

Claus K. Kristiansen

# Ustedets poetik

## Pablo Henrik Llambías' *Rådhus*

Blandt 1990'ernes mere bemærkelsesværdige danske prosaværker finder man Pablo Henrik Llambías' *Rådhus* fra 1997.<sup>1</sup> Bogen, der fremstår uden den sædvanlige genreetikette: roman, noveller etc., kan måske bedst betragtes i sammenhæng med Llambías' mangfoldige virke som kunstner (musiker, fotograf, performance, video, forfatter). Der kan være en vis *raison* i at se Llambías i forlængelse af avantgardismen, og måske i dette tilfælde endog nærmere bestemt koncept-kunsten. *Rådhus* er ikke kun bogen; det er også en afgangsopgave fra Kunstakademiet, en spørgeskemaundersøgelse,<sup>2</sup> en række interviews (iført koboltblå pjerrotkostume?), fotografier af samtlige danske rådhus, projektet Fri Kommune, en artikel i *Kritik* m.m. Et sammenhængende idekompleks, et koncept,<sup>3</sup> hvoraf *Rådhus* blot er en dokumentation. Bogen er i sig selv en genreblanding: den består af såvel tekst som fotografi. Teksterne veksler mellem genfortællinger af drømme, beretninger fra privatlivet, rådhusprojektet, erotiske fantasier, rejseskildringer, æstetiske, sociologiske og teoretiske overvejelser, allegorier osv. Bogen indledes med to tekster: en drøm og en beretning om moderne pars selskabelige omgangsformer. Dernæst kommer et titelblad: Rådhus, hvorunder de følgende 15 tekster er placeret. Endelig følger fotografier af de 275 danske rådhus. De to første tekster kunne for så vidt godt have været placeret i novellesamlingen *Hun har en altan*, hvilket det indsatte titelblad måske også indikerer.

Det kan være fristende at sige, at *Rådhus* er sin egen genre. Der er umiddelbart ikke meget at sammenligne den med. Som vi skal se, så er der træk af Kafka; visse ligheder med Borges kunne også fremhæves. Men den, der måske kommer tættest på i genre og stil, er Per Olov Enquist, hvis ubestemmelige blanding af faktisk og fiktivt, dokumentation og digt, journalistik og drama, også kun vanskeligt lader sig genrebestemme. Thomas Bredsdorff har kaldt det *imagistisk prosa*.<sup>4</sup> Imagismen kendes naturligvis først og fremmest fra Ezra Pound og lyrikken. Pound øvede imidlertid afgørende indflydelse på Hemingway, der overførte en række af imagismens karakteristika på sin prosa: konkret, kortfattet, koncentreret, abrupt og uformidlet montage af tekstblokke op mod hinanden, undgå forklaringer.<sup>5</sup>

»Den imagistiske prosa formåede at få det moderne til at se velkendt ud. Derfor sprang dens modernistiske oprindelse ikke i øjnene som lyrikkens. Den blev ikke oplevet som modernistisk, bare som moderne: samtidig.«<sup>6</sup>

Den imagistiske prosa markerer sig således med en ny form for realisme inden for modernismen. Enquist har selv peget på en analogi mellem den imagistiske metode og kvantefysikkens komplementaritetsprincip, hvor fysikkens sprog, for at beskrive det subatomare univers, må nærme sig poesiens:

»Man kan sige: ved at placere billeder som blokke uden synlig forbindelse med hinanden, men med spændinger uafbrudt løbende imellem sig, skabes der i mellemrummet mellem blokkene en ny, og anderledes, sandhed.«<sup>7</sup>

Den imagistiske prosa bryder med en temporalt funderet narrativ kausalitet. Montagen af billeder eller tekster i blokke skaber spændinger, men ikke forklaringer. Der bygges et rum, et spændingsfelt, der konstituerer en anden form for sandhed end den, der forklarer verden i årsags-virkningsforhold.<sup>8</sup> Hos Enquist selv finder montagen ofte sted helt ned på sætningsplan, som f.eks. i følgende fra den ligeledes genreløse *Korttegneerne*:

»De [de islandske sagafortællere, ckk] prøvede vel at hævde at de på en eller anden måde var til.

Jeg skrev i køkkenet, hun sov i værelset lige ved siden af, men det var først fire år senere hun fik en plads i de beskyttede boliger og jeg kunne rydde kælderens.

Det var måske forkert at sige at de prøvede at male sig ind i fortællingen, som om de havde villet skabe et tilhørsforhold i den, men aflejringerne var der, inde i sagaens tekstlag.«<sup>9</sup>

Brudstykket stammer fra den første tekst »Gravtilhørsforhold«. Bogen består af i alt 10 tekster, der omhandler så forskellige emner som springteknik i højdespring og fodbold, Strindberg og *Frøken Julie*, Palmemordet, Aksel Larsen, Bohr og Heisenberg, samt Enquists egne, til tider private betragtninger. Der kunne være tale om 10 essays eller kritisk journalistik. Imidlertid er de 10 stykker opført som kapitler, hvilket jo antyder, at der er et forløb og en indbyrdes sammenhæng de 10 tekster imellem. I det sidste kapitel går det da også op for en, hvem 'hun' er, der nævnes i citatet, og hvad det er, der kommer ud af, at fortælleren kan rydde kælderens. 'Hun' er forfatterens mor, og

under oprydningen i kælderens i barndomshjemmet, kommer han til en form for afklaring af, hvem han er. Forløbet i bogen er således baglæns: den personlige forklarelse forløber fra slutpunktet: gravtilhørsforholdet, til fødestedet. Imellem de to punkter står så en række tekster, der er en del af det liv, der aftegnes; men uden at disse tekster med nødvendighed er nogen belysning af dette liv eller giver nogen mening til det ellers kun dunkelt belyste i dette liv. Det er ikke et liv i temporal udvikling; men montagen skaber et rum omkring et liv. Det bliver en topografisk fremstilling af et liv: heraf også titlen: *Korttegneerne*. Som sådan kan *Korttegneerne* læses som et bud på en moderne, måske endda modernistisk dannelsesroman.

Hos Llambias finder man en lignende montageteknik, hvor det dog i højere grad er tekstblokke, der støder sammen. Et eksempel, der starter i en tekst, hvor fortælleren er ude for at interviewe borgmesteren i en forstads-kommune:

»Der var en længere pause, hvor vi sad og kiggede frem for os. Jeg skænkede noget mere kaffe op til mig selv. Han havde stadig den samme kaffe i sin kop. Jeg kunne mærke, hvordan kaffen virkede. Jeg var ikke vant til at drikke kaffe. Jeg havde allerede drukket tre kopper. Jeg anede en uro indeni.

*– Netop på grund af den kraftige vækst så var der jo ikke ret meget gammel by. Den bymidte, som rådhuset er knyttet til, er lavet som en samlet plan for byens centrum. Med udgangspunkt i, at når man kun er atten tusind og skal... ja, jeg plejer at sige det sådan: skal »gungre« – som elefanter – så skal man altså være det samme sted allesammen, ellers så gungrer det ikke. Og det vil sige, vi har samlet kommercielle, administrative, religiøse, kulturelle, samt sportsmæssige funktioner i og omkring bycentret. Så har vi bibliotek, handel, S-togstation, rådhus*

## **Tis**

Jeg græd, hver gang jeg tisede. Jeg kunne ikke holde tårerne tilbage. Jeg var efterhånden ved at blive vant til det: Hver gang jeg lod vandet, begyndte mine øjne at løbe med, så de salte tårer blandede sig med den varme urin« (*R*, pp. 37-38).

Efter disse betragtninger omkring tårer og tis (der er lidt længere), fortsætter interviewet med borgmesteren (eller muligvis en anden borgmester), blot for atter at blive abrupt afbrudt, og derefter ikke blive taget op igen. Nu kan man naturligvis godt finde en forbindelse mellem interviewsituationen og

»Tis«: den megen kaffe fortælleren drikker. Men det er ikke nogen videre oplysende eller meningsgivende forbindelse.

## ***Rum, sted, tid***

Litteratur og tid er et forholdsvis veludforsket område, hvorimod den litterære rumforskning er mere af et *terra incognita* – omend der sker meget på området i disse år.<sup>10</sup> Der er ved at opstå en *litterær topofili* (Bachelard).

Tid og rum er, som Ernst Cassirer udtrykker det, to bærende grundpiller i erkendelsens arkitektoniske bygning.<sup>11</sup> Hos Kant er rum og tid de to rene former for sansningsanskuelse (*sinnlicher Anschauung*), der fungerer som principper for a priori erkendelse.<sup>12</sup> Cassirer hævder imidlertid, at der er sket en forskydning i opfattelsen af rum og tid, fra at være konstituerede i forhold til et værensbegreb til at ordensbegrebet får forrang:

»Rummet hører op med at være en 'ting blandt ting'; det bliver berøvet den sidste rest af fysisk genstandsmæssighed. Verden bliver ikke defineret som en helhed af legemer »i« rummet, heller ikke som en hændelse »i« tiden, men den bliver taget som et »system af tildragelser«, af »events«, som Whitehead siger: og i bestemmelsen af disse tildragelser, i deres lovmæssige ordning, indgår rum og tid som betingelser, som væsentlige og nødvendige momenter«.<sup>13</sup>

Denne relationalitet i rumopfattelsen betyder, at rummet ændrer form alt efter, hvordan det betragtes: som mytisk, æstetisk eller teoretisk rum. Det betyder

»at rummet først får sit bestemte indhold og sin ejendommelige sammenføjning fra den *betydningsorden*, inden for hvilken det for øjeblikket gestalter sig. [...] Rummet besidder ikke en slet og ret givet, en én gang for alle fastlåst struktur; men det får først denne struktur i kraft af den almene betydningssammenhæng, inden for hvilken dets opbygning fuldbyrdes«.<sup>14</sup>

Det mytiske rum kendetegnes ved den rumlige orientering: op-ned, øst-vest etc., hvor det ikke er en geometrisk udmåling af rummet, der er tale om, men rummets udtrykskarakter; det er kræfter i rummet, der manifesterer sig og deler rummet mellem sig: som når verden fødes i øst, hvor solen står op, og dødsriget findes i vest, hvor den går ned. »Retningerne i det mytiske rum er

derfor ikke begrebsmæssige eller anskuelsesmæssige *relationer* – de er selvstændige væsener, udstyret med dæmoniske kræfter.«<sup>15</sup>

I sproget ændrer rummet karakter. De deiktiske funktioner i sproget giver en anden verdensbetragtning end den mytiske, hvor rummet er opdelt. I sproget bliver det fjerne sat, men samtidig så overvinder sproget den rumligt-fysiske afstand til det fjerne: »De enkelte »steder« fremtræder ikke længere som adskilte fra hinanden i kraft af visse kvalitative og konkrete egenskaber; nu optræder der bestemte »mellem«-relationer, en rummæssig *orden*.«<sup>16</sup> Endelig så bevæger vi os med det æstetiske rum ind i fremstillingens sfære, hvor mennesket bringer sig i et nyt forhold til verden. I det æstetiske rum gestalter forestillingen sig som en egen væren, der ikke desto mindre udgår fra den menneskelige forestillingsevne.

»Således er det æstetiske rum ikke længere, som det mytiske, en gríben ind i hinanden og en vekselvirkning af kræfter, som gríber mennesket udefra, og som i kraft af deres affektive styrke overvælder det – det er snarere et indbegreb af mulige gestaltningsmåder, hvor der i hver og én åbner sig en ny horisont for genstandsverden.«<sup>17</sup>

Som vi skal se, så sker der hos Llambias en bevægelse fra rådhuset som mytisk rum (som udested, utopi, forstadens mytologi) til æstetisk rum. Dette kan også anskues, med Foucault, som rådhuset og forstaden som henholdsvis utopi og heterotopi. Foucault bruger spejlet som metafor eller billede på såvel utopi som heterotopi. Spejlet er utopi eftersom det er et stedløst sted. I spejlet ser man sig selv, hvor man ikke er, i et uvirkeligt rum, der er virtuelt åbent bag overfladen. I spejlet er det muligt at se sig selv der, hvor man er fraværende. Men spejlet er også heterotopi, siden man i spejlet er fraværende der, hvor man er.

»Spejlet fungerer som heterotopi i den betydning, at det gør det sted, jeg står i det øjeblik, jeg kigger på mig selv i spejlet, på en gang fuldstændig virkeligt, forbundet med hele det rum der omgiver det, og fuldstændig uvirkeligt eftersom det, for at blive opfattet, er nødt til at gå via det virtuelle punkt, som er derovre.«<sup>18</sup>

Endelig er der så den 'rummets poetik', som Bachelard har opstillet. Bachelards projekt er en *topoanalyse*, der i lighed med psykoanalyse, forsøger at kortlægge dybdestrukturer i de steder, vi bebos:

»Topoanalyse ville være det systematiske psykologiske studie af vort intime, personlige livs steder. I det fortidens teater, der er konstitueret af erindringen, fastholder sceneopstillingen karaktererne i deres dominerende roller. Til tider tror vi, vi kender os selv i tiden, skønt alt vi kender til er en række af fikseringer af den stabile tilværens rum – en tilværen der ikke ønsker at smelte bort, og som, selv i fortiden, når man sætter ud på en søgen efter den forsvundne tid, ønsker at tiden »suspenderes« i sin flugt. I sine uendelige biceller indeholder rummet komprimeret tid. Det er det, rummet er til for.«<sup>19</sup>

Huset og hjemmet er centrale rum i Bachelards poetik. Huset er på en gang lukket om subjektet, som et beskyttende rum om subjektet; men samtidigt er huset åbent mod omverden, det har døre og vinduer, mennesker kommer på besøg etc. Huset 'huser' erindringer; mange erindringer knytter sig til bestemte rum. Huset, hvor vi fødes, indskrives fysisk i os som organiske vaner, der udgør et hierarki af funktionelle beboelser.<sup>20</sup> Huset er derfor som rum ikke blot fysiske vægge, men tillige subjektets rumlige konstitution; et rum eller en rumlighed, der ikke er lukket og stabil, men åben og pulserende. Vi fødes i rum, ikke i tid; vi fødes *til* tid, da vor væren-til-døden ikke er en erkendelse, vi fødes med. »Før det »kastes ind i verden«, som det hævdes af visse ivrige metafysikere, bliver mennesket lagt i husets vugge.«<sup>21</sup> Det er naturligvis Heidegger, der sigtes til. Mennesket er ikke en 'kastet' in-der-Welt-sein: »Livet begynder godt, det begynder omsluttet, beskyttet, varmt og trygt i husets skød.«

## ***Rådhusets fødsel***

Huset har også en central placering hos Llambías. Naturligvis som rådhus, men også i mere bachelardsk forstand. Derfor er »Fødsel« en vigtig tekst i bogen. Det er fortællerens søn, der bliver født under dramatiske omstændigheder, en infektion, og derfor først bliver anbragt i et rum »der, i perfekt overensstemmelse med sygehusets nominelle systematik i øvrigt, var blevet tildelt titlen »Akutrum«« (R, p.28). Det hus eller rum, der her er tale om, er naturligvis noget andet end Bachelards 'husets skød'; det er mere i retning af Foucaults heterotopi: et højteknologisk sygehus. Det er dog ikke noget koldt eller fjendtligt miljø, men et 'velopvarmet akvarium', kuvøsen, og drengen overlever da også. Han kan således køres hjem til »den rodede lejlighed, som forældrene boede i og som de altid kaldte »Indtil Videre««, hvor tingene flyder i en 'herreløs orden'. Heller ikke det mere eller mindre permanente 'Indtil

Videre' er, trods rod og midlertidighed, noget utrygt sted, men derimod »fristende tilbud om skrattende lyde, mystik og andre tiltrækkende uforståeligheder for små drenge« (R, p.29). Rummet er midlertidigt, behersket af rodets herreløse orden; men det er for drengen et rum af tryghed, varme og tiltrækkende mystik. Og det er for forældrene et rum for kærlighed, hvor man gensidigt bliver rum for hinanden: »Jeg var for hende en omgivelse. En omgivelse af spændstige og eftergivende vægge, jo, men med endelige og afgrænsede rammer for udvidelserne.« Det er jeg'et som et hus; hvor man gensidigt huser hinanden, men hvor familieførøgelsen også afføder ønsket om nye omgivelser, noget andet end 'Indtil Videre'.

»Skulle huset bygges af penge, kærlighed, tid eller tankespind? Skulle huset bygges af ærlighed, konsekvens, tilpasning eller passion? Og svaret var: lidt det hele. Det ville ikke være nogen nyhed der ville finde vej til avisernes forsider dagen dagen efter« (R, p.30).

Disse forestillinger om huset, jeg-huset og omgivelserne, danner grundlaget for forestillingerne om rådhuset, der bliver opfattet som en art vi-hus; det, der huser de større fællesskaber, kommunen. Den næste tekst hedder da også »Rådhusets tilblivelse«. Det er ikke huse, der har den samme umiddelbare, trygge fortrolighed over sig som jeg-huse; men det er fortællerens projekt at blive fortrolig med rådhusene. Som sådan er projektet utopisk.

Projektet drejer sig, som titlen på en artikel i *Kritik 133* lyder, om: »Hvorfor står der en skulptur foran rådhuset?«<sup>22</sup> Det handler om et sted, det offentlige rum foran rådhuset, sådan som det ikke mindst er udformet ved de mange nye råduse, der blev bygget som følge af kommunalreformen i 1970. En mængde mindre kommuner blev lagt sammen, hvilket medførte behov for mere plads til de kommunale institutioner og større administrative enheder. Fortælleren (og forfatteren) undrer sig over, at der står en skulptur på pladsen foran rådhuset ved så godt som alle danske råduse (der alle er afbildet bagest i bogen, fotograferet af forfatteren).

»Jeg undrede mig: hvorfra stammede den konsensus, hvormed offentligt initieret byggeri synes etableret? [...] Hvem har bestemt, det skal være sådan? Og hvem skal man spørge? Hvem er ansvarlig? [...] Hvorfor virker det – med streg under 'virker det' – fremmedgørende på os, når der står en skulptur foran rådhuset, når den nu står der for at modvirke det?«<sup>23</sup>

Det er utopiens forvandling til heterotopi, det handler om. Forstaden, rådhuset og skulpturen skal modvirke fremmedgørelse (utopi), men virker stik mod sin hensigt: bliver til heterotop. I sin ide er den moderne forstad, som den modernistiske arkitektur og byplanlægning, bygget ud fra forestillinger, der har sin rod i den utopiske tanke. Le Corbusier var inspireret af Fourier, da han udkastede sit utopiske, aldrig realiserede byprojekt: *La Ville Radieuse*.<sup>24</sup> Hensigten var at skabe en by, der var ren, sund og funktionel, hvor alle var stillet lige og havde samme adgang til praktiske, hensigtsmæssige moderne bekvemmeligheder (grønne områder, svømmehaller, indkøbscentre og parkeringskældre: i Utopia har alle bil). Det var en arkitektur, der via The International Style og funktionalismen, kom til at danne grundlag for megen moderne forstadsarkitektur (Urban-planen, Gellerup-planen etc.). Den utopiske, modernistiske arkitektur blev i sin praktiske realisering til heterotopiske betonbyggerier, der nærmest synes at have forfaldet og forslumningen indbygget i sig.

Den utopiske tanke kan således forekomme at være et mislykket projekt, vi nu heldigvis kan lægge bag os. Så simpelt ser Andreas Huyssen det dog ikke. Han hævder, at den utopiske tankes *sine qua non* er en dialektik mellem erindring og fremtidsprojektion. Det vi har oplevet de senere år, efter utopiernes opblomstring i 60'eren og 70'erne, er en forskydning fra den futuristiske pol mod erindringen. Det ses som en art historiens genkomst, til tider som en regression til et før-modernistisk formsprog, men i sine bedste øjeblikke (Huyssen henviser til bl.a. Alexander Kluge, Peter Handke, Peter Weiss og Anselm Kiefer) som en ny konfrontation mellem historie og fiktion, historie og repræsentation, historie og myte. Vendingen mod historien er her ikke en regression, men en vendt tilbage for at retablere utopien: »I denne jagt på historie, bliver udforskningen af ikke-steder, de ekskluderede, de blinde pletter på kortet ofte drevet af utopiske energier rettet mod fremtiden.«<sup>25</sup>

Llambías' projekt er en sådan udforskning af et ikke-sted, en blind plet: forstaden, rådhuset og skulpturen foran rådhuset. Det er forstaden som en utopi, der har glemt sin historie. Når utopien realiseres, forsvinder den; men samtidig forsvinder virkeligheden som utopiens modpol.<sup>26</sup> Der er tale om en negativ dialektik, hvor ikke-stedet og stedet ophæves som uved. Rådhuset og forstaden har brug for en fortæller, der kan fortælle historien og dermed erindre, hvad det er for en fremtid, forstaden som utopi var et løfte om. Problemet er blot, hvordan denne historie skal fortælles.

Forstaden erindrer ikke. Den er historieløs. Rådhuset er *unheimlich*. Det er ikke noget hjemligt ved rådhuset, skønt det er det, der tilstræbes. Denne *unheimlichkeit* beskriver Heidegger i forbindelse med angsten – »Das Wovor



*der Angst ist das In-der-Welt-sein als solches*<sup>27</sup> – som tilstanden af »das Nicht-zuhause-sein.«<sup>28</sup>

»Die verfallende Flucht *in* das Zuhause der Öffentlichkeit ist Flucht *vor* dem Unzuhause, das heißt der Unheimlichkeit, die im Dasein als geworfenen, ihm selbst in seinem Sein überantworteten In-der-Welt-sein liegt.«<sup>29</sup>

Før denne kastethed er mennesket imidlertid, ifølge Bachelard, født i rum, i et hjem. Hos Freud hører det da også med til bestemmelsen af *Das Unheimliche*, at det er noget, der engang var et hjem, *das Heimliche*. *Unheimlich* er det kun, fordi det har glemt eller fortrængt sin historie og oprindelse.

For Llambias' opdagelsesrejsende i forstaden bliver det klart, at ingen er i stand til at give et tilfredsstillende svar på spørgsmålet: hvorfor står der en skulptur foran rådhuset. Skulpturen har tilsyneladende sat sig selv. Det leder til det projekt, der i en vis forstand er gennemgående i forfatterskabet: en æstetisk udforskning af magtens rum og væsen – det politiske æstetik. I *Den dag vi blev frie* viser det sig, at i kopien af København er politiet meget uvilige til at rykke ud, statsministeren er blot en telefonsvarer, og på rådhuset har alle politikere og embedsmænd »ferie«. Men selv uden disse repræsentanter for magten fungerer byen tilsyneladende som før. I en vis forstand et postmoderne projekt, da det ikke mindst handler om magt, offentlighed, kunst og frihed efter »de store fortællingers død« (der i en vis forstand også er utopiens død). Det, der udforskes, er, hvordan de små fortællinger fungerer.<sup>30</sup> I den forbindelse har Llambias bl.a. iværksat projektet »Fri Kommune«, hvor en række mennesker deltager som borgere i en fiktiv eller virtuel kommune. Disse borgere træffer beslutning om alt, hvad angår kommunens anliggender:

»[L]ige nu er jeg optaget af at finde ud af, hvad jeg skal sætte ind i kommunen for at få den smeltet sammen. Når den er smeltet sammen, er det meningen, at den skal være et fællesskab, der arbejder med fællesskab. Altså spørgsmålet om, hvorfor fællesskab ser ud, som det gør. Hvordan det fungerer internt? Så på den måde kan man sige, at Fri Kommune fortsætter nogle *fortællinger*, som går ud på at finde ud af, hvilke *fortællinger* man skal sætte ind i fællesskabet for at få det til at fungere internt.«<sup>31</sup>

Tilsyneladende kommer Fri Kommune ikke til at adskille sig så meget fra de eksisterende, reale kommuner. Friheden til at vælge selv resulterer i valget af det, man allerede kender: »Den dag vi blev frie, så ville alt være som før«.

Det, der interesserer Llambias, er især forstaden; det der ikke er en egentlig by i sig selv, men et appendiks til en større, historisk by med monumenter, gamle bygninger med patina, en bykerne osv., der står som en art garant for, at byen ikke er nogen tilfældighed.<sup>32</sup> Ting som forstaden ikke har: »Forstaden er tilfældets byform«. Men samtidig er forstæderne præget af ihærdige bestræbelser på at skabe identitet og særpræg, hvilket paradoksalt nok netop får dem til at ligne hinanden. Forstaden er et ikke-sted, et *usted* – et *u-topos*.

Hvor de gamle byer er præget af en nærmest organisk, historisk vækst, der er forstæderne tydeligt kunstprodukter: »Bycentret er det sted, hvor man har forsøgt at genskabe billedet af en by: et kunstigt centrum skabt ved hjælp af arkitektoniske og bymæssige elementer«.<sup>33</sup> Denne »skabthed«, der oven i købet historisk ofte er af nyere dato (1970'erne), burde gøre det muligt at få svar på, hvorfor disse forstæder ligner hinanden. Hvilke planer har arkitekter, byplanlæggere og bygherrer haft; hvad er hensigten med netop disse offentlige rum, skabt i en demokratisk tid til alles gavn? Svaret er, viser det sig, slet ikke så enkelt. Llambias konkluderer:

»[D]et offentliges ansigt er et resultat af ikke-systematiserede og protokolløse decentrale processer, der tilsammen har den effekt, at man ikke bagefter kan 'gå baglæns' i processen og entydigt udrede hvem og hvilke faktorer der er ansvarlige for de og de elementer. Netop det forhold at processerne er protokolløse er grunden til at ingen bagefter føler, de har noget tilhørsforhold til skulpturen. 'Ingen' har opstillet skulpturen – og 'ingen' kan man hverken tilslutte sig eller modgå«.<sup>34</sup>

Enhver ved, at Christian IV byggede Rundetårn, men ingen ved, hvem der har stillet en skulptur foran rådhuset. Det er en historieløs proces; man kan ikke 'gå baglæns' og opspore historien bag. Der er ingen *grand récit*. Skal der gives et svar, så bliver det et 'litterært' svar: »Derfor måtte jeg inddrage fortællerens position, idet fortælleren var og er en del af offentligheden og har som sådan et medansvar for både skulpturen og den øvrige del af samfundet.« De protokolløse processer kan narrativiseres, og dermed give mening til det, der modsætter sig mening og betydningstilskrivning. Ikke nogen stor fortælling, men de mange små fortællinger der tilsammen udgør *Rådhus*.

## ***Rådhusets fortæller***

Fortælleren drager rundt til forskellige rådhusse for at få svaret på spørgsmålet: »Hvem bygger for hvem, og hvorfor ser det sådan ud?« (R, p.20). Det er ikke noget magtkritisk projekt i traditionel ideologikritisk forstand. Det drejer sig ikke om at sætte en ny stor fortælling i stedet for en, der nægter at give sig til kende. »[Jeg] lod mig blot føre rundt fra sted til sted i det net af holdpunkter, som rådhusenes beliggenhed strakte ud foran mig« (R, p. 21). Det handler ikke om en temporalt udfoldet, historisk fortælling om demokratisk-bureaukratisk institutionsbyggeri. Der er tale om et netværk af sideordnede fortællinger, rådhusenes spatiale mimesis og erindringsrum.

»Bygningen var ikke noget særligt, men den så meget demokratisk ud. Den så ud, som om der ikke rigtig var nogen, der havde valgt den, men at den havde valgt sig selv, og dertil valgt at se noget nær tilforladelig ud, lidt anonym, lidt beskeden, men alligevel med et solidt, lidt afvisende, lidt nedladende, lidt officielt præg, der gav bygningen en tålmodig, men uafviselig autoritet. Bygningen syntes at sige: Jeg er ikke en voldsomt og demonstrativt udøvende magt, men jeg er sidste led i fødekæden, og derfor får jeg alligevel altid det afgørende ord. Eller: jeg er den demokratiske magt, og min magt er så givet, at jeg end ikke behøver at skilte med den. Jeg er os alle sammen, og vi alle sammen vinder alligevel altid til sidst« (R, pp. 20-21).

Her er det et mytisk rum, der er tale om. Bygningen taler, den har valgt sig selv og dens magt er givet. Den er således samtidig heterotopisk. Fortælleren møder op til en samtale med en kommunaldirektør iført sin »rådhusmæssige undersøgelsesdragt« (R, p.21): et koboltblå Pjerrot-kostume. Han redegør for sit projekt, der jo får et anstrøg af Commedia dell'arte, skønt kommunaldirektøren er åbenlyst distraheret af Pjerrot-kostumet:

»Jeg fortalte, hvor spændende det var at tænke på, hvorfor der opstår harmonisering og standardisering blandt de ting vi omgiver os med. Jeg sagde, at jeg ofte led af svimmelhed, når jeg tænkte på at tingene måske søgte sammen i klaser af sig selv. Uden vor piberygende, alfaderlige og myreflittigt opbyggende virkelyst. Jeg sagde, at rådhusene byggede sig selv med sten og vinduer, skulptur og flagstang«(R, pp. 22-23).

Kommunaldirektøren undskylder sig med et vigtigt møde, og henviser i stedet til en vis Connie og udpeger hendes kontor: »Lyset strålede svagt ud gen-

nem døråbningen« (*R*, p. 23). Her synes vi pludselig at blive transporteret over i et andet univers: Kafkas, nærmere bestemt den lille lignelse »Vor dem Gesetz«, der beretter om manden fra landet, der søger foretræde for loven, men hindres adgang af en dørvogter: »Wohl aber erkannt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht.«<sup>35</sup> Kafka er vel, om nogen, institutionernes og bureaukratiets fortæller. Llambías' rådhus er dog ikke specielt »kafkaske«, hvis man hermed forstår klaustrofobiske og uigennemtrængelige bureaukratiske systemer. Llambías er en 'hyggelig' Kafka. Fortælleren iagttager den typiske kommunale kontorbeplantning:

»Der stod en grøn plante i en stor potte ved siden af indgangen. Oven over den hang der en stærk pære, der skulle kompensere for gangens manglende dagslys. Jeg lagde mærke til, der var stukket et rør ned i pottens jord, hvormed man kunne vande planten forskriftsmæssigt, uden risiko for lemfældig, menneskelig behandling. Vandingen af rådhusets planter, tænkte jeg, foregik systematisk og praktisk, således at alle planter fik præcis den mængde vand de havde brug for. Intet var overladt til tilfældighederne og slet ikke til den enkelte sagsbehandlers lune og forgodtbefindende. Planterne var sikret via bureaukratiet. Det var godt, tænkte jeg. Jorden så sund ud« (*R*, p.24).

Det kommunale bureaukрати er garanten for, at alt foregår systematisk, praktisk og forskriftsmæssigt, helst uden indblanding af den menneskelige faktor. Denne faktor møder fortælleren imidlertid i form af ovennævnte Connie, der falder uden for den bureaukratiske rationalitet. Hendes navn figurerer ikke på navneskiltene uden for kontorerne. »[J]eg studsede over, at direktørens sekretær måtte skulle holde til på en så anonym gang, på et kontor, der ikke engang var hendes eget og så end ikke blive præsenteret med efternavn« (*R*, p.24). Hun forfører fortælleren, der bliver en kommunal-erotisk erfaring rigere. Som hos Kafka florerer seksualiteten i bureaukratiets dunkle og anonyme kontorer. »Var rådhuset en offentlig institution i en total og overskridende betydning? Eller rummede det for altid hemmeligheder, som hverken jeg eller nogen anden nogensinde ville opdage? [...] Var rådhuset et resultat af min og andres fantasi, eller voksede det vildt op i en virkelighed, der slet ikke var vores, men stadig den eneste, der fandtes?« (*R*, p.25).

Den uorden fortælleren via sit Pjerrot-kostume – der også etablerer et andet rum: det teatraliske, *commedia dell'arte* – bringer ind i det ordnede bureaukрати, modsvares af bureaukratiets egen, skjulte eller fortrængte form for uorden: den menneskelige faktor. Fortælleren skifter derfor strategi. Det drejer sig om at få kendskab til det konkrete og specifikke forløb, der har ført til,

at et bestemt rådhus ser ud som netop det gør; skønt det specifikke rådhus' specifikke udformning ligner alle andre rådhuses.

»Sammenhængenes indhold var mig komplet ligegyldig, det var fortællingen om muligheden af frisk og sund entydighed i form af (gen-)fortællingen om (karrenes) indbyrdes forbundethed, der fascinerede mig: Jeg havde taget helt almindeligt tøj på og det var virkeligheden, jeg trådte ind i« (R, p.32).

Det er altså ikke nogen stor fortælling om, hvorfor danske rådhus i al deres specificitet forekommer så ens, der er tale om. Det er ikke nogen hemmelig, kommunalpolitisk konspiration, fortælleren er på sporet af, men en *fortælling i form af (gen-)fortællingen om indbyrdes forbundethed*. Der er ikke nogen stor fortælling, men små genfortalte fortællinger. Rådhuset er allerede en fortælling, nemlig genfortællingen af det forløb, der gør rådhus så ens – et forløb der vel at mærke kun findes som fortælling. I et kapitel med den sigende titel: »Fademord« redegør fortælleren for sin opfattelse af fortællingen:

*»Der er to lag, havde jeg sagt. Dét, som vi kunne kalde en genfortælling af verden (jeg viste med hænderne, at det lå et stykke oppe over det bord, jeg sad ved), og så et superkomplekst lag af taktilitet, specificitet, i praksis af uendelig detaljerighed – »rod«. (Jeg viste med hænderne at det lå på bordets overflade). Imellem disse to lag eksisterer der et hav af forbindelser som blafre og interagerer med hinanden og yderlagene. Alt dette er tilsammen: virkelighed.*

*I denne virkelighed kan der ikke opstå »sprækker« og anden sandheds-søgende metaforik. Den er i sig selv ikke andet end sprækker. Den er ikke glat og fuldstændig. Men samtidig eksisterer der ikke nogen form for sandhed uden om den selv, idet den i princippet omfatter alle fænomener og omgivelser, samt tanker om disse. Derfor må den være »sandheden« og fortællingen om sandheden på én gang« (R, p.88).*

I deres specificitet er de enkelte rådhus en del af det superkomplekse lag af taktilitet og uendelig detaljerighed – de er omfattet af kategorien »rod« (hvilket bl.a. omfatter det »rod« den menneskelige faktor – f.eks. »Connie« – medfører), rodet der jo er karakteriseret ved sin herreløse uorden. Men rådhusenes virkelighed, sandheden om rådhusene, er samtidig fortællingen om rådhusene; og det er som fortællinger, at rådhusene forbindes indbyrdes og bliver del af den samme, ensdannede og mimetiske virkelighed. Rådhusene er

på én gang ubegribeligt specifikke (nærmest en *Ding an Sich*) og enkle, begribelige små fortællinger. Det er enheden af det ubegribeligt specifikke og den enkle fortælling, der gør, at der ikke findes nogen stor fortælling om rådhusene og deres påfaldende lighed med hinanden. Rådhusets dialektik er en dialektik i stilstand.

Forsøget med *Fri Kommune* demonstrerer, at det ikke er nogen ydre, overgribende magt eller stor fortælling, der udstikker rådhusets grundplan. »Det havde været interessant at se, hvordan nedarvede vaner og konventioner blev tydelige som netop sådanne, når man som udgangspunkt tog et blankt stykke papir. Med det samme havde man været i gang med at overskrive papiret i en slags kulturel automatskrift, der som det første skriver magt, hierarki, sandt og falsk« (R, p.56). Der bliver tale om en art rådhusets *Naturgeschichte* – en urhistorie, der er nedarvet som konventioner og sætter sig igennem som en kulturel automatskrift. Rådhusenes isomorfi skyldes tilsyneladende en norm, der er blevet til anden natur, et mytisk rum. Om begrebet norm skriver fortælleren:

»Normen er et bureaukratisk fænomen, der sikrer forskriftsmæssig behandling, centralt udviklet og beskrevet af eksperter. Videnskabshistorikeren Georges Canguilhem identificerer dette som en normativ revolution: »Mellem 1759, året hvor ordet »normal« optræder for første gang, og 1834, året hvor ordet »normaliseret« optræder for første gang, erobrer en normativ klasse magten for derefter at sætte lighedstegn mellem de sociale normers funktion og dens egen fastsættelse af deres indhold« (R, pp. 75-76).<sup>36</sup>

Normen blev, ifølge fortælleren, opfundet i forbindelse med systematisk behandling af pestramte på hospitaler. Normen gælder en standardiseret, effektiv behandling, der sikrer flest mulige personers helbredelse. Rådhusnormen kan analogt siges at sikre det offentlige som det, der er flest mulige mennesker til gavn i deres jagt på lykken og friheden. Den frihed, der i *Den dag vi blev frie*, består i, at alt bliver som før. Som norm eller anden natur bliver rådhuset til noget andet end en bygning i sten og beton.

»Rådhuset var ved at forsvinde fra jordens overflade for at genopstå som en del af mit indre. Der var ikke længere noget at tage ud til. Rådhuset var blevet internaliseret. [...] Rådhuset havde, uden mit vidende, tiltaget sig autonom magt i mit sind, og producerede nu betydninger i former, der ikke hidrørte fra mig selv uden om rådhusene, og som jeg i hvert fald aldrig havde ventet. Rådhusene havde antropomorferet sig

i mit indre, og når jeg nu talte, talte det med fra et sted, der ikke havde nogen geografi, men nærmere en utydelig kontur. Som en vag og upræcis følelse« (*R*, p.45).

Rådhuset er en fortælling, der antropomorfer sig som fortæller. Der er tale om en både heterotopisk og utopisk spejling, i og med det taler med både fra det sted, hvor fortælleren står, men også fra et sted, der ikke har nogen geografi; fra ustedet, utopia. Sandheden kan ikke eksistere uden fortællingen om sandheden; rådhusene eksisterer ikke uden fortællingen om rådhusene. Men bliver de til en stor fortælling, så forsvinder også »rodet«, rådhusenes specificitet. Det, rådhusene har at fortælle, manifesterer sig derfor som små fortællinger: drømme og allegorier.

Fortælleren (eller rådhuset) drømmer bl.a., at han skal udstille på en udstilling. Ved siden af er en kvinde ved at hænge sit maleri op. På maleriet står skrevet: »KAOS = «, hvorunder er tegnet to ens huse, adskilt af det matematiske tegn for 'forskellig fra'. Ved nærmere eftersyn viser det sig, at de to huse ikke er ganske ens. På taget af det ene er en sort prik, der er for stor til at være en tilfældighed og for lille til at have nogen betydning.

*»Kaos er, sagde jeg til mig selv, at hus er forskelligt fra hus med klat. Det medfører at kaos altid ér, idet den sorte klat, stjernen, blot skal være af atomar størrelse for at ligningen er opfyldt. Forestillingen om lighedannethed overlades derefter udelukkende en plads i abstraktionen. Lighedannethed »findes ikke«. Medmindre man anerkender at tanken »findes«. Og det skulle der vel ikke være nogen grund til ikke at gøre. Orden findes altså« (*R*, p.52).*

Lighedannethed og orden »findes ikke«. De ens rådhus »findes ikke«. Men tanken »findes«, og derfor findes orden også, da sandheden om rådhusene nødvendigvis må være enheden af de specifikke rådhus og fortællingen om rådhusene. Orden findes altså som fortællingen om orden.

*Rådhuset slutter med to allegorier (før fotografierne af de 275 danske rådhus): »Apokalypse« og »Genopbygning«. Den første er en art kaosteoretisk lignelse, hvor »Alt var meget ustabil« gentages fem gange. I en temporal perspektivforkortning – »år så korte som sekunder, timer så fine som forglemmer« (*R*, p.91) – betragtes undergangen for den stabilitet, de normer og værdier, der er grundlaget for rådhusenes specifikke isomorfi. »Og pant på troen udveksledes som sekret mellem myrer, hvorefter alle organismer forstår og handler efter den store plan...« (*R*, p.92). Det er den anden naturs apokalypse: »så ville pantet miste sin kraft til tonerne af stabilitetens svanesang; så ville*

kroppene åbne sig og give efter, så en fornemmelse for realiteter endeligt ville kunne udfylde dens blodige indre« (*R*, p.92).

»Og så ville skulpturerne styrte sammen. Husene forfalde. Gaderne ligge øde hen. Strømmen være gået. Menneskene borte. Og jeg alene« (ibid.).

Alene er han dog ikke i »Genopbygning«. De er to, der har overlevet, og nu står parat til at bygge en ny verden op. »Det var fuldendt. Jorden var flad. Alt var klart til en ny begyndelse« (*R*, p.93). De to er som »to tilfredse gartnere«, hvilket peger på den (gen-)skabte jord som en paradises have, der er klar til at blive dyrket. Men allerede her opstår problemet på ny: hvad skal der bygges. De to er ikke enige, og beslutter sig derfor for at dele jorden mellem sig, så de får hver sin halvdel at dyrke. »Og vi førte hånden rundt i horisonten, som flimrede i det fjerne, og hov! Der var problemet igen! Et problem dukkede op i udsigtens hjørne. Det var den anden«. Problemet kan elimineres ved at starte krigen på ny, udslette den anden, men nye gartnere vil dukke op osv. Løsningen synes at være et kompromis: »Det var derfor jeg foreslog at tegne en helt tredie by sammen. Ikke vor umiddelbare favorit hver især, men en model, der måske ville rumme harmoniserende muligheder« (*R*, p.94). Gartnerallegorien, forestillingen om *tabula rasa* og genskabelsen af paradiset, er en illusion. »Den dag vi blev frie, så ville alt være som før«. Rådhuset har det sidste ord, det er det sidste led i fødekæden; men det er også os alle sammen, så vi vinder alle til slut. Gartnerallegorien peger da også tilbage til rådhusets planter, plantet i sund jord, hvis trivsel var sikret af bureaukratiet.

Til slut henvises til den tegning, der også udgør bogens omslag. Det er en arkitekttegning af det, vi kan opfatte som et typisk forstads-bycentrum, af den slags der kan findes hvor som helst, og som derfor er et ikke-sted eller udested. Men udestedet er jo u-topien. »Jeg tegnede mig selv ind på arkitektens tegning« (*R*, p.95).<sup>37</sup> I det planlagte og velordnede univers er fortælleren indtegnet. Det er den utopiske spejling, hvor jeg'et er på det sted, hvor han ikke er. På én gang fordi han er en del af universets, herreløse, orden, men samtidig også som den lille klat, der gør en forskel; den der bringer KAOS ind i det ordnede. »Mit ansigt var bart og uden træk. Som på et modefirmas interne skitser, hvor modellen ikke må give tøjet ansigt på forhånd. Men jeg. Jeg vidste, at jeg smilte« (*R*, p.96). Rådhusets fortæller må ikke give rådhuset et ansigt, en identitet; men fortælleren ved, at han ironisk nok netop giver de identitetsløse rådhus identitet ved at fortælle deres små fortællinger. Dermed er der skabt et æstetisk rum, som netop er de nye omgivelser, fortælleren og kæresteren drømte om. Rådhuset er kommet til (at) huse.



## Noter

1. Pablo Henrik Llambías: *Rådhus*, Kbh. 1997 (herefter forkortet *R*). Llambías har udgivet yderligere to bøger: *Novellesamlingen Hun har en altan*, 1996, og romanen *Den dag vi blev frie*, 1998. I 2000 udkommer romanen *A.P.O.L.L.O.N.*
2. Statistik er et af Llambías' foretrukne værktøjer, jvf. også videofilmen *DK – filmen med Danmark* (1993), hvis struktur er baseret på en Gallup-undersøgelse af danskeres opfattelse af danskhed.
3. »The idea becomes a machine that makes the art [...] What the work of art looks like isn't to important [...] It is the process of conception and realization with which the artist is concerned«. Sol LeWitt: »Paragraphs on Conceptual Art« in Charles Harrison et.al. (eds.): *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 1995, pp. 834-35.
4. Thomas Bredsdorff: *De sorte huller. Om tilblivelsen af et sprog i P.O. Enquists forfatterskab*, København 1991.
5. Op.cit., p.26.
6. Op.cit., p.35.
7. Per Olov Enquist: *Korttegnene*, København 1992.
8. Jan Kjærstad er inde på det samme, når han fremhæver kvantefysikken og kvantefeltteorien som forbillede for en ny måde at skrive romaner på. Jan Kjærstad: *Menneskets felt. Essays om litteratur*, København 1999.
9. Enquist, p.10.
10. Hvilket bl.a. kan ses i *Passage* nr. 31/32, 1999, der har temaet: »Snyderum«, og i herværende nummer af *K&K*.
11. Ernst Cassirer: *Mytisk, æstetisk og teoretisk rum*, København 1999, p.5.
12. Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft (Erster Teil). Werke in zehn Bänden*, bd. 3, Darmstadt 1975, p.71.
13. Ernst Cassirer: *Mytisk, æstetisk og teoretisk rum*, p.12.
14. Op.cit., p.18.
15. Ernst Cassirer: *De symbolske formers filosofi. Udvalgte tekster*, København 1999, p.93.
16. Op.cit., p.95.
17. Ernst Cassirer: *Mytisk, æstetisk og teoretisk rum*, p.24.
18. Michel Foucault: »Different Spaces« in *Aesthetics, Method, and Epistemology*, London 1998, p.179.
19. Gaston Bachelard: *The Poetics of Space*, Boston 1994, p.8.
20. Der er her et ordspil på 'habitude' (vaner) og 'habiter' (at bo, beboelse).
21. Op.cit., p.7.
22. Pablo Henrik Llambías: »Hvorfor står der en skulptur foran rådhuset?« in *Kritik* 133 (1998).
23. Loc.cit., p.2.
24. Robert Hughes: *The Shock of the New. Art and the Century of Change* (2. ed.), London 1991, p.190.
25. Andreas Huyssen: *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York 1995, p.88. En tankegang, der er inspireret af Adorno: »Daß aber die Kunstwerke da sind, deutet darauf, daß das Nichtseiende sein könnte. Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen. Worauf die

Sehnsucht an den Kunstwerken geht – die Wirklichkeit dessen, was nicht ist –, das verwandelt sich ihr in Erinnerung. In ihr vermählt sich was ist, als Gewesenes, dem Nichtseienden, weil das Gewesene nicht mehr ist. Seit der Platonischen Anamnesis ist vom noch nicht Seienden im Eingedenken geträumt worden, das allein Utopie konkretisiert, ohne sie an Dasein zu verraten«, Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1993, p.200.

26. Op.cit., p.90.
27. Martin Heidegger: *Sein und Zeit* (17. ed.). Tübingen 1993, p.186.
28. Op.cit., p.188.
29. Op.cit., p.189.
30. »For kommunernes vedkommende er der ofte ikke engang tale om nogen ideologisk ramme for dens aktiviteter, snarere en traditionsbunden konsensus, der knytter sig op på en ideologi, der i stedet fjern-formuleres på nationalt plan udelukkende [...] ude i kommunerne er man slet ikke i stand til selv at kunne formulere (gengive) disse målsætninger, og derfor kommer deres skulptur og deres rådhus til at stå i et ideologisk og kulturpolitisk tomrum«, Pablo Henrik Llambias: »Hvorfor står der en skulptur foran rådhuset?«, p.9.
31. Rolf Højmark Jensen: »Den pendulerende kunstner. Interview med Pablo Henrik Llambias« in *Ildfisken*, nr. 17, 1998, p.17 (mine fremhævninger).
32. Llambias: »Hvorfor står der en skulptur foran rådhuset?«, p.1.
33. Loc.cit., p.2.
34. Loc.cit., p.3.
35. Franz Kafka: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Frankfurt am Main 1988, p.163.
36. »Entre 1759, date d'apparition du mot normal, et 1834, date d'apparition du mot normalisé, une classe normative a acquis le pouvoir d'identifier – bel exemple d'illusion idéologique – la fonction des normes sociales avec l'usage qu'elle-même faisait de celles dont elle déterminait le contenu«, Georges Canguilhem: *Le normal et le pathologique* (4. ed.), Paris 1979, pp. 182-183).
37. Som også Enquists korttegn tegner sig selv ind i sin egen imaginære (bio)topografi.