementer til en enhed (som ikke opstår i grotesken), for derigennem at skabe det sublime.

[...] eben darum, dass in unserer Einbildungskraft ein Bestreben som Fortschritte ins Unendliche, in unserer Vernunft aber ein Anspruch auf absolute Totalität als auf eine reelle Idee liegt, ist selbst jene Unangemessenheits unseres Vermögens der Grössenschätzung der Dinge der Sinnenwelt für diese Idee die Erweckung des Gefühls einer übersinnlichen Vermögens in uns; und der Gebrauch, den die Urteilskraft von gewissen Gegenständen zum behuf des letzteren (Gefühls) natürlicherweise macht, nicht aber der Gegenstand der Sinne ist schlechthin Gross, gegen ihn aber jedere andere Gebrauch klein. Mithin ist die Geistesstimmung durch eine gewisse, die reflektierende Urteilskraft beschäftigende Voerstellung, nicht aber das Objekt erhaben zu nennen.⁴⁷

Det er med baggrund i sådanne forestillinger om det groteske og det sublime, at Wolfgang Kayser igen og igen bestemmer det groteske som en dobbelthed af på den ene side at udtrykke menneskets fremmedgjorthed og på den anden side at binde de truende elementer i en uskadelig form. For som vi allerede har set det hos den grotesk-religiøse karikatur, middelalderens dæmonologi, Bakhtins latterkultur osv., så synes det groteskes grænseløshed at etablere nye systemer, nye grænser. I stedet for at forblive et grænsefænomen etablerer de groteske randformer nye centrummer for mening og helhed. Det er i en sådan forstand, at Paul de Man subtilt påpeger det paradoksale i Kants analyse af det sublime, når han skriver, at "it knows of no limits or borders, yet it has to appear as a determined totality, in a philosophical sense, it's something of a monster."⁴⁸

Fremmaningen af das Unform bliver en måde systemisk at bearbejde og kontrollere andetheden på. Dette falder i tråd med en forestilling, som særligt dyrkes af romantikerne, om, at selve arrangeringen af et værks enkelte elementer kan overføre den følelse eller stemning, som værket udtrykker, direkte til læseren eller beskueren. Ved at læse om Frankensteins monster kan læseren altså opleve de samme følelser, som var begivenhederne ægte – blot fra divanens trygge rammer.⁴⁹ Således bliver det sublime eller groteske i romantikken en form for leg med og bearbejdning af subjektets krisetilstand. For befriet fra empirisk realitet bliver det sublime, med de Mans ord, til et monster. Tæppet bliver muligvis trukket væk under subjektet, men det gøres på en sådan vis, at subjektet er på sikker afstand heraf og derved kan varme sit kuldsikre liv ved en død, han/hun læser om.

Som ovenstående gerne skulle have vist, udgør romantikkens opprioritering af den rædselsvækkende side af det groteske et voldsomt brud med f.eks. Bakhtins positive definition af det groteske. I romantikken er det groteske ligesom i middelalderens dæmonologi noget, som skal tæmmes og bringes til orden. På denne vis udgør romantikkens brug af det groteske overordnet set en reaktionær, konserverende bevægelse – et forsøg på at fastholde af et statisk system og en fasttømret orden, der kan agere fundament for subjektet. Når romantikken alligevel kan siges at pege frem mod en materialebevidst, modernistisk kunstopfattelse, skyldes det dels dens autonomibestræbelser, der anskuer kunstværket

47 Kant 2006, §25, s. 113-114.

48 de Man 1996, s. 74.

49 I nykritikkens forestilling om et objektivt korrelat ses rester af et sådant romantisk tankegods.

som en opposition til et samfundsmæssigt meningskompleks, dels det øgede fokus på individet. Førstnævnte etablerer et grundlag for nyere tids formeksperimenter og afsøgninger af farbare kunstneriske strategier. Sidstnævnte medfører en øget psykologisering samt en forskydning af betydningsdannelsen fra det, værket refererer til, over mod den effekt, det har på den perciperende bevidsthed. Selvom det groteske således også i romantikken destabiliserer for at reetablere nye strukturer, selvom det groteske også i romantikken opløser mening for at fastholde den i et nyt kompleks, så fortsættes bevægelsen mod det materielle subjekt og fremstillingen af dets fremmedgjorthed altså.

Den romantiske groteske er fyldt med skurrile væsener, som var de hentet fra Helvedes-Brueghels værker. Men forskellen er, at det dæmoniske, i romantikken, ikke blot hidføres til en anden sfære end realplanet. Hos f.eks. forfatteren E.T.A. Hoffmann (1776-1822) er hovedpersonerne som oftest forkrøblede misfostre, der er splittede i deres ydre såvel som i deres indre. Det er subjekter, der ikke formår at holde sammen på deres identitet, bl.a. som følge af en ekstrem følsomhed, der disponerer dem for erfaringen af det irreal. Således oplever de typisk pludselige skift fra realplan til fantasiplan, ligesom deres egen rationalitet hele tiden kæmper med deres irrationalitet. Hvor tidlige romantikere som f.eks. Schlegel og Novalis forsøgte at sammenføje natur og ånd igennem en dyrkelse af formopløsende elementer (ikke blot gennem brug af stilistiske virkemidler som paradoks, ironi og kontrast, men også gennem tematisk at arbejde med elementer, der enten skjuler den erkendbare virkelighed eller åbenbarer en anden), er Hoffmanns værker i langt højere grad psykologiserende: enheden og harmonien kan kun opnås i den digteriske *fantasi*. Således er Hoffmann langt mere negativt orienteret end f.eks. Jena-romantikens forestillinger om universalpoesi. Hos Hoffmann kan enheden ikke længere betræde verden; den tilhører fantasiens rige og må som sådan slutte, når det enkelte værk er færdigoplevet. Hvor det romantiske geni angiveligt kunne overskue det reale og irreal, og dermed i en vis forstand kunne sammensynge delene til en helhed, så forbliver Hoffmanns værker en pegen ud i det åbne. For jo mere tilværelsens dobbelthed erkendes, jo mere synes hans persongalleris spændingstilstand og groteskhed at vokse. Ifølge Helge Nielsens analyse af *Die Elexiere des Teufels* fra 1815 som en prototypisk Hoffmann-fortælling afsløres de ekstreme modsætninger til slut som en leg, en illusion, hvilket passer fint ind i Nielsens betoning af det groteskes legende aspekt. Men samtidig medfører en sådan betoning også, at Bakhtins og Helge Nielsens opfattelse af det groteske som en sand positiv erkendelse af tilværelsen afvises af Hoffmann. Nielsen skriver:

Erkendelsesmediet er ikke længere det groteske, men kærligheden som muliggør en selverkendelse, ikke en erkendelse af tilværelsen. I de sidste fortællinger er kunstneren erstattet af den skurrile særling, som lever i sin rige fantasis verden og egentlig ikke føler modsætningen til den ydre verden fordi han lever i harmoni med sig selv.⁵⁰

Helge Nielsens udlægning er yderst harmonisøgende. For helheden opstår netop i afvisningen af det heteronome. Autonomien udtrykker en form for eskapisme, hvor hovedpersonen må spærre sig selv inde i sit sind for at erfare helhed og harmoni.

50 Nielsen 1976, s. 112-113.

Mens den romantiske groteske altså hyppigt benytter sig af middelalderens dæmonologi og folkløse, omformes denne således, at den, i stedet for at udtrykke en religiøs spaltning mellem godt og ondt, fremviser subjektets splittede jeg og dets søgen efter identitet og helhed. Det gøres imidlertid på en sådan vis, at splittelsen forbliver et værkinternt anliggende – måske nok truende, men ultimativt overleveret til læserens handlen. På trods af at det groteskes processualitet således forbliver på afstand af subjektet selv, sker der alligevel interessante forskydninger i det groteskes betydningshistorie. Et eksempel på en sådan forskydning er at finde i vampyrens betydningshistorie. Vampyrens karakteristika er groteske. Den tilhører skyggesiden af livet, eftersom den kun er aktiv om natten og også synes at have en usædvanlig magt over fauna, som er knyttet til natten (i visse udlægninger kan den jo forvandle sig til flagermus eller hidkalde og kontrollere flagermus eller rotter). Den er levende død, har evigt liv, men lever forbundet til de levende, da den næres gennem disses blod. På denne vis er den et udtryk for det irrales og uerkendbares indvirkning på det reale og erkendbare, men også for hvorledes det reale indvirker på det irrales betydningsdannelse. Man kan anskue middelalderens folkløse som en måde at indskrive menneskets forgængelighed – som ikke mindst var stærkt truet af naturens luner – i en metafysisk forklaringsramme. Vampyren bliver et konkret billede af livets vilkårlighed med dets sygdomme og død. Den bliver en måde at forklare det uforklarlige, fordi det gives en fast form. På samme vis er det også værd at bemærke, hvorledes vampyren i den mørke romantik (: Dark Romanticism) eller de gotiske værker er udtryk for en ekstrem sanselighed. Hos såvel John W. Polidori (*The Vampire*, 1819) som Bram Stoker (*Dracula*, 1897) tilskrives vampyren en stærk erotisk kraft, der i bogstaveligste forstand får borgerskabets kvinder til at glemme formerne.⁵¹ Vampyren er dermed på én gang et kropsligt og et åndeligt væsen, den er både utæmmet natur og skræmmende overnatur. Som sådan er vampyren både autonom og heteronom. Den udgør en irreal helhed, der forener menneskets natur og ånd, men samtidig er den bundet til en akse, hvor den udgør en dæmonisk pol – i dette tilfælde ikke en religiøs, men en eksistentiel akse. Derved udtrykker den således de undertrykte sider i romantikkens splittede subjekt. Men formgivningen er på samme tid fremmedgørende, eftersom den fremviser en truende andethed, og vederkvægende, fordi den indskrives andetheden i en symbolsk orden.

Også i dag lever vampyrmyten videre i romantiske klæder. Eksempelvis er den uhyre populære serie *Twilight* af Stephenie Meyer dybest set en fortælling om seksuel afholdenhed. Seksualdriften materialiserer sig kun i sublimeret form, som længsel efter den umulige kærlighed. Pointen er, at sublimeringen inddæmmer de kropslige impulser i et mere uskyldsrent udtryk, som dog stadig er sanseligt pirrende: kropsligt begær bliver til pirrende længsel efter et åndeligt fuldbyrdet forhold. Eller som A.O. Scott så rigtigt skriver i sin anmeldelse af filmatiseringen af sagaens tredje bog:

Those who mock (or praise) the pro-abstinence message of “The Twilight Saga” tend to miss the way the movies in particular embrace the sensuous pleasure of sublimation [...].⁵²

51 Bemærk hvorledes man også kan se dette som kroppens tilbagekomst i sublimeret form. Bakhtins levende kropslighed med dens fokus på åbningerne mod en omverden vender tilbage og hjem søger kunsten som et monster eller et spøgelse.

52 Scott 29.06.2010

Men myten har også videreudviklet sig, som det eksempelvis ses i Anne Rices bestsellere. Hos hende er vampyrerne væsener plagede af eksistentielle og filosofiske overvejelser. De er med andre ord et billede på den menneskelige eksistens. Hvor forholdet mellem menneske og vampyr i *middelalderen* var en relation mellem mennesket og overmenneskelige kræfter, der konkret influerede på menneskelivet, bliver det i *romantikken* en relation mellem modstridende kræfter i mennesket selv. I Anne Rices bøger synes vampyren at være blevet et rum for fremstillingen af den menneskelige splittelse – det er ikke længere *sider* af menneskelivet, der udgør en truende andethed, og som derfor indskrives i en symbolsk orden igennem sublimering – det er menneskets grundlæggende splittelse.

Vampyrmytens betydningshistorie illustrerer en udviklingslinje, hvor det groteske i stigende grad kommer til at udtrykke subjektet og dets mulighedsbetingelser. I sine tidlige renæssanceformer udgjorde det groteske en fremdragelse af de materielle aspekter af menneskelivet, som blev undertrykt af en mere statisk subjektanskuelse, der var forankret i det guddommelige snarere end subjektet selv. I disse fremstillinger var der altså en splittelse mellem en materiel kropslig verden og en ophøjet åndelige sfære. Denne splittelse bliver i romantikken til sider af subjektet selv. Men i Rices bøger udgør det groteske ikke én side ud af to i en grundlæggende splittelseserfaring. Selve splittelseserfaringen er blevet til en andethed om hvilken der ikke kan tales. Hvis en sådan fremstilling tages for pålydende, betyder det også, at fremstillingen af en andethed, som det groteske jo er, også er det eneste sted, hvor subjektet kan møde sig selv.

Det groteske i det 20. århundrede

Med oplysningstidens adskillelse af kunst, religion og samfund i særegne sfærer ændrer kunsten også form. Den forankrer sig i sin egen autonomi og forsøger derfra at blive en modmagt eller et korrektiv til religion og rationalitet, der har afvist det æstetiske som betydningsbærer. Heraf følger også, at det groteske bliver nærmest emblematiske for den moderne kunst. Således udgør det groteske siden 1700tallet et enormt stort og uensartet felt, hvor forskellige fremmedgørelsesstrategier danner forskellige skoler, der hver især forsøger at udtrykke tilværelsens sande sammenhæng. Fra Helvedes-Brueghel går der f.eks. en linje over Francisco Goya (1746-1828) og videre til Picasso (1881-1973), mens dadaismens nonsensdigtning kan spores tilbage til latterkulturens rablen. Surrealisterne forbandt sig såvel med Bosch og Arcimboldo som med latterkulturen. Det er derfor yderst problematisk at sammenfatte det groteskes virke siden 1700tallet. Nogle af dets udtryksformer vil blive undersøgt nærmere i næste kapitels afdækning af det særegne ved min definition af den groteske modernisme. Alligevel er det passende allerede nu at knytte et par indledende ord til feltet for overblikkets skyld.

I begyndelsen af det tyvende århundrede var kunsten præget af nye naturvidenskabelige landvindinger og erkendelser i samfundet. Særligt vigtige var bruddene med den klassiske mekaniks love samt fremkomsten af psykoanalysen, der hver især åbenbarede et nyt livsgrundlag for kunsten og mennesket. Med Einsteins relativitetsteori og Plancks kvanteteori smeltede tid og rum sammen, mens kausallogikken blev modsagt. Det na-

turvidenskabelige paradigme syntes at være kommet på omdrejningshøjde med det groteskes aperspektiviske, akausale og diskontinuerlige fremstilling af tilværelsen. Således kastede kunsten sig ivrigt over denne flig af sandhed, som den mente at have afdækket. Tilværelsens sande sammenhæng skulle afdækkes og de skjulte sider af menneskelivet se dagens lys. Med den klassiske kausale logiks sammenbrud som ansporing forsøgte kunsten at nå ind til en sand form for derigennem at frigøre de latente psykiske energier, som ifølge psykoanalysen skjulte sig i menneskets bevidsthed. Kunsten skulle være en terapeut eller indsigtfuld forsker med mennesket på sin briks.

Disse nyere groteske former deler sig ifølge Bakhtin i to hovedretninger. Den ene linje er den modernistiske, der ligger i forlængelse af den romantiske tradition, mens den anden er en i bakhtinsk forstand realistisk, der har sit udspring i en folkekultur, der er direkte influeret af karnevalsformerne.⁵³ Skillelinjerne mellem de to forbliver uklare hos Bakhtin, men grundlæggende argumenterer han for, at den modernistiske linje udtrykker en skjult idealisme, hvor det hæslige (som hos Victor Hugo) blot er et kontrastmiddel, der skal åbenbare åndens skønhed. Det groteske i sig selv udtrykker altså kun en sandhed i den helhed, relationen til det skønne danner. Den realistiske tradition derimod afviser et sådant idealistisk syn til fordel for muligheden af en omkalfatring af menneskelivet baseret på groteskens legende karakter og materialitet.

Bakhtins kritik af den modernistiske linjes indlejret i en idealistisk tilværelsesforståelse gentages i den østtyske litteraturforsker Werner Neuberts skelnen mellem en negativ og en positiv groteske. Den positive groteske, der i store træk er lig med Bakhtins realistiske variant, kvalificerer sig ved at stå i den socialistiske realismes tjeneste. Ifølge Neubert fremviser den udbytningen af menneskelivet og den meningsløshed, som kapitalismen medfører, mens den negative groteske derimod udtrykker det moderne menneskes fremmedgjorthed, men undlader at se de reale årsager til denne. Tværtimod fremvises fremmedgørelsens tidløshed og uovervindelighed.⁵⁴ Selvom skillelinjerne mellem en romantisk/negativ groteske og en realistisk/positiv groteske tegnes forskelligt hos Neubert og Bakhtin, fremstår deres indholdsmæssige identifikation af den realistisk/positive groteske rimelig ensartet. Bakhtins fokus på fællesskabets åbenbaring af en "kosmisk orden", der viser tilbage til de "oprindelige folkeslag", afsløres derved delvist som revolutionsromantik. Det groteske er ikke blot noget i sig selv. Der er også en forventning om overskridelse og tilbagelægning: en forventning om at kunne overskride det historiske. På denne vis bliver den realistiske groteske præcis lige så ahistorisk og fremmedgørende som en idealistisk groteske.

Neuberts udlægning af den negative groteske er mildt sagt reduktiv. F.eks. er det ikke korrekt, at den opererer med fremmedgørelsens uovervindelighed. Hos surrealistene finder man eksempelvis en forestilling om ånds*frisættelse* og helhed gennem det kunstneriske arbejde. Alligevel er den grundlæggende distinktion mellem en form for åndelig, individorienteret og en materiel, fællesskabsorienteret groteske værd at holde sig for øje, eftersom det bliver en form for indeks over, hvorledes den moderne groteske stivner i form som følge af opprioriteringen af enten den autonome eller den heteronome, den åndelige

53 Jf. Bakhtin 1984, s. 48.

54 Jf. Nielsen 1976, s. 179-181.

eller den materielle, side af menneskelivet: prioriteres det evige menneske, forbliver det levende, materielle menneske f.eks. en uintegreret rest, der fortrænges fra det menneskebillede, der fremstilles.

En sådan problematik anskueliggøres i forfatteren Friedrich Dürrenmatts (1921-1990) skuespil. I *Der Besuch der alten Dame* fra 1956 fremstilles det groteske som kapitalens perversion af åndslivet. Årene har ikke været gode for byen Gullen. Vognfabrikkerne er brudt sammen, bjergværket har standset sin virksomhed, og nu hersker arbejdsløsheden i den før så stolte og åndrige by, hvor Goethe engang overnattede. Mit i al forfaldet er der dog håb. For deres bysbarn, verdens rigeste kvinde Claire Zachannassian, vender tilbage. Hvad borgerne har glemt i deres forventningsglæde over en mulig redning af deres økonomi, er, at de reelt stødte hende ud af byen – efter en faderskabssag, hvor faderen Ill med en liter snaps overtalte to kammerater til at lægge ed på, at de havde sovet med hende. Således udhængt som løsagtig og uden beviser på, at det virkelig var Ill, der var faderen, tager Claire benene på nakken for at bevare en rest af værdighed. Barndomskæresten Ill var dermed fri til at vælge en økonomisk mere passende partner – købmandens datter. Claire vender derfor ikke tilbage for at redde byen, men for at gøre regnestykket op. Hun ønsker at demonstrere for byen selvsamme princip, den viste hende: kapital skaber moral. Hun tilbyder den forarmede by en mia. på betingelse af, at Ill, der nu er blevet købmand, bliver dræbt. Ønsket om velstand perverterer hastigt beboernes retfærdighedssans, således at kollektivmordet på Ill iscenesættes i retfærdighedens navn. Kapitalen sejrer over moralen eller skaber sin egen moral. “Anstændig er kun den der betaler, og jeg betaler”, som Claire siger.

Claire er imidlertid fremstillet som en monstrøsitet. Hun består stort set udelukkende af proteser, og skal derfor monteres hver morgen. På denne vis udtrykker hun en dobbeltthed af kapitalistisk magt og perversion, der gennemsyrrer og forkvakler hendes menneskelighed. Kapitalismen indsættes som det grundlæggende fremmedgørende element, der medfører menneskets åndelige forfald. I tråd med en sådan udlægning er Ill da også den eneste, der foretager en udvikling mod åndelig genrejsning. I det ydre er han fuldstændig afmægtig – overleveret til kapitalens magt: han er passiv, mens Claire er agens. Men ved at erkende sin skyld, sin egen åndelige fordærvelse, sker der en indre genoprettelse af hans moral. Konsekvensen heraf er imidlertid hans fysiske død. Således synes menneskets ydre og indre at falde fra hinanden i to uforenelige dele. Ydre agens afstedkommer indre forfald, fordi agens er baseret på kapitalismens perversion. Omvendt er indre agens lig med subjektets udslettelse som handlende væsen i en økonomisk determineret virkelighed. Hos Dürrenmatt fremstilles kapitalismen altså som selve fremmedgørelsens element, og værket peger derved også i retning af fremmedgørelsens mulige ophør: en marxistisk utopi, hvor mennesket ikke længere bliver udbyttet i profittens navn. Dermed bliver det groteske på én gang et redskab til at åbenbare virkelighedens sande (historiske) beskaffenhed, og noget, der samtidig skal overskrides. En sådan fremstilling af det groteske som noget, der kan overstås, underminerer imidlertid sig selv. For værket opfordrer til at tilskuerne tager moralsk stilling til problematikken indicerer, at tilskuerne er på afstand af det groteske og fremmedgørelsen selv og derved kan hæve sig op over fremstillingens niveau og etablere et sammenhængende narrativ. I modsætning til indbyggerne kan tilskueren netop

genkende fremmedgørelsen og perversionen i det kapitalistiske apparat, som Dürrenmatt afdækker, fordi tilskueren selv er på afstand heraf. Uretfærdigheden tager sig kun uretfærdig ud, såfremt tilskueren har en iboende retfærdighedssans, som ikke er korrumpet og determineret af kapitalen. Når indbyggerne i Güllen ikke kan genkende det moralske forfald, mens vi som tilskuere er bedre stemt, illustreres, hvorledes værket ikke formår at undslippe meningens idealistiske fælde. Den bringer løfte om forsoning og helhed – om ikke andet så i tilskuerens syntetiserende blik. På den ene side fremstiller værket således en totalt determineret kapitalistisk virkelighed, mens den på den anden side alligevel bringer løfte om overskridelse, fordi tilskueren netop kan gennemskue kapitalismens moralske fejlslag. At subjektet kan hæve sig ud af samfundsordenen, den sproglige orden, forudsætter imidlertid, at der eksisterer en sand oprindelig helhed, der kan bruges som grundlag for transcendensten. Og netop derigennem er faren. Etableringen af en sådan helhed, om så den hedder frigørelse af det ubevidste, kristendom, folket eller lignende, stivner i et nyt magtforhold, hvor det forskelligartede, det andet, det, der ikke går op i begrebet, bliver undertrykt og perverteret af ordenens begrebslige tvang.

Skitse af en udvikling

Som Pontus Hulten påpegede i sin fremstilling af receptionen af Arcimboldos værker, så synes de at kunne anskues på tre forskellige måder. Værkerne kan ses som udtryk for en kunstnerisk løssluppen fantasi, som allegori over deres samtid eller som en del af en metafysisk bevægelse – “a new vision of Man”. Selvsamme gør sig gældende for det groteske som kunsthistorisk bevægelse, og man kan således opfatte de tre forskellige måder at anskue det groteske på for en implicit pointering af afstanden mellem receptionen og det enkelte groteske udtryk. På denne vis synes det enkelte groteske udtryk at gennemløbe en receptionsudvikling, hvor værkets rystelse og chok, dets normbrud, først afvises som fantasi. I denne fase opfattes det groteske udtryk som en trussel mod den herskende orden og må derfor afvises. I takt med at receptionen kommer på afstand til værket, bliver det imidlertid muligt at indoptage værket i en generel forståelse af relationen mellem værk og samtid, som en allegori over samfundsstrukturer, teknologiske fremskridt og ideer. Endelig på solid og sikker afstand er det blevet muligt for receptionen at behandle det enkelte udtryk som led i en udviklingskæde, som samlet danner et nyt menneskebillede. Fra dette stadie hvor værket er et led i en udviklingskæde, er det imidlertid allerede overlevet og dets budskab en del af historien. Alligevel lever det videre i bedste velgående som en del af den almengørelse, der ufravigeligt sker gennem gentagelsen. Chokerfaringen ophører med at være chokerende, og hvad der tidligere var dybt og truende, bliver til en pirrende vellyst: en kontrollerbar andethed. Eller rettere: et genkendeligt udtryk for kunstnerens umådelige fantasi, som den perciperende bevidsthed derved kan svælge i.

Receptionens former fortæller dermed også indirekte en historie om, hvorledes det groteske stivner og indoptages som et manipulerbart objekt i det kunsthistorisk syntetiserende blik. Efterhånden som det enkelte udtryk bliver til kliché og dermed mister sin destabiliserende kraft, overskrides udtrykket imidlertid også af nye groteske udtryk. Det gro-

teskes udvikling er således på én gang en intern kunsthistorisk udvikling, hvor det groteske hele tiden søger at overskride sig selv og finde nye former, der kan rumme dobbeltheden, mens disse nye former samtidig er afstedkommet af netop omverdenens indoptagelse af tidligere udtryk. Ydermere er det groteske bundet til samfundet, eftersom det er et negativt af selvsamme – nye groteske udtryk er således også udtryk for en ny historisk konfiguration.

Dermed er det groteskes udvikling en paradoksal enhed af skurrende elementer, der støder sammen og påvirker hinanden, uden at deres dele kan integreres på tilfredsstillende vis i en statisk helhed. På den ene side er det groteske et oprørske udtryk for en destabilisering af en herskende orden og ikke mindst begyndelsen på et antropocentrisk verdensbillede. På den anden side understøtter det groteske øjensynligt en statisk orden ved at indskrive oprøret og destabiliseringen i en overordnet ramme, der tillader den herskende orden at inkludere eller ekskludere det. Disse åbenlyse modsætninger er imidlertid ikke blot forskellige perspektiver på et felt eller forskellige niveauer i kunstanalysen. De illustrerer også et dialektisk forhold mellem kunstværkernes egenverden og den verden, de er objekter i. Således foregår der en bestandig dialektisk proces mellem værkernes opløsning af form og den form, værkerne indskrives i. Og samlet set skaber det en slags kunsthistorisk dynamo, som driver det groteskes udvikling frem: hvis dets væsen er at udtrykke en andethed, en opløsning eller negation af bestemmelse, så er selve omverdenens indoptagelse af groteske former drivkraften i det groteskes egenudvikling – i takt med at groteske former forsternes i betydning og bestemmelse, opstår nye former. På denne vis er det groteskes udvikling såvel som det groteske selv en pendulering mellem tilblivelse og opløsning, konstruktion og negation og ikke mindst mellem autonomi og heteronomi.

Som allerede nævnt ligger der imidlertid en implicit forestilling om helhed i de fleste af det groteskes udtryk, men efterhånden som udviklingen i stigende grad knytter an til en fremstilling af det moderne menneske frem for at afspejle en kosmisk orden og helhed, fastholdes også splittelsen i højere grad. Hvor splittelsen tidligere blev indskrevet i en højere orden, bliver splittelsen en sådan orden. Det bevirker, at det groteske ikke længere nøjes med, i en form for ordnet opløsning, at være en negation af det bestående – det må også negere sin egen form og orden. Det må arbejde på vrangen af ikke blot samfundet, men også sig selv. Således er min fremstilling af en kunsthistorisk udviklingslinje sammenfaldende med Hultens metafysiske reception af Arcimboldo. Også jeg bruger fortidens groteske udtryk som perler på en snor, der til slut fører mod den groteske modernisme, som er denne afhandlings genstandsfelt. Derfor er tidligere groteske former også lagt i graven, eftersom deres destabiliserende potentiale ikke længere er til stede. Deres former er blevet redundante som andet end pirrende vellyst over subjektets konfrontation med en andethed, som subjektet behersker. Man kan derfor også med en vis ret anklage min historieskrivning for at kaste et forklarende blik over historiske former, der derved bader dem i modernitetens klare lys. Min kunsthistoriske udviklingslinje er med andre ord en slags forfalskning af historien, fordi den ikke griber (og ikke forsøger at gribe) de enkelte udtryk i deres betydning i og for samtiden, men udelukkende anskuer dem i relation til det slutpunkt, jeg fortæller fra. Således er det ikke det groteskes historie, men den groteske modernismes baggrund, jeg har opridset. I næste kapitel vil jeg undersøge, hvorledes den

groteske modernisme knytter an til en forståelse af subjektets grundlæggende konstitution, hvordan denne teoretiseres og hvorledes dette kunstnerisk kommer til udtryk.

KAPITEL 2

DEN GROTESKE MODERNISME – TEKNIK, TEORI, SUBJEKT

I flere omgange har jeg kaldt det groteskes udvikling for en kopernikansk vending eller en bevægelse mod det antropocentriske. Således lægger jeg op til en forståelse af en bevægelse mod et fundamentalt skifte i opfattelsen af den metafysiske topografi. Et sådant skifte knytter jeg an til oplysningstænkningens etablering af et brud mellem det førmoderne og det moderne. Mens Kopernikus' vending bestod i at erstatte jorden med solen som centrum i den kendte verden, bestod Kants kopernikanske vending i at indsætte subjektet i centrum for al erkendelse. Filosofien og videnskaben skulle ikke længere koncentrere sig om idéernes og det guddommeliges ukendte og uerkendelige rige. I stedet skulle blikket rettes mod det jordiske erkendbare: verden, som den tager sig ud for subjektet. Således foretages der en frisættelse af subjektet fra dets tidligere privilegerede, men statiske rolle, som Guds skaberværk. Og på denne vis tillader Kants filosofi at teoretisere subjektet på hidtil uset vis. Det groteskes kopernikanske vending er på én gang intimt forbundet med og samtidig et korrektiv til Kants og oplysningstænkningens indsættelse af subjektet som centrum for al erkendelse og mening. Ligesom oplysningstænkningen udtrykker en bevægelse mod et jordisk og historisk subjekt på bekostning af et tidligere fremherskende religiøst subjekt, foretager det groteske en lignende bevægelse. Men eftersom det groteske i udgangspunktet arbejder som en negation af herskende overbevisninger af sandheder – som en rest der, ved sin blotte ytring, fratager den herskende orden muligheden for at manifestere sig som værende absolut og sand – vender den sig samtidig mod det nye, fremvoksende meningshierarki.

Problemet for oplysningstænkningen er, at dens bevægelse mod det jordiske og det historiske, mod en frisættelse af subjektet, hurtigt viser sig at genindstifte det guddommelige, det hierarkiske og statiske. Vendingen åbenbarer ikke i så høj grad en ny virkelighed, men blot det samme på en ny måde. Som filosofen og kulturkritikeren Theodor W. Adorno polemisk skriver, så findes der ikke en universalhistorie, der, som oplysningen fortæller, går fra barbari til humanisme. Men der findes én som går fra slangebøssen til atombomben.⁵⁵ Med andre ord er oplysningen ikke udtryk for en frisættelse, men udtryk for at magtudøvelsen antager nye former. Det dynamiske og historiske element, som oplysningen sætter i højsædet, udtrykker alligevel ikke et brud med fortidens statiske og religiøse menneskesyn. Historien bevæger sig ikke nødvendigvis mod menneskelig frihed og lykke. For som første kapitel af denne afhandling viser: undertrykkelsen eller uskadeliggørelsen af uønskede udtryk synes bestemt ikke at formindskes i takt med, at historien skrider frem. Tværtimod synes det groteske at bevæge sig fra at udgøre en lille del af kunsten til, i det 20. århundrede, at være selve kunstens mulighedsbetingelse: selve den æstetiske sfære frem-

55 Adorno 1970b, s. 314.

medgøres fra en herskende orden. Ligeledes ledsages demokratiseringsprocesserne også af en stigende regulering og bureaukratisering af subjektet. Det, der fra én historiserende vinkel fremstår som en stigende frisættelse af mennesket, fremstår fra en modsatrettet historisk undersøgelse som en stigende kontrol og undertrykkelse af det, der ikke passer ind i førstnævnte vinkels menneske- eller verdenssyn. Derfor udtrykker den groteske udviklingslinje, jeg fremskrev i første kapitel, også en sandhed på trods af, at den historisk er en forfalskning: i sin tætte sammenvævning med oplysningstænkningens historiske selvfremstilling afslører den, at også den er falsk: også forestillingen om nuet som højdepunktet af menneskelig lykke og frihed er udtryk for et statisk nutids-punkts forsøg på at beherske fortidens former på en sådan vis, at de bekræfter selvforståelsen.

Når oplysningstænkningen således legitimerer sit projekt igennem dets etablering af en lineær bevægelse fra ufornuft til fornuft, fra barbari til humanisme, fra usandhed til sandhed, er der i lige så høj grad tale om en måde at gøre sin egen magtposition ahistorisk, uodynamisk og overindividuel. Det er en måde at forhindre modstand og ekskludere andre forståelsesformer igennem en kraftig diskursbeherskelse. Fornuften truer med at forvandle sig til en instrumentalisering af menneskelivet – til instrumentel rationalitet.

Et eksempel på en sådan dobbelthed i oplysningsprojektet kan illustreres med en henvisning til de bygninger, hvori disse ord forfattes. Da Odense Universitet i 1960'erne kom til verden, strakte den sig ikke mod idéernes rige. Tænkningen rakte ikke ind i himlen, men forgrenede sig ud mod folket. I tråd med ønsket om en demokratisering af universiteterne samt ønsket om Odense Universitet som et billede på det nye masseuniversitet afspejlede arkitekturen dette. Universitetet spredte sig ud horisontalt i stedet for vertikalt. Ligeledes havde universitetet ikke én hovedindgang, men mange indgange. På denne vis illustreres ikke blot universitetets tilgængelighed for folket, men også at universitetet var for folket. Men netop som et monumentalt symbol på demokratisering og folkelighed fremstår projektets implicite falskhed. Folket selv underordnes den symbolske repræsentation af folket. Man glemte at tænke på om lysindfaldet gjorde undervisningslokalerne behagelige at opholde sig i. Muligheden for at forrette sin nødtørft var sparsom, da anlæggelsen af toiletter ikke syntes at have haft arkitektens bevågenhed. Og de mange sidestillede indgange gjorde det svært at orientere sig i byggeriet. Således synes byggeriet alligevel mere at fremstå som en idé end som en konkret demokratisering af universitetet. Ser man nærmere på, hvorledes idéen om folkelighed skildres, bliver det endnu værre, eftersom alle materialer er forarbejdede af storindustrien. Det er stål i stedet for træ og beton i stedet for mursten og finér i stedet for finish. Og som historikeren Søren Mørch (f. 1933) konstaterer i *Den sidste danmarkshistorie* fra 1996, knyttes såvel ånd som folkelighed således sammen i va-reformens tegn:

Alligevel tror jeg først og fremmest, det er bygningens postulat om harmoni, supermarkedets, Rosengårdscenterets eller Bilkas ide omsat til et statsligt monument, som er foruroligende. "Studium som en vare" – det lader sig knap nok formulere, men det er sådan, bygningen er tænkt. Butikkerne – klasseværelserne – ligger ud til gaderne, lærernes kontorer fortonede som baglokaler. Her er alle studier mulige, den eneste forskel der bliver taget hensyn til, er

holdstørrelserne. Alle er lige og alle katte grå.⁵⁶

Selvom arkitekturen udsagde, at her var ingen hierarkier, intet centrum hvor magten udsprang fra, var problemet jo, at man ikke ved samme lejlighed afskaffede hierarkierne og magten. Man fjernede blot deres synlighed. Udtrykket for demokrati blev derved til en manglende transparens. Magten kunne ikke længere identificeres, og folket havde intet sted at samle sig i opposition.

Fremmedgørelsens former

Samtidig med at magtstrukturerne i stigende grad skjules, øges interessen for modstanden betragteligt. Allerede romantikken satte sig til modværge over for en instrumentel rationel beherskelsestrang. I forlængelse heraf opstod en række analytiske modeller, der skulle forklare grundlaget for menneskets manglende frihed i sidste halvdel af det. 19. århundrede. På særligt tre områder fik analyserne betydning for eftertiden.

Karl Marx (1818-1883) og Friedrich Engels (1820-1895) fremanalyserede begrebet "falsk bevidsthed". I denne analyse fremstår de økonomiske og institutionelle processer som fundament for en falsk meningstilskrivelse. Det enkelte subjekt, som ikke er en del af den herskende orden/klasse, tilskriver med andre ord en særlig måde at strukturere verden på, som tjener denne herskende orden/klasse, værdi, på trods af at struktureringen er i modstrid med såvel subjektets egeninteresse som en objektiv analyse. Eksempelvis bliver drømmen om borgerskabet, om social opstigning, en måde at holde proletariatet i skak, fordi det derigennem stiller sin arbejdskraft og -krop til rådighed for udbytningen, eftersom det netop er det etablerede borgerskab, der sidder på produktionsmidlerne. I stedet for at omstyrte den uretfærdige fordeling af produktionsmidlerne, træder subjektet villigt ind i hierarkiet i håbet om at kunne forbedre sit liv gennem den borgerlige drøm.

Mens Marx og Engels således fremanalyserede ydre sociale forhold som grundlaget for subjektets manglende frihed, diagnosticerede Sigmund Freud (1856-1939) problemet som en del af subjektets psykiske konstitution. Igennem sublimering eller i værste fald fortrængning kan subjektet kontrollere de sider af jeget, som ikke er i overensstemmelse med samfundets orden. På denne vis opstår der en rest af subjektiviteten, som ikke kan forløses i fællesskabet.

Endelig omstyrtede Friedrich Nietzsche (1844-1900) hele den vestlige metafysiske tradition, som han udlagde som en kombination af indre selvkontrol og ydre dominansforhold. Særligt kristendommen blev syndebuk, men bag kritikken af denne lå en stædig kritik af fornuftens tendens til at forvandle sig til instrumentel rationalitet.

For alle tre områder gælder det, at kritikken rummer visse farer. For som modmagt risikerer de at blive til en reel magt, skulle deres analyse bære frugt. Kritikken må derfor rumme en vis form for selvkritik, hvis den skal undgå at blive andet et blot en spejling af en magtudøvelse. Derved knyttes en forbindelse mellem analysen af fremmedgørelsens former og den groteske modernismes kunstneriske fremstilling. For den groteske moder-

56 Mørch 1996, s. 33.

nisme er en form, der aldrig bliver til som andet end opløsning af form. Det er en form, der befinder sig imellem begreber, og som derfor ikke kan finde hvile uden at blive opslugt af en magtstruktur. Særligt to teoretikere finder jeg interessante i denne sammenhæng. Den ene er den bulgarsk-franske psykoanalytiker og lingvist Julia Kristeva (f. 1941), der i særlig grad har teoretiseret det groteske felt med sit begreb om det abjekte. Den anden er filosofen Theodor W. Adorno (1903-1969), hvis analyse af det moderne kunstværk er central i forhold til en forståelse af den groteske modernismes værkkonstitution. Således beskæftiger de sig begge eksplicit eller implicit med det groteskes former, mens de samtidig viderefører traditionen fra fremmedgørelsens analytikere. Kristevas arbejde ligger i forlængelse af Freud og Lacan, men rummer samtidig en skarp metafysikkritik i lighed med Nietzsches. Adorno viderefører også traditionen fra Nietzsche, men videreudvikler og nuancerer derudover også Marx' historiske materialisme.

Avantgardistisk praksis og det feminine som modstruktur

Den psykoanalytiske traditions undersøgelse af, hvorledes et subjekt formes, bliver samtidig en fortælling om subjektets sårbarhed og de rester, der efterlades i etableringen af en nogenlunde stabil identitetsstruktur. Hos Freud er f.eks. kastrationsangsten eller penisundelsen en konsekvens af barnets bevægelse fra en førsproglig fase, hvor objekt-/subjektrelationen ikke endnu er etableret, til en fornemmelse af autonomi, som opnås gennem beherskelsen af sproget. Denne autonomi rummer imidlertid en voldsom udsathed: enten er den, hos pigen, en konsekvens af en mangel, eller også rummer den, hos drengen, truslen om helhedstab. I begge tilfælde bliver det selve forskelsættelsen, der konstituerer subjektet. I en radikalisering af Freud lancerer Lacan et begrebskompleks, der tager sit udgangspunkt i barnets oplevelse af en ydre spejlende totalitet af kohærens og struktur, som barnet endnu ikke selv besidder. I dette spejlstadiet øjner barnet en idealiseret autonom helhed. Helheden er imidlertid både truende og lokkende. Truende, fordi billedet samtidig fremviser barnets fragmenterede selvforståelse; lokkende, fordi det rummer løftet om at overskride fragmentationen. Ligeledes er barnets identifikation med spejlbilledet således både forløsende, da det etablerer en opfattelse af autonomi, og underminerende, eftersom autonomien blot er en bleg afskygning af moderens omnipotens, som barnet tidligere har været en del af. Subjektets blivende til er på denne vis en konsekvens af en sammenkitning af barnets indre selvopfattelse til det ydre helhedsbillede, det spejler sig selv i. Derved bliver subjektdannelsen en syntetiserende, homogeniserende, proces. Subjektets autonomi er bundet til objektet, bundet til den Anden.

Som følge af ovenstående etablerer Lacan tre begreber. *Det imaginære* er udtryk for selve processen, hvor barnet efterstræber overensstemmelse mellem dets kaotiske selvopfattelse, og den ydre helhed, det spejler sig i. *Det imaginære* er underlagt *det symbolske*, der er det styrende korrektiv, som hele tiden er til stede i spejlingen – eksempelvis igennem sprogets regulering. Endelig er *det reelle* udtryk for et absolut nærvær og befinder sig derved uden for det symbolske – en slags primordial tilstand.

Når Kristeva gentænker Lacans fremstilling af subjektdannelsen, skyldes det, at hun

ønsker at indføre to elementer, som mangler i Lacans tænkning. For det første modsætter hun sig hans forestilling om, at den symbolske orden fuldstændig opsluger sproget i alle dets funktioner. For Kristeva rummer poetisk sprogbrug muligheder for at gøre oprør mod sin egen form og betydningstilskrivelse. For det andet ønsker Kristeva i højere grad at indstifte den førsproglige relation mellem moder og barn som betydningsbærer for en *ihukommelse* af det reelle.

Både Kristeva og Lacan ser det symbolske som en grundlæggende fallisk orden,⁵⁷ og eftersom det reelle, hos Lacan, ikke kan udtrykkes, så bliver moderskabet, det kvindelige, til en mangel i subjektdannelsen, da denne er en proces af gøren sig lig med det symbolskes falliske struktur. Imidlertid fremanalyserer Kristeva, i *La révolution du langage poétique* fra 1974, en dimension i sproget, som gennem det talende subjekt er knyttet til fluktuation, stemning, rytme og energi. Ved således at tilskrive sproget en vis fænomenologisk dimension – ved at forankre sin undersøgelse i sproget som ytrende handling, og ikke blot ytringen som færdig genstand – fremskriver hun en dimension, der, ifølge hende, eksisterer i sproget som en slags modmagt til det symbolske: *det semiotiske*. Denne subversive struktur kan ganske vist ikke føre subjektet tilbage til Lacans det reelle eller det subjekt-/objektløse forhold mellem moder og barn, som Kristeva kalder choraen. Men det semiotiske trækker, ifølge Kristeva, på en slags kropslig hukommelse, baseret på nogle grundlæggende energier og drifter i mennesket. Det er en slags erindringsaftryk af det reelle, choraen, som via sprogets semiotiske dimension muliggør en form for symboliseret erfaring af subjektets tab – tabet af moderen, bindingen til det symbolskes regulative orden.⁵⁸ Ifølge Kristeva er denne dimension af sproget altså på én gang førsproglig og symboliserende, på samme måde som også subjektet aldrig er totalt opslugt af det symbolske:

Since the subject is always both semiotic and symbolic, any signifying system, he/she produces is never 'exclusively' symbolic, but necessarily marked by a debt to the other modality.⁵⁹

Moderne kunst har et særligt privilegeret forhold til det semiotiske, da det aktivt søger at etablere brudflader til det symbolske. I Kristevas kunstforståelse ekspliciteres hendes arv fra såvel de russiske formalister som en fænomenologisk tradition. *For det første* er Kristeva inspireret af avantgardekunstens forsøg på at modarbejde hverdagserfaringens karakter af automatisme, som det eksempelvis kommer til udtryk hos Viktor Šklovskij (1893-1984):

Automatization eats away at things, at clothes, at furniture, at our wives, and at our fear of war. [...]

And so, in order to return sensation to our limbs, in order to make a stony feel stony, man has been given the tool of art. The purpose of art, then, is to lead us to a knowledge of a thing through

57 Hos såvel Freud, Lacan som Kristeva er subjektdannelsen intimt forbundet med ødipuskomplekset. I denne sammenhæng lancerer Lacan begrebet "le Nom du Père" (på fransk et ordspil på det homonyme "navn" (nom) og "nej" (no)), som udtrykker en slags grundfunktion i det symbolske, da det indeholder både meningstilskrivelsen (navn) og det regulative forbud (nej). Selve meningstilskrivelsen som en proces forankret i "Faderens Navn", udgør således et brud med barnets moderbinding.

58 Jf. Smith 1998, s. 18.

59 Kristeva 1984, s. 24.

the organ of sight instead of recognition. By “enstranging” objects and complicating form, the device of art makes perception long and “laborious”. The perceptual process in art has a purpose all its own and ought to be extended to the fullest. *Art is a means of experiencing the process of creativity. The artifact itself is quite unimportant.*⁶⁰

Kunstens opgave er altså, ifølge både Kristeva og Šklovskij, at ryste subjektet ud af dets vanemæssige forsimpning af omverdenens objekter, for derigennem atter at indskrive mennesket i en levende omgang med tingene. I stedet for at erfare tingene i det vanemæssige brugsøjemed skal de opleves som en varig følelsesmæssig struktur, fordi subjektet derved fastholdes i det semiotiske: en bevægelse fra “signification” (bestemmelse, betydning) til “sens” (følelse, mening).⁶¹

For det andet opererer Kristeva, i lighed med Bakhtin, med en tro på en fænomenologisk levende sproglighed, hvor kroppen er fødeorgan for ordet.⁶² Ikke nok med at den kunstneriske strategi kan være en måde at slå hul i det symbolskes totaliserende panser; kunstens projekt er også subjektets projekt. Og ikke blot er der tale om kunsten som et teknisk redskab; kunsten er også intimt knyttet til subjektets grundlæggende konstitution, og det er derigennem, det låner sin kraft. Det talende subjekt bliver således centrum for analysen af såvel sprog som kunst, da subjekt og sprog ikke kan adskilles. Kristeva opererer på denne vis med en form for dialektik, som minder om Bakhtins dialogisme: ord har ikke en fastlagt mening, men er et møde af tekstuelle flader – et møde mellem det semiotiske og det symbolske, erindringen om det førsproglige og sprogets lov.

Kristevas dialektik – umuligheden af at tænke det semiotiske uden det symbolske og omvendt – rummer muligheden for at nuancere analyser af randfænomener som f.eks. det groteske, eftersom den tillader os at gribe fænomenerne som relationer mellem forskellige magt- og modmagtsstrukturer i stedet for som afgrænsede størrelser. Imidlertid er det også dialektikken, der åbner op for en kritik af Kristevas projekt. Hos queer-teoretikeren Judith Butler (f. 1956) lyder det:

Her theory appears to depend upon the stability and reproduction of precisely the paternal law that she sought to displace. Although she effectively exposes the limits of Lacan’s efforts to universalize the paternal law in language, she nevertheless concedes that the semiotic is invariably subordinate to the symbolic, that it assumes its specificity within a hierarchy which is immune to challenge. If the semiotic promotes the possibility of the subversion, displacement, or disruption of the paternal law, what meaning can those terms have if the symbolic always reasserts its hegemony?⁶³

På trods af at Kristevas arbejde afslører grænserne for Lacans forestilling om en altomfattende fallisk orden, er projektet altså alligevel uholdbart, fordi det ikke kan fremvise

60 Šklovskij 1991 s. 5-6.

61 Jf. Smith 1998, s. 21.

62 Se s. 28.

63 Butler 1989, s. 105.

revolutionen. Dialektikken mellem det semiotiske og det symbolske binder det semiotiske til den magt, det er modmagt til, hvorfor det reelt bliver et randfænomen, der reproducerer magten. En lignende kritik fremsætter litteraten Leslie Hill mod Kristevas læsninger af avantgardekunst:

Yet if one takes the view, following Kristeva, that the relation between the semiotic and the symbolic is a dialectical one, it seems almost inevitable for the semiotic to be colonized by the symbolic as a confirmation and extension of the thematic meanings of the text.⁶⁴

Selvom kritikken er rammende, er den også enøjet. For ganske vist bliver det semiotiske koloniseret af det symbolske, på samme vis som jeg i første kapitel demonstrerede, hvorledes det groteske blev indoptaget af de herskende former og forestillinger. Men med klappen for det andet øje kunne man lige så vel påstå, at det semiotiske indstifter en bevægelse i det symbolske. Den koloniserende handling er trods alt et brud på lovens stilstand. Det rene moderskab, det kvindelige, når vi ikke frem til, men *ihukommelsen* af tabet fødes i det symbolskes fortærende handling: der er trods alt en andethed at fortære. Kristevas tænkning bliver således en pulseren; det semiotiske er en forstyrrelse af den etablerede orden. For denne læser handler Kristeva således ikke så meget om en ontologisering af det feminine, overskridelse af det symbolske eller manifestationer af heterogenitet. Derimod er det selve undersøgelsen af det dialektiske møde mellem det semiotiske og det symbolske, som står centralt.

I den forbindelse er det værd at se nærmere på Kristevas begreb om det abjekte, som hun teoretiserer i *Pouvoirs de l'horreur* fra 1980. Det abjekte udgør en slags negativ variant af det dialektiske møde mellem det semiotiske og det symbolske, og kan udtrykke to ting. På den ene side er det et udtryk for en fysisk førsproglig reaktion (f.eks. væmmelse, frygt eller endda fysiske angstreaktioner som opkast), som subjektet får, når det konfronteres med en meningsnedbrydning, der truer den strukturelt definerede distinktion mellem subjekt og objekt. På den anden side kan det abjekte være selve billedet på denne væren imellem subjekt-/objektpositionen (f.eks. sår, lig, afføring). Ligesom Bakhtin har Kristeva altså fokus på de ting, der på én gang er en del af subjektet og uden for subjektet. Men hvor Bakhtin så deres mellemtilstand som en sand frisættelse og demokratisering af menneskelivet, er Kristeva bevidst om, at det abjekte udgør en voldsom trussel mod subjektets forestilling om autonomi som følge af dets grænseoverskridende karakter, for "The subject never is. The subject is only the *signifying process* [...]".⁶⁵ Det abjekte gennemspiller, hvorledes subjektet tilegner sig det symbolske ved at udstøde elementer af subjektet, som ikke passer heri. Det abjekte er altså defineret igennem dets dobbeltkarakter: at det på én gang befinder sig uden for subjektet – det repræsenterer en andethed, noget der er blevet udskilt – mens det samtidig er en del af os, kommer indefra. Dermed markerer det en umulig dobbeltposition af subjektafgrænsning og grænseløshed. Det abjekte peger således på selve de grundlæggende mulighedsbetingelser for subjektet: at subjektet må gøre sig lig noget andet (det symbolske) for at blive til sig selv. Dets tilsynekomst er baseret på subjek-

64 Hill 1990, s. 149.

65 Kristeva 1984, s. 215.

tets udstødelse af de elementer ved subjektet selv, som ikke kan indgå i det symbolske.

I forlængelse af ovenstående er det åbenlyst, at Kristeva dels præsenterer det kvindelige som en position med privilegeret adgang til det semiotiske, dels at kvinden bliver det grundlæggende abjekte. Mens kvinden kan erfare det semiotiske igennem moderskabet, må mandens adgang til det semiotiske foretages gennem de sprækker i det symbolske, som en kunstnerisk praksis arbejder i. Hvorvidt en så biologisk kønnet fremstilling er holdbar i en generel teori om det groteske, er tvivlsomt. Den skulle tillade en graduering af abjekte former på en sådan vis, at abjekte former knyttet til kvinden og moderskabet pr. definition ville virke stærkere end andre abjekte former. Imidlertid synes noget sådant ikke umiddelbart indlysende. I stedet for at hænge sig alt for meget i Kristevas mere spekulative feminisme, er det mere interessant at se på, hvorledes det abjekte analyseres.

Et af Kristevas prototypiske eksempler på det abjekte er at finde i hendes analyse af liget. Ud fra ordets etymologi (: kadaver, cadere, at falde) fremstilles liget indirekte som de rester, subjektet støder fra sig for at kunne være til. For selvom gammelt sved, afføring, lugten af forrådnelse osv. ikke direkte repræsenterer døden, så udgør de en kontinuerlig udstøelsespraksis, der etablerer grænsen mellem subjekt og andethed, liv og død. Det kropslige affald udstødes indtil intet længere er i subjektet, og også det falder over grænsen. I konfrontationen med liget oplever subjektet således, at det ikke blot er subjektet, der udstøder, men også subjektet, der slutteligt udstødes. Eller sagt simplere: subjektet konfronteres med sin egen dødelighed og døden som livsvilkår for subjektet. Liv og død udgør to modsatrettede poler, men er samtidig grundlaget for hinanden:

The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons us and ends up engulfing us.⁶⁶

Et andet klassisk eksempel på det abjekte kunne være bulimi. Det dobbelttydige forhold til mad illustrerer også madens grundlæggende dobbelthed. Den er på én gang en andethed og en del af livsgrundlaget for subjektet. Men som andethed må det udstødes for, at subjektet kan opretholde sin autonomi. Omvendt er det nødvendigt for at leve. Når bulimisten således pendulerer mellem indoptagelse og udstødelse, pendulerer hun/han imellem to forskellige selvopretholdelsesmodi: den biologiske og den symbolske. De to modi synes at underminere hinanden. På denne vis er udstødelsen, opkastet, ikke blot en udstødelse af andetheden; den er også en udstødelse af subjektet i selvsamme bevægelse, som det etablerer sig selv. Det paradoksale er derfor, at subjektet i sin søgen efter at etablere eller fastholde grænsen mellem subjekt og andetheden reelt selv, udstødelse for udstødelse, bliver til andethed.

I forhold til Kristevas inspiration fra de russiske formalister og en bakhtinsk fænomnologi er teoretiseringen af det abjekte en forstærket bevægelse væk fra deres emanciperende grundbudskab. Selvom hun, inspireret af Bakhtin, forsøger at finde frem til en form for kropslig sprogbrug, der ligger tættere på de sider af subjektiviteten, som ikke kan kom-

66 Kristeva 1982, s. 4.

me til udtryk i det symbolske, resulterer den talende stumhed ikke i forløsning, men snare i en erkendelse af subjektets problematiske dobbeltposition. Og selvom hun, inspireret af Šklovskijs begreb om defamiliarisering, forsøger at finde et sprog, der ryster subjektet ud af dets brugsforhold til omverdenens genstande, så genfinder hun ikke et livsgrundlag i abjektets "sande mimesis". Ganske vist bryder abjektet med subjekt-/objektkategoriseringen, men i stedet for at åbenbare sand frihed blotlægges subjektets skrøbelighed i en negativ spiralbevægelse, hvor det dialektiske forhold mellem det semiotiske og symbolske griber ind i hinanden og underminerer muligheden for sand frihed. Mens spændingen mellem det semiotiske og det symbolske i det kunstneriske værk, på overfladen, kunne udtrykke en emancipatorisk mulighed, så er det abjekte kondenseringen af det dialektiske forhold mellem disse, hvorved muligheden for sand frihed afvises. I stedet bliver det netop det dialektiske forhold, der "cancels out our existence".⁶⁷

Relationen mellem kunst og subjekt er altså, at kunsten, som følge af dens forarbejde, kan etablere en symbolsk fremstilling af det, der dømmes ude af det symbolske. Men derved kommer kunsten også til at have lidelsen som sit centrum, eftersom den dels fremviser tabserfaring(en), dels selv bliver til en tabserfaring, eftersom det dialektiske forhold ikke kan overskrides. Udsigelsen af det uudsigelige bliver meningssammenbruddets og dødens tale: "the crest where meaning emerges only to disappear."⁶⁸ Ved således at holde såret åbent forenes det semiotiske og det symbolske, patient og analytiker, i manglen af helheden:

One must keep open the wound where he or she who enters into the analytic adventure is located – a wound that the professional establishment, along with the cynicism of the times and of institutions, will soon manage to close up [...]. It is [...] a heterogeneous, corporeal, and verbal ordeal of fundamental incompleteness: a "gaping," "less One." For the unstabilized subject who comes out of that – like a crucified person opening up the stigmata of its desiring body to a speech that it let go – any signifying or human phenomenon, insofar as it is, appears in its being as abjection. For what impossible *catharsis*?⁶⁹

Den eneste mulige katarsis er en nedstyrtende transcendens. Kunsten er derved uendelig potent, fordi den er et af de eneste rum, hvor subjektet kan konfronteres med sig selv. Men den er samtidig fuldstændig impotent, da dens forløsning kun kan manifestere sig negativt.

Mellem subjekt og objekt, mellem autonomi og heteronomi

Kristevas abjektteori kan med held udbygges med lån fra andre dele af psykoanalysen og dele af fænomenologien, når det gælder subjektets det mellem menneskelige møde. For

67 Kristeva 1982, s. 206.

68 Kristeva 1984, s. 215.

69 Kristeva 1982, s. 27.

ligesom det abjekte fremviser subjektets fluktuerende dobbeltposition mellem subjekt og objekt, repræsenterer mødet med andre subjekter også en truende omstyrtelse af subjektet selv.

I sin etablering af fænomenologi som en særlig filosofisk gren udgør teoretiseringen af intersubjektiviteten et kernebegreb hos Edmund Husserl (1859-1938).

Grundtanken er, at tegn og betydning er forankret i subjektets kropslige omgang med verden. Subjektets oplevelse af tingsverdenen er således baseret på bl.a. rum og tidsforhold ift. egenkroppen, eftersom det er ud fra egenkroppens indeksikale "her", at bevidstheden retter sig mod genstanden. Imidlertid anskues genstande aldrig i deres totalitet, da der anlægges et særligt perspektiv på dem, afhængigt af hvorfra de ses. Bevidstheden må derfor udfylde genstandens mangler på basis af dens fremtrædelse og subjektets erfaring for at kunne gribe den i sin totalitet: rammer blikket en træstamme, må bevidstheden medintendere stammens skjulte aspekter – dens bagside, fylde, at den har en vis vægt osv. – ud fra den enkeltes tidligere møder med træstammer og tilsvarende genstande og de fremtrædende aspekter ved den specifikke træstamme, som møder bevidstheden. På denne vis etablerer fænomenologien en slags betydningstopografi, hvor blikket bemægtiger sig tingene og hierarkiserer dem ud fra det perspektiv, de gribes i.

I en konfrontationsløs verden, hvor blikket frit kan bemægtige sig tingene, er der ingen grænse mellem ydre og indre. Subjektet og tingene sammenføjes blindt i den perciperende bevidsthed. Der er ingen andethed. Når vi har sprog, litteratur, kunst osv., skyldes det, at blikket trævles op af andre blikkes modsatrettede perspektiver. I mødet med andre subjekter erfarer det enkelte subjekt sig selv både indefra og udefra på samme tid. Mens blikket bemægtiger sig de andre, ser subjektet sig også samtidig med de andres øjne. Således får subjektet en dobbeltposition, hvor det både er subjekt og objekt. Denne selvoverskridelse eller, i fænomenologiske termer, "fremmederfaring", er vigtig for subjektet, fordi det er herigennem, at det etablerer en form for autonomi.⁷⁰ Der bliver etableret et ydre og et indre. Subjektet afgrænses fra en omverden. Men det bevirker imidlertid også, at subjektet også trues med at blive til objekt. Ligesom subjektets blik bemægtiger sig omverdenens genstande, kan også subjektet blive bemægtiget af andre blikke. På denne vis kan f.eks. Bakhtins karnevalskultur anskues som et sådant modblik, der omformer det herskende perspektivs bemægtigelse af omverdenen og derved radikalt omformer de meningsgivende tegnsystemer. Problemet er derfor, at subjektet, på den ene side, har brug for den Anden for at blive til et subjekt, men at den Anden samtidig hele tiden truer med at forvandle subjektet til et objekt, mens subjektet, på den anden side, må forsøge at hæve sig selv ud af denne skrøbelige tilstand ved netop at udstøde andre perspektiver eller gøre dem lig subjektets eget. Et givent samfunds kulturelle koder, dets lov, er en sådan kombination af udstødelse og sammenføjning. Det er denne grundlæggende fænomenologiske pointe, som Lacan og Kristeva teoretiserer i psykoanalytiske termer, når de beskriver, hvorledes adgangen til det symbolske er betinget af, at subjektet gør sin singularitet lig det allerede etablerede hierarki. En konsekvens heraf er, at muligheden for at fastholde en vis form for autonom subjektstruktur samtidig er baseret på subjektets udstødelse af netop de dele, der muliggjorde subjektivitet. Således bliver det Andet, det udstødte, en hjemsøgning af

70 Husserl 1987, §42, 50.

det "autonome" subjekt, eftersom det konfronterer subjektet med det selv, som subjektet har smidt bort.

Fænomenologen og eksistentialisten J.P. Sartre (1905-1980) er inde på noget lignende, når han i sit hovedværk *L'etre et le néant* fra 1943 skriver:

The Other is the one who excludes me by being himself, the one whom I exclude by being myself.⁷¹

Den Anden udgør altså en trussel for subjektets absolutte frihed, eftersom hans/hendes frihed reducerer subjektet til at være et objekt og omvendt. Men samtidig er den Anden også nødvendig for, at subjektet kan tilskrive objektiv værdi til erfaringen af omverdenens fænomener og derigennem undslippe solipsismens fælde.⁷² Ydermere er den Andens blik en nødvendighed for subjektets selvafrænsning og derfor forudsætningen for at indtræde i en beherskende omgang med omverdenen. Således er objektets blik på én gang forudsætningen for subjektet og destruktoren af subjektet: "“Being-seen-by-the-Other” is the truth of “seeing-the-Other”."⁷³ Ifølge Sartre afstedkommer denne oplevelse af at blive fanget i akten, at blive genkendt som et afgrænset subjekt, en følelse af skam, der netop er en kropslig bekræftelse af, hvorledes subjektet i den seende handling underlægges den Andens blik.

Imidlertid er det ikke blot det konkrete blik fra den Anden, som truer med at tingsliggøre subjektet; selve muligheden for at blive set kan resultere i, at subjektet ser sig selv udefra og dermed tingsliggør sig selv. I et af Sartres mest berømmede eksempler lurer subjektet igennem nøglehullet og undslipper derved muligheden for den Andens genblik. Men den blotte lyd af fodtrin, imaginære eller reelle, tingsliggør subjektet, fordi subjektet forestiller sig, at han/hun bliver set. Subjektet placerer sig selv som objekt i den Andens blik.⁷⁴ Som følge heraf taler Sartre såvel om den Andens blik ("look") som omverdenens stirren ("gaze"). Sidstnævnte er afstedkommet af subjektets bevidsthed om muligheden for at blive set, hvilket kan få selv lidt raslen i blade, fodtrin eller lignende til at fængsle subjektet i objektrollen.

Denne afbrydelse af den førrefleksive bevidstheds bemægtigelse af omverdenen har Lacan radikaliseret. For Lacan er det ikke blot truslen om den Anden selv, der kan medføre subjektets tingsliggørelse. Også objektet selv stirrer tilbage.⁷⁵ Således befinder det lacanianske subjekt sig i en dobbeltposition, hvor den traditionelle centralperspektiviske kegle, som strømmer fra subjektet, sammenføjes med en modsatrettet kegle fra objektet. I kunstteoretikeren Hal Fosters (f. 1955) redegørelse lyder det:

The first cone is familiar from Renaissance treatises on perspective: the object focused as an image for the subject at a geometrical point of viewing. But, Lacan adds immediately, "I am not simply that punctiform being located at the geometrical point from which

71 Sartre 1956, s. 319.

72 Sartre 1956, s. 316.

73 Sartre 1956, s. 345.

74 Sartre 1956, s. 349.

75 Intersubjektiviteten er konstituerende for objektets genblik: det er kun fordi, der er andre subjekter, at det enkelte subjekt kan afgrænse sig og derved blive sårbar over for objektets blik.

the perspective is grasped. No doubt, in the depths of my eye the picture is painted. The picture certainly is in my eye. But I, I am in the picture". That is, the subject is also under regard of the object, photographed (as it were) by its light. Pictured by its gaze [...].⁷⁶

I den perspektiviske udfoldelse af en omverden fæstner øjet sig ved et objekt, men denne fæstnen situerer samtidig subjektet i omverdenen: det, at se, er også at gøre sig tilgængelig for at blive set, eftersom det samme lys, som muliggør subjektets bemægtigelse af omverdenen, også oplyser subjektet. Således blotlagt er subjektet udsat fra alle sider, mens det selv kun kan bemægtige sig omverdenen perspektivisk.⁷⁷ Ubevidst ser subjektet således sig selv fra det Andets mulige blik, som plet på landskabet, og "It is to this stain shape that the crustacean adapts itself. It becomes a picture, it is inscribed in the picture. This, strictly speaking, is the origin of mimicry."⁷⁸ Pointen i dette, selv efter Lacans normer, svært forståelige udsagn, er, at subjektet i modsætning til andre dyr har adgang til det symbolske og derigennem i en vis grad kan styre truslen fra andetheden. Kulturelle koder, loven eller det symbolske bliver en slags maske, som subjektet kan gemme sig bag. Det paradoksale er således, at subjektets indtræden i det symbolske etablerer en negativ dialektisk bevægelse af forskelsindstiftelse og lighedsetablering: at tilegne sig det symbolske er at etablere forskel mellem subjekt og objekt. Men samtidig er det også, ifølge Lacan, en stræben efter at etablere lighed mellem subjektets imaginære selv billede og det symbolske. Denne bevægelse forstærkes yderligere, eftersom subjektets forskelsindstiftelse også er en blotlæggelse for den Andens blik. Herigennem medfører forskellen en yderligere lighedstrang: subjektet forsvaret sig mod truslen fra det andet ved at gøre sig lig det symbolske. På denne vis stivner subjektet i form: trængt af sit eget bemægtigende og funktionaliserende blik. Subjektets selvopretholdelse er betinget af dets kontinuerlige gøre sig lig med subjektets ydre blik på sig selv.

Hos Kristeva og Lacan afslører den fænomenologiske analyse altså en noget mere problematisk subjektkonstitution end den, der findes hos eksempelvis Bakhtins eller Helge Niensens forestillinger om det groteske som en, fænomenologisk forankret, frisættende realisme, der kan fange og fastholde subjektets sande procestilstand via dets formopløsende arbejde. Ganske vist anerkender begge spændingen mellem periferi og centrum, mellem det Andet og subjektet, som også Bakhtin og Helge Nielsen betoner. Men dialektikken munder ikke ud i sand frihed, eftersom det samtidig ville resultere i en fuldstændig opløsning af subjektet. Kunne subjektet befri sig fra den materialitet (: dets gøre sig lig objektrollen), det er bundet og udgøres af, ville det samtidig forsvinde i heterogenitetens intet. Derfor stiller den groteske modernisme sig heller ikke tilfreds med simple omvendinger, det monstrøse eller andre forestillinger, der skal illustrere altings relativitet. De subversive kvaliteter, der ligger heri, er altid allerede indoptaget som sublimeret andethed. I stedet forsøger den groteske modernisme at fastholde kunstværkets undersøgelse af sub-

76 Foster 1999, s. 241.

77 Som vi allerede har set i Sartres skelnen mellem "the look" og "the gaze", er det ikke blot den Andens direkte konfrontation, der underminerer subjektet, men også bevidstheden om egen udsathed, om at man kan blive set uden at vide det. I den forstand kan forestillinger om Gud ses som et ultimativt udtryk for truslen fra den Anden.

78 Lacan 1978, s. 99.

jektets mulighedsbetingelser i en kontinuerlig proces af “rupture and of loss”, som Kristeva udtrykker det.⁷⁹ Det er denne abjekte pendulering mellem tilblivelse og forsvinden, som udgør såvel livsgrundlag for subjektet som for kunsten.

Selvom jeg overvejende er enig med Kristeva og Lacan i deres ahistoriske analyse af subjektets grundtilstand, så betyder det ikke, at den historiske dimension ikke har betydning, da de identitetsskabende konstruktioner ændrer sig over tid og rum. Selvom subjektets gøre sig lig med dets objektstatus står centralt, betyder det derfor ikke, at tingsliggørelsen er identisk til alle tider – hverken i styrke eller form. Som udbygning af den historiske dimension i såvel subjektets som kunstværkets form, vil jeg vende blikket mod Adornos kritiske teori.⁸⁰ Herigennem mener jeg at kunne eksplicitere kunstværkets nødvendige arbejde samt dets relation til såvel subjekt som samfund.

Identitet og ikke-identitet

For Adorno udtrykker moderniteten et foreløbigt endepunkt i historien, der udformer sig som én lang afvikling af metafysikken.⁸¹ Med Auschwitz som kulmination synes historien selv at have udtømt mulighederne for at svare på spørgsmålet om livets mening. Under rationaliseringsprocessernes banner er historien drevet frem indtil et punkt, hvor subjektet ikke længere kan forene evnen til at tænke metafysik med subjektets erfaringer. Det er i en sådan choktilstand, at såvel subjekt som menneskeliv reduceres til vareformens kalkuler. Adorno analyserer således moderniteten ud fra en marxistisk forståelse af markedet, men uden marxismens kulturoptimistiske forestilling om, at kapitalismens logik vil æde sig selv op indefra.⁸² Tværtimod analyserer han, hvorledes vareformen i det 20. århundredes teknokratiske samfund bliver stadig mere altopslugende: også forestillinger om frihed, mening og autonomi indskrives i varelogikken. I stedet for kunst, der vækker, får det moderne menneske kulturindustri, der tildækker. I stedet for sand frihed, får det moderne menneske friheden til at konsumere. Problemet er, ifølge Adorno, at selve forbrugsfunktionen bliver det væsentlige: det kvalitative erstattes af det kvantitative. For kulturindustriens sigte er manipulation. Med sit løfte om menneskelig lykke og helhed gennem det næste køb, foretages en pseudo-forsoning mellem subjekt og virkelighed. Hermed fastholdes subjektet imidlertid i en umyndiggørende forbrugertilstand, med den deraf følgende klichéprægede refleksion. Subjektets øjne føres bort fra konfliktmaterialets centrum (at subjektet ikke kan forbinde sine egne erfaringer med et standardiserende fællessprog på en meningsfuld måde) og over mod den umiddelbare, men midlertidige, tilfredsstillelse i erstatningen. Det moderne menneskes frihed er således i høj grad konstitueret inden for den instrumentelle fornufts normalitetsrammer. Man kan forbruge på forskellig vis og

79 Kristeva 1984, s. 113.

80 Mange af de allerede skitserede pointer forefindes også i Adornos tænkning ud fra en anden optik. Når jeg har valgt at benytte den kritisk-fænomenologiske vinkel, som forefindes hos Lacan og Kristeva, skyldes det, at deres teoretisering af forholdet mellem subjekt og den Anden og det symbolske og det reelle er formålstjenstlig i analysen af den groteske modernismes forhold mellem kunstværk og beskuer og form og materiale.

81 Her benyttes Adornos ret snævre forståelse af metafysik, som filosofien om livets eller historiens mening.

82 Jf. Marx 1956, s. 456.

herigennem fremvise en slags quasi-frihed; men man kan ikke undslippe instrumentaliserings tingsliggørende proces. Det skin af frihed, som kastes over det enkelte individs liv, tildækker, at vores individualitet i realiteten er forvaltet igennem kapitalismens standardiserende forbrugerisme.

Selvom Adornos udgangspunkt således er anderledes end de behandlede fænomenologiske såvel som psykoanalytiske positioner er der en vis grad af dækning mellem teoretikerne. Når jeg har valgt at inddrage fænomenologien og psykoanalysen skyldes det flere forhold. For det første illustrerer de bevægelsen mod det kropslige, det jordiske, som den groteske kunst historisk set har taget. Det metafysiske knyttes i stigende grad sammen med det kropslige, som eksemplificeret af Kristevas forestilling om en modstilling mellem det symbolske, rationelle sprog og det semiotiskes kropsligt forankrede udsigelse. Ligeledes optræder subjektet som funderet i en kropslig afgrænsning i forskellige grader hos såvel Husserl som Sartre og Lacan. Og denne afgrænsning sættes som selve forudsætningen for selvoverskridelse og subjektetablering. For det andet knyttes subjektet og kunsten tæt sammen som følge af at kroppens tilknytning til mening og betydning. Findes der ikke længere en guddommelig instans til at indblæse mening i tingene, så bliver det selve subjektet og subjektets krop som et system af tegn, der må generere mening, og derfor må kunsten også have disse som sit genstandsfelt.

I fænomenologisk henseende er en sådan tankegang ganske central i behandlingen af kunstneriske fænomener. Den fænomenologiske fremmederfaring, hvor subjektet konstitueres gennem oplevelsen af sig selv som kropsligt afgrænset subjekt, der udkaster verden, som følge af subjektets egen selvoverskridelse gennem mødet med den Anden, knytter sig nemlig ikke udelukkende til andre konkrete subjekter: også kunstværkers mening er funderet i en udkastelse af et særligt perspektiv på verden. Således er mødet med kunstværket også en fremmederfaring. I mødet med f.eks. den litterære tekst sætter subjektet sig i en andens sted og etablerer derved et dobbeltperspektiv af at se teksten og blive set af teksten. Heraf følger også, at relationen mellem værk og beskuer er underlagt samme præmisser som forholdet mellem subjekt og den Anden: begge må kæmpe for at underlægge sig hinanden for derigennem at undgå selv at blive tingsliggjort.

I mødet med kunstværket kan subjektet beskytte sig selv igennem afgrænsning eller udgrænsning. Afgrænsningen består i at gøre kunstværket gribeligt, at fravriste det en endegyldig mening. Ved således at gøre den processuelle oplevelse af kunstværket til et statisk meningsfuldt objekt tingsliggøres kunstværket også: det bliver til en ting blandt tingene – det indtræder i den symbolske orden. Subjektets udgrænsning af et værk sker som følge af, at værket enten ikke formår at vække interesse, hvorved det vurderes som ligegyldigt, eller at det lader sig reducere til en statisk mening, som subjektet kan afvise.

Omvendt benytter kunsten sig af en række strategier for at undgå at blive indlemmet i subjektets perspektiviske udlæggelse af verden. Kunstværket beskytter sig således ved at arbejde imod subjektets afgrænsning uden blive så intetsigende, at det uproblematisk kan udgrænses. Det betyder, at kunstværket på én gang skal være så prægnant og ladet med betydning, at subjektet ikke kan afvise det som dekorativ ligegyldighed, og samtidig skal det modsætte sig reduktionen til fastlåst mening.

Den perspektiviske udfoldelse, beherskelsen af den Anden og etableringen af statiske

tegnsystemer, som anskues som meningsbærende, er alle elementer af en særlig form for rationalitet, som ifølge Adorno gennemsyrrer det vestlige samfund: den instrumentelle rationalitet. For Adorno er den centrale modstilling derfor ikke mellem en førsproglig enhed og det symbolskes udgrænsende lighedstænkning. Ganske vist anerkendte Adorno, at sproget fungerer ved at udgrænse enhver forskellighed, således at objektet subsumeres af begrebet. Men forestillingen om, at der, som Kristeva taler om, findes et førsprogligt og førsobjektivt niveau, som ved hjælp af den rette kunstneriske teknik kan forskyde og underminere den sproglige orden, afvises af Adorno. Tænkning og sprog er forankret i subjekt-/objektdikotomien og udfolder sig i en negativ udgrænsningsproces, hvor alt uden for tænkningen selv, af den herskende orden, afvises som en subjektiv fiktion. Derfor kan der heller ikke eksistere et betydningslag som på én gang står uden for tænkningen og samtidig arbejder i tænkningens indre. Ligesom i Butlers kritik af Kristeva vil Adorno altså mene, at forestillinger om autenticitet og enhed altid allerede er medieret – de er altid allerede gjort til noget andet end autenticiteten og enheden selv, fordi de er blevet gjort lig begrebet for derigennem at kunne indtræde i tænkningens orden. Hvor fænomenologien således vil insistere på sprogets fundering i førsproglige bevidsthedsakter og, i hvert fald den tidlige, Kristeva vil argumentere for det førsprogliges driftsliv og impulser som en underminerende faktor i den sproglige orden, så argumenterer Adorno for at begge dele altid allerede er indoptagede i en instrumentel rationalitet, der udelukker det, der ikke er identisk med rationaliteten selv.

Den instrumentelle rationalitet udfolder sig for alvor fra oplysningen og frem, fordi vores måde at tænke verden på løsriver sig fra fortidens kultiske tegnsystemer. Men uden en guddommelig instans til at agere garant for tænkningens sandhed, forfalder tænkningen til at legitimere sig selv igennem instrumentelle skabeloner som reproducerbarhed og lighed. For at objektivere sig selv må enhver subjektiv impuls afvises, hvorved tænkningen lukker sig om sig selv. Altså: hvis tænkningen skal legitimere sig selv, må muligheden for ikke-rationel tænkning afvises, men det bevirker samtidig, at tænkningen indespærres sig selv: "Die Welt als gigantisches analytisches Urteil".⁸³ I samme åndedrag som den instrumentelle rationalitet undsiger sig fortidens kultiske ritualer og mytologi som forklaringsmodel for verden, indstiftes derved en ny tilsvarende mytologi, eftersom tænkningen fremstår som en slags skæbne, der er lige så fastlåst som tidligere tiders forestillinger om guddommelig orden og hierarki. Det, der ikke er identisk med tænkningens egen instrumentelle beherskelse af omverdenens genstande, udgrænses:

Der Aufklärung wird zum Schein, was in Zahlen, zuletzt in der Eins, nicht aufgeht; der moderne Positivismus verweist es in die Dichtung.⁸⁴

Man kan sige, at al tænkning nødvendigvis er identitetstænkning, eftersom sproget trods alt er en reduktion af den totalitet, hvori subjektet oplever omverden. Når noget således bliver gjort til genstand for bevidsthedens arbejde, så er det aldrig genstanden i sin helhed, men tværtimod en særlig genstandsfremtrædelse. Med sprogliggørelse følger reduktion. Adornos anke er imidlertid, at et særligt kendetegn ved oplysningen synes være, at

83 Horkheimer, Adorno 1969, s. 44.

84 Horkheimer, Adorno 1969, s. 24.

dens skabeloner – dens måde at gribe genstandene – samtidig også fornægter noget uden for skabelonen gyldighed. Med andre ord: alt, der ikke er indeholdt i skabelonen, forvises til digtningens og fantasiens rige. Derved hypostaseres en reduktiv subjekt- og omverdensforståelse. Oplysningens instrumentelle fornuft tager patent på sandheden. Hvor det tidligere havde været en reduktiv religiøs identitetstænkning som agerede som garant for sandheden, som den eksempelvis blev eksemplificeret i Vitruvs forestillinger om cirklen som den ideale form, alting var udledt af, så bliver det nu instrumentaliseringen, som opstår igennem den reduktive omformning af omverdensfænomener til manipulerbare genstande, der sættes som sandhed. Det er paradoksalt, eftersom, man skulle mene, at det netop er det ikke-reducerbare, som udtrykker sandheden. Det ikke-reducerbare er netop noget i sig selv, mens reduktionen tillader en Anden at gribe og instrumentalisere det. Således er det også netop det ikke-identiske, de rester, som ikke går op i instrumentaliseringens kalkule, der understøtter, at subjektet er et subjekt og ikke blot et objekt blandt andre objekter. Selvom Adorno anerkender umuligheden af at undslippe identitetstænkningen, så er målet for ham at rette tænkningen mod sig selv i erkendelse af egne overgreb og i forsøget på at redde det ikke-identiske. Hvis tænkningen ikke er bevidst om det, der udgrænses, ender samfundet med et menneskebillede, som består af abstrakte skabeloner – et menneskebillede, hvor også moral og etik er forvist til digtningen og fantasiens rige, fordi kalkulens lov hersker.

Det er åbenlyst, at en næsten altdominerende instrumentalisering af menneskelivet samtidig medfører, at subjektet befinder sig i en krisetilstand. I den subjektive, levende omgang med omverdenen dannes erfaringer, som har betydning for subjektet, men ikke kan indeholdes i kalkulens reduktive sprog. I en sådan splittelse ligger også en forestilling om fordums enhed; subjektets splittelse og krise peger på et helhedstab. Denne helhed forsøges imidlertid ikke genskabt gennem en undersøgelse af de sider af subjektet, som ligger uden for identitetstænkningen, men tværtimod igennem den umiddelbare sansetilfredsstillelse som vareforbruget skaber. Mens Lacan således analyserede nogle af de psykologiske mekanismer, som medførte, at subjektet paradoksalt nok gjorde sig stadig mere identisk med det symbolske for at blive et helt væsen, så peger Adorno på problematikken fra den modsatte vinkel: samfundet har også indrettet sig på en sådan vis, at menneskets søgen efter mening, efter helhed, fastholder det i et reduktivt mønster.

Subjektets søgen efter autonomi og forestilling om helhed og meningsfuldhed kommer til at fungere som en slags dynamo, der driver den instrumentelle rationalitets maskine fremad. Men selvom såvel Kristeva, Lacan som Adorno overordnet er enige i diagnosticeringen af selve processen, så er der alligevel forskelle. Problemet for den psykoanalytiske tradition er nemlig, at den ontologiserer tabet som en fundamental del af subjektets psykiske udvikling. I modsætning hertil anskuer Adorno i højere grad forestillingen om en tabt enhed i dets epistemologiske lys, i relation til de instrumentelle praksisser, som et givent samfund benytter sig af på et givent tidspunkt. Når Lacan hævder den falliske symbolske ordens totale dominans, afviser han samtidig det ikke-identiske betydning og går i den forstand identitetstænkningens ærinde. Kristeva er lidt mere kompleks. Den unge Kristeva forsøger at redde det ikke-identiske, som hun forstår det, men fordi hun forsøger at indkredse, hvad det ikke-identiske er (: en særlig form for tid og rytme osv., som er knyttet til

det feminine), kommer hun også samtidig til at foretage en udgrænsningsproces, som er identitetstænkningens. Den sene Kristeva synes imidlertid langt mere varsom. Hun undlader at definere det ikke-identiske og fokuserer i stedet på tilblivelsens og sammenbruddets møde og manifestationer i det symbolske. Selvom hun heller ikke i *Pouvoirs de l'horreur* har synderligt blik for de ydre historiske omstændigheder og deres andel i subjektets krisetilstand, så tilnærmer hun sig dog en modus, som er relativt sammenfaldende med Adornos.⁸⁵

Når Kristeva, som gengivet i et tidligere citat, taler om, at analytikerens opgave er at holde patientens "sår åbent", så tilnærmer hun sig Adornos forståelse af såvel tænkningens som kunstens kritiske og nødvendige rolle. Eftersom sprog, som tidligere nævnt, i sig selv er identitetstænkning, kan det ikke-identiske heller ikke manifestere sig i sproget. Tænkningen kan altså ikke fremvise andetheden, men må derfor, såfremt den ønsker at forsøge at bevare andetheden, vende sig mod sig selv for at rette et kritisk lys mod de elementer i tænkningen, som forvandler den fra emancipation til trælbinding:

[...] die Aufklärung muß sich auf sich selbst besinnen, wenn die Menschen nicht vollends verraten werden sollen. Nicht um die Konservierung der Vergangenheit, sondern um die Einlösung der vergangenen Hoffnung ist es zu tun.⁸⁶

Tænkningens frigørende karakter kan imidlertid kun manifestere sig, såfremt den dialektisk kritiserer sit eget udgangspunkt, og derigennem forsøger at undslippe begrebsliggørelsens subsumering af såvel tænkning som menneskeliv:

Ihr Name [dialektikken] sagt zunächst nichts weiter, als daß die Gegenstände in ihrem Begriff nicht aufgehen, daß diese in Widerspruch geraten mit der hergebrachten Norm der adaequatio. [...] Er ist Index der Unwahrheit von Identität, des Aufgehens des Begriffenen im Begriff. [...] Der Widerspruch ist das Nichtidentische unter dem Aspekt der Identität; der Primat des Widerspruchsprinzips in der Dialektik mißt das Heterogene am Einheitsdenken. Indem es auf seine Grenze aufprallt, übersteigt es sich. Dialektik ist das konsequente Bewußtsein von Nichtidentität.⁸⁷

Fornuftens iboende beherskelsestrang, qua dens identifikationssøgende og dermed reductive omgang med virkeligheden, må hele tiden holdes stangen igennem et forsvar for det ikke-identiske – den rest, der ikke går op i begrebet.

85 Selvom jeg altså ikke fuldt ud kan tilslutte mig Lacans eller Kristevas filosofi, fordi de, i deres ensidede fokusering på subjektets psykologiske udvikling, overser historiske gældende forhold, så kan store dele af deres tænkning stadig anvendes til at identificere steder, hvor sporene af det ikke-identiske kan fremtræde (eksempelvis igennem Kristevas begreb om det abjekte eller Lacans analyse af objektets blik).

86 Horkheimer, Adorno 1969, s. 15.

87 Adorno 1970a, s. 16f.

Formens ikke-form

Selvom filosofiske redningsaktioner som Adornos kan foretages, så peger Adorno selv på kunsten som et særegent rum for udfoldelsen af en negativ dialektik som skitseret i det foregående. Det skyldes bl.a., at kunstens formlove ikke følger den instrumentelle rationalitets love om kausalitet og reproducerbarhed, men tværtimod stræber efter en frihed fra sådanne kriterier. Den moderne kunst udgør imidlertid ikke blot et autonomt kvalitativt andet i forhold til den instrumentelle rationalitet. Samtidig med at den er udstødt af den herskende ordens patentering af sandhed og mening, kan den ikke undsige sig sit samfundsmæssige udgangspunkt. Også kunsten er udtryk for systematik, beherskelse og udgrænsning. Problemet for kunsten er derfor, at den ikke direkte kan give stemme til det ikke-identiske, da dens sprog i høj grad er sammenfaldende med den instrumentelle rationalitets sprog: også kunsten er (ligesom alle andre former) altid allerede medieret, også kunsten er altid allerede indskrevet i tænkningens reduktive mønster. Derfor kan kunstens dialektiske tænkning kun påvise identitetens overgreb af det ikke-identiske, ikke det ikke-identiske selv.

Ligesom den groteske kunst op igennem historien, som demonstreret i kapitel 1, var fanget i et dobbeltspil mellem centrum og periferi, er også den moderne kunst på én gang autonom og *fait social*:

Ihr [kunstens] gesellschaftliches Wesen bedarf der Doppelreflexion auf ihre Fürsichsein und auf ihre Relationen zur Gesellschaft, ihr Doppelcharacter ist manifest in all ihren Erscheinungen; sie changieren und widersprechen sich selbst.⁸⁸

Kunsten kan ikke sige sig fri fra samfundet og blive til ren *l'art pour l'art*. Gjorde den det, ville den være netop det, samfundet henviser det æstetiske til – en subjektiv smagsdom. Omvendt kan kunsten heller ikke arbejde inden for rammerne af samfundets identitetstænkning, da den i så fald fortabes i dennes falske forløsningsfremstilling. En eksplicit arbejderrealisme arbejder således inden for den instrumentelle rationalitets paradigme, eftersom den som modmagt blot etablerer et nyt sæt overgribende kalkuler, da udgangspunktet stadig er identitetstænkningens udgrænsning af andre måder at anskue verden på. Således fortsætter eksempelvis en marxistisk inspireret litteratur den instrumentelle rationalitets historieforståelse som en bevægelse fra ufornuft til fornuft.

Problemet for den groteske kunst var, som tidligere nævnt, at den alt for ofte udgjorde en symbolsk manifestation af en forestilling om andethed, ikke andetheden selv. På den vis kom det groteskes subversive karakter reelt til at bestyrke det bestående, fordi formgivningen af andetheden også blotlagde den for den herskende ordens manipulation. Skal dette undgås, må kunstværket være et ikke-gribeligt objekt. Det betyder, at værket må arbejde på en måde, hvor det fastholder sig selv som noget autonomt, som noget kvalitativt andet end den samfundsorden, den udspringer af, uden dog af den grund helt at kappe tovene til en erkendbar realitet. Kunstværket er således et paradoks. Det er autonomt i den forstand, at det lukker sig om sig selv og forsøger at holde sig fri af samfundet. Men det er samtidig heteronomt, eftersom det dels udspringer af en samfundsmæssig historisk kon-

88 Adorno 1970b, s. 337.

tekst, dels er bundet til at være det, samfundet ikke er. Når kunsten således ikke kan fremvise andetheden selv, men samtidig stadig forsøger at være et hjemsted for det metafysiske, er der derfor kun en mulighed for kunsten: den må vende sig mod sig selv og destruere sin egen formlogik for derigennem at repræsentere, hvorledes enhver repræsentation af radikal forskellighed er umulig. Kunsten bliver en klage over ofrene for den instrumentelle rationalitets falske historieskrivning. Den fremviser sporene af det, der ikke kan komme til syne.

Når kunsten, i Adornos optik, må vende sig mod sig selv og destruere sin egen harmoni og formlogik for at undgå den instrumentelle rationalitets skalpel, bevirker det samtidig, at brudfladerne, dissonansen og volden bliver centrale elementer i det kunstneriske udtryk. For det første afdækker kunsten igennem sin voldsomhed den samfundsmæssige vold mod det ikke-identiske, som ligger gemt bag varelogikkens skabeloner og eufemismer. For det andet bliver brudfladerne en måde for kunsten at forbinde sig til sandhed i en verden, hvor løgn er camoufleret som sandhed og ufrihed paraderer som frihed: "Dissonanz ist die Wahrheit über Harmonie."⁸⁹ Mens det hæslige i 1800tallet primært blev set som en negation af det skønne, vender Adorno altså tingene på hovedet. Det er ikke det skønne, som garanterer autonomi, med det hæslige som et truende, forstyrrende element, men omvendt. Ligeledes er det hæslige ikke negationen af det skønne, men omvendt. Således er det den instrumentelle rationalitet, der lægger sit raster ned over heterogeniteten for at fremstille en harmoni. Og på denne vis bliver det hæslige et remedie, hvormed kunsten kan arbejde sig fri af det homogene og dermed skabe et *billede* af radikal heterogenitet. Denne heterogenitet bliver imidlertid ikke lattermild, som hos Bakhtin. Den genskaber ikke en tabt helhed, mellem ydre og indre, mellem det førsproglige og det sproglige, som Kristeva ønsker. For også det hæslige, dissonanserne og opløsningen er underlagt identitetstvangen. Således bliver kunstværket ikke til forløsning, men i stedet en grusom påmindelse om såvel kunstens som menneskelivets vilkår:

Der Titel Spleen et idéal [Henvisning til Baudelaires *Fleurs du mal*] spielt darauf an, wenn anders man unter dem Wort die Obsession mit jenem gegen seine Formung Spröden sehen darf, einem Kunstfeindlichen als Agens der Kunst, das deren Begriff über den des Ideals hinaus erweitert. Dem dient das Häßliche in der Kunst. Aber Häßliches: Grausamkeit in ihr ist nicht nur ein Dargestelltes. Ihr eigener Gestus hat, wie Nietzsche wußte, ein Grausames. In den Formen wird Grausamkeit zur Imagination: aus einem Lebendigen, dem Leib der Sprache, den Tönen, der sichtbaren Erfahrung etwas herauschneiden. Je reiner die Form, je höher die Autonomie der Werke, desto grausamer sind sie.⁹⁰

Selvom kunsten således gentager samfundets grusomhed igennem dens formtvang, så tjener det hæslige netop som en slags kritisk selvrefleksion. Kunsten gør opmærksom på

89 Adorno 1970b, s. 168. Hermed tilslutter Adorno sig også Bakhtins analyse af, hvorledes samfundet i stigende grad fra renæssancen og frem bortskærer de elementer af subjekt og kunst, som peger i retning af spiring, proces og forfald, jf. Bakhtin 1984, s. 29.

90 Adorno 1970b, s. 80.

sin egen falskhed og grusomhed. Den "verzweifelt an dem Machtanspruch, den sie als versöhnte vollstreckt."⁹¹

På denne vis overskrider Adornos kunstkonception det groteskes historiske udtryk. For ham repræsenterer det groteske en falsk negation af samfundet, fordi det ikke medtænker sin egen indlejrethed i samfundets binære tænkning. De groteske udtryksformer bevarer ikke deres dialektiske karakter – hverken i forhold til de enkelte værkers indre arbejde, eller i relation til forholdet mellem værk og samfund. I stedet bliver de faste positioner, som hævder "Wesenseinheit" eller udtrykker den herskende ordens symbolske behandling af subversive elementer på en sådan måde, at deres potentiale uskadeliggøres. Når Adorno således taler om det hæslige, om døden eller andre fænomener, der er udgrænsede, er det ikke for at etablere deres indhold som ontologi, men på grund af den dialektiske proces som fænomenerne afstedkommer, når de konfronteres med kulturens stivnede skønhedsbegreb:

Theoretisch zu widerrufen wäre die Integration des physischen Todes in die Kultur, doch nicht dem ontologisch reinen Wesen Tod zuliebe, sondern um dessentwillen, was der Gestank der Kadaver ausdrückt und worüber deren Transfiguration zum Leichnam be-
trübt.⁹²

Mellem Scylla og Charybdis

Adornos kulturpessimistiske kunstteori og -historie iscenesætter altså kunsten som en negativ dialektisk proces, hvor kunstværket både lukker sig om sig selv og afviser alt uden for værkets egen formlogik, mens dets enkelte elementer samtidig flosser værket op indefra:

Kunstwerke synthesieren unvereinbare, unidentische, aneinander sich reibende Momente; sie wahrhaft suchen die Identität des Identischen und des Nichtidentischen prozessual, weil noch ihre Einheit Moment ist, und nicht die Zauberformel fürs Ganze.⁹³

I forhold til en traditionel forståelse af det groteske radikaliserer Adorno således bevægelsen mellem centrum og periferi, mellem autonomi og heteronomi. Hvor en traditionel groteske-forståelse etablerer det udgrænsede som centrum for mening og betydning, afviser Adorno denne mulighed. I stedet argumenterer han for en grotesk modernisme, hvor såvel centrum som periferi indgår i et negativt dialektisk forhold og derved kontinuerligt underminerer hinandens positioner. På denne vis bliver kunstværket en paradoksalt dobbeltheds af enhed og opløsning. Et elegant eksempel på en sådan dialektik er at finde hos Ovid (43 f.kr. - ca. 18 e.kr.). Circe har forgiftet den sø, Scylla bader i, hvilket medfører en opløsning af kroppens naturlige former:

Scylla kommer og står i bassinet med vandet til navlen.

91 Adorno 1970b, s. 81.

92 Adorno 1970a, s. 358-359.

93 Adorno 1970b, s. 263.

Da ser hun sin underkrop dækket af glammende hundeuhyrer.
I førstningen fatter hun ikke, de faktisk er dele af hende,
men prøver at flygte og ryste dem af sig, befri sig i rædsel
for deres snappen. De følger dog med, hvor meget hun flygter,
og når hun prøver at finde sit liv, sine lår, sine lægge,
finder hun i deres sted overalt kun Cerberussnuder.⁹⁴

Lændernes pludselige monstrøsitet spalter Scylla ud i en splittelsestilstand, hvor hun ikke kan adskille selvet fra andethed. Når hun således forsøger at flygte fra andetheden, er det samtidig hende selv, hun flygter fra. I et sådant sammenbrud af den fasttømrede subjekt-/objektdikotomi fastholdes subjektets dobbelthed: subjektet er både centrum og periferi på samme tid. For Scylla er der to muligheder. Hun kan forsøge at integrere de monstrøse former i et nyt selvbillede. Det vil sige: hun kan integrere andetheden som en del af hendes selv og dermed reetablere sig som autonomt subjekt. Det vil som oftest være f.eks. psykoanalysens svar på en sådan tilstand. Herigennem vil hun på ny etablere en position, hvorfra hendes blik kan bemægtige sig omverdenens genstande. Eller hun kan forblive i dobbelthedens skrøbelige position, hvorved de sedimenterede meningskategorier udvides eller helt opløses, uden at nye erstatter disse.

Sidstnævnte mulighed er også håbet i den groteske modernisme. Selvom kunsten ikke kan fremvise det ikke-identiske, så kan den fremstille, hvorledes fremstillingen *ikke* kan være beholder for absolut sandhed. På denne vis kan kunsten ryste subjektet ud af de etablerede reduktive mønstre, hvorigennem det har skabt sig selv. Kunsten kan åbne et mulighedsfelt for, at tingene kan tænkes anderledes. I forlængelse heraf bliver det også Adornos flossende optik, som tilbyder de bedste muligheder for reel forsoning af kultur og natur, indre og ydre, eftersom han i modsætning til traditionelle fremmedgørelsesteorier og kunstkonceptioner undlader at begrebsliggøre utopien: "Um der Versöhnung willen müssen die authentischen Werke jede Erinnerungsspur von Versöhnung tilgen."⁹⁵ Kun med blikket bortvendt kan tingene blive til.

Min skitsering af den groteske modernismes processuelle grundform er præget af teoretikere og teorier med et vist abstraktionsniveau. Inden jeg foretager en endelig afgrænsning af den groteske modernisme ønsker jeg derfor at understøtte det teoretiske med en mindre læsning af Edgar Allan Poes (1809-1849) "The Fall of the House of Usher" fra 1839 samt af et par af Francis Bacons (1909-1992) malerier. Hvor førstnævnte tjener til at illustrere et brud med en traditionel forståelse af det groteske, er sidstnævnte en central figur i min forståelse af den groteske modernisme.

94 Ovid 1989, s. 445.

95 Adorno 1970b, s. 348.

Faldets lov eller lovens fald

Poes mesterværk “The Fall of the House of Usher”⁹⁶ er med rette blevet underkastet utallige læsninger i forsøget på at fravriste fortællingen en endegyldig mening. Således synes det at være et værk, som stort set enhver læseteori eller metode har haft brug for at forholde sig til. Det skyldes dels, at værket i voldsom grad er fortættet af betydning, dels at værket anslår en række strenge, som trækker i forskellige retninger. Udgivet for første gang i 1839 i et spændingsfelt mellem romantisk syntetiserende æstetik og en frembrusende materialisme, er det ikke så underligt, at værket synes at indeholde bagudrettede såvel som fremadrettede elementer. Men denne kompleksitet fastholdes i en uhyre stram form, hvor alle delene har betydning og indgår i et større hele. Netop derfor synes de forskellige litteraturteoriers applikation af deres eget teoretiske begrebsapparat altid kun at fortælle den halve historie – en ugribelig rest efterlades, når værket forsøges fastholdt inden for rammerne af noget uden for værket selv. Derfor kan heller ikke jeg gøre mig håb om at udtømme teksten for mening. Men ved at tage udgangspunkt i selve det faktum, at den synes umulig at udtømme for mening, mener jeg, at jeg kan tilnærme mig værkets måde at arbejde på og samtidig belyse, hvorledes teksten arbejder i førnævnte spændingsfelt mellem syntetiserende æstetik og materialisme.

“The Fall of the House of Usher” handler om muligheden for at overskride den dualistiske verden og integrere modsatrettede elementer (det være sig f.eks. modstillingen mellem psykiske sider af subjektet, mellem natur og kultur, mellem materie og metafysik). Disse modstillinger ønsker jeg at fremhæve i tre forskellige niveauer i teksten, der også udtrykker forskellige grader af konkretion. Tydeligst konkretiseret og inderst inde i teksten har vi, *for det første*, “The House of Usher”, hvormed der både hentydes til det konkrete “huset Usher” og det mere flygtige “slægten Usher”. Dernæst har vi, *for det andet*, en mere overordnet tematik mellem rationalitet og irrationalitet, som primært er fremstillet i konflikten mellem fortællerens detektivrolle og Usher som repræsentant for det irrationelle og overnaturlige. Endelig har vi, *for det tredje*, et relativt skjult metaperspektiv, der handler om sammenhængen mellem læser og fortæller samt selve konstruktionen af et æstetisk objekt. Heri forefindes altså et kunstperspektiv, der omhandler kunstens mulighedsbetingelser.

Som ovenstående allerede implicit skitserer, så adskiller de tre niveauer sig ikke blot fra hinanden pga. deres grad af eksplicitering i teksten. Niveauerne knytter sig også til forskellige fremstillingsstrategier. Det første niveau, huset og slægten Usher, udlægges således af fortælleren. Det andet niveau fremstilles igennem selve handlingsgangen mellem fortælleren og Roderick Usher. Og det tredje niveau spiller på selve den måde, hvorpå læseren forsøger at gribe teksten på.

I tekstens to første niveauer tårner huset Usher sig truende op foran fortælleren, der, foranlediget af et mystisk brev fra sin gamle barndomsven, Roderick Usher, er kommet for at besøge ham. I mødet med huset fyldes fortælleren af en “insufferable gloom” (75). Det skyldes bl.a., at huset ikke synes at afgrænse sig selv fra naturen. I stedet indgår det

96 For læsevenlighedsens skyld angives sidehenvisningerne i parantes i brødteksten. Alle henviser til Poe 1840.

i en kompleks orden med det omkringliggende landskab, hvor “the few white trunks of decayed trees” og “the black and lurid tarn” (76) synes at være en forlængelse af husets “vacant eye-like windows” (75) og “bleak walls” (75). Også husets “excessive antiquity”, i kombination med et tiltagende forfald, medvirker til fortællerens utryghed. Huset er delvist beklædt af en svampevækst. Og selvom huset stadig står, er murstenene i forfald, ligesom der går en revne i zigzag ned af muren for at fortabe sig i husets spejling i søen, der ligger for dets fod. På denne vis udtrykker huset en dobbelthed af orden og uorden, hvor huset indgår i en helhed med det omkringliggende landskab, mens der på samme tid synes at være en tiltagende opløsning.

Meget bedre bliver det ikke da fortælleren genser sin gamle ven. Roderick synes netop at gennemgå samme form for forfald som huset:

The now ghastly pallor of the skin, and the now miraculous lustre of the eye, above all things startled and even awed me. The silken hair, too, had been suffered to grow all unheeded, and as, in its wild gossamer texture, it floated rather than fell about the face, I could not, even with effort, connect its Arabesque expression with any idea of simple humanity. (82)

Roderick knytter selv en lighed mellem ham og huset, eftersom han forsøger at overbevise fortælleren om at visse ting kan opnå bevidsthed igennem deres særlige orden. Selvom fortælleren afviser overhovedet at beskæftige sig med sådanne idéer, understøttes de af hans egen indledningsvise beskrivelse af huset. Huset har som tidligere nævnt “vacant and eye-like windows”. Fra huset strømmer en tåge som en “exhalation” (96) og svampevæksten hænger som hår fra husets tag (82).

Således knyttes det uorganiske til det organiske – en forbindelse, der forstærkes yderligere igennem Rodericks forandrede ydre, eftersom dette antager lighed med husets udseende: Rodericks “silken hair” med en “wild gossamer texture” og “more than web-like softness” knyttes til “the fine tangled web-work of fungi”. Ligeledes knyttes hudens “ghostly pallor” til murenes bleghed, mens “the miraculous lustre of the eye” knyttes til husets øjnelignende vinduer. Huset antager menneskelige træk, mens Roderick antager husets træk. Eller omvendt: antropomorficeringen synes paradoksalt nok at være knyttet til de træk ved Roderick, som ikke er menneskelige: hans flydende hår, hans “arabesque” udtryk osv. Forfaldet synes at være en fremvækst; noget tager fysisk form.

På denne vis er der ingen tvivl for læseren om, at der er tale om en overskridelse af de fasttømrede kategorier. Natur og kultur synes at smelte sammen i en overnaturlig pervers enhed, hvor de tager træk af hinanden. Fortællingen synes således at nedbryde skellet mellem de rationelle meningskategorier, hvorved tekstens rationelle fortæller konstant udsættes for forklaringsproblemer. På den ene side forsøger han at rapportere så nøgternt som muligt. På den anden side må han hele tiden lede efter bortforklaringer på de mærkelige, overnaturlige indtryk, han får.

Centralt i teksten står “The Haunted Palace”, et digt som Roderick Usher fremfører. Digtet synes at være en parafrase over huset og slægten Ushers forfald. Ved at spejle den ydre overnaturlige lighed mellem huset og Rodericks forandrede ydre fortælles en historie om,

hvorledes skygger har indtaget “the monarch Thought’s dominion” (88). Rodericks indre er blevet angrebet af “evil things, in robes of sorrow” (89), og bag paladsets vinduer (: øjne) ses nu enorme former, der bevæger sig fantastisk til dissonantisk melodi i modsætning til tidligere, hvor formerne bevægede sig musikalsk til luttens “well tuned law” (89). Mens Rodericks bevidsthed, som fremstillet i digtet, i stigende grad mister evnen til at tæmme og organisere de sjælelige udtryksformer, som slægten har forfinet op igennem historien, fremstilles forfaldet som en følge af en form for hypersanselighed. For i takt med at Rodericks fysiske træk forandrer sig, stiger også hans følsomhed. Eksempelvis kan han kun tåle at høre “stringed instruments” uden at blive slået af rædsel (83).⁹⁷ Han kan kun udholde at bære tøj af et bestemt materiale, og maden skal smage af så lidt som muligt. Denne følsomhed tillader ham imidlertid at lave fantastiske ekspressive værker: vilde improvisationer får næsten guitaren til at tale, mens maleriernes “phantasmagoric conceptions” fylder fortælleren med “an intensity of intolerable awe” (87).

Mens fortælleren således ser Rodericks tilstand som en forlængelse af slægtens degenererede indavl, dens afvisning af at deltage i det omgivende samfund, dens helligelse til de bløde videnskaber, der sluttelig har manifesteret sig som et bevidsthedsforfald, udtrykker bevægelsen også en modsat rettet: bevidsthedens manglende evne til at organisere de sjælelige udtryk tillader samtidig disse at komme til orde uden fornuftens indblanden. På denne vis er Rodericks forfald et gennembrud; han er blevet et gennemgangsled til det Andet, som unddrager sig rationalitetens grænsedragninger. Det illustreres ved, at såvel huset som Roderick selv har vundet bevidsthed ud over det, der normalt er det og ham tilskrevet. Men herigennem ligger også kimen til deres destruktion.

Rodericks tvillingesøster, Madeline, forvarsler denne destruktion. Den tætte samhørighed og lighed mellem de to søskende synes at have forvandlet sig til en modsætning. Mens Rodericks sanser forstærkes, mister Madeline evnen til at reagere på ydre stimuli. I sansernes højborg, huset Usher, optræder hun derfor nærmest kun som et fravær. Da livet endegyldigt synes at have forladt hende, stedes hun til hvile i husets krypt af fortælleren og Roderick. Efter nogle dage begynder de at høre mystiske lyde fra krypten. Roderick er oprørt og overbevist om, at hun er i live, men siger intet. Først da lydenes realitet ikke længere kan benægtes, forklarer han oprevet til fortælleren, at “I dared not — I *dared* not speak!” (101). Da Madeline således vender tilbage fra graven for at tage Roderick, slægten og huset med sig i døden, mens fortælleren flygter, synes fortællingen også at lukke sig om sig selv. Roderick bliver offer for sin egen forudsigelse: “I feel that I must inevitably abandon life and reason together in my struggles with some fatal demon of fear” (83). Ligeledes er destruktionens kim allerede forudsagt i “The Haunted Palace”:

And, round about his home, the glory
That blushed and bloomed
Is but a dim-remembered story
Of the old time entombed. (89)

Fortiden, slægten, fornuften er lagt i graven og dermed også livsbetingelserne for Roderick selv.

⁹⁷ Strenginstrumenter knytter traditionelt an til engle og må derfor anses som værende en ren, åndelig form.

Mens tekstens tematik som beskrevet sammenfører indre og ydre i et fatalistisk forfaldsbillede, så genspejles dette i tekstens struktur og stil. Måden, detaljer fremtræder på, er baseret på en systematisk orden, hvorved effekten løsriver sig fra de enkelte scener og i stedet bliver en konsekvens af selve arrangementet. Derved spiller teksten for det første på fortællerens indledningsvise forsøg på, med bevidstheden, at omarrangere huset Ushers fremtrædelseskarakter for derigennem at undslippe det sorgfulde indtryk, som huset vækker i ham. For det andet knytter det an til Rodericks idé om, at en bestemt orden, et bestemt arrangement, kan vække tingene til live og give dem bevidsthed. Hvor fortællerens sigte var at udgrænse det sorgfulde, at nægte det eksistens, uden at dette dog lykkes, så synes Poes sigte snarere at være et forsøg på at mime den sorgfulde og truende orden, huset udtrykker.

Ligesom huset er præget af en orden, hvor de enkelte elementer synes at forfalde, er også teksten udtryk for selvsamme: inden for rammerne af den overordnede systematik foretages en stigende grad af opløsning. I optakten til Madelines genkomst rokker Roderick eksempelvis forstenet frem og tilbage (100), mens skyerne udenfor på samme vis udtrykker "violent alterations in the direction of the wind" (96). Ligesom Roderick bevæger sig uden at komme nogle vegne, flyver skyerne "from all points against each other, without passing away into the distance" (96). Ligeledes mimes huset af dets halvt opløste spejlbillede i søen. Lutton i Rodericks digt er først "well tuned law" og siden "discordant melody". Og fortællerens gentagne fornuftsprægede udlægning finder et modsatrettet billede i Rodericks tragiske og overnaturlige udlægning.

På denne vis etablerer Poe en systematisk orden, der i sig indeholder forfaldet og destruktionen: en orden, hvor indre og ydre, fortid og nutid, søster og bror og endelig det naturlige/fornuften og det overnaturlige/det irrationelle glider sammen i et forfaldsbillede, der bliver tydeligere jo mere en rationel orden forsvinder (selvom det er betinget af en rationel organisering af stoffet). Gruen synes at tage form i takt med opløsningen af objekternes orden. På den vis placeres ordene på kategoriernes og fornuftens side, mens fantasien og det irrationelle i sin essens er ordløst. Måske også derfor får gruen primært karakter af stemning. Der er ikke mange vampyrer med hugtænder, men der er tåge og vilde vinde. Det irrationelle gøres ganske vist mere og mere håndgribeligt, men konsekvensen af dets materialisering er destruktionen af fremstillingen af det.

I takt med at forfaldet sætter ind, lader det også til, at fortælleren i stadig mindre grad får adgang til Rodericks synsvinkel. Hans forklaringer støder i stigende grad på grund, og han må derfor fortrække fra scenen for blot at dele læserens oplevelse af og undren over det overnaturlige. På den vis illustrerer fortælleren også implicit fornuftens forfald og irrationalitetens tiltagende styrke. Der er altså tale om en fremstilling af følelsernes overlegenhed. Det er et element, der faktisk bliver forstærket af de rationelle, men noget kluntede udlægninger, der ikke forstår at gribe essensen af, hvad der foregår. Netop derfor bytter fortælleren og Roderick roller i den afgørende scene, da Roderick anklagende retter fingeren mod fortælleren "Madman! [...] Madman!" (101-102). For den manglende indsigt i tingene uden for rationaliteten får fortælleren til at fremstå som en galning i en virkelighed, der i høj grad bebos af elementer, der ligger uden for fornuftens rækkevidde. Og når fortælleren til slut må flygte, bliver hans fantasiløse udlægning af tingene en garant for

deres overnaturlige indhold. Han tager fejl. Han må flygte fra de begivenheder, fornuften ikke længere kan opretholde en orden i.

Ved således at lade organiseringen af stoffet opløse selvsamme fremdrages en ny materialitet i værket. Værkets materie er ikke længere at finde i dets indhold, men i det systematisk strukturerende skriftarbejde, som lægger grunden til førnævnte materiers mulige tilsynekomst eller forsvinden. Også af den grund synes traditionelle læsninger, der f.eks. forholder sig til Rodericks psykiske konstitution eller husets vampyriske egenskaber at være fejllæsninger.⁹⁸ Sådanne læsninger kommer til at mime den rationelle fortællers forsøg på at reducere værkets betydningsniveauer til konkrete manifesterede udsagn. Dermed arbejder de imidlertid imod selve den tildækningsstrategi, som Poe benytter.

Ganske vist er der utallige elementer i værket, som antyder vampyriske egenskaber hos såvel huset, Roderick som Madeline. Men det væsentlige er måden, hvorpå han lader disse materialisere sig. I modsætning til traditionel skræklitteratur fra samtiden synes gruens konkrete objekt, vampyren, at være fraværende. Det er udelukkende vampyrens karakteristika, som fremmanes. I stedet for således at manifestere det irrationelle fysisk bliver det til en understrøm, der indhyller værket i en stemning. Først i tekstens dramatiske højdepunkt banker det irrationelle konkret på døren. Men med Madelines genopstandelse destrueres både Roderick, slægten og ikke mindst fortællingen. Delene synes ikke at kunne synges sammen i en helhed på nær i et øjebliksbillede af forfald. I hvert fald har den irrationelle stemning og den rationelle forklaring værket igennem stået som modsætninger indtil fortællingens klimaks. I slutscenen lægger husets dunstende "exhalation" sig imidlertid som en tåge, der farver månen blodrød. Oppe og nede, det metafysiske og det jordiske, det immaterielle og det materielle glider sammen i et billede. Teknikken er ikke ukendt i romantikkens digtning. Eksempelvis forefindes et lignende eksempel i H.C. Andersens "Den Lille Havfrue" fra 1837, hvor havfruen til slut bliver til skum på havet for derefter at blive til luftånd. Den metafysiske forklaring mimer en rationel forklaring: solen skinner på havet og forvandler skummet til damp, der stiger op. Forskellen er imidlertid, at et sådant billede ikke er holdbart hos Poe. Sammensmeltningen varsler altings sammenbrud.

På trods af at jeg i min forståelse af Poe er enig med størstedelen af hans læsere om, at hans værker handler om erkendelsens grænser, om grænselandet mellem det rationelle og irrationelle, så synes de færreste at have blik for, hvorledes denne tematik gennemsyrrer et værk som "The Fall of the House of Usher" på alle niveauer. Dermed er det også de færreste, der har blik for, hvorledes det formmæssige arbejde synes at skrive skriftens egen op-hør. Jeg har tidligere gjort opmærksom på, hvorledes Poe arbejder inden for rammerne af en orden, der demonstrerer ordenens sammenbrud. På den vis undslipper kunsten heller ikke samfundets rationalitet. Også kunsten er altid allerede et udtryk for en rationel formgivning af det irrationelle. Som konsekvens heraf kan heller ikke kunsten adækvat redegøre for det, der ligger uden for rationalitetens grænser. Andetheden kan kun fremtræde i per-

98 Se f.eks. Bailey 1964 eller Walker 1966 for et forsøg på at fastslå, hvorledes "The Fall of the House of Usher" hviler på en række gængse videnskabelige opfattelser i Poes samtid, som han kombinerer med forskellige vampyriske træk, hentet fra samtidens skræklitteratur. På samme vis forfølges også dobbeltgængermotivet i en lang række læsninger. Pointen er, at sådanne læsninger nok kan fremhæve visse momenter i værket, men gør det på bekostning af værkets overordnede skrifttematiske arbejde. På denne vis bliver sådanne læsninger en nedskrivning af værket til en rationel, gribelig form og gør derigennem vold på teksten.

verteret form. I den forstand går det irrationelle gennem teksten som en hjem søgelse. Som et genfærds klage over ikke at kunne blive til hjem søges teksten af det fravær, den sproglige orden etablerer. Alligevel er det herigennem, at teksten lykkes. Netop fordi teksten ikke postulerer frigørelse og sandhed, men fremviser sin egen afmagt, æder teksten sig selv op indefra, hvorved den kun kommer til at eksistere igennem den effekt, selve implosionen af teksten har på læseren. Fokus forskydes fra tekstens reelle indhold til de metaperspektiver, som teksten peger på igennem sin egen konstruktion. På denne vis forskydes indholdsplanets opløsende bevægelse også til selve relationen mellem læser og tekst. Ligesom den rationelle fortæller må vende huset ryggen og flygte bort fra den intethed, som unddrager sig hans meningssøgende blik, møder også læseren tekstens pegende ud i det åbne tomme rum, der står tilbage, når teksten har ædt sig selv op.

Hvis teksten ses nærmere i sømmene, ser man, at et sådant metaperspektiv, hvor relationen mellem Roderick og fortælleren fordobles i relationen mellem tekst og læser, ikke blot er en implicit konsekvens af tekstens konstruktion.⁹⁹ Teksten konkretiseres og tager form på samme vis, som dens indholds gru langsomt tager form – for slutteligt at æde sig selv op. Mao. synes fortælleren at være ramt af samme sygdom som Roderick. For det første synes selve fortælleakten at indblæse liv i det, der ligger uden for fornuftens rækkevidde: fortællingen tager sin begyndelse på en “soundless day” (75), og herfra bevæger vi os ind i fantasiens og det irrationelles rige. Fortælleren selv beskriver sin fornemmelse som på grænsen mellem rationalitet og irrationalitet, som den opiumafhængige, der i nedtrykt stemning er på vej ud af en rus (75). Selvom fortælleren således fingerer, at hans grænseoplevelse har retning bort fra det irrationelle, mens Roderick i stigende grad fortabes i det irrationelle, er selve fortællingen udtryk for en række *ytringer*, som tager form og derigennem bliver til “The House of Usher” og dets implosion. Tydeligst eksemplificeres dette i fortællerenes højtlesning af Launcelots romance, hvor hans fantasi eller det talte ord nærmest konkretiserer de lyde, der er knyttet til historien (97-100). Men allerede tidligere i fortællingen synes selve omtalen af Rodericks søster at påkalde hende: “As he spoke the lady Madeline (for so was she called) passed slowly through a remote portion of the apartment, and, without having noticed my presence, disappeared” (84). Ydermere er hele fortællingen afstedkommet af Rodericks brev til fortælleren. Når fortællingen tager form, er det således, fordi ordene er performative. Det er selve benævnelsen, der formgiver og skaber fortællingen. På denne vis kan værket anskues som et forsøg på at række ind i fantasiens oprørte vande og uddrage mening heraf. Da dét imidlertid ikke lykkes, ender fortællingen: “there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters — and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the “*House of Usher.*”” (103). Når den mørke søs vande bliver stille, er The House of Usher som ytring ikke længere. På den vis ender historien passende i “silent waters”, ligesom fortællingen altså begynder på en “soundless day”.

En sådan læsning af fortællingen som et forsøg på at kolonisere fantasiens rige understøttes yderligere. For målet med rejsen synes ikke entydigt at være det konkrete “House of Usher”, snarere er det husets refleksion i søen. I fortællingens begyndelse forsøger han

99 Bieganowski 1998 udgør en væsentlig inspirationskilde for min vinkling af “The Fall of the House of Usher”.

at udviske husets trykkende fremtoning ved at omarrangere dets enkeltelementer til noget sublimt. Da det ikke lykkes, retter han blikket mod dets spejlbillede i søen og gentager forsøget:

It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression; and, acting upon this idea, I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down — but with a shudder even more thrilling than before — upon the re-modelled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows.

Nevertheless, in *this* mansion of gloom I now proposed to myself a sojourn of some weeks. (76, min kursivering)

Mens han stirrer ned i vandet, tager hans følelse og fantasi form i en sådan grad, at han, i hvert fald mentalt, kan bevæge sig ind i spejlbilledet i søen. Revnen i murværket på “the House of Usher” fortaber sig i søens mørke vande og bliver til en “causeway”, som fortælleren kan krydse over i fantasiens rige:

Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zig-zag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn.

Noticing these things, I rode over a short causeway to the house [...]. (79)

På denne vis er det en historie om en rejse ind i fantasiens rige, hvor overnaturlige aspekter af tilværelsen kan tage form, så længe teksten står på, men hvor det formløse, i det øjeblik det er på grænsen til at tage fysisk form, imploderer i ingenting, fordi fantasiens og følelsernes rige ultimativt er uforenelige med ordenes og fornuftens rige. Dermed etablerer fortællingen også en negativ dialektik mellem fortællingens to modi. Mens fortællingen for vor rationelle fortæller handler om slutbilledet, hvor Madeline kaster sig over Roderick og huset Usher forgår, så handler fortællingen i relationen mellem læser og tekst om selve skabelsen af disse forfaldsbilleder. Værket bliver en negativ dialektisk figur, hvor de to modsattede niveauer fastholdes i et skabt forfaldsbillede. Fantasien eller teksten imploderer med andre ord, fordi den ikke kan fastholde sin betydning i en blivende tilstand. Den kan ikke krydse grænsen mellem kunst og verden. Således lukker den sig om sig selv for at få poetisk kraft, men netop derigennem ligger også dens implosion. På samme vis som “the House of Usher” i teksten opsluger sig selv og falder ind mod den revne, der er i midten af bygningen, falder værket “The Fall of the House of Usher” ind mod sit eget forfaldsbillede. I dét midtpunkt står en spejling af teksten i parafraseret form, digtet “The Haunted Palace”. Når fortællingen er læst færdig og bogen lukkes, falder dens to dele ind mod sig selv.¹⁰⁰ For-

100 Som rå tekst udgør første halvdel af teksten 20436 tegn, mens sidste halvdel efter digtet udgør 20068 tegn, 219 linjer mod 218 linjer. På denne vis mimer tekstens konkrete udformning også dens forfaldsmønster.

dobling og forsvinding bliver to sider af samme sag ligesom skabelse og destruktion er det. Netop herigennem bryder Poe med en traditionel forståelse af det groteske. Formen er selv en del af problemet, som følge af formlogikken. Derfor kan kunstværket heller ikke forløse, men kun demonstrere den samfundsmæssige realitets manglende forløsningsmulighed immanent igennem kunstværkets egne formproblemer:

Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form.¹⁰¹

Poes værk afviser således en traditionel groteske, der indskrives sig eller bliver indskrevet i en statisk orden. Destabiliseringen af en etableret orden er ikke blot en momentan forskydning af optik eller en subversiv modmagt. Destabiliseringen er selve fundamentet, for værkets skabelse. Han fastholder værkets dobbelthed og derved også både dens uendelige potentialitet og uformåenhed.

Materiens plasticitet

På samme vis som Poe arbejder en materialitet frem i sine værker ved at af-materialisere værkets indholdsside, er heller ikke Francis Bacons malerier en direkte fremvisning af det monstrøse. Gruen kan ikke fastholdes i en ren form, men er i stedet kendetegnet igennem dens overskridende og opløsende karakter. Det får den franske filosof Gilles Deleuze (1925-1995) til at indlede sin bog *FRANCIS BACON – Logique de la sensation* fra 1981 med en radikal påstand om, at Bacons malerier, på trods af at de er fyldt med snerrende hunde, furier, monstrøse væsener osv., overhovedet ikke handler om en repræsenteret vold, men derimod om:

A violence that is involved only with color and line: the violence of sensation (and not of representation), a static or potential violence, a violence of reaction and expression. For example, a scream rent from us by a foreboding of invisible forces: “to paint the scream more than the horror...”¹⁰²

Deleuze er ikke helt forkert på den. En væsentlig del af grunden til maleriernes voldsomhed er nemlig ikke repræsentationens snappende tænder, men i stedet penslens deformation af selvsamme repræsentation. Omvendt er det svært helt at forkaste det figurative element i malerierne og gøre ham til ren formalist. For styrken i malerierne ligger heller ikke blot i en kontrastfyldt farvesammensætning eller en uregerlig pensel. Tværtimod er det i selve samspillet mellem penslens udviskning og deformation af det figurative og dens samtidige fremstillende funktion, at gruens materialitet vokser frem. Det er i den dialektiske bevægelse mellem det figurative og dets opløsning, at skriget opstår. Ligesom Poe arbejder Bacon således med at lade værkets forskellige momenter både mime og kontrastere hinanden på samme tid. I “The Fall of the House of Usher” var forfaldsfortællingen samtidig en skabelsesberetning; i mange af Bacons malerier tilføjer malerstrøgenes vold

101 Adorno 1970b, s. 16.

102 Deleuze 2003, s. x [romertal].

eller endda deres udtværing samtidig en materialitet til værket. Hos den tyske litterat Peter Bürger (f. 1936) lyder det:

Bacon's painting process too derives its energy from the tension between even paint application and gestural brushstrokes, just as his entire working process is characterised by the contrast between calculation and spontaneity.¹⁰³

Eftersom Bacons værker således kan karakteriseres igennem deres spændingsfyldte enhed, hvor deres enkelte elementer ikke synes at kunne finde hvile, er det også svært at redegøre for Bacons kunsthistoriske forlæg og inspirationskilder. Den ensomhed, som mange af hans værker udskriger, er nemlig ikke fremmed ift. Bacons egen kunsthistoriske position. Selv i en afhandling som denne, hvor jeg forsøger at samle en række kunstnere under fællesbetegnelsen "grotesk modernisme", synes de hver især at stå så isolerede, at der aldrig bliver tale om en egentlig fællesgruppering. Kafka og Beckett, Bacon og Giacometti, de Kooning og Wols: linjer kan trækkes, ligheder identificeres, men kunstnerne er nået til en sådan lighed igennem deres egen isolerethed – ikke igennem manifester eller kunstneriske grupperinger. Alligevel er det fristende at trække forbindelseslinjer. Er Bacons tidlige værker, f.eks. *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* fra 1944, ikke dybt inspirerede af surrealismen? Er en del af hans senere portrætter, f.eks. *Studies for a Self-Portrait* fra 1979, ikke en form for neo-futurisme? Bacon ville entydigt benægte sådanne forhold. På trods af at han står på skuldrene af en kunsthistorie, som han bruger voldsomt som inspirationskilde, bl.a. ved at male nye versioner af andre kunstners malerier, insisterer han på sin egen historiske isolation. En af grundene til dette er at finde i den måde, han arbejder med historien på. Ligesom hans malerier er spændingsfyldte, således er relationen også til de kunsthistoriske forlæg. Han etablerer en kontrast til det, der var, som, ikke blot en simpel negation, men en fremhævelse af noget nyt ved såvel det oprindelige værk som ved den nutid, Bacons værk befinder sig i.

I forlængelse af Adorno kan der argumenteres for, at en simpel negation af et kunsthistorisk forlæg ikke reelt er en modsætning, da en sådan negation tværtimod indskriver



Billede 8. Francis Bacon: *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*

103 Bürger 2006, s. 33.

sig i oplysningstænkningens historiefilosofi. Når COBRA-maleren Asger Jorn (1914-1973) eksempelvis benytter trommesalsmalerier som et kanvas for et opgør med det følelsesfulde og sværmeriske, så understøtter han samtidig idéen om, at nutiden er højdepunktet i historien – at historien bevæger sig mod forløsning og frihed. I den forbindelse fremtræder trommesalsmalerierne som et endimensionelt forhistorisk punkt, som Jorns negation kan gøre op med. På denne vis udkaster hvert enkelt punkt sig i sin nutid som et historisk højdepunkt. Men det gør det ved at reducere fortidens punkter til manipulerbare objekter. Fortiden bliver nutidens slave. Bacons arbejde med fortiden er modsat. Han benytter nutiden til at belyse fortiden på en måde, der nuancerer den traditionelle reduktive opfattelse af fortidens momenter. Herigennem kaster han også nyt lys på nutiden. Eksplicit gøres det ved, at hans malerier er udtryk for en samtidighed, implicit ved at fremvise, hvorledes en sådan samtidighed er foregrebet af historien. Et fint eksempel på denne praksis er at finde i Bacons serie af malerier, der er bygget over Diego Velázquez' (1599-1660) berømte maleri *Portrait of Pope Innocent X* fra 1650. Det er ikke Bacons mål at afsløre Velázquez' barokmaleri som falsk, men tværtimod at forstærke dets allerede iboende momenter. Kunsthistorikeren Armin Zweite (f. 1941) gør opmærksom på, hvorledes Velázquez' maleri selv refererer til et endnu tidligere paveportræt: Raphaels portræt af Julius II fra 1511.¹⁰⁴ Hos Velázquez er der ikke mange spor af den indadvendte pave, vi finder hos Raphael. I stedet præsenteres vi for en udadvendt pave, der fastholder beskueren med sit blik. Det er et portræt, som:

Subtly personifies authority and sovereignty, while at the same time conveying a sense of openness and sympathy along with other virtues such as restraint and modesty, astuteness and decisiveness.¹⁰⁵

I forhold til en sådan beskrivelse kan Bacons serie af malerier, der er inspirerede af Velázquez', synes at være en direkte negation. I *Study after Velázquez* fra 1953: paven kigger ud i en intethed; hans mund er blottet i et stumt primalskrig; de før så afslappede hænder lukker sig nu krampagtigt om kanten på armlænene, som sad han i den elektriske stol; bagtæppet synes at være blevet forgrund. Men som også Deleuze har gjort opmærksom på, synes en del af disse genfortolkninger at have sin rod i det oprindelige maleri.¹⁰⁶ Hos Velázquez synes Bacon at være foregrebet. Bagtæppet synes allerede at være på vej mod forgrunden; munden er knebet sammen som for at tilbageholde et skrig; øjnene synes allerede at se noget usynligt tårne sig op, mens hændernes nonchalante afslappedhed står i kontrast til den stive overkrop. Ifølge Deleuze har Bacon således "hysteriseret" paveportrættet. Alle elementer har mistet deres tilbageholdenhed, men samtidig præsenterer de et ubønhørligt statisk objekt. Ligesom Velázquez' pave er fanget imellem det sekulære og det metafysiske, mellem omverdenen og den statiske rolle, som er ham tildelt, er også Bacons pave fanget i et mentalt rum, signaleret igennem de gitteraftegninger, som typisk omkranser hans pavefigurer. Men hos Bacons pave er splittelsen mellem det metafysiske og det jordiske anderledes. Gardinet har flyttet sig til forgrunden. I stedet for at spændingen ligger i pavens jordisk tildelte rolle som guds repræsentant og afstanden til den bagvedliggende

104 Zweite 2006, s. 69.

105 Zweite 2006, s. 69-70.

106 Deleuze 2003, s. 53.

metafysik, som han er en repræsentation af, er det selve spaltningen mellem subjekt og objekt, mellem beskueren og den sete, som genindskriver det metafysiske element. I mødet med beskueren synes Bacons pave at opdage, at han ikke blot kigger ud. Der er også nogen, som kigger ind og som derigennem griber ham som objekt. Derfor er alle maleriets handlemomenter også forskudt fra selve indholdsplanet til formplanet. Der er en voldsom energi i penselstrøgenes løselige aftegning af hans kjole eller arme. Men indholdsmæssigt er kun konturerne af et menneske aftegnet. Og selv dette menneskes skrig synes at være uden bevægelse – et skrig, der er nu og altid. På denne vis fuldfører Bacon en sekulariseringsproces, som Velázquez' portræt kan siges at være en mellemstation i. Nu er paven kun menneske. Men med tabet af metafysikken indstiftes en ny negativ minimalmetafysik: vi er alle isolerede, fanget i vores egen subjektivitet – objekter for den Anden, vi ikke kan gøre os fri af, men heller ikke kan nå. Dobbeltgheden i Bacons paveportrætter er således, at han på den ene side indskriver sig selv i en historisk proces, hvor udtrykket synes at være en omvendning af udgangspunktet: pavens magt og autoritet forvandles til brutalitet og desperation. På den anden side negerer han selvsamme historiske proces: bag overfladen har der altid kun været desperationen og brutaliteten.



Billede 9. Diego Velázquez: Portrait of Pope Innocent X



Billede 10. Francis Bacon: Study after Velázquez

Hvis vi kort vender tilbage til Jorns negation af trommesalsmalerierne, så tydeliggøres forskellen mellem Jorn og Bacon. Jorn indskriver sig i en historisk kanon ved at gøre op med fortidens momenter, men kommer derved til at fortsætte selvsamme. Bacon derimod undersøger bagsiden af kanonen. Han fremhæver bagsiden af fremtrædelsen, alt det underdrejede, det historien forsøger at udviske: skriget bag den lukkede mund.

Det er interessant at sammenligne Bacons skrig med den moderne kunsts måske mest kendte skrig, som vi finder det hos Edvard Munch (1863-1944). Munchs *Skriget* fra 1893 har naturen som arena. Det er sjælelivets krise krænget ud i en natur, som subjektet er i fare for at forsvinde i. Hos Bacon rummer naturen



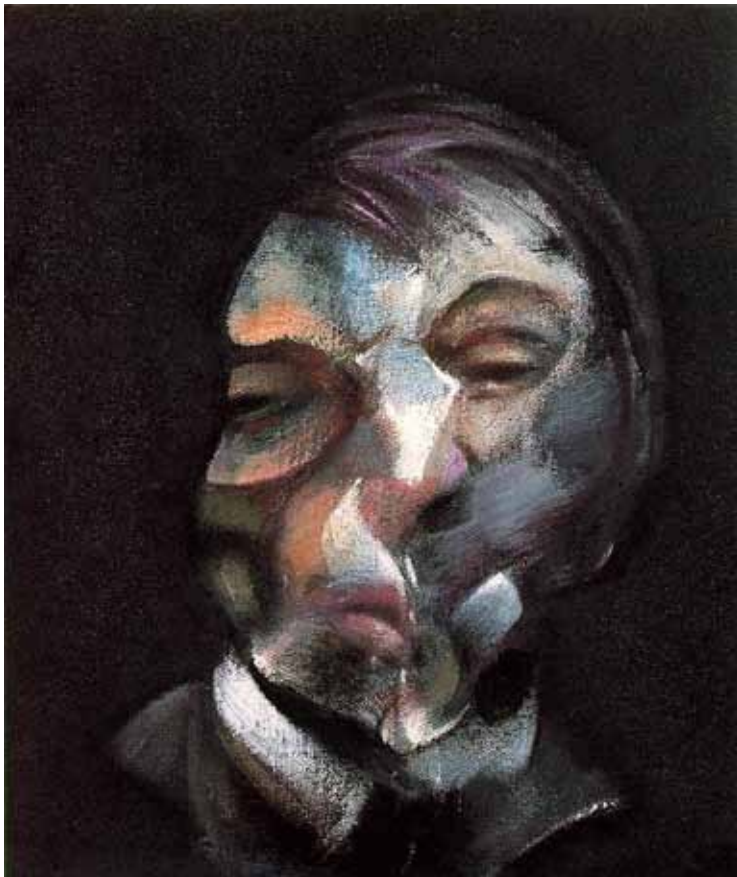
Billede 11. Edvard Munch: *Skriget*

hverken trøst eller flugt. Natur og menneske er gensidigt udelukkende størrelser. Bacons menneske fremtræder i tomme, plastiske rum. Og selv om kroppenes forvredne former fremhæver mennesket som kød frem for ånd, er der ikke noget afsæt eller mål for en sådan kropslighed. I Bacons univers er menneskets muligheder for agens knyttet til instinkterne, til kroppen og drifterne, men samtidig determinerer disse mennesket. Således er kødet på samme tid udtryk for liv og bevægelse og forstening og død. Eller med andre ord: det er igennem vores kødelighed, at vi bliver til, men det er også herigennem, at et ydre blik gør os til – som kød i en slagterbutik.

For Bacon selv udtrykte en sådan dobbeltbevægelse i menneskelivet en søgen efter sandhed: "I believe that realism has to be re-invented".¹⁰⁷ Hermed mente han at gøre op med en traditionel form for repræsentation, som ikke var andet end illustrativ og dermed blot en afglans af virkeligheden. Det betyder imidlertid også, at kunsten må tilnærme sig en sandhed om virkeligheden ad omveje. Igennem deformation, genskabelser og ulige sammensætninger skal menneskelivets og virkelighedens intensitet fremstilles. På den vis bliver Bacons realismebegreb også fuldstændig kunstigt; det bliver en række remedier, som fører seeren bort fra den umiddelbart genkendelige virkelighed for, at vi derigennem kan erfare dens virkelige beskaffenhed. Ikke fordi virkeligheden er konvulsiviske eller forvredne kroppe, skrigende paver eller deforme objekter fanget i et ingenmandsland, men fordi spændingen mellem det illustrative og bruddene på selvsamme etablerer en æstetisk spænding som, ifølge Bacon, er sand.

Det kan være fristende at se Bacons portrætter som et forsøg på at undslippe maleriets karakter af øjebliksbillede for, i stedet, at fange mennesket i bevægelse. I en sådan forstand ville Bacon fremstå som en slags neo-fururist, der har lagt teknologibegejstringen bag sig. I eksempelvis Bacons *Self-Portrait* fra 1971 kan man forestille sig, hvorledes der er tale om et forsøg på at fastholde objektets hurtige bevægelse af hovedet: ansigtet synes fyldigere end

107 Cit. efter Davies 1986, s. 110.



Billede 12. Francis Bacon: *Self-Portrait*

naturligt på den ene side, mens det er udhulet på den anden side. En sådan læsning vil imidlertid reducere Bacons værker til blot at være illustrative. Der ville være tale om en teknisk innovation, mens malerkunstens grundlæggende grammatik, og dermed den grundlæggende metafysik, ville forblive uforandret. Bacon udtrykker en radikalt anden måde at anskue repræsentation på, eftersom han tilnærmer sig den igen gennem spændingsetableringen mellem maling som både fysisk materiale og figurativ form. For ham er maleriet således ikke gennemgangsled til noget andet. Indeholdt i selve malings karakter af både at være amorft materiale og samtidig at være kroppen, der skæres ud af

dette materiale, fremstår hans værker som æstetiske enheder, der kun peger mod sig selv og deres egen paradoksale formlov. I *Self-Portrait* er det umuligt at adskille de individuelle ansigtstræk fra de penselstrøg, som maler dem. Ydermere gør ansigtstrækkene opmærksom på deres egen karakter af at være malede, at være kunstige, som følge af Bacons brug af en bred pensel. Bacons plasticitet er på denne måde et forsøg på at fastholde værkernes immanente forarbejde – at undsige alt det, der ligger uden for værkerne.

Man kunne overveje, om de abstrakte ekspressionister i USA ikke i højere grad end Bacon undsagde sig repræsentationen og lod deres værker lukke sig om sig selv. Men de gør det netop på bekostning af spændingen. Hermed bliver eksempelvis Jackson Pollocks (1912-1956) eller Mark Rothkos (1903-1970) billeder også til manipulerbare objekter. Der er intet i dem, der yder modstand mod samfundets *indoptagelse* af dem som behagelig dekoration eller *udgrænsning* som ligegyldigt krimskrams. Mao. bliver Rothkos storladne farvefelter og Pollocks drip-paint perfekte gennemgangsled for hvilken som helst subjektiv stemning, man forsøger at hælde i dem. Når Bacons portrætter alligevel ikke helt undsiger sig de objekter, de portrætterer, skyldes det, at selve denne dobbelthed mellem at være bundet til samfundet og samtidig at frigøre sig selv herfra, mellem at være noget for noget andet og være noget i sig selv, er absolut nødvendig, såfremt kunsten skal bevare en rest af mulighed for at udsige en sandhed om menneskelivet. Med et ekko fra Samuel Beckett: “the only possibility of renewal lies in opening your eyes and seeing the present-day disaster, a disaster which can’t be understood but which must be permitted to come in because

it is the truth.”¹⁰⁸ Det er i bestræbelsen på at gøre sig fri ved at åbne øjnene for den krise-tilstand, mennesket befinder sig i – ikke i det tomme postulat om frihedens mulighed – at kunsten bliver betydningsfuld. Men en sådan bestræbelse bliver kun holdbar, såfremt den fastholder sin egen dobbelte natur: at skrive sig selv frem *og* sit eget ophør, at male sig hel *og* udviske sig selv – i samme bevægelse.

Historisk inddæmning

For hvert ord, der sættes på papiret, for hvert begreb, der introduceres, for hver fase af det groteskes udtryk eller dets teori, der gennemgås, synes endnu en skovlfuld jord at kastes på den ruinhob af ødelagte meningskomplekser, vi kalder historien. De første to kapitler i denne afhandling udgør på denne vis en ophobning af fejlslag. Men det er i disse fejlslag man, som arkæologen, der firedes ned i Aventinerhøjen omkring år 1480, må nedsænke sig, såfremt en nogenlunde holdbar definition og afgrænsning af den groteske modernisme skal leveres. For selv om det groteskes historiske udtryk synes overlevede, udgrænsede eller subsumerede i en herskende orden, udgør de og deres historiske forfaldsbevægelse stadig en særlig modus, som synes central i den groteske modernisme.

Det er ganske nemt at identificere en række formelle træk ved den groteske kunst. Den synes at være grænsesprængende, deformerende, hyperbolsk osv. Men ingen af sådanne træk er særligt afgrænsende for det groteskes virke, fordi sådanne definitioner ikke medtænker, hvorledes det groteske synes kontinuerligt at opponere imod den herskende ordens metafysiske overbevisninger. Gør man blot det groteske til ren klassifikation af bestemte formelle træk, underminerer man hele det groteskes forsøg på at antage karakter af proces og de implikationer, dette indebærer. Dernæst får man svært ved overhovedet at tale sammenhængende om det groteske, eftersom det groteskes overordnede stiltræk findes i større eller mindre grad i stort set al moderne kunst. Ja, faktisk kan man spørge sig selv, om kunsten ikke netop kommer til syne i f.eks. deformeringer og hyperboler af de prosaiske rationelle tegnsystemer. Mens identifikationen af visse stilistiske træk ved det groteske således er åbenbar, må blikket ikke desto mindre forsøge at fastholde, hvorledes det groteske arbejder – ikke hvilke tekniske remedier det anvender til dette arbejde. Ligesom det groteske forskyder fokus fra indhold til effekt, må også forsøget på at gribe fænomenet forskydes fra opsummeringen af remedier til beskrivelsen af proceskarakteren.

Det groteske synes i alle dets historiske udtryk at rumme et spil mellem periferi og centrum, det marginaliserede og det herskende. Det er som oftest kommet til udtryk igennem det groteske som en direkte negation af de herskende former, eksempelvis i karnevalskulturens fremhævelse af røvhullet som sæde for skabelse eller profaneringen af det hellige. Ud over at sådanne omvendinger ofte eksplicit udtrykker en øget interesse for materien frem for et muligt idealt indhold, rummer selve modstillingen mellem centrum og periferi en lignende implicit interesse. Selv i den tidlige groteske renæssancekunst, som vi finder den hos eksempelvis Raphael, bliver fremstillingen af det mytologiske eller ideale præget af en afsøgning af materialets egne muligheder, i stedet for at malerierne blot skal agere

108 Cit. efter Trucchi 1976, s. 1.

gennemgangsled til det guddommelige. Det groteske peger altså i høj grad på sig selv som materialitet og de mulighedsbetingelser, der følger heraf. Derved bliver det groteske også en afsøgning af grænserne for såvel kunsten som materialets muligheder. På denne vis indskrives en metafysisk dimension i det groteskes virke: det er en immanent undersøgelse af sit væsens grænser. Materialitet og metafysik bindes sammen i det groteske, fordi det bliver igennem bevidstheden om det selv som en strukturerende (u)orden, det etableres i opposition til en ydre herskende orden. Med andre ord udtrykker det groteske en stigende bevidsthed om adskillelsen af tegn og virkelighed og en søgen efter denne virkelighed. Det groteske udtrykker bevidstheden om, at betydning ikke er gudgivet og statisk, men fluktuerende og menneskeskabt. Når det groteske således i moderne undersøgelser ofte bliver kaldt realistisk, skyldes det to forhold: for det første afviser det groteske et ahistorisk verdensbillede, hvor betydning er ideale størrelser, og vender sig i stedet mod materialiteten og det historiske. For det andet udtrykker det groteske en modmagt til den herskende orden, der stadig i en eller anden grad abonnerer på et ahistorisk verdensbillede. I kombination med det groteskes undersøgelse af materialitetens mulige former er det nemt at se, hvorfor det groteske også har en tendens til at stivne i ny form. For iboende i etableringen af sig selv som modmagt og i indskrivelsen af et metafysisk aspekt heri ligger også en forestilling om overskridelse og emancipation. Derfor ses ofte en tendens til, at det groteske historiserer og relativiserer for blot at omvende og sætte sig selv i kongens stol. Nedsynkelsen i materialiteten synes at uddrage nye ideale former. Det groteskes repræsentation af andethed bliver til en positiv manifestation af denne som sandhed.

Det groteskes historiske "sandheder" bliver således overskredet af historien selv. Det groteskes former og dets metafysik bliver gribeligt for såvel den herskende orden som historien. På denne vis kan der handles med det. Det groteske kan udgrænses, indoptages eller simpelthen afsløres som falsk. Og det er netop det, der er sket med det groteske i hele dets historiske udvikling. Hvis det groteske udtryk ikke allerede fra begyndelsen har stået i en eller anden ordens tjeneste, er det hurtigt blevet indskrevet eller har det hurtigt indskrevet sig selv i en sådan orden. Men derved gør det groteske også vold på sit eget udgangspunkt: spændingen mellem det perifere og det centrale opløses til fordel for forsøget på at udkaste en ny orden, et nyt centrum. Dobbelttheden, der ellers er central i det groteskes virke, afvises af det groteske selv.

Den groteske modernisme derimod fastholder negationen i sin yderste radikalitet. Den undlader at opløse spændingen ved at etablere nye positioner. I stedet bliver den en fluktuerende enhed af modsatrettede elementer, der konstant udkaster og underminerer hinanden. På denne vis arbejder den groteske modernisme på undersiden af tegnene. Tegnenes betydning ligger ikke i deres begrebslige manifestation, men som implicit henvisning til den amorfe masse, tegnene er skåret ud af – de rester, som formen lader bag sig. Som sådan peger den groteske modernisme også tilbage på det groteskes historiske bevægelse. For ligesom det groteske er en historisk proces af modstand og indoptagelse/udgrænsning, er den groteske modernisme selvsamme fastholdt i et værk. I modsætning til det groteske forskyder den groteske modernisme således endegyldigt fokus fra en given statisk orden og mening, som trods alt er slutproduktet i det groteskes forskellige historiske udtryk, til selve effekten, der genereres af spændingen mellem værkets uorden og orden.

Når jeg alligevel har fremhævet aspekter af såvel forskellige forestillinger om det groteske som forskellige fænomenologiske og psykoanalytiske positioner, er det ikke *udelukkende* for at etablere et historisk bagtæppe for den groteske modernisme. Og det er heller ikke *blot* for at fremvise disse positioners fejlslag. For ud af ruinerne af min kritik, mener jeg, at visse aspekter af teorierne kan bruges til at fremvise sider af også den groteske modernisme. Selvom teorierne som helhed altså ikke er anvendelige, er de med til at begrebsliggøre et felt, hvorved de i hvert fald kan bruges som indgangsvinkel til forskellige udtryk i den groteske modernisme. Kritiske røster vil muligvis indvende, at jeg dermed også forbryder mig mod den særegenhed, som disse teorier gør krav på. Og det kan ikke anfægtes, at alt imens jeg kritiserer teorier for at fetichere deres genstandsfelt, instrumentaliserer jeg selvsamme teorier, således at jeg kan benytte brudstykker af teorierne i min overordnede undersøgelse af den groteske modernisme. Jeg er altså skyldig i at begå samme overgreb mod teorierne, som jeg mener, at de begår mod deres materiale. Som forsvar vil jeg anføre, at det ikke er *teoretiseringen* af genstandsfeltet, som er denne afhandlings hovedsigte, men tværtimod at undersøge feltet, mens jeg forholder mig så loyalt som muligt over for de enkelte værker. Kan jeg ikke undslippe begrebslighedens tvang, vælger jeg entydigt at stå på værkernes side. Såfremt Kristevas begreber om det abjekte eller det semiotiskes relation til det symbolske kan agere dåseåbner i forhold til et værk, vil jeg ublu benytte mig af det – uden af den grund at reducere værket til et feministisk-psykoanalytisk skema. Ligeledes vil Bakhtins kropsgroteske eller semiotiske topografi kunne åbenbare pointer i visse af de behandlede værker, men det betyder ikke, at værkerne subsumeres af hans teori. For værkerne kan netop kun gribes i deres processuelle arbejde – ikke i en stivnen i mening. På den vis er det enkelte værk en prisme, som spreder sit lys i en række forskellige retninger. Hvis værket derfor skal “fastholdes”, må undersøgelsen ikke tage afsæt i, hvor lyset lander, men i hvordan det er en prisme. Det er ikke det, værket belyser, der er så interessant, men hvordan værket etablerer sin prismatiske udfoldelse.

Grotesk modernisme i Danmark

Den groteske modernisme i Danmark er lige så rig og mangfoldig som dens internationale pendant. I litterær sammenhæng kommer den hyppigst til udtryk i romangenren, hvilket samtidig er en mulig grund til dens relativt ringe behandling, eftersom dansk modernismeforskning primært har haft fokus på den lyriske modernisme.

Når det netop er i romangenren, at den groteske modernisme udfolder sig, skyldes det dels arven fra den nye franske roman, dels romangenrens udfoldelse af linearitet. Mens lyrikken og til dels novellen arbejder med rumkonkretion, er det tidsdimensionen, som træder frem som romanens væsentligste virkemiddel. I tidsdimensionen ligger en mulighed for at illudere et subjektivt udsigelsespunkt, hvor der er harmoni mellem virkeligheden og subjektets udlægning af denne. Romanen kan etablere et narrativ og en finalitet, som ikke er menneskelivet beskåret, eftersom subjektets narrativ altid er ikke-afsluttet og i proces. På denne vis udgør romangenren en redning af meningen fra tidens tilintetgørende magt. Læseren får mulighed for at handle med et tidsligt afsluttet forløb. Tillader romanen imid-

lertid dette, bliver den samtidig til en falsk fortælling om meningsfuldhed, fordi subjektets processuelle karakter er i opposition til den fastlåste og evigtgyldige mening, som en sådan fortælling præsenterer. Ligesom subjektet kæmper en evig kamp for at bryde fri af sin egen subjektivitet for herigennem at tilskrive sit liv mening, må også romanen arbejde imod sit materiale, sproget og tiden, såfremt den skal rumme et sandt erfaringspotentiale. Det resulterer i, at den traditionelle handlingslogik erstattes af en række ikke-narrative strukturtræk, såsom inversioner, gentagelsesstrukturer, metafor konstruktioner osv. Disse æstetiske redskaber, der tidligere var det narrative forløbs tjenere og altså skulle underbygge den tidlige fremstillings pointer, bliver i den nye franske roman og i den groteske modernisme centrale figurer i forhold til fremskrivningen af subjektets processuelle pendulering mellem meningsudkastelse og -negation. Således udtrykker den groteske modernisme ikke blot et opgør med en traditionel forståelse af mimesis; den er samtidig et forsøg på sandt at mime subjektets grundlæggende konstitution.

På trods af at denne afhandling har et tværæstetisk udgangspunkt, er fundamentet for indkredsningen af den danske groteske modernisme prosalitteraturen. Det skyldes flere forhold. For det første synes den litteraturhistoriske behandling – i højere grad end det gør sig gældende i andre kunstformer – at være særdeles mangelfuld. For det andet udfolder en dansk modernismediskussion sig netop primært inden for de litterære institutioner. For det tredje har den litterære groteske modernisme i Danmark været særligt aktiv i årene 1960-1990, og denne kondensering letter muligheden for at skitsere grænsedragningerne i feltet. For det fjerde medfører mit fokus på prosaen som grundsten for min indkredsning, at jeg samtidig kan påpege væsensforskelle internt i feltet: fordi en del af de ydre rammer er de samme, træder også forskellene i arbejdet med romanens tids- og sprogproblematik tydeligere frem.

De forskelle, jeg mener at kunne finde i de forskellige prosavarianter af den groteske modernisme, suppleres med en række læsninger af billedkunstnere. Det er således mit håb, at billedkunsten dels kan indgå i den kunsthistoriske bevægelse, jeg har fremskrevet, dels kan tjene til en dybere forståelse af de prosatekster, jeg behandler. Der er imidlertid også en anden pointe i inklusionen af billedkunstneriske udtryk for grotesk modernisme. Derigennem ønsker jeg at imødegå forestillinger om, at et modernismebegreb forankret i genre fyldestgørende kan beskrive den behandlede kunst. Den groteske modernisme er en bestemt måde at arbejde med materiale og udsigelse. Den er ikke bundet til bestemte materialer.

De billedkunstneriske udtryk er for nogles vedkommende i en vis grad blevet behandlet i dansk kunsthistorie, men egentlige værklæsninger er ikke foretaget, og ofte indplaces de i en modernismekontekst på baggrund af stilistiske ligheder med andre kunstnere, som ikke nødvendigvis siger noget om det egentlige kunstneriske udtryk.

Min udvælgelse er overordnet set eksempelbaseret. Læsningerne skal på den ene side markere spændvidden i den groteske modernisme, men også samtidig demonstrere sammenhængen internt i feltet. Spændvidden udfoldes som tidligere nævnt både inden for den enkelte genre – i litteraturens tilfælde: prosaen – og kunstgenrer imellem. Derudover har jeg også forsøgt at demonstrere spændvidden i tid. Selvom Vibeke Grønfeldt og Christian Skov er relativt samtidige, har jeg således valgt at analysere Grønfeldts første roman,

mens jeg analyserer Skovs seneste. Endeligt har jeg ønsket at inkludere både mandlige og kvindelige kunstnere for derigennem også at overskride eventuelle kønsforestillinger knyttet til feltet. Mine udvælgelseskriterier er altså i høj grad baseret på didaktiske hensyn. Grundkriteriet er imidlertid af æstetisk art: der skal være tale om en kunst, der etablerer en radikal dobbelthed, hvor skriften på én gang skriver og destruerer sig selv som meningsgivende instans – penslen maler og udvisker med samme strøg. Kun herigennem formår kunsten, som tidligere nævnt, at holde sig fri af meningskategoriernes reduktive udsigelse. Kun herigennem kan oplevelsen af sporene af det ikke-identiske videregives. Andre stilbaserede eller indholdsmæssigt betingede parametre såsom subjektets isolation og ensomhed eller opløsning af narrativitet og udpræget brug af intertekstuelle referencer er således muligvis hyppigt forekommende i den groteske modernisme; men den kan ikke defineres herigennem.

Mine læsninger falder i tre dele. I hver del behandler jeg en forfatter og en billedkunstner i hver deres respektive kapitel. Formålet hermed er ønsket om at bevare en vis grad af autonomi. Læsningen funderes i det enkelte værks spil med sin materialitet. Disse læsninger forsøger jeg imidlertid slutteligt at udvide ved at trække linjer mellem kunstnerne i et mindre tredje kapitel. De tre dele, der altså hver består af to læsninger og en samlæsning, repræsenterer hver især deres særlige spor i den groteske modernisme.

Første spor, som består af forfatteren Vibeke Grønfeldt (f.1947) og billedkunstneren Doris Bloom (f. 1954), er kendetegnet igennem en tegnrigdom, som puster sig op i en kredsen efter det centrum, som tegnene selv synes at gøre bort. Således er der tale om tomme tegn, der i deres evindelige kredsen alligevel kommer til at aftegne en subjektivitet.

Vibeke Grønfeldt betragtes ofte som en sart sansende beskriver af moderniseringen af provinssamfundet i det 20. århundrede. Men den konkrete provinserfaring og -forankring iscenesættes i særligt hendes tidlige bøger med en voldsom æstetisk radikalitet, hvor selve erfaringsrummet synes at blive overskygget af det konkrete æstetiske arbejde og den modernistiske sprogproblematik, som det udtrykker. Ofte sammenlignes hun med forfattere som Jens Smærup Sørensen (f. 1946) og Kirsten Thorup (f. 1942), fordi også disse kombinerer provinserfaringer med modernistiske sprogteknikker. Dele af disses forfatterskab vil jeg mene befinder sig i periferien af den groteske modernisme, omend deres værkers nedbrydningsarbejde oftere privilegerer indholdssiden end det æstetiske. Selvom Smærup Sørensen således til tider arbejder med en slags kropsgroteske og Thorup sprænger sine fiktioner ved at lade fremstillingen være aperspektivisk og ikke-hierarkisk eller de begge arbejder med en parodierende og underminerende distance til deres stof, så vil jeg mene, at der er en radikalitetsforskel mellem deres arbejde og Grønfeldts tidlige værker.

Doris Bloom er på mange måder en diametral modsætning til Grønfeldt. Hvor Grønfeldt er rodfæstet i provinsen, er Bloom den evigt hjemløse. Som jøde, der voksede op i Sydafrika og nu er bosat i Danmark, maler hun hjemløshedens sted frem i sine billeder. De er imidlertid ofte, som tilfældet også er hos Grønfeldt, forankret i en konkret lokalitet. Malerierne udtrykker ofte barndomserfaringer og oplevelser fra årene i Sydafrika. Men de vidner stort set altid om spænding, ufrihed og vold – om ikke-beboelige steder. Teknisk set minder hendes voluminøse menneskekroppe en del om visse af Svend Wiig Hansens (1922-1997) malerier (f.eks. hans berømte *Menneskeridt* fra 1959). Ligheden er ikke tilfæl-

dig, for Wiig Hansen fremstår som et af forlæggene for den danske groteske modernisme. Hans evigt søgende – frie og dog fastbundne – menneskeskikkelser udtrykker i hvert fald på indholdsplanet den groteske modernismes erfaring. Men mens Wiig Hansens værker er eksistentielle, er Blooms på én gang eksistentielle og udtryk for en kulturdiagnostik. Det eksistentielle udtryk hos hende etableres igennem den konkrete, historisk erfarede, oplevelse af det mellem menneskelige møde. I Blooms arbejde finder man yderligere inspiration fra Francis Bacons og Chaim Soutines (1893-1943) kødfulde materialitet. Bacons og Soutines værker udtrykker imidlertid en forfinelse af et særegent udtryk, hvor Bloom derimod anvender en række forskellige teknikker, som hun lader støde sammen i en heterogen enhed.

I det andet spor, som består af forfatteren Jens-Martin Eriksen (f. 1955) og billedhuggeren Jørgen Haugen Sørensen (f. 1934), finder vi et langt mere asketisk udtryk. Ganske vist emmer værkerne af obsceniteter, men tegnene er svundet ind til et minimum. Herigenem forsøger kunstnerne at finde frem til de sproglige og førsproglige grundkonstanter, som determinerer menneskelivet. I dette grænseland knyttes sprog og instinkt sammen i tegn, der afsætter sig som voldelige spor i subjektet og på samme tid tildækker volden gennem eufemismer.

Jens-Martin Eriksens forfatterskab har kredset om unge eksistenser, som, pga. en fortidig traumatiserende hændelse, er stængt ude fra sproget som en meningsgivende konstruktion. Subjektet må derfor skrive sig igennem sin egen traumatiske erfaringshorisont for at bryde igennem til en livgivende sproglighed. Med kun traumets sprog til sin rådighed må subjektet forsøge at finde frem til en mulig fremtid ved at afsøge fortiden for mening og helhed, som derigennem kan udgøre et fundament for videre udvikling. Eftersom Eriksen loyalt lægger vinklen hos sine traumatiserede romansubjekter, medfører det en hakkende, gentagende syntaks, hvor linearitet og perspektiv er fuldstændig opløst, fordi subjektet ikke kan overskue sit eget liv. Fortid og fremtid glider sammen i nuets fravær af mening.

Jørgen Haugen Sørensens skulpturer arbejder kontinuerligt med formens problematik. Som konkrete snit og stik i materialet afsætter hans formgivning ar i værkets krop. Hændernes modellering af den bløde ler presser formerne frem, men også ud af værket. I kernen af hans arbejde rejser han spørgsmålet om, hvad skabelse er. For hos ham er den altid dobbeltbundet. Han giver liv til en form, men samtidig er den livgivende bevægelse udtryk for en vold mod materialet. Skabelse bliver derved også at fastholde. I mange af hans værker forsøger han derfor æstetisk at fremstille netop denne dobbelthed af vold og skabelse for derigennem at etablere en processuel bevægelse mellem formens livgivende og ødelæggende aspekter.

I dansk litterær sammenhæng er der ikke mange, som har matchet Eriksen og Haugen Sørensens radikalt voldelige værker. Mads Brenøe (f. 1968) kunne muligvis være en undtagelse, men hos ham forbliver volden en løsrevet chok-effekt snarere end at den indtræder i selve det æstetiske arbejde. Bedre er det i billedkunsten, hvor særligt Christian Lemmerz (f. 1959) synes at ligge i forlængelse af Eriksen og Haugen Sørensen. Hos Lemmerz finder vi samme optagethed af forholdet mellem skabelse og død som hos Haugen Sørensen og Eriksen. Jeg vil da også mene, at han hører hjemme i den groteske modernisme og kan kun beklage, at jeg ikke har fundet plads til ham. Eneste anke mod hans arbejde er, at hans

æstetisering til tider skygger for dialektikken mellem formgivning og materialitet. Det ses i særlig grad i hans hvide marmorskulpturer, hvor forfaldsæstetikken primært er reduceret til et indholdsplan. Formgivningen er så skøn, marmoret er så stofligt, at såvel den fremstillede vold som volden mod materialet glider i baggrunden.

I det tredje og sidste spor, som består af forfatteren Christian Skov (f. 1922) og maleren Leif Lage (f. 1933), forlades både første spors tomme tegnrigdom og andet spors voldelige tegnsystemer. I dette spor bevæger vi os i stedet ind i subjektets spændingsfyldte indre liv. Hvor de to tidligere spor fremstiller det problematiske møde mellem et subjekts indre og ydre, så befinder vi os hos Skov og Lage fuldstændigt i det indre rum.

Skov skriver solipsistiske romaner. De er subjektets tankestrømme, som forsøgsvis leder efter veje til at erkende og nå en ydre objektiv virkelighed for derigennem at overskride deres subjektivistiske fængsel. Hans romansubjekter er i lighed med Eriksens traumatiserede og uden evne til at komme på afstand af traumet. Men hvor Eriksens subjekter anfægtede støder hovedet mod et ekskluderende sprogs mur, så er Skovs subjekter fanget i deres manglende evne til sikkert at kunne etablere grænser mellem jeg og omverden. Det medfører en søgende sart sproglig stil, hvor subjektets skrøbelighed står i centrum snarere end det voldelige møde mellem et traumatiseret subjekt og en ekskluderende omverden.

Hos Leif Lage er noget lignende på spil. I hele sin karriere har han beskæftiget sig med menneskets ansigt. Det er imidlertid ikke portrætter, han laver, men ansigtet som kontur af subjektet. Billederne befinder sig altid på grænsen mellem det figurative og det abstrakte, og befinder sig dermed også som Skovs romansubjekter i et grænseland mellem tilblivelse og opløsning. Et særligt elegant træk hos både Skov og Lage er, at de ofte lader formningen, den være sproglig eller malerisk, udtrykke en samtidig udviskning. Den enkelte streg, de enkelte ord, som skulle afgrænse subjektet i forhold til det Andet, bliver samtidig en del af opløsningen af afgrænsningen. Det helt særlige i forhold til de to tidligere spor er således, at hvor disse kontinuerlig pendulerer mellem tilblivelse og opløsning og derved fastholder en dobbelthed i det enkelte værk som helhed, så er både tilblivelse og opløsning ofte indeholdt i *samme bevægelse* hos Skov og Lage. Dermed fører de beskueren og læseren ind i selve meningsfyldens bristepunkt.

Skov og Lage er helt unikke kunstnere, og i en dansk kontekst har jeg ikke kendskab til andre, der tilnærmer sig deres særegne udtryk. Internationalt kan man i en vis grad fremhæve Alberto Giacometti (1901-1966), hvis bronzeskulpturer vidner om samme form for dobbelthed, eftersom det figurative kommer til syne i de myriader af sår efter kunstnerens skalpel, der er aftegnet på værkets krop.

Når jeg fremhæver en række lignende kunstnere, som har berøring med den groteske modernismes kunstnere og måske også den groteske modernisme selv, skyldes det et ønske om at pointere, at min udvælgelse netop er eksempelbaseret, og at man sagtens kan diskutere denne udvælgelse. Hvert spor danner således sine egne cirkler af tilhørsforhold til kunstnere, som i mere eller mindre grad hører hjemme i den groteske modernisme som konstruktion.

Der er imidlertid to forhold, jeg endnu ikke har berørt. Det første drejer sig om kunstnere, som ofte sidestilles med det groteske. Det gælder f.eks. kunstnere som Svend Åge

Madsen (f. 1939) og Poul Vad (1927-2003). Når disse ikke er inddraget, skyldes det, at jeg vurderer dem som hørende hjemme i forlængelse af Bakhtins karnevalsgroteske. Derved mener jeg også, at de adskiller sig i rimelig grad fra de kunstnere, jeg forsøger at indkredse. Bl.a. kommer det til udtryk ved, at de i højere grad end i den groteske modernisme knytter an til karikaturen og det fantastiske, mens de ofte portrætterer en attituderelativistisk subjektoplevelse. Attituderelativismen ligger fint i tråd med Bakhtins legende livsopfattelse, men knap så fint i tråd med den groteske modernisme, der fastholder menneskets procesualitet som en dobbelthed af tilblivelse og fortabelse.

Også Per Højholts (1928-2004) forfatterskabs manglende behandling kan diskuteres. Særligt forfatterskabets midterste del i 60'erne og 70'erne synes i nogen grad at passe ind i den groteske modernisme. Når han ikke er medtaget skyldes det flere forhold. I ovennævnte periode skriver Højholt for det første overvejende lyrik, mens nærværende afhandling fokuserer på prosalitteraturen. For det andet er afhandlingen næret af et ønske om at arbejde med forfattere, som kun flygtigt er blevet behandlet tidligere. For det tredje anskuer jeg ikke Højholts arbejde som fortættet af betydning i samme grad som hos de valgte forfattere. Skulle jeg i øvrigt bryde med nogle af de skitserede rammer for mine udvælgelse, ville jeg snarere rette blikket mod den tidlige Ivan Malinovski (1926-1989), hvis lyriske arbejde med historiens former samt hans værkers formmæssige fortættethed følger nærværende fremstilling af den groteske modernisme på fremragende vis.¹⁰⁹

Det andet forhold drejer sig om afhandlingens ubetinget største udeladelsessynd. Jeg har ikke inkluderet Peer Hultbergs (1935-2007) forfatterskab. Særligt *Requiem* og *Byen og Verden*, men også *Præludier*, passer efter min bedste overbevisning fremragende ind i den groteske modernisme. Hultberg adskiller sig imidlertid fra de behandlede forfattere, fordi hans værker afsøger forskellige æstetiske muligheder, mens de andre forfattere i langt højere grad fastholder hver deres særegne modus. Derudover forbliver Hultberg i sprogets overflade. Hvor de andre forfattere etablerer en spænding mellem læserens indføling og afstand, påpeger Hultbergs værker kontinuerligt deres egen sproglighed. Det bevirker, at hvor læseren bliver fanget og fastholdt i Eriksens eller Skovs fremstilling af ensomhed og isolation, fordi læseren ligesom romansubjekterne ikke kan komme på afstand til fortællingen, så er det lige omvendt hos Hultberg. Alle mulige indgange afvises med henvisning til, at det blot er sprog.

Med brugen af teknikker som cut-ups, collage og pastiche kunne man foranlediges til at placere Hultberg som en postmoderne forfatter. Men dels er hans værker udtryk for en formmæssig koncentration, dels iscenesættes denne koncentration som en proces af gensidigt negerende (sproglige) positioner. Dermed kommer Hultbergs kunst også stadig til at handle om betydningsfortætning, om at udsige noget sandt, selv når muligheden for at sige noget sandt er barberet ned til et minimum med negativt fortegn. Når Hultberg ikke er medtaget, er det således ikke fordi han ikke hører hjemme i afhandlingen, men fordi han falder som offer for den destruktive formgivningsproces, det også er at skrive en afhandling.

109 Se s. 238 ff. for en diskussion af Malinovski og hans indplacering i dansk litteraturhistorie.

DEL 2

SKRIFTENS OG TEGNENES TOMHED OG FYLDE

Mens Vibeke Grønfeldt stort set har boet samme sted hele sit liv, har Doris Bloom været rodløs og udsprængt mellem forskellige kulturer. Overfladisk set er lighederne da også til at overse. Begge arbejder imidlertid med forholdet mellem krop og skrift, mellem figuration og materiale. Og begge gør det på en måde, der rent strukturelt har stærke ligheder. Kroppen genererer skrift og tegn, men omvendt former skriften og tegnene også samtidig kroppen. Denne dobbelthed angribes fra modsatrettede vinkler hos de to kunstnere.

Hos Grønfeldt er skriften forankret i en fundamental tavshed, hvilket bevirker, at ordenes tomhed samtidig manifesterer sig som en kropslig svækkelse. Der er ikke kød på tingene, og mens ordene hvirvles op i forsøget på at finde et sundt fundament for den martrede sjæl, træder tomhedens skelet stadigt tydeligere frem.

Hos Bloom er det lige omvendt. Her svulmer de utallige penselstrøg og mikroskopiske tegn og mønstre op i ekspressiv kropslighed, men når tegnene og mønstrene bindes sammen i forsøget på at fremstille en overordnet figuration i stedet for blot at være noget i sig selv, stivner de i kolosser, som var de fastfrosede i tid og rum.

Disse modsatrettede positioner omvendes imidlertid også hos begge kunstnere. Det bulimiske legeme som et symbol på skriftens udspydelse hos Grønfeldt markerer ikke blot svaghed og sygdom, men også samtidig agens. Skriften peger måske nok mod det syge, affillede legeme, men samtidig udgør den også et aktivt forsøg på at finde frem til et helbredende sprog. Og den maleriske livfuldhed i Blooms mikroskopiske tegnverden udtrykker ikke blot forløsende kropslighed. Tegnene er uden retning og mål og kan derfor ikke forbinde sig til anden mening end at de er til. På denne vis angriber Bloom og Grønfeldt kroppens fænomenologi. Ingen af de to formår at forbinde kroppens sanselige livfuldhed med refleksionens afstand og fravær. Som refleksionen, hos Grønfeldt, udspyr tomme ord og æder sig ind på legemet, er legemligheden, hos Bloom, ude af stand til at bære refleksion og betydning.

Mens de to kunstnere således arbejder sig ind på subjektets mulighedsbetingelser fra henholdsvis åndens og kroppens domæne, så glider deres positioner sammen i overfloden af tegn og skrift, som retningsløst synes at drive rundt mellem hinanden. Dermed nivelleres muligheden for, at læseren eller beskueren kan etablere et overblik og således også muligheden for at finde frem til værkernes faste form. Forsøger hænderne at gribe om det enkelte værk som helhed, opløses det i myriader af modsætninger.

KAPITEL 3

SELV DENNE BOG ER EN BØN – VIBEKE GRØNFELDT'S TIDLIGE FORFATTERSKAB MED HOVEDVÆGT PÅ *DIN TAVSHED ER MIN SKRIFT PÅ VÆGGEN*

Vibeke Grønfeldt udgør på næsten alle mulige måder en randfigur i dansk litteraturhistorie. Ikke blot skriver hun fra periferien, Samsø, hvor hun blev født og stadig bor, også hendes værker opsøger såvel formelt som tematisk grænseegnene i menneskers bevidsthed, samfundets organisering og historiens faser.

Anerkendelse har det ikke skortet på fra det litterære miljø med en lang række priser, herunder Det Danske Akademis Store Pris i 1996 og Kritikerprisen i 1999. På trods heraf påpeger litteraten Inger-Lise Hjordt-Vetlesen alligevel i sin behandling af Vibeke Grønfeldts arbejde i *Versioner af kunstneren og romanen i Vibeke Grønfeldts forfatterskab* fra 2002, hvorledes det synes "underlæst".¹¹⁰ Hjordt-Vetlesen erkender sin egen skyldighed i at have bidraget til en sådan underlæsning, fordi hun i lighed med hovedparten af den litterære kritik har fokuseret på forfatterskabets forankring i det provinsielle og skildringen af modernitetens indtog i og forandring af landbrugslivet i Danmark. På denne vis anskues forfatterskabet som oftest som en slags nyrealisme, der befinder sig i et provinsielt rum. Det er bestemt ikke helt forkert, eftersom Grønfeldts værker i overvejende grad arbejder tematisk med netop overgangen fra en agrar og helhedsorienteret erfaringshorisont til en moderne industriel og fragmenteret oplevelse af virkeligheden. Anlægges en sådan vinkel på forfatterskabet relateres hun ofte til forfattere som Jens Smærup Sørensen, Kirsten Thorup eller Arthur Krasilnikoff, for hvilke det gælder, at de:

er født i provisen, i landbo- eller landsbykulturer, men vokser op i det moderne velstandssamfund med dets urbane normer og foretager en slags bevidsthedens rejse fra en relativ traditionel kultur til en globaliseret.

Kunstnerisk set har de udgangspunkt i modernismen og dens sprogopfattelse. Stoffet og livserfaringerne kalder imidlertid hos dem på en bred, episk form og på fantastiske eller magiske elementer.¹¹¹

Det bemærkelsesværdige er imidlertid, at den litterære kritik primært nøjes med at forholde sig til den tematiske konflikt mellem tradition og fornyelse.¹¹² De modernistiske træk nævnes i forbifarten, men behandles sjældent yderligere. Dermed er indplaceringen af forfatterne i en fællesgruppering også i fare for at overse formelle og dermed også reelle

110 Jf. Hjordt-Vetlesen 2002, s. 10-11.

111 Frandsen 2000, s. 210.

112 Eksempelvis mener litteraturkritikeren og anmelderen Erik Skyum-Nielsen også, at Kirsten Thorups forfatterskab er blevet underlæst i flere omgange. Jf. Skyum-Nielsen 2000, s. 17.

forskelle i forfatterens udtryk såvel som litterære sigte, eftersom deres værker reduceres til deres overordnede tematik. På trods af at der også er visse formelle ligheder mellem de førnævnte forfattere, vil jeg mene, at særligt det tidlige forfatterskab fra Grønfeldts hånd rummer en skriftproblematik og radikalitet, som vi ikke genfinder hos eksempelvis Smærup Sørensen og Thorup. For således at bryde med en tematisk reduktiv indordning af forfatterne i en litteratur- eller kunsthistorisk topografi er det nødvendigt at genlæse deres værker med særligt øje for deres underbelyste sider for derigennem at se på, hvorledes disse griber ind og understøtter, modificerer eller negerer den fremstillede tematik.

Et sådant opgør med fortidens synder foranledigede Hjordt-Vetlesens genlæsning af Grønfeldts forfatterskab i 2002, som stadig står som det grundigste og bedste forsøg på at forstå værkernes kompleksitet. Hjordt-Vetlesens arbejde trækker på en psykoanalytisk tilgang, hvor fænomenologien agerer en slags korrektiv, hvilket virker som en god tilgang til at fastholde spændingen mellem indre og ydre, som ofte er skrevet helt frem i sprogets overflade hos Vibeke Grønfeldt. Alligevel bilder jeg mig ind, at yderligere behandling kan fremvise nye interessante aspekter hos Grønfeldt.

Forfatterskabet udvider sig hele tiden og består næsten af en udgivelse hvert år fra debuten i 1976 med *Din tavshed er min skrift på væggen* – langt hovedparten af disse er romaner af en ikke uanseelig længde.¹¹³ I takt med at romanerne synes at blive længere og længere, har Vibeke Grønfeldt samtidig tilnærmet sig en mere traditionel episk realisme. De mest voldsomme formelle eksperimenter er således knyttet til første tredjedel af forfatterskabet, som jeg af den grund også fokuserer på.¹¹⁴ Selvom de formelle eksperimenter til dels forlades, fastholder Grønfeldt alligevel grundkonflikten som en såvel ydre samfundshistorisk som en indre psykologisk konflikt. Således lyder det i begyndelsen af *Mindet* fra 2005:

- Og smuk, siger far.
– Et velskabt barn. Hende er vi glade for. Se hendes fine mund.
– Ja. Hun ligner min mor, siger mor.
Jeg skriger, fordi jeg ikke vil ligne en fremmed, der længe har ligget i jorden.
– Som hun kan skribe, siger min søster glad.
Og jeg skriger højere endnu.
– Hun ligner min mor, og hun skal hedde Agate efter hende.
– Jeg skriger, fordi jeg vil have mit eget navn.¹¹⁵

Bestandigt kredser Grønfeldts bøger om identitetstab og identitetstildeling, og om hvorledes det overhovedet er muligt at fastholde en virkelighed, der synes at have tabt enhver iboende mening i moderniteten, eftersom subjektet ikke synes i stand til at etablere reelle meningsgivende fællesskaber gennem et sprog, der er på afstand af subjektiviteten selv. Hos Grønfeldt er sproget på én gang hjælper og modstander. Det er igennem sproget, vi

113 Grønfeldt udgav to noveller og en roman, *Djævelens trekant*, i 1975, men sidenhen har hun strøget disse udgivelser af forfatterskabet, som følge af utilfredshed med de mange redaktionelle rettelser i værkerne.

114 Anskues forfatterskabet i sin helhed, må jeg indrømme, at den realistiske åre synes stærkest, hvilket også retfærdiggør de kortere behandlinger af forfatterskabet, der fokuserer på denne side.

115 Grønfeldt 2005, s. 9.

må finde fodfæste i en fælles virkelighed ved bl.a. at kunne fastholde tingene i tid og rum. Men det er også samtidig sproget, som lader rester af subjektet blive tilbage, fordi det fælles sprog ikke kan redegøre for subjektets inderste væsen. I særligt de tidlige værker udmønter dette sig i et skriftarbejde, hvor sproget knytter sig til grænsen mellem ydre og indre – til kroppens sarte registreringer og voldsomme rystelser i mødet med en omverden. I stedet for at sproget skaber en solid grund for læseaktens uproblematisk bevægelse gennem en fremmed bevidsthed, fremviser sproget sin dobbelthed af fravær og nærvær. Af den grund fremstilles Grønfeldts eksperimenterende skrift også ofte som tenderende det psykotiske eller autistiske, men i stedet for således at udgrænse eksperimenterne kan de også ses som forsøg på at fastholde virkelighedens og eksistensens inderste sandheder. Som Johs. Nørregaard Frandsen fint skriver:

[...] den sammenhæng, som de [aktørerne i romanerne] således er skåret bort fra, findes næppe som andet end en sløret forestilling. Til gengæld er den virkelighed, som de faktisk befinder sig i, også underligt tåget og tilsløret. Måske er den såkaldte virkelighed en række af tynde hinder eller slør bag hinanden, som man flænger i stumper og stykker, hvis man griber om dem. I givet fald er dette slør sandheden som imidlertid er umulig at fastholde.¹¹⁶

I stedet for at kunsten er et gennemgangsled til en bagvedliggende sandhed, som den åbenbarer ved at hive sløret fra beskuerens øjne, er der tale om en slags performance. Kunsten fremviser umuligheden af at fastholde andre sandheder end, at sandheden ikke kan fastholdes. I Grønfeldts eksperimenterende værker afvises muligheden for altings enhed som et falsk løfte, der afslører sig selv som tomhed, uden at subjektet dog kan afsige sig håbet. For hendes romanpersoner gælder det derfor, at de kontinuerligt søger efter et centrum, hvorfra meningen kan udfolde sig, men at selve denne søgen fastholder og forstærker deres afstand til sandhed og mening, fordi de kontinuerligt konfronteres med sandhedens flygtighed. Deres søgen åbenbarer den grusomme grundtilstand, som Grønfeldt igen og igen pointerer i interviews: "Vi er alene i vores bevidsthed og kan aldrig få adgang til andres. Selv nuet forsvinder mens vi tænker på det."¹¹⁷ Netop fordi Grønfeldt anskuer det som en grundtilstand, opfatter hun heller ikke sine romanfigurer som randeksistenser, men som udtryk for et alment eksistensvilkår, der blot er hårdt trukket op.¹¹⁸

Vibeke Grønfeldts litteratur er båret af samme længsel, som hendes romanfigurer udtrykker: en længsel efter at fastholde nærværets meningsfylde, uagtet at det er et evigt flygtende øjeblik, som ikke kan fastholdes i sproget. Derfor bliver hendes eksperimenterende sprog også et forsøg på at fastholde dobbeltheden i nærværets lyriske øjeblik og fraværets episke overblik.

116 Frandsen 1995, s. 34.

117 Winther 26.04.2008, s. 8, se f.eks. også Sørensen 24.04.2008, s. 24.

118 Andersen 15.01.2000, s. 5.

Værkets upålidelighed

I indledningen til *Din tavshed er min skrift på væggen*¹¹⁹, der som tidligere nævnt er at regne for Grønfeldts egentlige debut, fremstilles noget af det konfliktstof, der skal bære forfatterskabet:

Så viser det sig endelig, at tiden selv tilintetgør alle fantomerne, og den eneste angst i virkeligheden er angst for angsten og den eneste sorg sorg over sorgen. (s. 5)

Tidens bevægelse blotlægger en virkelighedsforestilling, som ødelægger alle tidligere tiders forestillinger. Alle fortidens øjeblikke af virkelighedsforståelse lades tilbage som fantomer, indtil kun denne destruerende bevægelse står tilbage. Den eneste håndgribelige virkelighed er tidens ødelæggelse af subjektets forestillinger om en håndgribelig virkelighed. Af den grund lukkes subjektet også inde i sin egen psyke: angst og sorg kan ikke forbinde sig til en virkelighed, men kun til det virkelighedstab, som tiden udgør.

Romanen selv synes lige så uangribelig som virkeligheden. Overfladisk kan den læses som et mere eller mindre kontinuerligt forløb, hvor jeg-fortælleren, Ulrike, fra sit sygeleje, relativt passivt føres igennem sit sygeforløbs "sidste fase" (s. 5), mens fortællingen associativt forbinder genkaldelser af fortidsmomenter og anråbelse af en mulig fremtid med fortællingens langsomt fremadskridende realtid. Imidlertid væves disse tre niveauer sammen på en sådan måde, at det bliver svært at adskille fortid fra nutid og fantasi fra virkelighed. Det skyldes bl.a., at Ulrike er en upålidelig fortæller i dobbelt potens. Ikke blot lyver hun over for sig selv og læseren, hun har heller ikke selv et solidt greb om tiden. Derfor etablerer romanen også hele tiden brudflader, der sår tvivl om udsigelsens sandhedskarakter. Nogle af disse brudflader kan relativt nemt afdækkes, mens andre står som radikale ubestemthedssteder i teksten. Ulrike betoner f.eks. igen og igen sin sygdoms natur, men sår samtidig tvivl om udsigelsen gennem emfase: "jeg HAR kræft. Sådan må det være" (s. 29). Usikkerheden og de mange selvmodsigelser bekræftes, da Ulrike opremser de mange forskellige piller hun tager, eftersom de alle er virksomme mod depressioner eller grænsepsykotiske tilstande (s. 10). For læseren er det således relativt simpelt at afklare, at der er tale om en upålidelig fortæller. Men synliggørelsen heraf, synes ikke at få læseren på sikrere grund. Tværtimod bliver det en pointering af, at intet, ikke engang realplanet, kan stå til troende. Alligevel er det her, en læser må starte, hvis mening skal uddrages af brudfladernes dobbeltheder.

På realplanet sker der ikke voldsomt meget. Dagene går med at sove og tanker om, hvordan Ulrike kan undlade at spise lidt eller undgå besøgende. Imens kredser tankerne om en tabt kærlighed, Dennis eller D.H., som øjensynligt befinder sig med sin kone i Sverige. Ulrike har skrevet et drama, *Fallentens begær*, som får premiere, mens hun er indlagt, hvorefter hun forsøger at begå selvmord. Det lykkes dog ikke. Hun får besøg af Dennis på sit sygeleje og befinder sig i romanens næste passager uden at det er motiveret i teksten på et værelse uden for hospitalet. Der indleder hun et forhold til en af sine mange besøgende – en ung mand ved navn Tom. Han tager imidlertid ud at rejse, hvilket får Ulrike til

119 Grønfeldt 1976. I det følgende vil sidehenvisningerne til dette værk angives i parentes i selve brødteksten for læsevenlighedens skyld.

at overveje at finde et arbejde – på en fabrik eller et statshospital. Sluttelig besøger hun ved romanens slutning sin gamle bofælle Lydia, der nu er indlagt på statshospitalet.

Der prætenderes altså en vis udvikling. Ulrike går fra sit sygeleje til at forestille sig selv være den, der varetager andres sygeleje. Men samtidig fremstår udviklingen som relativt umotiveret. Selvom den overordnede handlingsgennemgang kan bestemmes via de tidsmarkører romanen angiver, synes det eksempelvis kontraintuitivt, at hun pludselig skulle få sit eget værelse kort tid efter, at hun har forsøgt at begå selvmord. Ydermere er det, som Hjordt-Vetlesen pointerer, værd at holde fast i, at vi angiveligt har med en forfatter at gøre. Det er således umuligt at afgøre om selve realplanets udviklingshistorie er fiktion eller virkelighed.¹²⁰ Ja, selv afklaringen af hendes sygdomstilstand bliver et åbent spørgsmål på trods af, at teksten så tydeligt tillader læseren at lege detektiv.

Identitetens dobbeltbinding

Ulrike synes at skrælle mere af sig selv, jo mere hun forsøger at blive til. Hun fortaber sig mere og mere i længslen efter at forsvinde i kærlighedsforholdet til den Anden, jo mere hun insisterer på autonomi. På denne vis etablerer hun en negativ konstitutionsproces, hvor hendes afvisning af ydre indtryk er et forsøg på at holde sig ren samtidig med, at hun krænger sit indre ud og blotlægger det for den Andens dom. Mulighederne for agens er således mangelfulde.

På den ene side kan hun kontrollere og handle med sin krop ved at bortskære og isolere den fra omverdenen. Det gør hun ved at undlade at tage føde til sig i fornøden udstrækning. I sin foragt for kødet afviser hun ikke blot ydre indtryk, hun afviser også en kropslig, materiel kultur til fordel for et åndeligt indre liv. Når knoglerne således træder tydeligt frem, er det indirekte en pegende gestus mod det åndelige, som hun ønsker, skal danne grundlag for identiteten. Af den grund tilskrives også knoglerne positiv eller åndelig værdi: “Sygdommen har afkrævet mig kødet og strammet min hud over de melankolske benpiber” (s. 6), “Den pergamenthvide hud pynter vel næppe det velformede kranie” (s. 6). Identitetsfremstillingen sker altså på bekostning af ydre handlemuligheder. Hun er kun agens i den udstrækning, der er tale om en tilbagesøgning fra den ydre realitet – i den udstrækning, hvor hun i stigende grad bliver passiv, sengeliggende patient.

På den anden side er også hendes inderligheder i krise, eftersom de ikke kan forbinde sig til en ekstern realitet, og derved heller ikke danne grundlag for en “sund” og “rationel” identitetsdannelse. Ikke blot er hendes inderligheder bundet til og betinget af den Andens modsvar, den Anden er også et fravær i teksten. Den Andens tavshed bliver derved konstituerende for identiteten, fordi Ulrikes inderligheder ikke kan finde sit mål og blive bekræftet igennem en anden. Hvor hun aktivt isolerer sit ydre, isoleres hun i sit indre, fordi udvendiggørelsen af denne ikke finder et accepterende mål. Jo mere hun forsøger at manifestere sine kærlighedslængsler, jo stærkere synes tavsheden også at være. I relationen til Dennis antydes det således, at det er den manifesterede længsel, som får ham til at trække

120 Hjordt-Vetlesen 2002, s. 15.

sig bort. Hendes eget drama, der opføres i kondenseret form på Det Kongelige Teater, får Dennis til at kvie sig (s. 69). Hendes tårer frastøder ham (s. 51). I stedet beder han hende om at pynte sig, købe nyt tøj og gøre sig smuk (s. 51). Dermed er de fanget i et dobbeltspil, hvor deres gensidige begær knytter sig til forskellige sider af subjektets væren:

Oh ven, hvor er det tragisk, du tror, du kan elske mig, hvis blot jeg er smuk, når jeg kun kan være smuk, hvis du elsker mig. (s. 51)

Dennis' begær knytter sig altså til Ulrikes ydre fremtoning, mens Ulrikes begær higer efter hans bekræftelse af hendes indre længsler – en bekræftelse af hendes sinds skønhed, bag overfladens golde materialisme.

Det uforløste begær kredser om sin egen kerne – om at nå en præcision, der sandt kan diagnosticere relationen og derved overskride sig selv. Men tavsheden retter alle skalpeller mod Ulrike, og hun skærer dybere og dybere ind i sig selv i forsøget på at finde frem til det essentielle:

Hvad er min ny grimhed her? Skelettet er velbygget, hænderne hvide og endnu i stand til at glide gennem dit smukke, lyse hår. Også i min stemme er alt det overflødige skrællet væk – kun det essentielle bliver tilbage. Intet ord uden betydning formes i min hjerne, kommer langt mindre over mine læber. (s. 30)

Selve præcisionen bliver imidlertid samtidig en vægren, fordi det indres udvendiggørelse fremviser den uendelige afstand mellem indre og ydre. Der er ingen bekræftelse af Ulrikes inderligheder i det ydre rum. Kondenseringen af betydning bliver derved også til en fortælling om betydningens fravær. Det bliver til en sygdomsberetning, hvor skelettet står stadigt tydeligere frem, alt imens fylden forsvinder. Ved således at forsøge at artikulere identiteten så præcist som muligt, eroderer selvsamme præcision muligheden for en harmonisk identitet. I forlængelse heraf er Ulrikes bestemmelse af sin sygdom som værende kræft heller ikke blot udtryk for hendes manglende greb om virkeligheden. Dels udtrykker den hendes udvendiggørelse af det indre ("kræften er psykisk betinget" s. 14), dels er den et forsøg på at fastholde det flygtige i en konkret form. Men fordi en sådan fast form er på afstand af sygdommens reelle væsensindhold, som er at finde i det gensidigt negerende forhold mellem hende og omverden, bliver selve forsøget på at fastholde og bestemme hendes egen tilstand også en del af selve sygdommen: hun må vægre sig, tage forbehold og forsøge at overbevise sig selv om ordenes gyldighed.

Den uforløste kærlighed til Dennis og senere Tom er imidlertid ikke ophavet til sygdommen, på trods af at Ulrike selv angiver Dennis' fravær som årsag (s. 12). De er blot symptomer på en grundlæggende spaltning i subjektets psykiske konstitution mellem subjektets uforløste inderlige meningsfuldhed og meningstomme ydre, som hele tiden støder sammen i mødet mellem subjekt og omverden, og som tydeligt demonstreres i følelsernes stormfulde rige. Eksempelvis beretter Ulrike om, hvordan hun forsøger at købe sig til et åndeligt frirum ved at begå indbrud i en guldsmedeforretning. I fængslet kunne hun indtage en "position", hvor hun kunne "drømme dage væk uden at åbne øjnene" (s. 7). Ved således at udvise et materielt begær, ville "det kolde glitterstads" (s. 7) bane vejen til en afvisning af en sådan ydre verden. Imidlertid påtager en anden sig ansvaret for indbruddet

og fratager derved Ulrikes handling betydning. Det ydre begær er udtryk for et indre modsatrettet begær. Generøsitet er berøvelse i en virkelighed, hvor subjektet og omverden står isolerede overfor hinanden og derfor ikke kan virke bekræftende for konstitueringen af en harmonisk identitet.

Ulrike forsøger at få råderum og kræfter til at afvise sin ydre position i omverdenen. Hun drømmer om en levende åndelighed, hvor indre og ydre uproblematisk fletter sig ind i og bekræfter hinanden. Hvor Dennis og Tom ønsker at fastholde hende som et stivnet objekt, der kan optræde som mål for deres begær, ønsker hun i stedet et dialektisk forhold, hvor misforholdet mellem indre og ydre og mellem subjekt og objekt er afløst af en tidløs væren:

– Jeg boede en sommer i et gult telt. Idealtilstand, uden ure og pligter. Moskuslugt, granlugt, morgensol, aftensol, vind. Dagene og nætterne jordens rytmiske tumlen gennem rummet helt uden inddeling og afgrænsning... på vej.

Bagefter forstod jeg ikke, sommeren var forbi. Jeg havde ikke set den, men været en del af den. En del af en helhed som end ikke var i stand til at reflektere eller sætte på prent. Jeg var ikke, som ellers, et sted lige i nærheden. Jeg var. (s. 111-112)

Rum og tid glider i et og ligeledes subjekt og omverden. Forskellene nivelleres, hvilket også illustreres af skriftens sidestilling af sanseindtryk og tidslige markører. Jeget opløses i sammenglidningen mellem jeg og omverdenen. Som forløst subjekt bliver jeget altså til i selve opløsningen af jeget og indskrivelsen af det i en totalitet. Dermed problematiseres også refleksionen. For det er igennem afstanden til tingene, at refleksionen kan sætte ind. Det er igennem afstanden til én selv, at man kan reflektere over sig selv. Således forudsætter refleksionen, at man som subjekt er spaltet ud mellem sig selv som sansende subjekt og samtidig er det objekt, man reflekterer over. Også derfor ryster de lejlighedsvis møder med andre subjekter hende ud af denne idealtilstand. Igennem deres legemliggørelse situeres også hun som et kropsligt væsen, som et objekt for deres blik såvel som for hendes eget.

Ulrike længes efter den bevidstløse fortabelse, efter ordenes ophør, og at de aldrig har været der. Hun længes efter, at der ikke er blikke, der gør hende til eller blikke at gøre sig til for. Derfor drømmer hun om en øde ø, hvor hun kan være for sig selv og i sig selv (s. 112). Selv da forholdet til Tom er i sin mest vellykkede fase, er hun således dobbeltbundet i en længsel efter at genopleve deres fælles erfaringer for sig selv, uden den anden som distraktion:

Der er ingen ømhed i led og lemmer, når han lægger sin varme hånd på min hofte, hvor den tydeligvis hører til, og jeg glemmer turens strabadser, mens jeg længe ser udad, og mærker vinden som stryger ind udefra vor øde naboø, min urørlige drøm, og kyler skum henover sandet, som i solen efter højvande har fået en fastere skorpe. Men et sted indeni kiler en begærlig djævel i mig sig ind: Hvordan skal jeg bevare dette og for mig selv genopleve de myriader

af småting og småtræk, som Toms vidunderligt distraherende nærværelse forhindrer mig i at nyde tilbunds? (s. 131).

Den harmoniske fælleserfaring mellem elskende synes heller ikke at være livsgrundlag. På trods af afsnittets stemthed og deres åbenlyse samhørighed, er helheden ikke komplet, så længe den Anden er der. Omvendt er den Anden og samhørigheden med den Anden et nødvendigt og uomtvisteligt udgangspunkt for den frugtbare genoplevelse af erfaringen. På denne vis er Ulrike fanget i en dobbeltposition, hvor hun hverken kan leve med eller uden den Anden. Det er en position, hvor hendes længsel efter den Anden også er en længsel efter at få den Andens bekræftelse og samtidig en længsel efter at fortære og overskride den Anden: "Jeg borer hovedet ind i en armhule hvor det er godt at være. Han må aldrig opdage, hvor jeg ønsker at æde ham" (s. 127). Ulrike ønsker at bære samhørighedens erfaring med sig i en isolation fra omverdenen, men må ydermere erkende, at hun omvendt selv i sin isolation altid vil gøre sig til for den Andens blik. På sin øde ø vil hun løbe i strandkanten, børste sit hår, fremvise sin dyrekrop for Toms og Dennis' blik (s. 143). Spændingen mellem indre og ydre, subjekt og objekt er umulig at overskride.

Urscenen, drifterne og begæret

Ulrikes anoreksi er et opgør med hende selv som krop, men også mere specifikt som kønnet krop. Det er en måde at afvise de sider af virkeligheden, som hun ikke kan bringe i overensstemmelse med sit åndelige liv. Således bryder Ulrike sig ikke videre om mænd, men afskyr kvinder (s. 158), eftersom den seksuelle modning, ifølge hende, gør kvinder lade og selvbevidste og får dem til at "give sig kønnet i vold" (s. 122). Ved at udstøde kødets fyldighed indtil kun skelettet står tilbage, afviser hun derfor ikke blot sin egen kvindekrop, men omformer den også aktivt til at pege væk fra sig selv som kød og i stedet at pege mod det indre som det væsentlige. Men samtidig bliver den anorektiske krop en symbolsk fremstilling af denne åndeligheds krisetilstand. Den abjekte madlede har således en dobbeltfunktion i forhold til omverdenens begær. På den ene side udtrykker den en måde at holde sig fri fra omverdenens begær – en måde at bevare en vis form for autonomi ved at udstøde den del af én selv, som begæres af omverdenen. På den anden side udtrykker den et ønske om at omforme begæret fra at have en rettethed mod det kropslige til at rette sig mod det åndelige.

På denne vis indskriver Ulrike sig alligevel i en begærstruktur, som ikke er synderligt væsensforskellig fra den, vi finder hos romanens andre kvindelige aktører. For også deres "given sig kønnet i vold" skyldes ikke en glæde ved deres kød. Som "veninden" Hannah siger:

– Jamen, du gode, hvis jeg ønsker at være kvinde er det sandelig ikke, fordi jeg kan se noget dejligt ved menneskelige køddyr, det er fordi mændene kan. (s. 93)

Hos Ulrike forskydes begæret, men mandens rolle som ophav til hendes identitetsdannelse røres der ikke ved. Hos Kristeva er grundlaget for en sådan afhængighed af det falliske

en følge af det fundamentale brud mellem moder og barn i barnets præ-ødipale fase. Barnet må blive til ved at afsige sig den enhedsprægede oplevelse i choraen. Således udstødes moderen, der dels opfattes som en del af barnet selv, dels er en del af selvsamme feminitet, som pigebarnet skal bebo som voksen. Særligt pigebarnet er derfor udsat, eftersom tilblivelseshistorien ikke blot er et fortidigt syndefald, men også bæres med sig som en latent selvnegerende proces: tilblivelsen er betinget af negationen af det Selv, som barnet vil blive. På denne vis fremtræder kvinden som en mangel i den symbolske orden, dels fordi hun har afsagt sig og udstødt den arkaiske moder, dels fordi hendes identitetskonstruktion er baseret på en negation af visse aspekter af sin egen kvindelighed.

For Kristeva udtrykker den romantiske kærligheds forestilling om fortabelse og forsvinden i en Anden således et forsøg på at få udfyldt den mangel, som særligt kvinden gav slip på for at blive til. Det er et forsøg på at reproducere det uproblematiske subjekt-/objektforhold, som barnet havde i choraen. På samme vis er også Ulrikes forestillinger om en absolut isolation eller en tilbagevenden til et organisk cyklisk bondeliv (s. 70) et forsøg på at genskabe den tabte helhed, lige såvel som hendes kærlighedslængsler er det. I et centralt erindringsglimt genskabes urscenens brud, da Ulrike og moderfiguren Lydia våger over en kælvende ko:

Så meget blod. Vi tav og forsikrede os selv om, at skrønen om blod i fostervandet betød dødfødt, virkelig var snak. Men... sædvanligvis...

Gid hun ville lægge sig.

– Hvis bare hun...

– Ja.

– Lidt skred i det...

– Ja.

Vi blev enige om at strække benene, gå en tur ud til diget. I ly for månelys bag den meterhøje hæk begyndte vi pludselig at skændes. Ophidselsen tog overhånd. Lydia udsendte et forfærdeligt skrig, som næsten fik mig til at bryde sammen.

– Skaberi, skaberi, skaberi...

Lydia tog til min forbløffelse et fast tag i mine underarme. Jeg lod mig rive med og flåede hendes forvaskede kittel i strimler. Jeg slår hende ihjel, tænkte jeg nogle gange vellystigt.

Hun tog et solidt tag i mit hår – og holdt fast.

En virkelig eller indbildt lyd fik os omsider til at slippe, og vi skammede os hver for sig, fordi vi ikke havde været længere væk i galskaben end steder hvor risikoen for afsløring og latterliggørelse havde betydning. Jeg hadede hende, fordi hun stod i det gule månelys med trevlerne slaskende omkring sig, og hun mig fordi jeg så hende i den forfatning. (s. 121)

Konfronteret med kalvens konkrete tilblivelse gennemspiller de symbolsk subjektets tilblivelse som en gensidigt negerende proces mellem moder og datter. I et nærmest arkaisk rum, hvor de er skjult for omverdenens blik både vertikalt (månen) og horisontalt (hækken), fødes de som særskilte væsener. Men i skabelsen er også destruktion. Ligesom kalven sønderflænger koen, sønderflænger Ulrike Lydia, hvilket medfører en fornemmelse af skam og skyld, når de atter indtræder i det sociales rige. Når urscenen afløses af endnu et erindringsglimt, hvor motorcykellarm sønderflænger luften for at præsentere en ung smuk mand for Ulrikes øjne, synes cirklen sluttet: Ulrikes tilblivelse er baseret på en udstødelse af dele af hendes egen feminitet; hendes sønderflængelse af moderfiguren medfører en skyldbevidsthed og oplevelse af mangel, der skal udfyldes af det maskuline. I forlængelse heraf fortaber Ulrike sig også umælende og passivt i den unge mands skønhed.¹²¹

I *Tales of Love* fra 1987 benytter Kristeva sig af begreberne “sublime eros” og “manic eros”. Mens det sublime knytter sig til eros’ mest idealiserede form, udgør det maniske den stærke længsel efter at genskabe helhedsforholdet, som barnet oplevede i choraen. I forlængelse heraf hævder Kristeva, at kærlighedslængslen altid er manisk, mens idealiseringen af den, den sublime eros, udtrykker en måde at holde længslen i skak på, således at subjektet ikke fortabes i den. Idealiseringen kæmper for, på den ene side, at forhindre subjektets fortabelse i den maniske eros orgiastiske glemsel og for, på den anden side, at forhindre, at subjektets helhedslængsler undertrykkes så eftertrykkeligt, at de udvikler sig til depression og ultimativt selvmord.

I Ulrikes tilfælde synes det maniske imidlertid at have fundet en tredje vej. Helhedslængslerne forskydes til åndens og idealiseringens rige. Når Ulrike idealiserer kærlighedsforholdet som et åndeligt snarere end kropsligt forhold, er det en måde at forsøge at undslippe sin egen skyldsbevidsthed samtidig med, at en position etableres, hvor også hun kan være agens. På denne vis fremstår Ulrikes forskydning af eros til det åndelige plan, hvor fordærvet og problematisk den end tager sig ud, lige så meget som et redningsforsøg som en fortabelse. For forskydningen kan også ses som en implicit udstødelse af den elskendes begær – en måde at frigøre sig fra hans bemægtigelse af hendes sfære. Når hun derfor kontinuerligt rækker ud og higer efter bekræftelse, kan det såvel ses som et ønske om fortabelse i den Anden som et forsøg på at udstøde den Anden, eftersom bekræftelsen afkræves på det åndelige plan snarere end på det kropslige. På denne vis beskriver Grønfeldt en driftstilstand, hvor også Kristevas binære logik mellem det sublime og det maniske, mellem det heteronome og autonome, smelter sammen samtidig med, at delene falder fra hinanden og visner hver for sig: det sublime synes at være invaderet af driftslivet og omvendt; etableringen af autonomi er udtryk for en helhedslængsel og omvendt. For Ulrike er der derfor ingen vej ud. Der er ingen måde at fremstille eller undslippe den mangel, som identiteten er baseret på.

I forhold til Kristevas relativt rigide opdeling mellem det semiotiske og det symbolske, mellem det feminine og maskuline og mellem agens og ikke-agens synes *Din tavshed er min skrift på væggen* altså at radikaliserer positionerne, indtil de ikke er mulige at kende fra hinanden. Ligesom denne afhandling allerede tidligere har kritiseret Kristevas forestilling om at et noget, der står uden for det symbolske, alligevel kan gribe ind og fremstilles

121 Min læsning af denne passage er inspireret af Hjordt-Vetlesen 2002, s. 17.

i det symbolske og skriften, synes også Ulrikes position at svare benægtende til en sådan forestilling. Selv fremstillingen af urscenens tabserfaring synes besmittet af det symbolske. Først og fremmest fordi scenen netop er en repræsentation af den oprindelige scene, hvorfor den allerede er indskrevet i tegnenes orden. Derudover rummer scenen også selv en uafgørlighed af forestillethed og fortabelse i drifterne: "En virkelig eller indbildt lyd fik os omsider til at slippe [...]" (s. 121). Spørgsmålet er, om det er en ydre lyd, der genkalder dem fra drifternes vold, eller om de reelt aldrig har været langt væk i drifterne, og at det derfor er deres egen fornemmelse for socialitet, der opløser fremstillingen af urscenen. På denne vis synes urscenen at ligge uden for Ulrikes rækkevidde i dobbelt forstand. Dels er hun på afstand, fordi adgangen til det før-symbolske må foretages via det symbolske, dels er hun på afstand, fordi også erindringens indhold pendulerer uafgørligt mellem det symbolske og før-symbolske.

Fiktioner og skyld

Problemet for Ulrike er, at hun på den ene side er bevidst om det symbolskes afstand til en oprindelig enhed samtidig med, at hun ikke har resurser til at overskride denne afstand. Hendes eneste mulighed for at blive agens, for at overskride den mangel, hun udgør i det symbolske, er at påtage sig repræsentationen og bruge den aktivt. Hun kan afsøge roller. Hun kan fremstille sig selv, som også hun bliver fremstillet i det symbolskes blik. Imidlertid medfører det samtidig en skyldfølelse, fordi hun derved også indskrives i det symbolske og forråder den oprindelige femininitet, som urscenen markerer et brud med. Af den grund er Ulrikes rollespil også næsten manisk i dets pendulering mellem fremturen og vægren, mens det synes at blive stadig mere desperat jo længere romanen skrider frem.

Der er simpelthen sketches som skal undgås.

Eksempelvis:

– Ingen elsker mig.

– Jo. Du ved da, jeg elsker dig.

– Ja, men ikke på dén måde.

– Jamen, på hvilken måde så?

– Du ved, hvad jeg mener. Du har aldrig tid.

– Jamen. Arbejdet skal passes. Du ved, jeg hellere ville være her hos dig altid. [...]

– Jamen, kan du ikke glemme det fordømte arbejde i Sverrig? Det ville redde mit liv, hvis vi to rejste til Italien – til solen. Dennis, Dennis, Dennis. Det ville – ?

– Når du bliver rask skal vi have en tur.

Her begynder denne Ulrike at græde i afmagt. [...]

Jeg ved, du ikke elsker mig, alligevel er hver ny bekræftelse en

kniv i såret. Hver dag tvinges mit følelsesliv gennem en veritabel hakkemaskine. Til glæde for hvem? [...]

Tårene som vil ødelægge alting lader sig ikke længere undertrykke. (s. 59-60)

Ulrike gennemløber et rollespil i sit indre, men erkendelsen fra det indre forløb synes at overføres til det ydre. Sketchen skulle netop undgå, fordi den ville føre til tårer, men selv i dens usagte form, synes dens erkendelser at manifestere sig i det ydre: hun begynder at græde. Samtidig udviskes skillelinjen mellem indre og ydre yderligere ved, at det rent tekstligt er svært at afgøre, om vi i citatets slutning stadig befinder os i det indre rollespil, eftersom overgangen mellem den indre monologs sketch og den indre monologs kommentering af den ydre realitet kun flygtigt markeres ved brug af deiksis ("Her begynder denne") og den efterfølgende manglende talestreg. Afsøgningen af mulige roller, som kan forløse, er truende, fordi hun derved også udsættes for rollernes fejlslag. Selv i sin orkestrerede forfattede fremstilling af forholdet synes rollespillet at slå fejl. På den ene side forsøger hun at blive agens ved at skrive og sælge *Fallentens begær*, fortællingen om det mislykkede kærlighedsforhold til Dennis, til Det Kongelige Teater. På den anden side øger agensen hendes skyld, fordi hun derved forråder sig selv som kvinde – eller rettere: hun forråder sig selv som kvinde i Dennis' optik (s. 69).

Hvis man kunne kalde *Fallentens begær* et rollespil over rollespillet mellem Ulrike og Dennis, så forskydes repræsentationen fra dens ophav endnu engang i Ulrikes efterfølgende "forræderi", *Rør ikke mine cirkler*. Hun får en bekendt, Jenny Jansen, til at påtage sig rollen som forfatter til manuskriptet, der bliver antaget til udgivelse under titlen *Sommerdød*. Over for sig selv betoner Ulrike behovet for at få romanen ud af verden, som om hun derved også kan lægge *Fallentens begær* bag sig (s. 117). Men hendes måde at få den ud af verden på er samtidig en måde at få den ind i verden. Således gennemspiller hun tidlige tiders rollespil. Denne gang forsøger hun blot, som Sartres subjekt ved nøglehullet, at gardere sig mod omverdenens destruktive blik. Hun forsøger at være agens uden at udsætte sig for den Andens blik. Det lykkes indledningsvist. Og ikke nok med at Jenny Jansen må påtage sig omverdenens stigmatiserende sladder, Ulrike gennemskues også af et venligt blik fra en ung mand, Tom, der umotiveret pludselig står foran hendes øjne.

Tom er på sin vis en idealiseret version af Dennis. Han er livskraftig og livsbekræftende, eftersom han, i modsætning til Dennis, ser med velvilje på Ulrikes værker. Og han bringer løfte om en genskabelse af den tabte helhed:

Tom er vidunderligt morsom og fuld af viden. Han er sandhed på en så bedårende måde, at jeg må le, fordi der ikke er andre udtryksmuligheder for boblerne i mit blod. Og i en pantomime river jeg sjælen ud af min krop og sparker den ud over havet, for selv at blive en gøle der skvulper i sit bløde kendte moderskød. (s. 132)

I kombinationen af at Jenny påtager sig "skylden", og Tom accepterer Ulrikes inderligheder, synes en mulig forløsning at være til stede. Men Tom er netop, som ordet siger. Han er en abstraktion af et menneske, der beredvilligt lader sig fylde af Ulrike, hvorved hun kan varme sig ved genspejlingen af sig selv i ham. På denne vis muliggør tilsynekomsten af

Tom i teksten også Ulrike momentant at glemme repræsentationens falskhed. Sproget flyder lettere, der etableres et stærkere greb om udsigelsespositionen og den ydre handlingsgang bliver mere dominerende. I Toms bekræftelse af Ulrike synes skriften altså med andre ord at genvinde en form for uskyldighed, hvor ordene kan tages for pålydende. Problemet er blot at gøres det, kiles atter en afstand ind mellem Ulrike og Tom, netop fordi han blot er en tom plads i teksten – en forløsning, som ikke synes fuldt ud at kunne realiseres på realplanet. Selv når Tom entydigt forsøger at bekræfte Ulrikes verdensanskuelse, synes hans eftersnak snarere at tydeliggøre afstanden mellem de to end enheden:

- Ja, svarer Tom, du skal virkelig bo i et telt på en klippeø, hvor du efter behov kan fire rebstigen ned og trække den til dig.
- Mmmmm, siger jeg i en underlig ambivalent skuffelse. Havde jeg ventet strålende foræringer i form af fantasifuld inspiration – ihærdige benægtelser af min isolation? (s. 113)

Derfor er det naturligt, at også Tom må forsvinde ud af teksten på en lige så pludselig og uforklarlig vis, som han dukkede op. I sidste ende syntes han alligevel blot at være et drømmesyn, som blev til i Ulrikes skyldsbevidsthed og længsler. Som en sådan var han blot et objekt for Ulrikes begær – ikke en person i sig selv. Tom fremstår som en papfigur skræddersyet til Ulrikes behov, men i samme øjeblik, han skal fremtræde som en reel person, der handler i egeninteresse og ikke blot i forlængelse af Ulrikes længsler, går det galt, og skriften fremviser atter den uendelige afstand mellem de to (s. 177).

På denne vis rejses spørgsmålet om forholdet mellem fiktion og realplan endnu en gang. Ganske vist fremtræder realplanet stadig stærkere, som romanen skrider frem; men planet bebos af papfigurer, som dukker op og forsvinder igen, som blev de fremmanet af en bevidsthed. Hjordt-Vetlesen har påpeget, hvorledes også Jenny Jansen synes at være en form for udspaltning af sider af Ulrike.¹²² I næsten endnu højere grad end Tom dukker hun op ud af det blå og trænger sig på. Eksempelvis befinder hun sig pludselig på loftet over Ulrikes værelse:

Så lister Jenny henover loftet og banker reglementeret. [...]. Jenny banker igen efter en passende pause... [...]. Langt om længe flygter hun, som en rotte, henover loftet. (s. 101-102).

Selvom Jenny og Ulrike således på realplanet fremstår som to forskellige personer, hvor Jenny bliver et ydre redskab for Ulrikes indre unddragelse af skyld ift. forfattergerningen, så sår figuren Jenny samtidig tvivl om forholdet mellem realplan og fiktion. Dels gøres det i ovenstående passage, hvor det mere end antydes, at der er "rotter på loftet". Dels gøres det ved at etablere en spejlingsrelation mellem Jenny og Ulrike:

Jenny Jansen har endnu ikke truffet noget valg og vil til evig tid benægte valgmuligheden og fralægge sig ansvar – forblive en nullitet. Mangelen på målbevidsthed er ingenlunde mindre udtalt end min. Også hun blev som teenager behandlet for sindslidelse og tager som følge af psykiaternes veloplagte boren i det sår hun aldrig vil afdække, sig selv for højtideligt. Ja, hun ville såmænd ikke engang

¹²² Hjordt Vetlesen 2002, s. 19-20.

vove at optræde som hyrdinde i byens årlige karneval. Måske er hun blot offer for den momentane og almindelige forvanskning: Indtil jeg har sagt Køge, Samsø, Færøerne, ligger verden for mine fødder: Irland, Australien, Ægypten, Hawaii? (s. 115-116)

Det fordømmende blik på Jenny er samtidig en refleksion over Ulrikes egen ansvarsfraskrivelse, eftersom hun netop har ladet Jenny tage ansvaret for bogen *Sommerdød*. På denne vis fremviser realplanet Ulrikes spaltede dobbeltblik, hvor hun på samme tid ser og ser sig selv se. Som seende kan hun *drømme* om at bemægtige sig verden. Som set er hun fanget i en passivitet, der er baseret på angsten for at blotte sig for de andres blik. I lighed hermed synes også selve realplanet at være udtryk for et dobbeltblik. På den ene side kan dets styrkelse i teksten udtrykke, hvorledes Ulrike langsomt kommer til sig selv og bliver i stand til at få mere styr på forholdet mellem ydre og indre. På den anden side kan realplanet forstås som endnu et rollespil i Ulrikes indre som følge af de skabelonagtige figurer og den tidslige og rumlige inkongruens, der synes at ledsage dem. Ligeledes synes realplanet også at rumme en række utroværdige hændelser. Ud over for alvor at fremtræde i forlængelse af Ulrikes selvmordsforsøg, hvor hun på mystisk vis pludselig får sit eget værelse ude i byen, fabler Ulrike om, hvordan Dennis har dræbt sin første kone i den botniske bugt (s. 104). Alt imens hjælper hun, en passant, en bekendt med at skaffe sig af med hendes dræbte spædbarn (s. 96-98).

Uafgørligheden mellem Ulrikes fiktioner og realplan bestyrkes yderligere på et mere overordnet niveau. For heller ikke det værk, læseren læser, synes at være en transparent passage til en, i stigende eller faldende grad, alt efter perspektiv, psykotisk bevidsthed. Romanen selv ser ikke blot på et materiale, den bliver også samtidig set som materiale. Således er det ikke blot en forfatters jegfortælling, læseren præsenteres for. Romanen gør selv opmærksom på sin romanstatus (f.eks. s. 70, 158) samtidig med, at Ulrike reflekterer over, hvordan man overhovedet kan skrive:

Hvis jeg kunne besvare dit spørgsmål om, hvordan man skriver en roman endegyldigt, havde jeg dermed gjort det af med denne gren af litteraturen. Kan du ikke se, at en opskrift her – og i alle andre tilfælde kun kan være en gravskrift? (s. 161)

Og:

Om jeg med mine genspejlinger i toner og på prent for altid har udelukket mig fra det "oprindelige"? (s. 179)

Skriften har ikke, og dermed heller ikke romanen, der foreligger læseren, adgang til det "oprindelige". Derfor er også den skrift, der præsenteres for læseren, en genspejling, en rolle, der udspilles for læserens blik. Der er intet niveau, hvorfra skriften kan agere bindeled mellem subjektet, der ser, og subjektet, der bliver set. Der er kun en række indbyrdes afhængige niveauer, som gensidigt flosser hinandens perspektiv op alt imens, at hver deres rolle udspilles. På den vis er romanen en slags kinesisk æskesystem, hvor forsøget på at gribe efter meningen, forsøget på at etablere faste holdepunkter, hele tiden etablerer rollespil, som forskyder meningen og realplanet fra læserens blik.

Værkets ikke-konkretion

På trods af at romanen etablerer en række forskellige niveauer, der hver især afsøger mulige positioner for en meningsfuld udkastelse og fastholdelse af virkeligheden, er disse niveauer spejlinger af hinanden i den forstand, at de alle demonstrerer, hvorledes meningssammenbruddet er den eneste fremstillelige realitet. Når Ulrike således ikke magter at adskille virkelighed fra fiktion – når hendes repræsentation af virkeligheden synes at underminere repræsentationens gyldighed – er det en problemstilling, der genfindes på et mere overordnet romanniveau. Ulrikes poetologiske betragtninger bliver derved også sammenfaldende med selve romanens måde at arbejde på. Netop fordi Ulrike ikke kan etablere et ståsted, hvorfra hun kan anskue tingene udefra og derved udlægge dem, umuliggøres muligheden for en "sund" identitetsdannelse. Uden fast grund under fødderne bortviskes mening og bestemmelse med samme strøg, de males:

Som femtenårig var jeg en talentfuld og... vægelsindet tegner. Stregerne dirrede allerede som varsler om noget andet. Ingen, mindst af alt min familie, forstod, hvorfor linierne af og til undskyldte sig selv som de portrætterede. (s. 8)

På samme vis udvisker romanen også sin egen fremstilling, fordi læseren ikke kan etablere et privilegeret punkt, hvorfra romanens fragmenter kan indordnes en tidslig helhed. Læseren kan med andre ord ikke komme på afstand af værket, men må kontinuerligt vurdere udsigelsernes gyldighed i øjenhøjde med Ulrikes associationsstrøm og manglende greb om virkeligheden. Som læser præsenteres man således for en skrift, der konstant modsiges sig selv; en skrift, der glider umarkeret ind og ud af erindringsglimt og det, der må anskues som realplan; en skrift, der er præget af tidslig irrealitet og manglende rumgestaltning. Dermed unddrager værket sig læserens bemægtigelse ved at konkretisere sig som et ikke-gribeligt objekt. På den ene side er værket udtryk for en stram formlogik, hvor modsatrettede positioner hele tiden spejles i hinanden for at fordobles i et nyt rollespil eller et nyt fiktionsniveau. Men denne formlogik medfører, på den anden side, ikke at værket fremstår som et afgrænset objekt for læseren. Tværtimod vinder værket sin autonomi ved netop at lade sin stramme formlogik opløse muligheden for, at læseren kan afgrænse og derved handle med værket. Ligesom Ulrike forsøger at undfly omverdenens blik ved ikke at fremtræde som objekt for omverdenens begær, gør værket det samme: det trækker sig ind i sig selv for derigennem at etablere et modsatrettet blik. På denne vis omvendes magtrelationen. I stedet for at læseren handler med værket, handler værket implicit med læseren, fordi det nægter at udfylde sin rolle som mål for læserens begær efter mening. Værre endnu: værket ansporer hele tiden læserens begær blot for at nægte det udløsning, eftersom værket er fyldt med hverdagstrivialiteter, uden at disse dog kan aftvinges mening eller virkelighedsstatus.

I romanens sidste kapitel skifter fortælleren status fra jegfortæller til en implicit tredjepersonsfortæller, der dog stadig er personbundet til Ulrike. På den vis kunne romanen indicere et vist overblik, en kommen på afstand til det fortalte. Imidlertid forbliver fortællingen på det realplan, hvis virkelighedsstatus udsigelsen og personskildringerne tidligere har sået voldsom tvivl om. Hvad der derfor tager sig ud som en stigende grad af kontrol

over stoffet og skriften fra én vinkel, kan med held anskues som det modsatte fra en anden vinkel. Den psykotiske bevidstheds indledende pendulering mellem virkelighed og fiktion erstattes af et fiktivt realplan. I disse indre dybder, hvor en ydre vinkel er endegyldigt afvist, kan kontrol bevares og et overblik genereres, hvorfor en tredjepersonsfortæller kan etableres. I fantasiens indre rige kan fortællingen lægge afstand til egen galskab. Eller rettere: den kan udspille en rolle, hvori der fingeres kontrol. Ligesom fortælleren ser Ulrike udefra, ser Ulrike også galskaben udefra: hun besøger moderfiguren, Lydia, der spejlende er indlagt på Statshospitalet. Her arbejder hun manisk på en "rapport", hvori helheden skal indeholdes i hver enkelt del (s. 192). Lydia synes at have overtaget Ulrikes position, ligesom Jenny overtog hendes manuskript. I stedet for at afslutningen markerer en stigende grad af virkelighedskontrol, synes der altså at være tale om, at "virkeligheden" i stigende grad er en udspaltning af Ulrikes psyke. Også derfor demonteres udvikling og roman bespottende på sidste sides digt:

Vi har talt sammen.

Jeg er født.

Jeg er parat til at dø. (s. 198)

Der har netop ikke været samtale, eftersom skriften genereres på fraværet af kommunikation – på en pendulering mellem et subjekts begær og skyldsbevidsthed. Skriften er ikke udspilet i en dialog mellem et jeg og den Anden, men mellem begærets skriftekstase og den skyld, der samtidig er indskrevet i skriften som følge af dens fundamentale afstand til en gribelig, sand realitet. Men herigennem bliver såvel værkets som Ulrikes tale også til tavshed. Ligesom den Andens tavshed således bliver Ulrikes skrift på væggen, bliver også romanens manglende fremvisning af en gribelig realitet, dens manglende evne til at fremstille et objekt for læserens begær, den tavse skrift på læserens væg. Konfronteret med isolationen og afstanden til såvel den Anden som meningsfuldheden fragmenteres også det læsende subjekt. Subjektets centralperspektiv, dets udlæggelse af verden, opløses i meningssammenbruddets tavshed – ikke fordi modsætningerne ikke kan integreres i et hele, men fordi den fremstillelige helhed rummer skriftens dobbelthed af skabelse og destruktion i sig på samme tid.

I forbindelse med tildelingen af Det Danske Akademis Store Pris til Vibeke Grønfeldt i 1996 udtalte forfatteren Jørgen Gustava Brandt meget rammende i sin tale, at der er noget respiratorisk over Grønfeldts skrift i *Din tavshed er min skrift på væggen*.¹²³ Ikke nok med at store dele af romanen rent konkret arbejder i hospitalssfæren, skriftens pendulering mellem poetiske helhedsbilleder og konkret bønfoldelse af det, der ikke er, aftegner også respiratorens dobbeltfunktion af skiftevis at indblæse og udsuge luft for patienten. Romanen pendulerer dermed hele tiden mellem en ekspanderende og sammentrækkende bevægelse, mellem begærets udadvendthed og selvopretholdelsens indadvendthed. Ligesom åndedrættet består af begge dele, er også skriftens liv en kontinuerlig meningsopbygning og udtømmning. Men Grønfeldt går et skridt videre end blot at fremhæve skriftens dobbelte virke. For respiratoren udtrykker en kunstighed ved livet, som subjektet må betjene sig af for overhovedet at kunne eksistere. På samme vis er også skriften i *Din tavshed er min*

123 Brandt 2003, s. 188.

skrift på væggen på afstand af den talende, dels fordi den, som romantitlen siger, er forankret i et fravær af den Anden, dels fordi den er på afstand til subjektets egne inderligheder. I skriften bliver såvel subjekt som den Anden et fravær, som samtidig er forudsætningen for overhovedet at kunne blive og være til.

På samme vis er læseren også dobbelt udsat, når han/hun begiver sig ind i fiktionens rige. I de kontinuerlige forsøg på at etablere meningsbærende fortolkninger af teksten konfronteres læseren ikke blot med en psykotisk skrift, men også med læserens egen afmagt. Var skriften bare psykotisk, kunne den afvises; var den bare rationel, kunne den indoptages. Men fordi skriften både er kendetegnet ved psykosens meningsopløsning og en formmæssig rationel stramhed, er læseren afmægtigt bundet til at følge skriftens bevægelse. Derved bliver Ulrike ikke blot en skæbne, man læser om, men én man aktivt gennemspiller i selve læseakten. Romanen overskrider således sig selv. Imidlertid kan den kun gøre det i forfaldets tegn. Den kan kun fremvise umuligheden af at etablere et positivt ståsted for den talende. Selvom romanen knytter an til en række af Kristevas forestillinger, er det derfor alligevel Adornos position, den ender med at fremstille. For de førsproglige helhedsmomenter synes altid allerede at være symboliserede. De er allerede en fiktion i den fiktion, vi kalder sproget eller skriften – den eneste virkelighed, vi kan handle med.

Andre romaner

Vibeke Grønfeldts efterfølgende roman hedder *Sommerens døde* (1978) og knytter derved an til Ulrikes manuskript *Sommerdød* i *Din tavshed er min skrift på væggen* samtidig med, at der også trækkes forbindelseslinjer mellem Ulrikes skriftarbejde og Grønfeldts. På denne vis tematiseres atter de opløsninger af indre og ydre, forfatter og fortæller, som allerede var på spil i debutromanen. *Sommerens døde* beskæftiger sig da også med mange af de samme tematikker som den tidligere roman, men den gør det på en lidt anden måde. Hvor vi tidligere var bundet til Ulrikes indre liv og de rollespil og fiktioner, som hun etablerede for at forsøge at få greb på en ydre realitet, så er *Sommerens døde* i langt højere grad en konfrontation med en omgivende virkelighed. I lighed med *Din tavshed er min skrift på væggen* kredser romanen om et tavst du; men eftersom fortælleren har væsentligt mere afstand til sit stof end det var tilfældet i forgængeren, kan det tavse du indtræde i et realunivers. På samme vis er der heller ikke tale om en persons række af rollespil og fiktioner, som støder sammen med duets tavshed, men om et persongalleri, der flimrende kradser et centralperspektiv op med hvert deres særegne perspektiv. Selvom værket altså tematisk arbejder med en del af de samme problemer som forgængeren, rummer værket ikke helt samme radikalitet, eftersom fortælleren tildeles mere magt og afstand til sit stof. Dermed er Vibeke Grønfeldt begyndt på sin rejse mod en mere traditionel provinsslitteratur. Selvom værkerne i stadig mindre grad tematiserer sig selv som form, fastholdes spændingen mellem ydre og indre, mellem modernitet og tradition på værkernes indholdsplan. Dermed kommer de også til fortsat at behandle identitetsproblematikken samtidig med, at de kritisk diagnosticerer det moderne samfund – uden at forfalde til længsel efter “de gamle dage”.

Den blanke Sol (1985) er forfatterskabets mest behandlede roman, hvilket muligvis skyldes, at den, som Hjordt-Vetlesen påpeger, i en vis forstand kan levere en "nøgle" til både de tidligere og senere værker, eftersom den i et forholdsvis kontinuerligt forløb fremstiller forfatterskabets konfliktstof.¹²⁴ Set udefra er romanen en opløsningsfortælling om en familie, der lider økonomisk ruin. Det økonomiske sammenbrud er imidlertid også et eksistentielt sammenbrud, eftersom forældrene ophører med at kunne udfylde deres rolle som forældre. Samtidig med denne ydre opløsning følger læseren barnet Ruths kamp for at blive til som individ og hendes forsøg på at tilegne sig og begå sig i et sprog, der er genereret ud af et fravær. Som konsekvens heraf ses verden gennem Ruths øjne, uden at det dog medfører en jegfortælling – der er endnu ikke et jeg at tale om, eftersom Ruths manglende greb om sproget og virkeligheden ikke kan etablere faste tids- og rumkategorier, og hun derfor ikke kan afgrænse sig selv fra det, der tales om. For Ruth bliver sproget således snarere en barriere end en bro mellem hende og omverdenen. Sproget bliver til simpel omverdens- og sanseregistrering, eftersom hun ikke har nok greb om virkeligheden til at kunne sortere og hierarkisere de forskellige ud- og indtryk. Sproget bliver derved en nivellerende ordflom, som barnet ikke har adgang til betydningen af. Som romanen skrider frem, bliver modsigelserne mellem de voksnes tale og Ruths sansninger stadig mere udtalt, og hvor hun tidligere forsøgsvis etablerede en helhedsforståelse ved at etablere en slags kropsligt sprogsystem, hvor forståelsen knyttede sig til kropsfabler og remser, bliver hendes sprog nu i højere grad farvet af omgivelsernes uforståelige tale. For Ruth er der ingen udvej. Der er ingen vej ind i et meningsgivende symbolsk sprog i en verden, der står i meningstabets tegn. På denne vis er *Den blanke sol* fortællingen om den problematiske og mislykkede overgang fra en præverbal kropslig væren til det symbolske. Men ud over at være en beretning om psykosens tilblivelse rummer værket også en implicit kulturkritik, eftersom Ruths problemer ikke blot er forankret i barnets sårbare psykiske konstitution eller en generel sprogproblematik. Disse overgribes af en grundlæggende social opløsningstendens, som besværliggør subjektets mulighedsbetingelser.

Lisbeth Møller Jensen har fremhævet, hvorledes *Den blanke sol* hele tiden arbejder i rytme og musikalitet og derved opnår en sanselighed, der modsvarer den manglende meningsfuldhed, som barnet kan uddrage af symbolsproget. På denne vis påpeges sammenhængen mellem det poetiske sprog, barnets kropsligt baserede sprog og det psykotiske sprog. Heri ser Jensen grundlaget for en mulig æstetisk emancipation, fordi hun mener, at alle tre sider af sproget knytter sig til den førsproglige forbindelse til moderen. Det får Lisbeth Møller Jensen til at konkludere, at der ikke blot er tale om et æstetisk smukt, men også et politisk stærkt værk.¹²⁵ Hvor tillokkende det end lyder således at kunne fremvise revolutionens håb, det førsproglige som manifesteret indhold i sproget, så må man fastholde, at det nærvær, som sansningerne giver læseren, udelukkende giver adgang til en fremstilling af fraværet. I såvel *Din tavshed er min skrift på væggen* som *Den blanke sol* etableres den kunstneriske helhed og nærværet altså, ligesom hos Poe, på baggrund af et fravær. Skulle nærværet kunne manifestere sig positivt, ville værket bryde sammen. Som Hjordt-Vetlesen fint skriver:

124 Hjordt-Vetlesen 1999, s. 116.

125 Jensen 1986, s. 34-35.

Som den blanke sol bliver “hvid som mælk” og snart er der, snart ikke er der, stopper romanen på et sted, hvor fraværet er en fuldbyrdet kendsgerning, men hvor i samme moment et kunstnerisk nærvær kulminerer.¹²⁶

Kunsten kan med andre ord måske nok skabe en helhedsoplevelse i det kunstneriske autonome rum, men denne helhedsoplevelse er stadig baseret på et fravær. Dér står Vibeke Grønfeldts tidlige forfatterskab og blinker mellem betydning og betydningsløshed – mellem endnu ikke at være til ikke længere, som Lisbeth Møller Jensen selv præcist og selvmodsigende skriver. Værkets forløsende kraft genfindes kun i Møller Jensens idealiserende læsning – ikke i værket selv.

126 Hjordt-Vetlesen 1999, s. 130.

KAPITEL 4

MATERIENS LIV OG FIGURATIONENS DØD – OM DORIS BLOOMS MALERKUNST

Mens hovedparten af de i denne afhandling behandlede kunstnere i en eller anden forstand har befundet sig i det perifere og har bearbejdet denne erfaring kunstnerisk, så forholder det sig anderledes med Doris Bloom. Hos hende er det ikke oplevelsen af periferi, der har dannet grundlag for liv og kunst, men snarere hjemløshed. Hun er født i 1954 i Sydafrika af jødiske forældre, men har siden 1976 været bosat i Danmark. Genealogien, barndommens kultursammenstød mellem Sydafrikas hvide farmere og sorte samt hendes egen splittelse mellem Sydafrika og Danmark vidner om en grundlæggende hjemløshed, som genfindes, men også søges overvundet, i det kunstneriske arbejde. Det sker bl.a. gennem forsøg på at knytte kunsten til den levende krop og til et fælles erfaringsrum, der ligger hinsides sprogets kategoriseringer og kulturelle barrierer.

Det hvide Sydafrikas interesse for kunst var hovedsageligt betinget af det mulige afkast, som en kunstinvestering kunne give. Blooms møde med kunst kom således ikke igennem hendes kulturelle fællesskab, men igennem mødet med Sydafrikas oprindelige befolkning. Som fem-seksårig deltog hun i en klassisk vægudsmykningspraksis blandt de sorte, hvor en blanding af mudder og kokasse rytmisk bearbejdes til en serie af geometriske mønstre. Få år senere modellerede hun en række svulmende mands- og kvindekroppe frem af lermassen fra nogle friskgravede huller og efterlod dem derefter til solens hærkning eller regnens opløsning af dem.¹²⁷ Hendes kunstneriske banes begyndelse var på denne vis forankret i en materialitet og et næsten symbiotisk forhold mellem formgivning og materie, som imidlertid samtidig udgjorde en fremmedhed i forhold til hendes egen kultur: hendes egne forældre var farmere og dermed også naturbeherskere, mens hendes spæde kunstneriske forsøg vidner om et forsøg på at komme i kontakt med og blive rodfæstet i den materielle virkelighed, som hun befandt sig i. Derfor er det måske heller ikke så mærkeligt, at hendes kunstneriske kald indledningsvist rettede sig mod keramikken, som hun som 17årig begyndte at studere på Johannesburgs College of Art. Arbejdet med leret rummer nærheden til jorden, til materien, og samtidig var det den kunstform, som gav rimelige muligheder for et fremtidigt job i den kunstfremmede stat.¹²⁸ Efter uddannelsen virkede hun som lærer på en keramikskole i halvandet år, inden hun, træt af det politiske klima og med penge på lommen efter hendes første og succesfulde udstilling, rejste til Danmark i 1976. År forinden havde hun mødt den danske antropolog Henrik Lewis-Guttermann, og det blev udslagsgivende for destinationen.

Mødet med den danske "vestlighed" var et stort chok for Bloom. Afstanden mellem en dansk og en sydafrikansk vestlighed syntes næsten lige så stor som afstanden mellem hvi-

127 Jf. Wamberg 1991, s. 12.

128 Wamberg 1991, s. 13.

de og sorte sydafrikanere. Særligt overrasket var hun over den blotte kunstmængde, som blev produceret i Danmark. Hun begyndte at studere på kunstakademiet og bevægede sig langsomt væk fra keramikken og over mod grafikken, for til slut at ende med maleriet, som i dag udgør hendes kunstneriske hovedområde.

Mikroskopisk liv og figurativ død

Det er kendetegnende for Blooms malerier, at hun forsøger at fastholde det livgivende og det forgængelige med kroppen og kropsligheden som bindeled. Det kommer bl.a. til udtryk ved, at det maleriske udtryk bærer tydelige spor af en kropslig bearbejdning. Det ekspressive udtryk er tilvirket med hænder og fødder, ja, med hele kroppen som pensel. På denne vis peger malerierne også på selve skabelseshandlingen. Det enkelte maleri fremstiller ikke blot et liv. Selve kunstens materie emmer af myriader af liv, fordi de enkelte strøg tydeligt træder frem for beskuerens blik og kræver en form for selvidentitet. Strøget indgår ganske vist i et større hele – en overordnet figuration – men strøget rummer samtidig sin egen energi og liv. Hvad der således på afstand tager sig ud som en samlet figuration, opløser sig, på nærmere hold, i myriader af mikroskopiske former for liv og tegn. Den overordnede figuration og de mikroskopiske udtryk for liv er dog sjældent sammenfaldende. Tværtimod synes de ofte at vende sig mod hinanden eller endog sig selv.

Oftest kredser den overordnede figuration omkring en menneskelig natur, der er præget af vold, driftsliv og destruktion. Værkerne er billeder på den kulturelle ordens sammenbrud, men samtidig udført med vitalisme og ekspressivitet. Det er måske nok billeder af destruktion og forgængelighed; men de voluminøse og ofte muskuløse kroppe får samtidig liv i den kunstneriske fremstilling. De er aldrig i stilstand og aldrig fuldt afgrænsede fra den omkringliggende natur. Omvendt synes bevægelsen aldrig fri. Den voluminøse kødfuldhed, som både bringer mindelser om Francis Bacon og Svend Wiig Hansen, binder samtidig værkernes figuration til kødets impulser eller i en reaktion på en handling, som ligger forud for maleriets snapshot: mennesket med den overskårne hals kan ikke gøre andet end at skribe; hustrumishandleren kan ikke andet end at slå. På denne vis arbejder Bloom med en dobbelthed, hvor fortabelsen samtidig rummer liv og omvendt. Eller som Jacob Wamberg skriver:

Blooms billeder er fulde af syner, hvor frugtbarheden væves sammen med døden og forfaldet. Man ser glimt af kroppe, der mødes og går til grunde i hinanden. Eller af reptiler, der fortæres af monstre, som var det en erotisk akt.¹²⁹

Afbildningen af mennesket er typisk forankret i et punktuel nu, hvor mennesket er i færd med en opløsningsproces. Mennesket er for alvor ved at blive til materie i den forstand, at det er på grænsen til at opløses i naturen. Menneskets død indskrives således i naturens frugtbare liv: det vender tilbage til det morads af tegn, de myriader af liv, som udgør såvel billedernes omkringliggende natur som afbildningen af mennesket selv. Figurationens ka-

129 Wamberg 1987, s. 5.

rakter af et øjebliksbillede rummer således samtidig et evighedsperspektiv i sig, som er forankret i naturens mindste bestanddele, som mennesket kommer af og vender tilbage til. I det mikroskopiske mylder af liv tilnærmes evigheden. I relationen mellem menneskets liv og det mikroskopiske liv finder Bloom et førkulturelt fælles erfaringsrum, som hun forsøger at afsøge for tegn for derigennem at skabe eksistentiel erfaring, som unddrager sig sprogets reduktive koder.

Kosmisk enhed og tomhed

Maleriernes mikroliv og deres evighedsperspektiv er forankret i såvel den natur, der ligger uden for mennesket som i den indre naturs tegn. I det krablende morads af liv finder beskueren således både spor af den sydafrikanske fauna, hvor bløddyr lignende skabninger vrider sig rundt mellem hinanden og af en psykologisering af mennesket.

Menneskets forgængelighed kontrasteres i faunaens sejlivethed. Ifølge Wamberg har termitternes liv også af den grund tiltrukket Bloom i en sådan grad, at de har fundet vej ind i hendes billeder. Termitterne har ikke blot levet millioner af år i uforanderlighed. I deres liv kan også den moderne civilisations forgængelighed spores. For termitterne producerer metangas, der sammen med kuldioxid menes at forårsage den såkaldte drivhuseffekt. Og i den moderne civilisations voldsomme skovhugst gives termitterne optimale betingelser:

[...] en mekanisme fra selve civilisationens hjerte fremelsker en proces fra evolutionens yngre stadier. Gennem højkulturens optik ser vi urtiden i øjnene.¹³⁰

På denne vis fremskriver Bloom ikke blot en modstilling mellem figurationens voldelige tilsnit og sporene af mikroskopisk liv, som både figurationen og det omkringliggende landskab vidner om. Forholdet er også dialektisk i den forstand, at urtid og nutid, liv og destruktion kædes sammen som forudsætninger for hinanden. Og hvad der er væsentligere: hverken livet eller døden synes at kunne etablere forrang. For Bloom gælder det derfor, at hendes kunst ikke rummer forsonende træk på trods af opløsningen af skellet mellem det punktuelle nu og et evighedsperspektiv. Det fælles førkulturelle erfaringsrum, som Bloom forsøger at fremskrive, peger ikke mod overskridelse og forløsning, men fastholder i stedet dobbeltheden som selve præmissen for menneskelivet.

Selvom Blooms kunst bærer præg af hendes geografiske opvækst, så er sammenføringen af urtid og nutid samt natur og kultur et billede på hendes egen kulturelle og eksistentielle hjemløshed. Bloom søger mod nogle grundlæggende eksistentielle former, som synes at overskride tid og rum. Det kommer som allerede nævnt til udtryk i forholdet mellem det figurative og det maleriske eller i forholdet mellem civilisatorisk sammenbrud og naturens uforgængelighed. Men Bloom går samtidig et skridt videre. Hun forsøger at finde gyldige tegn og tegnsystemer for eksistensen ved at afsøge det kulturelle landskab for kommende tegn, der synes at overskride tid og rum. I den forstand forsøger Bloom at etablere kontakt til en nærmest jungiansk underbevidsthed ved at identificere og fremhæve en

130 Wamberg 1991, s. 3.

række arketyper. Disse tegnmønstre knytter Bloom an til kroppens bevægelser. I kroppens bevidstløse rytmiske bevægelser, i dens gestik, kan den agere som et medium for afsætningen af underbevidste impulser. Således sammenføres sind og krop i en fænomenologi, som også strækker sig ud over mennesket selv i Blooms billedverden. For tegnene genfindes i naturens mindste og største bestanddele: i kvistene på jorden, i vejens slyngninger, i stjernernes vrimmel. Mikro- og makrokosmos sammenføres af førsproglige tegnmønstre.

Ved således at forsøge på positivt at sammenføre indre og ydre i et mønster, truer Bloom også med at diskvalificere sig til nærværende afhandling. Hun er da også uden tvivl den af de behandlede kunstnere, som i størst grad befinder sig i et grænseland mellem en positiv kropsligt funderet nærværsmetafysik og en fastholdelse af det negativt dialektiske princip som præmis for formgivningen. Når jeg alligevel fastholder Bloom som en (rand)figur i den groteske modernisme, skyldes det, at tegnmønstrene, på trods af deres angivelige fællesmenneskelige og kosmiske tilsnit, ikke står alene. Og på trods af at Blooms tegnmønstre synes at sammenføre sind, krop og landskab i en kosmisk orden, så glimrer betydningen af en sådan orden med sit fravær. Tegnene er med andre ord tomme. De er muligvis udtryk for et fællesmenneskeligt livsprincip, men rummer ingen indholdsmæssig betydning. Det vil sige, at de bliver til fællesmenneskelige billeder af aktivitet, men ikke af meget andet. Tegnene kan dermed ikke stå alene, men må indordnes i ideer og æstetisk fremtoning, således at billederne igennem en sådan *relation* kan få et særegent udtryk. Det er herigenem, at Bloom genindskriver sig i den groteske modernisme, fordi hun på én gang kontrasterer og etablerer ligheder mellem tegnmønstrenes livfuldhed og en mere statisk og destruktiv skaben:

De bloom'ske billeder former sig som en suggestiv balanceakt mellem løssluppen gestik og kontrollerende billeddannelse. Fra underbevidsthedens depoter myldrer det frem med tegn og bevægede strøg, men det hele lader sig dog udkrystallisere i visse billedenheder – er disse nok så fragmenterede og antydede.¹³¹

Citatets pointering af dobbeltheden hos Bloom gennemsyrrer alle aspekter af hendes kunst. Selvom jeg indtil videre hovedsagligt har forfulgt en relativt ahistorisk og eksistentiel fremstilling af billedernes tegnverden og immanente relationer, hvor værkerne synes at lukke sig om sig selv og deres eget arbejde, så peger værkerne også ud over sig selv. Det gør de naturligvis igennem deres tydelige markeringer af en kropslig akt som udgangspunkt for deres tilblivelse. Men som allerede skrevet forsøger Bloom at etablere en sådan kropslig handling som styrende kosmisk princip. Mere interessant er det, hvorledes billederne også ofte er udtryk for dels en kulturel diagnosticering, dels en ihukommelsesakt, som i hendes strøg får et overordnet eksistentielt udtryk. Således knytter Blooms billedverden ofte an til konkrete voldelige handlinger, som hun har hørt om eller erfaret i sit barndomsliv. I udstillingen *Snakes and Ladders* fra 1996 iscenesætter Bloom spændingen mellem realitet og malerisk skabelse og mellem øjeblikkets voldelige udbrud og volden som et eksistentielt altid nærværende fænomen. Udstillingen består af malede voldsscener fra Blooms fortid, som samtidig kontrasteres af rekonstruerede fotografier af selvsamme scener.

131 Wamberg 1991, s. 6-7.

Ekspressiv fortabelse og erindring

Oliemaleriet *Cut Throat I* fra 1995 fremstiller en mand siddende på knæ og med hænderne omkring det let opadvendte hoved. Halsen er skåret over og hænderne synes på den ene side at forsøge at holde hovedet fast på kroppen og på den anden side at knytte sig til et eksistentielt skrig, som ikke lydligt kan passere de overskårne stemmebånd. På denne vis påpeger selve figurkompositionen både den materielt-kropslige åre og den eksistentielle dimension i Blooms arbejde. Figuren er i en mellemposition, hvor kroppen ikke længere fuldstændigt holder sammen på sin afgrænsning. I denne halvt opløste position mellem liv og død samler udtrykket sig ekspressivt omkring en eksistentiel klage, som dels understøttes af ansigtets formgivning, dels af farvevalg og dels af penselstrøgenes form. Hændernes placering på hver side af ansigtet får det til at fremtræde i en form, hvor kæbepartiet er markant mindre end hovedskallen. Kunsthistorisk bringer ansigtskompositionen mindelser om Munchs *Skriget* og låner derved også noget af den eksistentielle kraft, der er at finde i Munchs værk. Hos Munch flyder farverne ud i bløde bølger, som derved markerer subjektets manglende evne til at adskille indre og ydre. Alle former antager samme karakteristika. Hos Bloom sker noget lignende. Farvepaletten er holdt i brune nuancer, som derved udvisker genkendelige ansigtstræk. Ydermere består også baggrunden af lignende farver, hvorved figuren kun fremtræder i forhold til baggrunden som følge af en malerisk fortætning. Figuren er ved at blive til baggrund. Han er ved at opløses i landskabet, eller er fremdraget heraf som følge af en kunstnerisk koncentration. Strøgene hos Bloom er dog markant anderledes end hos Munch. Den udflydende effekt fås ikke gennem lange bløde buede penselstrøg, men gennem utallige små tykke strøg, der lag på lag skaber en fremstilling. Det bevirker også, at et moment af kunstnerisk agens er langt mere fremherskende i *Cut Throat I* end i *Skriget*. På denne vis betoner Bloom også den kunstneriske livgivende skaben som et kontrastprincip til den afbildede fysiske og eksistentielle fortabelse. Figuren er måske nok på vej mod intetheden, men samtidig er han ved at bryde i myriader af mikroliv, som udgør både ham og den omkringliggende natur. Det illustreres yderligere ved, at livfuldheden i de markerede penselstrøg synes stærkest omkring de momenter, der netop betoner figurens fortabelse: armene, der desperat tager sig til hovedet, ansigtets udviskning og ikke mindst i blodet fra den overskårne hals.

I det hele taget arbejder billedet med en dobbelthed af fremtrædelse og forsvinden, for mens den kunstneriske handling i en vis grad synes at fremdrage figuren af en baggrund, som fortættet malerisk betydning, er han samtidig ved at forsvinde i denne baggrund. Det markeres ikke blot i kongruensen i farvevalg til figur og baggrund, men også igennem den voldelige scenes udflydende karakter. Blodet knytter sig ikke kun til figuren, men har også sat sine spor som dråber og plamager overalt i billedets baggrund. På denne vis er det uafgørligt om fremstillingen iscenesætter en kulturkritik, hvor den mellem menneskelige vold er et tabuiseret, men grundlæggende, fænomen i den moderne virkelighed, eller om den udspringer af naturen selv. Er det mennesket, der besmitter naturen, eller er det omvendt? Bloom understreger yderligere denne dobbelthed ved et spil mellem maleriets mimetiske og maleriske karakter. For hele scenen får på den ene side præg af en form for åbenbaring af et ellers lukket rum, mens den på den anden side opløser en sådan rumkonstruktion. I maleriets venstre side ses kanten af en dør, som var den blevet åbnet af kunstneren el-



Billede 13. Doris Bloom: Cut Throat I (olie)

ler beskueren ind til den ellers skjulte vold og gru. I en sådan konstruktion udgør døren altså en forgrund til den bagvedliggende scene. Omvendt gennemløbes maleriet af en lang række, primært, horisontale ridser. Disse etablerer imidlertid også døren som baggrund for figurens fremtrædelse, fordi ridserne kun delvist gennemløber ham: hans tilblivelse som figur synes at være forankret i et ekstra malingslag, som lægger sig ovenpå ridserne. På denne vis løsriver figuren sig fra sine omgivelser samtidig med, at han er ved at forsvinde i dem. Maleriet er derved, i kraft af dets mimetiske modus, en åbnet dør ind til det skjulte eller tabuiserede i naturen, kulturen og det menneskelige sind. Men i kraft af det rent maleriske er det imidlertid også samtidig en levende eksistentiel klage, som har løsrevet sig fra tid og rum.

Ovenstående tydeliggøres yderligere, hvis man sammenligner Blooms maleri med det



Billede 14. Doris Bloom: *Cut Throat I* (fotografi)

rekonstruerede fotografi. Fotografiet er præget af kølig registrerende distance og den afbildede af passivitet og fastlåsthed. Det synes således at være igennem den kunstneriske handling, at figuren tilskrives en eksistentiel dimension og ikke mindst ekspressivitet. Fotografiet kan indfange erindringen. Det kan være en ihukommelse. Men det er kun igennem den maleriske handling, at erfaringen kan bearbejdes. Blooms *Cut Throat I* er således både erindringsakt og udtryk for en erfaringsbearbejdelse, hvilket illustreres af, at figuren netop er løsrevet fra tid og sted. Den traumatiske oplevelse kan imidlertid ikke fuldt overskrides, fordi den kunstneriske skabelses myriader af liv samtidig kun lader sig samle i en fremstilling af fortabelse. Skal den have mening, kan den ikke fuldstændig løsrive sig fra en ekstern realitet og de vilkår som trænger sig på i menneskelivet.

Et andet eksempel på Blooms ekspressive arbejde med erindringstemaet er at finde i maleriet *Biting Her Tongue* fra 1995. Det rekonstruerede fotografi fremstiller to kvinder, der visuelt er svære at adskille fra hinanden. De bærer begge et barn på ryggen, har begge kort hår og har begge en lignende klædedragt. Imidlertid lader de til at have en fysisk kontrovers. Denne forstærkes i voldsom grad i maleriet, hvor penslen trækker voldsomme blodsprøjt, der driver ned af lærredet. I modsætning til *Cut Throat I* befinder vi os altså denne gang i selve konfliktens centrum. Og så alligevel ikke: for sammenholdes maleriet med fotografiets rekonstruktion samt med værktitlen øjnes en kunstnerisk ekspressiv fortolkningsmodus. I fotografiet er der ingen spor af, at den ene bider i den andens tunge, hvilket kunne forlede beskueren til at tro, at den fysiske kontrovers er udsprunget af en omvendning af mundens traditionelt udadvendte aspekter: af hårde tilbageholdte ord eller



Billede 15. Doris Bloom: *Biting Her Tongue* (olie)

af krav herom. På denne vis vidner fotografiet om, hvorledes den voldelige konflikts oprindelse er at finde i dens modsætning. Det er tilbageholdelsen af en konflikt eller kravet om tilbageholdelsen af en konflikt, som skaber grobunden for konfliktens pludselige voldelige manifestation. Denne omvendning forstærker og forfølger Bloom yderligere i maleriet, hvor tungebiddet nu retter sig konkret udad mod den anden. At bide sig selv i tungen bliver udgangspunkt for en voldelig konflikt, som igen i maleriet bliver et udtryk for voldeligt at påføre den anden stumhed. Fremstillingen er imidlertid ikke et oplæg til konfliktløsning, eftersom værket ikke markerer en oprindelse, men blot en registrering og forstærkning af en mellem menneskelig konflikt. Det illustreres bl.a. i titlens flertydighed, som maleriet spiller med på. Volden er til stede (: "biting"), men ophavet til volden er ukendt. Det bevirker, at det bliver umuligt at adskille offer og bøddel, hvilket yderligere understreges af den stærke lighed mellem konfliktens parter.



*Billede 16.
Doris Bloom:
Biting Her
Tongue
(fotografi)*

Bloom er altså hensat til at demonstrere den latente og manifesterede vold, men uden evne til at overskride volden selv. Den kunstneriske skabelse, selve fremstillingen af scenen, synes derfor også relativt magtesløs. Den kan forstærke iboende momenter i sit forlæg, men ikke løsrive sig fra eller overskride scenens voldelige grundform. Derfor lader Bloom også ridser gennemløbe figurerne. Maleriets fremstilling af bevægelse og liv kan ikke opretholdes, fordi livfuldheden er knyttet til statisk destruktion. Ridserne synes således også at knytte sig til kroppenes bevægelser og retning, som ville de udviske den ekspressivitet og handlekraft, der ellers er i disse. En sådan tolkning understøttes yderligere af den overordnede figurkomposition, hvor de to kvinder spejler hinanden og let foroverbøjede synes at være på vej til at falde ind mod hinanden: ind mod den midte, hvor blodet som konkret udtryk for volden er tydeligst.

I Blooms ekspressivitet er der masser af liv, men det synes primært at manifestere et menneskeligt fællesskab knyttet sammen af uendelig og evig vold.

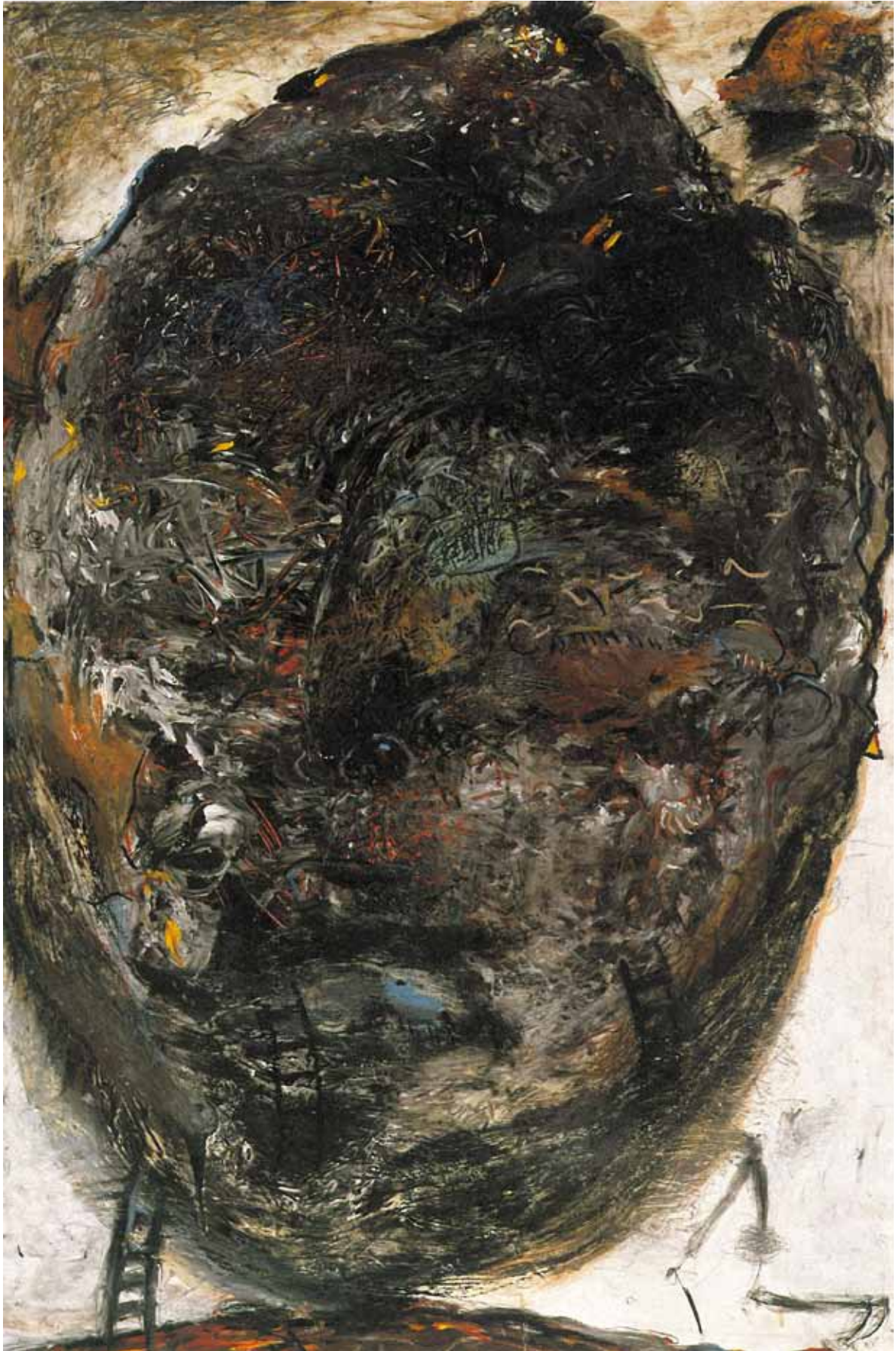
Centrumløse massiver

Mens de tidligere behandlede billeder synes at lade den vaklende betydningsdannelse bero på et spil mellem erindring og manifesteret kunstnerisk skabelse og mellem det enkelte maleris figurative og non-figurative elementer, så løsriver Bloom i endnu højere grad billederne fra den genkendelige tingsverden i sin serie af hoveder fra midten af 80'erne. Som oftest er der tale om en oval form, som voluminøst indtager billedfladen. Den ovale forms grænser er stærkt markerede, og manglen på aktivitet uden for "ægget" modsvares af en voldsom fortættethed inden for dets grænser. Der er altså tale om en form, som i langt højere grad lukker sig i forhold til en omverden end i de tidligere behandlede eksempler. Det figuratives forankring i det fotografiske forlæg eller erindringstemaet er svundet ind til blot at blive iscenesat i værkets titel.

I *Head IV* fra 1987 er det kun titlen kombineret med den ovale form, som tillader beskueren at se billedet som et menneskehoved. Alle ansigtstræk er fraværende, som havde hovedskallen været udsat for et vertikalt snit, der åbenbarer livet bag ansigtets ydre fremtoning. Det voldsomme maleriske liv er lagt på i en række lag, hvor de mørke farver dominerer. Der er dog strøg, pletter og begyndende figurer i primært hvid, brun, blå, gul og rød som stedvist træder frem af de mange lag. Ingen af strøgene eller de begyndende figurer synes at kunne blive til i sig selv. De løsriver sig ikke fra den overordnede helhed, de indgår i, og bliver til selvstændige former. Tværtimod bliver de en del af den ovale forms overordnede massivitet, fordi de påkalder opmærksomheden mod de mange lag. På denne vis kan man tale om, at de enkelte spor af liv og øjeblikkets maleriske handling indskrives i et massiv, der har et næsten uforgængeligt udtryk. Det har Wamberg også været inde på, når han sammenligner nogle af Blooms billeder med René Magrittes *Slottet i Pyrenæerne* fra 1959.¹³² For det, der skulle være en aftegning af det menneskelige, af et hoved, kommer i stedet til at ligne en gigantisk sten. På denne vis befrugter den døde stens uforgængelighed og menneskets forgængelighed hinanden. Menneskelivet fremstilles som myriader af mikroliv, der kun samler sig i form som et uforgængeligt massiv, hvor de enkelte spor af liv nivelleres og underordnes det overordnede massiv. Dermed er der også en vis fatalisme at spore hos Bloom. Ganske vist er den kunstneriske handling heroisk skabende, men den kan samtidig kun overskride sin egen øjeblikkarakter i et udtryk, hvor de livfulde tegn er nivellerede og blottede for mening. Det betyder grundlæggende, at det førkulturelle og førsproglige liv, som Bloom søger at fremmale, kun kan manifestere sig som spor af noget, der ikke kan gribes.

Når nogle af de eneste genkendelige figurer i *Head IV's* mylder af former er "stigen", så skyldes det netop, at Bloom er hensat til at fremstille bevægelsen ind i underbevidstheden, snarere end til at fremdrage essenser herfra. For heller ikke kunstneren kan vriste sig fri af kulturens koder, uden at værket samtidig bliver meningsløst. Også Blooms kunst er kulturelle artefakter, og også hun skærer mening ud af det førsproglige massiv. Kunsten kan således ikke uproblematisk fremstille det, der ligger uden for erkendelsens grænser. Derfor udtrykker stigen dobbeltheden mellem to gensidigt negerende planer (f.eks. evighed/forgængelighed, natur/kultur eller form/formløshed), som den kunstneriske handling forsø-

¹³² Wamberg 1991, s. 7.



Billede 17. Doris Bloom: Head IV

ger at fastholde i et billede. I den forstand bliver stigen et slags metaobjekt, der udtrykker selve den kunstneriske akt hos Bloom.

Mens stigen synes at være det eneste genkendelige objekt i *Head IV*, så forholder det sig anderledes i *Head III* som også er fra 1987. I dette billede synes stigen at udgøre en lignende overgangsfigur. Der rækkes ind i underbevidstheden og det arkaiske. Men hvor massiviteten i *Head IV* dominerede i en sådan grad, at ingen former syntes at blive selvstændiggjort, er "hovedet" denne gang langt mere transparent, hvilket bevirker, at enkeltformer træder tydeligere frem. Ud over en række skyggeagtige væsener, som synes at flænge ansigtet, har de genkendelige former et relativt ensartet tilsnit. De er alle spiralformer. Mens nogle ligner hvirvelvinde, ligner andre dna-streng. Andre igen er halvt opløste og påpeger derved en lighed mellem spiralformen og stigen. Det indtryk forstærkes yderligere ved, at også stigen krummer let til den ene side. Mens stigen således er en slags overgangsfigur mellem de to planer, så illustreres dette også af, at stigens form lader til at være afledt af nogle mere grundlæggende former, der knytter sig til såvel en mikronatur som til en makronatur: fra det menneskelige livs byggesten, dna-strengen, til naturen i sin overmenneskelige voldsomhed, hvirvelvinden.

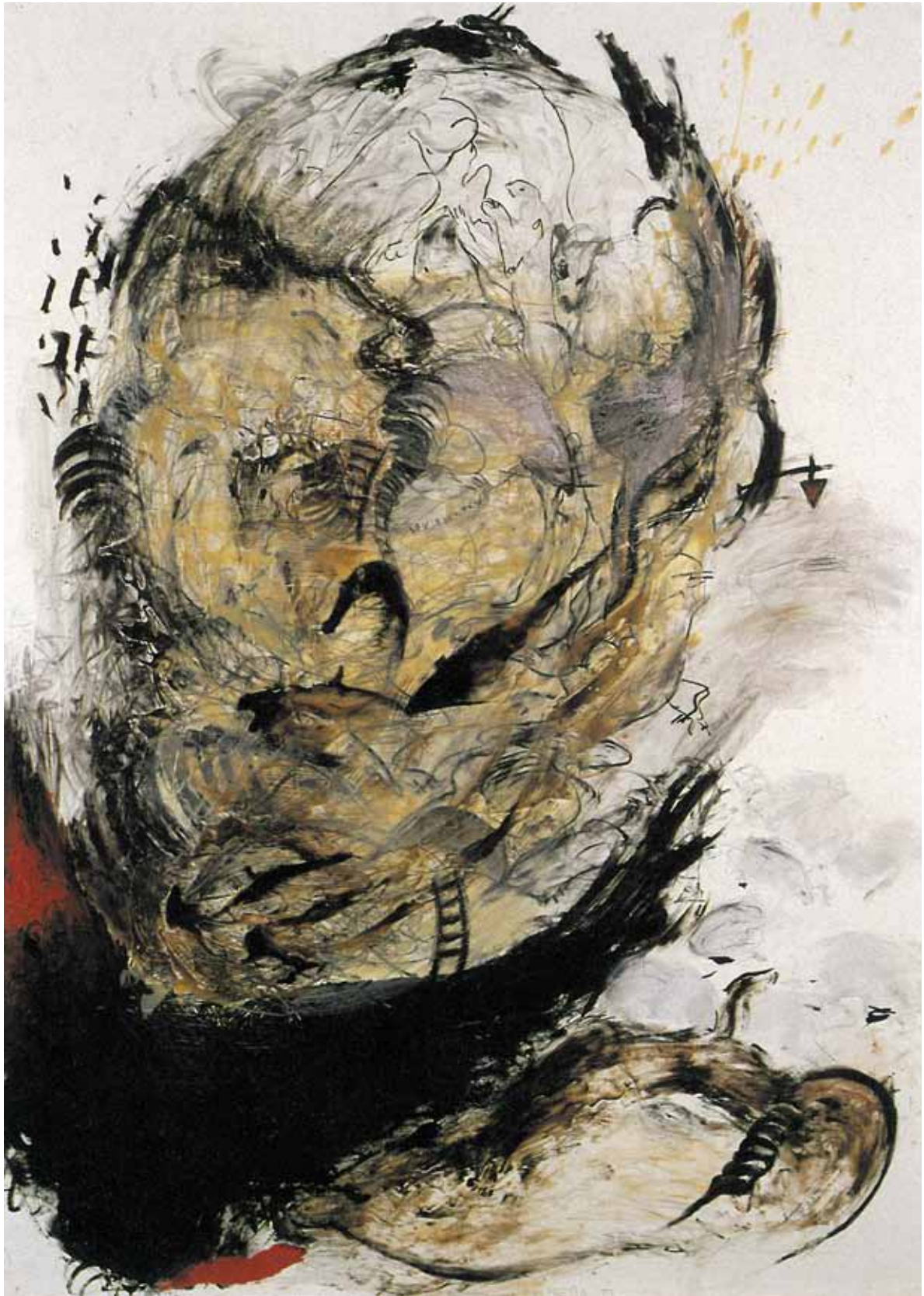
Men spiralformen udtrykker mere end blot et førsprogligt, universelt tegn, som kan genfindes i såvel det ophøjede som i det jordnære. Spiralformen udtrykker også det universelle kunstneriske sprog, som Bloom forsøger at finde frem til. For ligesom spiralen drejer sig om sit eget indholdsløse centrum, er også Blooms voluminer fastholdt af deres centripetale kræfter. Hendes billeder udtrykker en spændingsfyldt enhed, hvor modsatrettede energier hele tiden drejer sig om hinanden og tilsammen skaber en billedstorm, uden at de derved forløses. Som kunstkritikeren Poul Erik Tøjner skriver:

[...] Hun skaber en tegnstorm, der breder sig fra sprogets og tegnenes abstrakte gebet ud i selve maleriets sanselige fremtrædelse, som en hvirvel, der rækker fra betydningernes tilblivelse til sansningens puls, til teksturens voldsomme stoflighed. Det centrale i denne tegnstorm er uafgjortheden mellem de forskellige elementer.¹³³

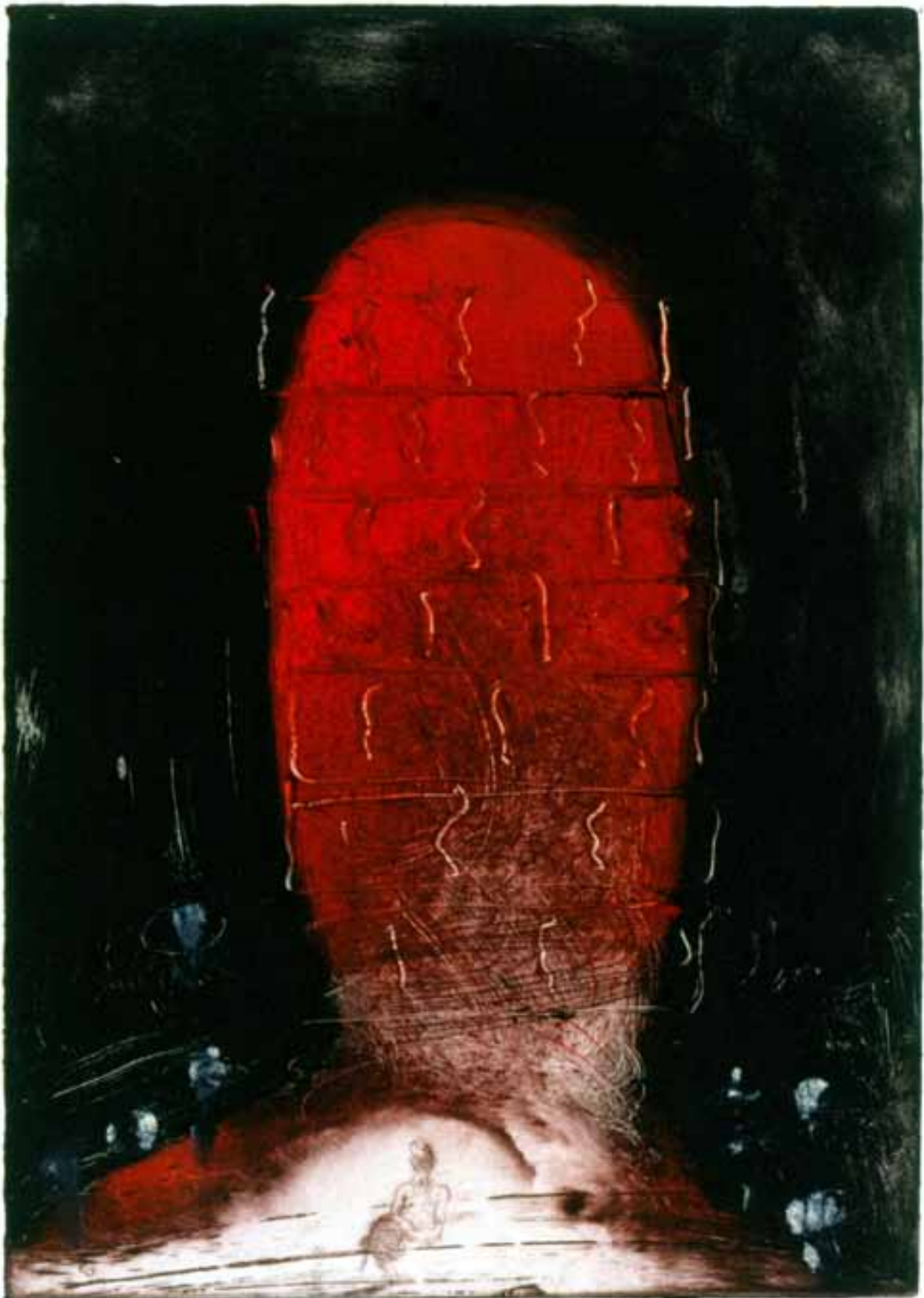
Det uforgængelige og det forgængelige, naturen og kulturen, non-figurationen og figurationen skaber tilsammen en bevægelse, som, ifølge Bloom, udtrykker en sandhed om menneskets væren. Dobbeltigheden iscenesættes som grundlæggende præmis for ikke blot al kunst, men også alt liv. De universelle førsproglige tegn, som Bloom mener at finde, udtrykker derfor ikke ny mening – de er centrumsløse. De kan ikke tildele menneskelivet indhold, men de kan muligvis karakterisere dets struktur.

Et sidste eksempel på den grundlæggende dobbeltthed i Blooms arbejde er at finde i *Red Head* fra 2008. Billedet forestiller som titlen antyder et rødt hoved, hvorover vertikale og horisontale linjer danner noget, der kunne ligne mursten. På denne vis synes mennesket at være spærret inde bag kulturens murværk. Omvendt bugter de vertikale streger sig i livfuldhed, som var de orm eller måske endda sædceller. Om det således er kulturen eller naturen, der indespærret mennesket, synes uafklaret. Ligeledes forvandler også bevægelse-

133 Tøjner 1991, s. 16.



Billede 18. Doris Bloom: Head III



Billede 17. Doris Bloom: Red Head

sen ind mod det menneskelige sig til en udadrettet bevægelse. Selve hovedet kan nemlig samtidig ses som en åbnet dør, der lader lyset falde nedad og udad. Nedad mod kroppen, hvor kun skuldrene er aftegnede, og udad mod beskueren. I dørens lysfald nederst i billedet fremtræder en skikkelse. På den ene side er værket derved en fortælling om, hvorledes adgangen til døren ind til en meningsfuld oplevelse af menneskelivet er umuliggjort af vores egen natur og kultur. På den anden side er værket en fortælling om, hvordan selv-samme dør åbner sig ud mod beskueren og aftegner et menneskeliv. Spændingen mellem og spejlingen af kultur og natur, forgængelighed og uforgængelighed synes at blive medium for menneskets tilsynekomst.

Sporenes tomhed og fylde

I Poul Erik Tøjners præsentation af Doris Blooms kunst i *Doris Bloom* fra 1991 finder han vej ind i det kunstneriske rum ved at benytte sig af en passage fra Karen Blixens *Den afrikanske farm*. I nattens mulm og mørke falder en mand gentagne gange i grøften, mens han farer frem og tilbage for at identificere ophavet til den larm, der har drevet ham ud af sengen. Morgenen efter kigger han ud af vinduet og ser en stork. Hans forvildede bevægelser i natten har tilsammen skabt en figur. Turene i grøften og bevægelsen frem og tilbage har dannet et samlet forløb, som har skabt billedet af en stork. Det, der tog sig ud som forvildelse og uheld på et plan, giver altså mening og form på et andet plan. På samme vis er det i Doris Blooms kunst, hvor de enkelte spor af kunstnerisk aktivitet, af sanselig udfoldelse og nærvær, løber sammen i en overordnet og mere eller mindre statisk figuration. Men sporene løber alligevel ikke sammen i meningsfuldhed. Der er ikke som i Blixens fortælling tale om, at der ud af det tilfældige møde med en sten på vejen, som sender manden i grøften, slutteligt kan udtrages meningsfuld form. Tværtimod forsøger Bloom også at tilskrive nærværet og øjeblikket en karakter af evighed. Det bevirker, at man kan tale om hendes kunst som spor på tre forskellige niveauer.

For det første peger maleriernes mindste bestanddele, deres enkelte strøg, tilbage på noget fællesmenneskeligt. De er udført med en vis energi, som peger på den kropslige udfoldelse og dermed også på mennesket som kropsligt væsen, der sanseligt bearbejder og agerer i øjeblikkets nu. Ydermere knytter Bloom sådanne kropslige udtryk sammen med nogle tegnmønstre, som hun ser som genkommende fænomener på tværs af tid og rum. På denne vis kobler hun øjeblikkets kropslige skabelsesakt sammen med noget, der samtidig overskrider øjeblikket selv og bringer mennesket i øjenhøjde med fortiden. Strøgene og mønstrene bliver spor af en urtid: noget arkaisk, der trænger igennem modernitetens barrierer, fordi det er båret af et kropsligt fællesskab. Atavismen er dog netop kun spor. De kan pege på en fællesmenneskelig modus, men de kan ikke fylde en sådan modus med betydning, fordi kun den tomme form er blevet tilbage.

For det andet samler Bloom de enkelte strøg i former for figuration, og også disse udgør spor. De er skabt igennem en kunstnerisk formgivning, som fastholder en øjeblikserfaring som et eksistentielt anliggende. Det ses tydeligst i Blooms ekspressive behandling af erindrings- og billedforlægget i *Cut Throat I*. Det er igennem den kunstnerisk ekspressive

behandling af materialet, at værket får eksistentiel betydning i stedet for blot at være dokumentation af en vilkårlig oplevelse. Imidlertid fastlåser dette samtidig maleriet, fordi det kun er meningsfuldt i den grad, det er udtryk for kunstnerens styring. Det fællesmenneskelige tilsnit opstår med andre ord som en konsekvens af Blooms meningsføgende blik. Også derfor kan figurationen kun manifestere sig som en klage over at være spaltet ud imellem tilblivelse og fortabelse. For det fællesmenneskelige kan ikke fastholdes positivt, når det netop udspringer af en subjektiv kunstnerisk bearbejdning. Tøjner er på sin vis inde på dette, når han noget mere positivt udlægger hendes kunst som:

[...] en oplevelse af at være skrevet som led i en mere fundamental fortælling eller billede end det vi selv sætter, dag ud og dag ind.¹³⁴

For Tøjner er det ihukommelsen af at være indfældet i en biologisk eller endda kosmisk fælles fortælling, som udgør den positive grundsten i Blooms univers. Men det er netop dette faktum, at mennesket er overgivet til en andens nåde, på samme vis som figurationen er overgivet til Blooms nåde, der bevirker, at det fællesmenneskelige kun kan manifestes som tomme tegn – som individets eksistentielle klage.

For det tredje udgør spændingen mellem de enkelte strøg og mønstre overfor den overordnede figuration en pendulering, som tilsammen danner en struktur, der afsætter sporene af det, billedverdenen ikke kan nå. Som antydnet i det ovenstående, så beror en del af kunstproblematikken på, hvorledes de forskellige niveauer i værkerne gensidigt udelukker og betinger hinanden. Figurationens fastholdelse modsvares af strøgenes livfuldhed og omvendt. På samme vis kan autonomien og heteronomien ikke forenes positivt. Figurationens afgrænsethed fastholdes i et bristepunkt, hvor den er på vej til at blive opløst i et mylder af liv. Eller omvendt truer de livfulde strøg eller mønstre med at samle sig i et overordnet statisk hele. Dermed fastholder Bloom en mellemtilstand, hvor betydningsdannelsen synes at pendulere uendeligt mellem billedets dobbeltheder. Den bevægelse spejles såvel i billedets mindste spiralmønstre som i den overordnede figurations ofte udflydende og alligevel fastholdte karakter.

Det er muligt, at Bloom vitterligt skriver sig ind bag kulturens sprog til et bagvedliggende fællesmenneskeligt rum. Men rummet kan kun komme til orde igennem selvsamme sproglige styring, hvorved hendes kunst bliver en kontinuerlig bevægelse mellem meningsfuldhed og meningsopløsning. Det fællesmenneskelige og evige sætter sig primært igennem som en pendulerende bevægelse, hvor mennesket konstant forsøger at løfte sig over egen materialitet for i samme øjeblik at erkende frigørelsens umulighed.

134 Tøjner 1991, s. 20.

KAPITEL 5

DANAIDISK RUS

Umiddelbart kan sammenstillingen af Vibeke Grønfeldts forfatterskab og Doris Blooms malerkunst virke mærkelig. For mens Grønfeldts romanfigur i *Din tavshed er min skrift på væggen* vægrer sig, så kaster Blooms figurationer sig ofte ud i voldsom agens. Men det bulimiske og det ekspressive er alligevel knyttet sammen, da hverken vægningen eller agensen synes at være farbare forløsningsstrategier. I stedet bliver positionerne dynamoer, som genererer en voldsom ord- eller tegnflom, der forsøger at forbinde sig til mening og sandhed, uden at det dog er muligt. På denne vis bliver den kunstneriske bevægelse relativt identisk på trods af, at Grønfeldt og Bloom angriber subjektproblematikken fra forskellige vinkler. Hos Grønfeldt er den eneste førsproglige dimension at finde i grundkonflikten mellem mor og barn, men selv denne befinder sig allerede i den sproglige ordens tomhed. Adgangen til grundkonflikten sker igennem sproget, hvorved heller ikke dén kan fornægte sin fiktionsstatus. Bloom derimod hævder at arbejde med deciderede førsproglige mønstre, men disse synes blottet for betydning, ud over at de peger på et førsprogligt fællesskab, som ikke meningsfuldt kan substantialiseres. I fællesskabets centrum er der intet. Forskellen mellem de to er således, at det hos Bloom er i de førsproglige, fællesmenneskelige mønstres pendulering mellem modsatrettede positioner og perspektiver, at tomheden og subjektets krisetilstand har sit ophav, mens det hos Grønfeldt er erfaringen af tomheden og forsøget på at overskride den som genererer mønstrene.

Kunsten kan ikke befri sig fra ordenes og tegnenes tyranni. I *Din tavshed er min skrift på væggen* kan helheden således kun etableres som et postulat, der fremstår tydeligere desto længere udsigelsen bevæger sig ind i fiktionens rige. Kun solidt på afstand af virkeligheden kan andetheden integreres i et ukompliceret subjektforhold. I et sådant fiktionsrum er andetheden nemlig udsprunget af subjektet selv. Også for Bloom bliver helhedsoplevelsen en umulighed. Ikke fordi hendes malerier fortaber sig i fiktioner, men fordi det enkelte penselstrøg på én gang er livgivende og udtryk for en formmæssig afgrænsning og fastlåsning. Den andethed, som Bloom higer efter at fremstille, glider hende af hænde, fordi inddæmningen af livet i en formmæssig, kunstnerisk orden automatisk er på afstand af livet selv. På den anden side af formens grænse begynder livet, men samtidig er formgivning nødvendig, hvis det enkelte værk overhovedet skal give mening.

Ordenes og tegnenes tavshed

Det er bemærkelsesværdigt, hvorledes de to kunstneres kritik af meningshierarkiernes fastlåsthed, deres forsøg på at overskride sprogets kategoriale inddæmninger, samtidig bliver en form for dynamo for en orkan af ord og tegn.

I Grønfeldts *Din tavshed er min skrift på væggen* kommer det til udtryk i skrift, der evigt kredsende forsøger at krænge subjektets inderste rørelser ud i forsøget på at fylde det vakuum, som den Andens tavshed har foranlediget. Men Ulrikes inderste er inficeret af den Andens tavshed. Således er også ordene befængt med tavsheden. Den manglende bekræftelse fra det du, som Ulrike anråber, tømmer ordene for betydning. Udgangspunktet for talestrømmen og udtømmningen af talestrømmens betydning er dermed begge forankret i subjektets isolerethed. Dermed skabes der også en negativ spiralbevægelse, hvor ordenes manglende fylde genererer nye forsøg på at nå ind til en forståelse af relationen mellem jeg og du, uden at dette dog kan lykkes, eftersom kun den Andens tavshed kan udtrykkes. Ulrike selv længes efter tavshed – efter den bevidstløse fortabelse i den Anden, hvor ord ikke er nødvendige. I den forstand bliver ordene en barriere, fordi de markerer en afstand mellem jeg og du og dermed også en afstand til den forløsning, Ulrike higer efter. Fraværet bliver udgangspunkt for talen, men talen genererer samtidig et fravær. Således tømmes Grønfeldts skrift for betydning indtil det punkt, hvor subjektet igen er helt, fordi dets sprog har mistet enhver sammenhæng med en realitet uden for sproget.

Blooms tegnymylder er som tidligere nævnt ikke umiddelbart bundet til et fravær. Tegnene er ikke genereret på et sammenbrud, men tværtimod postulerer de et gennembrud til noget fællesmenneskeligt. I deres maleriske livfuldhed prætenderer de helhed og forløsning. Imidlertid indgår tegnene i en større sammenhæng, hvor deres betydning både fastlåses og negeres. For tegnene er ikke blot noget i sig selv. De er ikke blot kraftfulde udtryk for liv. Tværtimod indgår de som enheder i overordnede figurationer, som netop modsiger livfuldheden. På denne vis ledsages deres livfuldhed af en erfaring af det statiske – af døden. Ikke blot udtrykker figurationen en formmæssig fastfrysning i tid og rum; tematisk udtrykker figurationerne også som oftest tabet, tavsheden og den mellemmenneskelige afstand. Selvom de enkelte strøg således er livfulde, synes de kun at kunne samle sig meningsfuldt i en fremstilling af livfuldhedens tab. Hele tiden er de på vej til at lade figurationen opløse i et mylder af mikrotegn og liv, men dermed ville deres livfuldhed også miste betydning, fordi de enkelte tegn ikke længere ville være indskrevet i en overordnet fortælling.

Grønfeldts og Blooms universer svulmer op i kaskader af ord og tegn, der kredsende forsøger at give fylde til subjektet, uden at det lykkes. På denne vis er deres kunst som Danaiderne, der evigt må slæbe vand til et kar, uden at det fyldes. Ordene kan ikke få fylde i subjektet, fordi de markerer et fravær i forhold til subjektiviteten selv. Der er altid en rest af subjektet, som unddrager sig ordenes reduktive orden. Dermed bliver selve forsøget på at tilskrive subjektet mening, at indblæse liv i det ved ord eller tegn, en yderligere pointering af afstanden mellem den sproglige orden og subjektets væren – som så atter genererer forsøg på at forløse subjektet. Grønfeldts og Blooms kunst bliver derved også en form for skriftekstase, eller danaidisk rus, der, i de kontinuerlige forsøg på at overskride splittelsen mellem nærvær og fravær, genererer sin egen forfaldsbevægelse og således netop aftegner subjektivitetens vilkår: at både skrive og blive skrevet – at både være livfuld og statisk – på samme tid. Blooms førsproglige, fællesmenneskelige spiralmønstre gentager sig i det kunstneriske arbejde. Men også dér kredses der om et meningsvakuum.

Kunstens magt og magtesløshed

Hos Grønfeldt og Bloom synes selve forsøget på at overskride subjektets dobbeltposition af at være udspændt mellem nærværets sanselige og konkrete og fraværets reflektive og abstrakte omgang med virkeligheden altså at generere et formmæssigt spil, som udmunder i en fremstilling af subjektiviteten som netop denne dobbelthed. Men en sådan pendulerende struktur er ikke blot at finde i spændingen mellem værkets materialitet og dets figuration. Spiralbevægelsen opstår også i de modsatrettede perspektiver, som en sådan spænding er udtryk for.

Står beskueren således tæt på Blooms store lærreder, mistes overblikket. Øjet kan ikke indfange helheden, men indskrives i stedet i værket. Og ligesom maleriernes mikroliv er nivellerede i den forstand, at de enkelte former snor sig imellem hinanden uden retning eller perspektiv, må også beskuerens blik glide over lærredets liv på må og få uden at kunne samle oplevelsen af livfuldhed til et helt billede. Træder beskueren derimod på afstand af værket for at danne sig et overblik, stivner det ekspressive i et billede af døden pga. det figuratives oftest voldsomme tilsnit. På denne vis arbejder de to oplevelser mod hinanden og danner derved en samlende oplevelse af såvel fravær som nærvær, uden at de to poler kan adskilles. Holder beskueren sig på afstand, kan han/hun bemægtige sig billedet, fordi han/hun kan overskue det. Men samtidig forfladiges oplevelsen, fordi den er baseret på hans/hendes egen afstand fra billedets erfaringsverden. Fortaber beskueren sig derimod i det maleriske, udgør oplevelsen samtidig et forsvindingspunkt for beskueren. Det vil sige, at maleriet i begge sine perspektiver negerer beskueren, fordi dets egne momenter samtidig også negerer hinanden. Det er ikke muligt at foretage en syntese mellem værkets mikroliv og figuration, og på samme måde er det heller ikke muligt for beskueren at sammenføje oplevelserne af nærvær og fravær i værket. Det er i en sådan forstand, at kunstværket reelt transcenderer sin artefaktstatus. Blooms kunst nægter at nøjes med at være et manipulerbart artefakt, som beskueren kan handle med. Den vil ikke blot være en figuration, som beskueren kan gribe. Ej heller vil den blot være abstrakt livfuldhed, som udtrykker nydelse og velbehag. Blooms kunst vil både være reflekterende og ikke-reflekterende på samme tid. Ved således at sætte sig mellem to stole genererer kunsten også hos beskueren en erfaring af magtesløshed. Beskueren kan hverken reflektivt eller sanseligt indfølelse gribe kunsten i dens helhed, og dermed spilles spændingen mellem de to poler i beskueren selv også ud mod hinanden. Men selvom Blooms kunst således frigør sig fra beskuerens handlen med den og vender magtrelationen på hovedet, er også kunsten magtesløs. Den deler skæbne med beskueren. Også den kan ikke nå længere end at fremvise den uendelige splittelse mellem nærværets sansning og fraværets refleksion.

Noget lignende er på spil hos Grønfeldt. Hvor Blooms arbejde foregår i forholdet mellem maleriet som materialitet og som figurativ henvisende funktion, foregår Grønfeldts prosa i et krydsfelt mellem prosaens lineære fremadskriden og skriftens kredsen. Mens læserens meningsøgende blik forsøger at organisere Ulrikes fiktioner til en meningsgivende helhed, er læseren samtidig tvunget til at følge den associative skrifts utallige spring og selvmodsigelser. Således formår læseren ikke at hæve sig op over teksten og etablere et centralperspektiv, hvorigennem tekstens enkelte momenter kan samle sig til helhed og mening. På denne vis bliver teksten et performativ. Det bliver ikke blot en erfaring af split-

telse, man læser om, men en erfaring, læseakten selv genererer.

Et væsentligt moment i både Grønfeldts og Blooms værker er, at spændingsetableringen bliver et rent værkinternt anliggende. Kunstværkerne lukker sig om sig selv i deres splittelsesarbejde. Men det er også netop herigennem, at de overskrider sig selv. Netop fordi de påpeger og fastholder en kontinuerlig ustabilitet delene imellem i det værkimmanente rum, forbliver de ugribelige og ubegribelige for omverdenens handlen med dem. Når læseren således vender den sidste side i *Din tavshed er min skrift på væggen*, så ligger bogen ikke lukket på bordet som et objekt, læseren kan handle med, eftersom læseren på intet tidspunkt har kunnet komme på afstand af den vedblivende splittelse i værket. På den vis er værket en rystelse, der momentant bringer subjektet i forbindelse med det selv, som det er: udspændt mellem nærvær og fravær, uden evne til at overskride denne kløft.

DEL 3

MØDETS VOLD

Jens-Martin Eriksen og Jørgen Haugen Sørensen forankrer deres kunstneriske projekt i den materielle virkelighed. For dem er mennesket et driftsvæsen og bag sprogets glitrende overflade knyttes menneskeliv således sammen af driftsverdenens vold og bemægtigelse. Fremstillingen et sådant menneskebillede må imidlertid foretages i ordenes og tegnenes rige, og det medfører en anderledes ordknap og stram kunst end det var tilfældet hos Vibeke Grønfeldt og Doris Bloom. Ordene og tegnene opfattes som glansbilleder, der dels skjuler subjektets voldelige grundvilkår, dels gentager dette igennem tegnenes og ordenes reduktive orden. I forsøget på at nå bag om sproget barberes ordene og tegnene ned til et minimum – dels for at fremstille alt det, sproget tildækker, dels for at finde et nyt levende sprog, som kan danne et positivt afsæt for menneskelivet. Deres kunst er imidlertid baseret på det, der er. Og dette er sjældent kønt. Således er volden og perversionen faste bestanddele i deres værker. Mennesket anses ikke som et dannet, oplyst væsen, men først og fremmest som kød, der har tildækket sig med falske ord såsom "humanisme", "empati" og "kærlighed". Det medfører, at deres kunst får et karnevalistisk præg, eftersom den synker ned i kroppens nedre regioner, dens tabuiserede zoner. Et sådant driftsmenneske er i evig konflikt, eftersom mødet med medmennesket ikke er præget af empati, men af territorialkrav. Særligt Eriksen kredser om dette fra ofrets perspektiv. Synsvinklen deles med eksistenser, som er gledet ud af tiden og driver formålsløst rundt i rummet, fordi han/hun stænges ude fra omverden. Haugen Sørensen tematiserer ofte positionen fra den dominerendes side – fra kunstneren, der med sin vold mod materialet gør det til noget, som materialet ikke er.

Fælles for dem begge er imidlertid deres fokus på det spændingsfyldte og voldelige intersubjektive møde og umuligheden for subjektet af at kunne tilskrive mening til sin eksistens i en verden, som er præget af meningsløshed og tab. Forløsning er det uopnåelige mål. Eriksen og Haugen Sørensen kæmper således for at finde et sprog, der blot kan rumme håbet om forløsning, og derfor må det eksisterende sprog, som tildækker tingenes reelle tilstand, afsløres som falsk, og mennesket må bringes til at se sig selv og sin egen ondskab, dumhed og ensomhed i øjnene.

KAPITEL 6

IND MOD HISTORIENS MIDTE – JENS-MARTIN ERIKSENS FORFATTERSKAB MED SÆRLIG VÆGT PÅ *REJSE UNDER MØRKET*

Jens-Martin Eriksens forfatterskab er i sin helhed båret af en anfægtet stemme, der desperat forsøger at forbinde sig til sandhed og mening, men som kontinuerligt støder mod fællesskabets, de andres, sprog. Bærerne af stemmen er som oftest individer, der er udstødt af samfundet, fordi de ikke kan forbinde sig positivt til fællesskabet. Og forfatter-skabet afsøger muligheder for at nå frem til en subjektposition, hvor det sønderslåede liv kan overskrides i ny meningsfuldhed. Det gøres i en ofte monologisk stil, hvor stemmen hugger, støder på grund, knækker og atter forsøger at finde mulige veje til en positiv identitetsdannelse, uden at det dog lader sig gøre, fordi sproget ikke kan rumme subjektets inderligheder og derfor heller ikke kan agere fundament for subjektets overskridelse af sin krisetilstand. Der er altså intet hjem at finde frem til, ingen svar at få. I stedet bliver sproget katastrofens sted – et rum hvor subjektet spørgende rækker ud mod det, der måtte ligge uden for sprogets grænser. Sproget bærer adskillelsen af jeg og fællesskab, subjekt og objekt, i sig, eftersom det er båret af fællesskabets reduktive konventioner i stedet for subjektets egne erfaringer. I romanen *Pilgrim* fra 1995 afsluttes hovedpersonens rejse mod døden derfor således: “er der flere spørgsmål, så lad der i hvert fald ikke være flere svar!”¹³⁵ Svarene viser sig uholdbare, kun spørgsmålene kan stilles sandt. Dermed er der også en skrifttematisk pointe, som gennemsyrrer forfatterskabet: sproget er på afstand til sandheden; men det er samtidig det eneste redskab, som er til rådighed for sandheden. Og det er denne dobbelttilstand af tildækning og afdækning, som danner en slags dynamo for den anfægtede stemmes hakkende tale. I stedet for at overgive sig til postmodernismens plasticitet og formleje er Eriksens skrift således båret af en sandhedssøgen. Derved kommer forfatterskabet tættere på selve skriftens og sprogets karakter end diverse eksperimenter og lege, fordi det netop forholder sig til sprogets dobbeltbundede karakter af meningstilskrivelse og meningsudtømmning.

Jeget bliver til i sproget, men forsvinder samtidig i det. Dét ses bl.a. i debutromanen *Nani* fra 1985, der indledes med en sproglig fødsel af subjektet:

Sidder her og lytter lallende, grusomt til Monsieur Gainsbourg, med trætheden uden på huden, meget nær døden, stærkt forhoret og med mine spejlægs-øjne. Men stadig lige lille og dum.

Det er drøjt og svært at få begyndt, som man sidder her og har svært ved at udtale ordene og med hovedet så saligt tomt. Så saligt hvidt og tomt her i halvlyset. Men jeg udfordrer døden og prøver

¹³⁵ Eriksen 1995, s. 120.

alligevel.¹³⁶

Fra den indledende sætnings fravær af et grammatisk subjekt, dukker det op som et “man” i andet afsnit for sluttelig at komme til syne i jegets udfordring af døden. Det er altså gennem den skrivende handling, at jeget bliver til. Og romanen handler da også om at finde et narrativ, en måde at komme overens med den fortid, som synes at udelukke muligheden for en fremtid. Men skriftens frigørende kraft fører langsomt men sikkert jeget mod skriftens og dermed også jegets eget ophør. For selvom jeget kan indblæse en smule varme i sit kuldske liv ved at genopleve fortidens sanselige momenter i en nærmest orgiastisk skriftekstage, så kan skriften ikke for alvor overskride den afstand, der er mellem fortid og nutid. Når fortiden er gennemskrevet, blottlægges en kold virkelighed, hvor jeget konfronteres med selve grundlaget for sin krisetilstand: at det er på afstand fra sit du, at intet fællesskab reelt er muligt. Skriften skriver sig således frem til subjektets smertepunkt, men kan ikke udfri det derfra. Derfor ender *Nanis* skrift også med en pointering af tavshed og afstand:

Alt forsvinder ud imellem fingrene på mig som sand, og alt er mere synligt når det er løbet ud og forsvundet fra det jeg kan se foran mine øjne.¹³⁷

Først på afstand træder tingene frem som muligheder for jegets selvfortælling. Men da er det allerede for sent, fordi afstanden til tingene umuliggør det nærvær, som jeget søger. Den eneste mulige helhedsfortælling er fortællingen om ikke at kunne nå en helhed. Tabet og afstanden er det eneste, der kan repræsenteres i et sprog, der netop har tabet og afstanden som præmis for sin tilblivelse.

Eriksens fremstilling af skriftens og sprogets dobbelthed har et skrøbeligt, desperat tilsnit. Den anfægtede stemme taler i et forsøg på at få adgang til sproget, og derfor består subjektets tale af inderlige, famlende forsøg på at finde sprækker i fællesskabets sprog, så også individet kan trænge ind i og udtrykke sig i et sådant sprog. Når det ikke lykkes, bliver sproget i stedet en fremstilling af de brudflader, der er mellem fællessproget som et stivnet meningskompleks og individets manglende evne til at afgrænse sig som autonomt subjekt. Romansubjekterne falder som ofre for deres manglende greb om et meningsgivende narrativ. I lacaniansk forstand fremstår romansubjekterne således nøgne for det symbolske, fordi de ikke kan etablere en sammenhæng mellem det imaginære og det symbolske. Ja, de kan ikke engang etablere det faste greb om det imaginære, som er nødvendigt for at kunne indtræde i det symbolske.¹³⁸ Som oftest skyldes det, at romansubjekterne er bærere af en konkret tabserfaring, som de ikke har adgang til, eftersom erfaringen kaster dem ud af den symbolske orden og samtidig fragmenterer den imaginære orden. Det er tabserfaringens skygge, som falder på subjekterne, der derfor må forsøge at skrive eller tale sig frem til det smertepunkt, der med sin tavshed synes at danne subjektets mulighedsbetingelser. Og de må altså gøre det i et sprog, som tabserfaringen nægter dem adgang til. På denne vis er deres udsigelse fanget mellem det reelle – det uudsigelige – og en sønder-

136 Eriksen 2003, s. 5.

137 Eriksen 2003, s. 93.

138 Det imaginære udtrykker som tidligere nævnt selve processen, hvor en lighed mellem selvopfattelsen og det symbolske tilstræbes.

slået imaginær orden, eftersom det symbolske kontinuerligt underminerer forsøgene på at etablere lighed mellem romansubjekt og fællesskab. I romanerne er der således ikke tale om, at subjekterne kommer til orde som en destabiliserende modmagt, som vi f.eks. ser det i Bakhtins karnevalsgrøteske. Hos Eriksen kommer subjekterne kun til orde i det spændingsfelt mellem tavshed og det sønderslåede sprog, som de har adgang til. Derfor lyder det også således i en nærmest poetologisk passage i et af Eriksens hovedværker, *Den hvide væg* fra 1990:

Det sande er kun råbet fra den druknende, lige når han synker under vandets overflade, råbet mellem stemme og vand, når han lyder som et dyr.¹³⁹

Det er det eksistentielle nødråb fra grænsen mellem døden og det sønderslåede liv.

Imidlertid fremviser romanerne ikke kun en skrøbelig patos som en ihukommelse om sønderlået liv. Som modvægt er de som antydnet samtidig båret af en både indholdsmæssig og sproglig voldsomhed og vold. Således afsøges ikke blot mulige åbninger i det symbolskes væg af sprog og konventioner, som stænger romansubjekterne ude; sproget bruges også som et stumt redskab til at blotlægge de mellem menneskelige relationer, der ligger under konventionernes glatte overflade. Under denne overflade ligger selvsamme skrig, som også romansubjektet er bærer af. I den forstand indskrives det enkelte romansubjekts konkrete tabserfaring som et grundlæggende almenmenneskeligt vilkår. Positive relationer mellem mennesker er der stort set ingen af; volden er hele tiden til stede som en understrøm i ordenes orden. Derfor er romanerne også en voldsom fremvisning af eksistensens skyggesider, og den skrøbelige patos står dermed side om side med en snerrende lingvistisk og indholdsmæssig vold, der igen og igen hugger og støder mod samfundets overfladiske prætendering af humanisme og empati samtidig med, at samfundets tabuer fremvises som liggende lige under overfladen. Romanerne er således fyldt med incestuøse forhold, voldtægt, dyremishandling og mord. I stedet for fortællinger om, hvorledes mennesket kulturoptimistisk bevæger sig mod friheden, er det nådesløse, pessimistiske fremvisninger af, hvorledes magtudøvelsen er et centralt element i etableringen af jeget som et autonomt subjekt. Der er altid hierarki og undertrykkelse på spil. Der er altid vold – uanset hvor godt eufemismer og klichéer end forsøger at skjule det.

Voldsomheden har påkaldt sig opmærksomhed i receptionen af værkerne. Og selvom Eriksen grundlæggende har fået gode anmeldelser og også en vis bevågenhed fra det literære forskningsmiljø, har volden påkaldt sig en del kritik. Særligt interessant er kritikken fra to bastioner i dansk modernisme – Heretica og kulturradikalismen – eksemplificeret ved henholdsvis Thorkild Bjørnvig og Klaus Rifbjerg. Efter en oplæsning skulle Bjørnvig beskæmmet have udbrudt “skal det nu også gå ud over dyrene”,¹⁴⁰ mens Rifbjerg i *Karakterbogen* fra 1992 i vanlig stil rettede spredde hagl mod de dele af det danske kulturliv, som ikke udtrykte sig i overensstemmelse med hans egne overbevisninger ved at erklære:

kunstens dybe seriøsitet, samtidig med at de slet ikke kan se hvor komisk det er med så megen opblæsthed.¹⁴¹

139 Eriksen 1990, s. 108.

140 Eriksen 1993, s. 48.

141 Rifbjerg 1992, s. 54.

Hvor Bjørnvigs problem synes at være, at Eriksen ikke abonnerer på kunsten som en *harmonisk* særverden, der kan fremstille et håb om utopiens snarlige komme, er Rifbjergs kritik forankret i, at Eriksen netop etablerer kunsten som et *særegent* rum, og derved retter et kritisk blik mod det samfund, som Rifbjergs kulturradikalisme i høj grad har formet. Rifbjerg er den hegemoniske oplysningsmand, der tror på hierarkiernes sammenbrud, velfærdssamfundet og et levende fællesskab på tværs af klasser og skel.¹⁴² Eriksens romaner fremviser derimod, hvorledes sådanne begreber blot er eufemismer, som tildækker magten og magtanvendelsen. Eriksen svarer igen i et snerrende essay i *Kritik 101*, hvor det kulturradikale projekt fravristes enhver form for autenticitet:

Så fri mig fra de kulturradikale, hvis besudlede, lortede kærlighed kun kan købes for andres penge. Hvad er det andet end ideologi, hvad er det andet end strøm til den selvopholdelsesdrift, der er nødvendig for et opblæst menneske, for hvem natpotten, sutterne, portvinen, og morgenavisen ikke mere er nok. En slags tro, en kvasireligion, en "idealisme".¹⁴³

Eriksen fremstiller det kulturradikale projekt som camoufleret religion. En konstruktion, der har løsrevet sig fra realiteternes verden og erstattet denne med et særsprog, der ikke relaterer til andet end de kulturradikales selvopretholdelsesdrift. Rifbjergs besyngelse af de underste udtrykker således ikke andet end en subsumering af andetheden i nogle reductive kategorier, der på samme tid genindstifter hierarkiet med de forstående og humane kulturradikale som den tolerante og (alt)omfavnende elite. I stedet for at andetheden kommer til orde som sig selv, bliver den altså omformet i et billede, der passer til Rifbjergs eget verdenssyn. Hermed foretager Rifbjerg netop det overgreb mod andetheden, som han kritiserer Eriksen for at fremvise. I modsætning hertil vil Eriksen mene, at hans projekt har en større grad af autenticitet, fordi det fremviser, hvorledes den sproglige ordens kategoriseringer reelt er søndrede og blot udtrykker et forsøg på at tildække den vold, som er det moderne subjekts vilkår. Eriksens projekt er således dobbelt. På den ene side vil han skrive sig igennem samfundets tabuiseringer – derud hvor "den sociale ordens hieroglyffer krakelerer"¹⁴⁴, for at nå frem til en

ublufærdig tale, befriet for kitsch, for ord uden referencer, og med et mod til at undersøge det menneskebillede, som er blevet eksponeret efter at Auschwitzprincippet igen er indført i Europa. En dag, eller uden håb.¹⁴⁵

På den anden side har han en forestilling om, at denne gennemtrængning af sprogets glansbillede kan reformulere en sproglig sandhed:

Man kan komme ud i det, man ikke selv vidste, i forsøg på at sætte sprog på virkeligheden som eksisterer indeni én. Eksistens du ikke

142 Eksempelvis beretter Rifbjerg om hans glade stunder med arbejdere, hvor der ingen bevidsthed var om classeskel. Eriksens pointe er, at selve benævnelsen af den manglende bevidsthed netop indstifter classeskel. Jf. Eriksen 1993, s. 50.

143 Eriksen 1993, s. 50.

144 Eriksen 1993, s. 49.

145 Eriksen 1993, s. 51.

kender, som du får sprogliggjort; noget der ligger underdrejet, også i samtiden.¹⁴⁶

På denne vis er Eriksens projekt identisk med romansubjekternes. Ligesom romansubjekterne i Eriksens fortællinger forsøger at forbinde sig til en sandhed, som de forestiller sig ligger gemt bag det sproglige fernis, er Eriksens skriftarbejde et forsøg på at gennemtrænge den (falske) sproglige orden og reetablere et nyt sprogligt fundament for det moderne menneske. Imidlertid synes såvel forfatter som romansubjekter at have store problemer med sidstnævnte. Nok skriver de sig som oftest ind til det smertepunkt, der kaster sin skygge over deres liv, men her synes skriften at gå i stå. Sproget støder mod dets grænse, dets hvide væg, og fortællingen må afsluttes uden at være i stand til at formulere en sand, positiv metafysik, som kan danne udgangspunkt for menneskelig forsoning og forløsning. Selvom Eriksen således romantisk forsøger at forbinde sig til sandhed, så bliver det en sandhed om sandhedens evige afstand til den sproglige, reduktive fremstilling af den.

Rejse under mørket – en stillestående bevægelse

På bagflappen af Eriksens *Rejse under mørket* genrebestemmes bogen som “romanagtig helhed”. Hermed antydes, at vi har at gøre med en fortælling, som på visse måder indskriver sig i romanformen, men som samtidig er udskilt herfra. Bogen er konstrueret i seks dele, hvoraf den første og sidste del udgør en slags omvendt rammefortælling. I første del møder læseren Nicolas Rømer, der, efter afsonet fængselsstraf, står foran sin første dag i friheden. Den ny begyndelse får imidlertid Rømer til at trække sig ind i sig selv i en række drømmeagtige forsøg på at udrede en årsagslogik, der kan danne udgangspunkt for en forståelse af grundlaget for, at han endte i fængsel. På denne vis føres læseren frem mod katastrofens nulpunkt: sidste akts massakre, som altså udgør forhistorien til første akts ny begyndelse. I forhold til en traditionel lineær udvikling er det således slutpunktet, fortællingens og ordenes ophør, som afstedkommer Rømers forsøg på at komme til orde og få mening i tingene.

Det sprogløse udgangspunkt for Rømer har konsekvenser i forhold til såvel udsigelsespositionen som den narrative logik, der udfolder sig bogen igennem. På overfladen er der tale om en personbundet tredjepersonsfortæller; men i store dele af fortællingen knyttes fortælleren og fortællingen så tæt sammen, at det bliver til en indre monolog, uden at Rømer dog selv kommer til orde. På denne vis bliver udsigelsen positioneret midt imellem det ydre distancerede og det indre indfølelse blik. Hverken fortæller eller Rømer kan således komme nok på afstand af stoffet til at kunne etablere et meningsgivende lineært narrativ. I stedet følger fortællingen Rømers associative erindringspring, der er forankret i nogle grundlæggende kropskonstanter og kropsoplevelser, som på metaforisk vis knyttes sammen og danner betydning. Men heri ligger også en del af problemet. Adgangen til forsøget på at udrede fortiden til et meningsgivende narrativt forløb er baseret på den kropslige genkendelse mellem nu og dengang, der dermed udvisker en udviklingsoptik:

146 Eriksen cit. efter Schwander 1985, s. 26.

Han lagde cigaretten fra sig, og mærkede med hænderne ned over brystet, og følte fugten fra håndfladerne. Ned over hofterne og i skridtet. Han tog hænderne op og holdt dem for næsen, ligesom han havde gjort det som barn, når han lå længe i sengen om søndagen, og kunne få den der fornemmelse af, at han virkelig var til, sådan i al den lugt som kom fra skridtet. Og i sveden derfra kunne han også ane parfumen, som han havde smurt på sig ved armhulerne. Han selv og så noget af det, som han savnede ude i verden. (s. 12)¹⁴⁷

Kroppen får således en dobbeltposition. På den ene side bekræfter den ham i, at han er til som følge af, at han kan etablere en lighed mellem barndommens sansninger og nutidens. På den anden side er erfaringen båret af et tab, eftersom barndommen er tilbagelagt og kun kan genfindes i kropsassociationernes vækkelse af erindringsglimt. Sansningerne knytter sig dog ikke kun til tidens gøren bort, men også til Rømers ensomhed i forhold til omverdenen. Skridtet henviser til en barndomsmindelse – ikke til et du i Rømers omverden. Og parfumen er taget på uden at nogen skal dufte den. Som følge heraf udfoldes forsøget på at komme til orde også som en række erindringsglimt eller -fantasier, der er forankrede i barndommens legende, men også grusomme erfaringsunivers og i ungdommens fejlslagne kærlighedsforsøg.

I forhold til fortælleren i *Nani*, der aktivt forsøgte at skrive sig til liv ved at genvække fortidens sanselige momenter, så er Rømer noget mere resignerende – til dels fordi der ikke er ret mange positive, sanselige momenter at fortabe sig i. Hans bevidsthed om sin fortid er derfor en bevidsthed om de nyttesløse forsøg på at overskride savnet:

Lige fra dengang i sin tidlige ungdom, hvor han havde mærket for første gang, at han aldrig ville kunne vokse, at han for altid var dømt til at leve med et savn om en verden som var død. Og han havde forsøgt, helt formålsløst, at lede efter denne svundne verden. (s. 14)

Alligevel forsøger han at drømme sig til en mulig verden – en måde, hvorpå han kan integrere sin fortids tab med en mulig fremtid. Hvor han tidligere forsøgte at bryde igennem sin egen isolerede og ensomme eksistens ved konkret at lede efter “den svundne verden”, forsøger han nu at undersøge selve sorgen og håbets forankring i fortiden, for derigennem at kunne række ud over det tomrum, han befinder sig i:

Han vidste også, at intet menneske for altid kunne leve sådan, i en mellemtid og et tomrum, for det var jo ikke noget liv for nogen, da alle erfaringer jo bristede porøst imod den sorg og det håb, som han havde om noget andet. (s. 63)

Med tabserfaringen som fundament for sprogliggørelsen af sin fortid bliver fortiden også et erfaringstab for Rømer. Fortiden bliver kun tilgængelig som en ruinhob af forsvundne helheder.

147 I den følgende læsning af *Rejse under mørket* angives henvisningerne for læsevenlighedens skyld i parentes. Alle henvisninger refererer til Eriksen 1988.

At komme til orde som et dyr, som en krop, som et barn

Som allerede nævnt må Rømers adgang til sin egen fortælling gå ad omveje, eftersom han ikke sprogligt er på tilstrækkelig afstand til sig selv til at kunne etablere et meningsgivende narrativ. Den manglende afstand medfører, at udsigelsespositionen og fortiden farver hinanden. Som følge heraf præsenteres læseren for en række forskellige tableauer, som hver for sig handler om Rømers manglende evne til at sprogliggøre sit indre og derved også om hans manglende evne til at forbinde sig til omverdenen. Således bliver hans forsøg på at svare for sig eller på at opnå sine mål til et umælende dyrs tale. Eksempelvis kuldsejler et af hans kærlighedsprojekter endegyldigt, da han i mangel af bedre begynder at vrinske for i det mindste at sige noget (s. 47). Inden da har han kurtiseret ophavet til sin længsel, servitricen Kis, ved i aftenens løb at købe en række øl, mens hun stod bag baren – senere ved at tage hendes hånd uden at kunne fremmane et ord. På samme vis anklager også omverdenen ham for hans manglende tale. Da han konfronteres af beboere i den opgang, hvor han har sit værelse, anklages han for ikke at kunne svare for sig, men blot at være en “papegøje” (s. 55). Og konfronteret med sig selv i spejlet lyder hans navn, Nicolas Rømer, som en “hvæsen som fra en kat” (s. 13). Konfrontationen med egen fortid er således overgrebet af den manglende evne til at komme til orde, der udkrystalliserer sig i en række prægnante situationer, som dels synes at opløse grebet om den enkelte erindring, dels fører ham stadig nærmere katastrofen.

I et af erindringsfragmenterne kredser hans liv om den stille eksistens som bud på et lager, weekender med fisketure eller ture på travbanen og servitricen Kis, som markerer et håb om brud på monotonien. Men konfronteret med sin egen isolations grænse bliver han stum, og Kis forsvinder bort med en anden, mens Rømer må gå hjem med uforrettet sag. Forsøget på at forbinde sig til et du var et brud med barndomsrelationen til forældrene: “Han havde tænkt på hende hele dagen, næsten, og bare kørt rundt, og slet ikke, som han ellers plejede været sammen med sin far” (s. 46). Sin sorg deler han imidlertid med moderen, eftersom han drukner den i portvin, som han fik af sin moder på sin 16-års fødselsdag (s. 47). Men portvinen, der skulle have været symbol på Rømers voksenalder og indtagelse af sin plads i omverdenen, sidder som aske i hans mund. I sin fuldskab bryder han ind hos Kis’ veninde, der bor på samme gang som han selv og lægger sig i hendes seng, mens han fabler for sig selv om det, der kunne have været:

[...] den han kunne have holdt om og elsket. Som han kunne have snakket med, og som kunne have fortalt ham, at hun også elskede ham, og at han var nogen i verden. At de kunne leve og bo sammen. At de kunne leve sådan et liv sammen. (s. 49)

I omdrejningspunktet for Rømers ageren i fortidserindringen står altså en kuldsejlet fremtidsforventning, som resulterer i en regres tilbage til dengang, han var nogen. For efter at have forsøgt at være nogen i verden, at være en anden, ved at iføre sig venindens trusser, sætter Rømer sig på sengen:

Og han begyndte at presse og trykke, og så kunne det også komme, og så kunne de også komme og se og klappe, og han tog portvinen og skyllede en ordentlig slurk. Og så kom det, og han lavede stort,

og de kunne alle sammen komme og klappe ham på hovedet og sige hvor dygtig han var, og hvor var det en stor en, og at det var sørme godt, og hvor syntes de alle sammen at han var stor og dygtig [...]. (s. 50)

Det kuldsejlede kærlighedsprojekt og hans manglende evne til at sprogliggøre sit tab fører ham både symbolsk og associativt tilbage til barndommen. For ikke nok med at han genskaber en barndomshandling som svar på sin fallit i voksenlivet; hans associationer forener også denne symbolske barndomsgenskabelse med realplanets skam og angst for at blive opdaget. Således presses han op mod væggen af to af de andre beboere i den efterfølgende scene, hvor de rasende spørger "hvad der var med ham" (s. 55). De to scener er imidlertid ikke kronologisk forbundne, eftersom anklagen viser sig at rette sig mod Rømers manglende køkkenhygiejne. Men som associativt mønster fremstiller scenernes sammenstilling Rømers flugt fra ungdommens forsøg på at forbinde sig til omverdenen til forsøget på at forbinde sig til barndommen. Helt konkret og i overført betydning må Rømer flygte ud af ejendommen tilbage til barndommens by.

Men barndom, ungdom og nutid glider stadig tættere sammen i takt med, at Rømer nærmer sig sine smertepunkter, og grænsen mellem erindring og fantasi opløses. Allerede i den ovenstående beretning er der visse sammenbrud i tids- og rumkategorierne. Eksempelvis synes en af faderens gode venner, smugleren, både at bebo barndommens og ungdommens rum på trods af, at disse ikke er geografisk identiske (s. 31 og 86). På samme vis som Rømer fra nutidens udsigelsepunkt strækker sig mod fortiden i et forsøg på både at forstå det mønster, der har ført ham til nutiden, og samtidig at drømme om en mulig fremtid igennem etableringen af en harmonisk meningstilskrivende fortid, så strækker erindringerne sig på lignende vis mod både det, der kunne være, og det, der var. Indlejret i erindringerne er altså en fordobling af Rømers nutidsprojekt, men det betyder også, at fremtidsfantasierne, som er indeholdt i erindringerne, bliver en del af Rømers fortid og dermed hans erkendelsesgrundlag, eftersom hverken kronologi, realitet eller fantasi kan tilskrives forrang i betydningsdannelsen. I erindringen "Coitus" er servitricen således udskiftet med smørrebrødsjomfruen, knallerten med motorcyklen, og Rømer selv er spaltet ud i to – én, der, i hvert fald forestillet, indleder et kærlighedsforhold til pigen, og én, der som tilskuer til denne forestilling forestiller sig selv i rollen.¹⁴⁸ Kærlighedsforholdet antager karakter af ønskeopfyldelse. Hans taktik med at bestille øl lader til at have mere held overfor smørrebrødsjomfruen end over for Kis. I hvert fald bestiller han en sandwich hver dag, og en dag kommer hun ud og sætter sig bag på motorcyklen (s. 94). Mens Rømer som tilskuer således forestiller sig deres liv sammen, lever Rømer som kæreste et forestillet liv med pigen, hvor han kommer til liv uden at have brug for sprog. Det er hende, der handler i overensstemmelse med hans begær, og han kan derfor glide med ind i den tosomhed, som sproget ellers har udelukket ham fra. Tosomhedens lykke er overvældende: hulkinderne forsvinder, et hjertesmykke hænger om halsen, og de får "barnehund" (s. 98-99). Han selv er imidlertid passiv. Han døser hen, mens hun strikker (s. 101). Som røgen fra hans cigaret,

148 Man kan argumentere for, at der er tale om, at Rømer blot forestiller sig i en andens kærlighedsforholds sted. Det ændrer imidlertid ikke på den psykiske fordobling, som finder sted, som også bekræftes af brugen af personlige pronominer, der ofte gør det svært at vide, hvem der taler: Rømer som forestillet kæreste eller Rømer som tilskuer til sin egen forestilling.

glider livet og sproget ham af hænde (s. 102). Det har hele tiden været de andres sprog, de andres liv – noget, som er uden for ham selv:

Han sidder alene og ryger, og vinden som kommer fra gaden, stryger ind og bryder hans røgsøjle fra cigarettens og bærer den ind under hans nøgne hud [...]. Noget kommer op i ham. Alt det, der er under huden, og som ikke hører til der. Og han vender hovedet mod vasken og brækker sig. Så går han tilbage for at prøve at sove, og håber at alt det han ikke har sprog for ikke vil vække ham (s. 103)

Forestillingen kan ikke bære, fordi den ikke behandler de smertepunkter, der findes i Rømers fortid, og således lader ham stå nøgen og sprogløs i de andres ritualiserede sprog. Selvom forestillingen gør ham til en anden ved at lade ham indtræde i tosomheden og fællesskabets sproglighed, forbliver han på afstand heraf, fordi han ikke er agens i dette fællesskab. Samtidig med at kærlighedsforholdets Rømer brækker sig, brækker også tilskueren Rømer sig, hvorved de symbolsk atter forenes i deres afstand til sproget og omverdenen. Når det forestillede kærlighedsforhold synker i grus, er det derfor også billedet af parforholdet som forløsningsmulighed, der undermineres:

Hun vågner og tager hænderne op og omfavner ham. Han kysser hende. Men da hans øjne endnu ikke er vænnet til mørket, og han ikke kan se hende, så viser alle de der billeder sig for ham. Sønderbrændte spejlæg, hvis blomme brydes af en rusten kniv, og det gule, hvis klæbrige masse blandes med stumper af rusten, dette gule, klæbrige som presses ind i hans mund og ned over hans tunge, resterne fra middagsbordet hos hendes forældre, og den slime-de gryde med alt det brune, som har fået en tynd hinde af skind over sig, og som når man brækker op i den med en kniv, viser en uudgrundelig masse af indfaldende klæbrighed, der vælter ud over knivens æg [...].

Ligesom han kommer sådan strømmende ind over hende fører han sin ene hånd ned over hoften, og mærker at han trods alt endnu er den samme. At han har brækket sig tilstrækkeligt i den der hemmelighed om natten. Og set sit nøgne ansigt i ruden. Han river guldsmykket af og får lyst til at sætte sine hænder om hendes hals og klemme. Bare til alt er tavshed [...] Så spytter han hende i ansigtet, som han ved findes lige under hans. (s. 105).

Det forestillede kærlighedsforholds forløsningsmulighed forvandler sig til et abjekt symbol på tabserfaringen. Eftersom han ikke har sprog for sine egne inderligheder, smelter hans agens, penetrationen og udløsningen, sammen med billeder af livets ritualiserede koder og normer, som destruktivt trænger sig ind på ham. Den udadrettede bekræftelse i den Anden bliver samtidig en indadrettet destruktion af ham selv, eftersom han er på afstand til det sproglige fællesskab, som denne handling skriver ham ind i. På den vis er det samtidig et sammenbrud af Rømers indre splittelse. Afstanden mellem det forestillede kærlighedsforholds Rømer og tilskueren Rømer bliver for stor til, at forestillingen kan op-

pebæres. Rømer kan ikke forestille sig en mulig dag i friheden, hvis han ikke får behandlet smertepunkterne i sit liv og finder ind til et sprog, hvormed han kan udfolde sin sorg. Han kan ikke forestille sig et liv i fællesskabets sprog uden at det netop bliver på bekostning af det sprogløse jeg, som udgør ham selv. Afsøgningen må derfor vende sig bort fra det forestillede kærlighedsliv mod de smertepunkter i barndommen, som synes at kaste sin skygge over hans liv. Forestillingens værn mod realiteterne bryder sammen. Rejsen må foretages "med regnen mod ansigtet, helt ren som et barn" (s. 106).

Selvom forestillingen om en mulig forløsning i kærlighedslivet bryder sammen og han derfor vender sig mod barndommen, synes der ikke udelukkende at være tale om en tilnærmelse til realiteternes kerne. For adgangen til barndommen går gennem ungdommen. Det er igennem ungdommens Rømers rejse tilbage til barndomsbyen, at barndomserindringerne får fylde. Således filtreres erindringen ikke blot igennem Rømers nutid, men også igennem den ungdom, der rækker tilbage i tid i forsøget på at forstå eget savn. Omvendt sammenføjes planerne i en vis grad af kroppens genskabelse af barndomsrummet, som det bl.a. tidligere er set med Rømers symbolske genskabelse af en tidlig barndoms afføringsscene. På vejen tilbage til barndommens by genoptager Rømer også barnets leg om ikke at røre sprækkerne mellem fliserne, hvorved han indskriver sig i et barndomsmønster, en "glemt religion" (s. 58), som så at sige rytmisk stamper erindringerne op.

I modsætning til voksenlivet, hvor han står ensom og isoleret, synes han at være en del af barnelivets hierarki på godt og ondt. For børnenes lege er bestemt ikke for sarte sjæle. Når de ikke øver sig på at være voksne, etablerer de et fællesskab ved at undertrykke hinanden eller andre. Denne leg konstitueres til dels af forældrene, som også bliver til som forældre igennem det, de ikke er. Eksempelvis bruges den vanrøgtede knægt Sukkermad som eksempel på, hvor godt Rømer har det:

Og så endelig, så skal Sukkermads mor åbne vinduet, og hun skal smide en sukkermad ud, og den skal ramme gruset, med sukkeret og margarinen nedad. Og Sukkermad, han skal tage den op, som han altid skal tage den op, og først begynde at børste den af, og så begynde at græde, og skribe til moderen derinde bag vinduet at der er jord på, der er jord på hans sukkermad, og moderen skal åbne vinduet og sige til ham, Sukkermad, at han bare kan holde sin kæft [...] og hans egne forældre, de skal tage om ham og sige, at han skal være glad for at han nu ikke har det som Sukkermad, som bare står derude og græder [...]. Og sådan med tiden, skal hele kvarteret fyldes med alle de jordede sukkermadder, som Sukkermad ikke vil spise [...]. (s. 59-60)

Ud over at forældrene således etablerer et hierarki mellem de, der står uden for, og de, der er indenfor, er passagen interessant, fordi den både rummer et forsøg på at fastholde erindringerne og samtidig at gøre den eviggyldig. Futurumkonstruktionerne peger i deres anrøbelighed på den ene side på, at der ikke er et sikkert greb om erindringerne. I forlængelse heraf danner de hyppige gentagelser af "Sukkermad" også en slags performance, som netop forsøger at fastholde erindringerne gyldighed og gøre den sand. På den anden side peger brugen af futurum på forsøget på at udvide barndomsrummet til nutiden og fremtiden.

Tiden før tabet af helheden skal fastholdes og udvides til en altid. I den forbindelse ligger øgenavnets kvalitet i dets sammenføjning af udtryk og indhold. "Sukkermad" er de jordede suktermadder, han samler op for at smide væk. Øgenavnet tjener dermed også et dobbelt formål. For det første tjener det til at tingsliggøre Sukkermad og dermed at reducere ham til noget mindre end jeget selv – noget, der ikke er et menneske. For det andet prætenderer brugen en nærhed mellem sprogliggørelsen af fortiden og fortidens væsens-indhold. Når erindringen således kredser om øgenavne som Sukkermad eller Lortemanden, er det såvel en autenticitetsmarkør i forhold til Rømers selvfortælling som i forhold til Rømer selv. Sukkermad og Lortemanden er udstødte, der med deres plads i bunden af hierarkiet indblæser liv i de andre.

På trods af at erindringen om Sukkermad tjener til at opretholde et meningsgivende barndomshierarki, er det alligevel selvsamme erindring, som afføder en tilnærmelse til en sprogliggørelse af Rømers eget tab. For Sukkermad kobles sammen med en anden erindring, som igen kobles sammen med Rømers eget tab:

Og han skal se det, når de fanger den store hankat og slår den med en sten for panden, og den ligger og skriger som et radmagert barn, som den sultede Sukkermad, når han ikke engang har gråden tilbage med sit jordede ansigt og sine forliste madder, som også skal ligge imellem dem.

Så skal de store drenge jage en jernstang og igennem hankatten, som klager og vrider sig som et barn, og jernstangen, som er presset op igennem røvhullet på hankatten skal komme langsomt til syne ud igennem munden, fuld af vand og blod og rester af tarme [...]. Og der skal heller ikke komme nogen mens de alle sammen skal sidde og stirre på katten, som snurrer rundt over ilden, og de skal høre på dens barnegråd som den skal være så god til at lade som om, til at efterligne, og hørmen vil stå dem i næseborene mens de kigger på katten og hinanden og ved at deres ondskab vil være udelig med andre. (s. 85)

Paradoksalt nok er det erindringen om et tab af sprog, om umuligheden af at dele ondskaben med andre, som etablerer en lighed mellem Sukkermads udstødthed, kattens nærmest eksistentielle klage og Rømers personlige tab, der manifesterer sig som en kats hvæsen, når han forsøger at sige sit navn. Ligesom Sukkermad skrives han således ned til at være identisk med det savn og det tab, der bærer ham mod både fortid og fremtid. Men samtidig er etableringen af lighed en tilnærmelse til fortidens smertepunkter. Det bliver en synliggørelse af det mønster, der, på tværs af tid og rum, metaforisk lader hans tab og savn komme til udtryk. Derfor husker han også moderen "for første gang" (s. 114), når han netop symbolsk indtræder i det mønster, erindringsfragmenterne danner. Når han sætter sig i kattens sted, når det er ham, som bliver indfanget af de andre børn, når det er ham der bliver gjort til den udstødte i selv barndomsrummet, så kan han tilnærme sig smertepunkterne. Han husker moderens skrig og sygdommen, der åd hende op (s. 114). Han husker sin egen stumhed (: "kun en hvæsen, som fra en kat", s. 117) og indlæggelsen på asylet. Og han husker, da han som syttenårig åbner døren til kapellet, hvor han skal møde sin døde

far, hvor "Håndtaget sidder så højt, at han knap kan nå det" (s. 118). På trods af sin alder er han stadig et barn. Han holdt op med at vokse i stumheden over moderens død, og nu er han ikke på højde med livets gøren bort. De smertepunkter, han skriver sig ind til, er således oplevelsen af at komme for sent, og oplevelsen af at komme for sent, fordi han er gået i stå *som følge af*, at han kom for sent – som følge af, at han ikke kunne behandle og udtrykke sin sorg over moderens død, får han ikke sagt farvel til sin far. I centrum af Rømers undersøgelse af grundlaget for sin egen sprogløshed finder han derfor ikke forløsning, men netop manglende ord. På den vis fordobles tabstematikken, eftersom sprogliggørelsen peger mod sprogets egen mangel: det, der ikke blev sagt og ikke kunne siges. I et sidste forsøg på at overskride denne erfaring gennemspiller Rømer afskedsscenen endnu engang i en forestillet erindring, hvor faderen endnu ikke er død, og ordene derfor endnu kan nå at udfri Rømer:

Så tager han faderen op i sine arme, men i dette øjeblik kan han se at faderens øjne stivner som på en fisk trukket på land, og kroppen sitrer, og før han når at få greb om ham, glider faderens døde krop ud af hans arme, og i det samme kommer udtømningen, så faderen skider ham ind i munden. Han er ved at kvæles, og vil vågne fra drømmen, men kan ikke, for han har ikke nogen ord til at gøre det med, og som han står der, helt alene nu, så ved han også at han må bære sorgen selv, for det er den byrde, som er det eneste, der kan gøre ham til menneske. (s. 119).

Forestillingen kan ikke bære, eftersom den er på afstand til realiteterne. Den fiktive iscenesættelse af en sprogliggørelse og gennemskrivning af tabet omvendes til tab i stedet for forløsning, da der ikke er noget fundament for et sådant sprog ud over det ordløse hul, som tabet og savnet netop udgør, fordi sproget grundlæggende er på afstand til det, det beskriver. Den udadvendte sproglige bevægelse afslører dermed Rømers isolation og ensomhed og forvandler sig til en indadvendt, kvælende bevægelse. Som fortælling bliver det dermed en fortælling om fortællingens umulighed – om meningshelhedens falsum. Det bliver en fortælling om den tavshed, der ligger hinsides sproget, som hverken Rømer eller Eriksen kan italesætte.

Historiens tilblivelse og destruktion

Rømers og Eriksens projekt er det samme: at indsætte de kontingente betydningsrester af et sønderlået liv i et mønster, som kan etablere ny mening og sandhed. På den vis er deres projekt også sammenfaldende med læseaktens organisering af tekstens enkelte momenter til et meningsgivende hele. For forfatter, romansubjekt og læser handler det om at hæve sig op over den enkelte oplevelses tidslige indlejring i nuet, således at oplevelserne kan generere erfaringer og indsættes i et større meningsgivende hele. I menneskelivet er det imidlertid umuligt at etablere en sådan sand position, eftersom selve menneskelivet er at være i proces. Det ville kræve, at man kunne fortælle sig selv fra et punkt hinsides døden. Selvom identitetsdannelsen kontinuerligt udkaster fortiden i relation til nuet, som

var nuet en statisk eviggyldig position, er en konsekvens af menneskelivet dog, at også dette nu bliver til fortid, og også dette nus erkendelse bliver til et fortidsmoment, som bliver omformet og handlet med af fremtidige nuer. I modsætning hertil afsluttes læseakten af en finalitet, når sidste side er læst og bogen er lukket. Derfor repræsenterer romanens episke bevægelse også et løfte om mening og lykke, som ikke er menneskelivet beskåret. Hvis romanformen ønsker at fremstille subjektets eksistensbetingelser, må den således også forsøge at undslippe sin egen afsluttethed. Med andre ord: Skal Rømers nøgne fortælling om ikke at kunne finde faste holdepunkter i sit liv ikke forvandles til, på betryggende vis, at bekræfte læserens eget liv, så må værket arbejde imod sig selv og sin egen fortællings afslutning. Fortællingen om Rømer er i fare for blot at blive endnu et udtryk for subjektets egen selvopretholdelse gennem bemægtigelsen af den Anden. Den er i fare for at blive en fortælling om en stakkel, som læseren kan nyde og varme sig ved, fordi han/hun dermed bekræftes i sin egen afstand hertil. Den er i fare for at blive som Sukkermad eller hankatten – ofre for den vold, som nødvendigvis ledsager en forestilling om at "være nogen", når en sådan forestilling ikke er baseret på sand autonomi, men på en hierarkisk hævde af én selv.

Ligesom *Din tavshed er min skrift på væggen* betjener *Rejse under mørket* sig derfor af en række formelle træk, som besværliggør læserens forsøg på at fravriste teksten meningsfuldhed. Hvor Grønfeldt såede tvivl om fortællerniveauerne og deres fiktionsstatus, arbejder Eriksen i langt højere grad med at binde skriften så tæt på det splittede subjekt som muligt. Og hvor Grønfeldts skrift er præget af en kredsen om romansubjektets utopiske forestillinger og dets forsøg på at få omverdenen til at gå i et med disse, kredser Eriksen om umuligheden af overhovedet at sætte ord på en mulig utopi i skyggen af katastrofen. Derfor er *Din tavshed er min skrift på væggen* præget af en overflod af sprog – et voldsomt forsøg på fylde jegets sår med ord, uden at det dog lader sig gøre, eftersom ordene ikke kan fastholde utopien – mens *Rejse under mørket* sprogligt fremviser et subjekt næsten uden sprog. Tabserfaringen dominerer Rømers liv i en sådan grad, at det eneste mulige sprog er det, der borer sig ned i såret og åbenbarer dets uendelige dybde.

Selvom fortællingen til en vis grad kiler en afstand ind mellem fortæller og Rømer ved at svinge mellem beretning og indre monolog, så sammenføres de to niveauer samtidig ved at lade beretningen være uhyre personbundet, hvilket bl.a. kommer til udtryk igennem den associative skrift, de upræcise deiksisforhold samt anvendelsen af futurumskonstruktioner, da disse sproglige greb alle illustrerer Rømers manglende greb om virkeligheden. Ydermere antager den indre monolog karakter af en form for dækket tale, eftersom den holdes i 3. person ental. Således bliver den formelle adskillelse af roman-subjekt og fortæller samtidig en fremvisning af enheden og uadskilleligheden mellem de to. Netop derigennem fremstilles Rømers manglende evne til at komme i overensstemmelse med sig selv: ordene kommer ikke entydigt indefra eller udefra, men i en dobbeltposition, hvor det ydre betinger det indre og omvendt. En konsekvens heraf er også, at udsigelsesforholdene problematiseres i en sådan grad, at læseren har svært ved at adskille den, der taler, og den, der tales om, eftersom begge er holdt i 3. person (se f.eks. s. 92-94). Denne problematik fordobles yderligere i takt med, at fortællingen søger tilbage i Rømers fortid. I hans genopdagelse af sin barndom er udsigelsesforholdene således filtreret af en række

fortællere, uden at disse entydigt kan skelne mellem fortid og nutid eller subjekt og objekt. Således konfronteres læseren med en fortæller, der fortæller om en fortæller (Rømer), der fortæller om en fortæller (ungdommens Rømer), der fortæller om en fortæller (barndommens Rømer), der fortæller om en række uudgrundelige barndomserindringer, som synes at antage eviggyldig karakter og derfor også smitter af på de overordnede fortællere. Derfor er hovedparten af barndomserindringerne også paradoksalt nok holdt i futurum. Mens fortællingen således bliver til, nedskrives den samtidig til et nulpunkt, hvor tid og rum helt opløses, og det eneste meningsgivende mønster, som træder frem, er de tab, der som en skæbne synes at have lagt sig over Rømers liv. Læseren har altså ikke mulighed for at udtrække en meningsfuld sandhed eller morale af fortællingen, fordi den underminerer selve det meningsføgende blik og tvinger læseren til at følge det forfalds- og voldsmønster, som Rømer er en del af. Således omvender fortællingen magtforholdet mellem læser og værk. Det bliver læserens i manglende evne til at holde sig på behørig afstand af fortællingen gennem det meningsføgende og bemægtigende blik, at fortællingen kommer til orde som et billede på det vilkår, som også læseren er underlagt: også han/hun er blot i proces, heller ikke han/hun er andet end produktet af den hierarkiske vold, der må foretages for at opretholde en forestilling om autonomi.

Subjektet er i evig proces, men for at tilskrive sit eget liv mening og opretholde en form for autonomi, må subjektet agere, som om dets nu er et eviggyldigt punkt, hvorfra meningen kan udspringe. Subjektet må derfor kontinuerligt forsøge at holde det processuelle stangen igennem negationen af den Anden. Andre perspektiver må negeres, såfremt en forestilling om mening skal kunne opretholdes. I *Rejse under mørket* fremstilles denne problematik på en sådan vis, at livet fremstår som en skæbne funderet i den manglende mulighed for at forbinde det processuelle liv og meningsfuld væren. Afsøgningen af menneskets inderste væren, Eriksens sandhedssøgen, fremviser dets blottede nerve: dets voldelige, kontinuerlige selvopretholdelse, der som en skæbne skaber en mur mellem subjekt og omverden.

Når den konkrete årsag til Rømers fængselsophold, massakren, fremstilles i bogens sidste afsnit, bliver det derfor såvel læserens som Rømers desperate forsøg på at skyde sig igennem egen isolation, som samtidig reproducerer isolationen. Ligesom Rømer blot fortæller sig frem til fortællingens udspring, kan heller ikke læseren fravriste massakren en betydning, som kan sammenføje delene til et hele og derved overskride bogens cirkelbevægelse. Historien kan ikke overleves eller beherskes. Den former sig som en skæbne, man blot kan leve, men ikke blive til igennem:

De var ikke virkelige personer, men kun figurer i en historie, som der blev skrevet videre på. Og alting kunne hele tiden forandres. (s. 141)

[...]

Ynkeligt fik han samlet kræfter til at svare betjenten, og sagde til ham, at heller ikke dette her betød noget, heller ikke dette havde ændret noget. For smerte kunne ikke holde noget på plads, og alting kunne endnu nå at forandres, og ingenting var færdigt endnu.

Væggen og virkeligheden derindei var lige så forgængelig som hans smadrede ansigt, for hvad betjenten havde gjort var blot at følge det, som blev skrevet i deres fælles historie.

Og da han fik sagt det drev han i drøm mod sætningernes flygende strøm, ind mod historiens midte. (s. 142)

Udvikling

Eriksens efterfølgende to bøger, *Jim og jeg* og *Den hvide væg* fra 1989 og 1990, danner sammen med *Rejse under mørket* en trilogi i den forstand, at de alle kredser om unge mænds sønderslåede liv omkring "byen ved fjorden". Som en samlet enhed markerer de et kunstnerisk højdepunkt i forfatterskabet, eftersom han i disse romaner formår at balancere det autentiske og det kunstneriske raffinement.¹⁴⁹ I senere bøger ses det, hvorledes en del af den kunstneriske stringens opgives til fordel for bøgernes chokeffekter eller deres postulat om autenticitet. Således er *Memoire* fra 1992 en løs samling af en række volds- og psykologiserede sexscener, der dog ikke kan tilskrives anden værdi end fremvisningen af deres grusomhed og den mellem menneskelige kulde, som ledsager dem. Og i både *Det inderste rum* og *Vinter ved daggry* fra 1994 og 1997 præsenteres blot eksplicitte autenticitetsmarkører. Værst i sidstnævnte, hvor fiktionsarbejdets formmæssige sandhedssøgen er blevet reduceret til indledningens "based on a true story"-postulat. Med andre ord synes Eriksen at opgive den æstetiske søgen efter sandhed og i stedet at binde sig mere til "de andres" sprog. Han bliver til én i fællesskabet og skriver sig derved ud af den outsiderposition, han tidligere i forfatterskabet har sat i centrum for undersøgelsen af menneskelig væren. Derfor har han også de senere år koncentreret sig om at skrive en slags rejsebøger, der blander journalistik, rejseoplevelser, historiske dokumenter, interviews osv. sammen i en hybrid, for derigennem at nå ind til en fyldestgørende beskrivelse af de konkrete begivenheder, som er udgangspunktet for rejsen. I modsætning til erkendelsen i *Rejse under mørket* synes Eriksen altså nu at antage, at sandheden kan stykkes sammen, såfremt dens objekt blot anskues fra flere vinkler. Således forankret i en positiv dialektik synes også fiktionsarbejdet at tørre ud, eller i hvert fald at miste prægnans.¹⁵⁰ Styrken i trilogiens forarbejde er brugen af den negative dialektik til at etablere et mønster, der ikke peger nogen steder hen, ikke peger på en sandhed hinsides sprog og liv, men tværtimod fremviser den dobbeltbundethed, som kendetegner subjektets mulighedsbetingelser. Således balancerer Eriksen i trilogien fornemt mellem nærvær og afstand og mellem udsigelse og negation. I forhold til *Memoires* volds- og sexorgier er de voldsomme passager kendetegnet ved, at de ikke *kun* er der som provokatorisk opråb, men også tjener en æstetisk pointe i det symbolske mønster, som fiktionsarbejdet fremviser. På denne vis indgår drabet på hankatten, opkastet og massakren i *Rejse under mørket* i en konstellation, der genererer betydning (og betydningsfravær) i værket selv og ikke blot i forhold til læserens bornethed.

149 For en udfoldet læsning af særligt *Den hvide væg*, men også i en vis grad *Jim og jeg*: Lübker 2007, s. 122-139.

150 Ud over den rablende og underholdende metaroman *Forfatteren forsvinder ind i sin roman* (2005) har Eriksen ikke udgivet skønlitteratur de sidste 10 år.

Ligesom Eriksens romansubjekter forsøger at opretholde eller etablere en form for autonomi, mens de samtidig må agere og blive til i en heteronomi, pendulerer også triologien mellem det autonome og heteronome. På den ene side lukker værkerne sig om sig selv ved bl.a. at afvise forløsningsmuligheder for romansubjekterne eller ved at foretage en cirkelbevægelse, som negerer tidens linearitet og i stedet etablerer en form for altid, hvor de determinerende tabserfaringers mønster kan fremvises, men ikke brydes. På den anden side rækker værkerne ud over sig selv ved bl.a. at inddrage læseakten i det førnævnte mønster og ved kontinuerligt at pendulere mellem det sarte og indfølelse og det voldsomme og udadvendte.

Eftersom Eriksens romantrilogi er funderet i en subjekt- og skrift- eller romanproblematik, som ikke synes mulig at overskride, antager værkerne en form for negativ metafysik, hvor menneskelivets konstitution blotlægges, som det Eriksen i *Mescalero* kalder "Auschwitzprincippet".¹⁵¹ Men selvom udfrielsen ikke er mulig, udtrykker Eriksens arbejde stadig et håb, da selve fremvisningen af den mellem menneskelige vold åbner et felt, som modarbejder den anæstesi, som han mener i stadig stigende grad præger vores kultur. Eufemismen kortlægges, og deres gru fremvises. Eller som Adorno skriver det i sine refleksioner over metafysik:

Ein Hotelbesitzer, der Adam hieß, schlug vor den Augen des Kindes, das ihn gern hatte, mit einem Knüttel Ratten tot, die auf dem Hof aus Löchern herausquollen; nach seinem Bilde hat das Kind sich das des ersten Menschen geschaffen. Daß das vergessen wird; daß man nicht mehr versteht, was man einmal vorm Wagen des Hundefängers empfand, ist der Triumph der Kultur und deren Mißlingen.¹⁵²

Hos både Adorno og Eriksen fremstilles volden som et hypostaseret vilkår for det moderne menneske. Volden kan derfor heller ikke overskrides eller undslippes, fordi vores menneskebillede udspringer heraf. Men accepten af den, tildækningen af den og den deraf følgende manglende evne til at sætte sig i den Andens sted er udgangspunktet for hypostaseringen og dermed årsagen til, at der ikke er et rum for en andethed. Den sproglige fremvisning af ordenes og menneskenes vold kan ikke pege på en udfrielse, eftersom den nødvendigvis må ligge hinsides sproget, men den kan åbne et rum, hvor subjektet konfronteres med sin egen vold og sin egen bedøvende ligegyldighed. Dét er Eriksens mål – "en dag, eller uden håb".¹⁵³

151 Eriksen 1993, s. 51.

152 Adorno 1970a, s. 359.

153 Eriksen 1993, s. 51.

KAPITEL 7

JØRGEN HAUGEN SØRENSEN – FORSTENET LIVFULDHED

Jørgen Haugen Sørensen har siden sin debut i 1953 været en særegen, men alligevel hele tiden nærværende stemme i dansk kunst. På trods af at han har gennemgået en række faser, hvor forskellige materialer og forskellige kunstneriske visioner har trængt sig på, er det kendetegnende for ham, at hans kunst er helt sin egen. Den ligner ikke noget andet i dansk kunsthistorie, på trods af at hver fase har haft et meget prægnant, ja, næsten ikonisk, udtryk. Formelt set ligger han i forlængelse af COBRA-kunstnerne og bevarer også en del af deres ekspressive kraft. I endnu højere grad end det er tilfældet hos COBRA-kunstnerne arbejder Haugen Sørensen med spændinger i forholdet mellem materialitet og formgivning – ofte i en sådan grad, at værkformen fuldstændig sprænges og værket og rummet tilsammen danner en overordnet spændingsstruktur. Formarbejdet foregår således både værkimmanent og i forholdet mellem rum og værk eller beskuer og værk. Tematisk bearbejder værkerne det moderne menneskes liv og tid: “indlevelse nådesløst præget af angst og frygt, – holdninger fremsat med heftighed og – kærlighed.”¹⁵⁴

Den udadvendte heftighed i værkerne genfindes også i Haugen Sørensen's deltagelse i samfundsdebatten. Nærmest aggressivt anti-autoritært har han revset den danske småborgerlighed og ikke mindst kunstakademierne og -systemerne, mens han har levet i selvalgt eksil i primært Italien og Portugal i det meste af sit arbejdsliv. Også dér har hans anti-autoritære sindelag udfoldet sig. Således resulterede hans kritik af militæret i en dom på otte års fængsel i Italien for “bagvaskelse af de væbnede styrker” i 1973. Efter tre appelinstanser blev dommen nedsat til otte måneders betinget fængsel og deportation. Et par år senere gav den kommunistisk styrede region, Toscana, ham imidlertid atter indrejsetilladelse, og han slog sig ned i Pietrasanta, som har udgjort en base siden da.¹⁵⁵

Kritikken af hierarkierne og systemerne, som forefindes i både Haugen Sørensen's værker og hans offentlige debatter, er i yderste konsekvens udtryk for det livssyn, der gennemsyrrer hans kunst, og som i høj grad adskiller ham fra COBRA-gruppens kunstopfattelse. For på trods af at visse af Haugen Sørensen's faser kan anskues som værende meget abstrakte, så er abstraktionen ikke knyttet til en metafysik. Der er ingen udfrielse i abstraktionen. Tværtimod er den en påpegning af værkets materielle tilhørsforhold. Leret, stoffet og stenen er først og fremmest netop ler, stof og sten. Det er knyttet til en sanselig erfaringsverden, ikke gennemgangsled til en åndelig forløsning. Når Haugen Sørensen's værker således nivellerer eller omvender hierarkier, det være sig æstetiske hierarkier såvel som samfundsmæssige hierarkier, er det udtryk for fokus på menneskelivets materialitet – fordi der i Haugen Sørensen's optik ikke er andet at gribe fat i:

¹⁵⁴ Hovdenakk 2000, s. 11.

¹⁵⁵ Jf. Helleland 2007, s. 66-67; Hovdenakk 2000, s. 15 og Knippel 20.04.2002.

Tilfældigheder, det er det nærmeste, vi kan komme en gud. Når du ser en sten, der pludselig brager ned. Bom! Det er virkeligt. Men al det andet, al den orden vi forsøger at skabe ... det er jo ingenting. Vi kan ikke lide at det er totalt meningsløst. Så laver vi en mening. At vi skal være flinke ved hinanden og bo ordentligt. Derfor bygger vi vores huse. Derfor har vi skabt design, som jo er det stik modsatte af tilfældighed. Men i sidste ende styrer vi jo ingenting.¹⁵⁶

Hans kunst er et forsøg på at skrælle lagene af de overfladiske, meningsgivende systemer og hierarkier af menneskelivet indtil den nøgne klump kød træder frem. Som følge af det nihilistiske udgangspunkt for Haugen Sørensen's arbejde konkluderer han også: "Mennesket er ondt. For at undgå ondskaben må vi bestandig lære at respektere hinanden og kæmpe for demokrati."¹⁵⁷ Som udsagnet synes at indicere, er der to poler i Haugen Sørensen's arbejde. På den ene side er der en blotlæggelse af den vold og gru, som ligger som et grundlag for menneskelivet som følge af, at der ikke er overmenneskelige meningsgivende instanser: vi er udleveret til tilfældigheden og døden. På den anden side er der et utopisk tilsnit. Konfronteret med sin egen ondskab er mennesket samtidig frisat og må derfor kæmpe for at lære at række ud over sig selv mod fællesskabet – det må kæmpe for at blive til som menneske:

[...] kunst er et sprog, vi har sammen, tror jeg. Vi arbejder hen imod den samme ting. Et stort fællesskab. Vi prøver at blive den samme person. Det er også derfor, at du ligger og hopper på et andet menneske. Og derfor, at vi råber på hinandens hjælp. Vi vil drages ind.¹⁵⁸

Ligesom hos Jens-Martin Eriksen er der altså hos Haugen Sørensen en dobbelthed af en ekspansiv utopisk anråbelse af fællesskabet og en kontraktiv undersøgelse af menneskelivets dybeste lag. Netop denne spænding anser jeg som et gennemgående træk i alle Haugen Sørensen's faser. I stedet for at anskue den kunstneriske udvikling som en cirkelbevægelse fra realisme over abstraktion og tilbage til realisme igen, som f.eks. Mikael Wivel gør det i *DANSK KUNST i det 20. århundrede*,¹⁵⁹ synes det derfor mere interessant at se de enkelte faser som udtryk for undersøgelser af spændinger i såvel værkets materiale som i relationen mellem værk og rum eller værk og beskuer. En sådan optik afslører, at også de enkelte faser står i relation til hinanden, på samme vis som det enkelte værks momenter gør det: som lunger, der på skift suger betydning til sig i kondenseret form og opløser samme betydning øjeblikket efter. I en konsekvens af relationen faserne imellem vil min undersøgelse af Haugen Sørensen's kunst bestå af nedslag i de forskellige faser – dog med en hovedvægt på hans nyere lærarbejde.

156 Haugen Sørensen cit. efter Thorsen 08.11.2003.

157 Haugen Sørensen cit. efter Knippel 20.04.2002.

158 Haugen Sørensen cit. efter Thorsen 08.11.2003.

159 Wivel 2008, s. 821.

Opløsning I

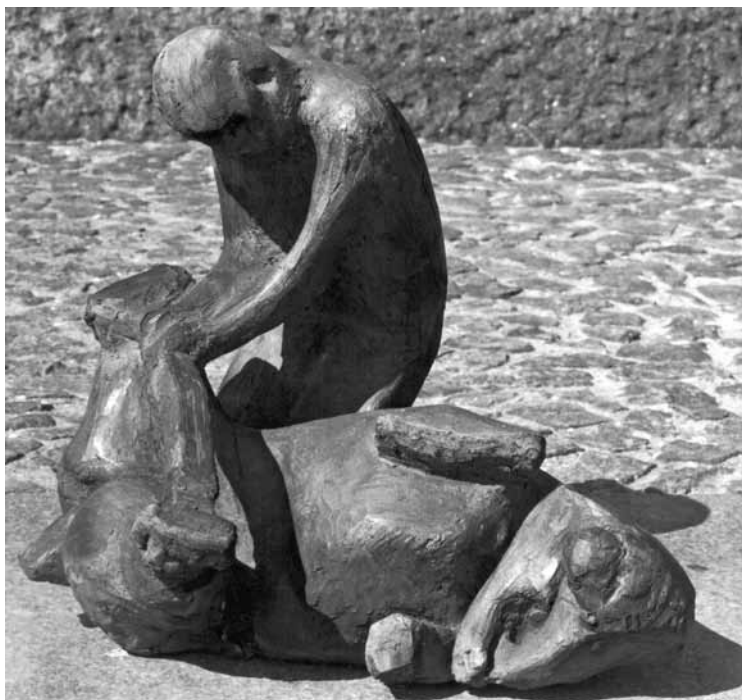
I 1954 høstede Jørgen Haugen Sørensen sin første anerkendelse på Kunstnernes Efterårsudstilling. Svend Wiig Hansen havde egenhændigt sikret, at Haugen Sørensen kunne få tre skulpturer med på udstillingen. Der var da også stærke ligheder mellem de to kunstners arbejde på dette tidspunkt. De tre skulpturer var, i takt med tidsånden, relativt realistiske fremstillinger af mennesket og markerede samtidig, i afvisningen af skulpturens traditionelle monumentale tilsnit, efterkrigstidens fokus på menneskelivet:

Jeg kunne aldrig lave en kongestatue, for jeg omgås ingen konger, men jeg kunne heller ikke lave et krucifiks. I gamle dage havde kunstnerne troen. Det har vi ikke i dag. Jeg da ikke. I dag kan det kun blive mennesket.¹⁶⁰

Men samtidig med at skulpturerne forankrede sig i genkendelige menneskemotiver, fik disse et eksistentielt almengyldigt tilsnit som følge af manglen på detaljer. En skulptur som *Ragnhild siddende* fra 1953 bliver i lige så høj grad et billede på Mennesket som på det konkrete menneske. På samme vis rummer de efterfølgende års arbejde med slagtescener en lignende dobbelthed. På den ene side er de udtryk for, at kunstneren dykker ned i materien – i det jordiske. På den anden side bliver scenerne også udtryk for en overordnet samfundsdiagnosticering – “et billede på hele menneskehedens situation”.¹⁶¹ I eksempelvis *Slagtescene* fra 1958 bindes offer og bøddel sammen i en uadskillelig enhed, fordi hænderne, der fører kniven, og dyret, der lægger liv til, synes at hænge uløseligt sammen.



Billede 20. Jørgen Haugen Sørensen: *Ragnhild siddende*



Billede 21. Jørgen Haugen Sørensen: *Slagtescene*

¹⁶⁰ Haugen Sørensen i 1957 cit. efter Helleland 2007, s. 18.

¹⁶¹ Helleland 2007, s. 20.

Samtidig rummer scenerne en voldsom, rå, aggressiv kraft. Volden og hierarkiet indskrives som en central del af menneskelivet. Men samtidig arbejder Haugen Sørensen allerede på dette tidlige tidspunkt med en fremstilling af en tiltagende opløsning, hvilket også illustreres i hans fremstillinger af hunde, hvor skulpturens sokkel er forsvundet og værket i stedet ligger som et artefakt blandt hverdagens artefakter. Kunstens ophøjethed er trukket ned i den materielle virkelighed – ned i øjenhøjde med beskueren.

Denne bevægelse forstærkes i takt med, at Haugen Sørensen formelt bevæger sig mod abstraktionen. I en række såkaldte rørsulpturer begynder Haugen Sørensen at udhule skulpturen som begreb. Skulpturerne består delvist af kloakrør i terrakotta fra Rabækkeværket ved Svaneke, og de industrielle elementer bruges som protuberanser, som tilsammen danner en uformelig enhed, der på én gang peger ud i rummet og samtidig knytter sig sammen som helhed i antydningen af en indre hulhed. På den ene side er hulheden udtryk for, hvorledes skulpturen ikke er i stand på at holde sammen på sig selv: som kommentar til den industrialiserede virkelighed er den tom indeni. På den anden side fastholdes det industrielle i en svulmende form, der nok peger i alle mulige retninger, men er forankret i netop sin egen oppustethed. Hvor det i visse af slagtescenerne var materiens vold, som blev krænget ud som indvolde, er det i rørsulpturerne samtidens og ikke mindst skulpturens indre tomhed, som krænges ud. De bliver til billeder af en kultur, hvor heller ikke kunsten længere kan give svar, men blot fremvise kulturens og kunstens oppustede fede selvtilfredshed. Titler som *Rørdrengen* og *Portræt af ham, der ville men ikke kunne* mere end antyder, at selvom Haugen Sørensen har forladt det relativt naturalistiske, så handler det stadig om mennesket og menneskelivet. I den forbindelse får skulpturerne en ekstra dimension som følge af deres utallige protuberanser og åbninger, der peger i alle retninger, og som dermed nærmest synes at udgøre selve skulpturen. Det overdrevne seksuelle motiv forankrer på denne vis skulpturen i det kødelige liv, men nivellerer samtidig selvsammes værdi, fordi dette liv ikke synes at have retning eller mål. Det understreges også af, at protuberanserne og åbningerne netop består af kloakrør. Selvom skulpturerne således har et grotesk, ja, nærmest karnevalistisk, udtryk, som også ses i de ofte muntre titler, er der altså på ingen måde tale om forløsning eller glæde i en bakhtinsk relativisme eller processualitet. Tværtimod udgør de en lammende kritik af såvel kunst som menneskeliv i det moderne: hver for sig og tilsammen synes de at pendulere mellem det organiske og industrielle og mellem det forløsende og opløsende.

Arbejdet med skulpturens opløsning kombineret med det seksuelle motiv fortsatte i Haugen Sørensens bronzeværker fra starten af 1960'erne. Således skriver Pierre Lübecker om skulpturerne i 1960:

Nogle vil sige, de er abstrakte. Men det er ikke rigtigt. De vender bare vrangen udad, alle sammen, og er som skikkelser, der er steget op fra det underbevidste. Vi kender dem igen fra vore febersyner og fra mareridtet. De er grumme, dæmoniske, i slægt med de primitive folks hævnende guder. Og til deres ondskab følger de hån, vrænger af verden og viser os dens skavanker.¹⁶²

162 Lübecker cit. efter Helleland 2007, s. 37.



Billede 22. Jørgen Haugen Sørensen: Rødrengen

Lübecker karakteriserer altså værkerne som surrelle drømmebilleder, men går dermed samtidig fejl af den grundlæggende nytænkning af skulpturen, som Haugen Sørensen foretager. Der er ikke blot tale om kondenseret betydning fra det underste, som han antyder, men mindst i lige så høj grad tale om opløsning af enhver form for betydning. I *Både drenge og piger* fra 1961 genfinder vi til en vis grad det seksuelle motiv med protuberanser og revner. Værket, der balancerer på en spinkel fod, består af to æggeformede dele, som er delvist smeltet sammen. Men delene af æggene er i opløsning og afslører indre lag, der også bærer spor af destruktion. Hvor man i rørsulpturerne kunne ane den indre tomhed som følge af deres svulmende form og kloakrørens åbninger, ekspliciteres tomheden i bronzeskulpturerne – beskueren kan stikke hænderne ind i såret selv. Selv i symbiosen krakelerer menneskelivet og åbenbarer den indre tomhed. Hvis der er tale om kondenseret betydning, er det derfor, at der ikke kan dannes betydning – at autonomien og afgrænsningen, selve fundamentet for meningstilskrivelse, ikke kan opretholdes. Der er ingen mening, at fravriste skulpturen eller menneskelivet, fordi ingen af delene kan fastholdes som blivende objekter: de kan kun gribes igennem deres forfaldsmønstre. Det betyder ikke, at Haugen Sørensen i denne fase anser skulpturen som ren form eller afviser, at den kan have et betydningsindhold, men blot at et givent indhold ikke kan manifestere sig positivt. Man kan ikke blive klogere af skulpturen, men man kan lære sin dumhed og ondskab at kende.



Billede 23. Jørgen Haugen Sørensen: *Både drenge og piger*

De følgende år synes Haugen Sørensen at tage konsekvensen af dette: han opløste helt den traditionelle skulpturform. Han eksperimenterede med stof og plast og siden plastfiber i en række skulpturlandskaber, som bestod af forskellige enkeltdele, der lå spredt omkring i landskabet. Endegyldigt borte var soklen, og dét, der måske engang havde været en skulptur, lå spredt som rester rundt omkring i rummet. Beskueren kom for alvor i øjenhøjde med "skulpturen", som han/hun kunne flytte rundt på, omforme og arrangere efter forgodtbefindende. Således var Haugen Sørensens opløsning af skulpturformen nået et nulpunkt, hvor alle de traditionelle karakteristika ved skulpturen var destrueret. Dens monumentalitet, dens autonomi, dens betydningsladning var vekslet til en direkte relation mellem beskuerens interaktion og de løsrevne genstande. Men dermed mistede værkerne også formens stramhed. De blev "slappe i koderne", som Mikael Wivel skriver.¹⁶³ Måske i erkendelse af dette begyndte Haugen Sørensen atter at opbygge et skulpturelt formsprog, med udgangspunkt i de erkendelser, dette nulpunkt havde videregivet. I første omgang var det i arbejdet med plastfiber, hvor han gav skulpturens enkeltdele blivende form. Sidenhen var det i bronze og marmorarbejdet, hvor også skulpturens specifikke placering i landskabet fik betydning.

Et absolut hovedværk i denne fase af Haugen Sørensens udvikling er hans udsmykning af Danmarks Journalisthøjskole i Århus fra 1973. Et af kendetegnene ved hans landskaber er det organiske tilsnit, han gav hovedparten af skulpturens enkeltdele. De bugter og drejer sig i bløde kurver eller i konvulsiviske former, som synes at stå i en modsætning til delenes materialitet. I udsmykningen af Danmarks Journalisthøjskole modsiger de imidlertid også det rum, de indtager. I stedet for at besmykke omgivelserne går de aktivt til kamp mod det funktionalistiske byggeris lange lige linjer. Det gøres bl.a. ved, at værkets fem enkeltdele er af en sådan størrelse, at beskueren må bevæge sig ind i værket for at erfare det, mens arkitektens lige linjer omvendt tillader øjet at bemægtige sig dens helhed udefra. På denne vis indskrives værket en rumlighed i et ellers ikke-rumligt sted. Det falder i tråd med Haugen Sørensens opfattelse af det funktionalistiske byggeri som "slum uegnet til mennesker".¹⁶⁴ Det organiske element og oplevelsen af rumlighed kiles altså ind i det døde, industrialiserede kompleks. Men værket gør mere endnu: skulpturlandskabet går aktivt til angreb på betonbyggeriet. En stor sort bronzetunge slikker en del af muren væk og nedbryder skellet mellem ydre og indre. Beskueren kan kigge ind i skulpturlandskabets centrum og se ud derindfra – sporene af liv kan anes i det ørkesløse byggeri.

Skulpturlandskaberne udgør en anderledes positiv side af Haugen Sørensens kunst end de tidligere bronze- og rørsulpturer. Inddragelsen af beskueren og de organiske former fremdrager en ny side af det meningstab, som den nivellerende og opløsende proces tidligere har udtrykt. For i tabet af hierarki og kondenseret betydning ligger også en demokratiseringsproces. Kunstværket bliver i en vis forstand en del af livet og indskrives det menneskelige i en ellers kunstig og industriel virkelighed. Helt væk er lidelsen og såret dog ikke. Blandt de glatte former i udsmykningen af Danmarks Journalisthøjskole finder vi stadig en bronzeform, der forvredent splitter sig i to og kun kan holdes oprejst ved at støtte sig til en pæl. Overfladen er arret og ru, som bærer den fortidens hændelser med sig

¹⁶³ Wivel 2008, s. 822.

¹⁶⁴ Helleland 2007, s. 63.



Billede 24. Jørgen Haugen Sørensen: Udsmykning af Danmarks Journalisthøjskole



Billede 25. Jørgen Haugen Sørensen: Udsmykning af Danmarks Journalisthøjskole

*Billede 26.
Jørgen Hau-
gen Sørensen:
Udsmykning
af Danmarks
Journalisthøj-
skole*



*Billede 27.
Jørgen Hau-
gen Sørensen:
Udsmykning
af Danmarks
Journalisthøj-
skole*



som et tab. Alligevel hæver skulpturlandskabet sig heroisk op i kamp mod omgivelsernes og samtidens stumhed. Paradoksalt nok sker dette imidlertid i en vis grad på bekostning af den demokratiske åre: skal skulpturen have betydning, må den nødvendigvis etablere en formmæssig stramhed, som dermed reducerer samspillet med beskueren. I modsætning til stofeksperimenterne er beskueren altså ikke længere frie til selv at omforme værket efter forgodtbefindende. Når Haugen Sørensen således kondenserer sit udtryk, når han opgiver de bløde stofformer til fordel for de hårde materialers *fremstilling* af bløde former, er det således også en bevægelse fra demokratisk interaktion til en *repræsentation* af demokratisk interaktion. Skal kunsten have ekspressiv kraft, synes det nødvendigt, at den begår selvsamme overgreb, som den kritiserer. Også den må være autoritær og skånseløst fremvise det moderne livs tilstand i stedet for intetsigende at etablere et legerum for menneskelig udfoldelse, hvor beskueren selv kan lege kunstner ved at flytte rundt på skulpturens enkeltdele. Denne erkendelse synes Haugen Sørensen allerede at handle efter med udsmykningen af Danmarks Journalisthøjskole. I de følgende års stenarbejde fortsættes bevægelsen, og der sker således en sammentrækning af de spredte enkeltelementer til en genrejsning af skulpturen og dens monumentalitet.

Kondensering I – sten

Da Jørgen Haugen Sørensen i 1975 atter fik adgang til Toscana, slog han sig som nævnt ned i Pietrasanta, der ligger i nærheden af marmorbruddene i Carrara. Dermed fik han relativt let og billig adgang til arbejdet med sten, hvilket udmøntede sig i, at det blev hans foretrukne materiale de næste mange år – i hvert fald når det drejede sig om større bestillingsopgaver. For arbejdet med stenen er tidskrævende og langsomt og modsvares af umiddelbarheden og lethed i arbejdet med leret. For Haugen Sørensen synes der imidlertid også at være en dialektik mellem de to vidt forskellige arbejdsprocesser. Stenen giver ideer til arbejdet i leret og omvendt. Og samtidig holder de to forskellige arbejdsmetoder Haugen Sørensen i konstant bevægelse, så han ikke stivner i en metode:

Leret er fredfyldt – stenen er krig. Arbejder du i sten, eller nærmer man sig et stenhuggeri, lyder skrigene fra stenene under diamantsavene eller fra en trykluftshamrene, som prøver at banke udtryk ind i stenen, en proces som meget langsomt, voldeligt og meget støjende nærmer sig skulpturens stumme tavse verden.

Ved at arbejde med disse to så forskellige udtryksformer samtidigt har jeg forsøgt at undgå at stivne i min egen kunnen, som meget let, i stedet for frihed, kan blive éns fængsel.¹⁶⁵

Udsagnet påpeger tre vigtige momenter i Haugen Sørensens forhold til stenen og kunsten. For det første gør han stenen uret ved at forme den til et udtryk. I selve den skabende handling ligger altså et overgreb mod naturen. For det andet stræber denne vold efter skulpturens stumme og tavse verden. Det vil sige, at omformningen af stenen har til sigte

165 Haugen Sørensen cit. efter Hovdenakk 1996, s. 17.

igen at blive et billede af natur – ikke af stenens natur, men af skulpturens og dermed menneskelivets. Stenen, der i sit udgangspunkt hviler i sig selv, skal altså omformes til at hvile i sig selv som skulptur – som et tavst udtryk for helhed, der samtidig bærer skrigene, formgivningen, i sig. Ligesom en stens form er afgjort af vind og vejrs tusindårige nedslidning og bortvaskning, er skulpturen billede på selvsamme proces, nu blot med en menneskelig intention og vilje bag værket. På denne vis bliver den kunstneriske skabelse udtryk for og fremstilling af fornuftens eller menneskets dominans over og destruktion af naturen, men også samtidig et forsøg på at repræsentere netop denne naturs væsen. Når Haugen Sørensen f.eks. sammenstiller relativt rå stenformer med yderst forarbejdede glatte former, er det således en måde at etablere en spænding mellem skabelsesaktens kunstighed og stens uorganiske liv. For det tredje taler Haugen Sørensen om vigtigheden af ikke at stivne i form, både som kunstner og kunst. Hermed fastholder han også sin afvisning af den klassiske, lukkede skulptur. Skulpturen er for ham stadig et anliggende, der lever i relationen mellem kunstner, værk og beskuer. Men i modsætning til de tidligere stofeksperimenter er den imidlertid også i højere grad et autonomt formmæssigt anliggende.

Som følge af ovenstående refleksioner over skulpturen arbejder Haugen Sørensen i 1980'erne og 1990'erne med en art stenskulpturer, som udviser grænsen mellem det arkaiske og det moderne, mellem det statiske og det processuelle og ikke mindst mellem det autonome og heteronome. Disse positioner er imidlertid fastholdt immanent i det enkelte værk i relationerne mellem værkets momenter. Således skriver han bl.a. i dagbogen i 1987:

Intet er smukkere end sten på sten, uden andet til at holde stenene sammen end stenenes form.¹⁶⁶

På trods af at udtrykket atter samles i en selvberørende værkform, spiller det relationelle altså stadig en vigtig rolle. Et eksempel herpå er *De kantede bær' de glatte glider* fra 1982-1983. På dette tidspunkt arbejder Haugen Sørensen i høj grad med en modstilling mellem stenens natur og formgivningens kultivering af den. Øverst på værket, der står ved muren til Assistens Kirkegaard, ligger en stærkt forarbejdet "tunge" på mere kantede sten af forskellig forarbejdningsgrad. Den biomorfe form knytter an mellem liv og død, dels ved at være et forarbejdet organisk udtryk i et genstridigt dødt materiale, dels ved at være i færd med at overskride grænsen mellem kirkegården og byens liv. Ydermere understøttes mellemrummet mellem liv og død af de forskellige forarbejdningsgrader i værket og dets enkelte sten, der på den ene side bringer minder om fortidens stenmonumenter og på den anden side udtrykker en yderst bevidst og teknisk veludviklet behandling af stenen. Om tungen vil ind til de døde eller ud til de levende er uklart. På den ene side bugter den sig i en nedadgående bevægelse, der antyder, at tyngdekraften hjælper den til at glide ud i de levendes rige. Omvendt står skulpturen på ydersiden af kirkegården og de mindre forarbejdede og derved mere "døde" sten kan ses som hjælpere, der giver tungen en hånd ind i kirkegården. Mens værket som samlet enhed altså illustrerer en overgang fra liv til død eller død til liv, gentages dette i værkets indre relationer, hvor de forskellige forarbejdningsgrader synes at illustrere forskellige grader af livfuldhed. Derudover kan denne position også omvendes: for jo mere forarbejdet og livfuldt materialet tager sig ud, desto mere kunstigt er det også. Derfor kan man med en vis ret sige, at det netop er de ikke-tilvirkede

¹⁶⁶ Haugen Sørensen 2007, s. 13.



Billede 28. Jørgen Haugen Sørensen: De kantede bær', de glatte glider

former, som udtrykker liv, fordi de i højere grad er ladt uberørte af billedhuggerens vold. Som samlet enhed bliver værket derved en enhed af opløsning, hvor ingen af de enkelte momenter og heller ikke værkets overordnede udtryk kan tilskrives endegyldig form eller mening. I stedet må der penduleres mellem værkets modsatrettede positioner, hvorved beskueren i lighed med værket selv fanges mellem den livgivende betydningstilskrivelse og den destruktive betydningsnegation. Beskuerens arbejde bliver et evigt processuelt fortolkningsarbejde, hvor de interne spændinger fastholder og samtidig underminerer forestillingen om en statisk form.

I Haugen Sørensen's senere arbejde med stenen kondenserer han yderligere sit udtryk ved at forstærke spillet mellem det enkelte værks bærende og hvilende dele. Han bevæger sig væk fra de biomorfe former og satser i højere grad på forsimplede former, der stort set udelukkende rummer spændingen i deres indbyrdes relationer – ikke i deres forarbejdningsgrad. Det ses bl.a. i *Gravsten for en erfaring* fra 1992. Skulpturen består af fem dele, der på trods af deres rå overflade alle er retvinklede. En aflang sten udgør en form for fundament for to stenplader, som hviler sig op af dels den aflange sten dels en mere kvadratisk sten for enden af den aflange sten. På toppen af de to skrånende stenplader hviler atter en aflang sten, hvorved værket får et harmonisk balancerende udtryk. Værkets enkelte elementer synes altså at indgå i en gensidig afhængighed for at etablere deres udtryk og påpeger dermed værkets kunstighed. Det er et skabt objekt, hvilket også understreges af de geometriske, unaturlige former. Omvendt er stenene relativt uforarbejdede, hvorved stenens rå kvalitet træder frem. På denne vis fremstår værket på engang som kultur, der er blevet natur, og som natur, der er blevet kultur. Ligesom *Stonehenge* rejser værket sig monumentalt, uden at bevæggrunden for dets tilblivelse kan anes. Stentavlerne kan alludere til en kultisk funktion, til en kristen eller jødisk fortolkningsnøgle eller til titlen "gravskrift", men tavlerne er tomme. Netop derigennem bliver værket til. For hvor en gravskrift skal udlægge en erfaring om levet liv, og hvor det Gamle Testaments stentavler skulle udstikke retningslinjerne for relationer i samfundet, så står *Gravskrift for en erfaring* som forstenet mellem tilblivelse og ophør. Værket er i perfekt balance, men er samtidig ufærdigt, fordi værket ikke peger ud over sig selv og sin egen indre balance. Det er et skabt værk, som heroisk rejser sig i sin egen formålsløshed. På denne vis gør værket netop det, det siger. Det er en gravskrift for en erfaring, fordi de konnotationer, som værket trækker til fortidens kultiske, meningsgivende, symboler ikke forløser sig i ny mening, men i stedet præsenterer sig som en gåde eller et tab – der er ingen skrift på væggen, men kun stenenes tavshed. Stenene vedbliver med blot at være sten, men samtidig er de også noget andet og mere, fordi de indtræder i formgivningens og symboliseringens rige. Det er i denne processuelle dobbelthed, Haugen Sørensen arbejder. Skulpturerne fastholdes i forvandlingens moment, hvor spændingerne mellem natur og kultur og mellem skabelse og destruktion træder tydeligst frem. Netop derigennem indblæses liv i skulpturen, fordi beskueren ikke kan reducere skulpturen til den ene eller anden pol, men må forholde sig til dens totalitet, som synes at underminere sig selv. Det bliver til en erfaring af at få "en erfaring mindre", som Haugen Sørensen kalder et andet af sine værker.



*Billede 29. Jørgen
Haugen Sørensen:
Gravsten for en er-
faring*



*Billede 30. Jørgen
Haugen Sørensen:
Gravsten for en er-
faring*

Opløsning II – ler

Som allerede demonstreret arbejder Jørgen Haugen Sørensen ofte i kategoriernes mellemrum. Det handler om at nedbryde statiske betydningsenheder, for derigennem at få livets processuelle karakter til at træde frem. Erkendelsen af egen proceskarakter er dog sjældent blot livgivende, eftersom det samtidig er en erkendelse af tidens og omverdenens handling med én. Da Haugen Sørensen i starten af 1990'erne kaster sig over leret for at vende tilbage til afbildningen af menneskekroppen, er det med samme ambivalens i udtrykket, som vi fandt i hans mere abstrakte stensulpturer. Det virker naturligt, at det er i leret, han genfinder det konkrete kropslige, da arbejdet med leret tilbyder en noget mere intuitiv og umiddelbar formgivning end stenen. Men selvom udtrykket overfladisk set er voldsomt forskelligt, er der en indre stringens i hans udvikling. Også i leret bliver det tematiseringen af skabelsesprocessen og fastholdelsen af erkendelsen af mellemrummet mellem liv og død, der fremstilles.

I en serie lerskulpturer kaldet *Kvinder* fra 1992 synes det figurative at udtrykke en hyldest til kvinden, og ikke mindst til kvinden som seksuelt væsen.¹⁶⁷ De yderst sanselige figurer tilbyder sig til beskueren med blottet køn og spredte ben i en række positioner, som kendes fra seksualakten. Men hyldesten er dobbeltsidet. For den villige stillen sig til rådighed for betragterens begær synes at være selve betingelsen for formgivningen. Således er det netop kun de dele af kvinden, der knytter an til beskuerens begær, som er blevet til genkendelig form: kvindernes overkrop, arme og underben er enten fuldstændig fraværende eller kun antydende som uformelige klumper ler og modsvarer dermed voldsomt den velformede røv og de glatte lår. På denne vis problematiserer værkerne selve tilblivelsen, eftersom denne er betinget af objektkarakteren. Kun som objekt for beskuerens begær kan kvinden blive til, og dermed er det også kun de sider, som lægger sig i forlængelse af blikkets penetration, der synliggøres. Det vil sige, at værket ikke kan blive noget i sig selv, men altid blot er til som et objekt for den Anden og den Andens blik. Beskuerens hyldest af kvinden bliver destruktiv, da den reelt er en hyldest og fuldbyrdelse af eget begær. Ligesom læseren søger at forvandle romanen til afgrænset objekt, som han/hun kan handle med, synes kvindeskulpturenes objektkarakter at tematisere en lignende vold. Yderligere har Haugen Sørensen halvt bemalet kvindefigurerne med hvid maling. Også dette får en dobbelt betydning. På den ene side males kvinderne rene i uskyldens farve. På den anden side indstiftes denne renhed netop som en seksualakt, og malingen kan således læses som beskuerens udløsning af eget begær. Kvinden er blevet til i en kaskade af udløsning og forløsning, der samtidig bortvasker enhver mulighed for selvidentitet. I den fotografiske gengivelse af værkerne er det da også bemærkelsesværdigt, at billederne generelt er taget fra begærets synsvinkel. Det er de (vel)formede sider af objektet, som præsenterer sig og indfanges af kameraet. Dermed forstærker gengivelsen af skulpturerne begærsrelationen, mens skulpturerne som rumlige objekter i højere grad tvinger beskueren til at forholde sig til relationen mellem det formelige og uformelige i værket.

Der kan umiddelbart synes at være langt fra *Gravskrift for en erfarings* tilsyneladende abstraktion og *Kvindes* figurativitet, men begge fremstiller og indskriver beskueren i en

167 Jf. Helleland 2007, s. 163.



*Billede 31. Jørgen
Haugen Sørensen:
Kvinder*



*Billede 32. Jørgen
Haugen Sørensen:
Kvinder*

*Billede 33. Jørgen
Haugen Sørensen:
Kvinder*



*Billede 34. Jørgen
Haugen Sørensen:
Kvinder*

begærs- og formgivningsproblematik, hvor skabelsen og det livgivende altid er ledsaget af vold og destruktion. Hvor førstnævnte knejsende alluderede til en tabt mening og forløsning, som ikke var beskueren beskåret, tillader sidstnævnte en form for forløsning, men kun i den udstrækning, at den påpeger den vold og destruktion, som ufravigeligt er en del af den meningskabende handling. Når Haugen Sørensen således vender tilbage til det (delvist) figurative, er det en måde at tydeliggøre volden og grusomheden, som han ser som en del af vores tid:

Men jeg er også vendt tilbage til menneskekroppen fordi billedkunsten i dag mangler vidner. Kunstakademiet er blevet et enormt ordspind, hvor man er endt med at sidde og kigge på en pind og så komme med filosofiske udredninger om det. Men kunsten selv er blevet stum [...]. Der mangler vidner til vor tid.¹⁶⁸

Kunsten er ifølge Haugen Sørensen blevet stum, fordi den puster sig op med tomme ord, der ikke har relation til den realitet og de vilkår, som menneskelivet befinder sig i og er underlagt. Også Haugen Sørensens vidner er stumme. Men deres stumhed er fundamentalt anderledes. De *taler* som værker tavst om menneskelivets gru ved konkret at have mistet evnen til at være agens. I en række portrætter af menneskehoveder er munden således ikke organ for en udadvendt ordstrøm, men snarere et sår eller et hul skabt af et ydre tryk. Ligeledes er øjnene tomme huler, nogle gange med spor af en tommelfingers bevægelse, som havde kunstneren presset øjnene ud af ansigterne. Næserne er deforme, pressede ind i ansigterne, og samlet er ansigtstrækkene forvredne som i stor smerte. Selvom ansigterne altså har et vist basalt figurativt tilsnit, eftersom de markerer øjne, næse og mund, er hvert af de figurative træk vendt på hovedet. Ansigtets sansende protuberanser er forvandlet til en indadvendt smerte. Således står de som vidner til vor tid, fordi de fremtræder som ofre for vor tid. Netop fordi de ikke kan komme til orde, bliver de en fremstilling af alt det underdrejede i vores kultur. Og igen tematiseres den skabende handling som en voldsakt. Det er kunstnerens dominans af leret, som afsætter sit grusomme aftryk i deres kød. Leret er således et perfekt materiale, fordi formgivningens hastighed kan gengive kødets skælven i lerets bløde tilstand, mens det efter at være blevet brændt fastfryses i en blivende form. På denne vis er kunstneren blevet en bøddel, eftersom han former sin verden efter behag og derved undertrykker andres perspektiver. Det betyder, at relationen mellem kunstner og materiale er en gentagelse af relationen mellem subjekt og den tingsliggjorte Anden. Men hvor sproget konstituerer og skjuler dette magtforhold, taler Haugen Sørensen ligesom Eriksen forholdet imod ved at åbenbare (form)sprogets voldelige indhold. I forlængelse heraf bliver portrætterne også selvportrætter, fordi den kunstneriske fremstilling bliver en blotlæggelse af den vold, som kunstneren selv udøver – det bliver et introspektivt blik ind i kunstnerens mørke hjerte, hvor hans ondskab lægges til skue for folket.

På sin vis er Haugen Sørensen i sit arbejde med leret på vej tilbage til skulpturlandskaberne igen. Denne gang er de enkelte dele af den overordnede skulptur dog i højere grad selvberørende. Men selvom f.eks. de enkelte ansigter ikke refererer til andet end sig selv, så får rækken af ansigter også en samlet betydning. De indtager rummet med deres blotte antal. De kunne være legio og beskueren er blot én. Dermed konfronteres beskueren på én

168 Haugen Sørensen cit. efter Møller 28.12.1998.



Billede 35-38. Jørgen Haugen Sørensen: Ansigter

gang med sin egen ensomhed og med lidelsens uendelighed. Samtidig kan beskueren ikke overskue lidelsens udtryk i dens totalitet, men må konfronteres med det enkeltmenneskelige udtryk gang på gang. I modsætning til de tidlige skulpturlandskaber, der tillod beskueren legende at bevæge sig rundt om de enkelte skulpturdele og endda i visse tilfælde at omarrangere disse efter forgodtbefindende, er Haugen Sørensens menneskelandskaber meget mere aggressive i deres konfrontation af beskueren. Det er det samme lidelsesfulde indtryk, som beskueren møder gang på gang.

I *Jeg mener jeg ser* fra 1998 får Haugen Sørensen muligheden for at arbejde med leret i et

større format, da han får adgang til en stor ovn på Statens Værksteder for Kunst og Håndværk på Gammel Dok i København.

Værket består af fem personlignende figurer, der ligger på metalskinner, mens én sidder foroverbøjet med hænderne for ørerne og med ansigtet skjult fra det scenarie, der udspiller sig foran figuren. Som i *Kvinder* er dele af personerne gengivet naturalistisk, mens særligt deres hænder og fødder er stumper eller blot groft aftegnede former. Ansigterne er udviskede, og hvor næsen og munden burde vende sig mod verden, er der blot et aflangt hul. Håndstumperne lægger sig om kroppen eller retter sig opad som for at beskytte kroppen fra en ydre vold, der synes at have brændt hænderne væk. De fem liggende figurer har et firkantet hul i midten af brystkassen; en idé, som Haugen Sørensen blev inspireret til efter at have set, hvordan man i Tyrkiet laver et hul i kisten, så det kan regne ind i hjertet. I opposition hertil har den siddende figur en firkantet udvækst på ryggen, hvorved et gensidigt afhængighedsforhold antydes. De fem figurers kroppe er fastfrosne i forvredne stillinger, sønderlemmede og med ar efter en voldelig død – eller er det kunstnerisk tilblivelse? På denne vis ligger de som på et lighus – ventende på ovnen. Samtidig synes de allerede at have været udsat for den. Ligesom leret er blevet brændt og dermed stivnet i form, er også de stivnet. Ovnens bliver et billede på både døden og livet. Den bliver udtryk for volden, som knytter de to modsætninger sammen. For at blive til som individ må subjektet stivne i form. Det må afvise ydre indgreb i autonomien samt fornægte og tabuisere de sider af subjektet, som ikke kan forenes med denne autonomi, såfremt det skal kunne etablere en meningsfuldhed. På samme vis må kunstværket også blive til som afgrænset form, såfremt det skal være meningsfuldt.

Livet og kunsten er altså betinget af, at kødets blødhed, materiens vilkårlighed og proceskarakter omkalfatres til uforgængelig sten. Dermed er muligheden for liv også betinget af, at livet netop fornægtes. Muligheden for agens er baseret på en sikkerhed, som grundlæggende er i modstrid med livets processuelle karakter. *Jeg mener jeg ser* er resterne af denne skabelsesvold. Det er det processuelle, som Haugen Sørensen paradoksalt nok fastholder i blivende form. Således bliver beskueren ikke blot konfronteret med volden og døden som en ekstern instans, men også med den vold, han/hun påfører sig selv for at kunne etablere distance til tingene, hvilket bl.a. illustreres af den tvivlende titel, der både henviser til værkets egen dobbelthed og til beskuerens blik. Den henviser på den ene side til kunstnerens holdning som fundament for skabelsen (: Jeg mener. Jeg ser.), hvorved værket bliver udtryk for et subjektivt temperament. På den anden side henviser titlen også til tvivlen overfor synets evne (: Jeg mener, at jeg ser). Uagtet læsningen af titlen indstifter den imidlertid en usikkerhed omkring muligheden for aflæsningen af værket, hvilket værket immanent gentager. For beskueren kan ikke opretholde det bemægtigende blik overfor værket, fordi figurerne ikke kan reduceres til et statisk objekt, som han/hun kan handle med og afkræve en endegyldig mening. I stedet må beskueren forlene sig med den dobbelthed af skabelse og destruktion, som værket åbenbarer, og derved bliver værket også en ihukommelse af de sider af menneskelivet, som også beskueren har fornægtet til fordel for synets afklarende sikkerhed. Dét tematiserer værket eksplicit. Den mest formgivne figur er den foroverbøjede, der nægter at konfrontere sine sanser med den voldelige processualitet, som synes at udgøre de andre figurers liv og død. Således omvendes positionerne



Billede 39. Jørgen Haugen Sørensen: Jeg mener jeg ser



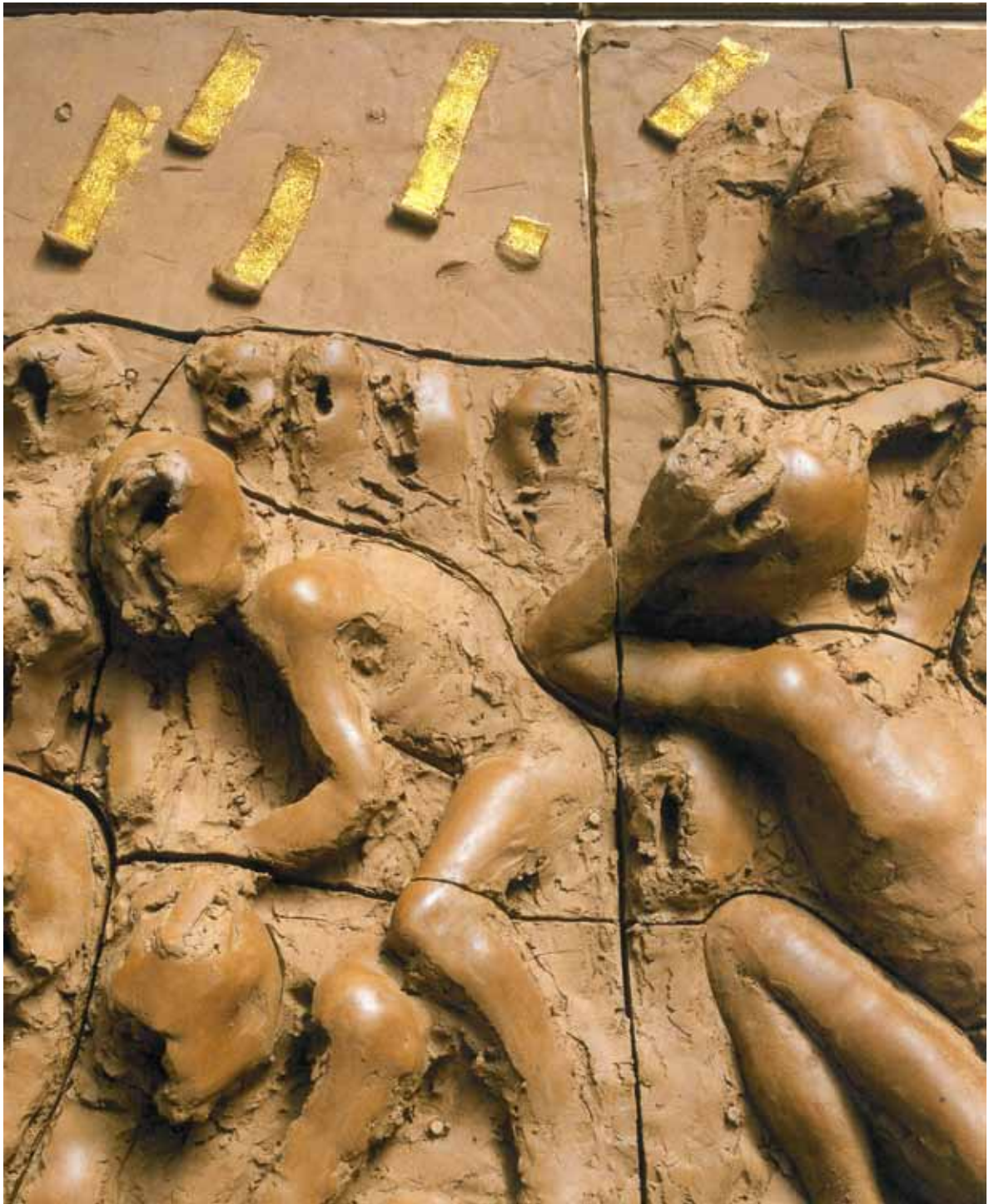
Billede 40-42. Jørgen Haugen Sørensen: Jeg mener jeg ser

endnu engang: synets sikkerhed og dets evne til at udlægge menneskelivet meningsfuldt er betinget af, at det undlader at forholde sig til visse sider af menneskelivet og i stedet tabuiserer disse. Vælger man i stedet at undlade at reducere eller eksternalisere værket, kastes man ud på tvivlens hav, hvor kun lidelsen synes at være et grundlæggende træk ved menneskelivet.¹⁶⁹

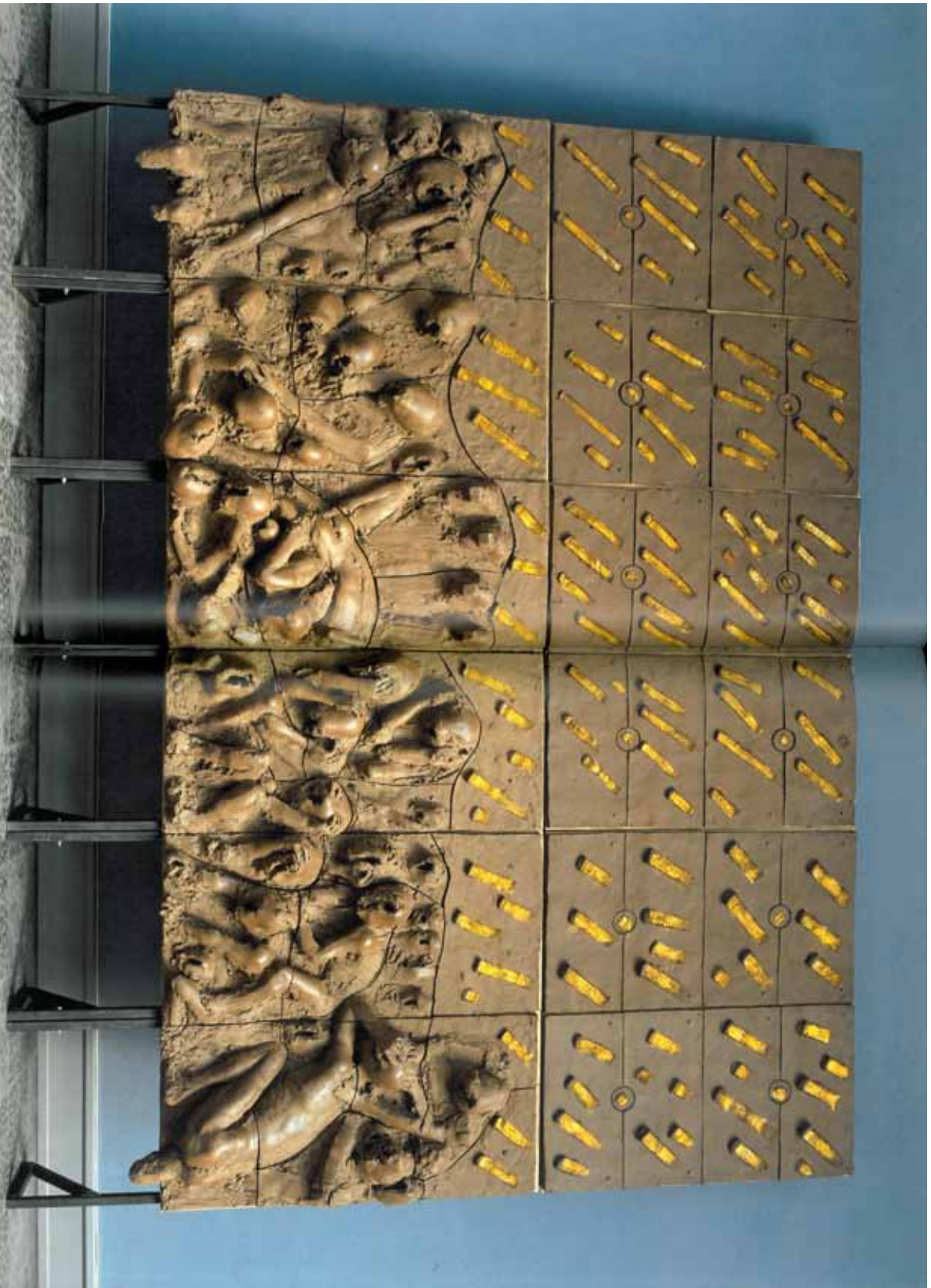
Figurerne synes altså at være ofre for beskuerens eller kunstnerens blik. Det er i deres handlen med figurerne, at disse stivner i form. Men som i serien af ansigter vender Haugen Sørensen sig mod sin del af volden ved at lade den vidne i værket selv. Således markerer volden sig som spor af kunstnerens fingre, der har presset al agens ud af figurerne ansigter, eller som snitsår fra kunstnerens kniv. Den udtryksfuldhed, som kunstneren maner frem, er derfor samtidig figurerne manglende evne til at komme til udtryk. På den vis ligger værket værdi ikke i selve figurfremstillingen. Det er ikke i kroppenes groteske, forvredne eller sønderlemmede tilsnit værket værdi er at finde, men i relationen mellem figurerne manglende agens og sporene af den kunstneriske agens. Ligesom Francis Bacon forenede det figurative og selvsammes opløsning i sine brede penselstrøg, er Haugen Sørensens formgivning på samme tid formopløsende.

Også i Haugen Sørensens store relief *Den underste himmel eller som at holde havet tilbage med en kost* fra 2002 gentages nogle af de samme problematikker. Værket fremstiller – i en dystopisk vision – lidende, angstfyldte mennesker, der vrider sig ind og ud af hinanden. I *Jeg mener jeg ser* var grundlaget for figurerne lidelse kun antydnet. I *Den underste himmel* er det en regn af ild fra himlen, som danner grundlaget for deres lidelse, mens relieffet samtidig synes at fastholde dem i denne afmægtige position. De enkelte figurer forsøger at undslippe såvel regnen som relieffet. Deres ansigter er hullede skrig og deres hænder tager sig til hovedet i et futilt forsøg på at selvbeskyttelse. I sin helhed udtrykker relieffet et menneskesyn, ifølge hvilket mennesket må vride sig under de vilkår, de er underlagt, og vende sig mod hinanden i en desperat, voldelig selvopholdelsesdrift. Samtidig aktualiserer værket imidlertid atter kunstens problemstilling. Men i modsætning til serien *Kvinder*, hvor formgivningen var afstedkommet af beskuerens eller kunstnerens begær, synes budskabet at være anderledes i *Den underste himmel*. De enkelte figurer tydeliggøres i form, jo mere de stikker ud fra relieffet, som kunne de blive til, hvis de blot kunne undslippe den kunstneriske eller metafysiske ramme, de er indlejret i. Relieffet fremstår som en form for kviksand, der opluger figurerne individuelle træk og gør dem til en masse. Hvor formen i *Kvinder* altså var udtryk for selve den kunstneriske skabelses vold, som nok gav form, men som samtidig umuliggjorde selvidentitet, så tematiseres den omvendt i *Den underste himmel*. Her er det fremstillingen, som truer med at fortære individet og opløse det i ingenting. På denne vis nærmer Haugen Sørensen sig problemstillingen fra to modsatte vinkler i de to værker.

169 Da jeg i 2007 besøgte Jørgen Haugen Sørensens udstilling på Statens Museum for Kunst, var *Jeg mener jeg ser* arrangeret i sammenhæng med Haugen Sørensens ansigter, således at den siddende figur, der gemmer ansigtet, står direkte overfor de fem liggende figurer. Bag disse er en række ansigter placeret i hovedhøjde. Når man som tilskuer anskuer værket fra den siddende figurs position, møder man ikke blot de forvredne kroppe på metalskinne. Løfter man blikket fra deres smerte, stirrer man direkte ind i ansigternes forvredne (an)klage.



Billede 44. Jørgen Haugen Sørensen: Den underste himmel eller som at holde havet tilbage med en kost (detalje)



*Billde 43. Jørgen
Haugen Søren-
sen: Den underste
himmel eller som
at holde havet
tilbage med en
kost.*

Med leret vendte Haugen Sørensen i en vis udstrækning tilbage til skulpturlandskabet, eftersom hans værker ofte bestod af en serie af skulpturer. Men rumligheden tjente denne gang i højere grad til at forstærke udtrykket og dermed indeholdt værkerne også et øget fokus på konfrontationen med beskueren. I de senere lerværker, eksempelvis relieffet, anes igen en samlende tendens, der samtidig i stadig højere grad koncentrerer sig om den indholdsmæssige fremstilling af en grotesk dobbelthed. Denne udvikling fortsætter han, og således er hans, indtil videre, sidste fase i langt højere grad grotesk end den er grotesk modernisme. Det vil sige, at den nok udtrykker en dobbelthed, men at den sjældent lader forarbejdet rumme selvsamme dobbelthed, som den indholdsmæssigt fremstiller. Ligesom Eriksen fra *Memoire* i 1992 og frem i stigende grad repræsenterer volden på et rent tematisk plan, gør det samme sig gældende for Haugen Sørensen i de senere år. Paradoksalt nok kommer hans virtuose teknik dermed til at skygge for de formmæssige problemstillinger, som også er en del af det menneskebillede, han arbejder med. Formen bliver simpelthen for glat, for virtuos, for let. Og selvom værkerne stadig rummer ekspressiv og endog monumental kraft, bliver de også derved udtryk for en reduktiv fremstilling af menneskelivet, fordi de ikke i deres form tager livets dobbelte projekt – at forme og samtidig at blive formet og at skabe og samtidig destruere – på sig.

Kondensering II – ler

Hvor døden i de foregående værker har været eksplicit tematiseret igennem den tingsliggørelse og destruktion af menneskelivet, som værkerne har fremvist, arbejder Jørgen Haugen Sørensen i de seneste værker oftere med en konkret manifestation af døden selv og dens relation til livet og nydelsen. *Mens vi venter* fra 2006 er således en kinddans mellem en fedladet nøgen mand og døden, mens det i *Vi ligger i med tiden* er en serie af fremstillinger af en kvindes samleje med døden. Sådanne værker fremhæver nok dobbeltheden i livet: at den sanselige hengivelse i nuet er flettet sammen med døden; at alle tegnene på liv samtidig er direkte forbundne med døden som betydningsinstans. Men værkerne mangler samtidig det formmæssige spil mellem skabelse og destruktion. Derved kommer dobbeltheden til at fremstå som et postulat eller et debatindlæg i stedet for en levende engagerende kunst. Endnu tydeligere bliver det, når Haugen Sørensen antropomorficerer grisen som billede på samfundets fede selvtilstrækkelighed og dumhed. Det er nok obscønt og grotesk. Men uden også at rette et kritisk blik indad mod værket selv, bliver det relativt uinteressant, fordi det derved også afviser usikkerheden for i stedet at etablere et ståsted, hvorfra en kritik kan ekspliciteres. I stedet for at kritikken er resultatet af samspillet mellem beskuerens forsøgsvisse bemægtigelse af værket og værkets modstand mod og klage over bemægtigelsen, så bliver den nu et tomt postulat – en mening, som beskueren kan identificere sig med eller smide bort efter forgodtbefindende.

Samme problem gør sig i mindre grad gældende i Haugen Sørensens prikkede værker som f.eks. *Skæbnen* og *Tiden* fra 2004. I disse er dobbeltheden i langt højere grad forankret i det enkelte subjekt, der fremstilles, og ikke eksternaliseret som et samspil mellem subjekt og døden eller lignende. I begge værker er det handlemomentet, som samtidig forhindrer



Billede 45. Jørgen Haugen Sørensen: Mens vi venter (til tørring)



*Billede 46. Jørgen Haugen
Sørensen: Skæbnen*



*Billede 47. Jørgen Hau-
gen Sørensen: Tiden*

en handling. Ud af munden kommer en hånd, der borer fingrene ind i øjne og pande, mens håndfladen dækker for næse og mund. På denne vis illustreres, hvorledes subjektet æder sig selv op. Den udadvendte bevægelse retter sig indad og fastholder subjektet i et kvælende favntag med sig selv. Hovedet er samtidig malet orange med blå, røde eller grønne prikker, hvorved overfladen fremstår glat: sporene af kunstnerens indblanding tildækkes, så værket står i sin fuldkomne autonomi. Men det får igen værket til at modsige sig selv. For hvis titlerne *Tiden* og *Skæbnen* skulle indicere en almengyldighed, så modsvares den af, at kunstneren åbenbart ret uproblematisk kan være agens og fremstille et billede af agensens umulighed. Kunstneren holder med andre ord sig selv fri af problemstillingen, som var han hævet over den.

Afslutning

I den, indtil videre, sidste fase af Jørgen Haugen Sørensen's arbejde kondenseres værkerne altså i en sådan grad, at spillet mellem såvel kunstner og værk som beskuer og værk reduceres betragteligt. Heldigvis synes han samtidig at forblive i konstant bevægelse, og dermed er der også håb for, at han atter fornyer sig selv i en mere vedkommende og levende retning.

Hvis man ser på Haugen Sørensen's samlede arbejde, synes det tydeligt, at den indledningsvise definition af hans kunstneriske rejse som en bevægelse fra realisme til abstraktion og tilbage igen er yderst overfladisk. For det første siger en sådan definition ikke noget om, hvad der sker i værkerne selv, og for det andet fanger den ikke den stringens, der har været i Haugen Sørensen's udforskning af forskellige materialer og kunstneriske strategier. En historieskrivning bliver gold, hvis den blot registrerer udtrykket eller materialet, mens den undlader at forholde sig til det, udtrykket siger eller er afstedkommet af. Hvis man derfor i stedet tager udgangspunkt i det livssyn, den eksistentialisme eller metafysik om man vil, som udfolder sig i værkerne, så fremskrives en fortælling, hvor Haugen Sørensen stædigt har fastholdt undersøgelsen af menneskets dobbelte position af både at være underlagt og underlæggende på samme tid. Det har han gjort i en række forskellige materialer og på en række forskellige måder. Men det er i mellemrummene mellem kunstneren og værkerne og mellem beskueren og værkerne, deres egentlige virke, deres storslåede menneskelighed, er at finde. Skulle man nøjes med en nøgtern opremsning af sagforhold, overses den negative dialektik, som hele tiden er præsent i Haugen Sørensen's værker. Vil man derfor gribe værkerne i deres helhed, må man nødvendigvis fokusere på spillet mellem værkernes enkelte dele og fordoblingen af dette spil i relation til beskuer eller kunstner. Det aftvinger ikke værkernes gåde, men fremviser dem i stedet i deres gådefuldhed og uafgørlighed. Længere kan fortolkningen ikke række – større hyldest kan den ikke give.

KAPITEL 8

FORM, VOLD OG HISTORICITET

Fælles for Jørgen Haugen Sørensen og Jens-Martin Eriksen er, at deres værker heroisk forsøger at arbejde sig frem til et formsprog, som kan bære det moderne menneskes krise-tilstand. Hvor Vibeke Grønfeldt i *Din tavshed er min skrift på væggen* tømte sproget for betydning ved rastløst at lade det kredse om tabet af muligheden for meningsfuldhed, så arbejder Eriksen og Haugen Sørensen fra den modsatte vinkel. Hos dem forsøger udsigelsen at bore sig ned til et gyldigt sprog i en verden, hvor enhver meningsfuldhed samtidig synes at åbenbare sin egen falskhed. Hvis Grønfeldts subjekt er som danaidernes kar, der hele tiden må fyldes med sprog, uden at det giver fylde, er Eriksens og Haugen Sørensens arbejde en udtømmning og destruktion af ordenes og tegnenes overflade, indtil den blottede nerve pulserende træder frem for læserens og beskuerens blik. Det kommer bl.a. til udtryk ved, at Eriksen og Haugen Sørensen skriver sig ned til nogle af de kropslige grundkonstanter, der er i menneskelivet. Således fylder klassiske karnevaleske træk en hel del hos begge kunstnere. Det er driftslivet og kroppens åbninger mod omverdenen, der undersøges som betydningsmønster. Men det medfører også samtidig en formmæssig stramhed, der er blottet for overskydende betydningsrester. I modsætning til postmoderne eksperimenter er der således ikke plads til form*lege* hos Eriksen og Haugen Sørensen, fordi deres kunstneriske sprog er bundet til et objekt. Deres sprog lever ikke i et historieløst vakuum, hvor mening udelukkende er et spørgsmål om en performativ sprogskabelse. Tværtimod udspringer det af en levende historie, en omverden og ikke mindst en kropslighed, og dets arbejde er derfor også i relation hertil. Kunsten hos dem er stadigvæk bundet til at afsøge sandhedens muligheder, selvom den eneste mulighed i deres værker synes at være at fremvise den uendelige afstand til sandheden og umuligheden af positivt at manifestere den i det enkelte værk. På denne vis er deres værker kondenserede udtryk for ikke at kunne udtrykke sig endegyldigt i en verden berøvet for en metafysisk garant for udsigelsens sandhedskarakter. Derved bliver deres værker også paradoksale i den forstand, at værkernes formmæssige stramhed synes at bære på et løfte om mening, som værkerne selv modsiger på såvel det formmæssige som indholdsmæssige plan. For den formmæssige stramhed består samtidig af en balancering imellem de enkelte værkelementers dobbelthed af formgivning og opløsning.

Romantisk renhed – utopisk længsel

På trods af at Eriksens og Haugen Sørensens kunst udspringer af en samtid, så forsøger værkerne at overskride denne. Hermed tilskrives kunsten også en moralsk instans i dens forsøg på at afdække samtidens mellem menneskelige vilkår. Og ved at lade det enkelte værks elementer indgå i et immanent formarbejde lukker det sig om sig selv. Nok udsprin-

ger det af en samtid, men samtidig afvises denne til fordel for den formmæssige totalitet, som den immanente værkspænding kan bibringe. Det er således yderst sjældent, at de to kunstneres værker eksplicit polemiserer eller kritiserer begivenheder uden for værket selv. Ved på denne vis at holde sig "ren" af omverdenen muliggøres en form for autonomi: værkerne bliver ikke gennemgangsled til noget andet – de peger ikke andre steder hen end mod deres immanente formarbejde. Dermed besværliggøres læserens eller beskuerens forfladigelse af det enkelte værk, eftersom han/hun må følge værkets indre arbejde uden på olympisk vis at kunne hæve sig over det og tilskrive det final mening.

Indirekte udtrykker forsøget på at holde sig fri af omverdenen imidlertid også en utopisk længsel efter at nå frem til et punkt, hvor værket frit kan forbinde sig med omverdenen på sand vis. Når værkerne ikke formår dette, skyldes det, at der er noget kunstigt over dem. Selvom de etablerer en vis autonomi, så er deres redskaber nødvendigvis formgivningens vold. Dermed tager de også modernitetens strukturer på sig. Ligesom det moderne liv er gennemsyret af skabelontænkning og procedurer, der i en vis grad reducerer det enkeltmenneskelige liv til en kalkule, gentager det enkelte værk denne vold. Det systemiske, det reducerende og det destruktive kan ikke udgrænses til noget uden for kunstens særverden, men indgår og gentages i stedet aktivt i værkets immanente formarbejde. Eriksens og Haugen Sørensens kunst forsøger således at holde sig fri af samfundets forfladigelse og subsumering af kunsten ved at gå samme vej som samfundet: skalpellen undviges ved, at kunsten bliver lige så grusom, som samfundet – og ikke mindst ved at fremvise denne grusomhed.

En konsekvens af ovenstående er også, at Eriksens og Haugen Sørensens kunst er blotet for magi. Der er ingen påkaldelse af en underdrejet transcendent magt, som kunstneren har adgang til. Tværtimod er kunstens redskaber de samme som samfundets redskaber. Forskellen mellem kunst og samfund er blot, at kunsten også vender redskaberne mod sig selv. Derved illustrerer kunsten, for det første, formens og meningens problem – at enhver formgivning eller meningstilskrivelse samtidig er et overgreb. Yderligere er det, for det andet, en måde for kunsten at etablere og bevare en form for autonomi. Endelig er det, for det tredje, en måde, hvorpå kunsten kan overskride det værkimmanente rum, eftersom den formmæssige spænding og uafgørlighed bliver et vilkår, som læser og beskuer må følge. Kunstværket hos Eriksen og Haugen Sørensen er således udtryk for romantisk længsel efter helhed og sandhed, mens det samtidig destruerer alle sådanne forestillinger. Det holder sig rent ved at tilsøle sig i uopløste spændinger imellem materialitet og formgivning, værk og læser eller beskuer. Det undslipper samfundets vold ved at reproducere den og synliggøre den. Det bliver en særverden uden at blive til eskapisme.

Alle disse dobbeltheder fastholdes og omvendes kontinuerligt i det enkelte værk. Dét ses bl.a. i spændingen mellem det enkelte værks udadvendte aggression og indadvendte sarthed. Som jeg fremførte i gennemgangen af Eriksens *Rejse under mørket*, pendulerer skriften konstant mellem det sarte anrørende og en aggressiv destruerende skrift, der borer sig ind i omverdenens sprog. På denne vis anspores læseren også til at indleve sig i og identificere sig med romansubjektet og hans projekt samtidig med, at denne følsomme åbning mod den Anden øjeblikket efter destrueres gennem en aggressiv sproglig snerren. Ydermere sættes indfølingen under pres af værkets præg af konstruktion. Mønstre og

sammenhænge mellem fortid, nutid og fremtid antydes og opfordrer dermed læseren til distanceret analyse. Mønsterafdækkelsen fører imidlertid ikke frem til en meningsfuldhed. Indfølingen vendes om og bliver et redskab til at synliggøre gruen og volden. Dermed bliver læseoplevelsen en udpræget oplevelse af ambivalens. Relationen mellem læser og værk bliver en fordobling af værkets immanente spændinger, hvorved værket overskrider sin særverden.

Noget af det samme gør sig gældende i Haugen Sørensen's *Jeg mener jeg ser*. Kombinationen af det sart formede og det uformelige konfronterer beskueren med en dobbelthed af indføling og afstand. Det formgivnes skønhed opfordrer til en indlevelse, som modsvares af den afstand, de uformede klumper af ler vækker. Øjet kan gribe formen, men må gå i stå og give fortabt overfor det, der ikke er formet. Pointen er, at i Haugen Sørensen's værker er beskueren tvunget til at forholde sig til begge dele på samme tid, eftersom de to ekstreme positioner indgår i en værktotalitet – værket er både form og ikke-form på samme tid. Derfor spændes beskueren også ud mellem sit begær efter formen og værkets nægtelse af formtotaliteten. Værket er et artefakt, som nægter at blive reduceret til et artefakt. Det står der, men man kan ikke handle med det eller aftvinge det dets gåde. Det er en gravskrift for en erfaring.

Arrangeringen

Også i Jens-Martin Eriksen's og Jørgen Haugen Sørensen's arbejde med romanens og skulpturens grundlæggende eksistentialer, henholdsvis tiden og rummet, modsætter det enkelte værk sig sin artefaktstatus for netop derved at vinde sin frihed fra subjektets bemægtigende blik.

I *Rejse under mørket* opløses romanens lineære tid for i stedet at etablere en form for altid, hvor skriftens afslutning samtidig er udgangspunkt for dens begyndelse og omvendt. Inspireret af den franske nouveau roman bliver værkets tids- og rumgestaltning underlagt skriftens associative fremdrift. Som konsekvens heraf opløses begge på det indholdsmæssige plan, mens også den associative fremdrift vender sig mod sig selv. Det medfører, at tiden antager rumlige karakteristika. Organiseringen af værket sker derved, på et overordnet skrifttematisk plan, gennem de metaforstrukturer, som sammenføjer og opløser de indholdsmæssige afstande i tid og rum. Fortællertid og fortalt tid glider således sammen i et nu, som hverken fortæller, romansubjekt eller læser kan undslippe, eftersom den fortalte tid ikke kan organiseres på en meningsgivende vis. Værkets forsvar mod tidens og læserens handlen med det består altså i at binde sig så tæt til læsesituationens nu, at læseren ikke kan etablere en afstand til værket og dermed handle med det. Også derfor må værket nødvendigvis fremstå uafsluttet, som en evig proces af skurrende metaforstrukturer, der griber ind i og opløser hinanden, fordi det er herigennem, at værket som helhed forsvarer sig mod selv at blive til fortalt tid – noget, som er gennemlevet og derfor kan overskrides. I forhold til en traditionel episk fortælling er det således hos Eriksen selve opgøret med det episke, der holder romanen i live, fordi det er herigennem, at romanen undviger instrumentaliseringsens skalpel.

Hos Haugen Sørensen er arbejdet anderledes, eftersom skulpturen ikke på samme måde er underlagt tidsproblematikken. I stedet er det to forskellige former for rum- og skulpturopfattelser, som er på spil. I den klassiske skulptur er værket afgrænset og endeligt i den forstand, at det udgør en færdig enhed, som beskueren kan bevæge sig rundt om og gribe i sin totalitet. Allerede med de tidlige rørsulpturer og skulpturlandskaberne forsøgte Haugen Sørensen at udfordre en sådan rumgestaltning. Det skete først igennem en anti-hierarkisering, hvor skulpturen blev oppustet sandhed og siden tømt for mening. Dernæst skete det som en demokratisering af kunsten ved at inddrage beskueren i den nu opløste skulptur. Men disse strategier var ikke holdbare i længden. For selvom opløsningen af postulatet om transcendens og meningsfuldhed var et skridt på vejen, så tillod Haugen Sørensen samtidig beskueren at hæve sig over værket og bemægtige sig det. Det vil sige, at værkets opløsning af mening ikke samtidig konfronterede beskueren med meningsløsheden, men snarere tillod beskueren at centrere meningen i hans/hendes bemægtigende omgang med skulpturen. I *Jeg mener jeg ser* har Haugen Sørensen bibeholdt noget af den rumlige effekt fra skulpturlandskaberne, men denne gang er det i en aktiv konfrontation med beskuerens blik. Først og fremmest kan beskueren ikke gribe værket i dets totalitet, eftersom det selv fornægter en sådan totalitet igennem dets immanente arbejde med formgivning og opløsning. Denne pointe forstærker værket i dets rumlige gestaltning, hvor beskuerens blik aktivt indskrives i værket som et modsvar til figurernes manglende syn. Værkets deformering og fragmentering modsvarer derved beskuerens bemægtigende blik. Når figurerne således ligger på rad og række, opfordres beskueren til at konfrontere disse fra den siddende figurs position, hvorfra et overblik synes muligt. Men den siddende figur gør netop det modsatte af beskueren: den gemmer øjnene. Der er derfor ingen steder hvorfra beskueren kan etablere overblik; både de rumlige relationer mellem skulpturens enkelte dele og delene i sig selv tematiserer det bemægtigende blik og spillet mellem form og opløsning. Dermed indskrives beskueren i selve problemstillingen: uden evne til hverken at få overblik eller kigge bort bliver beskuerens blik udgangspunkt for den vold og gru, som værket fremstiller.

For både Eriksen og Haugen Sørensen er det således igennem henholdsvis negationen af romanens og skulpturens grundlæggende eksistentialer, at det kunstneriske værk bliver til. Det er ved ikke at blive roman, ikke at tillade det episke fodfæste, at romanen holder sig fri af læserens instrumentalisering og derved kan overskride det værkimmanente rum og aflejre en erfaring af den vold, der er på spil mellem subjektet og den Anden. Ligeledes er det ved ikke at byde sig til som et afgrænset værk for beskuerens blik, at skulpturen kan fastholde muligheden for et betydningspotentiale. Deri ligger der også en paradoksal pointe: skal kunsten give mening, skal den bevare sig selv som et særegent erfaringsrum, må den nødvendigvis arbejde mod sin egen autonomi for netop at bevare den. Det er igennem arbejdet på at opløse sin egen afgrænsethed, at Eriksens og Haugen Sørensens værker kan friholde sig fra instrumentaliseringens skalpel og bevare betydningsfuldhed.

Historien

At Eriksen eller Haugen Sørensen hverken hengiver sig til en postmoderne opløsning af skellet mellem kunst og samfund eller til en oplysningsoptimistisk modernisme, hvor kunsten primært har et terapeutisk forløsende sigte, influerer også kraftigt på den måde, de bruger fortiden på. Den ligger ikke som et ahistorisk felt fyldt med stilarter og greb, som kunstneren kan bruge i sin legende skaberglæde. Men den ligger der heller ikke som et historisk felt, som hele tiden skal overskrides på vejen mod forløsning. Tværtimod handler det om at aktualisere historien i nutiden. Eriksen og Haugen Sørensen forsøger at etablere en dialektik mellem samtid og fortid, hvorved nye sider træder frem i begge positioner.

På denne vis er titlen *Rejse under mørket* en eksplicitering af et tilhørsforhold til Louis-Ferdinand Célines *Voyage au bout de la nuit* fra 1932. Men hvor Célines titel antyder mørkets mulige ophør og derved foreskriver en udvikling, er håbet i endnu højere grad fraværende i Eriksens titel, hvor både transcendens og udvikling synes afvist. Samme "opdatering" er også på spil i hans debutroman *Nani*, hvor både Jesu ord på korset ("jeg tørster") og J.P. Jacobsens tragiske afslutning af *Niels Lyhne* fra 1880 ("og endelig døde han da døden, den vanskelige død") sammenføjes til "Han tørster mens han drikker [...]. Og så tørstede han da Tørsten, denne vanskelige tørst".¹⁷⁰ Eksemplet udvider og negerer på én gang betydningspotentialitet. På den ene side knytter det an til fortidens litteratur og prætenderer dermed et betydningspotentialitet gennem analogien. På den anden side er både konteksten og indholdet forandret, hvorved betydningspotentialitet synes at blive negeret. Hos Eriksen bliver Kristus' og Niels Lyhnes askese og død knyttet til tørsten, som samtidig hypostaseres. Ligesom Kristus' og Niels Lyhnes død har eksistentiel og transcenderende karakter, således får Perros sanseløse druk det også i *Nani*. Hermed indskriver Eriksen ikke blot længslen (: "Tørsten") som et grundvilkår for det moderne menneske, han fremhæver også Niels Lyhnes og Kristus' tørst efter at overskride deres situation. Omvendt er den utopiske længsel trukket ned i det materielle livs glemsel. På denne vis arbejder Eriksen med et dobbeltspil, hvor nutiden og fortiden gensidigt belyser og samtidigt negerer hinanden.

I Haugen Sørensens værker ligger referencerne ofte som et spil mellem det arkaiske og det moderne. I eksempelvis stenskulpturernes åbenlyse referencer til fortidens arkaiske skulpturer med deres em af glemte ritualer og betydning låner kunstnerens skulpturer kraft fra fortiden, mens han samtidig også udtømmer fortiden for kraft. Betydningen af Stonehenge er netop ukendt, ligesom Haugen Sørensens skulpturer knejser i deres ubestemthed. Flere har også påpeget, hvorledes Haugen Sørensens tidlige arbejde i marmoret er inspireret af Bernini (1598-1680), i den forstand at de begge har arbejdet med at forvandle den hårde marmor til organisk liv.¹⁷¹ Men Haugen Sørensens arbejde fremviser netop spændingerne, hvor Bernini skjuler dem. Således er deres teknik nok sammenfaldende, men hvis man overhovedet kan tale om en "citering" eller inspiration, er det én, som samtidig påpeger de skjulte sider af Berninis skaberkunst: volden mod stenen, resterne, som er hugget og poleret væk for at værket kunne blive til. Det samme gør sig gældende i installationen af *Jeg mener jeg ser* på Vigelandsmuseet i Oslo, hvor de halvt deformerede og halvt harmoniske, naturalistisk gengivne figurer kontrasterer Vigelands skulpturer, der

¹⁷⁰ Eriksen 2003, s. 44.

¹⁷¹ Jf. Helleland 2007, s. 104.

er harmoniske både formalt og indholdsmæssigt. På denne vis er det selve spændingen mellem lighed og forskel, som bliver et bærende moment i både det værk-immanente rum og i arbejdet med og brugen af historien.

Skriftens og kunstens fejlslag

I forhold til Vibeke Grønfeldts arbejde er Eriksens og Haugen Sørensens i langt højere grad forankret i det materielle liv. Mens Ulrike i *Din tavshed er min skrift på væggen* således forsøgte at fornægte det materielle til fordel for en idealiseret åndelighed, uden dog at lykkes, synker Eriksens romansubjekter og Haugen Sørensens værker ned i driftslivet og det sanselige for at finde frem til en slags fænomenologisk udgangspunkt for et gyldigt sprog. Men den materielle virkelighed åbenbarer ikke et uproblematisk møde mellem subjektet og den Anden. Dermed kommer deres værker, på trods af deres heroisk-utopiske længsel efter mening, til at afsløre ikke blot meningsløsheden, men også den mellem-menneskelige vold, som ligger forankret i kroppens sanselige registre. Forløsningsmuligheden i deres værker slår således fejl i dobbelt forstand. Volden og aggressiviteten afsløres som et bærende moment i selve mødet med den Anden, og derved optræder de også i normalsprogets instrumentalisering af menneskelivet og moralens konventioner, der på trods af deres eufemistiske fernis ikke kan undfly sig hierarkiseringen og overgrebet. Også selv i det seksuelle møde fornægtes forløsningsmuligheden, eftersom enhver gestus, ethvert blik og ikke mindst enhver griben efter den Anden også er en fastholdelse af den Anden i en bestemt afgrænset form, der er på afstand af den Anden som singulært væsen.

Det narrative rekonstruktionsprojekt, som Eriksens romansubjekter befinder sig i, afslører sig selv som uholdbar skriftromantik. Haugen Sørensens afsøgninger af materialer og muligheder underminerer alle sig selv. Hvis udgangspunktet er et forsøg på at overskride de mulighedsbetingelser, subjektet er underlagt, så afdækker selve det kunstneriske arbejde sprogets og kunstens manglende evne til at gøre netop dette. Men læseren og beskueren står ikke tilbage med ingenting. Værkerne bliver netop meningsfulde i deres påmindelse om og afsløring af den mellem-menneskelige vold, som menneskelivet synes at være underlagt. De kan måske ikke forløse subjektet, men de kan fastholde subjektets tvivl og skam og dermed også foranledige en selvrefleksion, som er et nødvendigt udgangspunkt, såfremt subjektet skal bevare muligheden for at vinde sin frihed.

DEL 4

TILSYNEKOMSTENS FORSVINDINGSPUNKT

Hvor de tidligere læsninger har kredset omkring nogle spændingsrelationer mellem f.eks. subjektet og den Anden, værk og beskuer eller punkt og linje, så forholder tingene sig anderledes hos Christian Skov og Leif Lage. Hvor det ofte tidligere har været sammenstødet mellem et ydre og et indre, som har været på spil, så opløses barrieren mellem de to positioner fuldstændig hos Skov og Lage. Den ydre verden er enten fraværende eller blot billeder på subjektets eller værkets indre liv. Det vil sige, at værkerne ikke handler om at slå hul ind til en ellers træg og ekskluderende omverden, men tværtimod om, i det værkimmanente rum, at undersøge muligheden for et fodfæste eller fundament, som kan afstedkomme et brud på subjektets og værkets eksistentielle ensomhed.

Ved således at fordybe sig i en undersøgelse af egen materie frem for at rase mod omverdenens overgreb træder selv de mindste sprækker i materien frem som trusler mod værkets eller subjektets integritet og autonomi, men også som muligheder for et håb om ensomhedens ophør.

Skovs og Lages kunst er sart og sagte på en helt anden vis end de tidligere behandlede værker. Som en fintfølelse seismograf undersøges de mindste rystelser i subjektets indre liv. Rystelserne er ikke afstedkommet af ydre trusler, men af en grundlæggende dobbelthed i subjektet selv: subjektet er både materiale og overskridelse af egen materialitet på samme tid. Når Skov og Lage i deres bedste værker får etableret en dobbelthed af udviskning og tilsynekomst i ordene eller penselstrøget, svinder tiden ind til et øjeblik og en uendelighed. Der er ingen modsætninger mellem punkt og linje, nærvær og fravær eller værk og beskuer. Der er kun en gensidig dækken af hinandens position. Alle binariteter opløses – ikke i enhed, men i dobbelthed.

KAPITEL 9

“MEN DETTE VILKÅR SOM ALDRIG KAN ÆNDRES” – OM CHRISTIAN SKOV'S ROMANFORFATTERSKAB

Hvis Jens-Martin Eriksens og Jørgen Haugen Sørensen's kunst er en problematisering af forholdet mellem subjektet og den Anden, så radikaliserer den sønderjyske forfatter Christian Skov dette forhold. I Skov's prosa er det selve den Andens eksistens, som er til debat. Hovedparten af Skov's romansubjekter foretager en indædt kamp for at overskride sig selv og nå frem til en omverden og et du. Men rejsen er forankret i et jeg, der trues med at opløses, fordi det er uafgørligt, om omverdenen overhovedet eksisterer uden for jegets sansninger, hvorved også dets eget fundament smuldrer som følge af den manglende bekræftelse og afgrænsning fra omverdenen. Afgrænsningens eller formgivningens problem træder altså i baggrunden hos Christian Skov. Det betyder ikke, at der ikke er en bevidsthed om den altid tilstedeværende magt i relationen mellem et jeg og et du, men at fokus i stedet ligger på de muligheder, subjektet overhovedet har for at nå frem til en erfaring af denne vold:

Man kan ikke sætte sig ud over, at man ser alt inde fra sig selv. Det er et grundvilkår. Der er også mange religiøse mennesker, som længes efter at indgå i et stort fællesskab, så de ikke oplever den eksistentielle ensomhed, mennesker har her på Jorden.¹⁷²

Skov's prosa beskæftiger sig med andre ord med subjektets omverdensproblem: subjektet er alene, spærret inde i sin ensomhed, fordi det ikke kan overskride sine sanseregistreringer. Subjektet er bundet til at opleve verden fra sin egen bevidsthed og kan derfor ikke tilskrive erfaringen sandhed. Dét afstedkommer en fundamental tvivl, hvor ikke blot omverdenens uafhængige eksistens drages i tvivl, men også subjektets egen eksistens. Under normale omstændigheder tildækkes denne tvivl ved, at subjektet postuleringer udkaster sit verdensbillede i nogle symbolstrukturer, som tildeles objektiv værdi. Sådanne symbolstrukturer kan komme under pres på to måder. Der kan ske en overordnet historisk udvikling, som overskrider symbolstrukturerne og dermed afslører deres uholdbarhed. Og der kan ske en personlig udvikling, som umuliggør subjektets symbolstruktur og samtidig opløser muligheden for at reetablere en ny struktur. I Skov's noveller arbejdes der primært med førstnævnte, mens romanerne beskæftiger sig med sidstnævnte. Således er meningsopløsningen i novellerne forankret i moderniseringstemaer som f.eks. overgangen fra et traditionsbundet bondesamfund til et industrisamfund. I romanerne er det derimod det enkelte subjekt, som sættes under pres, ikke de gængse normer i et givent samfund. Dermed er det også subjektets personlige sprog, som går i stykker, hvilket bevirker, at en fremstilling af et sådant sammenbrud har voldsomme formmæssige konsekvenser, såfremt

172 Skov cit. efter Thøgersen 21.01.2005.

forfatteren vælger at lægge synsvinklen hos subjektet, eftersom skriften derved må arbejde med sproglig betydning i et sprog, hvor al betydning er under pres. Konkret betyder det, at betydningsdannelsen i Skovs romanforfatterskab forskydes til værkernes formmæssige aspekter, og at disse radikaliseres i forhold til en traditionel fremstillingsform. I en verden, hvor virkeligheden ikke kan nås, må kunstneren vende sig mod det eneste, der endnu er tilgængeligt for subjektet: subjektiviteten selv. Mens Eriksen og Haugen Sørensen således arbejdede i spændingen mellem subjektets indre liv og en ydre virkelighed, så er spændingsetableringen krøbet helt ind i subjektivitetens inderste kamre hos Skov. Subjektet er til og ikke til på samme tid. Skriften står der, men er samtidig et forsvindingspunkt, fordi det blot er en manifestation af subjektivitet. På denne vis bebos Skovs romanunivers af en række eksistenser, som synes på grænsen til tilblivelse eller opløsning – ikke på grund af en ydre magts vold, men fordi det er umuligt for dem at overskride sig selv og derved vinde vished om de singulære erfaringers gyldighed.

Indtil de seneste få år har man næsten kunnet udstrække solipsismeproblemet til ikke blot at være noget, Skov skriver om, men også noget, som gælder selve forfatterskabet. Ikke blot har forfatterens 42årige virke kun affødt 10 værker; belysningen fra de litteraturhistoriske institutioner har også været særdeles mangelfuld. På trods af at Christian Skov ikke har gjort sig i dårlige anmeldelser, synes dette ikke at have smittet af på forskningsinteressen. Ud over et par specialer og nogle få artikler er det således først i løbet af de sidste fem år, at hans forfatterskab har været genstand for egentlig behandling. Peter Fregerslevs *I hænderne på tiden* fra 2007 er det første forsøg på at indplacere Skov i den danske modernisme, og samme år udkom også en samling læsninger af svingende kvalitet foretaget af litterater og unge forfattere fra forfatterskolen i *Christian Skov – læsninger i forfatterskabet*.

Der kan angives flere grunde til den mangelfulde behandling af forfatterskabet. For det første skriver Skov fra periferien, og også indholdsmæssigt er værkerne forankret i den sønderjyske muld. Hvis man sammenholder dette med den lave udgiveshyppighed og den sarte tone, som hans bøger oftest er prægede af, fremstår han således som en stemme, der sjældent bryder ind samtidig med, at han taler sagte og fra lang afstand. Han er med andre ord nem at overse. For det andet har forankringen i provinsen også givet bagslag i den forstand, at den sparsomme forskningsinteresse har drejet sig om dette forhold. I lighed med Vibeke Grønfeldt er han derfor primært blevet læst som en form for realist med eksistentielle overtoner. Sønderjylland er et litterært randområde og Skovs forfatterskab er i sin radikalitet også et litterært randområde, men der er på ingen måde tale om sønderjysk kulturformidling. Snarere er der tale om modernistiske værker med inspiration fra to af Skovs store helte: Franz Kafka og Samuel Beckett. For det tredje er den mangelfulde behandling udtryk for en privilegering af lyrikken i den danske modernismeforskning. Først i de senere år, muligvis som følge af Koldingskolens opgør med Torben Brostrøms slidstærke modernismekonstruktion, er interessen for dansk prosamodernisme steget. Alligevel kan man til stadighed undre sig over, at forfattere som Skov, Eriksen eller endda Hultberg sjældent er genstand for forskningsinteresse. I min diskussion af dansk modernisme i afhandlingens afsluttende del vil jeg forsøge at svare på, hvorfor det forholder sig sådan.

Tabets tone

Christian Skov har betegnet *Stranden ved Spar Es* fra 1984 som den første roman, hvori han fandt frem til den "rigtige måde at udtrykke mig i romanerne".¹⁷³ På trods af at hans foregående værker *Hein Dør* og *Tønnesen i forårssol* fra 1968 og 1974 eksperimenterer voldsomt med tid og rum i forlængelse af den nye franske roman, er det svært at være uenig i Skovs egen vurdering. Fra *Stranden ved Spar Es* og frem fortættes og forfines eksperimenterne til en særegen stil. Derfor ønsker jeg også i det følgende at fokusere på denne fase af Skovs forfatterskab.

Det væsentligste kendetegn ved Skovs romaners særlige måde at udtrykke sig på er opløsningen af skellet mellem fortæller og romansubjekt, som dog ikke resulterer i en indre monolog. Formelt set opretholdes tredjepersonsfortælleren, men der fortælles fra et punkt i romansubjektet selv. Således kiles en afstand ind mellem fortæller og subjekt, som samtidig er sammenføjede. Det medfører, at konstruktionen mimer den tvivl og opløsning, som præger romansubjektets bevidsthed. I *Stranden ved Spar Es* kan hovedpersonen Christine ikke adskille hverken virkelighed og fantasi eller erindring og fantasi, hvilket indstifter en fundamental tvivl. Erindringen/fantasien eller nuets sansning kan ikke tage fast form. Det bliver derfor meget svært for Christine, såvel som for læseren, at afklare de mellem menneskelige relationer. Christine bor hos Conny og Lorenz, som måske er hendes plejeforældre. Hun erindrer andre voksne, Liser og Peter, som muligvis er mor og stedfar. Og derudover har hun sandsynligvis en halvbror, Niels. Noget tyder på, at denne familie er gået i opløsning, måske som følge af Lisers død, som det også kun er muligt at gisne om. Selvom læseren således præsenteres for en række glimt af mulige fantasier eller erindringer, hjælper disse ikke til en overordnet forståelse af den situation, Christine befinder sig i, eftersom selv ikke de mest basale mellem menneskelige relationer synes at blive endegyldigt afklarede i teksten. På denne vis er der tale om en radikal uafgørlighed, hvor Christine må forsøge at afgrænse sig selv igennem sansningerne samtidig med, at sansningerne udelukkende bekræfter hendes isolation, eftersom hun ikke er i stand til at etablere en fælles fortolkningsramme med omverdenen, der kan bekræfte sansningernes gyldighed. Overladt til sit eget bevidsthedsrum taler en stemme til hende:

- Er det ikke sandt, at du kan sige det? hvisker stemmen.
- Du kan sige, Max har et gråt ansigt, hvisker den.
- Du kan sige, at Tinnes ansigt er rødt, hvisker den.
- Du kan sige, at Niels' ansigt også er rødt, hvisker den.
- Du kan sige, at Lisers ansigt er hvidt, hvisker den.
- Du ved godt, hvordan det er, hvisker den.
- Du ved det godt, hvisker den.¹⁷⁴

Men også stemmens udsagn er dobbelttydige, da den ikke overskrider hendes bevidsthedsrum. At Christine "kan sige det" peger således i to forskellige retninger. Enten kan det læses som, at Christine rent faktisk kan bestemme nogle grundlæggende omverdensfor-

¹⁷³ Jf. Skov cit. efter Nielsen 2007, s. 173.

¹⁷⁴ Skov 1984, s. 12.

hold. Eller også peger det på, at Christine kan sige hvad som helst, fordi der ikke er et ydre liv til at modsige hende i isolationen. Hun kan sige hvad som helst, fordi hendes virkelighedsopfattelse ikke længere er forankret i en tidligt fremadskridende realitet.

I et forsøg på at finde frem til et holdepunkt griber Christine igen og igen tilbage til en forestilling eller erindring om en tid før sammenbruddet – en tid, hvor sansningen, meningsfuldheden og fællesskabet frit udfoldede sig. Men stranden ved Spar Es er en tabserfaring, eftersom den kun fremtræder som noget allerede tilbagelagt eller som et håb om fremtidig meningsfylde. Derved kommer “oplevelserne” ved stranden imidlertid også til at fungere som en dynamo for Christines forløsningsforsøg. Det er i erfaringen af den tabte helhed, at hun finder redskaberne til at forsøge at overskride sit bevidsthedsrum. Når Liser således kommer til Christine som en stemme og taler om deres tid ved stranden, er forskellen mellem fortid og nutid slående:

Det fortæller Liser, det var på stranden ved Spar Es, det er nu om den Liser fortæller, om det der gik for sig der, det er ikke kun inde i Christine, at Liser der havde hende i sine arme og holdt hende ind mod sin blå nederdel.

[...] Langt ude sejlede nogle skibe, musik og stemmer kom derudefra.

– Kan I høre musikken, kan I høre stemmerne? sagde Liser.

– Ja – og både Niels og Christine sagde, at det kunne de.

Tæt ved stranden lå nogle både ved nogle pæle, lyset blinkede mellem bådene.

– Kan I se, hvor lyset blinker? sagde Liser.

Det kunne de, og sådan så og hørte de det samme.¹⁷⁵

Stranden ved Spar Es danner et perspektivisk rum, som lader sansningerne udfolde sig passivt fra det enkelte subjekt, mens der samtidig er overensstemmelse mellem Christines, Lisers og Niels' sansninger. Ydermere betones det harmoniske rum ved, at stemheden omfatter både det distale og proximale – fra lydene langt ude til lyset mellem bådene og til deres indbyrdes samtale. Det harmoniske erfaringsrum bekræfter, at Christine er til, eftersom hendes sansninger synes at blive objektiveret igennem de andres lignende sansninger. Således er konflikten mellem et jeg og omverdenens gensidigt negerende perspektiver ikke til stede i erindringen eller fantasien om stranden ved Spar Es. I forsøget på at afklare omverdensforholdene og etablere hierarki og centralperspektiv i sansningernes kaos forsøger Christine nøjeregnende at overføre erfaringen fra stranden ved Spar Es til andre erindringsglimt/fantasier:

Damen var der, Niels var der, Peter var der ikke [...]

Hun havde en gul alpehue på, der var så stor, at den ragede langt ud over hovedet; hun havde en frakke på uden ærmer, de ærmer, der sås, var ærmerne på en strikket trøje, der var inde under frakken, den strikkede trøje var blå ligesom Lisers; hun var i en mørkebrun

¹⁷⁵ Skov 1984, s. 109-111.

nederdel, der gik lidt ned over knæene, hun havde små støvler på, de gik lidt op på benene, de var så brede og vide, at skindet kunne ses, det lod sig gøre at se langt ned i dem, fordi damens ben var så tynde.

Det skal også være inde i Niels, at den dame var der; Christine må se sig sammen med Niels igen, så skal de snakke om damen, det er jo kun ham og hende, der har set hende der, hvor også de to mænd var, men jo ikke mens damen var der; de to mænd har Peter også set, men kun en er der, som har inde i sig, at damen var der og sagde det, hun sagde, en foruden Christine, det er Niels [...].¹⁷⁶

I en indikativ, bestemmende sprogbrug forsøger Christine at afklare omverdensforholdene ved at opregne de ydre indtryk i en nedadgående metonymisk strøm, på samme vis som sansningerne på stranden ved Spar Es bød sig til fra det fjerne mod det nære: fra hue til frakke til trøje til nederdel til støvler. Men sansningerne forbliver ubestemmelige. Det skyldes dels, at de, uden vægtning eller hierarkisering, aldrig forbinder sig til et overordnet perspektiv, men i stedet fremstår som en endimensionel overflade, dels at hun ikke har en ydre bekræftelse på, at hendes sansninger er korrekte. Hendes forløsningsforsøg består således i at afklare omverdensforhold igennem nærhedsassociationer, men det slår fejl, eftersom erkendelserne er ubrugelige uden en anden til at bekræfte dem. Derfor afløses den bestemmende sprogbrug også af en konjunktivisk anrørelse. For også bestemmelsen påpeger den fundamentale tvivls sår, som sidder i Christine. Dermed påpeges også en dobbelthed ved erfaringen af stranden ved Spar Es. Som et tabt paradys udtrykker stranden både fællesskabets mulighed og den eksistentielle isolation eller døden. Stranden bliver ikke blot et billede på helhedsfylden, men også på det tab af helhed, som livet synes at udgøre. Det fremgår bl.a. ved, at fællesskabet på stranden ved Spar Es fuldbyrdes i et grotesk billede, hvor Christine, Liser og Niels graver en hule, hvor de kan være og snakke sammen.¹⁷⁷ Hulen peger på én gang tilbage mod sammensmeltningen af subjekt og omverden i moders liv og frem mod afsondretheden fra omverden i gravens mørke. Tiden bryder sammen. Livets og fortællingens begyndelse og afslutning fastholdes i et billede.

På grund af opløsningen af enhver form for tidskronologi bliver romanen en fortælling om, hvordan en række forskellige planer eller billeder griber ind i hinanden. Således griber Christines bevidsthed ind i fortiden og ændrer den, på samme vis som fortiden synes at overgribe og determinere hendes nutidserfaringer. Det bevirker, at hendes associationsmønster synes at ændre sig i takt med karakteren af de fortidserfaringer, der dukker frem, eller også er det fortidserfaringerne, der ændrer sig i takt med en kropslig modning i nutiden. Eksempelvis var det muligvis Lisers manglende evne til at integrere omstændighederne for hendes seksuelle debut i en positiv selvforståelse, som førte til barndomssidyllens ødelæggelse, og dermed repræsenterer Christines spirende seksualitet både et faremoment og en mulig overskridelse af barndomstraumet. Tabserfaring *kan* forvandle sig til forløsning, hvis en ny historie kan skrives med Christine i hovedrollen. Hvor hun tidligere ønskede, at omverdenens sansninger skulle sammenføjes med hendes, ønsker

176 Skov 1984, s. 58-59.

177 Jf. Skov 1984, s. 113.

hun nu i stedet, at hendes blik bliver modsvaret.¹⁷⁸ Men dermed forlader hun sig også på den Anden. Det er den Anden, der skal genkende hende, og det er den Anden, der skal føre hende til stranden ved Spar Es. Overskridelsen af bevidsthedsrummet er altså kendetegnet ved en passiv overgivelse til den Andens nåde. Ved således at binde sig til en ydre virkeligheds handlen med sig, får hun sat tiden i gang – sidste del af fortællingen er kronologisk fremadskridende. Men samtidig mister hun enhver agens og må derfor også fastslå virkelighedskarakteren negativt, hvor hun tidligere forsøgte sig med en positiv bestemmelse:

Det var ikke et fortov langs en stor gade, men et fortov langs en gade, hvor hun ikke kunne regne med at se mange biler. Hun havde ikke selv bestemt, hun skulle se sig på det fortov, den grønne bil var drejet ind til det og holdt og holdt så der, en mand bøjede sig ind over den tomme plads ved siden af ham og åbnede døren mod fortovet, ikke Peter, ikke Vølund, men en anden. I næste øjeblik sad Christine selv i vognen, hun bestemmer ikke noget selv, hun bestemmer ikke, i hvilke omgivelser hun skal se sig, hun har ikke bestemt, at hun skal være Christine, hun ved hvem der bestemmer, det bankede i hende, fordi det var så sikkert, at det var det, der skal ændre alt der nu skete.¹⁷⁹

I forestillingernes verden kunne hun aktivt forsøge at holde rede på omverdensforholdene, eller hun kunne påstå alt, som stemmen har sagt til hende. I virkelighedens verden er hun overgivet til omverdens handlen med hende, fordi hendes ageren stadig er funderet i tabets traume og udfrielsens håb. Således fører hendes overskridelsesforsøg ikke til forløsning, da overskridelsen er funderet i meningssammenbruddets tabserfaring. I sit forsøg på at komme på afstand reproducerer hun reelt tabserfaringen ved blindt at blive til et objekt, som tiden og omverdenen kan handle med. I forlængelse heraf kører "manden" hende heller ikke til stranden ved Spar Es, men til en skov.

Mens strandens åbenhed og lys fortoner sig under trætoppene, svinder også håbet om en meningsfuld fortælling, som læseren kan gribe og handle med. *Stranden ved Spar Es* er en fremstilling af en fragmenteret subjektivitet og tillader dermed ikke læseren at hæve sig over fortællingens niveau. På dette niveau består fortællingen af en række fragmenterede forsøg på at arbejde sig frem til narrativ fylde, uden at det dog kan lykkes. En endegyldig orden fornægtes, fordi værket underminerer sit eget betydningspotentiale. Romanens udprægede brug af indikativ medfører således ikke bestemmelse, men udtrykker i stedet blot et objektivt *skin*, som hverken kan bære i Christines liv eller læsningens menings-søgende blik. Indikativformen kan måske nok kredse om smertepunkterne, men den kan ikke benævne disse. Det vil sige, at subjektets traumer i *Stranden ved Spar Es* ligger som et vakuum af betydning, der netop derigennem genererer betydning. Det er som et sprogløst sår, at fortidens smertepunkter determinerer subjektet og overlader det til tidens handlen. I fortællingens slutning er indikativformens positive bestemmelse kun fantasiens stemmer beskåret. Men også de må give op i uafgørlighed:

– Det banker stærkt i Christine, selvom hun hører os nu som før,

178 Jf. Skov 1984, s. 73-74.

179 Skov 1984, s. 119-120.

siger den anden.

– Sådan banker det så let i hende, siger Liser.¹⁸⁰

Med indikativens sammenbrud må såvel læser som romansubjekt fæstne lid til konjunktivens forløsningshåb (: “Det skal også være inde i Niels, at den dame var der”). Men konjunktiven kan netop kun tale om det, der ikke er, og dermed må også den overgive sig til tidens og dødens virkelighed, som handler med læser og romansubjekt. Iboende i håbet ligger der allerede en fortabelse, fordi håbet netop pointerer fraværet.

Ingers hvide ben fra 1989 genoptager barneperspektivet, og selvom hovedpersonen Thøge har lettere ved at adskille fantasi og virkelighed, så genfindes spændingen mellem et indre bevidsthedsrums nærvær og virkelighedens uforståelige og ugribelige voksenverden. Særligt virkningsfuld er Skovs evne til i disse romaner at fastholde barneperspektivet suverænt. Det medfører samtidig en dobbelthed af indføling og afstand for den voksne læser. Læsningen er indfølelse i den forstand, at fortællingen er i øjenhøjde med barneuniverset. Som Villy Sørensen har pointeret, leger Thøge ikke, at han kører lastbil. Han kører lastbil. Ligeledes skriver Skov ikke “Christine tænkte, at”, men “det er i hende, at”.¹⁸¹ Samtidig problematiseres indfølingen, fordi bevidstheden, der udfolder sig for læserens blik, er så fragmenteret, at udsigelsesforholdene flimrer. Læseridentifikationen bliver dermed på engang ansporet og besværliggjort, hvorved selve læseakten kommer til at befinde sig i et grænseland, hvor sproget på én gang træder frem og gør opmærksom på sin egen sprogkarakter og samtidig udviser afstanden mellem fortælle tid og fortalt tid og mellem fortæller og romansubjekt.

I *Høstnætter* fra 1994 og Skovs seneste roman *Endnu er markerne frosne* fra 2003 præsenteres læseren også for fragmenterede bevidstheder, men dog i en noget mindre radikal målestok. Til gengæld træder selve sprogtonen og en suveræn tidsbeherskelse frem som bærende momenter i særligt *Endnu er markerne frosne*. Romanen er derudover interessant, eftersom den synes at binde hele forfatterskabet sammen. Den er muligvis ikke helt så velfungerende som *Stranden ved Spar Es*; bl.a. fordi sprogbevidstheden ikke fremstår lige så tydelig. Det betyder, at sproget i *Endnu er markerne frosne* synes at udtrykke en mindre distance til sin egen stoflighed, hvorved værket fremtræder mere patosfyldt. Når det alligevel er denne roman, som kommer til at stå i centrum for denne læsning af Skovs romanforfatterskab, skyldes det netop dens prototypiske kvaliteter.

Det indre livs lokaliteter

Endnu er markerne frosne vækker umiddelbart genklang hos den erfarne Skov-læser. Først og fremmest arbejder romanen som resten af forfatterskabets romaner med subjektets omverdensproblem som grundtema. Også fortællingens udgangspunkt er velkendt for læsere med et vist kendskab til Skovs romaner. Hovedpersonen Christine ligger i en feberdøs på et hospital og forsøger at genoprette et skel mellem fantasi, erindring og virkelighed,

¹⁸⁰ Skov 1984, s. 139.

¹⁸¹ Jf. Sørensen 1995, s. 312.

hvis sammenbrud synes at udgøre selve udgangspunktet for eller i hvert fald et symptom på hendes indlæggelse. Således griber fortællingen tilbage til samme sceneri, som er at finde i forfatterskabets første fase med *Hein dør og Tønnesen i forårssol* – det institutionaliserede og fastlåste subjekt. Men hvor Christines barndoms rum i *Stranden ved Spar Es* var præget af absolut afsondrethed fra omverdenen, udtrykker hospitalet snarere en form for mellemtilstand. Dermed fastholder *Endnu er markerne frosne* også i højere grad visse virkelighedsmomenter. Selvsamme Christine, der nu befinder sig i hospitalets mellemtilstand mellem liv og død, befandt sig i et mørke i sin barndom og havde ingen hjælp fra omverdenen til at digte sig fri af sin ensomhed. I gensynet med Christine i *Endnu er markerne frosne* er omverdenen altså i udgangspunktet noget mere positivt ladet, eftersom den både præsenterer sig uafhængigt af hende selv og samtidig forsøger at hjælpe hende. Problemstillingen fra *Stranden ved Spar Es* er da også vendt på hovedet i den seneste roman: som Christine i sin barndom lå i mørket og savnede sin moder, ligger hun nu på hospitalet og savner sit barn. Alligevel er det samme udgangspunkt. Konkret bundet til sygdommens nutid og hospitalet som lokalitet er det bevidsthedens indre arbejde, som skal udfolde en fortælling. Men fordi den ikke evner at adskille fantasi, erindring og virkelighed, bliver den associative bevægelse gennem erindringerne tåge samtidig et udtryk for Christines fastlåsthed. Tankerne hæfter sig ved begivenheder og lokaliteter, som bliver til billeder på Christines nutidstilstand. På denne vis er det umuligt for Christine at bruge erindringslivet som et positivt afsæt for agens og fremtid, eftersom de sammenføjer sig med den opløste mellemtilstand, Christine befinder sig i, hvor tiden synes at være gået i stå. På hospitalet tager den ene dag således den anden uden udvikling. De eneste handlinger er plejepersonalets gentagne mønstre – dynen skiftes ud med et lagen, når feberen er høj; overlægen kommer på besøg uden at kunne sige, hvad hun fejler.

Hvor stranden ved Spar Es udtrykte en form for omvendt syndefald, eftersom ødelæggelsen af det stabile barndomsrum ikke medførte livserfaring, men snarere livet som erfaringstab, bliver de frosne marker og stien et lignende billede for den voksne Christine. Langs de frosne marker har hun gået sammen med sin elskede:

Mørkningen har endnu ikke formået at tilhulle den endnu frosne marks snetæppe og de nøgne sorte knolde; endnu kan det være i hende, at hun står under lampen sammen med ham efter deres første tur på stien, står der og ser marken, som de er gået langs med på stien [...].

– Ved, du hvad vi vil se, når marken ikke længere er dækket af sne. Når den er sort af væde. Når den er hvid fordi den er tør. Når den er grøn. Når den er gul mod høst. Ved du hvad vi stadig vil se?

– Vi ser den, som den er i aften, er det ikke det, jeg skal svare? spørger hun.

– Jo, siger han. (s. 46)¹⁸²

I kærlighedens optik forandres stien og markerne fra at være en ydre lokalitet til at være et

182 For læsevenlighedens skyld angives sidehenvisningerne i det efterfølgende i parentes i brødteksten. Alle henvisninger er til Skov 2003.

indre ubevægeligt sindbillede. Mens den ydre virkelighed således udvikler sig og modnes, forbliver marken et statisk billede på deres kærlighed. Imidlertid er kærligheden forsvundet, kun mindet er tilbage (jf. s. 11), hvorved marken og stien ikke kun bliver til et billede på deres kærlighed, men også på fastholdelsen af mindet. Christine ser stadig marken som dengang. Hun er endnu ikke kommet overens med kærlighedens ophør, men bevarer derimod den tabte samhørighed som et fastfrosset indre billede. På den vis peger den hyppige brug af tidsadverbiet "endnu" i to retninger. For det første peger det tilbage mod den tabte kærlighed. Endnu har hun ikke lagt kærligheden bag sig. Endnu kan hun huske sin og den Andens samsansning.¹⁸³ For det andet peger det fremad mod forårets komme, bruddet på hendes isolation og gensynet med barnet. Stien og de frosne marker bliver således et billede, der peger både mod Christines fremtid og fortid og derved fastholder hende i en ubevægelig nutid, eftersom billedets to poler holder hinanden i ave. Fremtidsforventningen om et liv med barnet holder sorgen på afstand. Sorgen og ihukommelsen af det, der var, holder samhørigheden med barnet på afstand.

Christines erindringer, fantasier og fremtidsforestillinger knytter sig også til en række andre lokaliteter, som dog ikke rummer samme betydning for hende. Det særlige ved lejligheden, vuggestuen, byen osv. er, at de udgør særskilte punkter i bevidstheden, som ikke synes at kunne forbindes erfaringsmæssigt. Det medfører, at lokaliteterne løsriver sig fra virkeligheden og i stedet udtrykker specifikke sider af Christines psyke. På denne vis genererer lokaliteterne udelukkende betydning som rum for Christines indre liv. Eksempelvis knyttes vuggestuen sammen med Christines angst for, at barnet skal opleve samme eksistentielle ensomhed, som Christines egen barndom var præget af:

At det nu er for barnet, som det var for hende selv, da hun – ikke længere et helt lille barn – lå alene i et kammer, at det nu ikke længere kan tro, at hun er der, selv om hun er synligt til stede, at det allerede nu er sådan, i den alder det har [...].

– Du har tasken i hånden, du har da ventet mig, siger hun.

– Du står tættere ved døren end de andre, siger hun.

– Dine øjne var da ved døren, da jeg åbnede den, siger hun. (s.

93)

Således består teksten af en række forskellige lokaliteter, som Christine kredser om, men som hver især altid udtrykker det samme. På den vis er fortællingen og Christines bevidsthed skrevet ned til nogle få grundlæggende bevidsthedsproblemer, som gentager sig i alt, hun ser, erindrer og fantasierer: erindringen om en fortidig samhørighed, det frosne indre liv og angsten for at være alene samt fantasien om et fremtidigt møde med barnet. Hverken fortid eller fremtid kan dog tage fylde på Christines realplan, eftersom fortiden kun former sig mod nutidens mellemtilstand, og fremtiden ikke kan manifestere sig, uden at mellemtilstanden overskrides.

183 Samsansningen var som tidligere nævnt knyttet til barndommens harmoniske erfaringsrum i *Stranden ved Spar Es*. Denne er det lykkedes hende at genskabe i *Endnu er markerne frosne*, men kun momentant (jf. Skov 2003, s. 46-47).

Omverdenens tomhed og spejling

Eftersom skellet mellem fantasi, erindring og virkelighed er brudt sammen og bevidsthedens punktvis nedslag kredser om nutidens tabserfaring, fremtræder ikke blot lokaliteterne, men også deres indhold, personerne, som magnetspåner, der retter sig mod Christines nutidige mellemtilstand. Dermed mister omverdenens personer også fylde og særegenhed. Da de er set gennem Christines fragmenterede bevidsthed, opnår de ikke uafhængighed af den måde, denne bevidsthed griber dem. Således nedskrives de til en funktion eller relation i Christines kredsen omkring omverdensproblemet. Romanens persongalleri kan på denne vis heller ikke etablere en udvikling i Christines situation, fordi deres fremtrædelse ikke udtrykker en andethed, men er en del af bevidsthedens indre liv. Det betyder, at de, ligesom lokaliteterne, bliver til adskilte punkter i Christines bevidsthed, som ikke kan forbindes. Men at personerne kun fremtræder som en del af Christines indre liv, eftersom adgangen til omverdenen må foretages igennem hendes subjektive sansninger, betyder imidlertid ikke, at deres manglende mulighed for at fremtræde som individer tildeler Christine magt og agens. For hun glider igennem sine sansninger og erindringer i en døs, som hun har meget lidt kontrol over. Derfor kommer og går personerne uden synlig motivation.

Hospitalets aktører – overlægen, lægen og Astrid – er magtesløse, da de ikke er til som handlende individer på realplanet, eftersom også dette plan udtrykker rørelser i Christines bevidsthed. Enhver udvikling må således komme fra Christine selv, men problemet er, hvorledes det skal kunne ske, når hun ikke kan komme på afstand af sig selv og etablere et punkt uden for og uafhængigt af bevidsthedens indre liv. I bevidsthedens rige bliver omverdenens personer bærere af et ekstremt reduktivt tegnsystem, hvor alle tegn relaterer sig til Christines tabserfaring og krise. Det betyder, at Christine heller ikke kan aftvinge omverdenens personer viden eller erfaring, da det er hendes eget tab, som relationerne med personerne er billeder på i hendes bevidsthed. Overlægen og videnskaben kommer således til kort overfor hendes sygdom:

- Jeg er kommet for at fortælle dig en sandhed, siger han.
- Her om natten? siger hun.
- Ja, nu skal det ske, siger han.
- Hvad du kan sige på egne vegne? siger hun.
- Om hvad du ved? siger hun.
- Om min sygdom? siger hun.
- Det er ikke det, du tror at vide, siger han. [...]
- Læger vil ikke tage håbet fra en, siger hun. Er det ikke sandheden?
- Sandheden er mere, siger han.
- Hvad mere? siger hun
- I dit tilfælde er det mere, siger han. Jeg har længe villet fortælle det.

– Nu skal det være.

Han tier, ser et øjeblik tavst på hende, siger så:

– Sandheden er at jeg ikke ved hvordan sygdomsforløbet vil blive. (s. 81-82)

Åbenbaringen af overlægens inderste bekræfter blot Christines egen uvished. Men heri ligger der muligvis en erkendelse for Christine. Hvor hun indtil da har hæftet sig ved overlægens ansigtsudtryk for at forsøge at finde en afklaring, gennembryder hun øjensynligt overfladen og afdækker, at den vished, som hun har forestillet sig ligge bag overfladen, reelt ikke adskiller sig fra den uvished, hun kan aflæse i overfladen. Det vil sige, at forløsningsarbejdet ikke bliver et spørgsmål om at mane en sandhed frem fra en omverden, der er uafhængig af hendes bevidstheds måde at gribe omverdenen på, men tværtimod handler om at komme overens med de tabserfaringer, som determinerer bevidsthedens arbejde. Således er det en erkendelse af, at der ikke ligger noget udenfor bevidstheden, som forløsende vil kunne gribe ind, men at alt kommer og må komme indefra.

Også relationen til barnet udgøres af en række tegn, som grundlæggende er forankret i Christines egne barndomstraumer. På denne vis leder hun angstfuldt i barnets blik for at undersøge, om også barnet er ramt af den altomfattende ensomhed og usikkerhed, som har været Christines lod siden barndommen:

Hun har barnet i sine arme, er det så nær, det er muligt, fornemmer dets varme og ser ind i dets øjne, der ikke viger, barnet har ikke vendt sig væk da Trine har løftet det op til hende, det smiler, der er genkendelse i øjnene, uden forbehold er smilet.

– Nu ved du, at jeg er her, siger hun.

– Du ved, at jeg ikke er væk, siger hun.

– Nu ved du det, siger hun. (s. 65)

Men tegnene på liv og tryghed er skrøbelige. Øjnene kan rumme en "uudholdelig vildrede" (s. 63), og smilet må lokkes frem og truer hele tiden med at blive stift og kunstigt (s. 28-29).

På grund af sine barndomstraumer har Christines ungdom og voksenliv været en lang kamp for at forsøge at finde vished og grund under fødderne, hvormed hun kan modstå den eksistentielle ensomhed, som har præget hende. Denne kamp fortsætter hun i relation til barnet ved at spejle sin egen hektiske tryghedssøgen i barnets umiddelbare kontaktbehov til hende:

Det har været, som er det for barnet om at gøre aldrig at slippe, hvad det har fået fat i – så sker det alligevel, barnets mund har mistet sit greb om brystvorten, men kun for i det samme at lede efter den.

I sin egen virkelighed har barnet været, en virkelighed Christine ikke har adgang til, skønt barnet ligger på hendes mave, og det er hendes brystvorte, dets mund lukkes om, og det er hendes bryst, de små hænder famler om. (s. 11-12)

Problemet er imidlertid, at barnets særegne virkelighed kun kan nå igennem bevidsthedens fortolkning. Derved bliver tolkningen af barnets tegn også en forlængelse af Christine selv, snarere end de fremtræder som en virkelighed forskellig fra Christines egen. Af den grund må alle håb og drømme om en fremtid sammen med barnet også knytte sig til det, Christine *ikke* ved, til de tegn, hun *ikke* kan aflæse. Det paradoksale er derfor, at Christines tegnsystem er baseret på egne traumer og krise og derfor udtrykker hendes fundamentale usikkerhed, angst og ensomhed, mens håbet samtidig er knyttet til den uvished, der ligger uden for dette tegnsystem. I den uvished, som sprækkerne i uvishedens tegnsystem ordløst maner frem, ligger muligheden for at erkende barnet som andet end en spejling af hendes egen barndom eller tegnsystem. Ligesom tidsadverbiet "endnu" peger både tilbage og fremad, så er også uvisheden både begrænsning og mulighed.

Tiden

Som hovedparten af romansubjekterne i Skovs romaner formår Christine ikke at adskille fortid, nutid og fremtid. Hun befinder sig i et udstrakt nu, hvor sansninger og gisninger, erindringer og fantasier glider sammen til et nivellerende hele, der gør, at hun er indlejret i tiden, snarere end at hun kan overskue den. Sammenbruddet af lineær tidslig progression fastholder hende dermed i sygesengen, eftersom hun ikke kan etablere den nødvendige orden, der ville tillade hende at hæve sig op over sammenbruddet. Eftersom hun er tvunget til at erfare omgivelserne fra sin fragmenterede bevidsthed, er hun samtidig også underlagt tidens handlen med hende. Når der alligevel sker en vis form for udvikling, skyldes det, at bevidsthedsarbejdet skifter karakter. Hvor hun tidligere var fastholdt i tabets smerte, begynder hun, efter at have erkendt at løsningen må komme indefra, at kredse om forhåbningens mulighed. Således har konfrontationen med overlægens uvished afstedkommet et indre bevidsthedsarbejde, hvor de ydre sansninger bearbejdes og omformes i Christines indre. Indledningsvis er håbet om forårets komme dog skrøbeligt:

Selv om det er nat på hospitalsstuen, er det i et sollys, der når herind, hun ser overlægen ved sengens fodende, ser dets funklen i hans brilleglas, det er februar, de sidste dage i den sidste vintermåned, solen har fået mere og mere magt [...]. (s. 84)

Nat må blive til dag for at varsle om forløsningens mulighed. Vinter må blive til forår. Christine forsøger at handle med tiden, at foregribe en ydre udvikling i sit indre for derigennem at tilskrive de konkrete lokaliteter ny mening. Hvor hun tidligere brugte stranden ved Spar Es eller de frosne marker som en ydre markering af et indre tab, forsøger hun nu at gøre det omvendte. Men da der netop er tale om foregribelse, pendulerer hun stadig mellem drøm og virkelighed. Dryplydene, hun har hørt, har blot været en drøm, for udenfor ligger sneen stadig på tagene og parkeringspladsen (s. 86). Selvom Christine stadig ikke kan opretholde et skel mellem fantasi, erindring og virkelighed, kan også fantasien få håbet til at spire i hende. Hun får taget en blodprøve af en ny læge, tror hun, og på trods af at hun er bevidst om, at samtalen mellem hende og overlægen hører til i fantasiens rige, åbnes en spalte af håb, som langsomt vinder over hendes indre vinter (s. 90-91). Christine vender sig

fra fortiden mod fremtiden med sit barn. Hun vender sig fra tabets tegnsystem mod håbets tegnsystem:

Han må have haft overtaget i hende, han må have kaldt sådan i hende, at hun ikke har modstået hans kalden, han har kaldt hende væk fra barnet, hun har fulgt hans kalden, ude i byen har hun været, på vej til ham, på vej til at genopleve den skrøbelige lykke ved at være ham nærmere end nogen anden, [...] hun har forladt sit barn, efterladt det der i lejligheden, overladt det til sig selv der, alene der og uden forklaring på, hvorfor det er, som det er, alene med sin stumme spørgen, [...] sådan er barnet nu i hende, og hun er standset, hun er vendt om, hun på vej tilbage [...]; som det nu er for barnet, kan det have været for hende, da hun var i barnets alder, erindringen om at have været i denne alder er jo slettet i hende, men det er alligevel, som er hun sit eget barn, der er efterladt i lejligheden [...]. (s. 114)

Paradoksalt nok er det selvsamme traumer, som i første omgang har skabt Christines krise-tilstand, som også genindstifter en vis form for håb. For det er Christines spejling i barnet, der afstedkommer, at hun atter forsøger at binde sig til en nutid og fremtid med barnet.

Alt dette foregår dog stadig helt og holdent i Christines indre rum. Selvom hun forsøger at binde sig til tiden og omverdenen, nedbryder hun aldrig skellet mellem sig selv og den Anden. Subjektets problem, at alt må opleves indefra, men samtidig bekræftes udefra for at kunne opnå gyldighed, overskrides ikke i *Endnu er markerne frosne*. Det spirende håb er således ikke udtryk for en forløsning af Christine, men snarere for at hun forsøger at bære sin eksistentielle smerte og ensomhed. Derfor slutter romanen heller ikke med forårets gennembrud i virkelighedens rige, men med gentagne forestillinger om et snarligt gensyn med barnet. Derved er romanen på én gang håbefuld og dybt pessimistisk. Den er håbefuld, fordi den gennemspiller et bevidsthedsarbejde, hvor Christine langsomt bearbejder sin fortid, og hvor kærligheden til og identifikationen med barnet vender hende mod en mulig fremtid. Omvendt er den pessimistisk, eftersom den eksistentielle ensomhed ikke overskrides, men må bæres i et håb om ikke at påføre den Anden samme smerte. Ydermere synes selv fantasiens møde mellem subjekt og den Anden at være skrøbeligt. Christines forestillinger om et fremtidigt møde med barnet bliver overgrebet af angsten for at genfinde sin egen krise i barnets øjne. Selv i fantasien er genkendelsens smil, der skulle vise, at barnet ved, det ikke er alene i verden, svært at fastholde:

Hun smiler og smiler til barnet som så ofte før, hun smiler og smiler, som da hun måtte se dets allerførste smil. En slags smil får hun da også tvunget frem, et underligt stift, et sært smil. Det kan ikke fastholdes. Det svinder og svinder.

Hun vågner. (s. 94)

Christine smiler og smiler, men hun er der kun i fantasien. Barnet er grundlæggende alene, og derfor kan mødet og genkendelsen heller ikke fastholdes – ikke engang i fantasien. I romanens slutkapitel må fantasien således nøjes med at strække sig ud mod mødet, uden

at det kan blive til som andet end et håb, der ligger uden for fantasiens grænser:

Hun vil genkende landskaber, genkende bebyggelser, genkende de få stationer, hvor der gøres holdt [...], hun vil stå ved døren og være klar til at stige ud, hun vil stå på perronen efter endt hjemrejse. Måske et strejf af smerte vil gå gennem hende ved at være barnet helt nær og alligevel så skilt fra det, som da hun havde det i sig som foster, som da det lå på hendes mave, og dets mund lukkede sig om hendes brystvorte, som når hun har haft det i sin favn og set ind i dets øjne, og dets øjne set ind i hendes, men dette vilkår som aldrig kan ændres, vil alligevel overskygges af lykken ved at være barnet så nær, det er muligt at komme; [...] hun vil passere den lange, lave kommuneskole, hun vil have passeret apoteket, et gensyn vil være nært, nært forestående. (s. 127-128)

I fantasien kan hun generere en bevægelse og retning, hvor hun tilnærmer sig barnet. I fantasien kan fortidens oplevelser bruges som grundlag for en fremtidsforestilling om, hvordan hun genoptager den nære relation til barnet. Men samtidig udtrykker afslutningen en fortabelse ind i den forestillede fremtids fantasi. Det indiceres af skiftet fra futurum til futurum perfektum (: “vil passere” og “vil have passeret”) for endegyldigt at ende i fantasiens rige: fremtidsforventningen udkaster endnu en fremtidsforventning i den afsluttende konstruktion, der er en slags futurums futurum (: “et gensyn vil være nært, nært forestående”). På denne vis føres Christine til grænsen af sit bevidsthedsrum. Hvor hun tidligere var nedbøjet i sorg og tabserfaring, rækker hun i stedet ud mod omverdenen og et liv. Men samtidig synker hun netop ned i fantasiens inderste rige. I stedet for at stå uden for sin fremtidsforestilling bevæger hun sig ind i den for derved at kunne række ud mod mødet med barnet. “Alt, det der skal komme”, som Christine først søgte i *Stranden ved Spar Es* og nu i relationen til barnet, ligger imidlertid uden for fantasiens grænse. Endnu lever vi i udsættelsens tid, hvor blot fiktioner beretter om forårets komme. Om foråret selv kan ikke engang fantasien gisne.

Livet og skriften, læser og værket

Skovs suveræne tidsbeherskelse i romanens afslutning demonstrerer den subtile præcision, hvormed Christines fragmenterede bevidsthed skildres. Netop præcisionen i prosaen er et særligt kendetegn i Skovs romaner, hvor han ved hjælp af bl.a. gentagelser og inversioner på én gang formår at få en skrift frem, der både er lydefri og samtidig påkalder sig opmærksomhed. Skriften lægger sig loyalt til fremstillingen af den indre bevidsthed og forsøger dermed at blive et transparent gennemgangsled til Christines indre liv, men samtidig rummer skriften også en egen materialitet, som den gør opmærksom på gennem sin særegne rytme og atypiske sætningskonstruktioner. På denne vis betoner skriften læseprocessens dobbelthed af indføling og afstand.

Et eksempel på ovennævnte er at finde i etableringen af udsigelsespunkt, hvor Skov fravælger den indre monolog, på trods af at fortællingen netop er set fra Christines be-

vidsthed. I stedet benytter han sig i lighed med Jens-Martin Eriksen af en form for dækket direkte tale, hvor den indre monolog fremføres af en tredjepersonsfortæller. Det bevirker, at udsigelsen kommer til at flimre mellem en indre og ydre synsvinkel, hvorved subjektets krisetilstand aftegnes. For læseren gælder det derfor også, at udsigelsespositionen på den ene side fører os ind i den fragmenterede bevidsthed, mens den på den anden side stænger læseren ude, da heller ikke læseren tillades et centralperspektiv.

Selvsamme dobbelthed går igen i den narrative rytme, som snarere end at præsentere en lineær, fremadskridende bevægelse er baseret på en række gentagelser og negationer, der kontinuerligt prætenderer nærvær og opløser dette igen. Eksempelvis udgør kapitel 23 en indfølelse fremstilling af en oplevelse sammen med barnet (s. 65-66), mens indledningen på kapitel 24 straks negerer denne indfølelse ("Kun i en drøm har barnet endnu engang været i hendes favn", s. 67). Og mens punkteringen af indfølelsen gennemsyrrer stort set alle kapitler, er der samtidig en anden associativ bevægelse på spil. Det ses eksempelvis i kapitel 6, hvor fantasien om samhørighed med *ham* brister:

– Kom hen til mig! siger hun.

Det var for meget.

Han er der ikke længere. (s. 20)

Erkendelsen af *tabet* får imidlertid Christine til at associere dybere ned i fortiden (kap. 7): hendes mor, Liser, får *fyldte* i fantasien, hvilket igen associeres tilbage til den tid, hvor hun lå *alene* i sit barndomskammer (kap. 8), for så (kap. 9) at blive modstillet med plejepersonalets *tilstedeværelse* ("Astrid står ved vinduet", s. 26), som dog også forsvinder. Således fremmaner og nedbryder den associative bevægelse de forskellige lokaliteter i Christines bevidsthed indtil mulighederne er udtømte – for så igen at starte forfra. Den associative bevægelse bliver derved en form for pendulering, som nivellerende modsiger enhver form for udvikling, eftersom ingen lokaliteter, ingen personer, kan antage varig fylde i Christines bevidsthed. Hver gang et forløb er tilbagelagt og mulighederne er udtømte, synes Christine at vende tilbage til nogle grundlæggende smertepunkter, som så igen sætter en ny cirkelbevægelse i gang. I kapitel 10 vender hun på den vis tilbage til forestillingerne om relationen mellem hende og barnet.

At den hektiske associative bevægelse ikke synes at kunne bryde fri af sin stilstand, betones også i opbygningen af kapitlerne, hvor de enkelte afsnit hyppigt indledes på ensartet vis – ofte med en betoning af den manglende udvikling. I kapitel 5 lyder det:

Endnu kan det være i hende, at dette har hun set [...].

Endnu kan hun vide, at sneen derude vil svinde [...].

Endnu kan hun vide, at Rhinen skal være der [...].

Endnu kan hun vide, at Nordland skal være der [...].

Endnu at hun er purung. [...]

Og endnu kan de kendte facader over for boligblokken med hendes lejlighed være i hende [...]. (s. 16-18)

Mens kapitlerne overordnet set pendulerer associativt rundt mellem de forskellige lokali-

teter i Christines bevidsthed, så fastholdes stilstanden i de enkelte lokaliteter. Derved får romanen også præg af både fragmentation og homogenitet på samme tid. Og mens gentagelsesmønstrene suggererende lokker til indføling, gør de voldsomme og hyppige spring i tid og rum, fantasi, erindring og virkelighed, det modsatte.

Et væsentligt moment ved gentagelsesstrukturerne er, at den stilstand, som den ensartede sætningsopbygning genererer, understøttes af sætningernes semantiske betoning. Således er det hyppigt tidsadverbiet "endnu", som er fremhævet, fordi det placeres i sætningens forfelt og dermed før det finitte verbum. Semantisk markerer "endnu" også en dobbelthed af bevægelse og stilstand, eftersom betoningen af at noget endnu er på en bestemt vis samtidig peger i retning af, at det ikke vil vedblive med at være det. Og for Christine udtrykker "endnu", som jeg tidligere har nævnt samtidig en dobbelthed af fremtidsforventning og fortidsbevaring. Dét udtrykkes også i spændingen mellem brugen af tidsadverbiet "endnu" og indledningskapitlets brug af tidsadverbiet "nylig":

Nylik er gnu-kalven født, den har kunnet rejse sig, moderen har snuset til den og er så på vej væk [...]. På ny har moderen gjort holdt, nu for at græsse, på ny må kalven hen til moderens hoved, men moderen græsser uanfægtet, inden den fortsætter fremad med kalven efter sig. Og nu har hun yderligere fart på, kalven kan ikke følge trop, længere og længere bagude er den, med svigtende ben som før, den styrter som før, men som før er den kommet op, igen anstrengende sig til sin yderste formåen for at indhente moderen, det lykkes ikke [...], den synker om, den løfter hovedet, ser efter moderen, der er langt, langt, langt borte, og der kommer en lyd, en sprød brølen, nogle gange høres denne lyd, så ikke længere, kalvens hoved synker i græsset. (s. 5-6)

Mens Christines brug af "endnu" peger i retning af hendes frosne liv, og hvorledes hun er adskilt fra barnet, så fortæller drømmesyner om gnu-kalven, hvordan det samtidig er moderen, der har ladet barnet tilbage. Fra Christines perspektiv er der passiv stilstand uden udvikling; fra barnets perspektiv er moderen agens, og der er sket et brud, som har efterladt barnet i sin ensomhed. Passagen rejser samtidig atter spørgsmålet om, hvorvidt Christines bevægelse mod barnet reelt er en bevægelse væk. Romanafslutningens gentagende påkaldelse af barnet og dets bevægelse mod barnet mimer, hvorledes moderen stadigt fjernere brøler efter sit barn for til slut helt at forsvinde i horisonten eller fantasiens rige.¹⁸⁴

Disse forskellige stilistiske træk i *Endnu er markerne frosne* er kendetegnet ved på samme tid at være bestemmende og udviskende. Ligesom Bacons penselstrøg på samme tid formgav og udviskede, gør Skovs prosa noget lignende. Som demonstreret i det ovenstående gøres det primært igennem modstillinger eller igennem en dobbeltladning af situationer eller begreber, der synes at trække i hver sin retning. Et tydeligt eksempel herpå er at finde i Skovs brug af sætningskløvnings. Eksempelvis

Det er Astrid, der siger det. (s. 6)

¹⁸⁴ Sammenfaldet mellem gnukalvens og barnets situation tydeliggøres også i en passage, hvor Christine reflekterer over, hvorledes hun har forladt barnet. jf. s. 114.

Det er overlægen, der sidder på sengekanten hos hende. (s. 80)

Ved at gøre sætningernes egentlige subjekt (Astrid, overlægen) til prædikativ får det en betonende funktion. Det fremhæves, at det netop er Astrid eller overlægen, som taler – og ingen anden. Men samtidig har sætningskløvningen også en udviskende funktion, eftersom behovet for bestemmelse indirekte betoner en tvivl. Ydermere er der tale om en relativt uklar deiksisfunktion, eftersom “det” bruges i så mange forskellige sammenhænge i sproget. Samtidig medfører brugen et præg af talesprog eller bevidsthedsstrøm, som bringer udsigelsen tættere på hovedpersonen. Læseren ansføres med andre ord til at følge Christines perspektiv, for derigennem at kunne afklare de upræcise deiksismarkører.

Selvom Skov arbejder med fundamentale dobbeltheder som nærvær og fravær, bestemmelse og udviskning på en måde, der ligner Eriksens prosa, så er der væsentlige forskelle. I Eriksens prosa var konfliktstoffet primært forankret i det enkelte subjekts møde med en ydre virkelighed. Hos Skov er det forankret i selve bevidsthedens indre konflikter. Der er ikke nogen ydre modstander at vende sin vrede mod. Dermed er Skovs prosa også båret af en sart ensom tone, som manes frem i de sprækker, der opstår i sproget som følge af Skovs rytmiske gentagelsesstrukturer og kredsen omkring smertepunkterne. Kun i *Tønnesen i forårssol* synes der at være en ydre modstander, nemlig Gud, men også Gud viser sig blot at være et udslag af Tønnesens bevidsthed. Mens Eriksen bruger volden som et gennemgangsled til den bagvedliggende ensomhed, er det selve ensomheden, som er i centrum hos Skov. Og fordi der ikke er nogen udveje fra det bevidsthedsfængsel, som Skov fremviser, antager læseoplevelsen snarere karakter af sansning end af erfaring – en sansning af et erfaringstab, der som en puls eller et åndedræt igennem teksten fremmaner håb og udvisker det igen. Det ses bl.a. i følgende sætning, hvor tegnsætning, indhold og åndedræt sammenføjes:

Lyshavet bevidner, at byen er der, men intet hørligt, stille, stille er det, indtil en lyd har brudt stilheden. (s. 8)

Læses sætningen højt indicerer det indskudte “stille” en naturlig pause. Når læsningen genoptages brydes stilheden både i selve læseakten og på indholdsplanet. I den forstand er tekstens liv også identisk med læseaktens, fordi den fragmenterede, associative fremstilling ikke tillader læseren at komme på afstand til teksten. Derved føres Christine såvel som læseren til tekstens yderste grænse, på randen til virkeligheden eller fortabelsen i fantasien. Herfra må både læser og tekst leve i stilhed.

KAPITEL 10

SKRØBELIGHEDENS STREG – OM LEIF LAGES KUNST

I Leif Lages (f. 1933) ungdomsliv var der ikke meget, der tydede på, at han skulle blive kunstmaler. Han brød sig ikke specielt om tegning i skolen, og efter et kort eventyr som sømand fik han en elevstilling på et forsikringskontor, hvor han blev de efterfølgende syv år.¹⁸⁵ I den periode begyndte han imidlertid at interessere sig for kunst. Han deltog først i den lokale kunstforenings maleklub. Sidenhen gik han på en privat forberedelsesskole til kunstakademiet, hvorefter han i 1958 kom ind på kunstakademiet. Her studerede han under Egill Jacobsen (1910-1998), som præcist diagnosticerede Lages dobbeltposition ved at pointere, at Lage enten skulle blive abstrakt maler hos ham (Jacobsen var medlem af COBRA) eller dyrke følsomheden hos mørkemaleren Niels Lergaard (1893-1982). Lage blev hos Jacobsen, men abstrakt maler blev han aldrig fuldt ud. Observationen af Lages ståsted midt imellem abstraktionen og det følsomt registrerende er dog stadig den dag i dag den måske mest præcise måde at anskue hans kunst på. I Lages billeder er den følsomme figurative aftegning altid så skrøbelig, at den truer med at blive til abstraktion. Eller omvendt: ud af abstraktionen træder det figurative varsomt, tøvende frem. Som Carsten Bach-Nielsen rammende har formuleret det: "Leif Lage ejer en evne til at male ting næsten bort. Det er antydningens kunst".¹⁸⁶ Noget lignende udtrykker forfatteren Leif Hjernøe i sin korte præsentation af Leif Lages kunst i *Leif Lage, retrospektiv udstilling 1983*:

Jeg er tryk ved tanken om at skrive om Leif Lages billeder. De er nemlig ubeskrivelige. De unddrager sig hele tiden enhver sandsynlig betegnelse – og stiller mig derfor frit.¹⁸⁷

Hjernøes pointe er, at Lages billeder rummer en dobbelthed, der på én gang gør dem til "inderlige yderligheder" og "yderlige inderligheder". Eftersom de således synes at flimre mellem to modsatrettede positioner uden at kunne fastholdes, unddrager de sig enhver betegnelse, som Hjernøe kunne tænke sig at hæfte på dem. De bliver til subjektive oplevelser for beskueren, som derfor ikke kan deles med andre. Skal man alligevel forsøge at række ud over det subjektive, at indkredse mening i Lages kunst med ord, med betegnelser, så må man bevæge sig derud, hvor alle ord og betegnelser bliver usikre, fordi de skal forsøge at fastholde det enkelte værk – ikke som fast form – men som bevægelse. Som Hjernøe præcist pointerer det:

Altid befinder man sig på et felt, hvor intet er færdigt og intet ugjort, og hvor emnerne hviler i en vedvarende bevægelse.

Hele tiden er det åbne sår, hvor betændelsen tages i betragtning som antagelig mulighed frem for resolut operativ indgriben. Og

¹⁸⁵ Trap-Jensen 1985, s. 26.

¹⁸⁶ Bach-Nielsen 24.08.2002.

¹⁸⁷ Hjernøe 1983, s. 17.

konflikter mellem stof og antistof gør alle diagnoser tvivlsomme og tillader usikre tilstande at brede sig i et hudløst nærvær.¹⁸⁸

Diagnosen modarbejdes af kunsten. Ordene ædes op af det, der ligger uden for ordenes rige: spændingen, bevægelsen, dobbeltheden. Men på trods af ordenes utilstrækkelighed lykkes det dog for Hjernøe at skrive et par rimeligt meningsfulde sider om Lage og hans kunst. Ud fra den resterende reception af Lages virke som kunstmaler og grafiker at dømme er dette ikke enhver beskåret. Sjældent strækker ordene sig længere end til en rosende, men kort avisnotits i forbindelse med en udstilling. Og selv i forordene til bogudgivelserne indeholdende hans kunst synes en længere behandling af ham at være umulig. Til trods for at han fremhæves som en særegen stemme i dansk kunst, fremstår receptionen af ham således særdeles mangelfuld: et dusin tekster, der sjældent er længere og ofte kortere end et par sider, og som aldrig analyserer enkeltværker. I stedet forbliver teksterne på et overordnet plan, hvor distancen trods alt muliggør nogle få ord at hæfte sig på papiret. Måske dette forhold netop er kimen til, at Leif Lage har unddraget sig kunsthistoriens opmærksomhed. Måske det netop er, fordi hans kunst er så meget kunst, at man ikke kan fastholde den i ord, at den ikke kan indtræde en kunstkanons stivnende form. Uagtet grundene er det min opgave i denne afhandling at forsøge at gøre det, som Hjernøe siger, man ikke kan gøre. Om ikke andet vil jeg i det mindste forsøge at betegne, hvorledes de enkelte værker konstant unddrager sig enhver sandsynlig betegnelse. Jeg kan muligvis ikke komme ind i kunstværkernes ordløse verden, men i det mindste kan jeg forsøge at beskrive, hvordan ordene støder på grund.

I Kunsthistorikeren Peter Michael Hornungs indledning til *Leif Lage: Portrætter* fra 2002 kommer ordløsheden til udtryk ved, at den kunsthistoriske ramme må sættes negativt:

Uanset hvor meget de kan minde om tyskeren Emil Noldes akvareller, foregiver de ikke at være 'ungemalte Bilder'. De fungerer ikke som notater eller mellemregninger i noget regnskab, og de træder ikke i stedet for noget andet. De er gjort for deres egen skyld.¹⁸⁹

Hornung må bakke mod en beskrivelse af Lages billeder. Hans indkredsning er baseret på at fortælle, hvad billederne ikke er, eftersom de i sig selv er "sky over for ord og slipper nemt uden om sprogets omklamring".¹⁹⁰ På den ene side pointerer han på denne vis, hvorledes ordene ikke evner at karakterisere Lages akvareller, mens han på den anden side forsøger at holde dem fri af reduktive sammenligninger med andre kunstneres værker. Noget lignende er på spil i Jens Kirkegaards "Kærlighed i kunsten er mange ting" fra 1978, hvor Kirkegaard vender sig mod den letkøbte sammenligning med Jean Dubuffets (1901-1985) afbildninger af mennesker:

Lages arbejder i 60'erne var i meget små serier frembragt under svære personlige kriser, hvilket på grund af udstillingernes ringe størrelse kunne forlede den overfladiske iagttager til at karakterisere disse arbejder som tilfældige efterligninger af Dubuffet, eller arbejder der var lavet af en lidt skør fidusmaler, der evnede at pla-

188 Hjernøe 1983, s. 18.

189 Hornung 2002, s. 8.

190 Hornung 2002, s. 9.

cere de følte streger med en vis kunstnerisk fornemmen.¹⁹¹

Sammenhængen mellem Dubuffet og Lage er ikke blot baseret på en vis motivisk lighed i enkelte værker, men også på selve outsiderrollen, som både Lage og Dubuffet besidder. Ligesom Dubuffet omfavnede galskaben som kreativ kraft, satte også Lage sin outsiderrolle i spil i bl.a. *Pages From a Madman's Diary* fra 1970.¹⁹² Alligevel er forskellene dog for store og for udtalte til, at der for alvor kan knyttes en forbindelse mellem de to kunstnere.

At Leif Lage ikke rigtig passer ind i nogen kategori, at hans kunst er utilnærmelig for alt andet end det følsomt investerede blik, er imidlertid kun halvdelen af sandheden om Lages manglende indplacering i den danske kunsthistorie. En anden og måske endda lige så væsentlig grund fremhæver Kirkegaard ved at påpege 60'ernes hjemlige kunstneriske miljø, samt Lages egen produktion. For sidstnævnte gjaldt det, at han op igennem 60'erne havde en meget lille årsproduktion på kun 10-12 billeder, hvilket bevirkede, at hans udstillinger også havde et tilsvarende ringe omfang – ofte på tilfældige gallerier. Derudover var han for særpræget til at passe ind i den abstrakte ekspressionisme, som dominerede 60'erne. Og selvom Kirkegaard i 1978 fremhæver ham som en af 70'ernes "uafviselige" malere, så var han måske trods alt også for særegen til at passe ind, selv efter abstraktionens sammenbrud, i slutningen af 60'erne.

Hvis man endelig skal sammenligne Leif Lages kunst med anden kunst, kan man i stedet forfølge den sammenhæng, hans kunst selv antyder igennem illustrationerne af de danske oversættelser af Becketts *Le dépeupleur* (*De fortabte*, 1973) og *Mal vu mal dit* (*Dårligt set, dårligt sagt*, 1983). For selvom Beckett er forfatter og Lage er billedkunstner, søger de begge mod det sted, hvor figurationen, hvor ordene, eroderer. Som Beckett-oversætter og digter Uffe Harder skriver, er der tale om en spørgende, undersøgende bevægelse ind bag overfladens facade i afsøgningen af dette noget eller den tomhed, som måtte ligge bag fremtrædelsen. Men i selve figurationens eller ordenes forsvindingspunkt fremstår de meningsløse ord eller de kantede og usammenhængende streger som et tegn på menneskelig aktivitet, som en bevægelse i tomheden.¹⁹³

Lages kunst kredser, med meget få undtagelser, om ét motiv: Mennesket. Som oftest "en face". I modsætning til den traditionelle portrætkunst er Lages mennesker imidlertid hentet indefra – ikke udefra. Værkerne forholder sig ikke registrerende til en ydre virkelighed, men til sindets indre. Derved går han samme vej som Christian Skov. Ved at forfølge og nøgternt registrere den yderste subjektivitet antager værkerne en form for objektiv, sanselig fremstilling af subjektivitetens problem. I stedet for menneskets facade fremviser Lages "en face" facadens grundlæggende konstitutionsproblem. Lages mennesker har svært ved at stivne som en facade. De er altid i bevægelse – i tilblivelse eller opløsning. Således er "portrætterne" ofte et væld af forskellige farver, der flyder ind over hinanden og kontrasteres af stænk eller aggressive penselstrøg, mens det motiviske udgangspunkt kun antydes gennem konturerne af det, der kunne være øjne og mund. Selvom ansigtet udgør den mest distinkte og individuelle del af mennesket, så synes Lage altså at nedskrive denne ydre individualitet til et punkt, hvor det almengøres. I stedet får det enkelte værk sit personlige

191 Kirkegaard 1978, s. 67.

192 Jf. Beveridge 2001, s. 597

193 Jf. Harder 1983, s. 11.

udtryk igennem farvesammensætningen og stregens energi.

Hos Haugen Sørensen er spillet mellem abstraktion og figuration i høj grad en distanceret intellektuel dekonstruktion af værk og relationen mellem værk og beskuer eller værk og kunstner. Haugen Sørensen *iscenesætter* formproblematikken og tvetydigheden. Hos Leif Lage udspringer den derimod af den ekstreme følsomhed. Der er ingen iscenesættelse, ingen distance. Med kunsthistorikeren og -anmelderen Pierre Lübeckers ord:

Man kan egentlig ikke sige, at Leif Lages kunst er dobbeltbundet, for han har kun ringe eller slet ingen sans for den distance, kunstneren som vil det flertydige må lægge mellem sig og sit motiv. Leif Lage gør sig tværtom til eet med oplevelsen og billedhandlingen.¹⁹⁴

Netop derfor adskiller Lages og Skovs kunst sig fra Haugen Sørensens og Eriksens. Lage og Skov synker ned i følsomhedens register og fremviser dets sarte toner, mens Haugen Sørensen og Eriksen i en vis grad anskuer subjektproblematikken fra distancen og dermed fremstiller den udefra. En af konsekvenserne af dette er, at den ydre vold mod subjektet eller værket er betonet hos Eriksen og Haugen Sørensen, mens det hos Skov og Lage er subjektivitetens skrøbelighed, som er på spil. En anden konsekvens er, at kunstnerrollen også har en anden karakter hos Skov og Lage. Eftersom Eriksen og Haugen Sørensen i en vis grad er distancerede fra deres stof, er de også i stand til at tematisere selve kunstska-belsen. Læseren og beskueren bringes i mødet med deres værker ofte til en erfaring af, at kunstneren forbryder sig mod sit materiale, som vi f.eks. så det i Haugen Sørensens serie af kvinder, ved at skære formen ud af materialets krop. Sådanne refleksioner er sjældent til stede i Skovs og Lages kunst, fordi der ikke er noget ydre at anskue tingene fra. Den kunstneriske handling og værket er næsten uadskillelige. Det betyder også, at Lages billeder i højere grad bliver til et punktuelt nu end Haugen Sørensens værker, hvor der er et vist narrativt spil mellem både kunstværket og dets ydre såvel som i værkets immanente rum. Det illustreres bl.a. igennem Haugen Sørensens brug af fortidens kultiske kunst til at tilskrive en (fraværende) mytologisk dybde i sine egne stenskulpturer. Han citerer og modificerer fortiden for at kommentere på nutiden. Lages kunst etablerer ikke sådanne spændinger imellem værk og ydre historiske, geografiske eller sociale rammer. Værkerne refererer ikke til andet end sig selv og den sansning, de fremviser. Måske derfor er hovedparten også uden titel – de er blot til i sig selv i al deres skrøbelighed.

Stregens dobbelthed

Det giver ikke mening at faseinddele Lages oeuvre, da den enorme variation i teknik, farvesammensætning, materiale osv. ikke udfolder sig i historisk afgrænsede perioder, men derimod udgør samtidige undersøgelser af mennesket som motiv. Denne indkredsning af Lages kunst vil derfor ikke forsøge at indplacere ham historisk eller forsøge at undersøge hans oeuvre som et tidsligt fænomen. Derimod skal der ses nærmere på nogle bestemte måder, Lage arbejder med sit materiale på. Herigennem ønskes en belysning og forståelse

194 Lübecker 6.9.1983.

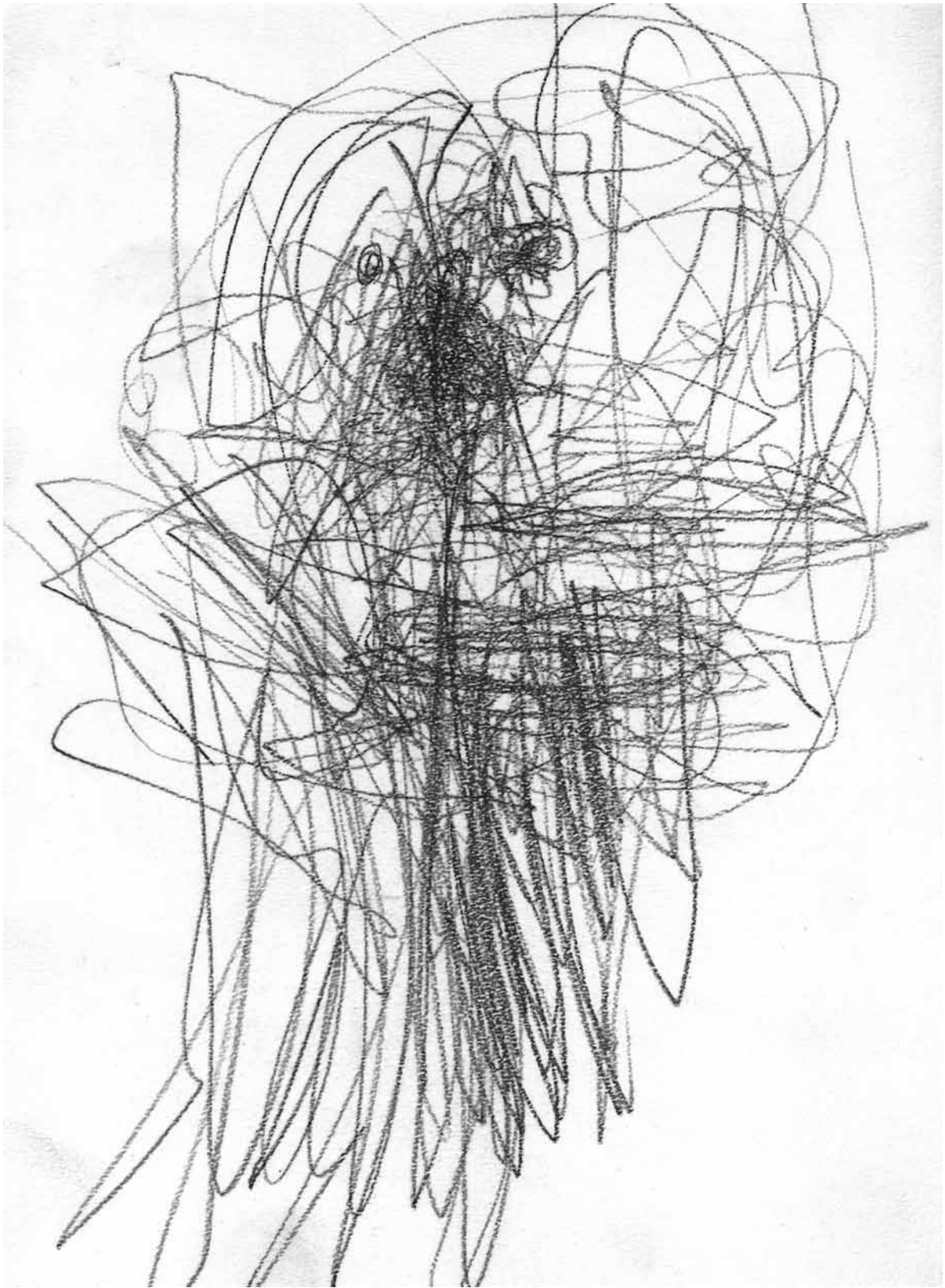
af forholdet mellem figuration og abstraktion samt streg eller strøg og lærred.

Særligt i Lages raderinger synes spændingen mellem materialet og formgivningen at påkalde sig opmærksomhed. Materialet rummer en konkret fysisk modstand, som nålen overvinder. Men i stedet for at hylde sejren over materialet – i stedet for at lade den kunstneriske skabelse og figuration stå som en heroisk beherskelse af den baggrund, den opstår på – lader Lage strege udtrykke selve modstanden, spændingen, mellem streg og materiale. I koldnålsraderingen *Uden titel* fra 1983, som illustrerede Becketts *Dårligt set, dårligt sagt*, river nålen materialet op i lange rå streger, der aftegner et ansigt i primært horisontale og vertikale streger. Den kraft, som skal til for at ridse en streg ind i metalpladen, gør således opmærksom på sig selv: den afsætter sig i stregernes lige former og dermed også i manglen på kurver og nuancer. Mennesket træder således frem på metalpladen under stor kraftanstrengelse og i yderst forsimplet form. På denne vis forstærker Lage materialets egenart. Modstanden i materialet bliver ikke en hindring, som skal overvindes, men tværtimod bliver figurationen et udtryk for netop denne modstand. Lage arbejder mod materialet i den forstand, at han ikke lader det hvile i fred, men han gør det på en sådan vis, at fremstillingen bærer sporene af dette overgreb. Man kunne sige, at materialet rummer en modstand mod at blive til figuration, hvilket afspejler sig i figurationens præg af vold og dens forsimplede tilsnit. Men stregerne optræder ikke blot som formgiver af det figurative. Ud over at illustrere modstanden mellem nål og metalplade udviser de også konkret figurationen med samme streger, som skaber den. Eksempelvis udgøres munden af 8-10 horisontale streger, hvoraf flere synes at være forbundet som i en hastig kradsen frem og tilbage. Selve mundens aftegnelse tager sig således samtidig ud, som om munden er kradsat ud, som om der er sat streg over det afbillede menneskes udtryksmuligheder. Ligeledes er øjnene sorte huller som følge af utallige snit, der på kryds og tværs danner en mørk midte. På én gang er det figurationens øjne, og en udkradsning af de øjne, der måtte have været bag ved den kunstneriske skabelses vold. Det forstærkes yderligere ved manglen på centralperspektiv, som får figurationen til at fremstå endimensionel. Derved pointeres stregens dobbelthed. Munden og øjnene er ikke udkrads~~et~~; munden og øjnene er udkrads~~ning~~er. De udadvendte momenter er også indadvendte. Ligesom ridserne *ned* i metalpladen også får noget til at træde *frem*.

Raderingens figuration er præget af skabelse, af at form udvindes af intet gennem en kunstnerisk kraft. Men denne kraft er samtidig en skabelsesvold, som umuliggør formens kommen til. Heri ligger et af hovedmomenterne i Lages kunst. Kunsten kan ikke være det intet eller noget, som ligger bag tingenes fremtrædelse, eftersom det derved selv ville miste ethvert udtryk. Formen er en nødvendighed, såfremt kunsten ikke skal være lige så udtryksløs som den virkelighed bag tingenes fremtrædelse, vi ikke kan nå. Omvendt kan kunsten heller ikke heroisk hæve sig over sit materiale i besyngelse af formens skønhed, da det ville være en instrumentalisering af materien, og derfor også en knægtelse af den andethed, som kunsten netop forsøger at redde. Bliver kunsten til ren form, vil sporene af andetheden være opløst. Så ville kunsten blive til ren teknik - umulig at adskille fra samfundets instrumentelle logik. Kunsten befinder sig derfor i et særegent rum mellem form og ikke-form. Som Hjærnø skriver, befinder den sig i begivenhedens centrum. I den mellemtilstand hvor tingene hverken er eller ikke er:



Billede 48. Leif Lage: Uden titel 1983



Billede 49. Leif Lage: Uden titel 1999

Og alting finder sted netop *inden* det ændrer karakter. Som blodet lige inden det koagulerer. Som mælken netop før den skiller, som spejlægget netop før det bliver hvidt [...].¹⁹⁵

Hjernøes præcise pointering af mellemtilstanden, som Lages kunst bebor, påpeger i særdeleshed kunsten som værende uden for og dog i tiden. Det enkelte værk er et stående nu, som samtidig er i evig bevægelse og dermed flimrer i grænselandet mellem form og det formløse. Raderingens streger tager materialevolden på sig, men er samtidig skabelse. Værket er færdigt, men samtidig er det ugjort, fordi det netop kun er til som en klage over ikke at kunne blive til.

Beslægtet med raderingen er tegningen, eftersom begge har strengen som væsentligste virkemiddel. Men papiret rummer slet ikke samme modstand som raderingens metalplade, hvilket medfører, at strengen oftest boltrer sig på må og få i et næsten spændingsløst rum. Der er intet til at holde strengen i ave, men dermed heller ikke noget til at holde den fast. Et af de voldsommere eksempler på dette er at finde i en af Lages unavngivne tegninger fra *Tegninger og Text* fra 1999. Tegningen består af en ubrudt streg, der kredser forvirret rundt i noget, der mest af alt kan kaldes kruseduller, for at samle sig i mere lige linjer i billedets centrum. Herved etableres antydningen af en kontur af en krop, dels som følge af de mere ensartede horisontale og vertikale streger, dels som følge af at strengen får en mere skraverende effekt, hvorved figurationen fremstår mere kompakt end resten af billedet. Et par små cirkler gør det ud for øjne og etablerer selve muligheden for, at resten kan aflæses som ansigt og krop. Den ubrudte streg opløser imidlertid afgrænsningen mellem figuration og abstraktion. Selvom det således er strengens karakter, som i en vis grad sørger for en form for afgrænsning, er det samtidig selvsamme strengs ubrudte karakter, som synes at opløse enhver form for afgrænset kropslig sammenhæng. Som en lang bevægelse, uden ende eller retning, flyder mennesket ud over sig selv og sine grænser. Derved bliver strengen igen dobbelttydig. Ikke som i raderingen, hvor det er spændingen i en materialemæssig modstand, som etablerer dobbelttydigheden, men i den manglende spændings frisættelse af strengen til at gøre hvad som helst, hvorved den også synes at mangle formål: uden noget til at holde formen fast synes den at true med at opløse sig selv og blive til intet. Omvendt kan tegningen også ses som en tilblivelsesproces, hvor strengen som en automatskrift kredser forvildet rundt, indtil den finder sin fortætning, sin retning, og det figurative bliver til. Men selv i denne fortolkning er figurationen ledsaget af pointeringen af det kunstige – af viljen, som har skabt figurationen. For strengen er først og fremmest streg og kun sekundært figuration. Med sine vilde bevægelser gør den opmærksom på sig selv som sådan. Figurationen bliver således aldrig til i sig selv, men retter hele tiden sin opmærksomhed mod skabelsens grundpræmis: nogen har tegnet mig; jeg udgøres af kunstnerisk handlen, og derfor er jeg heller ikke for mig selv, men altid på vej ud over egne grænser. Derved får strengen atter dobbeltheden af at være både det, der giver figuration og samtidig udvisker den.

195 Hjernøe 1983 s. 18.

Malerisk opløsning og deforming

Selvom Lage hyppigt kombinerer arbejdet med akvatinte med radering, så har stregen sjældent samme dobbelttydige rolle i sådanne tryk. Det skyldes muligvis, at stregen ikke møder samme modstand, fordi den arbejder i det vokslag eller syrebeskyttende lag, som akvatinten er beklædt med. Eller også er det, fordi stregen snarere bliver et supplement, hvis rolle er at fastholde en form for figuration i akvatintens maleriske rum. For akvatinte hos Lage handler i høj grad om malerisk flade, og dermed er der også tendenser til, at det figurative fuldstændig forsvinder. I sukkerakvatinten *Uden titel* fra 1977 finder vi et prototypisk eksempel på dette. Konturen af det, der kunne være et hoved, fremtræder ikke afgrænset som en streg, men som sin egen maleriske flade, der konstant ændrer karakter, tykkelse og form. Men konturen bugter sig og går på vildveje og ophører, så stregen, raderingen, må træde ind for at få figurationen til at komme til syne. Derved opstår der også en form for dobbeltperspektiv i akvatinten. På den ene er konturen ikke en kontur, men en malerisk egenverden. Den vil ikke nøjes med at være streg, som giver form til noget andet, men er i stedet først og fremmest form i sig selv. På den anden side indgår den klart som kontur i den figuration, som varsomt træder frem af konturens afgrænsning. Den holdes på plads som streg af de streger, der, ridset i materien, træder til, hvor det maleriske ophører eller fungerer for ringe i forhold til figurationen. Dermed udtrykker akvatinten også en pointe om selve det maleriske og stregens karakter og funktion. Det udflydende fastholdes af det stramme og skarpe. Man kan altså se stregen som noget, der fastholder det maleriske, de udflydende plamager, i en figuration, hvorved også det maleriske kommer til at udtrykke en henvisende funktion. Men man kan også anskue værket fra den modsatte vinkel. Stregen var der måske først, og dens henvisende funktion opluges og opløses i stigende grad af plamagerne, som dermed kræver deres egen særverden. På denne vis fastholder akvatinten en mellemtilstand mellem det henvisende og en malerisk særverden – som var den stoppet i en retning, uden at denne dog kan anes.

Et andet element i Lages akvatinter, som også i en vis grad er til stede i *Uden titel* fra 1977, er opløsningen af, hvad der er baggrund og forgrund. Selve fladen har ofte en skraveret effekt, der bruges på en sådan vis, at det er svært at afgøre, om figurationen træder frem eller forsvinder. Det ses særligt i *Uden titel* fra 1980. Ikke nok med at de skraverede linjer til tider synes at befinde sig bag ved og til tider foran figurationen, deres retning bliver også en del af figurationen selv. For i selve det ansigt, som delvist træder frem, er skraveringen en anelse skrå og bryder dermed de ellers vertikale streger. Herigennem understøtter de aflæsningen af konturens sporadiske former, eftersom konturen af en hovedskal kun er at finde på venstre side af det, der kunne være øjne og mund, hvorved konturen og skraveringen i fællesskab antyder, at ansigtet ses en anelse i profil.

Mens tegningerne, raderingerne og akvatinten synes at ligge godt til Lage, så kan det samme ikke helt siges om hans arbejde i olien. Det er som om oliemalingen er for tung til Lages hånd; som om spændingen mellem tilsynekomst og forsvinden er sværere at opnå i disse værker. En del af grunden til dette er utvivlsomt, at oliemaleriet er et langsommere materiale at arbejde med, hvorved en del af den umiddelbarhed og øjeblikstilstand, som præger Lages andre arbejder, går tabt. Francis Bacon havde lignende problemer, men løste dem ved at male på lærredets uforberedte side, dets bagside. Her sank farven hurtigere



Billede 50. Leif Lage: Uden titel 1977

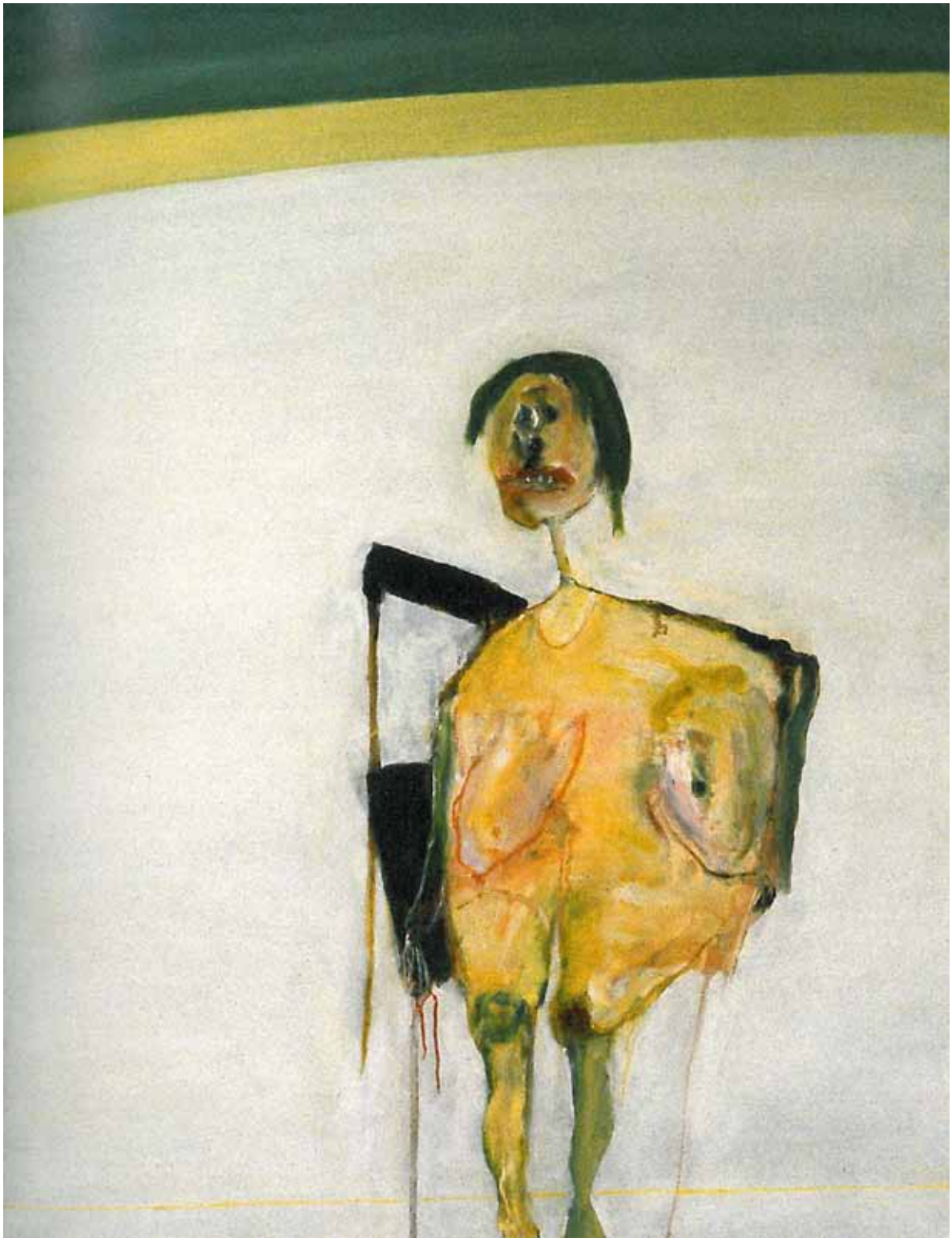


Billede 51. Leif Lage: Uden titel 1980

ind; her fæstnede flygtigheden sig hurtigt med alle dens fejl, mangler og åbenbaringer. Selvom Lage ofte tilstræber en lethed og laserethed i olien, som var malerierne akvareller, bliver de alligevel oftest en anelse tunge. Figurationen bliver for fremtrædende, og udsigelsen bliver for tydelig.

Denne problematik udtrykker *Siddende skikkelse ved stranden* fra 1972 i særlig grad. Billedet er en del af en serie, der kredser om samme motiv: en formfuld kvinde, der sidder på en stol med en hovedsageligt hvid baggrund. I toppen af billedet er der to horisontale linjer, som kunne give anledning til at gisne om, at den første markerer overgangen fra tørt sand til endnu vådt sand, mens den anden udgør strandens møde med vandet. Den tolkning understøttes også af såvel titel som farvevalg. Det første, der er værd at hæfte sig ved i forhold til de tidligere diskuterede værker, er, at motivet ikke synes at opstå gennem den maleriske handling, men tværtimod foreligger som en realitet uden for kunstens rum. Med andre ord forholder maleriet sig ikke kun til sig selv, men til et eksternt sceneri, som det så fortolker. Det forhold understreges også af, at rummet ikke konstitueres igennem farvens kolorit eller stregens tæthed (som f.eks. i *Tegning*). Rummet bliver til som en eftergørelse af det fysiske rum, der er udgangspunktet for motivet. Den dybde, som værket fremstiller, er således ikke en malerisk dybde, men snarere en perspektivisk dybde. Det andet, der er værd at hæfte sig ved, er, at malearbejdet knytter sig til figuren, der træder frem på en ellers relativt tom baggrund. Der er således ikke samme dobbelthed i selve fremmaningen af mennesket, som vi tidligere har set, fordi figuren og det maleriske ikke er to sider af samme sag. I dette maleri er figuren malet, men malingen er ikke figur. Begge disse forhold peger i retning af, at maleriet snarere er en henvisning til en menneskelig tilstand end det selv udgør denne tilstand. Den mellemtilstand, som jeg hidtil har påpeget hos Lage, kommer dermed kun til udtryk i deformerings af figuren og det perspektiviske. Ud over at hverken kvinden eller den stol, hun antageligt sidder på, følger centralperspektivets love, så synes de også nærmest at enten at trække hver sin retning eller fuldstændigt at omvende perspektivet. På den ene side får man indtrykket af, at de trækker i hver sin retning, fordi proportionerne mellem sædets dybde og ryghældningen på stolen antyder, at den er relativt smal, og at den fyldige kvinde sidder meget yderligt på det ene hjørne af stolen. På den anden side kan man ane, at ryglænet faktisk fortsætter bag kvindens venstre skulder, hvilket bevirker, at centralperspektivet synes at være vendt på hovedet: forsvindingspunktet er ikke i fjernt i horisonten, men i beskuerens blik. Sidstnævnte indiceres yderligere af, at kvindens knæ samler benene som siderne i en trekants spids og af, at øjnene også sidder alt for tæt sammen. Førstnævnte indiceres omvendt af selve kroppen, der er trukket bred mod venstre i billedet – modsat stolen – og brysterne, som sidder langt fra hinanden og peger i hver sin retning.

I *Siddende skikkelse ved stranden* synes Lage altså at fokusere på en perspektivisk deformation, hvor figurationens og rummets henvisende funktion synes at opløse sig selv i ødelæggelsen eller omvendingen af centralperspektivet. Det kan også forfølges ved kort at se nærmere på Lages farvevalg. For samme gullige og grønne farve, som markerer horisontlinjer og dermed dybde i billedet, går igen som dominerende farver i portrættet af kvinden. Med andre ord er farverne, som giver billedet perspektivisk dybde, de samme farver, som ødelægger eller omvender perspektivet. På denne vis er det ikke penselstrø-



Billede 52. Leif Lage: Siddende skikkelse ved stranden

get, der rummer en dobbelthed, men farvebrugen. Som mere end antydet er *Siddende skikkelse ved strandens* problem imidlertid, at det, som billedet opløser, er noget eksternt maleriet. Det er maleriet som henvisning til en ekstern realitet og maleriet som noget i sig selv, der negerende står over for hinanden. Men i de tidligere værker så vi, hvorledes strøget og stregen også i sig selv var ramt af dobbelthed. Problemet er, at det ikke nok blot at negere det centralperspektiviske, for dermed er fremstillingen stadig bundet til det, der er, eftersom negationens form er bestemt af det, der negeres. Derfor savnes, at også Lages negation af det henvisende opløser sig selv.

Også Lages arbejde med olien er præget af stor variation. I mange af oliemalerierne arbejder han således helt anderledes end i *Siddende skikkelse ved stranden*. Et eksempel herpå er at finde i *Uden titel* fra ca. 1995. Her farver han næsten hele fladen for kun at lade et lille område blive holdt fri, som dermed, som ufarvet, fremstår som en figur. I stedet for at male figurationen på en relativt tom baggrund er det altså i stedet omvendt. I sådanne billeder kan man med rette spørge, om mennesket er ved at blive dækket til af den kunstneriske handling, eller om det tværtimod træder frem som følge af den. Sådanne billeder rummer en pointe om, at formgivning ikke blot er en akt, der fremmaner. Formgivning hos



Billede 53. Leif Lage: *Uden titel*



Billede 54. Leif Lage: Dæmonisk portræt

Lage kan lige så vel være at give plads til de mellemrum, der træder frem, når farven rammer lærredet. På denne vis fastholder billederne det spil mellem materiale og form, som vi tidligere har set i raderingerne og tegningerne. I et billede som *Dæmonisk portræt* fra 2002 bliver lærredet næsten et klæde, som et bagvedliggende menneske har sat sit aftryk på. Således er ansigtet selve lærredet, mens formgivningen bliver den flade, lærredet og derved også det, der ligger bag formgivningen, kan træde frem på. Mennesket forsvinder ind i billedet samtidig med, at det træder frem. Formgivning bliver til flade og lærred til form.

Men selvom oliemalerierne altså formelt kan siges at arbejde i samme mellemrum som de andre billedformer, Lage udtrykker sig i, så mangler de dog en del af den spændstighed og flygtighed, som ellers kendetegner hans værker, ligesom den vante lethed og sarthed også ofte er fraværende. Det kommer i særdeleshed til udtryk i det forhold, at spændingen mellem form og materiale til tider kan være svær at få øje på. Penselstrøgene udtrykker med andre ord ikke noget om det materiale, der arbejdes i, ligesom materialet ikke direkte indvirker på udformningen. Samspillet mellem formgivning og materiale er der til gengæld rigeligt af i hans akvareller, som er det felt, han har gjort sig mest bemærket i.

Farvens lethed, papirets tyngde

Ofte bruges akvarellen som et forstadium til større billeder, fordi vandfarven rummer en umiddelbarhed, hvormed man hurtigt kan nedfælde hovedtrækkene i en komposition. Lages akvareller er imidlertid ikke midlertidige punkter i en proces, som skal føre til et andet endeligt billede. Det er ikke skitser af flader, som senere skal udfyldes med detaljer i et mindre flygtigt materiale. Hos ham er arbejdet med vandfarven et mål i sig selv. Deri ligger også, at Lage ikke forsøger at gøre materialet til noget andet end det er. Han forsøger ikke at arbejde mod papirets opslugning af vandfarven og dets tendens til at opløse detaljen. Tværtimod undersøger han de muligheder, der netop ligger i papirets sug og konturens udviskning – med interessen for farven som udgangspunkt:

Som verdener uden de figurer og konturer, der gør ting umiddelbart genkendelige, er Leif Lages akvareller beslægtet med det syn, der møder den nyfødtes undrende blik ved livets begyndelse. Dette syn har endnu ikke fået faste rammer. Det består af farver, som ved første blik virker hjemløse, men ser man på dem tilstrækkelig længe, vil de en dag samle sig og blive til genstande og ansigter, vi synes, vi kender.¹⁹⁶

Hornungs pointe om, at Lages akvarelværden er præget af undren og uden faste rammer, kan jeg nemt tilslutte mig, men det efterfølgende budskab om, at tiden vil skabe en genkendelse er noget mere problematisk. For mig at se arbejder Lage netop med at fastholde spillet mellem det genkendelige og det abstrakte. Skulle vanen eller tålmodigheden kunne afæske værket dets hemmelighed eller tillade beskueren at projicere et genkendeligt indhold ind i værket, ville det ikke have samme fascinationskraft. Heldigvis er jeg selv indtil videre forblevet ignorant over for en sådan mulighed, og Hornung trækker da også efterfølgende i land. Genkendelsen af ting og genstande bliver til udleveringen af "brudstykker af deres hemmelighed".¹⁹⁷ Naturligvis er der genkendelige former i Lages akvareller. Men disse former samler sig sjældent i helheder, som kan adskilles fra det at være farve, streg eller papir. Med andre ord er det figurative moment ikke noget andet end det abstrakte, men to sider af samme sag. Det skyldes bl.a., at Lage ofte arbejder vådt i vådt, således at papiret umætteligt suger farven ind i sig i stedet for, at den lægger sig ovenpå papiret. Derved sker der en nivellering, som truer med helt at opløse skellene mellem farve, streg og papir. Papiret er også streg, eftersom det er papirets sug, der, sammen med strengen, skaber afgrænsning farverne imellem. Strengen er også farve, og farven er også streg, eftersom der ikke er anden adskillelse mellem de forskellige farver end farverne selv. Nogle gange medfører dette en radikal opløsning. Akvarellen truer med at blive til intet, hvilket får Lage til at tilføje streger med blyant for at holde en anelse sammen på billedet. Andre gange er det omvendt: blyantsstregen er et udgangspunkt, som farven opløser for ikke at få en for stram komposition. Hos Lage er der ikke én vej ind i billedet. Det foregår aldrig på samme måde. Han har ikke anden metode end forsøget, undersøgelsen. Spørger man Lage om et konkret udspring for hans værker, vil han som oftest ikke kunne svare. Det endelige værk er lavet om så mange gange, at han ikke kan identificere, hvad det kom af. Dermed

¹⁹⁶ Hornung 2002, s. 9.

¹⁹⁷ Hornung 2002, s. 9.

mimer arbejdsprocessen også billederne selv: hvor den momentane figuration kommer fra og hvor den er på vej hen, rummer billedet ikke indikationer af. Det er bevægelse uden retning, fastholdt i rum.

Hornung har kaldt forsøget på at karakterisere Lages akvareller som at "indfange måneskin med de bare hænder"¹⁹⁸, og det er da også en næsten umulig opgave, dels fordi variationen i billederne er så stor, dels fordi værkerne selv unddrager sig kategoriseringernes faste rammer. Som det har været tilfældet i min behandling af Lages arbejde i andre materialer, vil jeg derfor igen foretage ubarmhjertige og reduktive nedslag i Lages akvareller. For selvom ordene ikke kan indfange akvarellerne, så kan de tale om, hvorfor de ikke slår til.

*Uden titel 1*¹⁹⁹ fra 1999 er holdt i en grønlig farveskala. Farvernes kontur fremstår usædvanligt ru og minder mest af alt om en kystlinje, der igennem tusinder af år har fundet sin afgrænsning som følge af sliddet mellem hav og land. Lommer af modstand dukker op som øer, der endnu ikke er oversvømmede af farven – som lærred eller farve, der endnu ikke er blevet bemægtiget af den dominerende farve. Dette er med til at udviske fornemmelsen af kunstnerens hånd. Formen synes ikke at opstå af en ført hånd, men snarere af farvernes indbyrdes arbejde mod og med hinanden over tid. Det medfører en fornemmelse af forvitring.²⁰⁰ En fornemmelse af en naturlig proces, som er foregået over lang tid. På trods af at der ikke er markante farveforskelle i de forskellige lag, så foregår der alligevel en kamp eller udvikling. Eksempelvis opstår der uforklarlige huller i den mørke farve, som dækker det meste af akvarellens højre side, som om den bagvedliggende farve er i færd med at æde sig ind i den mørke, eller at den mørke er i færd med at tildække den bagvedliggende farve uden endnu helt at have gjort det. De små lommer af modstand demonstrerer en bevægelse og udvikling, som nærmest, som et lykketræf, maner et par små øjne og en bred udspilet mund frem. Bag farverne kan svagt anes nogle skrå linjer, men kunstnerens hånd er for længst forsvundet bag farvernes eget liv. Akvarellen er således fastholdt i netop det moment i dens udvikling, hvor en figuration tilfældigt dannes. De små øjne og den udspilede mund giver da også udtryk for en erkendelse af den temporalitet, som ligger figurationen til del. Den er blot en midlertidig tilstand, der snart er forsvundet i farvernes udvikling. Naturen, som den er indskrevet i og opstår som en del af, fortsætter ufortrødent sin udvikling, mens figurationen er dømt til atter at forsvinde. På denne vis bliver akvarellen en erfaring af, hvorledes såvel kunstneren som mennesket ikke er i stand til at hæve sig over de rammer, det materiale, som de selv udgøres af. De farver, mennesket er malet i, den materie, mennesket består af, er tilblivelse og udvikling, men også forfald og forsvinden. Kunstnerens linjer er for længst ædt op, og figurationen er der kun på lånt tid. Menneskelig eller kunstnerisk aktivitet handler om at formgive, om at hæve sig op over sin egen materie, og tilskrive betydning til tingene. Men Lages akvarel viser det modsatte: den

198 Hornung 2002, s. 9.

199 Ingen af Lages akvareller er påført en titel, og i udgivelsen af samlingerne af akvareller er der heller ikke anført oprindelsesår. Derfor er jeg tvunget til at henføre deres oprindelse til udgivelsesåret. Det medfører imidlertid, at flere af de behandlede akvareller får såvel samme titel som oprindelsesår. Af den grund har jeg indsat en nummerering for derigennem at adskille dem.

200 Paradoksalt nok er effekten sandsynligvis afstedkommet af netop kunstnerens fingre, som har afsat fedtpletter på papiret, hvorved modstanden mod farven disse steder er større.



Billede 55. Leif Lage: Uden titel 1, 1999

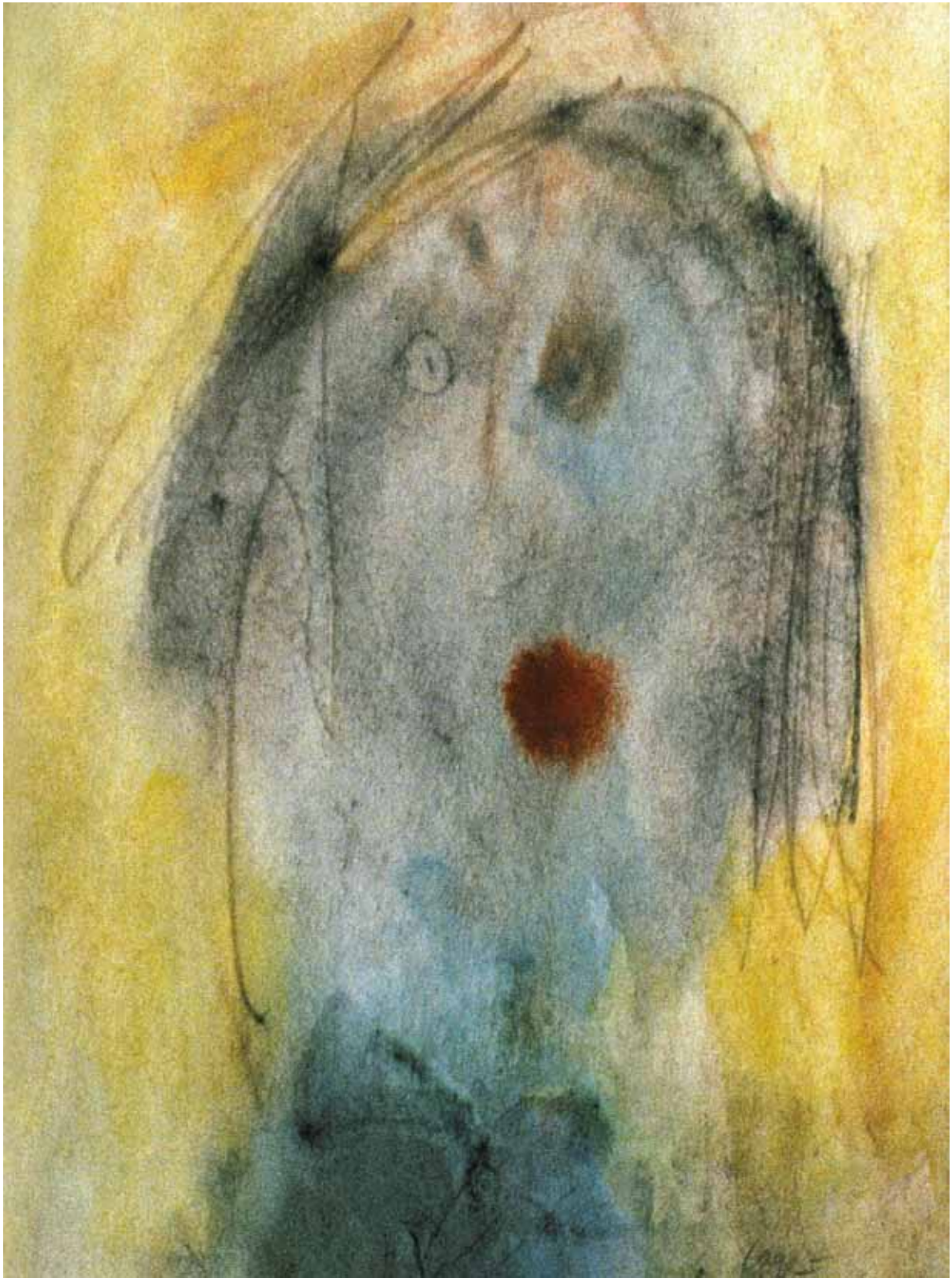


Billede 56. Leif Lage: Uden titel 2, 1999

viser forgængeligheden og skrøbeligheden i det menneskelige liv. Skulle figurationen blive til, skulle den hæve sig over og frigøre sig fra farverne og papiret, som udgør dens materie, ville den blive til intet, eftersom selve dens eksistens er betinget af, at den er indskrevet i farvernes love og arbejde. På samme vis kan heller ikke mennesket hæve sig op over egen temporalitet, men må i stedet belave sig på en tilværelse i sansningens flygtighed – på godt og ondt.

Det er dog bestemt ikke altid Lages akvareller i så radikal grad fremviser farvernes eget liv på papiret. Ofte anes en stærkere kunstnerisk styring, hvor såvel den overordnede farvearrangering som teknikken, hvormed farverne er påført papiret, giver et særegent udtryk. Et eksempel på det er at finde i *Uden titel 2* fra 1999. I modsætning til foregående akvarel opstår figurationen ikke som en form for tilfældighed i *Uden titel 2*, eftersom de bærende figurative momenter, øjnene, munden samt dele af hovedskallen, er aktivt markerede med sort farve, der lægger sig ovenpå baggrundens farvespil. Baggrunden består hovedsageligt af blå og gule toner, der dog kun dels dækker papiret, hvilket igen påpeger selve den maleriske handling: der er en flade, der bliver udfyldt af farver af en kunstner. De blå toner koncentrerer sig i selve figurationen, mens de gule omkranser figurationen. I denne akvarel træder figurationen altså langt tydeligere frem. Det skyldes bl.a., at de blålige og mørke toner også lægger sig over dele af de gule toner som pletter. Der er således ikke tale om, at det omkringliggende æder sig ind på figurationen, men snarere at det figurative er ved at bemægtige sig baggrunden. Derudover understreges det af spillet mellem øjnene og mundens placering i det større blå farvefelt. Øjnene og munden er i billedets centrum, mens det blå farvefelt strækker sig fra centrum og ud mod venstre side. Det medfører, at ansigtet opfattes som værende drejet en anelse mod højre og en anelse opadvendt, hvilket igen får munden til at træde længere frem i billedet – et forhold, der styrkes ved, at munden skærer billedets midterakse. På denne vis kommer der også en anelse perspektiv i billedet gennem forholdet mellem den blå og den sorte farve. Anskues figurationen i profil forekommer munden og øjnene altså udadvendte. De synes næsten at lægge sig ovenpå ansigtet. Men samtidig er de malet som sorte gab, der suger beskuerens blik til sig. Endnu mere udfordrende bliver billedet, hvis man følger den svage kontur af hovedskallen, som i højre side ikke længere spiller sammen med den blå farve, men i stedet ensomt postulerer hovedets afgrænsning. For hvis denne streg lægges til grund for hovedets kontur, er ansigtet ikke set i profil, men derimod en face – stirrende direkte ud mod beskueren. Kontur og farve synes altså at arbejde imod hinanden og etablere to forskellige udtryk. For stirrer ansigtet direkte på beskueren, får munden og øjnene ikke samme udadvendte karakter, som hvis det er drejet en anelse mod højre. Tværtimod kommer munden til at fremstå som et gabende hul og øjnene som tomme huler. På denne vis er *Uden titel 2* både flade og perspektivisk dybde på samme tid. Stregen giver form, men opløser samtidig den form, som farverne har afstedkommet og omvendt.

For at demonstrere spændvidden i Lages akvareller har jeg valgt at lade den sidste akvarel i denne alt for mangelfulde gennemgang være en, hvor figuration træder tydeligst frem. *Uden titel* fra 2000 viser et menneskeansigt, der toner frem i blågrønne nuancer på en gullig baggrund. Der er en klar farvemæssig afgrænsning mellem figurationen og baggrunden, som derved kompenserer for vandfarvens mangel på kontur. Under ansigtet



Billede 57. Leif Lage: Uden titel, 2000

indicerer mørkere farver torsoens begyndelse, og farvenuancer antyder endda noget, der kunne være skjorteflipper. Håret er markeret i mørkere nuancer og dets struktur forstærket med blyantsstreger oven i vandfarven. Det ene øje markeres af en brunlig farve med en mørk plet i midten, mens det andet øje er tilføjet med blyant. Munden udgøres af en rund rød plet. I *Uden titel* fra 2000 arbejder Lage i langt mindre udtalt grad med en dobbelthed mellem formgivning og abstraktion. Alligevel får akvarellen en sarthed, som næsten får figurationen til at forsvinde. Det skyldes bl.a., at det enkelte strøg stort set er opløst, hvilket også medfører, at alle konturer, på nær de, der opstår i sammenstødet mellem figuration og baggrund, er fraværende. Selv munden synes ikke rigtigt at kunne få form som mund, men er blevet som en farveplet. I modsætning til de foregående akvareller er der altså i dette ingen bevægelse, blot vibrerende stilstand. Figuren er ikke ved at træde frem eller forsvinde. Figuren er indlejret i og som flade. Dermed synes figuren således nærmere fastlåst i sin tilstand snarere end frigjort af formgivningen. Det understreges også af de alt for cirkelformede øjne, der med deres små pupiller er spærret op i erkendelsen af alt det, der ikke kan komme frem. Som i et forsøg på at hjælpe figuren til at træde frem fra fladen har Lage ladet blyantsstreger skabe struktur i figurens hår, men det skaber nærmere et spil mellem to niveauer i billedet: blyantsstregerne synes at lægge sig ovenpå figurationen snarere end at være en del af den. Herved kommer de til at betone den uendelige afstand mellem stregens formgivning og bevægelse og den statiske figuration bag blyantsstregerne.

Mennesket og blikket

Er mennesket blot et forgængeligt øjeblik indlejret i stærkere kræfter end det selv, som determinerer dets tilsynkomst og forsvinden? Er mennesket splittet mellem form og materie? Eller er mennesket statisk fanget i en mellemtilstand uden evne til reelt at blive til? Lages akvareller synes på én gang at være en undersøgelse af materiale-mæssige spændinger i kunsten og at være en fremvisning af et spændingsfyldt menneskebillede. For de mennesker, som toner frem, er ikke blot *i* Lages billeder, de *er* Lages billeder. Det skal forstås på den vis, at mennesket ikke er noget, der kommer til syne på en baggrund. Det er en del af denne baggrund og omvendt. Lages kunst indskriver mennesket i dets omgivelser. I Lages optik er mennesket ikke naturbehersker. Mennesket hæver sig ikke over materien; der findes ikke et gyldigt olympisk blik. I stedet er mennesket en del af selvsamme materie, som det forsøger at distancere sig fra for at afgrænse sig i forhold til sine omgivelser. Mennesket træder frem i forsøget på ikke at være streg, være strøg, være farve; men skulle det formå at undgå at være afgrænset af dem, ville mennesket reelt være intet. Skulle mennesket omvendt fuldt ud acceptere, at det blot er materie, ville det forsvinde i den – i sansedfoldelse, driftsliv og manglende refleksion. Menneskets tilsynkomst er således betinget af dets mellemtilstand. Kun i spændingen mellem materialitet og dens negation toner konturerne af et menneske frem. Det bevirker imidlertid, at mennesket hos Lage aldrig er i sig selv, men altid i proces – på vej mod sin frihed og sin fortabelse. Netop herigennem adskiller Lages kunst sig fra en idealisme eller en (grotesk) realisme. Der er ingen sandheder i hverken ånd eller krop, men kun i den vedvarende spænding mellem de to.

Lages kunst handler imidlertid ikke kun om at fremstille spændingen, men også om at fremstille den i dens bristepunkt. I øjeblikket inden alting er forbi, eller intet endnu er gjort, er den sarte balance mellem form og materiale spændt til sit yderste, således at også menneskets proceskarakter træder frem og fastholdes på lærredet eller papiret. Dermed er Lages kunst også spor af menneskets liv. For den aftegner ikke blot en statisk spændingsfyldt enhed, hvor mennesket er udspændt mellem dets singularitet og omgivelserne, det er en del af, men også den pulseren mellem figuration og materiale, som afstedkommer sporene af menneskelig aktivitet. Selv når mennesket synes næsten at være forsvundet i materialet, står streger og strøg tilbage som en ihukommelse om menneskelig handling og dermed mulig skaberkraft – som en ihukommelse om, at håbet stadig er muligt, og at mennesket stadig er til.

Beskuerens blik søger former og mening. Det søger konturer og kanter. Men det, der først og fremmest muliggør en afkodning af det figurative moment i Lages kunst er stort set altid øjnene. Dermed opstår der en særpræget relation mellem beskueren og værket. For beskueren forsøger at aftvinge værket dets gåde, forsøger at reducere det til fast form. Men selvsamme moment, som antyder en sådan mulighed, konfronterer beskuerens blik. Øjnene er som oftest mørke huler, som tematiserede de det overgreb, beskueren foretager med sit udadvendte bemægtigende blik, eller som spejlede de beskuerens fejlslagne forsøg på at afgrænse sporene af liv i billedet til en statisk aflæselig form. Figurationens blik taler dermed både om sin egen og beskuerens afmagt. Når synet ikke kan finde faste former, skyldes det, at synets forudsætning, lyset, ikke udspringer af en olympisk instans. Der er intet uden for værkerne, intet uden for menneskelivet, som kan kaste sit lys herpå og dermed åbenbare afgrænsede faste former. Tværtimod udspringer lyset i Lages billeder af materien selv – af farverne og konturerne.

I en vestlig kontekst er lyset som medium for synet centralt i forståelsen af mening. Der tales om tankens klarhed, viden knyttes til oplysning osv. Men lyset udspringer ikke længere af en guddommelig instans, men af mennesket, som har skabt sig selv i Guds billede. Problemet hermed er, at lyset samtidig tildækker sit eget udgangspunkt. Lyset oplyser noget, men henlægger dermed samtidig sig selv i mørke.²⁰¹ Hvor det tidligere var Gud, som var uerkendelig, bliver det nu mennesket. Yderligere problematisk er det, at blikket og blikkets medium, lyset, synes at udspringe fra samme sted. Heraf følger to problemer. For det første er den umiddelbarhed og det nærvær, som lyset etablerer ved at gøre tingene gribelige for blikket, et falsum. Lyset er ikke en uafhængig instans, som præsenterer tingene for blikket, men tværtimod uhjælpeligt kædet sammen med blikkets begær. Med andre ord perverterer lyset tingenes fremtrædelse, fordi lyset ikke er funderet i en objektiv instans, der lader dem træde frem, som de er, men i stedet er baseret på subjektet og dets bemægtigende blik. For det andet skjuler sammenglidningen af blikket og lyset en introspektion i menneskelivet selv. Alt kan oplyses i dets brugsværdi for subjektet. Men subjektet selv kan ikke belyses. Lages kunst nedbryder en sådan skillelinje mellem subjekt og materie uden at reetablere en guddommelig position, hvorfra lyset strømmer. I Lages kunst er der intet uden for værkerne, som kan oplyse dem. Og således kommer også subjektet til sig selv i sin materielle virkelighed. Indskrevet i tiden og døden, som udgør materialitetens vilkår, men

201 Jf. Blanchot 1993, s. 162-163.

samtidig også livfuldt i sin glæde og vilje til form. For beskueren udgør mødet med værkeres blik således også en ødelæggelse af blikket selv, fordi dets evne til at gribe tingene udfordres radikalt. Konturerne vil ikke samle sig til fast form, som var lyset for dunkelt til at se. Og som i Lages figurationer bliver beskuerens blik sort: vendt mod sig selv i erkendelse og tilblivelse – eller fortabelse.

KAPITEL 11

INDERLIGHEDENS UDVENDIGHED

Hvis det hos Jens-Martin Eriksen og Jørgen Haugen Sørensen var den voldelige og ekskluderende konfrontation med den Anden, som udgjorde omdrejningspunktet i deres kunstneriske produktion, så koncentrerer splittelsestematikken i subjektets indre rum hos Christian Skov og Leif Lage. Det bevirker, at Skovs og Lages kunst i en helt anden grad end Eriksens og Haugen Sørensens udgør en særverden, hvor problematikken ikke udpræget drejer sig om den Anden, men i stedet om subjektets indre rørelser. Det handler ikke om subjektets konstitution i den Andens blik, men om subjektet egne konstitutionsmuligheder. Den Anden repræsenterer som oftest en mulighed, der ikke kan nås, fordi subjektet er indespærret i sin egen ensomhed og isolation.

I forlængelse heraf får Skovs og Lages kunst også et langt mere skrøbeligt tilsnit. Volden er muligvis baggrund eller et muligt fremtidsperspektiv hos Skov, men det er i den skrøbelige indre ensomhedstilstand mellem mulighederne for et ydre møde, at vi finder romansubjekterne. I denne tilstand nivelleres brudfladerne i en sådan grad, at subjektet kun træder frem på papiret som en flimren. Christine kan i *Stranden ved Spar Es* sige alt, men hun ved, at hun samtidig intet kan sige, fordi udsigelsen har løsrevet sig fra en ydre virkelighed. På samme vis træder Lages figurationer frem som noget, der samtidig er en del af den opløsning, der altid er til stede i hans værker. Mens Eriksen og Haugen Sørensen således forstærker brudfladerne i en sådan grad, at subjektet i sin fragmentation træder tydeligt frem, gør Skov og Lage altså det modsatte. De nivellerer brudfladerne indtil subjektet næsten forsvinder i sine omgivelser. Eriksen og Haugen Sørensen maler ting frem, der er true af opløsning. Skov og Lage maler ting væk. Men netop fordi brudfladerne er så svage, opstår der en skrøbelighed i erfaringen af dem. Den sarte farveforskel mellem to grønne toner bliver det eneste, som beskueren har at gribe fat i. Ligeledes må læseren hæfte sig ved hvert af Skovs ord, fordi de danser på grænsen mellem betydningsløshed og betydning, fantasi og realitet.

Autonomi og overskridelse

En konsekvens af Skovs og Lages kunsts indvendighed synes også at være, at værkerne løsriver sig fra en ydre virkelighed. Selv når et værk relaterer sig til konkrete lokaliteter, som det til tider ses i Skovs forfatterskab, så er det udtryk for, at den ydre verden er blevet opslugt af den indre. Lokaliteterne er symbolske eller metaforiske positioner i subjektets indre liv. På samme vis er sporene af mulige billedforlæg fjernet i Lages udtryk. Værkerne henviser ikke til andet end sig selv og deres eget liv. Der er ingen vej udefra og ind. Der er ingen måde, hvorpå læserens eller beskuerens blik kan overskue og derved reducere vær-

kerne til en fast form.

Når værkerne alligevel overskrider deres særegne rum, skyldes det paradoksalt nok, at de omfavner autonomien. Ved at unddrage sig at et ydre lys reductivt kastes over romanerne eller billederne, muliggør værkerne også en erfaring af andethed. Beskueren eller læseren kan ikke reducere værkerne til manipulerbare artefakter, men må anerkende dem i deres indre livfuldhed. Havde værkerne rummet et modsatrettet perspektiv, så ville konflikten mellem læser/beskuer og værk være udtryk for en traditionel magtkamp. Det ville resultere i værker, der var nærmere det groteske end den groteske modernisme, fordi negationen, omvendingen, ville være det væsentligste virkemiddel. Men værkernes styrke ligger netop i, at deres anderledeshed ikke blot består af et modsatrettet perspektiv, men af selve perspektivets opløsning. Værkerne negerer ikke blot læserens/beskuerens blik, de negerer samtidig deres eget blik. Det er i denne bevægelse, at det enkelte værk forskyder sin position fra at være et indlæg i en debat om, hvad der er sandt, til at udtrykke en erkendelse om den evige afstand til sandheden. Dermed får værkerne også et dybt eksistentielt tilsnit, eftersom de fremstiller sandheden om, at afstanden til sandheden er et væsenstræk ved subjektiviteten selv. Eriksen og Haugen Sørensen og også Grønfeldt og Bloom arbejder i samme eksistentielle felt. Men Eriksen og Haugen Sørensen koncentrerer deres udtryk omkring en afdækning af den mellem menneskelige gru og en fremvisning af mennesket som driftsvæsen. Grønfeldts og Blooms kunst kredser om menneskets længsel efter helhed og forsøgene på at skrive eller male sig frem til noget sådant i et sprog, der ikke rummer betydning. Hos Skov og Lage derimod fordyber kunsten og subjektet sig i sig selv i en undersøgelse af de indre struktureringer, som udgør subjektets mulighedsbetingelser. Deres undersøgelse ligger på denne vis før Eriksens og Haugen Sørensens vold og før Grønfeldts og Blooms ustandselige kredsen omkring subjektiviteten. Eller sagt på en anden måde: mens Eriksen, Haugen Sørensen, Grønfeldt og Bloom på forskellig vis undersøger og fremdrager en subjektivitet gennem subjektets måde at agere på, synker Skov og Lage ned i selve subjektivitetens indre rørelser og undersøger de materialemæssige betingelser, som ligger til grund for subjektets mulige ageren.

Mellemrummets metode

Skovs og Lages metode handler i udstrakt grad om at opløse enhver rettethed. Eller rettere: at lade bevægelsen falde ind mod sig selv. Kunstværket peger ingen steder hen. Opløsningen af en tidlig linearitet er et eksempel på dette. Fortid, nutid og fremtid samt fantasi og virkelighed glider sammen i et punktuelt nu, der omvendt strækker sig uendeligt ud. Men noget lignende kunne jo siges om Eriksens tidsbeherskelse. Her finder vi også en opløst linearitet, eller en cyklisk tid, der retter sig mod krisetilstandens nu. Der er imidlertid forskelle. For hos Eriksen er den opløste linearitet udtryk for en tabserfaring og krisetilstand, som er kendetegnende for mennesket. Hos Skov og Lage er tilstanden ikke udelukkende tragisk, fordi den, ud over tabserfaringen, også rummer håbet og tilblivelsen i sig. Ved at lade den udadvendte eller fremadrettede bevægelse falde ind mod sig selv påpeges nemlig en materialitet ved bevægelsen selv. I stedet for at bevægelsen er henvisende, peger den

på sig selv som materiel virkelighed. Skovs gentagelsesstrukturer påkalder sig således en opmærksomhed mod netop deres rytmiske, sanselige side. Ordene er ikke blot gennemgangsled til noget andet, men også noget i sig selv. Det samme gælder for Lage. Når strengen i koldnålsraderingen både synes at aftegne mund og øjne og samtidig at kradse dem ud, så påkalder strengen sig opmærksomhed som materiale. Mens det figurative, det henvisende, således toner bort, træder en anden side frem.

Skovs og Lages kunst fremviser dermed ikke blot subjektet som et forsvindingspunkt, men også som en tilsynekomst. Tegn og materialitet, fravær og nærvær, fastholdes i én bevægelse, som ingen retning har. Skulle værkerne fortabe sig i deres sanselige side, ville de blive til et postulat om sanselighed eller til intet. Skulle de dermed hengive sig til deres figurative, henvisende, side, ville de blive til simple artefakter kendetegnet igennem deres funktionalitet. Formgivning og materiale er ikke to modsatrettede positioner, som skurrende støder sammen, men tværtimod det samme: form er altid også materiale og materiale er altid også form. Den erkendelse fastholder Skov og Lage i kunst, der fremviser en indre mellemtilstand i mennesket, hvor muligheden og håbet endnu er til stede – netop fordi subjektet ikke er spaltet ud i et indre og et ydre.

DEL 5

MODERNISMEFORSKNINGENS FORMER

På afhandlingens nuværende tidspunkt skulle den groteske modernisme som et særegent litterært og kunsthistorisk felt gerne være påvist. I forlængelse af heraf følger en række problematikker. Hvis Bacon, Beckett, Kafka, Giacometti osv. alle nyder enorm anseelse internationalt såvel som i Danmark og har været grundlag for grundige studier, hvorfor behandles de danske kunstnere, der arbejder på lignende vis så ikke synderligt grundigt? Hvorfor øjnes de kun i udkanten af dansk modernismeforskning? Og hvorledes er det muligt at arbejde med en modernismeforståelse, hvori også denne afhandlings kunstnere kan indgå? Disse problematikker er genstand for den sidste del af afhandlingen.

I kapitel 12 vil jeg skitsere og diskutere en række forskellige litteraturhistoriske og kunsthistoriske (med hovedvægt på det litterære) struktureringer af modernismefeltet for derigennem at undersøge bevæggrundene for den ikke synderligt grundige behandling af de kunstnere, der udgør den danske groteske modernisme, herunder denne afhandlings kunstnere.

Efterfølgende vil jeg, i kapitel 13, forsøge at etablere en alternativ strukturering af modernismefeltet, som er baseret på værkernes forhold til metafysik snarere end på generationsfællesskaber, stil eller indhold. Herigennem mener jeg, det er muligt at forankre modernismeforståelsen i værkernes immanente formarbejde i højere grad end det er tilfældet i dagens litteratur- og kunsthistoriske landskab.

KAPITEL 12

MODERNISMEKONSTRUKTIONERNE I DANMARK

Hvis én overordnet erfaring kan udtrages af det groteskes historie, er det, at fænomenet ikke kan indkredses til en bestemt form eller stil. Det skyldes dels, at et væsentligt moment i det groteske består i sammensætningen af heterogene elementer, der dermed modvirker entydig bestemmelse af form eller stil, dels at det groteske i sine forskellige historiske udtryk er stærkt knyttet til sine samtider og derfor ikke relaterer sig kongruent i forhold til tidligere eller senere tiders groteske manifestationer. Det groteskes formopløsning angriber således både det kunsteksterne i det enkelte udtryks samtid og et kunsthistorisk lineært forløb. Det groteskes negationspraksis arbejder på én gang mod de herskende konventioner i samtiden og mod de tidligere groteske udtryk, som vanen og gentagelsen har forvandlet til traderede historiske udtryk. Et problem er altså, at selv heterogene, formopløsende udtryk, stivner i form i takt med, at de rammes af gentagelsen og vanens automatismer. Et andet problem er, at det groteske er hensat til være en refleksion af sin samtid, fordi det netop binder sig til denne ved at agere dens Anden. De forskelligartede groteske udtryk vidner dermed også om, at det groteske ikke udtrykker en endegyldig, evig sandhed. Skulle det groteske være sandt, ville det ikke miste sin emancipatoriske kraft i takt med, at formopløsningens overraskelse og chok fortager sig. Når nye groteske former opstår, er det således fordi, de ældre groteske former har slået fejl. Fortidens grotesker stivner i form, som følge af at gentagelsen har frarøvet dem deres overraskende og destabiliserende potentiale. Det groteske som helhed udtrykker dermed kun en sandhed i den forstand, at usandheden i det groteskes fortidige former, de herskende formers konventioner og hierarkier påpeges. Det groteske er den kontinuerlige fremstilling af, at der er noget andet, som undslipper form- og meningstyranniet, uden at det groteske dog positivt kan manifestere dette andet. Det groteskes historie er således en evig forfaldshistorie. Formopløsningen stivner selv i gentagelse og indoptages i konventionerne og samfundshierarkiet. Men det er samtidig dette forhold, der driver en udviklingslinje frem. Det, at det groteske slår fejl, er selve det, der driver kunsthistorien fremad, fordi den pulserende bevægelse mellem det groteskes formopløsning og efterfølgende stivnen i form, i sammenhæng med en kunstekstern udvikling af konventioner og sædvaner, skaber en dynamo, som til stadighed udspyr nye groteske former.

På trods af at stilkategorien ikke kan fastholde det groteske, så åbenbarer de vekslende udtryk altså en dynamisk proces, hvor nye groteske former kontinuerligt manifesteres blot for at blive indoptaget i det bestående. Derfor er det groteske også snarere kendetegnet ved en særlig modalitet end en stil. Af den grund har jeg i denne afhandling fokuseret på det groteske som en kontinuerlig proces af de groteske formers tilblivelse (som er formopløsende) og deres opløsning (som er udtryk for deres stivnen i fast form). Et sådant bevægelsesmønster gentages som påpeget i forskellige grader i de groteske værkers immanen-

te forarbejde såvel som i relationen mellem værket og omverdenen og i en overordnet kunsthistorisk optik. Spændingen mellem form og formopløsning er et vedkommende moment på alle tre niveauer.

Selvom det således synes, at det groteske til alle tider har manifesteret den samme form for processuelle mønster, betyder det ikke, at det groteske ikke har en udviklingshistorie. For mens det groteskes forarbejde synes konstant, så rummer det groteske stadig tematisk retning og udvikling, som følge af dets spejling af den tid, de enkelte udtryk manifesterer sig i. Med et bredt penselstrøg udvikler det groteske sig således fra hovedsageligt at være åndelige partsindlæg til at udtrykke menneskelivet i metafysiksammenbruddets ruinhob. Særlig vigtigt i den sammenhæng er kunstens stigende selvberoenhed. I takt med at samfundet indsætter reproducerbarhed og kalkule i Guds billede, fortrænges kunsten til sin autonome sfære, eftersom det æstetiske ikke kan og ikke vil leve op til sådanne kriterier for sandhed og mening. Herfra forsøger den at fremstille de rester af menneskeliv, som falder som ofre for videnskabens og oplysningens affortryllede kalkuler og skabeloner. I den forstand bliver det meste kunst grotesk i det 20. århundrede, fordi æstetisk arbejde i sig selv udtrykker en kritik og negation af samfundets forståelse af mening og betydning. I særlig grad gør det sig gældende i modernismen, der genopdager og viderefører en stor del af de groteske redskaber. Som tidligere påpeget i afhandlingen, er modernismen altså i det store hele grotesk i traditionel forstand, mens den groteske modernisme udgør en yderligere kondensering. I det følgende vil jeg derfor skitsere, hvorledes modernismen er blevet behandlet i Danmark for derigennem at lægge grundlaget for en diskussion af den mulige indplacering af den groteske modernisme i en sådan kontekst.

Stilistisk og epokal bestemmelse i kunsthistoriens modernismeopfattelse

Et særligt kendetegn ved den danske kunsthistories behandling af modernismen synes at være en uvilje til at etablere den som en særlig indholdskategori. I stedet forankres forståelsen af modernismen oftest igennem dens overflade, dens stilistiske attributter, eller igennem en geografisk eller historisk fællesnævner. Det medfører, at kunsthistorien i høj grad kommer til at fokusere på "skoler" – på forskellige grupperingers udtryk og tilhørsforhold til tidligere kunstneriske udtryk. Et af hovedproblemerne ved dette er, at kunsthistorien således ofte ikke evner at forholde sig til den livsholdning, det kunstneriske arbejde er udtryk for, men i stedet fortaber sig i en gold formalisme, der sammenføjer vidt forskellige holdninger på basis af eksempelvis en teknisk lighed i udførelsen, mens linjerne mellem tæt knyttede kunstholdninger overses på grund af en overfladisk forskel i det tekniske arbejde. Eller også er kunsthistorieskrivningen forankret i konkrete historiske bevægelser, hvor den enkelte kunstners udtryk udviskes i lyset af den optik, hvori kunstneren først er kommet til syne. Eksempelvis synes betegnelser som "de unge vilde" eller "COBRA" oftere at modarbejde en adækvat forståelse af den enkelte kunstners udtryk, fordi bruddet med tidligere tiders kunst bliver det lys, som også hver enkelt kunstners særegne udtryk anskues i. Spørgsmålet er, om f.eks. Nina Sten-Knudsens og Claus Carstensens arbejde har synderligt med hinanden at gøre, ud over at begge kunstnere bragede igennem med eks-

pressive penselstrøg på udstillingen "Kniven på hovedet" i 1982.

De behandlede kunstnere i denne afhandling kvalificerer ikke sig selv som gruppe hverken epokalt eller stilistisk ud fra de kriterier, der hersker i den danske kunsthistorie-skrivning. Således knytter ingen dansk kunsthistorie Bloom, Haugen Sørensen og Lage sammen på grund af modsætningerne i deres stil. Og alligevel bør de netop knyttes sammen på trods af stilistiske forhold, eftersom de undersøger samme type spørgsmål om kunstens og livets mulighedsbetingelser.

Den kunsthistoriske behandling af modernismen synes altså i nogen grad afmægtig, fordi den ikke evner at løsrive sig fra gølge stilistiske eller overfladiske historiske eller geografiske afgrænsninger af forskellige grupperinger. Det mere end antydes i den korte indledning om modernismen i *Dansk Kunsthistorie 5* fra 1975. Kunsthistorikeren Henrik Bramsen (1908-2002) indleder fint med at løsrive "det moderne" fra betydningen "det sidste nye" ved at påpege, at man tidligere også brugte udtrykket til at markere en stil, der stod i modsætning til den klassiske græsk-romerske kunst, eksempelvis barok eller gotik. Bramsen peger altså i lighed med jeg selv på, at modernismen er kendetegnet ved at være i opposition til det afsluttede, harmoniske og statiske antikke ideal. Men pluralismen af former synes at få Bramsen til at opgive at finde sammenhæng på tværs af tid og rum. Wassily Kandinskys (1866-1944) farvekunst, kubisternes prismatiske opløsning af perspektiv og Henri Matisse's (1869-1954) drøm om ligevægt, renhed og ro introducerer "modernismen i al sin mangfoldige forvirring".²⁰² Således afmægtig forfalder hans efterfølgende behandling af dansk modernisme da også til en epokalt fremadskridende fortælling, hvor den ene gruppering efterfølges og overskrides af den næste. Dermed følger Bramsen det, der, ifølge kunsthistorikeren Anders Troelsen, er den typiske behandling af modernismen i den kunsthistoriske tradition: modernismen udgøres af en evolutionsrække, hvor billedkunsten i stadig stigende grad gennemgår en renselsesproces, hvor den afsiger sig ydre agendaer for at undersøge sig selv og dens iboende egenskaber.²⁰³

Fremstillingen af den moderne kunsts udvikling som et emancipationsprojekt, hvor kunsten i stadig stigende grad finder sig selv, sammenføjer den kunsthistoriske bevægelse med en oplysningsoptimistisk lignende bevægelse, der i bedste fald kun er halvdelen af historien. For kunstens selvberoenhed er samtidig udtryk for en fremmedgørelse. Autonomien er på samme tid udtryk for et meningstab og et forsøg på at genrejse det æstetiskes betydning i relation til begreber som mening og sandhed. Men sådanne dobbeltheder kan ikke indeholdes i en evolutionistisk udviklingslogik, fordi de enkelte punkter i udviklingslogikken retter sig mod slutpunktet: kunstens selvberoenhed. Idéen om kunstens emancipation er med andre ord en form for magnet, som de fortidige punkter retter sig mod, som var de metalspånere. Dermed bliver selve fortællingen om kunstens selvberoenhed også statisk. Den omformer alle led i udviklingen til at være statiske momenter i stedet for levende processualitet. Netop derfor gribes kunsthistorien primært igennem de enkelte udtrykks overfladiske stil. Det enkelte udtryk retter sig, i en kunsthistorisk optik, mod tidligere stiltræk, som overskrides, og mod fremtidige stiltræk, som skal overskride udtrykket. Det enkelte udtryk er intet i sig selv.

202 Bramsen 1975, s. 75.

203 Troelsen 1994, s. 102.

Min egen fremstilling af det groteskes historie deler i nogen grad ovenstående karakteristisk, men jeg bruger historieskrivningen til at vende tingene på hovedet – til at fremsætte en slags forfaldshistorie, hvor historieskrivningens postulat om en stigende frisættelse af såvel menneske som kunst samtidig udtrykker det modsatte. Det gør ikke min historieskrivning mere sand end den oplysningspositive, men den udtrykker en underdrejet side, der kan påpege dialektikken og (dermed) processualiteten i de enkelte udtryk. I stedet for at reducere kunstneriske udtryk til et spørgsmål om stil, må man gribe fat i måden hvorpå, det enkelte værk arbejder som en dynamisk enhed, og hvad dette arbejde er udtryk for.

Det evolutionære udviklingsperspektiv gentages også i *NY DANSK KUNSTHISTORIE* fra 1996. Men i dette mere omfangsrige værk er der dog tendenser til en større opløsning af lineariteten. Der fokuseres på forskellige grupperinger, som ikke afløser hinanden i en lind strøm, men også samtidig fungerer som sideløbende fænomener. Ydermere er grupperingerne og udviklingsperspektivet ikke kun forankret i værkernes epokale eller stilistiske fremtoning, men også i højere grad indsat i en samfundshistorisk ramme. Det bevirker imidlertid, at kriterierne for struktureringen af kunsthistorien fortoner sig. Afsnit som “En ny kunst for det offentlige rum” står side om side med “Stoflighedens logik” eller “Rummets ekspansion”. Haugen Sørensen er placeret i førstnævnte gruppering, men kunne principielt uden problemer optræde i de to sidstnævnte, mens ingen af grupperingerne synes at kunne indfange hans oeuvre i dets helhed. Selvom jeg synes, at *NY DANSK KUNSTHISTORIE* er et skridt i den rigtige retning, så formår den ikke at bryde med feticheringen af enkeltstående og overfladiske træk ved kunsten. Det bliver formelle træk, samfundshistoriske eller kunsthistoriske, som danner udgangspunktet for behandlingen af værket, mens værkets *formarbejde* oftest overses: mens den moderne kunst, som Bramsen påpegede, er *dynamisk* og modsvarer det statiske, så gribes den samtidig, som om det enkelte værk netop var *statisk* – som om der ikke var et spil mellem de enkelte formelementer, og at værket derfor kan reduceres og gribes gennem dets overordnede stil.

Kunsthistorikeren Mikael Wivel har forsøgt at forstå hvad den enkelte stil er udtryk for. I *DANSK KUNST i det 20 århundrede* fra 2008 lancerer han syv spor, som han mener, dansk kunst har udviklet sig igennem. De syv spor er forankret i analyser af kunstneres brug af lyset, ikke som statiske stiltræk, men som dynamiske betydningsgreb, hvorved han adskiller sig fra de andre danske kunsthistorier. Det bevirker, at sporene i højere grad afgrænses igennem den livsholdning, der udtrykkes i hvert enkelt spor. Således er der et positivistisk, et metafysisk, et symbolsk spor osv. I udgangspunktet frigører han sig derved fra en overfladisk stilhistorie. Problemet er imidlertid, at projektet er præget af en vis regressivitet. Alle sporene udspringer fra anden halvdel af 1800tallet, hvorved den efterfølgende kunst også synes at skulle pege tilbage på denne epoke i dansk kunsthistorie som et absolut højdepunkt. Således træder traditionen frem på bekostning af modernismens forløb af brud. Det medfører, at en række upåagtede kunstnere træder tydeligere frem end tidligere, men også at andre kunstnere helt overses eller fejllæses, fordi deres udtryk skal indpasses i en fortidig kunsthistorisk ramme. Eksempelvis kommer det til udtryk i forståelsen af Haugen Sørensen, hvis tilbagevendende til leret ses som et opgør med bl.a. Christian Lemmerz. Problemet hermed er, at netop lærarbejdet har stærke ligheder med store dele af Lemmerz' arbejde, hvilket Haugen Sørensen også selv påpeger:

“Der mangler vidner til vor tid”, siger Haugen Sørensen, står et øjeblik helt stille og fortsætter: “Jeg kan kun få øje på ét blandt billedkunstnerne, Chr. Lemmerz, men ellers er det ligesom der ikke bliver vidnet. Kunstakademiet har kvalt al vitalitet og er nu kun et stort sort hul [...]”²⁰⁴

Det er i det hele taget påfaldende, at dansk kunsthistorie behandling af modernismen i ringe omfang beskæftiger sig med en teoretisering og diskussion af kunsten. Der er hovedsageligt tale om registrering af fænomener i stedet for diskussion af dem. I modsætning hertil synes den danske litterære modernisme i langt højere grad at være til diskussion – både i forhold til dens konstitution såvel som dens mål. Ydermere synes diskussionen af den litterære modernisme i højere grad at diskutere modernismen i overordnet forstand. Forlægget for diskussionen er litteraturen, men konklusionerne gælder for kunsten i sin helhed og ikke kun for litteraturen. Derfor er det også passende, at min undersøgelse i høj grad tager afsæt i denne diskussion.

Opbyggelig modernitet

Mens den danske kunsthistorie, som beskrevet på de foregående sider, primært er forfalden til rent stilistiske afgrænsninger af forskellige grupperinger inden for det modernistiske felt og sjældent forholder sig til modernismen som problemkompleks, så forholder det sig altså anderledes i dansk litteratur. Ganske vist rummer dansk litteraturhistorie også en række underinddelinger i modernismefeltet såsom surrealisme, symbolisme, Hereticamodernisme osv., men i særlig grad er en bestemt form for modernisme blevet synonymt med begrebet. Denne form fik sit slidstærke kampskrift i litteraten Torben Brostrøms (f. 1927) artikel “Det umådelige mådehold” fra 1959, som kom til at sætte den litteraturhistoriske dagsorden for modernismebegrebet i Danmark de følgende 40 år. Udgangspunktet for artiklen var en kritik af den danske modernismes manglende evne eller vilje til at forholde sig til sin samtid. Dansk poesi var, ifølge Brostrøm, hovedsageligt tilbageskuende, provinsiel og sentimental. De enkelte lyspunkter, der var i første halvdel af det 20. århundrede, druknede i mængden af “Normale, mådeholdne digte i normale arkitekttegnede digtbøger”.²⁰⁵ Mens Brostrøm spejlede sig i den svenske modernismes noget mere internationale udsyn, befandt den danske poesi sig midt imellem modernitet og tradition. Nok var mennesket i en form for krise, men svaret, som digterne gav, var, ifølge Brostrøm, alt for ofte en halv-religiøs naturlyrik, der viste sig både i det rent formelle og i indholdet. Enten kunne digterne ikke frigøre sig fra traditionens former, som det f.eks. var tilfældet hos Tom Kristensen, eller også stod den splittede form i modstrid med indholdet, som det f.eks. var tilfældet, når Paul la Cour drømte om at blive et strå mellem skinnerne, eller om at finde tilbage til en tid før ordet og tingen var adskilte fænomener.

I modsætning hertil opfordrede Brostrøm digterne til at omfavne moderniteten i hele dens problemkompleks og derved at levere en modernisme, der tog krisetilstanden på sig

204 Haugen Sørensen citeret efter Møller 28.12.1998.

205 Brostrøm 2005, s. 262.

og forsøgte at finde et formsprog, som kunne indeholde sådanne erkendelser uden at falde til natur- eller landsbyidyl. Således var modernismen for Brostrøm:

En bestræbelse for at trænge ind og ned i det menneskelige, fremmest i de egne, som ikke har været bevidst behandlet af ældre digtere. Den sker på baggrund af erfaringer fra moderne psykologi, erkendelse af det ændrede verdensbilledes menneskelige konsekvenser, dvs. at registeret er udvidet og mennesket opfattet som dybere og farligere, i en tid hvor religiøse, etiske, politiske, sociale normer er under forvandling. Digteren erkender, at dette har kunstneriske følger og søger at finde et formsprog, der dækker hans erkendelse. Han kan gøre det ved at lære af andre kunstarter, som måske er kommet længere end hans egen, musik, maleri, skulptur osv. Han må finde en ny struktur, og det er mere end et spørgsmål om rim og versskema, al den stund "form" og "indhold" ikke lader sig behandle hver for sig.²⁰⁶

I ovenstående citat skitserer Brostrøm både middel og mål for en modernistisk kunst.

For det første er kunstens genstandsfelt det menneskelige. Det handler om at erkende og fremstille tidligere ubehandlede sider af menneskelivet, således at der sker en bevidstgørelse hos både kunstner og læser. Mens tidligere tiders kunst altså godt ubevidst kunne have formuleret moderne erkendelser, står selve bevidstgørelsen i centrum hos Brostrøm.

For det andet udtrykker modernismen et brud med traditionen i den forstand, at den skal være på højde med sin samtid. Derfor må nye erkendelser om mennesket, som er gjort uden for kunstens sfære, inddrages i forsøget på at skabe et mere fyldestgørende menneskebillede. For Brostrøm drejer det sig primært om den psykoanalytiske tradition.

For det tredje knytter Brostrøm form og indhold sammen og afviser derved opprioriteringen af en af siderne. Kunsten skal gå på to ben. Den skal ikke udelukkende forholde sig til sig selv, men den skal heller ikke udelukkende forholde sig til en realitet uden for kunstens egenverden.

I forsøget på at tage modernitetserfaringerne til sig binder Brostrøms modernisme sig altså til erkendelser, der ligger uden for kunsten selv. Samtidig fornægtes også en intern harmonisk udviklingslogik. Kunstens udvikling ligger ikke i undersøgelsen og fortsættelsen af fortidige kunstformer, men i den kontinuerlige overskridelse af traditionens forlæg. Problemet med det er, at Brostrøm indfører modernismen i en udviklingslinje, der er sammenfaldende med det historiesyn, som i første omgang har marginaliseret (og frisat) kunstens betydning. Brostrøms kunst står for ham som kulminationen på en vedvarende proces mod frigørelse og menneskelig lykke, som er forankret i en oplysningsproces, hvor menneskelivets ubelyste egne i stadig stigende grad bevidstgøres og dermed også inddæmnes i fornuftens rammer. Derved indskrives kunsten i et moderne dannelsesprojekt med oplysningstiden som det historiske bagtæppe. Selvom Brostrøms modernisme agerer som en modmagt mod dele af samfundsstrukturene, som anskues for at være regressive, betyder det således, at den truer med at blive sammenfaldende med en instrumentel fornuft.

206 Brostrøm 2005, s. 262-263.

Eksempelvis er psykoanalysens undersøgelse af menneskelivet ikke kun en frisættelse og bevidstgørelse af de latente psykiske energier, men også en inddæmning og sublimering af det irrealle som aktør i menneskelivet. I stedet for at problematisere det teknokratiske samfund med dets mennesketyper lægger Brostrøm sig i forlængelse heraf. Det, der er behov for, er en "struktur" og et "formsprog", der adækvat kan fastholde subjektet i en overordnet skabelon baseret på fornuft. Uden præcist at formulere det anser Brostrøm øjensynligt det irrationelle som en voldsom trussel i det, han opfatter som en brydningstid. Mennesket er blevet "dybere og farligere" og endnu falder Auschwitz' og Hiroshimas skygge over tiden. Men hvor *jeg* i denne afhandling anser første halvdel af det 20. århundredes gruopvækkende begivenheder som et udslag af en perverteret rationaliseringsproces, tilskriver *han* begivenhederne et udslag af irrationalitet – et udslag af et moment i mennesket, som endnu ikke er koloniseret af fornuften. Paradoksalt nok bliver hans besværgelse af barbariet dermed også medindstifter af dets fortsatte agens. For mens den groteske modernisme forsøger at bevare de rester, som endnu ikke er subsumeret af identitetstænkningen, forsøger Brostrøms modernisme at indføje selv den mindste bestanddel i fornuftstotaliteten. Hans modernismebegreb bliver derved uagtet dets velgørende sigte en del af en overordnet totaliseringsproces, som det måske gennem sin sprængte form problematiserer, men samtidig i sit opbyggelige virke viderefører.

Gennemslagskraft

En af grundene til at Brostrøms modernismekonstruktion fik så stor en gennemslagskraft er dels nogle samfundsmæssige omstændigheder, dels nogle rent formelle omstændigheder i den "modernistiske" litteratur og dels at Brostrøm sammen med Villy Sørensen og Klaus Rifbjerg udgjorde en treenighed, som hver dækkede et særegent felt i den offentlige danske debat. Mens Brostrøm primært virkede inden for litteraturfagets mure, gav digterfilosoffen Sørensen projektet politisk og filosofisk troværdighed. Rifbjerg udgjorde ikke mindst en spydspids ud i den folkelige del af den offentlige debat og kunne som provokatør tiltrække projektet omverdenens opmærksomhed.

Samtidig var projektet begunstiget af den begyndende fremkomst af masseuniversitetet og nye tiltag i gymnasieskolen. I *Bekendtgørelse om undervisningen i Gymnasiet* fra 1960 blev danskfagets mål redefineret. Stadig stod litteraturlæsningen i centrum, men hvor den tidligere bekendtgørelse fra 1903 udtrykte et klassisk dannelsesideal, der handlede om kendskab til historiens hovedværker, fik danskfaget nu et mere materielt tilsnit.²⁰⁷ Teksterne var ikke længere ideale objekter, som læseren bevidstløst skulle tilegne sig, men levende materie, der skulle analyseres ud fra deres kommunikative og æstetiske aspekter. Ydermere skulle eleverne nu også undervises i deres samtidslitteratur. Op igennem 60'erne var Vilhelm Andersens idealistiske litteraturhistorie stadig virksom, men fra slutningen af årtiet blev traditionen brudt af to nye tendenser: "nærlæsning" og "den sproglige åbning".²⁰⁸

207 Jf. Aabenhus 2005, s. 232.

208 Mortensen 1979, s. 560.

Begge tendenser var forankret i den angelsaksiske New Criticism, der som læsemetode blev introduceret i Danmark af Johan Fjord Jensen i *Den ny kritik* fra 1962. Nykritikkens hovedsigte var at løsrive analysen fra det historiske og biografiske. Litteratur var ikke ideale former, men materie – sproglige byggesten, som, sat sammen på bestemt vis, medførte bestemte udtryk og erfaringer. Mens nykritikken gjorde sit indtog i universitetet tidligt i 60'erne medførte efterkrigstidens babyboom og et generelt stigende optag i gymnasiet, at unge nyuddannede dansklærere hastigt kom til at undervise i gymnasiet. Nykritikkens form- og materialebevidsthed forplantede sig således hurtigt nedad i de litterære institutioner og udad i samfundet.

Mens Brostrøm altså i 1959 leverede et anti-idealistisk manifest for en ny litteratur, understøttedes det dels af den nye gymnasiebekendtgørelse fra 1960, dels af nykritikkens indtog i først universitetsverdenen og, pga. det store gymnasieoptag og foryngelse af lærerstaben, hastigt efterfølgende i gymnasiet. Derudover var modernismen yderst velegnet til at indgå i gymnasieundervisningen. Den bestod primært af kortere tekster, mest lyrik, som ofte var sprogligt fortættet og derfor påkaldte sig opmærksomhed på formen.

Selvom det således er relativt enkelt at identificere, hvorfor og hvordan Brostrøms modernisme er slået igennem, er det straks sværere at forklare holdbarheden af konstruktionen. For allerede i 1971 kom en ny undervisningsbekendtgørelse som indeholdt større fokus på kritisk bevidsthed, og som derved også burde have lagt grundstenen til fremmelsen af en mere ideologikritisk kunst og undervisning. Det synes dog ikke at være sket i dansk sammenhæng. En af forklaringerne kunne være, at der simpelthen ikke siden Brostrøm, Sørensen og Ribbjerg tordnede igennem har været en lignende konvergens af samfundshistoriske, teoretiske og litterære forhold. I Danmark er den mere ideologikritiske modernisme primært blevet præsenteret af litteraten Niels Egebaks (1930-2009) oversættelser og kommenteringer af franske teoretikere og forlaget Arenas eksperimenterende prosa. Men Egebaks gennemslagskraft har været minimal, og prosa synes ikke udpræget velegnet til undervisning, der ofte kræver korte tekster. Ydermere har der ikke siden været en lignende fornyelse af lærerstaben i danskfaget, som blev set i slutningen af 60'erne. Sådanne pragmatiske forhold understøttes yderligere af, at modernismen i 60'erne med litteraturforskeren Anne Borups (1960-2010) ord blev "velfærdsstatens kunststopfattelse", hvilket bl.a. kan illustreres igennem det simple forhold, at Statens Kunstfond blev oprettet i 1964.²⁰⁹

Opgøret med Brostrøms modernismekonstruktion

I forbindelse med udgivelsen af fjerde udgave af *Danske digtere i det 20. århundrede* fra 2000-2002 benyttede ankerkvinden professor Anne-Marie Mai (f. 1953) lejligheden til at argumentere for en relativt radikal fornyelse af forståelsen af dansk litteratur de foregående 40 år. For længe havde Brostrøms modernismekonstruktion skygget for en række andre samtidige og efterfølgende former for litteratur, som derved ikke havde fået den fornødne litteraturhistoriske indplacering. Allerede inden havde Mai og hendes fagkollegaer på Syddansk Universitets Danskstudie i Kolding påbegyndt opgøret med den fasttømrede

209 Borup 2005, s. 93.

modernismeforståelse. Tidligst skete det i Mais artikler "The Thrill of It All. Modernismen som mangearmet blæksprutte" og "Head over Feet. Sider af 1990'ernes danske litteratur" i henholdsvis *Kritik* 135 og 141. Artiklerne skitserede et mere uensartet litterært landskab, der levede sideløbende med den litterære kanon. Litteraturforskerne Jon Helt Haarder (f. 1963) og Anne Borup fulgte sidenhen op med henholdsvis en revurdering af Villy Sørensens forfatterskab i "Villy og Sørensen. Skitse til genlæsning af et forfatterskab" (*Kritik* 143) og en afklaring af modernismebegrebet i "Den danske modernismekonstruktion. Ud af modernismen – ind i litteraturen" (*Kritik* 147). Efterfølgende har særligt forfatteren Niels Frank (f. 1963) meldt sig som en kritisk røst, mens bl.a. litteraturprofessor Jan Rosiek (f. 1957) har imødegået en del af kritikken.

En del af kritikken af den danske modernismekonstruktion er sammenfaldende med min allerede skitserede kritik af den. Men hvor jeg fokuserer på uoverensstemmelsen mellem den normative opfattelse af kunstens opbyggelighed og emancipation af menneskelivet og dens udgrænsende virke, så suppleres denne kritik af særligt Borup og Mai med en mere litteraturhistorisk og formalistisk agenda. Baggrunden for denne er dog primært anken mod modernismekonstruktionens normative tilsnit. Hvor jeg ikke nødvendigvis er negativt indstillet overfor normative kunstbetragtninger, eftersom jeg anser normativitet som et vilkår i alt sprogligt arbejde, er det selve det normative, der udgør problemets kerne hos en stor del af de nævnte. Særligt er det Villy Sørensen, der, som filosofisk og teoretisk arkitekt bag modernismekonstruktionen, må lægge ryg til. Hos Haarder er kritikken i høj grad sammenfaldende med min egen. Han fokuserer på forestillingen om kunstens opbyggelighed som underliggende præmis for dens berettigelse:

Sagt så firkantet er det tydeligt, at modernismekonstruktionen betoner modernismens *opbyggelighed*. Den ser grim ud, men under rette vejledning vender alt sig til det bedste. I sidste ende er det en holistisk teori, der placerer det tilsyneladende hæslige og meningsløse i et større perspektiv.²¹⁰

Ifølge Haarder er problemet, at opbyggeligheden også samtidig medfører en normativitet. For er kunsten opbyggelig, står den i en god sags tjeneste, og så "er der intet i vejen med at undertrykke litteraturer, der – måske endda højlydt – forkynder egen nyttesløshed".²¹¹

Frank går et skridt videre end Haarder. Han fokuserer på, hvorledes også Sørensens æstetiske overvejelser, ifølge ham, intet har med modernisme at gøre, fordi æstetikken underlægges en formtvang, der har sin rod i etikken (: kravet om opbyggelighed). I stedet for at synke ned i den moderne splittelseserfaring og dunkelhed uddrives den igennem kontrol og systematisering og sættes i oplysningens tjeneste. Derved forbryder Sørensen sig ikke blot mod modernismen i sin helhed, men også mod den specifikke variant af modernismen, som udspringer fra Baudelaire, og som Sørensen selv identificerer sig i lyset af. Hos Sørensen er den baudelairske modernisme sat i tjeneste hos Velfærdsstaten, som den hos Sophus Claussen var i tjeneste hos Kirken.²¹²

210 Haarder 2005, s. 80.

211 Haarder 2005, s. 87-88.

212 Jf. Frank 2005, s. 140-149.

Supermarkedscæstetikken – en alternativ litteraturhistorie?

Symptomatisk for kritikken af modernismekonstruktionen samles den under dels en regional betegnelse dels en formalistisk. Med udgangspunkt i det regionale kaldes opgøret med Brostrøms modernismekonstruktion for “Koldingskolen”, mens kritikerne selv forsøger at iscenesætte rækken af kunstnere, som de mener repræsenterer en anden litteraturhistorisk åre under betegnelsen “det formelle gennembrud”. I begge betegnelser glimrer fraværet af en indholdsmæssig bestemmelse. Det er helt i tråd med Koldingskolens sigte, for en del af problemet med modernismekonstruktionen var, ifølge Borup, sammensmeltningen af form og indhold. Formens frigørelse fra traditionen gjorde den til bærer af sit eget indhold:

Når formfrigørelsen bliver så vigtig i modernismekonstruktionen skyldes det først og fremmest, at form tildeles indholdsmæssig betydning. Kunst er, siges det i *Den ny Poesi*, “formen som indhold”. Og formens indhold er, kunne det tilføjes, identisk med digterens erkendelse.²¹³

Kritikken retter sig mod dels det centrallyriske, dels den fortættede betydning, som fremkommer som en følge af sammensmeltningen af form og indhold. Ikke nok med det: forankringen i digterens erkendelse medfører også, at modernismen bliver til en slave af tiden. Den skal hele tiden forholde sig adækvat til sin samtid, hvilket også ligger i dens overskridelsestematik og afvisning af traditionens former som udtømte.²¹⁴

I modsætning hertil plæderer Borup for en litteraturhistorie, der, befriet for mål og normer, kan gribe litteraturen i den mangfoldighed, den åbenbarer sig i. I stedet for at afvise traditionens former som forældede, bør man undersøge, hvorledes de bruges og genbruges i nyere kunstneriske udtryk. I den forbindelse udpeger såvel Borup som Mai en kunstnerisk avantgarde, der særligt i slutningen af 60’erne og starten af 70’erne, udfolder en skrift- og collageorienteret kunst, som både udgør en særskilt litteraturhistorisk åre og som samtidig overskrider en centrallyrisk modernisme. I stedet for Baudelaire udgøres forlægget af den amerikanske digter og kritiker Ezra Pounds (1885-1972) reaktualiserende credo “make it new”. Med frontfigurer som Dan Turéll (1946-1993), Klaus Høeck (f. 1938) og Peter Laugesen (f. 1942) betones en åben værkkarakter, hvor kunst- og litteraturhistoriens former reaktualiseres ved enten at blive sat sammen på nye og overraskende måder eller gennem det blotte eksperiment. Mens Ribbjerg og Sørensen således arbejdede i et fortættet formsprog, opløses dette hos de af Koldingskolen foretrukne forfattere til fordel for et intertekstuel rum, hvori vidt forskellige kunstneriske udtryk lever sammen i en ahiistorisk pluralistisk harmoni. Hos Mai lyder det således:

For mig tegnes der en streg i sandet, fordi vi fra 1965 frem til de nyeste forfattere finder en ide om, at alle former, al slags sprog kan tages i anvendelse i digtningen. Ingen former er forældede og overståede: “Jeg er eklektiker [...]. Jeg plukker ud og samler [...]. Jeg er romantisk [...]”, udtaler Per Kirkeby i sit manifest, som er en om-

213 Borup 2005, s. 107.

214 Borup 2005, s. 107.

vending af Niels Barfoeds kritik af hans kunst. Og vi kan finde den tanke udtrykt frem til Michael Strunge, Solvej Balle og Mette Moestrup. "Litteraturhistorien?" siger Strunge, den er "et eneste stort supermarked, hvor vi henter det vi behøver." Der er blevet frit valg på alle hylder for disse digtere.²¹⁵

Det bemærkelsesværdige er, hvorledes Mai – men også resten af Koldingskolen – på én gang modsiger sin egen kritik af modernismekonstruktionen og samtidig gentager det, de kritiserer den for. På den ene side, lyder kritikken, er modernismekonstruktionen bundet til hele tiden at være på højde med tiden, hvorved litteraturhistorien kendetegnes igennem en udviklingslinje baseret på brud. På den anden side er den gammeldags og overskredet af en radikalt anderledes formopfattelse. Borup og Mai argumenterer på lignende vis for deres egne frontfigurer. De udgør et brud med Brostrøms modernisme og indskrives sig dermed i udviklingslogikken som avantgarden (i ordets bogstaveligste forstand). Samtidig udgør de en sideløbende bevægelse, der åbenbart har sit eget udspring. Og endelig markerer denne udvikling et ahistorisk felt, da alle traditionens former nu (efter 1965) er blotlagt som remedier i den kunstneriske værktøjskasse.

Mens Borup kritiserer Brostrøm for at udvande modernismen ved at binde den til at være en repræsentant for det nye, så iscenesættes det formelle gennembrud altså som netop en sådan repræsentant. Det er der en vis ræson i, eftersom det øgede fokus på heteronomi i stedet for autonomi, overflade i stedet for dybde, synes i tråd med den forbrugsvirkelighed, der i stadig stigende grad karakteriserer det moderne menneskes vilkår. Et større problem er imidlertid konsekvenserne af en sådan formalistisk åbenhed. For undersøges værkerne udelukkende ud fra deres formelle tilsnit, bliver også litteraturhistorien overfladisk. Litteraturhistorikeren bliver en bogholder, en registrant, for de utallige nye måder, hvorpå et værk kan tage sig ud. Han/hun kan etablere stilmæssige kategoriseringer og forbindelseslinjer, men om hvad værket skal, kan eller vil, kan der ikke tales. Som jeg har forsøgt at tydeliggøre med min gennemgang af såvel de forskellige former for groteske udtryk som den danske kunsthistories behandling af modernismen, synes en sådan fetichering af stil sjældent at fange værkernes konstituerende moment eller deres tilhørsforhold til andre kunstneriske udtryk. Tværtimod er der en fare for, at kunst reduceres til personlig smag. Litteraturhistorisk kan det enkelte værk registreres i dets sammenhænge med og forskelle fra andre værker; men alt smager ens, fordi ethvert meningsgivende hierarki er opløst. Det eneste vurderingskriterium, der står tilbage, er, om værket er nyt – om værket sammensætter traditionens fragmenter og former på en ny og overraskende måde. Mens der i Brostrøms krav om at kunsten skulle være ny (dvs. på højde med sin tid) imidlertid samtidig lå et kriterium om opbyggelighed, om større forståelse af den menneskelige tilværelse, så er værdien af det ny, hos Borup og Mai, i realiteten ikke andet end, at det er nyt.

Ud fra den adornoske optik, der i vid udstrækning gennemsyrrer min egen afhandling, synes kunsten hos Koldingskolen i fare for at ende i en blindgyde, hvor den er reduceret til banal underholdning. Derved opløses skellet mellem kunst og kulturindustri også fuldstændigt, hvorved kunsten indskrives i den instrumentelle fornufts skabelontænkning. For er nyhedsværdien hypostaseret som eneste gribelige værdi hos kunsten, så er

215 Mai 2005, s. 222.

den samtidig også reduceret til at være det samme hele tiden. I stedet for at rumme et kritisk potentiale bliver kunsten ukritisk sansetilfredsstillelse for den enkelte. Når det ikke går så galt, skyldes det dels, at store dele af kunsten strider imod sådan en nivellering, dels at Koldingskolens opfattelse alligevel ikke helt kan tages for pålydende. Hierarki, værdi og normativitet sniger sig ind af bagvejen – på godt og ondt.

Problemet er selvsagt ikke, at Koldingskolen forsøger at fremdrage væsentligheden af andre forfattere og kunstnere end de af modernismekonstruktionen kanoniserede. Det er i sig selv yderst sympatisk. Problemet er, at de sætter de stilistiske attributter, hvorigennem de forstår denne “anden” bevægelse, som gældende for ikke blot denne bevægelse, men for nyere litteraturhistorie i sin helhed. Jeg skal ikke betvivle, at Koldingskolens forestillinger om pluralisme, collage, avantgarde, overflade frem for dybde, heteronomi i stedet for autonomi osv. har været virksomme i endog store dele af nyere dansk litteratur og kunst. Men når sådanne forestillinger ekstrapoleres til at være den linse, hvorigennem det samlede nyere litteraturhistoriske felt skal ses, bliver det ikke blot en forfladigelse, men udtryk for en ny (skjult) normativitet. Det er eksempelvis åbenlyst, at Laugesen anskues som en bedre forfatter og får mere plads end Skov i en litteraturhistorie, der i sit udgangspunkt prioriterer flade frem for dybde, åbenhed frem for fortættethed.

Avantgarde-konstruktionen

Særligt Jan Rosiek har i “Avantgardens genkomst” fra *Kritik* 152 haft blik for de normative begrænsninger og blinde vinkler, som karakteriserer Koldingskolens litteraturhistorie. I artiklen forsøger han at påvise de implicite hierarkiseringer og værdimæssige positioner, som er at finde i Koldingskolens modvilje mod at opstille kriterier. Ser man nærmere på især Mais artikler, materialiserer en særegen spidsvinkling af det litteraturhistoriske felt sig da også mit i al åbenheden. På trods af at Mai forsøger at opløse et skel mellem høj og lav kunst, genopretter hun nye og mildest talt bizarre skel mellem det formelle gennembruds litteratur, “trivillitteraturen og en art international lufthavnslitteratur”.²¹⁶ Andetsteds opsummerer hun bruddet fra modernismekonstruktionen med avantgardistiske paroler. Der er tale om “kunst som liv og aktion” og “en litteratur, der konstant bevæger sig på grænsen af sit eget ophør som kunst og sin fortsættelse som revolutioneret liv”.²¹⁷ Som Rosiek konstaterer, mærkes arven fra Peter Bürgers teoretisering af avantgarden. Forskellen mellem Bürger og Mai synes imidlertid at være, at hvor Bürger kaldte avantgarden for historisk, for allerede overlevet og fejlslagen, så ønsker Mai at genvække den til et paradoksalt liv inden for institutionens og kanonens vægge.²¹⁸ Det er således forvirrende, at Mai på den ene side plæderer for kunstens omkalfatrende virke, ikke som følge af opbyggelighed, som det var tilfældet hos Brostrøm, men som en følge af en praksisorienteret indskrivning af kunsten i hverdagslivet, mens hun på den anden side indfører denne “aktionskunst” i institutionens haller. Det var vel netop institutionen, avantgarden forsøgte at nedbryde?

216 Mai 2000, s. 537.

217 Mai 2005, s. 52 og Mai 1999, s. 33.

218 Jf. Rosiek 2005, s. 159.

I det ovenstående forefindes det grundlæggende problem. Den institutionalisering af kunsten, som en litteraturhistorieskrivning udgør, er per se i modstrid med en forestilling om det åbne og grænseløse. Litteraturhistorie er grænsedragninger, og kriterierne for disse bør derfor også tydeliggøres, så de står mål for kritik. Men hos Koldingskolen skal der både være tale om et opbrud fra modernismen og en opløsning af forestillingen om en udviklingslogik. Der skal både være tale om litteraturens grænseløshed og dens indrømmelse i litteraturhistorien. Her synes Rosieks anke at være stærkest. I sin artikel undersøger han derfor igen og igen de kriterier og dermed også den normativitet, som ligger til grund for Koldingskolens litteraturhistorie. Resultatet synes at være en underlig konstruktion, hvor førnævnte avantgarde samt en realistisk litteratur opprioriteres på bekostning af andre former.²¹⁹

Problemet er imidlertid ikke, at Koldingskolen er normativ. Som nævnt tidligere finder jeg det yderst usandsynligt at skrive en litteraturhistorie, ja, blot at skrive, uden allerede at befinde sig i et normativt felt. Men det normative behøver omvendt heller ikke at reduceres til blot at være en subjektiv vurdering af et givent felt, som så hypostaseres/kanoniseres i forsøget på at tilskrive subjektiviteten en form for objektivitet. Når Brostrøm prægnant ekspliciterer sin normative kunstopfattelse, forsøger han samtidig at argumentere for den, ligesom han åbent lægger den frem for kritik. Med andre ord forsøger han at objektivere den ved at anskue den fra forskellige vinkler. Koldingskolen undsiger sig derimod sådan en objektiviseringsproces ved på den ene side at prætere, at der er tale om et åbent felt og på den anden side at foretage afgrænsninger i et sådant felt. Dermed kommer deres normative historieskrivning også i højere grad til at emme af personlige præferencer (hvilket også illustreres af den besynderlige opprioritering af så forskelligartede udtryk som avantgarde og realisme), som uargumenteret kanoniseres.

Den grundlæggende pointe er, at man ikke kan undgå hierarki og værdidomme, men man kan tydeliggøre linsen, kriterierne, rammerne, som tingene anskues igennem. Dermed åbnes et rum for kritik – et rum for andre formers normative manifestationer. Og måske vil man endda kunne åbne et rum for en multifacetteret levende litteraturhistorie, som ikke udgrænser særegne kunstneriske udtryk, men tværtimod tager dem på ordet – uanset om de arbejdede med samtidighed, pluralisme og heteronomi eller brud, enhed og autonomi eller noget helt tredje.

I en sådan litteraturhistorie ville der muligvis også være et rum forbeholdt den groteske modernisme, som i sin kulturpessimisme og negativt dialektiske formarbejde ikke passer ind hos hverken Brostrøm eller Mai. I næste kapitel vil jeg undersøge og uddybe mulighederne for dette.

219 Jf. Rosiek 2005, s. 159-160.

KAPITEL 13

MODERNISMENS MONSTRØSITET

Ivan Malinovskis digtekunst står i særlig grad i centrum for debatten om dansk litterær modernisme, eftersom såvel Brostrøm som Borup hævder, at netop hans digte eksemplificerer deres respektive litteraturhistoriske konstruktioner.

Brostrøm fremhæver motivverdenen i digtsamlingen *Galgenfrist* fra 1958 som værende "modernismens fællesmotiver".²²⁰ Ifølge Brostrøm kredser digtene overordnet om binære strukturer som jeg-du, jeg-omverden og jeg-udslettelsen. Digtsamlingen udtrykker en splittelsestematik, som udfolder sig i prototypisk form i samlingens kanoniserede åbningsdigt "DISJECTA MEMBRA", hvor blikket kun synes at åbenbare en evig splittelse, usikkerhed og forfald.

Mens Brostrøm altså iscenesætter Malinovski i hjertet af sin egen modernismeopfattelse, gør Borup det samme. I hendes optik repræsenterer Malinovskis digtning et forstadium til de af Koldingskolens kanoniserede forfattere:

Malinowski insisterer på og praktiserer i sit værk den samtidige anvendelse af forskellige udtryksformer. Fra Malinowski går der en direkte linje til Peter Laugesen og Dan Turéll, som på hver deres måde genopdager og transformerer klassiske traditioner, hverdagsprog, avantgardekunst og populærkultur ind i nye genrer og former.²²¹

Ordet værk er værd at hæfte sig ved i denne sammenhæng. Det forbliver nemlig uklart, om hun med "værk" henviser til *Galgenfrist*, som udgør Brostrøms udgangspunkt, eller Malinovskis oeuvre i sin helhed. Spørgsmålet er interessant, fordi Malinovski gennemgår en vis udvikling, som bl.a. markeres af, at han begynder at stave sit navn med w. I særligt forfatterskabets midterfase antager digtene en langt mere samfundsvendt form. Disse digte kunne muligvis i en vis grad passe ind i Koldingskolens åbne felt, fordi sporene af en autonomiæstetik svinder ind. I Borups digterportræt af Malinovski i *DANSKE DIGTERE i det 20. århundrede* argumenterer hun imidlertid for, at også *Galgenfrist* bør indsættes i ovenstående citats ramme. Eksempelvis argumenterer hun for, at *Galgenfrists* digtes sammenstilling af billeder med forskelligt semantisk indhold er udtryk for en collageteknik, hvorved hun implicerer en sammenhæng mellem Koldingskolens formpluralisme og Malinovskis teknik i digtsamlingen. Ydermere rummer digtenes form ofte spil på fortidige former: "DISJECTA MEMBRA" minder om Erik Lindegrens sprængte sonetter, og "TAVLE" spiller på barokkens triptykon. Argumentationen er dog ikke overbevisende. For det første er Borups påpegning af Malinovskis brug af collage-begrebet relativt intetsigende. For som litteraturteoretikeren Hugo Friedrich (1904-1978) har gjort opmærksom på, er skabelsen af sansemæssig irrealitet ved hjælp af sammenstillingen af modsatrettede elementer en

²²⁰ Brostrøm 1960, s. 55.

²²¹ Borup 2005, s. 123.

velkendt teknik, som man finder overalt i modernismen.²²² For det andet er brugen af traditionens former ikke diskvalificerende i forhold til Brostrøms modernismekonstruktion. Også hos Villy Sørensen synes der at være gjort brug af såvel semantiske sammenbrud som af traditionens former. I "Det ukendte træ" er det eksempelvis eventyrformlen, som krydstilles et moderne psykoanalytisk problemkompleks, der derudover krydres med tidlige anakronismer. Brandmænd eksisterer side om side med kareter osv.²²³ Ydermere glemmer Borup i sin ivrighed efter at finde stilistiske ligheder mellem Koldingskolens formpluralisme og Malinovskis formbrug at se på, hvad formbrugen er udtryk for. I "TAVLE" er brugen af barokkens triptykon f.eks. udtryk for en negation af formens forløsende virke. I lighed med en typisk barokbrug er kristusbilledet i centrum af digtets tredeling. Men i stedet for at pege på frelseren og forløsningen danner værket indholdsmæssigt og grafisk en bombe, som udsletter subjektet. Historiens former reaktualiseres på denne vis blot for at demonstrere deres tomhed.²²⁴ Således synes digtet snarere at kritisere end at tilslutte sig en naiv pluralisme. Nok er formerne tilgængelige, men de er også samtidig tomme skaller.

Selvom Borups kritik af Brostrøms modernismekonstruktion og genlæsning af Malinovskis forfatterskab måske nok formår at påpege nye vinkler på Malinovski, synes den lige linje til Laugesens og Turélls formlege dog at være svær at få øje på. Alligevel er læsningen af *Galgenfrist* interessant, fordi Borup reelt befrier værket fra såvel modernismekonstruktionen som Koldingskolens supermarkedsæstetik. Borup karakteriserer nemlig i sin korte læsning af "DISJECTA MEMBRA" digtet som en spænding "mellem splittelse og sammenhæng".²²⁵ Således synes digtet og digtsamlingen i sin helhed altså hverken at passe ind i en psykoanalytisk, opbyggelig modernismekonstruktion eller en tilsvarende pluralistisk konstruktion, hvor digteren som suverænt subjekt kan lege med historiens former og frit sammensætte dem efter behag. I stedet markerer *Galgenfrist*, som Borup også selv er inde på, den spændingsfyldte dynamik mellem historiens former og formfrigørelsen, imellem meningstilskrivelse og -negation: digtet i balancegang på en knivsæg. Jeg vil derfor argumentere for, at *Galgenfrist* hverken hører hjemme hos Brostrøm eller Borup, men tværtimod er en del af den groteske modernisme. Dette skal forsøges tydeliggjort i en kort læsning af "FRAGMENT FRA EN REJSE" fra digtsamlingen.

Mellem sorg og sindssyge

Urfuglens skralde i den vågne nat
Fårenes søvnløse spor over fjeldet
Ørreden i sit omvendte bjerg af krystal
I støvet et øje der spørger efter sit låg

222 Friedrich 1968, s. 85.

223 Jf. Sørensen 1953.

224 Borups brug af collage-begrebet vækker undren. Traditionelt forstås collage som en samtidighed af former uden at nogle af disse har forrang. En sådan nivellering identificerer hun ikke hos Malinovski. At Malinovski kritisk sætter forskellige former i spil og som oftest tømmer dem for betydning, bevirker ikke, at der er tale om en collage-teknik.

225 Borup 2001, s. 71.

utrøsteligt som en muldvarp fordrevet fra sin hule

Et blik så åbent som et sår så bange
nødtvungent vidne til et tydeligt landskab

Dets drøm: en si til at drikke mørke
et flygtende vandspejl en dans af frugter

Det ser månen der græder og græder
i en kres af sindssygt kukkende gøge

Det ser sig selv som bytte for en gåde
af ubestridelige meridianer og udtømmende årsager

Det ser fjeldet det ser ørreden
det siger "nej tak fasten er forbi"

Det ser og længes efter den leende
fugl bag spejlet og smertens revers

Ørreden i sit omvendte bjerg af krystal

Fårenes søvnløse spor over fjeldet

Urfuglens skralde i den vågne nat²²⁶

“FRAGMENT FRA EN REJSE” fremstår tilsyneladende som en helhed, der lukker sig om sig selv. Formelt ses dette ved, at de tre første verselinjer gentages i spejlvendt form i digtets tre sidste. Begyndelse og afslutning danner derved en ramme, der peger ind mod digtets centrum som spejlets brydningsflade, hvorfra identiske verdener synes at udfolde sig i hver sin retning. Fra dette centrum spaltes alle fremstillinger sig ud i dobbeltheder. Ørreden befinder sig i et bjerg af krystal, da havet fra overfladen fremstår som et massiv, der samtidig spejler fjeldets massiv i sig. Fårenes søvnløse spor over fjeldet markerer en aktivitet, som samtidig er fraværende. På samme vis negeres også månens gråd af kredsen af sindssygt kukkende gøge. Gøgene sidder i en kreds, der indrammer månen, og sender deres sindssyge kuk opad, mens månen sender tårer nedad. Øjet er fanget i et vakuum mellem vanvid og sorg, mellem krystalbjergets massiv og fraværets hvileløshed. Denne fastlåsning af subjektets udsigelsesmuligheder manifesterer sig bl.a. igennem digtets nominalstil. Det er Ingen, der hører “Urfuglens skralde i den vågne nat” eller ser “Fårenes søvnløse spor over fjeldet”. Og kun tingenes fravær kan gribes; det er urfuglens *skralde*, fårenes *spor*. Ligeledes tematiserer de få handleverber, der knytter sig til subjektet (spørge, længes), fraværet. I modsætning til Koldingskolens forestillinger om en formpluralisme, som subjektet frit kan begå sig i, fremstiller digtet et subjekt, der selv er i færd med at blive til en fast, reduktiv form. Subjektet er tingsliggjort i en sådan grad, at det er reduceret til et øje og tvunget til at udfylde øjets funktion – at se:

I støvet et øje der spørger efter sit låg

utrøsteligt som en muldvarp fordrevet fra sin hule

Øjet er uden sit låg som en muldvarp uden sin hule. Fastlåst i tingsliggørelsen sammenstilles subjektets og muldvarpens utryghed i et billede, der spejler hinandens modsætning og

226 Malinovski 1964, s. 27.

dermed på én gang tematiserer forskellen og ligheden. For øjet er det fraværet af mørket, der skaber utrygheden, mens det for muldvarpen er fraværet af evnen til at se. Ligeledes benyttes en lignende teknik i de efterfølgende vers:

Et blik så åbent som et sår så bange
nødtvunget vidne til et tydeligt landskab

Sammenstillingen af det åbne blik og det bange sår låner sin metaforiske kraft fra hinanden, da det ville være mere åbenlyst at tale om et bange blik og et åbent sår. Den overraskende krydsstilling af adjektiverne hjælper således til at synge billedet sammen på trods af dets karakter af sammenligning. Figuren fremstår vakkende, på engang splittet i to og samtidig indeholdt i et. Og grunden til decentraliseringen af synsvinklen er paradoksalt nok, at øjet er vidne til et *tydeligt* landskab. I en verden af “ubestridelige meridianer og udtømmende årsager” efterlades intet rum til det subjektives særegenhed. I sin tydelighed udgrænser verden subjektet og reducerer det til funktion – dets længsel, en klagesang af fravær.

Digtet synes altså at bestå af en omvendingspraksis, hvor dets enkelte billeder bliver til selvnegerende fragmenter, hvorved kun konturerne af meningstabet kan anes. Denne radikale opløsning modsvares imidlertid samtidig af digtets harmoniske organisering: at det lukker sig om sig selv. Mens digtet indefra tømmes for mening, synes det altså samtidig også at være meningsfuldt organiseret udefra. Men autonomien, digtets hermetiske lukkedhed, synes ikke at udgøre en garant for mening og sandhed. At digtet får afgrænset form i det distancerede blik, bliver tværtimod endnu et billede på ødelæggelsen og meningstabet. Formens løfte om forsoning og helhed viser sig at destruere selvsamme, eftersom den fremstår som en tom skal, der kun kan fremvise sit fejlslag. Ligesom blikkets opløsning i digtet således er forankret i dets syn af et “tydeligt landskab”, er selve digtets opløsning også forankret i det distancerede blikets formgivning. Både kunsten og subjektet er således fanget i en dobbeltposition, hvor de, for at afgrænse sig selv, må være på afstand til sig selv. Kun herigennem kan autonomien etableres. Samtidig udtrykker denne afstand netop en splittelse, som af den grund også ødelægger muligheden for at opnå forsoning og selvidentitet.

Malinovskis digt udtrykker altså en konsekvent udtømmning af et muligt formindhold igennem formgivning. Hermed retter digtet også kniven mod sig selv som mulig beholder for forsoning og forløsning. Det illustreres yderligere i digtet igennem en fingeret forsoning. I selve det æstetiske rum presses såvel natur som metafysik ind i videnskabens rammer. Fjeldet og det omvendte krystalbjerg er således indeholdt i geometriens trekant, mens månen og kredsen af gøge er indeholdt i cirklen. Samtidig oplades disse figurer med metafysisk kraft, dels gennem deres placering på den vertikale akse, dels gennem ørredens og fårenes allusion til henholdsvis faste og påskefest. Som sådan fremstår natur og kultur forsonet, da naturen presses ind i begrebsliggørelsens rammer. Imidlertid passer formerne ikke fuldstændigt sammen. Månens tårer må modsvares af en modsatrettet bevægelse, hvis symbolets stabilitet skal fastholdes, hvilket resulterer i gøgenes vanvidskuk. Ligeledes afviser øjet ørreden, da fasten allerede er overstået, men af Påskens sejrsmåltid over døden er der kun spor. Digtet modsætter sig på denne vis fornuftens og formgivningens reductive

kalkuler. Forsøget på at forsonne forskelligartede elementer kommer til at fungere som indstifter af fraværet på grund af dets afsløring af sig selv som værende reduktiv.

Ovenstående læsning af digtet besværliggør indpasningen af Malinovskis digtning i såvel Brostrøms modernismekonstruktion som i Koldingskolens åbne felt, eftersom digtet synes at afvise begge yderligheder for i stedet at fastholde sig selv i et mellemrum. Som litteraten Erik Svendsen (f. 1954) skriver i sin fine læsning af *Galgenfrist* i *Læsninger i Dansk Litteratur 4*:

Galgenfrist repræsenterer ikke konfrontationsmodernismen [...] til gengæld er den i dansk litterær sammenhæng et næsten enestående eksempel på modernismens autonomifordring. Uden at kunne leve op til dette nødvendige ideal, og det skisma er måske det mest klassisk moderne i *Galgenfrist*.²²⁷

Netop autonomifordringen problematiserer i høj grad Koldingskolens brug af Malinovski. For nok betjener Malinovski sig af en række forskellige former, men de indgår ikke i et åbent legende fællesskab. Tværtimod fastholdes de i en stram struktur, hvor digtets interne formmæssige og indholdsmæssige modsætninger æder hinanden op i en kontinuerlig dialektisk bevægelse mod et nulpunkt. På den ene side afviser Malinovski dermed en regressiv reaktion på den moderne virkelighed. Fortidens former viser sig kun som ruiner, som subjektet ikke længere kan bebo. På den anden side afviser han også både modernismekonstruktionens oplysningspositive opbyggelighed såvel som Koldingsskolens frihedsglæde ved supermarkedsæstetikken. En sådan vinkel på Malinovskis digtning kommer også til udtryk hos litteraten Peer E. Sørensen (f. 1940), der i sin læsning af "STILLEBEN" fra *Galgenfrist*, samlæser Malinovskis praksis med Adornos kunstforståelse:

I det moderne kunstværk ligger der en *modstand mod mening*, som er dets kritiske moment: det æstetiske objekt er *ikke* principielt forståeligt.²²⁸

Kunstens kritiske potentiale hos Malinovski og resten af den groteske modernisme ligger i den selvnegerende praksis, som unddrager sig at stivne i form. Dermed må kunsten også nødvendigvis undsige sig den varemæssiggørelse, som ligger implicit i Koldingskolens relativisering af det æstetiske.

Prosamodernisme?

Et relevant bud på en nuanceret holdning til den danske litterære modernisme finder man hos Anders Juhl Rasmussen eftersom han i skrivende stund sidder og arbejder på et ph.d.-projekt, som i nogen grad er sammenfaldende med nærværende afhandling. I en nylig artikel i *Kritik* 196 plæderer han for, at modernismeforståelsen udvides gennem etableringen af begrebet "Arenamodernisme". Hans projekt tager udgangspunkt i en række forfattere, som skrev i forlængelse af den nye franske roman og fransk filosofi og romanteori.

227 Svendsen 1997, s. 159.

228 Sørensen 1995, s. 312.

Hovedparten af disse forfattere blev udgivet på eller var tilknyttet forlaget Arena.

På trods af at forfatterne altså forbinder sig til en international bevægelse, som i international litteraturhistorisk sammenhæng har haft betragtelig betydning, har den danske variant sjældent haft bevågenhed. Ligesom jeg mener Rasmussen, at en af grundene hertil skal findes i modernismediskussionens forankring i den lyriske modernisme.²²⁹ Selvom Niels Egebak i en serie mindre værker introducerede moderne fransk tænkning og nyere fransk litteratur, blev de – ligesom Arenas forfattere – læst uden for alvor at sætte sig spor i den danske modernismedebat.

Juhl Rasmussen forsøger at indkredse en særlig form for modernisme igennem en parameterbaseret definition. Han opstiller 10 formelle og 10 tematiske parametre, hvoraf hovedparten skal opfyldes for, at man kan tale om, at et værk er Arenamodernisme. De tematiske parametre er i høj grad dækkende for den groteske modernisme såvel som Arenamodernismen. Det drejer sig eksempelvis om tematikker såsom “Ventetid”, “Individets isolation”, “Eksistentiel krise”, “Identitetskrise”, “Kroppen, det ulækre”, “Skriften, kunstværket” og “Læseren”. De formelle parametre dækker dog ikke i samme grad. Det overordnede udgangspunkt er Arenamodernismens fragmentation af det lineære forløb, som også i allerhøjeste grad er en hovedingrediens i den groteske modernismes prosa. Også parametrene “Isokron tid”, “Autodiegetisk fortæller med indre monolog” og “Udviklingsløse karakterer” er adækvate. Andre parametre – f.eks. “Massiv hypertextualitet”, “Hermeneutisk åbenhed” og “Aktivering af paratekster” – forefindes imidlertid kun i ringere grad.²³⁰

To forhold i Rasmussens definitionsarbejde påberåber sig opmærksomhed. For det første forankrer begrebet “Arenamodernisme” modernismeformen konkret i både tid og rum. Pædagogisk set er dette hensigtsmæssigt, da det sikrer en vis overskuelighed. Men afgrænsningen truer samtidig med at blive intetsigende, fordi den ikke er baseret på formarbejdet og formarbejdets betydning. For det andet er udvidelsen af den forlagsbaserede afgrænsning i form af en række formelle og tematiske parametre en lignende overskueliggørende bevægelse. Men med tjeklisten i hånden tabes samtidig en del af blikket for, hvorledes værkerne betyder. Sammenfatningen af en række væsenstræk siger intet om, hvorfor disse træk er til stede, hvordan de indbyrdes er forbundet og hvad de grundlæggende er udtryk for. I min fremstilling af den groteske modernisme argumenterer jeg for en særegen udviklingslogik, som sammenføjer de tematiske og formelle parametre: subjektet må nødvendigvis være udviklingsløst; identitetskrise og eksistentiel krise er en automatisk forlængelse af det betydende formarbejde, som pågår i den groteske modernisme; dette formarbejde er udtryk for en særlig holdning til sandhed, og dermed også til metafysik. Mens Rasmussen således forsøger at afgrænse sin definition ved at finde konkrete træk ved det Arenamodernistiske værk, afgrænser jeg den groteske modernisme ud fra dens metafysiske gehalt. Det enkelte værks tematiske indhold udspringer med andre ord af dets formarbejde, fordi dette arbejde demonstrerer en særlig holdning til det metafysiske. Problemet illustreres måske tydeligere i det forhold, at Rasmussens modernisme er reduceret til kun at omhandle prosaen, fordi en række af de stiltræk, han lægger til grund for definitionen, er særegne for den. Men selvom stiltræk – ud fra en bogholders synsvinkel – er

229 Rasmussen 2010, s. 3.

230 Jf. Rasmussen 2010, s. 6.

fremragende til at systematisere et heterogent felt, så tabes det allervigtigste ved kunsten af syne: hvad vil den mig; hvad er stiltrækkene udtryk for? Den bevægelse, det formmæssige arbejde, som de enkelte stiltræk og tematiske parametre udspringer af, må være grundlaget for en definition.

Med ovenstående kritik in mente skulle det gerne allerede være tydeligt, at der er markante forskelle mellem Rasmussens og nærværende afhandlings forsøg på at nuancere modernismefeltet. Forskellene kan dog fremhæves yderligere. Eksempelvis kan mine billedkunstnere ikke passes ind i hans eksklusivt litterære definition. Ser man nærmere på de forfattere, han behandler, har vi også undgået sammenfald. Det er imidlertid mest udtryk for tilfældighed og nuanceforskelle i vinklingen. Han behandler bl.a. Peter Seeberg, Peer Hultberg og Jens Smærup Sørensen. Hultberg har jeg tidligere nævnt som denne afhandlings store udeladelsessynd, mens Smærup Sørensen og Seeberg begge befinder sig i periferien af min udlægning af den groteske modernisme. At de ikke er medtaget, skyldes en række forhold. For det første har jeg bevidst valgt at fokusere på en række værker, som jeg fandt kraftigt underbelyste, mens Rasmussen synes at have fokuseret på værker, som i en eller anden forstand allerede er kanoniserede. For det andet er hans arbejde bl.a. et forsøg på at genlæse en række romaner, som traditionelt er blevet anskuet som postmoderne, og indsætte dem i en international modernistisk tradition, mens jeg – omvendt – løsriver mine romanforfattere fra en traditionel realistisk optik.²³¹ For det tredje er min løsrivelse funderet i en subjektproblematik og -diagnostik, mens Rasmussens løsrivelsesforsøg (i tråd med hans fokus på stiltræk) er af genreteoretisk art. Det betyder også, at grænsedragningerne hos ham og jeg sættes forskelligt. Med sit genreteoretiske udgangspunkt argumenterer han for, at “modernisterne udvider romangenren, postmodernisterne blander høj- og lavkulturelle genrer, og avantgardens forfattere overskrider genrerne”.²³² Ud fra sådan en udlægning definerer han Hultbergs *Requiem* som modernistisk, mens den senere *Byen og Verden* er postmodernistisk. Jeg ville imidlertid hævde, at begge “romaner” falder ind under den groteske modernisme. Ganske vist er subjektframstillingen i *Byen og Verden* langt mere plastisk end i *Requiem*. Men også *Byen og Verden* lukker sig om sig selv og negerer sit eget udsigelsespotentialer.²³³

Den overordnede forskel mellem Rasmussens og denne afhandlings ærinde er altså selve grundlaget for definitionen af forskellige moderniseretninger. I den henseende tegner der sig nye fællesskaber. For selvom Rasmussen i sin artikel opponerer mod Mais og Borups åbne pluralistiske felt er hans og Koldingskolens argumenter sammenfaldende i den forstand, at de begge fokuserer på værkets stiltræk eller tematik som grundlag for afgrænsning. Omvendt opponerer jeg kraftigt mod Brostrøms oplysningspositive metafysik, men tilslutter mig samtidig holdningen om, at udgangspunktet for en definition af modernisme nødvendigvis må handle om formsprog som udtryk for erkendelse.

231 Jf. Rasmussen 2010, s. 10.

232 Rasmussen 2010, s. 17.

233 For en uddybende læsning af *Byen og Verden* som grotesk modernisme, se Lübker 2007.

Inkarnationer af metafysik

Som jeg har redegjort for tidligere, formår samfundsmæssige, tematiske eller stilistiske forhold ved et givent værk sjældent at fastholde værkets betydende momenter. Samme holdning synes litteraturhistorikeren Michael Bell at fremføre. I stedet foreslår han, at grænsedragninger i modernismefeltet kan foretages med udgangspunkt i værkets metafysik. I "The Metaphysics of Modernism" skriver han:

Whereas Joyce's apparant verbal density is ultimately transparent, allowing the reader to possess its world and know there are no transcendental meanings, Kafka's enigmatic simplicity incites interpretation, a need for meaning, only to frustrate it. The anguish of Kafka's fiction, whatever its other causes or implications, comes from desire still to find, rather than create, a meaning.²³⁴

Bell etablerer tre forskellige positioner:

Hos Joyce kan vi meningsfuldt erfare, at der ikke er nogen mening. Selvom positionen altså på overfladen foretager et opgør med en forestilling om transcendental mening, så genindstifter den alligevel meningsfuldheden i læserens etablering af sig selv som suverænt subjekt, der kan overskue og beherske værket og uddrage en endegyldig meningsfuldhed fra det. Denne position svarer i rimelig grad til Brostrøms opbyggelige modernismekonstruktion. Det digteriske udtryk er ganske vist splittet, men i erkendelsen af denne splittelse ligger samtidig muligheden for overskridelse og fremskridt.

En anden position er, at det er op til subjektet selv at generere (: create) mening. Denne position svarer til postmodernismens glade attituderelativisme, som er kendetegnet igennem dens formsprængende og nivellerende arbejde. Men med nivelleringen forsvinder også værkets indre kontraster til fordel for evigt ekspanderende formleje. Det er her, Koldingskolens åbne felt er at finde.

Endelig har vi Kafkas fastholdelse af en dobbelthed mellem meningstilskrivelse og negation, hvor subjektets fortolkende arbejde indskrives i og undermineres af værket selv. Kafkas position svarer i høj grad til min forståelse af den groteske modernisme. Internationalt er det nemt at identificere kunstnere, der arbejder med denne form for modernisme, simpelthen fordi deres gennemslagskraft har været enorm på trods af, at de ikke har udgjort en samlet bevægelse, men snarere har dyrket deres særegne form for modernisme i ensomhed – adskilt fra hinanden i både tid, men allermest rum. I Danmark er denne gennemslagskraft dog udeblevet, hvilket muligvis kan tilskrives modernismekonstruktionens dominans. Men selvom den litterære modernismes fokus på det lyriske og det opbyggelige sandsynligvis i en vis grad har skygget for denne mere internationalt funderede modernisme, så skal de væsentlige grunde til den manglende behandling nok snarere findes i en række simple empiriske forhold. Undersøgelsen af modernistiske tekster er, som allerede nævnt, i høj grad knyttet til uddannelsesinstitutionerne, og i denne sammenhæng gør lyrik eller noveller sig bedre. Ydermere har forfattere som Skov, Grønfeldt og også i en vis grad Eriksen sjældent sat sig i scene i modernismedebatten. Og endelig er deres litteraturs radikalitet – som netop antydnet om Kafka og de andre udenlandske kunstnere, der er en del af

234 Bell 1999, s. 14.

den groteske modernisme – af en sådan art, at den har svært ved at indgå i en traditionel litteraturhistorie: den groteske modernisme afgrænser sig ikke som et generationsudtryk eller et gruppefællesskab. Den iscenesætter sig ikke i nævneværdig grad i forhold til en dansk historisk kontekst, fordi inspirationen kommer fra fransk og tysk og østeuropæisk modernisme. Stilistisk set er dens forskellige udtryk for uens til, at stil kan danne grundlag. Og selvom utopien også for den groteske modernisme er drivkraften i de enkelte værker, så synliggøres den ikke. På denne vis er der ingen vinkler, hvorfra en litteraturhistorisk skrivning kan gribe den. Det samme gælder, men i mindre grad for den groteske modernismes billedkunstnere. De behandlede billedkunstnere skæbne har været lidt bedre. Både Bloom og Haugen Sørensen har haft en vis bevågenhed i kunsthistorisk sammenhæng, på trods af at de ikke passer ind i en dansk gruppering. I billedkunstens universalsprog har de dog kunnet påberåbe sig international opmærksomhed, og er af den vej også blevet relativt uomgængelige for den danske kunsthistories forfattere. For Lage forholder det sig anderledes. Uden international opmærksomhed og med fastholdelsen af en radikal dobbelthed i sine værker har den danske kunsthistories forfattere fattet ord, fordi de ikke har haft en historisk eller metafysisk forståelsesramme, hvorigennem værkerne kunne gribes.

Pointen med ovenstående er at påpege, at litteratur- og kunsthistoriens vinkler nok har været blinde for den groteske modernismes særegne udtryk, men at blindheden også skyldes den groteske modernismes egen modstand mod mening. Dermed fremstilles også historieskrivningens problem: de forskellige brudflader i modernismediskussionen udtrykker forskeres applikation af ét meningsbegreb på kunsten. I stedet ville det være mere formålstjenstligt at forsøge at identificere eller skitsere en række forskellige meningsbegreber, som de kunstneriske udtryk kan forstås i forlængelse af. Jeg anerkender, at man ikke derved undslipper normativiteten. Værkernes form og formarbejde ligger ikke “derude” som statiske objekter, som forskeren kan uddrage essensen af. Det betyder imidlertid ikke, at man ikke kan tilnærme sig en objektivitet. At sandheden ikke er tilgængelig, betyder ikke, at alt er lige usandt. I denne afhandling har jeg derfor også forsøgt at forankre mine læsninger af værkerne i så høj grad som muligt i deres materie og deres formmæssige arbejde. Selvom en sådan tilgang ikke er fri af min egen optiks blindheder, mener jeg, at den i højere grad fastholder værkernes egenart i forhold til eksempelvis et litteraturhistorisk perspektiv, som nivellerer alle formers egenart på basis af identifikationen af *visse værkers* ydre attributter, hvorudfra en litteraturhistorie ekstrapoleres.

Som jeg yderligere har argumenteret for, udtrykker forskellige værkers materie og formarbejde særlige forhold til mening og sandhed. Netop sådanne forhold ser jeg i lighed med Michael Bell som oplagte til at foretage distinktioner mellem forskellige kunstneriske udtryk, da disse, efter min mening, er konstituerende for, hvorfor kunst skabes og har et publikum. Kunst er muligvis også gold ekvilibrisme eller nyhedens blotte underholdningsværdi. Men adskiller kunsten sig ikke fra ren teknik eller kulturindustri, er det svært at se, hvorledes et begreb om kunst overhovedet skal kunne opretholdes.

Som set i det ovenstående gennemsyrrer normativiteten selve fundamentet for denne afhandling. En holdning om at kunst betyder noget, vil noget og forsøger at manifestere denne betydning og villen i formarbejdet ligger til grund for min koncipering af en mulig historieskrivning. Forsvaret lyder i al simpelhed, at en sådan koncipering i det mindste

stræber efter at forstå og redegøre for kunstens mangfoldige udtryk og positioner frem for at fremhæve særlige vinkler for derigennem at farve alt i dette lys. Brostrøms opbyggelige modernisme og Koldingskolens pluralistiske felt er begge udtryk for subsumeringen af kunsten under hver deres meningsbegreb, fordi det enkelte meningsbegreb hos begge bliver sat som ramme for overhovedet at tale om kunst. Jeg plæderer derimod for en litteratur- og kunsthistorie, hvor de forskellige forhold til mening (og dermed også til metafysik), som manifesteres igennem det kunstneriske arbejde, danner grundlaget for at fremstille kunstens væsen og udtryk. I en sådan litteratur- og kunsthistorie ville en række forskellige meningsbegreb kunne udfolde sig side om side – som særegne afsnit med hver deres udviklingslogik og interne hierarkisering. Historikerens opgave er dermed at forsøge at identificere grænsedragningerne mellem de forskellige meningsbegreber og fremstille den logik, der kendetegner sådanne begreber. Det betyder imidlertid også, at idéen om fremskrivningen af én overordnet lineær historie erstattes af en fragmenteret historieskrivning, hvor der til hvert meningsbegreb, hver inkarnation af metafysik, udfolder sig et særegent syn på og brug af fortiden.

Jeg har i denne afhandling leveret et bud på, hvorledes den groteske modernisme forholder sig til historien ud fra sit særegne meningsbegreb, som arbejder imod meningen selv. Dermed har jeg forsøgt at redegøre for den selvforståelse, som ligger immanent i det konkrete æstetiske udtryk. Det er mit håb, at den groteske modernisme således kan indtræde i et overordnet litteraturhistorisk og kunsthistorisk felt, hvor også andre positioner udfolder deres historicitet og metafysik. Gevinsten ved en sådan form for historieskrivning er dels fremstillingen af historien som et dynamisk mangesidet felt, dels et blik for en lang række kunstnere som ellers overses, fordi deres særegne udtryk ikke passer ind i den historiske eller teoretiske vinkel, der anlægges.

AFSLUTNING

Som jeg har pointeret i mine læsninger af den groteske modernismes prosa, fordrer afslutninger sædvanligvis en vis form for finalitet, hvorigennem læseren kan overskue værkets enkelte tids-*punkter* og indsætte disse i en meningsgivende totalitet. Ifølge litteraturforskeren Peter Brooks synes en sådan meningstotalitet imidlertid i stadig stigende grad at blive problematiseret i den (grotesk) modernistiske kunst: "Ends, it seems, have become more difficult to achieve."²³⁵ Dermed opstår også et skisma mellem forskning og kunst. For forskeren forventes stadig at afdække, inddæmme, kategorisere og redegøre. Mens forskeren altså forsøger at fastholde et kunstværks betydende momenter, arbejder selvsamme værk, i særligt den groteske modernisme, i en kontinuerlig proces, hvor dets enkelte momenter negerer hinanden og sig selv i forsøget på at undslippe at stivne i mening. Derfor bliver behandlingen af en sådan kunst også ofte yderst mangelfuld. Indkredsningen af den bliver baseret på ydre momenter, som sjældent siger noget om kunstens måde at være på. I denne afhandling har jeg bl.a. demonstreret, hvorledes det kommer til udtryk som stilfetichering, etablering af generationsfællesskaber eller i fastholdelsen af kunsten på basis af geografisk eller tidslig lokalitet. I stedet for at falde i sådanne gruber af overfladiskhed har jeg ønsket at fastholde emnet for denne afhandling, den groteske modernisme, som proces. Det betyder imidlertid også, at spørgsmålet om kunstens meningsfuldhed kun kan tilnærmes negativt. Det er kun igennem analysen af, hvorledes kunsten fastholder sin ikke-mening, at dens eventuelle meningsfuldhed kan komme til udtryk. For i fastholdelsen af kunstens gådekarakter fremtræder også sporene af det ikke-identiske, og hermed påpeger kunstens fundamentale uforståelighed en sandhed om grænsen for erkendelse og mening. Forsøger man derimod at gribe kunsten igennem dens ydre momenter – at lade det rationelt meningssøgende blik gennemlyse kunsten, som fortælleren forsøger det i "The Fall of the House of Usher" – vender gådekarakteren tilbage som en hjemsøgelse:

Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache. Er äfft clownshaft; ist man in den Kunstwerken, vollzieht man sie mit, so macht er sich unsichtbar; tritt man heraus, bricht man den Vertrag mit ihrem Immanenzzusammenhang, so kehrt er wieder wie ein spirit.²³⁶

Mens jeg med denne afhandling har forsøgt at fastholde værkernes dobbelthed i de konkrete analyser, forholder det sig anderledes med min udfoldelse af den groteske modernismes historiske og teoretiske bagtæppe. For det første præsenterer jeg historien som en udviklingslogik, der fører til den groteske modernisme som det naturlige udløb. Dermed risikerer min fremstilling netop også at blive et forsøg på at gennemlyse kunsten – at gribe den i form af en ydre historisk bevægelse. For det andet gribes de enkelte momenter i et sådant udviklingsforløb ikke igennem deres særegenhed, men igennem deres *relation* til samfund og samtid og den historiske bevægelse, de retrospektivt opfattes som en del af.

²³⁵ Brooks 1984, s. 313

²³⁶ Adorno 1970b, s. 182-183.

Det vil sige, at de enkelte fortidige kunstneriske udtryk ikke gribes og forstås som kunst, men i stedet anskues som historiske momenter, hvis væsenskarakter er deres position i et forløb. Kunstværkerne bliver til manipulerbare artefakter i afhandlingens indarbejdelse af dem i en udviklingslinje, der peger frem mod den groteske modernisme. Af formidlingsmæssige årsager har jeg fastholdt den klassiske kronologiske opbygning, men reelt burde fremstillingen vendes på hovedet. For den historiske bevægelse udspringer af og fungerer som legitimation for den groteske modernisme. Dermed etableres også en særlig form for dobbelthed, hvor historien både er et bagtæppe, som udgør et afsæt for den groteske modernisme, men også et resultat af selvsamme. Historien er både årsag og konsekvens. Det har jeg forsøgt at demonstrere ved dels at gribe det historiske som en processuel bevægelse af tilblivelse og negation, som derved mimer den groteske modernismes eget arbejde, dels at pointere historiens falskhed. Afhandlingens lineære fremstilling flosser altså i en vis grad, ligesom den groteske modernisme, sig selv op indefra. Dermed leverer den heller ikke endegyldige svar. Formålet med denne afhandling har været at give stemme til en særlig variant af modernismen, som i en dansk kontekst har været underbelyst; men der er ingen endelig orden, hvori det groteske eller den groteske modernisme kan fastholdes. I stedet for svar har afhandlingens sigte dermed været at give rum for det spørgende og kritiske moment, som står centralt i den groteske modernisme, og se på hvorledes dette moment konstrueres – både internt i de enkelte værker, men også i et historisk lys.

Med en vis ret kan man således kritisere både den groteske modernisme og nærværende afhandling med Regina Spektors ord fra "Blue Lips": "God, this is all there is?" Ja, intet endnu færdigt og alt ugjort. Bævende på grænsen til ingenting. Blussende af et tavst håb. En åbning mod det hvide papir, hvor fabuleringer og fortællinger endnu og atter er mulige. Dét er den groteske modernisme. Og dét har denne afhandling fremvist.

Det er dog noget.

BIBLIOGRAFI

- Adorno, Theodor W. *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970a.
- . *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970b.
- Andersen, Carsten. "Den helt rigtige vinder – interview: Vibeke Grønfeldt." I *Politiken*, 15. 01 2000.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abenländischen Literatur*. Bern: Franke, 1946.
- Bach-Nielsen, Carsten. "Mere glæde end gru." I *Kristeligt Dagblad*, 24. 08 2002.
- Bailey, J.O. "What Happens in "The Fall of the House of Usher"?" I *American Review*, 1964.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Oversat af Helene Iswolsky. Indiana: Indiana University Press, 1984 (1965).
- Ball, Larry F. *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Barasch, Frances K. *The Grotesque – A Study in Meanings*. The Hauge: Mouton & Co, 1971.
- Baudelaire, Charles. "The Essence of Laughter." I *The Mirror of Art*. Oversat af Jonathan Mayne. London: Phaidon Press, 1955 (1855).
- Bell, Michael. "The metaphysics of Modernism." I *The Cambridge Companion to Modernism*, af Michael Levinson (red.). Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Beveridge, Allan. "A disquieting feeling of strangeness?: the art of the mentally ill." I *Journal of the Royal Society of Medicine*, 2001.
- Bieganowski, Ronald. "The Self-Consuming Narrator in Poe's "Ligeia" and "Usher"." I *American Literature*, 1988.
- Blanchot, Maurice. *The infinite conversation*. Oversat af Susan Hanson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993 (1969).
- Borup, Anne. "Den danske modernismekonstruktion. Ud af modernismen ind i litteraturen." I *Modernismen til debat*, af Anne Borup, Morten Lassen og Jon Helt Haarder (red.). Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2005 (2000).
- . "Ivan Malinowski." I *DANSKE DIGTERE i det 20. århundrede* Bind II, af Anne-Marie Mai (red.). Kbh.: Gads Forlag, 2001.
- Brain, R.M. "The Romantic Experiment as Fragment." I *Hans Christian Ørsted and the Romantic Legacy in Science*, af Robert M. Brain, Robert S. Cohen og Ole Knudsen (red.). Dordrecht: Springer, 2007.
- Bramsen, Henrik og Knud Voss. *Dansk Kunsthistorie 5*. Kbh.: Politikens Forlag, 1975.
- Brandt, Jørgen Gustava. "Vibeke Grønfeldt." I *Det Danske Akademi 1995-2002*. Kbh.: Gyldendal, 2003.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Brostrøm. *Versets løvemanke*. Kbh.: Kunst og kultur, 1960.

- Brostrøm, Torben. "Det umådelige mådehold." I *Modernismen til debat*, af Anne Borup, Morten Lassen og Jon Helt Haarder (red.). Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2005 (1959).
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, af Adam Phillips (red.). Oxford: Oxford University Press, 1990 (1757).
- Butler, Judith. "The Body Politics of Julia Kristeva." I *Hypatia*, 1989.
- Bürger, Peter. "The Portrait as a Problem for Modernist Art." I *Francis Bacon: The Violence of the Real*, af Armin Zweite (red.). London: Thames and Hudson, 2006.
- Davies, Hugh og Sally Yard. *Francis Bacon*. London: Abbeville Press, 1986.
- de Man, Paul. "Phenomenality and Materiality in Kant." I *Aesthetic Ideology*, af Paul de Man, af Andrzej Warminski (red.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: the logic of sensation*. Oversat af Daniel W. Smith. London: Continuum, 2003 (1981).
- Dürrenmatt, Friedrich. *Der Besuch der alten Dame*. Zürich: Diogenes, 1980 (1956).
- Ellis, John M. "Clara, Nathanael and the Narrator: Interpreting Hoffmann's *Der Sandmann*." I *The German Quarterly* 54, 1 (1981).
- Eriksen, Jens-Martin. *Den hvide væg*. Kbh.: Gyldendal, 1990.
- . *Det inderste rum*. Helsingør: Per Kofod, 1994
- . *Forfatteren forsvinder ind i sin roman*. Kbh.: Lindhardt og Ringhof, 2005.
- . *Jim og jeg*. Kbh.: Gyldendals bogklubber, 1989.
- . "Mescalero." *Kritik* 101, 1993.
- . *Nani*. Kbh.: Lindhardt og Ringhof, 2003 (1985).
- . *Pilgrim*. Helsingør: Per Kofod, 1995.
- . *Rejse under mørket*. Kbh.: Gyldendal, 1988.
- . *Vinter ved daggry*. Kbh.: Munksgaard/Rosinante, 1997.
- Foster, Hal. "Obscene, Abject, Traumatic." I *LAW and the IMAGE*, af Costas Douzinas og Nead Lynda (red.). Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Frandsen, Johs. Nørregaard. "Sløret er sandheden." I *Dansk Udsyn*, 1995.
- Frank, Niels. "Omstigning til Paradis. Om Villy Sørensens *Digtere og dæmoner* og hvorfor modernismen i Danmark ikke var moderne." I *Modernismen til debat*, af Anne Borup, Morten Lassen og Jon Helt Haarder (red.). Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2005 (2000).
- . "Vibeke Grønfeldt." I *DANSKE DIGTERE i det 20. århundrede*, af Anne-Marie Mai (red.). Kbh.: Gads Forlag, 2000.
- Fregerslev, Peter. *I hænderne på tiden*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2007.
- Friedrich, Hugo. *Strukturen i moderne lyrik*. Kbh.: Arena, 1968 (1956).
- Gombrich, E.H. *Norm and Form; Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon, 1971.

- Grønfelddt, Vibeke. *Den blanke sol*. Kbh.: Gyldendal, 1985.
- . *Din tavshed er min skrift på væggen*. Tisvilde: Charlatan, 1976.
- . *Mindet*. Kbh.: Samleren, 2005.
- . *Sommerens døde*. Kbh.: Gyldendal, 1978.
- Harder, Uffe. "Leif Lage og Samuel Beckett." I *LEIF LAGE – Retrospektiv udstilling 1983*, af Leif Lage (red.). Kbh.: Brøndum, 1983.
- Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque – Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Aurora, Colorado: The Davies Group, 2006.
- Harrison, Thomas. "Laughter and the Tree of Knowledge." I *The Romanic Review* 97, 3/4 (2006).
- Haugen Sørensen, Jørgen. *FØR OG LIDT EFTER Jørgen Haugen Sørensen – Dagbøger*, af Merete Pryds Helle (red.). Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007.
- Hegel, G. W. F. "Vorlesungen über die Ästhetik." I *Werke im Zwanzig Banden, Bd. 13-15*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970 (1838).
- Helleland, Allis. *Jørgen Haugen Sørensen – en biografi*. Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007.
- Hill, Leslie. "Julia Kristeva – Theorizing the Avant-Garde?" I *Abjection, Melancholia and Love*, af John Fletcher og Andrew Benjamin (red.). London: Routledge, 1990.
- Hjernøe, Leif. "Den yderliggående inderlighed." I *LEIF LAGE – Retrospektiv udstilling 1983*, af Leif Lage (red.). Kbh.: Brøndum, 1983.
- Hjordt-Vetlesen, Inger-Lise. *Versioner af kunstneren og romanen i Vibeke Grønfelddts forfatterskab*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2002.
- . "Barnet i historiens kværn." I *Læsninger i Dansk Litteratur* 5, af Povl Schmidt, Anne-Marie Mai, Finn Hauberg Mortensen og Inger-Lise Hjordt-Vetlesen (red.). Odense: Odense Universitetsforlag, 1999.
- Hoffmann, E.T.A. *Der Sandmann*. Årg. I, i *Hoffmann's Sämmtliche Werke*, af E.T.A. Hoffmann. Paris: BAUDRY'S europäische Buchhandlung, 1841 (1817).
- . *Die Elexiere des Teufels*. Berlin: Dunder & Humblot, 1815.
- Horats. *Poetik og kritik – Anden bog af Epistlerne*. Oversat af Ellen A. Madsen. Kbh.: Hans Reitzel, 1996.
- Horkheimer, Max, og Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1969 (1944).
- Hornung, Peter Michael. "For synets skyld." I *Leif Lage: Portrætter*, af Leif Lage (red.). Kbh.: Brøndum, 2002.
- Hovdenakk, Per. "Jørgen Haugen Sørensen." I *JØRGEN HAUGEN SØRENSEN – JEG MENER JEG SER*, af Per Hovdenakk (red.). Silkeborg: Kunstcentret Silkeborg Bad, 2000.
- Hugo, Victor. "Cromwell." I *Ouvres completes de Victor Hugo* bd. 1. Bruxelles: Adolphe Wahlen, 1837 (1827).

- Hulten, Pontus. "Preface." I *The Arcimboldo Effect*, af Pontus Hulten (red.). Milano: Bompiani, 1987.
- Husserl, Edmund. *Cartesianische Meditationen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1987 (1931).
- Haarder, Jon Helt. "Villy og Sørensen. Skitse til genlæsning af et forfatterskab." I *Modernismen til debat*, af Anne Borup, Morten Lassen og Jon Helt Haarder (red.). Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2005 (2000).
- Jensen, Lisbeth Møller. "Fra endnu ikke til ikke længere." *Den blå port*, 1986.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilstkraft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2006 (1790).
- Kayser, Wolfgang. *Das Grotteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Stauffenburg: Stauffenburg Verlag, 2004 (1957).
- Kirkegaard, Jens. "Kærlighed i kunsten er mange ting." I *Cras: tidsskrift for kunst og kultur*, 1978.
- Knippel, Lars Ole. "Hundeslagsmålet." *MORGENAVISEN Jyllands-Posten*, 20. 04 2002.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror*. Oversat af Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982 (1980).
- . *Tales of Love*. Oversat af Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1987 (1983).
- . *The Revolution of Poetic Language*. Oversat af Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984 (1974).
- Lacan, Jacques. *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Oversat af Alan Sheridan. New York: Norton, 1978 (1973).
- Lage, Leif. *Billeder*. Kbh.: Brøndums forlag, 2003.
- . *LEIF LAGE – Retrospektiv udstilling 1983*. Kbh.: Brøndum, 1983.
- . *Pages From a Madman's Diary*. Kbh.: Brøndums forlag, 1970.
- . *RADERINGER*. Silkeborg: Silkeborg Kunstmuseum, 2002.
- . *TEGNINGER OG TEXT*. Kbh.: Brøndum, 1999.
- Longinus, Cassius. *On the Sublime*. Oversat af W. Rhys Roberts. Cambridge: Cambridge University Press, 1899 (1. eller 3. århundrede e.kr.).
- Lübecker, Pierre. "Dus med ånderne." *Politiken*, 06. 09 1983.
- Lübker, Henrik. *Grænselande*. Odense: Odense Universitet, 2007.
- Mai, Anne-Marie. "DET FORMELLE GENNEMBRUD." I *DANSKE DIGTERE i det 20. århundrede III*, af Anne-Marie Mai (red.). Kbh.: Gads Forlag, 2000.
- . "Modernismen til debat. Et møde mellem Torben Brostrøm og Anne-Marie Mai." I *Modernismen til debat*, af Anne Borup, Morten Lassen og Jon Helt Haarder (red.). Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2005.
- . "Papirmånens stråler." I *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*, af Anne Borup og Anne-Marie Mai (red.). Kbh.: Gads Forlag, 1999.

- . “The Thrill of It All. Modernismen som mangearmet blæksprutte.” I *Modernismen til debat*, af Anne Borup, Morten Lassen og Jon Helt Haarder (red.). Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2005 (1998).
- Malinovski, Ivan. *Galgenfrist*. Kbh.: Arena, 1964 (1958).
- Marx, Karl, og Friedrich Engels. “Manifest der kommunistischen Partei.” I *Werke* bd. 4. Bonn: Dietz-Verlag, 1956 (1848).
- Monk, Samuel H. *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*. Michigan: University of Michigan Press, 1960.
- Mortensen, Finn Hauberg. *Danskfagets didaktik 2*. Kbh.: Samleren, 1979.
- Møller, Henrik Sten. “Der mangler vidner til vor tid.” *Politiken*, 28. 12 1998.
- Mørch, Søren. *Den sidste Danmarkshistorie*. Kbh.: Gyldendal, 1996.
- Nielsen, Anders Abildgaard, og Dennis Gade Kofod. *Christian Skov – Læsninger i forfatterskabet*. Kbh.: Anblik, 2007.
- Nielsen, Anders Abildgaard, og Dennis Gade Kofod. “Samtale med Christian Skov.” I *Christian Skov – Læsninger i forfatterskabet*, af Nielsen, Anders Abildgaard og Dennis Gade Kofod (red.). Kbh.: Anblik, 2007.
- Nielsen, Helge. *DET GROTESKE*. Kbh.: Berlingske Forlag, 1976.
- Ovid. *Ovids forvandlinger*. Oversat af Otto Steen Due. Kbh.: Centrum, 1989 (8 f.k.).
- Poe, E.A. “The Fall of the House of Usher.” I *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Philadelphia: Lea and Blanchard, 1840.
- Polidori, John William. *The Vampire*. Otley: Woodstock books, 2001 (1819).
- Rasmussen, Anders Juhl. “Arenamodernisme. Udvidelser af romanens genrefelt.” I *Kritik* 196, af Frederik Stjernfelt og Lasse Horne Kjøeldgaard (red.). Kbh.: Gyldendal, 2010.
- Richelet, Pierre. *Dictionnaire français*. Geneva: Chez Jean Herman Widerhold, 1680.
- Rifbjerg, Klaus. *Karakterbogen*. Kbh.: Gyldendal, 1992.
- Rosiek, Jan. “Avantgardens genkomst?” I *Modernismen til debat*, af Anne Borup, Morten Lassen og Jon Helt Haarder (red.). Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2005 (2001).
- Rushkin, John. *The Stones of Venice Volume III*. London: Smith Elder and Co., 1853.
- Sartre, J.P. *Being and Nothingness*. Oversat af Hazel E. Barnes. Washington: Washington Square Press, 1956 (1943).
- Schlegel, Friedrich. *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1967.
- Schneegans, Heinrich. *Geschichte der Grotesken Satyre*. Strassburg: K.J. Tübner, 1894.
- Schwander, Lars. “Et kaos af glæde.” *Fredag*, nr. 3 (1985).
- Scott, A.O. “Global Warming Among the Undead.” I *N.Y. Times*, 29. 06 2010.
- Sedlmayr, Hans. “Die ‘Macchia’ Bruegels.” I *Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen in Wien VIII* (1934).

- Šklovskij, Viktor. "Art as a Device." I *Theory of Prose*, af Viktor Šklovskij, oversat af Benjamin Sher. Dalkey Archive Press, 1991 (1919).
- Skov, Christian. *Endnu er markerne frosne*. Kbh.: Gyldendal, 2003.
- . *Hein dør*. Kbh.: Gyldendal, 1968.
- . *Høstnætter*. Kbh.: Gyldendal, 1995.
- . *Stranden ved Spar Es*. Vordingborg: Attika, 1984.
- . *Tønnesen i forårssol*. Vordingborg: Attika, 1974.
- Skyum-Nielsen, Erik. "Kirsten Thorup." I *DANSKE DIGTERE i det 20. århundrede*, af Anne-Marie Mai (red.). København: Gads Forlag, 2000.
- Smith, Anne-Marie. *Julia Kristeva – Speaking the Unspeakable*. London: Pluto Press, 1998.
- Spektor, Regina. "Blue Lips." *Far*. Sire Records, 2009.
- Stoker, Bram. *Dracula*. New York: Bantam Books, 1981 (1897).
- Svendsen, Erik. "Mellem revnede mure." I *Læsninger i Dansk Litteratur 4*, af Anne-Marie Mai og Knud Bjarne Gjesing (red.). Odense: Odense Universitetsforlag, 1997.
- Sørensen, Jørgen Haugen. *Sten og Ler*. Kbh.: Brøndum, 1996.
- Sørensen, Peer E. "At læse bogstaveligheden." I *Hindsgavl Rapport*, af Thomas Bredsdorff og Finn Hauberg Mortensen (red.). Odense: Odense Universitetsforlag, 1995.
- Sørensen, Rasmus Bo. "Øbo: Mennesker er øer og litteraturen er broer." I *Politiken*, 24. 04 2008.
- Sørensen, Villy. "Beatrice-prisen 1993. Villy Sørensens tale for Christian Skov 26.11.1993." I *Rungstedlundbilleder. Det danske Akademi 1988-1995*. Kbh.: Gyldendal, 1995.
- Sørensen, Villy. "Det ukendte træ." I *Sære Historier*. Kbh.: Gyldendal, 1953.
- Tacitus, P. Cornelius. *The Annals*. Oversat af A.J. Woodman. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2004.
- Thorsen, Nils. "Verden er fuld af løgn." *Politiken*, 08. 11 2003.
- Thøgersen, Henning. "Jeg er jo gudskelov forfatter." *Weekendavisen*, 21. 01 2005.
- Trap-Jensen, Jørgen. "Samtale med Leif Lage." *Jul i Sorø*. Foreningen Jul i Sorø Venner, 1985.
- Troelsen, Anders. *Mod Modernismen*. Århus: Aarhus universitetsforlag, 1994.
- Trucchi, Lorenza. *Francis Bacon*. Oversat af John Shepley. London: Thames and Hudson, 1976 (1975).
- Tøjner, Poul Erik. "Af sporet er du kommet." I *Doris Bloom*, af Doris Bloom (red.). Vejle: Vejle Kunstmuseum, 1991.
- Vasari. "Lives of the Artists." I <http://www.efn.org/~acd/vite/VasariMichelangelo6.html>. Oversat af Adrienne DeAngelis. 2010.
- Vitruv. *De Architectura*, bd. II . Oversat af Frank Granger. Cambridge: Harvard University Press, 1934 (ca. 27 f.kr.).

- Walker, I.M. "The Legitimate Sources of Terror in "The Fall of the House of Usher"." I *Modern Language Review* 61, 1966.
- Wamberg, Jacob. "Indledning." I *Dansk Nutidskunst 11: Doris Bloom*. Kbh.: Palle Fogtdal, 1991.
- Wamberg, Jacob. "Uforgængelighedens udfordring." I *Twilight*, af Doris Bloom (red.). Horsens: Franz Pedersens Kunsthandel, 1987.
- Wieland, Christoph Martin. "Unterredungen mit dem Pfarrer von ***." I *C.M. Wielands sämtliche Werke bd. 49*, af J.G. Gruber (red.). Leipzig: Göschen Verlag, 1826 (1775).
- Winther, Tine Maria. "Interview: Sproget giver fodfæste." I *Politiken*, 26. 04 2008.
- Wittkower, Rudolph. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. 2. udgave. London: Alec Tiranti, 1962 (1949).
- Wivel, Michael. *DANSK KUNST i det 20 århundrede*. Kbh.: Gyldendal, 2008.
- Zweite, Armin. "Bacon's Scream – Observations on some of the artist's paintings." I *Francis Bacon: The Violence of the Real*, af Armin Zweite (red.). London: Thames and Hudson, 2006.
- Aabenhus, Jørgen. "Fra nykritik til ideologikritik." I *Modernismen til debat*, af Anne Borup, Morten Lassen og Jon Helt Haarder (red.). Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2005.

BILLEDFORTEGNELSE

Nr.	Kunstner	Titel	År	Gengivet fra
1	Raphael (1483-1520)	Loggie di Rafaele nel Vaticano (detalje)	1519	http://4.bp.blogspot.com/_h9Q2_DTj5iI/S03TsmE6gXI/AAAAAAAAAK0/kYznwU4-twE/s1600-h/Raphael+Loggia+Detail.jpg
2	Johann Heinrich Keller (ukendt)	Knorpelgroteske	Ca. 1680	http://blindpew.tumblr.com/post/363184626/johann-heinrich-keller-1680ish
3	Michelangelo (1475-1564)	Five Studies of Gro- tesque Faces	1494	http://cfs6.tistory.com/image/8/tistory/2008/05/03/01/23/481b401779441
4	Lucas Cra- nach (1472- 1553)	Der Papstesel	1523	http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/400K100c.jpg
5	Erhard Schön (1491-1592)	Der Teufel mit der Sack- pfeife	1536	http://www.art-wallpaper.com/21796/Schoen+Erhard/Devil+with+the+bagpipes-1024x768-21796.jpg
6	Hieronymus Bosch (1450- 1516)	Death of the Reprobate	Mlm. 1550- 1600	http://en.wikipedia.org/wiki/File:BoschDeathOfTheReprobate.jpg
7	Giuseppi Arcimboldo (1527-1593)	The Four Seasons	1573	Hulten, Pontus. <i>The Arcimboldo Effect</i> . London: Thames and Hudson, 1987.
8	Francis Ba- con (1909- 1992)	Three Studies for Fig- ures at the Base of a Crucifixion	1944	http://www.unirioja.es/listenerartcriticism/images/Bacon3studies.jpg
9	Diego Vel- ázquez' (1599-1660)	Portrait of Pope Inno- cent X	1650	http://2.bp.blogspot.com/_eLluxO6vx-mE/TGmoEQFIO2I/AAAAAAAAUA/IV9EWnIpkos/s1600/velazquez.innocent-x.jpg
10	Francis Ba- con (1909- 1992)	Study after Velázquez	1953	http://www.earlham.edu/~vanbma/20th%20century/images/bacon%20study%20after%20velazquez%20pope%20innocent%201953.jpg
11	Edvard Munch (1863-1944)	Skriget	1893	http://fiktionogkultur.files.wordpress.com/2010/06/edward-munch-skriget-1893.jpg
12	Francis Ba- con (1909- 1992)	Self-portrait	1971	http://www.earlham.edu/~vanbma/20th%20century/images/bacon%20self%20portrait%201971

13	Doris Bloom (f. 1954)	Cut Throat I (Olie)	1995	Bloom, Doris. <i>Snakes and Ladders</i> . Kbh.: Asbæk, 1996.
14	Doris Bloom (f. 1954)	Cut Throat I (Fotografi)	1995	Bloom, Doris. <i>Snakes and Ladders</i> . Kbh.: Asbæk, 1996.
15	Doris Bloom (f. 1954)	Biting Her Tounge (Olie)	1995	Bloom, Doris. <i>Snakes and Ladders</i> . Kbh.: Asbæk, 1996.
16	Doris Bloom (f. 1954)	Biting Her Tounge (Fotografi)	1995	Bloom, Doris. <i>Snakes and Ladders</i> . Kbh.: Asbæk, 1996.
17	Doris Bloom (f. 1954)	Head III (Olie)	1987	Wamberg, Jacob Wamberg. <i>Doris Bloom</i> . Kbh.: Forlaget Palle Fogtdal, 1991.
18	Doris Bloom (f. 1954)	Head IV (Olie)	1987	Wamberg, Jacob Wamberg. <i>Doris Bloom</i> . Kbh.: Forlaget Palle Fogtdal, 1991.
19	Doris Bloom (f. 1954)	Red Head	2008	http://www.goldberg.t2w.dk/billeder/Galleri/Red_Head500.jpg
20	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Ragnhild siddende	1953	Sørensen, Jørgen Haugen. <i>Jørgen Haugen Sørensen – jeg mener jeg ser</i> . Silkeborg: Kunstcentret Silkeborg Bad og Sophienholm, 2000.
21	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Slagtescene	1958	Helleland, Allis: <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007.
22	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Rørdrengen	1960	Helleland, Allis: <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007.
23	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Både drenge og piger	1961	Sørensen, Jørgen Haugen. <i>Jørgen Haugen Sørensen – jeg mener jeg ser</i> . Silkeborg: Kunstcentret Silkeborg Bad og Sophienholm, 2000.
24	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Udsmykning af Danmarks Journalisthøjskole i Århus 1	1973	Helleland, Allis: <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007.
25	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Udsmykning af Danmarks Journalisthøjskole i Århus 2	1973	Helleland, Allis: <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007.
26	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Udsmykning af Danmarks Journalisthøjskole i Århus 3	1973	Helleland, Allis: <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007.
27	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Udsmykning af Danmarks Journalisthøjskole i Århus 4	1973	Helleland, Allis: <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007.

28	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	De kantede bær', de glatte glider	1982-1983	Sørensen, Jørgen Haugen. <i>Jørgen Haugen Sørensen – jeg mener jeg ser</i> . Silkeborg: Kunstcentret Silkeborg Bad og Sophienholm, 2000.
29	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Gravsten for en erfaring 1	1992	Sørensen, Jørgen Haugen. <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Forlaget Søren Fogtdal, 1994.
30	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Gravsten for en erfaring 2	1992	Sørensen, Jørgen Haugen. <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Forlaget Søren Fogtdal, 1994.
31	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Kvinder 1	1992	Sørensen, Jørgen Haugen. <i>STEN OG LER – STONE AND CLAY</i> . Kbh.: Brøndum, 1996.
32	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Kvinder 2	1992	Sørensen, Jørgen Haugen. <i>STEN OG LER – STONE AND CLAY</i> . Kbh.: Brøndum, 1996.
33	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Kvinder 3	1992	Sørensen, Jørgen Haugen. <i>STEN OG LER – STONE AND CLAY</i> . Kbh.: Brøndum, 1996.
34	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Kvinder 4	1992	Sørensen, Jørgen Haugen. <i>STEN OG LER – STONE AND CLAY</i> . Kbh.: Brøndum, 1996.
35	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Hoved 1	1992	Sørensen, Jørgen Haugen. <i>STEN OG LER – STONE AND CLAY</i> . Kbh.: Brøndum, 1996.
36	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Hoved 2	1992	Sørensen, Jørgen Haugen. <i>STEN OG LER – STONE AND CLAY</i> . Kbh.: Brøndum, 1996.
37	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Hoved 3	1992	Sørensen, Jørgen Haugen. <i>STEN OG LER – STONE AND CLAY</i> . Kbh.: Brøndum, 1996.
38	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Hoved 4	1992	Sørensen, Jørgen Haugen. <i>STEN OG LER – STONE AND CLAY</i> . Kbh.: Brøndum, 1996.
39	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Jeg mener, jeg ser 1	1998	Helleland, Allis: <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007.
40	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Jeg mener, jeg ser 2	1998	Helleland, Allis: <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007.
41	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Jeg mener, jeg ser 3	1998	Helleland, Allis: <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007..

42	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Jeg mener, jeg ser 4	1998	Helleland, Allis: <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007.
43	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Den underste himmel eller som at holde havet tilbage med en kost	2002	Helleland, Allis: <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007.
44	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Den underste himmel eller som at holde havet tilbage med en kost (detalje)	2002	Helleland, Allis: <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007.
45	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Mens vi venter (til tørring)	2006	Helleland, Allis: <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007.
46	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Skæbnen	2004	Helleland, Allis: <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007.
47	Jørgen Haugen Sørensen (f. 1953)	Tiden	2004	Helleland, Allis: <i>Jørgen Haugen Sørensen</i> . Kbh.: Statens Museum for Kunst, 2007.
48	Leif Lage (f. 1933)	Uden titel (koldnålsradering)	1983	Lage, Leif. <i>RADERINGER</i> . Silkeborg: Silkeborg Kunstmuseum, 2002.
49	Leif Lage (f. 1933)	Uden titel (tegning)	1999	Lage, Leif. <i>TEGNINGER OG TEXT</i> . Kbh.: Brøndum, 1999.
50	Leif Lage (f. 1933)	Uden titel (sukkerakvainte)	1977	Lage, Leif. <i>RADERINGER</i> . Silkeborg: Silkeborg Kunstmuseum, 2002.
51	Leif Lage (f. 1933)	Uden titel (sukkerakvainte)	1980	Lage, Leif. <i>RADERINGER</i> . Silkeborg: Silkeborg Kunstmuseum, 2002.
52	Leif Lage (f. 1933)	Siddende skikkelse ved stranden (olie)	1972	Lage, Leif. <i>Billeder</i> , Kbh.: Brøndums forlag, 2003.
53	Leif Lage (f. 1933)	Uden titel (olie)	ca. 1995	Lage, Leif. <i>Billeder</i> , Kbh.: Brøndums forlag, 2003.
54	Leif Lage (f. 1933)	Dæmonisk portræt (olie)	2002	Lage, Leif. <i>Billeder</i> , Kbh.: Brøndums forlag, 2003.
55	Leif Lage (f. 1933)	Uden titel 1 (akvarel)	1999	Lage, Leif. <i>Akvareller I</i> . Kbh.: Brøndums forlag, 1999.
56	Leif Lage (f. 1933)	Uden titel 2 (akvarel)	1999	Lage, Leif. <i>Akvareller II</i> . Kbh.: Brøndums forlag, 1999.
57	Leif Lage (f. 1933)	Uden titel (akvarel)	2000	Lage, Leif. <i>Akvareller</i> . Kbh.: Brøndum, 2000.

RESUMÉ

Ambitionen med afhandlingen *Den groteske modernisme* er at fremstille en mere nuanceret forståelse af en særlig variant af modernismen, som på trods af stærke internationale rødder i høj grad har unddraget sig opmærksomhed i dansk litteratur- og kunsthistorisk sammenhæng. Denne særlige variant er karakteriseret ved en selvnegerende praksis, der fastholder det enkelte værk i en spændingsfyldt enhed mellem tilblivelse og destruktion, autonomi og heteronomi. Hermed etablerer værket modstand mod mening, uden at meningskategorien selv afvises endegyldigt. Som sådan befinder den groteske modernisme sig i et vakuum af betydning og mening. Den lever i rummet mellem autonomi-orienteret betydningsmættet og en heteronom åben kunst, mellem figuration og abstraktion og mellem mening og meningsløshed – uden at nogle af disse poler får forrang.

Af ovenstående følger visse indkredsningproblemer, som også er illustreret i afhandlingens titel. For på trods af titlens dobbelte bestemmelse synes hverken “groteske” eller “modernisme” særligt afklarende, da begge begreber savner et entydigt indhold. Titlens tomme indkredsning indicerer en strategi i afhandlingen: eftersom der er tale om en særegen kunstudfoldelse, som modarbejder at blive reduceret til entydighed, til indhold, har jeg valgt at lade netop dette forhold danne grundlag for afhandlingens indkredsning. I stedet for at søge efter de enkelte værkers mening søger afhandlingen således primært at fremstille værkernes *formarbejde* – deres måde at undfly sig statisk form og mening. Det er netop igennem værkernes ikke-mening, at deres meningsfuldhed også kommer til syne. Fremstillingen af det enkelte grotesk-modernistiske værks processuelle arbejde forsøges indsat i en begrebs- og kunsthistorisk såvel som i en teoretisk ramme. Endelig diskuteres mulighederne for at integrere den groteske modernisme i en dansk modernismeforståelse.

Afhandlingen falder i fem overordnede dele.

Første del af afhandlingen udgør en begrebs- og kunsthistorisk samt teoretisk ramme for afhandlingens senere undersøgelse af en række af den groteske modernismes værker. Den tager sit udgangspunkt i genopdagelsen af vægmalerierne i Neros gyldne palads i slutningen af 1400tallet. Den nyfundne stil udtrykte et radikalt brud med den etablerede forståelse af kunsten som en tilnærmelse til en bagvedliggende guddommelig orden. I den nyfundne stil var det kunstnerens fantasi, som var i højsædet. Stilen var præget af udstrakt brug af en sammensætning af uensartede elementer. Den var hyperbolsk og deformerende. Stilen fik betegnelsen “groteske”, som i udgangspunktet henviste til dens oprindelse: den blev genfundet i de grottelignende rum, der åbenbarede sig under udgravningerne af Domus Aurea. Som afhandlingens gennemgang påviser, løsrev betegnelsen sig imidlertid hurtigt fra dens oprindelse og blev i stedet en bred betegnelse for en række kunstformer, som, fra renæssancen og frem, særligt arbejdede med opløsning og forvrængning af form. Heri ligger en implicit kritik af de bestående former. Men selvom det groteske således synes at skrive sig op imod herskende magthierarkiers statik, er det problematisk at reducere det groteske til en entydig (op)position. Som den enorme bredde i de groteske udtryk in-

dicerer, rummer det groteske ikke én særlig stil, tematik eller kunstform, men snarere én modalitet: en særlig måde at forholde sig til det bestående på.

På grund af den store spændvidde i det groteske udtrykker også den hidtidige behandling af det groteske en vis bredde, der markerer sig i forskelligartede positioner, der ikke kan sammenføjes. Som afhandlingen demonstrerer, udtrykker de to væsentligste behandlinger af det groteske således fuldstændig modsatrettede opfattelser af begrebet. Hos Mikhail Bakhtin iscenesættes renæssancens karnevalskultur som en levende materiel modmagt til datidens feudale og klerikale magt. Ifølge Bakhtin indfører de forvrængende og hyperbolske fremstillinger af såvel magt som menneskeliv alting i en legende og lattervækkende omgang med virkeligheden, hvor altings dobbelthed og relativitet påpeges, hvorved etablerede meningshierarkier søndres. Det groteske befries således fra sin åndelige akse, men samtidig reduceres det enkelte menneske også til blot at være materie – en ting blandt tingene. I forlængelse heraf udtrykker Wolfgang Kayzers fremstilling af det groteske i romantikken det absolut modsatte. Hvor latterkulturen hos Bakhtin brugte de groteske stiltræk til at opløse enhver forestilling om hierarki og dermed også autonomi, så bruges selvsamme stiltræk omvendt i romantikken. Det groteske bliver en måde at inddæmme den truende andethed, som ligger udenfor formen. Derved får det groteske i romantikken ofte et bevarende præg, hvor oplevelser af andethed kan besværges, eftersom de indkapsles i form. Sådanne brudflader mellem Kayzers og Bakhtins forestillinger om det groteske er ikke en undtagelse. Det groteskes historie er, som første del demonstrerer, en lang række af brudflader, hvor nye groteske udtryk overskrider og underminerer fortidige varianter af det groteske.

I afhandlingens første del fremstiller og argumenterer jeg således for, hvorledes det groteskes begrebs- og kunsthistorie fremstiller en udvikling, der kontinuerligt pulserer mellem det bevarende og opløsende på trods af, at det er samme stiltræk, som bruges i begge momenter. Men samtidig rummer denne pulseren en retning: i stadigt stigende grad bliver det groteske en fremstilling af menneskelivet. Det illustreres bl.a. igennem det forhold, at karnevalskulturens fokus på materien forsøger at ryste subjektet fri af en religiøs åndelighed (som eksempelvis prægede en del religiøse grotesker), mens den åndfuldhed, som romantikkens groteske forsøger at bevare, er mennesket som åndelig kapacitet. Som sådan fremstiller Bakhtin og Kayser ikke blot to sider af det groteske, som indædt bestrider hinanden, men også to uintegreerede sider af menneskelivet. I forlængelse heraf er den teoretiske indkredsning også forankret i en opfattelse af mennesket som fremmedgjort.

Særligt Jacques Lacan og Julia Kristeva har belyst denne fremmedgjorthed fra en psykoanalytisk vinkel, som er tjenstlig i forhold til afhandlingen. Lacan bruges primært til at undersøge subjektdannelsen som en proces af gøre sig lig en herskende orden, hvorved subjektet samtidig fremmedgør dele af selvet, der ikke kan integreres i en sådan orden. Dette har Kristeva, med visse modifikationer, arbejdet videre med i forhold til æstetiske fænomener. Særligt lægger afhandlingen vægt på hendes begreb om det abjekte, der i høj grad minder om det groteske og den groteske modernisme. Endelig benyttes Theodor W. Adorno i udstrakt grad til at forstå kunstværkets konstitution og ikke mindst dets immanente formproblemer, som i forlængelse af det groteskes historiske udvikling også ses som

en aftegning af en grundlæggende subjekt- og fremmedgørelsesproblematik.

Fælles for de forskellige groteske manifestationer og hovedparten af modernismens former er, at de nok er formopløsende, skurrende sammenstød mellem uensartede elementer, men at de i sidste ende indskrives i eller bliver indskrevet i en ydre statisk meningsgivende orden. Den groteske modernisme derimod fastholder spændingen ved ikke at etablere sig som modmagt uden samtidig også at negere sig selv. Således kan den groteske modernisme på sin vis ses som en sammenføjning af eksempelvis Bakhtins og Kaysers opposition i et billede, der ikke kan forløses, men hvor strukturerne heller ikke kan tænkes uden hinanden. I stedet for reduktivt at fremstille en ny magt (der derved kan agere modmagt til det bestående), fastholder den groteske modernisme den umulige spaltning mellem ånd og krop, tilblivelse og opløsning. Og ikke mindst: den fastholder rummet mellem positionerne, som arnested for subjektets væren.

Anden, tredje og fjerde del udgøres af læsninger i den danske groteske modernisme. Værkerne er udvalgt med henblik på dels at demonstrere feltets egenart og særlige måde at arbejde med form og materiale på, dels at demonstrere en intern spændvidde i selvsamme felt.

Anden del består af læsninger af Vibeke Grønfeldts tidlige forfatterskab og Doris Blooms kunst. Fælles for de to er et fokus på skriften og tegnene som betydningsbærere. Hos Grønfeldt kredser skriften om et centrum af fravær, som den desperat forsøger at tilskrive et positivt indhold, uden at det dog lader sig gøre. Dermed genereres en overflod af tavse tegn, som uden retning opløser enhver fast form. For læseren er der derfor ingen faste holdpunkter – der er intet sted, som kan agere fundament for en udsigelse. Som læsningen demonstrerer, er Grønfeldts skrift således et performativ – en nåde, som læseren er udleveret til, men som ikke kan føre læseren på sikker grund, fordi en sådan ikke findes, eftersom skriften er funderet i et fravær.

Blooms billedkunst arbejder med samme problematik fra en modsat vinkel. Hun forsøger at indblæse liv i hvert enkelt penselstrøg. Men deres livfuldhed negeres i samme øjeblik, de samler sig i en overordnet figuration, fordi de derved fastlåses i en statisk form, hvor det enkelte strøg mister sin selvidentitet og i stedet funktionaliseres i og af den overordnede fremstilling. Således støder billedernes mikroplan (de enkelte strøg) og makroplan (den overordnede figuration) sammen og underminerer hinanden, samtidig med at de udgør forudsætningerne for hinandens tilstedeværelse på lærredet.

Tredje del består af læsninger af Jens-Martin Eriksens forfatterskab og Jørgen Haugen Sørensens skulpturkunst. I modsætning til Grønfeldts og Blooms myriader af skrift og tegn, som på må og få søger efter et adækvat sprog for subjektet, angriber Eriksen og Haugen Sørensen subjekt- og fremmedgørelsesproblematikken ved at barbære sproget ned til nogle grundkonstanter i menneskelivet for at fremstille, hvorledes disse på én gang determinerer sproget og tildækkes af det. Eriksen skræller således sprogets eufemismer væk for at finde frem til det nulpunkt, hvorfra subjektets fortælling udspringer. Hos ham er det drifternes vold og en eksistentiel tabserfaring, der danner grundlag for det moderne subjekt. Selvom forfatterskabet kontinuerligt forsøger at etablere forløsningshåb funderet i

skriftens performativitet, destrueres dette af skriftens egen nedskrivning og destruktion af håbet som følge af, at skriften udspringer af driftsverdenens vold. En eksistentiel splittelse kan således ikke overskrides gennem en skrift, som selv er en voldshandling.

Haugen Sørensen fortsætter den selvnegerende praksis, hvor fremstillingen søger tilbage mod menneskelivets grundkonstanter. I hans værker iscenesættes kunstnerpositionen imidlertid i højere grad end hos Eriksen. I Haugen Sørensens kunst er den kunstneriske handling på samme tid skabelse og destruktion. Hænderne, der former leret og skaber en figuration, destruerer samtidig, eftersom formen skæres ud af materiens amorfe masse. Derved er den kunstneriske handling også en måde at fastlåse en materie i form. Materien gøres til noget andet end den er. Derfor lader Haugen Sørensen sporene af den kunstneriske formgivning afsætte sig på figurerne som markeringer af overgreb. Figurerne bliver kun til i forlængelse af kunstnerens behov og begær. Denne vold fremstilles eksplicit som snitsår i figurerne eller som tomme øjenhuler, hvor sporene af kunstnerens fingre kan anes. Figuren er gjort stum, og dens øjne er presset ud som følge af den kunstneriske bearbejdning, der nok har givet figuren form, men dermed også dømt den til statisk væren.

Fjerde del består af læsninger af Christian Skovs forfatterskab og Leif Lages billedkunst. Mens de tidligere nævnte forfattere og kunstnere i høj grad arbejder med forhold som figuration/materiale og tilblivelse/destruktion som binære strukturer, der igennem forskellige momenter i det enkelte værk underminerer og betinger hinanden, så formår Skov og Lage ofte at lade disse oppositionelle strukturer sammenføres i værkernes enkelte momenter. Formgivning negeres ikke blot efterfølgende af et modsatrettet moment; formgivningen negeres af formgivningen selv. Hos Lage er strengen således sjældent bare streg; den er også flade på samme tid. Det enkelte penselstrøg, det enkelte sproglige billede rummer en dobbelthed, hvor det fremmaner og udvisker på samme tid.

I afhandlingens femte og sidste del undersøges, hvorledes dansk modernisme tidligere er blevet opfattet og forstået i dansk kunst- og litteraturhistorisk sammenhæng. Heri påpeges en tendens til at underordne og gruppere de kunstneriske udtryk efter forhold, der enten er fuldstændig kunsteksterne eller blot er forankret i en overfladisk kategorisering af ydre momenter ved det enkelte værk. Således underordnes modernistiske udtryk gerne gennem stilistiske attributter, deres overordnede tematik eller endog deres geografiske eller tidslige udspring. Som gennemgangen af det groteskes historiske udtryk demonstrerede, kan sådanne grupperinger dog sjældent fastholde værkernes betydende momenter, som ifølge afhandlingens argumentation ligger i værkernes *formarbejde*. I forlængelse heraf skitseres muligheden for at gentænke grænsedragningerne i det modernistiske felt med udgangspunkt i de metafysiske holdninger, som værkernes formarbejde fremmaner. En sådan gentænkning af grænsedragningerne i modernismefeltet vil ikke blot kunne indeholde den groteske modernisme som et særegent felt; det litteratur- og kunsthistoriske arbejde ville også forankres tydeligere i værkernes materie og formarbejde.

SUMMARY

The aim of the present thesis, *Modernism of the Grotesque*, is to accommodate a more nuanced understanding of a certain kind of Modernism in Denmark. Despite strong international ties this Modernism has to a very large extent avoided the attention it arguably deserves in Danish literature- and art-history. This unique form of Modernism exposes a self-negating praxis, which establishes the work of art as a unity of disunity – as something between creation and destruction, autonomy and heteronomy. In this way the work of art embodies a resistance to meaning, without destroying the notion or hope of meaning altogether. As such the Modernism of the Grotesque exists in a void of knowledge and meaning. It exists in the space between figuration and non-figuration and between meaning and meaninglessness – without privileging any of such poles.

Following the above, a certain set of problems emerge, which is partly illustrated in the title of this thesis. Despite the title's use of both "Grotesque" and "Modernism" in an attempt to identify the content of the thesis, neither of the words do a very good job: the terms are often used loosely and their meaning thoroughly contested. The title's failure to identify the content of the thesis indicates a strategy in the thesis itself: Since we are speaking of a kind of art, which refuses to be reduced to meaning and mere content, I have chosen to let this trait form the very basis of identification. Instead of looking for the content or meaning of the individual work of art, the thesis tries to give an account of the *work* of art – the way in which the works of the Modernism of the Grotesque escapes static form and meaning. The attempt to hold on to the processual work of the Modernism of the Grotesque is done primarily by readings of the works of art themselves, but also through the investigation of the use of the Grotesque as term and as art-historical category. Furthermore theories of alienation are examined in order to further the understanding of the Grotesque in its modern forms.

The thesis consists of five larger parts.

The first part of the thesis consists partly of the investigation of the use of the Grotesque as term and as art-historical category and partly of the establishing of a theoretical framework in which the Modernism of the Grotesque can be discussed. It sets out in the end of the 15th century – at the rediscovery of the Golden Palace of Nero and the murals therein. The newfound style of these murals expressed a radically different perspective on art. Art at the time was primarily seen as an attempt to close the gap between the earthly imperfection and materiality and the ideal and divine order, following the standards set by Vitruvius among others. However, in this "new" form of art suddenly the powers of creation were not attributed to God, but rather to the artist and his vast fantasy. Typically for the style was the use of deformation, distortion, hyperbole and the joining of disparate elements. Every imaginable order was to be overturned. The style was quickly coined "Grotesque", which at first was a reference to its origins in the cave-like rooms found in the excavations of the ruins of Domus Aurea. As this thesis shows the term swiftly achieved new connotations and a far broader meaning. It became a name for a series of art forms, that, from the Renaissance

and forward, in particular worked with destruction and distortion of form. Herein lies an implicit critique of the established notions of form. But even though the Grotesque seemingly exists in opposition to the ruling notions of form throughout its history, it's problematic to reduce the Grotesque to a certain subversive position. As the vast differences in the many artistic expressions we call grotesque indicate, the Grotesque is not one position or one style, but rather a certain modality: a specific way to act accordingly to any notion of static form and meaning.

As a consequence of the breadth of the Grotesque the examination of the phenomenon is somewhat heterogeneous. Not much can be agreed upon and often different perspectives on the Grotesque are so far apart that they seem to negate each other. As the thesis demonstrates this is the case in the two most important and thorough treatises on the subject. Mikhail Bakhtin sees the grotesque as embodied in the carnival culture of the Renaissance. Such a culture is seen as a material, earthly, subversion of the ruling feudal and clerical powers of the time. The distorted and hyperbolic representations of power as well as life itself create an anti-hierarchical space in which the relativity of life and hierarchy is exposed in a laughable and playful manner. Thus established notions of meaning are sundered, because its notions of static hierarchy and form are dissolved by grotesqueries. With carnival culture Man is freed from static religious ideals: liberated into the processual material life – but also into its meaninglessness. Man is reduced to an object amongst objects. Following this, Wolfgang Kayser's treatise claims the Grotesque to be, in almost every way, the exact opposite. While Bakhtin identified how stylistic features of the Grotesque were used by the carnival culture to dissolve any notion of hierarchy (and thus autonomy too), the very same features are used for the very opposite purpose by the Romantics. Kayser identifies how the Romantics are applying the Grotesque as a way to contain a threatening otherness in a manageable form. Aspects of life that are threatening the subject's sense of autonomy (be it illness, sexuality, death or something else) are given a grotesque form in which the strangeness is visible but contained. Such fractures between Kayser's and Bakhtin's perspectives on the Grotesque are not uncommon. The history of the Grotesque is, as the first part of my thesis demonstrates, one long chain of fractures, where new expressions of grotesque exceed and undermine previous variants.

Following the above, I argue that the history of the Grotesque develops as a pulse that continually pulsates between stabilizing and destabilizing – despite the fact that it's the very same stylistic features which are used in both instances. This, however, does not mean that the history of the Grotesque is without aim: the closer the grotesque expression comes to our time, the more the Grotesque seems to portray human life itself. An example of this: carnival culture freed man from *religious spirit*, but spirit salvaged by the Romantics was not so much a spirit of deities as it was *the human spirit*. As such Bakhtin and Kayser are but two poles in the pulse of the Grotesque. But they are more than just that. The division between spirit and materiality repeats itself in the grotesque work of art as well as in human life. The history of the Grotesque is thus driven forward by its failures. It's exactly because religious grotesques, carnival culture or the Grotesques of Romanticism fail to truly unite the disparate elements of the work of art or human life that new expressions emerge.

In accordance to such an analysis the theoretical framework established in this thesis

see Man as alienated – as a unity of disunity. In particular Jacques Lacan and Julia Kristeva have examined the matter of alienation from a useful psycho-analytical perspective. Lacan is primarily applied in order to examine the process in which a subject comes to be. According to him it's a process of making oneself as one with the established and ruling order, whereby the Subject at the same time alienates the part of the self, that cannot be integrated in such a reductive common order. With some modifications Kristeva has developed Lacan's work further with an interest in how this process manifests itself as aesthetic expressions. Her notion of the abject, which signifies a position of being in-between, is of particular importance in this thesis, as the term has strong ties with both the Grotesque and the Modernism of the Grotesque. Theories of intersubjectivity as presented by Edmund Husserl, and more importantly J.P. Sartre, as they allow me to theorize the relationship between the work of art and the recipient. Finally, Theodor W. Adorno's aesthetic theory is used as a centerpiece in the theoretical framework of the thesis to understand the constitution of the modern work of art and, not least, its immanent problems of form. In extension to the historical development of the Grotesque, these problems are, as already mentioned, also seen as the framework for a basic problematique of Man. Thus theories of the subject are used as reflections on the Modernism of the Grotesque, while aesthetic theory and Modernism of the Grotesque at the same time are seen as reflections on the subject.

It is common for the different manifestations of the Grotesque, as well as most forms of Modernism, that they, as demonstrated in the first part of the thesis, may be dissolving, grating clashes of heterogeneous elements, but that they, when push comes to shove, enroll, or are enrolled, in a static meaningful order outside of the work of art itself. On the contrary Modernism of the Grotesque maintains the tension between meaning and destruction of meaning. Modernism of the Grotesque negates not only the powers outside the work of art, it also negates itself. Thus it avoids being reduced to merely a different form of power and reductive meaning. In this way Modernism of the Grotesque can be seen as a joining of, for example, the heterogeneous positions of Bakhtin and Kayser in one image. But it's an image without reconciliation of its disparate elements. At the same time none of the parts can be thought without each other. Instead of reductively presenting a new power (as an opposition to the existing powers outside the work of art), the Modernism of the Grotesque maintain the impossible division between spirit and body, becoming and destruction. And not the least: It occupies the space in-between positions of meaning – the very space in which Man lives.

The second, third and fourth part consists of readings of the Modernism of Grotesque in Danish literature and art. Partly, the individual works of art are chosen in order to convey the distinctive character of the field and its particular way of working with form and material. Partly, they are chosen to demonstrate a span internally in the field.

The second part consists of readings of the early authorship of Vibeke Grønfeldt and of the art of Doris Bloom. Both of them show an interest in signs (be they language or brushstrokes) as carriers of meaning. In Grønfeldt's work the writing circles around a center of absence, which as a whirlwind generates a storm of empty signs. The writing is desperately

trying to inscribe positive meaning into itself, but it is ever failing. The whirlwind of empty signs sweeps every reference point away; every notion of static form is dissolved. Thus for the reader there is no place, no steady ground, from where meaning can be generated. As my reading demonstrates the writing becomes a performative – the reader is delivered at its mercy. The performative cannot, however, deliver the reader unto safe shores, because such a place doesn't exist, when writing is based on the foundations of absence.

The art of Bloom is very much alike, but from a different perspective. She tries to invoke life into each stroke of brush. But the liveliness of these are immediately negated in the instant they gather themselves in a figuration. It locks them in static form, where the individual brushstroke loses its self-identity and is functionalized in and by the figuration. This way the micro-level of the paintings (the individual brushstrokes) collides with the macro-level (its figurative dimension). The two positions undermine each other and is at the same time the precondition for the existence of each.

Part three consists of readings of the authorship of Jens-Martin Eriksen and the sculptural art of Jørgen Haugen Sørensen. Contrary to the myriads of signs in Grønfeldt's and Bloom's art, Eriksen and Haugen Sørensen strives to examine the basic fundamentals of human life in order to illustrate how these permeate and determine language, while language at the same time hides this fact. Eriksen peels away the skin of the euphemisms of language in order to find the point from where the story of the subject originates. In that place he finds a life of sensation and violence in combination with a sense of loss, which comes from the inability of language to accurately and fully portray the subject. Although the authorship continually tries to establish a hope of reconciliation and redemption founded in the performativity of writing, this hope is destroyed by writing itself, since the origin of writing and language is not one of harmonious unity, but one of violence and sensation. Writing negates itself, because it cannot generate a point from which true meaning flows. Thus every meaningful word embodies its own falsehood.

Haugen Sørensen continues the self-negating praxis searching for the fundamentals of human life. But in his works of art the artistic act and the role as an artist is much more in question, than it was in Eriksen's writing. For Haugen Sørensen the artistic act is at the same time both creation and destruction. The hand that carves out form – that creates figuration – is at the same time destroying, because the form is carved out of the amorphous mass of substance. This means that the artistic act is a way to freeze substance in a form alien to substance itself. It is made something else than it is. Therefore, Haugen Sørensen lets traces of the artistic process remain on the figurations as marks of violence and violations. The figurations are nothing in themselves, but appear only as a continuation of the desire and needs of the artist. This violence is explicitly presented as cuts or empty eye sockets in which the imprint of the thumb of the artist can still be found. The figuration is made silent; its mouth is a hole. Its eyes has been squeezed out. All by the very act of creation. It has been given form, and is therefore condemned to static being. It's nothing more than an object.

The fourth part consists of readings of the authorship of Christian Skov and the art of Leif Lage. The aforementioned authors and artists very much works with binary oppositions such as figuration/non-figuration or creation/destruction. These oppositions clash

through various moments of the individual work of art, thereby creating a continual process of establishing form and meaning only to destroy it the very next instance. However, Skov and Lage are different in so much as they often are able to let this oppositional structures weave together in the individual moments of their works. Creating form is not just negated by a later destruction. Creating form is negated by creating form itself. In Lage's art, for an example, the line is rarely just a line; it is an expanse at the same time. In the art of Skov and Lage the single stroke of the brush or the pen contains a doubleness, in which it creates form and dissolves it at the same time.

In the fifth and final part of the thesis it is examined how Modernism in Denmark has been seen and understood in Danish art- and literature-history. I demonstrate how there seems to be a tendency to subordinate and group the different artistic expressions after standards, which are either completely alien to the art itself (for example the geographical or historical origin of work of art) or merely rooted in a superficial categorization based on stylistic or thematic features of the work of art. As my exposition of the historical expressions of the Grotesque showed, such groupings are rarely able to grasp the fundamentals of the works of art, which according to this thesis lies in their *work* rather than their stylistic embellishments or geographical origin.

Following this the thesis sketches out a possibility to rethink the demarcations in the field of Modernism. I propose that such demarcations are rooted in the metaphysical views that the works of art present through their work with form and material. In this way the conception of Modernism would not only be able to understand Modernism of the Grotesque as a unique position within the field of Modernism. It would also root itself more firmly in the substance matter, which after all must be the works of art and the workings of art.

