

Plottet mod plottet

Nicholson Baker og den ikke-lineære roman

I det 18. og 19. århundredes filosofiske æstetik skelnes der typisk mellem de kunstarter, som er knyttet til *rummet*, og dem, der snarere har med *tiden* at gøre. De temporale kunstarter fremstiller begivenheder, der følger efter hinanden i tid, mens de spatiale kunstarter omvendt gengiver det, som eksisterer side om side i rummet; til den første gruppe hører musikken og litteraturen, mens maleriet og skulpturen udgør grundstammen i den anden.

Denne distinktion, hvis klassiske formulering findes i Lessings *Laokoon*, har noget uimodsigeligt over sig; det er uden tvivl allerede indeholdt i den måde, hvorpå vi definerer de enkelte kunstarter, at de enten udfolder sig i tid eller i rum. Men hvis distinktionen ikke kan anfægtes inden for rammerne af de definitioner, de enkelte kunstarter traditionelt har været underlagt, så kan disse definitioner til gengæld selv gøres til genstand for kritik. En sådan metakritik har typisk udspillet sig inden for kunsten selv, hvor det nærmest har antaget karakter af en naturlov, at enhver grænseudfordring øjeblikkelig fremprovokerer forsøget på at overskride den. Inden for malerkunsten eksperimenterede man således allerede i senmiddelalderen med gengivelse af flere forskellige episoder fra samme fortælling – typisk Jesu lidelseshistorie – på ét og samme lærred. Et sådant billede repræsenterer ikke blot genstande i rummet; det fortæller samtidig en lille historie og bidrager derved til at sprænge litteraturens monopol på fremstilling af tidslige forløb. I barokkens figur-digte var det omvendt tiden, der mistede sin privilegerede position; i centrum for interessen stod de figurer og konstellationer, som ordene dannede – ikke versenes simple rækkefølge eller tankegangens diskursive udvikling.

Det er dog først i begyndelsen af det 20. århundrede, at denne kritiske understrøm i kunsthistorien bliver en toneangivende tendens og de spredte eksperimenter generaliseres til et stort anlagt opgør med den klassiske æstetik. For den tidlige avantgarde var de enkelte kunstarters og genrers traditionelle definitioner blevet til snærende begrænsninger, som måtte overvindes, hvis kunsten skulle gøre sig håb om at holde trit med tiden. Derfor indledte avantgarden en systematisk afsøgning af kunstarternes grænseegne, som fjernede kunsten længere og længere fra det billede af den, som var fremherskende i den foregående periode. Inden for billedkunsten forsøgte man at ophæve me-

diets binding til rummet ved at inkorporere en repræsentation af tid og bevægelse i maleriet og skulpturen. Inden for litteraturen gjorde noget lignende sig gældende. En digter som Apollinaire skrev digte, der lod hånt om den strenge linearitet og i stedet anbragte ordene så de dannede billedlignende formationer på siden. Og på romankunstens vegne erklærede Robert Musil, at »det primitivt episke« – dvs. den kronologisk og kausalt organiserede fortælling, som særlig forbindes med Aristoteles' *Poetik* – ikke længere kunne realiseres; den moderne roman, hævdede han, bevæger sig ikke fremad langs en ret linje, men udfolder sig inden for en »uendelig sammenflettet flade«. ¹

Den amerikanske forfatter Nicholson Baker (f. 1957) er en af øjeblikkets mest originale arvtagere, ikke alene til avantgardelitteraturen, men til hele den strømning, der er kendetegnet ved sin kredsen omkring de definitioner og bestemmelser, som kunsten og litteraturen er underlagt. I sine romaner og essays ² har Baker fortsat og videreudviklet den kritik, som den tidlige avantgardelitteratur og dens forskellige udløbere rettede mod det 19. århundredes litterære konventioner. Men også den ældre litteratur har sat sine spor i forfatterskabet. Romanerne indskrives i en tradition, som har rødder tilbage til Rabelais og Cervantes, og som får sin mest radikale udformning i Laurence Sternes *Tristram Shandy*. Ligesom Sterne mestrer Baker kunsten at fortabe sig i endeløse refleksioner over selv de mest trivielle begivenheder, at få enhver handling til at forsvinde i alenlange digressioner og at lade bevidsthedens associative lystvandringer føre sig så langt bort fra det oprindelige emne, at det bliver umuligt at finde tilbage.

Det er et karakteristisk kendetegn for den tradition, som Bakers forfatterskab indskrives i, at romanen ikke stiller sig tilfreds med at fortælle en historie, men samtidig indeholder en mere eller mindre eksplicit refleksion over romanformen selv og de principper, muligheder og begrænsninger, den er underlagt. Baker, der oprindeligt er konservatorieuddannet, anvender igen og igen *musikken* som et spejl for de litterære strategier, han forfølger i sine romaner; det gælder først og fremmest *The Fermata*, men også det øvrige forfatterskab er gennemsyret af den slags 'musikalske' refleksioner.

At netop barokkomponisten Johann Sebastian Bach har fortællernes særlige interesse, er næppe en tilfældighed, for Bakers og Bachs projekter er i en vis forstand ligedannede. Omtrent samtidig med Lessings indstiftelse af traditionen for at inddele kunstarterne på baggrund af deres forhold til tiden og rummet skabte Bach en kompositionsteknik, der rokkede ved tidens og linjens primat inden for musikken. Fugaen, hans specialitet, er netop en kompositionsform, som kombinerer og varierer flere forskellige stemmer og melodilinjers, og som ofte når sådan en grad af kompleksitet, at det oprindelige tema næsten bliver uigenkendeligt. Fugaen er ganske vist stadig en lineær

følge af toner; men samtidig føjer den en vertikal dimension til musikken primære, horisontale bevægelse. Det betyder, at tiden i en vis forstand gøres rumlig: fugaen betoner i lige så høj grad tonernes simultanitet og den kontrapunktiske dybdevirkning som nodepapirets enkle, tidslige linjer.

Ligesom Bach forsøger Baker at løsrive sin kunstart fra dens forankring i tiden og lineariteten; hans romaner er eksempler på en ikke-lineær litteratur, eller i hvert fald på en litteratur, som ikke *kun* er lineær. Det er ikke svært at forestille sig et litterært sidestykke til fugaen, som gennemspiller flere forskellige temaer på samme tid, som forsøger at supplere den kronologiske udvikling med en sans for øjeblikkets fylde, og som derved skaber en slags dybdevirkning – et tekstuel kontrapunkt. En sådan *fugal* fortælling ville endda muligvis kunne opsamle noget af det, der uvægerligt går tabt, når virkeligheden fremstilles som en enkelt, aristotelisk melodilinje.

I begyndelsen af *Room Temperature*, Nicholson Bakers anden roman, beskriver fortælleren sin sweater på en måde, som netop synes at dække over en sådan overvejelse. Sweateren er

»en brun monstervams med forskellige fugale inversioner og augmentationer af det gængse kabelstrikk, der som følge heraf var mættet med stillestående, isolerende luft; dens korona af lysere yderfibre stak 3/8 tomme eller mere ud fra det fortykkede væv, som var behageligt at kramme, og som udgjorde den faktiske struktur underneden, således at sweateren, sammen med mig, dens bærer, syntes at miste sin håndgribelige ydergrænse og smelte sammen med resten af rummet, ligesom stemmegaffer eller elastikker, som i deres uklare vibration synes at omforme deres materielle selv til den usynlige lyd, de frembringer« (p. 4 f).

Jeg vil foreslå at betragte denne tætte passage som en refleksion over de narrative strategier, der forfølges i Bakers romanforfatterskab, og vil i mit forsøg på at karakterisere dette tage afsæt i to observationer:

Den første angår sweaterens *tekstur*. Det har længe været et *commonplace* at henvise til tekstbegræbetets etymologiske oprindelse i den latinske betegnelse for vævet stof. Også i *Room Temperature* er trøjen tekst, om end dens tekstur udtrykkeligt betegnes som en afvigelse fra »det gængse kabelstrikk«. Denne enstrengede, lineære strikkemetode er hos Baker blevet erstattet af et *fugal* princip, der direkte beskrives med grundbegreberne i Bachs kompositionsteknik: inversion og augmentation. *Inversionerne*, vil jeg foreslå, hentyder til Bakers spejlvending af de klassiske fortælle teknikker; *augmentationerne* til hans protagonisters nærsynede optagethed af tingsverdenen; og sweaterens fnulrede overflade til romanernes digressive, associerende karakter.

Den anden iagttagelse retter sig mod forholdet mellem fortælleren og hans omverden. Sweaterens »korona af lysere yderfibre, der stak 3/8 tomme eller mere ud fra det fortykkede væv,« viser at grænsen mellem individ og omverden er blevet flydende. Det fortællende subjekt er uløseligt sammenvævet med den verden, han bebor; den tætte forbindelse skabes af hans fnulrede, fugale sweater, som samtidig er et billede på teksten selv.

Ambitionen i de følgende overvejelser over Nicholson Bakers romaner er dobbelt. Først gælder det – i anknytning til den første iagttagelse – en undersøgelse af romanformens metamorfoser i Bakers forfatterskab; denne undersøgelse anlægger tre forskellige optikker: plot, person og tid. Hvor disse metamorfoser i første del fortrinsvist vil blive bestemt *negativt* i forhold til et ældre paradigme inden for fortællekunsten, så vil ærindet i anden del omvendt være at redegøre for den *positive* funktion, de tiltænkes af romanerne; i anknytning til den anden iagttagelse vil jeg her foreslå, at det primære sigte med romanernes fortælle tekniske eksperimenter er at etablere en forbindelse *fra tekst til verden*.

Det perverterede plot

På trods af forbindelserne til Sterne og den litteraturhistoriske skole, han repræsenterer, indskriver Nicholson Bakers forfatterskab sig først og fremmest i den store avantgardetradition, som har sit udspring i de første årtier af det 20. århundrede. Et af de væsentligste projekter for den tidlige avantgarde var at etablere et alternativ til de romantyper, der dominerede i det 19. århundredes litteratur. Det narrative skema, der lå til grund for disse romantyper var – trods alle individuelle forskelle og afvigelser – grundlæggende aristotelisk. Dermed ikke være sagt, at forfatterne holdt sig strengt til bestemmelserne i *Poetikken*, endsige til den særligt rigoristiske læsning af den, som var gængs i den franske klassicisme. Der menes blot, at romanerne i hvert fald tendentielt fulgte de anvisninger for konstruktionen af et godt plot, som Aristoteles formulerede i sin forelæsning om digtekunsten: de bevægede sig nogenlunde kronologisk frem, begyndte med begyndelsen og endte med en slutning, som afrundede og forklarede det foregående; de redegjorde omhyggeligt for de enkelte handlingstrådes indbyrdes relationer og foretog en særlig konfiguration af deres materiale, som forvandlede det til en sammenhængende og meningsfuld helhed.³

Som arvtager til højmodernismen overtager Baker avantgardelitteraturens kritik af dette narrative skema. Hans romaner er ganske vist både lettilgængelige og underholdende, og har ikke den hermetiske karakter, som kende-

tegner hovedværkerne i den tidlige avantgarde. Under den 'naive' overflade er de imidlertid eksperimenterende i en sådan grad, at de ophører med at være romaner i andet end begrebets allerbredeste forstand. Hvert af de bærende elementer i den aristoteliske narratologi har således sit negative modstykke i Bakers forfatterskab. Hans romaner er hver især båret af en reflekterende og associerende fortællerstemme, som ofte fortaber sig i lange digressioner og sjældent forbigår en chance til at afvige fra plottets rette linje. De har af samme grund så godt som ingen egentlig handling og vender altså den underordning af den »tænkende overvejelse« under handlingsgangen, som fordres af Aristoteles,⁴ på hovedet; derved kommer protagonisternes refleksioner, erindringer og idiosynkrasier til at spille en langt større rolle end den mere eller mindre tilfældige handling, der danner rammen omkring dem.

Særligt typisk for Bakers egenartede stil er den intense interesse for hverdagens banale tildragelser og de tilsyneladende ligegyldige genstande i fortællernes omgivelser. Det gælder dog ofte – som det også var tilfældet med sweateren – at banaliteterne ved nærmere eftersyn viser sig at kommentere eller reflektere over romanernes egen organisation. I *Vox* og *The Fermata* sker dette typisk på en måde, som knytter det mere eller mindre pornografiske indhold til romanernes egne, narrative 'perversioner'. Ligesom i de tidlige romaner gennemspilles de klassiske romantekniske modeller her i ironisk modus. Særligt de aristoteliske begreber begyndelse, midte og slutning må holde for: den veldefinerede begyndelse, der ikke forudsætter nogen forudgående begivenheder, er i *Vox* blevet til telefonsex-samtalens obligatoriske »Hvad har du på?«, mens slutningen, som i kraft af sin meningsstiftende og sammenhængsskabende funktion ofte er blevet sammenlignet med døden,⁵ er blevet til den lille død, der – lige så obligatorisk – sætter punktum for samtalen.

Marian the Librarian, protagonisten i de to indlagte noveller i *The Fermata*, vurderer ligefrem sine orgasmer med Aristoteles' begreber:

»Da hun tænkte på det en time efter, var hun ikke helt tilfreds. Selv om orgasmen som sådan afgjort havde haft en begyndelse, en midte og en afslutning, havde den trods sin styrke manglet den friske grønsvær, de bugtede veje og de varme, frugtbugnende basarer, som hendes tur på plæneklipperen havde stillet hende i udsigt, nærmest som en ret, syntes hun« (p. 132/127).

De aristoteliske kategorier *tilfredsstiller* ikke længere. *Marian the Librarian* foretrækker det arabiske og omvejen frem for den direkte, retlinjede ilenmod-målet. Den narrative 'lyst' hævdes med andre ord at være større i roma-

ner, der – ligesom Bakers egne – har distanceret sig fra den aristoteliske linje og i stedet nærmet sig arabesken.

Bakers erotik er således ej blot til lyst, men dækker over en narratologisk diskurs, der jævnfører personernes seksuelle præferencer med romanernes pervertering af det aristoteliske plot. Hans romaner afviger fra de gængse narrative skemaer på præcis samme måde som *Marian the Librarian* og de øvrige protagonister i denne del af forfatterskabet afviger fra den seksuelle norm. Digression og association, de centrale begreber i Bakers fortælleteknik, er lig perversion; hans romaner er kendetegnet ved *perverteede plots*.

Udskejelsernes nødvendighed ligger dog ikke i den øgede lystfølelse alene. Den udspringer først og fremmest af en skepsis over for de overleverede konventioners evne til at indfange virkeligheden i hele dens fylde. Fortælleren i *The Mezzanine*, der selv har en udpræget forkærlighed for alenlange digressioner, hylder således en række ældre forfattere (Gibbon, Lecky og Boswell) for deres uvedkommende sidebemærkninger og endeløse anekdoter, mens *The Modern Language Association* omvendt skoses for at advare mod lange, essayistiske fodnoter (p. 121 f/159 f). En fremstillingsform, den være sig litterær eller filosofisk-videnskabelig, som bevæger sig fremad med logiske og nødvendige skridt langs en lige linje, tager ifølge protagonisten ikke højde for sandhedens natur og er derfor per definition reduktionistisk: »sandhedens ydre flade«, hedder det, er ikke »jævn, strømmende og glidende fra det ene velformede afsnit til det andet« (p. 122/160). For så vidt romanernes eksperimenter er underlagt et ideal om realisme i litteraturen, et forsøg på at levere en slags litterariseret fænomenologi for den menneskelige bevidsthed, er digressioner en ubetinget nødvendighed: »Digression – en bevægelse bort fra gradus eller den opadgående bevægelse, er sommetider den eneste måde virkelig at gå i dybden på« (ibid.).

Sådanne passager leverer ikke alene et forsvar for romanernes associative organisation, men antyder samtidig en forklaring på valget af rulletrappen som scene for 'handlingen' i *The Mezzanine*. Rulletrappens retlinjede, uafbrudte bevægelse sikrer kontinuiteten mellem begyndelse og slutning, mellem foyer og mezzanin, og er i den forstand knyttet til såvel det aristoteliske plot som til den traditionelle filosofis logisk-deduktive følge af argumenter. Romanen former sig som et vedholdende forsøg på at sabotere denne retlinjede bevægelse. Hvis man ikke kan standse rulletrappen ved hjælp af tyggegummi, snøreband eller cigaretskod, som fortælleren hævder at have forsøgt, så kan man i det mindste påvise, at dens bevægelseslov ikke modsvarer bevidsthedens.⁶ Dette er netop ambitionen i *The Mezzanine*. Digressioner, associationer og fodnoter bidrager hver især til at gengive en bevidsthedsmæssig simultantitet, der synes at være uforenelig med de klassiske skabeloner.

Bakers romaner forsøger – med Lessings begreber – at erstatte den aristoteliske linjes *nacheinander* med et *nebeneinander*: et tekstuel rum i flere dimensioner, som ikke udelukkende er lineært og kronologisk organiseret, men også åbner mulighed for en gestaltning af det samtidige.

Person

Ross Chambers har i artiklen »Meditation and the Escalator Principle« sat Bakers associative metode i forbindelse med den filosofiske meditation, særligt i den form, den får hos Marcus Aurelius. Rent bortset fra at der tydeligvis er noget mediterende over Bakers prosa, kan Chambers støtte sig dels til en etymologisk forbindelse mellem 'meditation' og 'mezzanin', dels til den kendsgerning, at Aurelius' *Meditations* rent faktisk optræder i *The Mezzanine*, hvor fortælleren har taget sin *Penguin*-udgave af værket med til frokostpause.⁷

Chambers' artikel er i mange henseender både perspektivrig og velargumenteret. Netop anvendelsen af meditationsbegrebet som ramme om fortolkningen af *The Mezzanine* forekommer mig imidlertid at være problematisk. Marcus Aurelius' selvbiografi spiller ganske vist en birolle i romanen, men fortælleren er ikke just begejstret for filosofens stoicisme: »Galt! Galt! Galt! tænkte jeg. Destruktivt og negativt og forfejlet og helt igennem usandt« (p. 120/158). Med denne vurdering *in mente* forekommer det ikke plausibelt, at fortælleren skulle have taget Marcus Aurelius som forbillede, hverken i filosofisk eller i stilistisk henseende. Desuden er kejserfilosoffens værk slet ikke en meditation i egentlig forstand. *Penguin*-udgavens titel skyldes først og fremmest en oversættelsestradition i den engelsksprogede verden; værkets danske titel, *Tanker til sig selv*, er en langt mere ordret gengivelse af den græske originaltitel.⁸

Men der er noget langt mere grundlæggende i vejen med udlægningen af Bakers romaner som aurelianske meditationer.

For det første er meditationen en *systematisk* genre, som er karakteriseret ved sin rigoristiske disciplinering af tænkningen.⁹ Dens diskursive tankerækker, der bevæger sig fremad med apodiktisk nødvendighed, har intet tilfælles med Bakers fritflydende, sprælske associationer. Det er ikke tilfældigt at »Kant, Immanuel«, som netop inkarnerer den spekulativt-systematiske stil, der er Bakers' diametrale modsætning, henvises til en ironisk sidsteplads i protagonistens opregning af sine tankers gennemsnitlige frekvens; den tyske tænker må tage til takke med en halv tanke om året (*The Mezzanine*, p. 128/168).

For det andet er meditationsformen, både i dens aurelianske og cartesianiske varianter, underlagt et enerådende og selvtilstrækkeligt forfattersubjekt, der nøgternt og desinteresseret reflekterer over verden og dens genstande; den har med andre ord den klassiske erkendelsesteoris subjekt/objekt-dikotomi som nødvendig forudsætning. Overvejelserne hos Bakers fortællere udspringer også af en given situation eller af en bestemt genstand i deres umiddelbare omgivelser. Men i modsætning til meditationens subjekt har de ikke suveræn kontrol over tankerækkernes udvikling; de lader sig villigt rive med af tilfældige indfald, frem for at underkaste sig den nødvendighed, som ligger i en diskursiv argumentation.

Det er karakteristisk for Bakers teknik, at associationskæderne næsten altid udløses af objekter i fortællerens omverden, det være sig snørebånd eller indkøbsposer i *The Mezzanine*, eller mobilen over fortællerens gyngestol i *Room Temperature*. Det er ikke fortællerne selv, der suverænt bestemmer genstandene for deres refleksioner. De er tværtimod udleveret til objektet, tvunget ind i en passivt registrerende, om end stadig reflekterende, indstilling; deres overvejelser er altid sekundære forhold til den situation, der af fødte dem. Romanerne bæres derfor snarere af en *objekt*filosofi end af en mediterende subjektfilosofi. I overensstemmelse med tendensen i det 20. århundredes filosofi opfattes subjektet i Bakers romaner ikke længere som tænkningens ubetingede centrum. Fortællerne må gang på gang sande, at de er ikke er herrer i eget hus. I *The Mezzanine* kan tilfældige melodier således få selvstændig, subjektuafhængig eksistens på herretoiletet i den kontorbygning, hvor protagonisten arbejder: »Melodier levede undertiden hele dagen på herretoiletet, de blev overtaget af den næste og den næste der benyttede det, eller husket af én, der havde været der før, så snart han atter trådte ind i rummets fliseklædte, muntre atmosfære.« (p. 81/105 f) Da protagonisten træder ind på toiletet hører han »I'm a Yankee Doodle Dandy« fra en af båsene. Da han næsten 20 sider senere forlader det igen »bliver han klar over« – ordvalget understreger den antisubjektivistiske pointe – at han nu selv er begyndt at fløjte melodien (p. 98/127). Det selvidentiske og fornuftsstyrede subjekt er her blevet forvandlet til et viljeløst objekt for objekter. Dette greb indebærer en decentring af fortællersubjektet, der forsøger at erstatte forestillingen om en metafysisk, substantiel identitet med en identitet formidlet over tingene. Et sådant decentreret subjekt er væsensforskelligt fra det reflekterende subjekt i Marcus Aurelius' og Descartes' meditationer.

Det er derfor paradoksalt, at Bakers romaner alligevel – *Vox* er måske en undtagelse – iscenesættes som fortællernes fiktive selvbiografier. Ikke alene er selvbiografien per definition en subjektcentreret genre; den former sig samtidig – i hvert fald i sin klassiske udgave – som et forsøg på retrospektivt

at indskrive mening i tilværelsen ved at indsætte de enkelte biografemer i en overordnet, narrativ struktur, som forlener dem med begyndelse, midte og slutning og derved lader den personlige udvikling fremstå som et sammenhængende og meningsfyldt forløb. Da det netop er en sådan aristotelisk organisering af fortællingen, der kritiseres i Bakers forfatterskab, må de selvbiografiske forsøg i hans romaner nødvendigvis afvige radikalt fra de overleverede skabeloner og deres aristoteliske struktur.

Arno Strine, fortæller og protagonist i *The Fermata*, leverer det måske bedste eksempel på en sådan revision af selvbiografien som genre. Strines biografi er kendetegnet ved ikke blot at berette om væsentlige tildragelser i forfatterens liv med »fermaten«, hans evne til at sætte tidens i stå, men ved ligeledes at indskrive værket egen tilblivelsesproces i hændelsesforløbet: værket handler i virkeligheden først og fremmest om fortællerens forsøg på at skrive bogen. Med denne højrefleksive form giver fortælleren samtidig udtryk for sin skepsis over for genreens traditionelle skabeloner. Et eksempel: Arno Strine er udmærket klar over sin selvbiografiske inkompetence og bestemmer sig derfor for at tage ved lære af genreens klassikere. Næppe har han fundet bøgerne på biblioteket før han afviger fra sit forsæt og i stedet retter opmærksomheden mod en kvinde, der læser mikrofilm ved nabobordet. Ved at anvende sin særlige evne indsætter han korte glimt af pornografiske billeder på naboens mikrofilmsapparat og mister derved hurtigt interessen for studierne. Hans forsøg på at nærme sig det aristoteliske ideal fortaber sig således i en digression, som igen er knyttet til en mere eller mindre perverteret form for seksualitet.

En klassisk selvbiografi ville typisk begynde med begyndelsen, dvs. forfatterens fødsel eller i det mindste et privilegeret øjeblik i begyndelsen af hans liv. Bakers romaner begynder alle *in medias res*. Fortællernes selvbiografiske forsøg indledes ikke med det kronologisk første, men tager udgangspunkt i et tilfældigt valgt øjeblik og forsøger at udfolde det betydningspotentiale og den fylde, det indeholder.

Princippet om en seriel, kronologisk gestaltning af stoffet, der samtidig trækker kausale forbindelser mellem de enkelte episoder, afvises tilsvarende med den begrundelse, at livsforløbet ganske enkelt ikke er underlagt de regler, som foreskrives af Aristoteles' *Poetik*. I det omfang fortællerne bestræber sig på at tegne et 'realistisk' portræt af deres livsforløb må de sætte sig ud over de aristoteliske bestemmelser. Netop sådan lyder Arno Strines forsvar for sin springende, digrederende stil:

»(Jeg må tilstå, når jeg nu foretager denne kovending, at jeg ikke rigtig kan begribe, *hvordan* rigtige selvbiografer som Maurice Baring eller Ro-

bert Graves bærer sig ad. Hvordan bevæger de sig så nemt og ubesværet fra *a* til *b* og *c*? Jeg er beskæmmet over, hvor vanskeligt det er at skildre sit liv sandfærdigt uden at bekende sig til en af de alt for velkendte ikke-lineære ortodoksier. Ikke fordi jeg bilder mig ind, at rodet i min hidtidige fremstilling på nogen måde har været smart eller kunstnerisk; det er bare det, at når jeg prøver at skrive som en ansvarlig levededsskildrer og arrangerer mine oplevelser i den rigtige orden på en tidslinie, så mister jeg interessen for dem, og de nægter hårdnakket at lade sig fortælle. Jeg opdager, at jeg nødvendigvis må bukke under for fristelsen til at fortælle anekdoter, hver eneste gang lejlighed byder sig, uanset hvor de hører hjemme i kronologien, hvis ordene skal have en chance for at komme til live» (*The Fermata*, p. 104/99).

På samme måde som *Marian the Librarian* foretrak en arabesk form for seksualitet, der ikke er inddelt i begyndelse, midte og slutning, taber Arno Strine lysten til at fortælle om sit liv, hvis det skal gøres på den klassiske, lineære facon; hans hovedinteresse er netop de forbindelser mellem tingene, der ikke er kausale og kronologiske.

Mike, fortælleren i *Room Temperature*, opstiller ligefrem en slags epistemologi, »min erkendelsesteori« (p. 41), der forsøger at give en teoretisk retfærdiggørelse af den autobiografiske praksis, som råder i Bakers romaner. Spørgsmålet er hvordan et decentreret subjekt, som ikke har suveræn kontrol over sine refleksioner, og som nærer stærk mistillid til genrens gængse skemaer, alligevel kan skrive sin selvbiografi. Løsningen bliver at tage udgangspunkt i nuet og følge de forbindelser til resten af livsforløbet, der udgår fra det. Fortælleren hævder ligefrem at kunne rekonstruere et helt liv ud fra en tilfældigt valgt periode på 20 minutter:

»Mens jeg rokkede min datter denne onsdag eftermiddag, mente jeg uden skyggen af tvivl, at man med en smule koncentration kunne rekonstruere hele sit liv ud fra en hvilken som helst tilfældigt eller næsten tilfældigt udvalgt periode på tyve minutter; dvs. at der var nok indhold i denne ene, begrænsede følge af tanker og begivenheder og i de omgivelser, som affødte dem, til at skabe forbindelser, der hurtigt ville forplante sig baglæns indtil ethvert emne af selvbiografisk interesse – enhver kæledyrsteori, enhver ubetydelig iagttagelse, ethvert betydningsfuldt øjeblik af skam eller lykke – potentielt var i hvert fald overfladisk dækket« (ibid.).

Ifølge fortælleren indeholder hvert eneste øjeblik en fylde af betydningsmættede erindringer, forbindelser og henvisninger til andre dele af hans biografi. Han behøver blot at udfolde det betydningspotentiale, der ligger i et enkelt sådant øjeblik, for derved samtidig at have fortalt sit livs historie. Heri ligger forklaringen på den voldsomme forkortelse af den fortalte tid i Bakers romaner og på deres intense interesse for de upåfaldende genstande i fortællernes omgivelser. Muligheden for at skrive sin selvbiografi ligger i de sammenhænge og den betydning, der allerede findes i verden, ikke i den nødvendige og sandsynlige udvikling, som foreskrives af den aristoteliske poetik. Bakers romaner forsøger at bringe selvbiografien på omgangshøjde med den kritik af plottet og den decentrering af subjektet, som gennemføres i forfatterskabet generelt. De tilstræber hver især at erstatte de store, homogene fortællinger med en minimalistisk form for selvbiografi, der afviser at tvinge livet ned i den aristoteliske prokrustesseng. Omdrejningspunktet for en sådan biografi er på paradoksalt vis ikke livet selv, men de genstande, det har bundfældet sig i.

Tid

Når den tidlige modernismes kritik af det aristoteliske plot ofte er ledsaget af en obsessiv beskæftigelse med tiden, så skyldes det ikke mindst generationens skeptiske syn på dette plots evne til at artikulere den menneskelige erfaring af tiden i alle dens dimensioner og hele dens fylde. Med sin betoning af linearitet og kronologi synes Aristoteles' *Poetik* at være intimt forbundet med den tidsfilosofi, han fremlægger i *Fysikken*. Tiden opfattes her som noget, der eksisterer uafhængigt af vores bevidsthed om den; den er et fysisk fænomen, som er knyttet til genstandenes, og særligt himmellegemernes, bevægelse.¹⁰ I kraft af denne kosmologiske forankring bliver tiden en homogen og strengt lineær succession af øjeblikke, ikke ulig den linje, som trækkes af den aristoteliske fortælling.

Selv om Aristoteles' forklaring af tidens natur formentlig vil lyde overbevisende i de flestes ører, så rummer tiden dog endnu en dimension – og det er først og fremmest den, som havde modernisternes interesse. Tiden er ikke blot den objektive tid, vi kan aflæse på vores ure. Den er samtidig tiden som vi *oplever* den, og vores oplevelse af tiden er ikke uden videre sammenfaldende med den objektive, kosmologiske tid. For en fænomenologisk betragtning er tiden netop ikke blot en evigt fremadskridende strøm af øjeblikke. Hvert øjeblik er, som det hedder hos kirkefaderen Augustin, et »tredobbelt nu«, der på én gang spænder over fortid, nutid og fremtid. Det enkelte øjeblik

er med andre ord ekstatiske af natur: ved siden af det 'egentlige' nu indeholder det fortiden som erindring og fremtiden som forventning.¹¹

Den tætte forbindelse mellem Aristoteles' tidsfilosofi og hans overvejelser over fortællingens struktur har muligvis den konsekvens, at det aristoteliske plot på forhånd er afskåret fra – eller i hvert fald mindre velegnet til – at udtrykke den oplevede tid. Modernisternes forsøg på at overvinde det aristoteliske paradigme inden for fortællekunsten synes ikke mindst at udspringe af en sådan overvejelse: hvis der eksisterer en indre sammenhæng mellem den kosmologiske tidsopfattelse og det aristoteliske plot, så er man – hvis man vil lade den oplevede tid komme til orde – tvunget til at opfinde nye måder at strukturere sine fortællinger på.

Nicholson Bakers romaner, som alle udmærker sig ved en påfaldende tidlig ramme, forsøger hver især at indrette fortællingen efter den oplevede tid. Det er ikke dannelsesromanens livslange forløb, der interesserer Baker, men derimod de korte øjeblikke og den fylde, de rummer. I *The Mezzanine* er den fortalte tid indskrænket til det halve minut, det tager fortælleren at tage rulletrappen fra stueetagen til mezzaninen i den kontorbygning, hvor han arbejder; *Room Temperature* gengiver protagonistens tankestrøm, mens han sidder i sin gyngestol og vugger sin datter – formentlig er der tale om få minutter; i *Vox* falder fortælle- og fortalt tid fuldstændig sammen, for så vidt romanen foregiver at være en direkte nedskrift af en telefonsamtale; og *The Fermata*, hvis tidslige ramme ganske vist er mindre iøjnefaldende, handler om protagonisten Arno Strines særlige evne til at sætte tiden i stå. Overalt fortælles der i insisterende *slow-motion*, så godt som uden udeladelser eller fortætninger af handlingsgangen: da fortælleren i begyndelsen af *Room Temperature* puster til mobilen i loftet når pustet først frem 3 kapitler og næsten 30 sider senere.

Den mest komplicerede tidsstruktur findes uden tvivl i *The Mezzanine*. Den fortalte tid, som næppe overstiger 30 sekunder, optager her ikke mindre end 130 sider. Der er ikke blot tale om en tilnærmelse af fortælle- og fortalt tid, men om en nærmest grotesk omvendelse af forholdet mellem dem. Baker reducerer ikke blot omfanget af den fortalte tid, men sætter den næsten i stå. Derved frisætter han fortællingen fra dens binding til tidens linearitet og åbner mulighed for at fokusere på det enkelte øjeblikkes dybde dimension. Hos Baker er det også den oplevede tid snarere end den tid, der kan aflæses på urene, som står i centrum for interessen; det er ikke uden ironi, at fremdriften i romanen ikke skabes af en temporal, men derimod af en spatial bevægelse: den narrative linje er i *The Mezzanine* blevet til den rulletrappe, der fører fortælleren fra stueetagen til kontoret på mezzaninen.

Tidsstrukturen i *The Mezzanine* forbinder sig med Bakers forsøg på at genopfinde selvbiografien. Ambitionen er at fortælle et helt liv ved at gøre et enkelt øjeblik til genstand for myopisk granskning. Det korte ophold på rulletrappen bliver en slags nulpunkt i romanen, hvorfra der udgår en række koncentriske cirkler, der tegnes af protagonistens erindringer og mere eller mindre vilkårlige associationer. Dermed udvides den fortalte tid dramatisk: det halve minut bliver katalysator for en strøm af spredte refleksioner, som inddrager såvel fortidige som fremtidige begivenheder, og som i yderste konsekvens kommer til at spænde over hele fortællerens liv.

Det tempus, der svarer til det tidlige nulpunkt, er *datid*, romanen former sig som et retrospektivt forsøg på at rekonstruere en mere eller mindre tilfældig og tilsyneladende ligegyldig episode i fortællerens liv med alle de refleksioner og associationer, den affødte. Der skelnes derfor mellem de fortalte begivenheders datid og fortællerstemmens 'absolutte nutid'. Det betyder, at der kan refereres til begivenheder, der ligger *efter* den fortalte tid: »det er kun nogle få uger siden, adskillige år efter den tur på rulletrappen, der er krumtappen i disse erindringsglimt [...]« (p. 37/50). Denne teknik kan – med Husserls begreb – betegnes som en *protention*, således at forstå, at det fortalte nu giver anledning til foregribelse af begivenheder, der først finder sted på et langt senere tidspunkt.

Sådanne protentioner spiller en relativ beskedent rolle i romanen i sammenligning med beskrivelsen af den frokostpause, som er gået umiddelbart forud for den fortalte tid, og som derfor kan betegnes som en *retention*. Mens dette tidsrum – præcis en time – får en indgående, om end meget springende behandling, bliver erindringerne stadig mere utydelige og fragmenterede, jo længere fortælleren fjerner sig fra nulpunktet.

Billedet kompliceres yderligere af, at protentioner og retentioner undertiden indlejres i hinanden, således at man kan tale om retentioner-i-protentioner og protentioner-i-retentioner. Protagonistens overvejelser omkring det fordelagtige i at se dagligdagens genstande på neutral baggrund har f.eks. deres udspring i fortællerens absolutte nutid. Mens han kører på motorvejen ser han en grøn lastbil på baggrund af en blå himmel. Synet giver anledning til et tilbageblik på lignende erfaringer i hans barndom:

»Netop som jeg igen havde mere blå himmel end grøn lastbil foran mig kom jeg til at mindes, at jeg, da jeg var barn, havde været meget optaget af den kendsgerning at alt, uanset hvor ramponeret, rustent, snavset og på anden måde nedvurderet det var, så godt ud, hvis man anbragte det på et hvidt stykke stof eller en anden ren baggrund« (p. 38/51).

Tidsstrukturen har her karakter af et system af kinesiske æsker. Forsøget på at rekonstruere rulletrappe-episoden, der i sig selv ligger flere år tilbage i tiden, sender i første omgang fortælleren frem til den absolutte nutid, hvor synet af den grønne lastbil straks fører ham tilbage til barndommen og dens tilsvarende erfaringer. Passagen indeholder med andre ord tre tidslige niveauer: fortid, nutid og fremtid, som er indlejret i hinanden som en retention i en protention i en retention.

I *The Mezzanine* erstattes den klassiske fortællings relativt stabile, kronologiske linje således af store, kurve-agtige bevægelser frem og tilbage mellem fortid, nutid og fremtid. Romanen tegner – i lighed med Bakers øvrige romaner – et billede af bevidstheden som et kaotisk sammensurium af aktuelle oplevelser og stumper af erindring og forventning; dens komplicerede tidsstruktur tjener til at forvandle fortællingens endimensionale tidslinje til et flerdimensionalt rum, hvor hvert eneste øjeblik åbner passager til fortiden og fremtiden.

Det alternative plot

En foreløbig status viser, at Bakers eksperimenter med plottet resulterer i en række mutationer i forhold til det klassiske, aristoteliske paradigme inden for romankunsten. Hvad er der sket?

For det første er handlingsgangen, rygraden i den klassiske fortælling, blevet insignifikant i forhold til de refleksive passager, der bestandigt afbryder den. Samtidig er forbindelserne mellem disse passager, Aristoteles' nødvendige og sandsynlige succession af begivenheder, blevet opløst i springende, tilfældige associationsrækker, mens idealet om 'tidens enhed' – det forhold, at tragediens handling helst skulle udspille sig i tidsrummet mellem to solopgange – er blevet erstattet af en ekstatiske tidsstruktur, der splitter det fortalte nu i en »tredobbelt nutid«. Til disse perverteringer af grundpillerne i den aristoteliske narratologi følger sig en sidste perversion, nemlig fragmenteringen af den fortællende bevidsthed: romanpersonens identitet, sammenhængen i hans livshistorie, afhænger jo netop altid af *romanens* sammenhæng og truer altid med at bryde sammen, hvis der røkkes ved det narrative fundament, den hviler på. Med sine karakteristiske identitetskonflikter demonstrerer den modernistiske litteratur til overflod, at opløsningen af det aristoteliske plot samtidig udgør en trussel mod romanpersonernes identitet.

Bakers romaner former sig således som attentater mod plottets, personens og tidens identitet. Men på trods af, at deres radikale eksperimenter viderefører den klassiske avantgardes bestræbelser på at genopfinde litteraturen, så

deler de ikke avantgardens ofte hermetiske og esoteriske karakter. De falder ikke fra hinanden i et kaos af løst forbundne fragmenter, men bevarer en form for skelet, der ganske vist ikke har noget sidestykke i Aristoteles' *Poetik*, men ikke desto mindre bidrager til at holde sammen på de perverterede plots. Man kan pege på i hvert fald tre strategier, der varetager en sådan funktion.

a) Tingenes historier

Den første strategi retter sig primært mod fortællerens omverden. Baker tegner et billede af den moderne virkelighed som et kaotisk, flydende rum, hvori de enkelte ting uophørligt forandrer sig og antager nye skikkelser. Eftersom romanernes hovedpersoner i overvejende grad orienterer sig med dagligdagens ting som ledetråd, udløser forandringer i tingsverdenen alvorlige identitetskonflikter; hver gang tingene ændrer sig mister personerne et holdpunkt i deres tilværelse. Overgangen fra udbragte mælkeflasker til supermarkedets kartoner kan således tænkes at være en milepæl i tilværelsen – ikke alene for protagonisten, men for hele hans generation: »jeg tror at overgangen fra mælk leveret til døren i flasker til mælk man købte i supermarkederne i kartoner med skrå løftelåg var en afgørende forandring for folk på min alder eller der omkring« (*The Mezzanine*, p. 42/55).

De genstande, vi til hverdag omgås med største selvfølgelighed, hævdes altså at være af central betydning for oplevelsen af kontinuitet i tilværelsen. Derfor knytter fortælleren sig særligt stærkt til de ting, som enten slet ikke forandrer sig eller forandrer sig i et roligere tempo. Salgsautomaterne uden for hans kontor spiller således en særlig sammenhængsskabende rolle i hans tilværelse:

»Jeg tænkte ikke på automaterne, da jeg gik forbi dem, men i et taknemmeligt hjørne af min bevidsthed registrerede jeg deres tilstedeværelse, et hjørne, som havde samme funktion som den person i rulleteksterne efter en film, der står som ansvarlig for 'kontinuitet' [...] Jeg er afhængig af automaternes tilstedeværelse som man er afhængig af et hjørne af en hæk, der er klippet på en bestemt måde, eller af nogle faldende plakater i renseriets vindue, som en visuel stimulans på vejen hjem.« (op.cit., p. 80/103 f)

Selv om man næppe bør overhøre den ironiske tone, er pointen tydelig: hverdagens 'banaliteter' optager ikke alene en væsentlig plads i vores tilværelse, men er ligefrem betingelsen for at vi kan betragte den som et sammenhængende hele. Rulletrappen – den centrale 'ting' i *The Mezzanine* – er et billede

på denne funktion; den fungerer som garant for sammenhængen såvel i romanen som i fortællerens tilværelse. Netop fordi den ikke har forandret sig kan den fungere som en identitetsskabende faktor, der bygger bro mellem de forskellige afsnit af hans liv: »de kontinuiteter, som køreturen på rulletrappen som voksen etablerer med barndommens rulletrapper, var en kilde til stor glæde for mig« (p. 40/53).

De minimale ændringer i salgsautomatens og rulletrappens design og funktionsmåde er dog en undtagelse. En lang række andre genstande – »benzintanke, isterningsbakker, transitbusser eller mælkebeholdere« (p. 41/54) – har undergået desorienterende forandringer, som truer med at slå revner i fortællerens stabile univers. Forandringerne udløser et tab af sikkerhed og sammenhæng: »man risikerer at miste sine referencepunkter« (p. 115/151).

I *The Mezzanine* foreslås en særlig historiografi som forsvar over for den trussel, som udgår fra tingenes forandringer. Protagonisten rekonstruerer igen og igen de enkelte genstandes udviklingshistorier og får derved det kaotiske til at ligne et kontinuerligt forløb, som drives frem af en indre lovmæssighed; i virkeligheden er der tale om aristoteliske plots *en miniature*. Den yderst elaborerede redegørelse for mælkeemballagens metamorfoser er et klart eksempel på protagonistens forestilling om en identitet, der er formidlet over *tingenes* identitet. Indpakningen skifter, men mælken forbliver den samme; og er mælken forblevet den samme, så findes der også noget fast og uforanderligt i tilværelsen hos den person, der har drukket den gennem hele sit liv.

Det samme gælder de genealogiske overvejelser omkring isterningsbakker, ørepropper, popcorn, dørhåndtag og hæftemaskiner, samt for den »sugerørets historie« (p. 94/122), der afhandles i flere omgange og over adskillige sider. Ved at opstille sådanne genealogiske skitser gentabulerer fortælleren de referencepunkter, som forandringerne i tingsverdenen har slået i stykker. Tingene viser sig derved at have en kerne, der forbliver den samme på trods af ændringerne i deres ydre fremtræden. Metoden forlener tingene med en identitet, der kan tjene som udgangspunkt for den personlige identitetsdannelse. Dagligdagens ting er hovedaktanter i fortællernes liv, og genealogierne, der tilstræber at genskabe en brudt kontinuitet, er derfor samtidig udtryk for fortællernes forsøg på at etablere et minimum af orden og stabilitet i tilværelsen. Selv om der ikke længere kan skrives store selvbiografiske fortællinger, som omformer livets enkelte episoder til en sammenhængende og meningsfuld helhed, så er det dog stadig muligt at fortælle *små* historier om tingene, der i det mindste bringer orden i den ydre verden.

b) Tingenes lovmæssigheder

En anden strategi består i at lade den samme genstand optræde igen og igen, men hver gang fremkaldt af nye refleksioner. På den måde udkrystalliseres der en række genkommende referencepunkter, en slags ledemotiver, som romanerne er organiseret omkring. I *The Mezzanine* fungerer blandt andet sugerør, isterningsbakker og snørebånd, der alle omtales ved flere, vidt forskellige lejligheder, på denne måde. Fortællerens associationsrækker tager typisk udgangspunkt i en sådan genstand i hans umiddelbare omgivelser, bevæger sig straks videre til andre begivenheder eller andre ting, men vender så tilbage til den oprindelige genstand igen.

Det tydeligste eksempel på denne praksis findes i *Room Temperature*, som i vidt omfang er struktureret omkring et glas *peanut butter*, som fortællerens refleksioner hele tiden kredser om. Glassets afgørende rolle i romanen antydes allerede i mottoet: »I placed a jar in Tennessee«, der stammer fra Wallace Stevens' »Anecdote of the Jar«. Stevens' digt beskriver hvordan et glas, der anbringes på en bakke i Tennessee, »tæmmer« det omkringliggende vildnis ved at give det et orienteringspunkt, det kan samle sig omkring.¹² Ærindet med Bakers brug af *peanut butter*-glasset er præcis det samme. I kraft af dets *Leitmotiv*-karakter bliver glasset et fikspunkt i fortællingen, som forlener romanens post-aristoteliske plot med et anstrøg af orden.

Allerede i første kapitel associerer fortælleren fra måleenhederne på datte-rens sutteflaske til de tilsvarende markeringer på et *peanut butter*-glas; ligheden giver anledning til længere ekskursioner om barndommens modelfly og hustruen Pattys graviditet. Overgangen er karakteristisk nok næsten umærkelig: der opstilles en relation mellem to genstande, hvoraf den ene (i dette tilfælde glasset) tænkes at karakterisere den anden (sutteflasken) som vehiklet karakteriserer tenoren i en metafor. Herefter fortælles der simpelthen videre med udgangspunkt i vehiklet, mens det oprindelige emne glemmes.

Fortælleren i *Room Temperature* lider af en veritabel *peanut butter*-obsession. Midt i en længere digression, hvori han gør rede for Isaac Causabons' forsøg på at afdække oprindelsen til en række *hermetiske* skrifter, associeres der fra »Hermes Trimegistus« over udtrykket »hermetisk lukket« og videre til »de langt senere glas med *peanut butter*« (p. 75). Da hustruen en nat i halvsøvn mumler ordene »stegende bacon«, kommer fortælleren straks til at tænke på faderens forkærlighed for »graveyards« – en sandwich med *peanut butter* og bacon. Der bliver også lejlighed til at nævne, at barndomshjemmets opvaskemaskine havde en låge, der lukkede næsten lige så tæt som »et splinternyt glas Skippy« (p. 95). Og som studerende på *Eastman School of Music* havde fortælleren ligefrem planer om at skrive en symfoni, hvis spektakulære *gimmick* – som et sidestykke til Lumbyes springende champagnepropper –

skulle være »den implosivt atmosfæriske ibrugtagning af et nyåbnet glas *peanut butter*« (p. 108).

Sådanne løse, associative forbindelser er naturligvis af høj underholdningsværdi; til gengæld er de blottet for selvstændig betydning og mangler helt den motivation, som de enkelte handlingssegmenter bør have ifølge en aristotelisk narratologi. De tjener alene til at cementere *peanut butter*-glasset som et ironisk fikspunkt, der kan holde samme på fortællerens kaotiske bevidsthedsstrøm og romanens løsslupne digressioner.

En anden manifestation af denne strategi findes i *The Mezzanine*, hvor fortælleren beretter om sit forsøg på at kortlægge sine tankers gennemsnitlige frekvens. Eksperimentet parodierer tydeligvis de empiriske videnskaber og de moderne mediers statistik-mani; samtidig repræsenterer det endnu et af fortællerens forsøg på at skabe regularitet og kontinuitet i den kaotiske verden, han lever i. Fortællerens erkendelse af, at bestemte tanker vender tilbage i stabile og målelige intervaller forlener hans bevidsthed med et skær af orden og forudsigelighed. Hans statistik skaber dermed endnu en invariant i hans heraklitiske verden og udløser samme tilfredsstillende følelse som hans opdagelse af, at han gennem flere år har slidt nøjagtigt lige meget på begge sine snørebånd: »den gjorde, at privatlivets variable pludselig blev overskuelige og lovbestemte« (p. 15/ 20).

Metoden har desuden den fordel, at den også kan anvendes på langt større og mere komplekse fænomener end mælkekartoner, sugerør og snørebånd:

»Og der var også periodiciteter på konversationsplanet; landsdækkende femtenårscyklus af journalistisk begejstring for et eller andet emne; generationsbestemte korrektioner og pendulerende overreaktioner; og over dem den endnu langsommere periodicitet på bibliotekerne og i *Penguin Classics*, interessen for en eller anden tendens inden for forskningen, for en særlig måde at tænke på, steg og faldt fra det ene århundrede til det andet, man gentog glemte sandheder i en ny terminologi« (p. 130/171).

Ved at opstille sådanne statistikker og lovmæssigheder indskrives fortælleren sine mere eller mindre usammenhængende erfaringer i større, overindividuelle strukturer, som kun forandrer sig langsomt; derved sættes de i perspektiv og mister deres kontingente præg.

c) Tingenes ligheder

En tredje strategi består i at fremhæve lighedspunkter mellem genstande, som i alle andre henseender er usammenlignelige. Den associative teknik,

som Baker benytter sig af overalt, er baseret på dette princip, for så vidt associationerne netop er afhængige af ligheder mellem tingene. Der er der tale om en metaforisk teknik, der sætter omverdenens genstande i forbindelse med hinanden og derved genopretter nogle af de sammenhænge, som Bakers anti-aristoteliske fortællekunst har brudt. *Room Temperature* indledes ligefrem med en slags metafor-teoretisk skitse, der kan læses som programmatisk, ikke blot for resten af romanen, men for den associative struktur i Bakers forfatterskab generelt. Efter en kort beskrivelse af sine umiddelbare omgivelser får fortælleren øje på en flok mørke fugle gennem vinduet. Dette syn udløser en *déjà vu*-agtig fornemmelse: »Deres flugt mindede mig stærkt om et eller andet«. Dette »et eller andet« identificeres umiddelbart efter som »de flappende ører på en lille hund, der i fuld fart løber hen over en mark i ophidsede zigzagbevægelser« (p. 4).

Fortælleren opstiller her en forbindelse mellem to emner, fuglene og hunden, som i en enkelt, isoleret henseende er identiske. Relationen er tydeligvis metaforisk:

»Jeg var ekstremt glad for at synet af adskillige fjerne, lydløse fugle kunne minde mig om en hvalps bjæffende munterhed – det forekom at være en drilsk lateral form for sammenligning, hvori de to elementer truede med ikke at være tilstrækkeligt forskellige i visse henseender til at forbindelsen kunne virke ordentligt, ligesom hvis man sagde, at solen på en eller anden måde lignede månen« (ibid.).

Refleksionen har karakter af en metanarrativ kommentar til de kaskader af similier og associative spring, der følger umiddelbart efter: det er tydeligvis samme princip, der ligger til grund for teksternes egen organisation. Det bliver klart, da fortælleren kort efter beretter, at hans far engang under en udflugt til New Jersey spurgte ham hvad han tænkte:

»Jeg fortalte ham, at jeg havde forsøgt at rekonstruere alle overgangene mellem alle de emner (Bach i radioen, opdriftens teori, muligheden for gearkasser med uendeligt mange gear, nye cykeldesigns med bedre udnyttelse af lærmusklerne osv.), vi havde talt om siden vi tog afsted klokken halv syv den morgen« (p. 18).

Romanen selv er netop organiseret som en sådan samtale, hvor emnerne på den ene side afløser hinanden uden åbenlys nødvendighed, og hvor forbindelsen mellem dem på den anden side heller ikke er helt tilfældig. Romanen stiller læseren samme opgave, som fortælleren her stiller sig selv: at rekonstru-

ere forbindelserne mellem de associative tanke­spring, for derved nå til indsigt i sammenhængen i romanen og i fortællerens tilværelse.

Fortællerens forestilling om en metaforisk identitet mellem tingene formuleres eksplicit i *The Mezzanine*. På firmaets toilet erfarer fortælleren hvordan den papirserviet, man tager fra automaten, øjeblikkeligt erstattes af en ny. Oplevelsen af stadig fornyelse – »en af den menneskeskabte verdens største kilder til lykke« – fremmaner en række lignende fænomener, der opstilles i karakteristisk punktform:

- tilsy­nekomsten af endnu en identisk Pez-pastil for enden af Pez-elevatoren af plastik, eller
- synet af den ene faldskærmsudspringer efter den anden, der i et sekund står i døren i et fly før han springer, eller
- kuglen i flipper-spillet, der ruller i stilling efter at den foregående var undsluppet dine flippere, eller
- en klistret skive banan, der bliver skubbet ned fra sin plads på kniven over morgenmadsskålen af sin efterfølger, eller
- fremkomsten af endnu et trin på rulletrappen (p. 23/121)

Princippet bag denne associationsrække er det samme, som ligger til grund for metaforen. Opremsningen kan beskrives som en række af *potentielle* metaforer; den sidestiller netop en række fænomener, som er identiske i en bestemt henseende – her en »fornyelse af det nye« (*ibid.*) – og som derfor kan anvendes til at karakterisere eller ligefrem træde i stedet for hinanden i en metafor. Derved får passagen karakter af et sporskifte i fortællingen, hvor der kan vælges mellem flere forskellige udgangspunkter for den videre refleksion. Ligesom fodnoter og digressioner bidrager teknikken til at erstatte den aristoteliske fortællings lineære succession med en flade, som tillader romanen at åbne sig for en repræsentation af rumlighed og simultanitet.

Parentesen om plottet

Den vifte af narrative strategier, som bringes i anvendelse for at sikre sammenhængen i Bakers romaner, kan ikke uden videre beskrives med et aristotelisk begrebsapparat. Der er snarere tale om nye, ironiske eller ligefrem »postmoderne« konstituent­er af fortællingernes plots. Selv om Bakers fortælle­teknik umiddelbart synes at befinde sig hinsides det aristoteliske paradigme, er det dog samtidig tydeligt, at disse konstituent­er udfylder samme funktion som deres klassiske forgængere; også her er der – med Paul

Ricœurs rummelige definition af plottet – tale om en »syntese af det heterogene«. ¹³ Lykkes det Baker med sin digressive, arabiske stil at løsrive handlingsgangen fra Aristoteles' nødvendige og sandsynlige succession af enkeltbegivenheder, så ender han altså heller ikke i et sammenhængsløst 'antiplot' af anarkistisk tilsnit. Romanernes associative forbindelser er hverken helt nødvendige eller helt tilfældige, men alligevel *motiverede*. Hvordan kan det lade sig gøre?

Forklaringen skal, mener jeg, søges i en *fænomenologisk* dimension i romanerne. Tania Ørum har i artiklen »Nede blandt tingene. Nicholson Bakers *The Mezzanine*« fremhævet Bakers roman som et eksempel på den modernistiske litteraturs tætte affinitet med den fænomenologiske strømning i det 20. århundredes filosofi. Et slående eksempel er de refleksioner, den allerede omtalte grønne lastbil på blå baggrund udløser hos protagonisten i *The Mezzanine*. Lige siden sin barndom, beretter han, har han erfaret, at dagligdagens genstande først kommer til deres ret, når de ses på neutral baggrund. Hovedeksemplet er fænomenet *Smøreost med flækkede oliven*: »i sig selv virker oliven gamle, runkne, saltede, rustne – men ser man dem på en baggrund af smøreost, så er de rene juveler« (p. 39/52). Fortællerens særlige blik på tingene, argumenterer Ørum, er en litterær pendant til den fænomenologiske filosofi, der netop forsøgte at rehabilitere dagligdagens ting som værdige genstande for filosofisk refleksion. Bakers romaner leverer på samme måde et forsvar for tingsverdenen; den beskrevne metode synes ligefrem at være et sidestykke til Husserls *epoché*, dvs. fænomenologens bestræbelse på at udblænde alle forudfattede meninger og forstyrrende detaljer, for derved at nå til erkendelse af tingens egentlige væsen. ¹⁴

I dette arbejde drejer det sig ikke om at beskrive det særlige blik på tingene, som kendetegner Bakers fortællere, men om at redegøre for romanernes opbygning og forklare hvordan de hænger sammen. Jeg vil her foreslå, at fænomenologien – i Heideggers snarere end i Husserls udgave – kan bidrage til at kaste lys over det alternativ til den aristoteliske narratologi, der udka- stes i Bakers romaner.

Særligt interessant i den forbindelse er det fænomenologiske begreb om *verden*, som introduceres i *Sein und Zeit*. Heideggers verden skal ikke forstås som et sted i geografisk eller astronomisk forstand, eller som summen af alt eksisterende; når Heidegger anvender ordet i denne mere dagligdags betydning sætter han det i anførselstegn. ¹⁵ Heideggers interesse retter sig alene mod verden som et særligt moment i menneskets måde at være til på. At være menneske indebærer, at man lever inden for en særlig betydningsammenhæng, som giver tingene deres særlige mening og værdi, som gør det muligt for dem at henvise til hinanden, og som er forudsætningen for vores umiddel-

bare, praktiske forståelse af dem. Heideggers verden kan således defineres som en komplet, uartikuleret og før-filosofisk forståelse af »verden« og det værende, der befinder sig i den.

Når fortællerne i Bakers romaner uden videre kan springe frem og tilbage mellem genstandene, opstille metaforiske relationer mellem dem og forstå dem som henvisninger til andre genstande, så skyldes det netop denne fænomenologiske verdens mellemkomst. Det narrative tomrum, som det aristoteliske plot efterlader, opfyldes hos Baker af protagonisternes verdener. Sammenhængen i romanerne skabes ikke længere af en litterær teknik, som stofet tvinges til at indordne sig under, men derimod af en betydningsammenhæng, der hævdes at ligge i tingene selv.

Inden for fortællernes verdener kan de enkelte genstande derfor være imprægneret med en betydning, som langt overstiger deres faktiske materialitet. De kan indeholde et helt univers, som under de rigtige omstændigheder folder sig ud for øjnene af iagttageren. En æske med hæfteplaster kan således vise sig at være fuld af erindringer fra barndommen:

»Hvis man åbner en æske med hæfteplaster udsender den for resten en lugt (det opdagede jeg for nylig, da jeg skulle bruge et stykke til et overraskende ondartet lille sår), der katapulterer én tilbage til dengang man var fire – selv om jeg ikke længere stoler på dette lugtudløste hukommelsestrick, fordi det synes at være en hardwarefejl i de neurale processer bag lugtesansen [...] som af nogle forfattere fejlagtigt er blevet hyllet som noget mere virkeligt, renere og mere ophøjet betydningsfuldt end den rent intellektuelle form for erindring« (*The Mezzanine*, p. 108 f/141 f).

Leverandøren af tankegodset i denne passage er tydeligvis Marcel Proust, som også er adressat for den kritik, der rejses i sidste sætning. Der hentydes naturligvis til den berømte episode i *Du Côté de chez Swann*, hvor en bid af en teopblødt madeleine-kage udløser en strøm af erindringer – *mémoires involontaires* – hos protagonisten Marcel. Trods kritikken er Bakers teknik præcis den samme, om end Prousts let sentimentale tone er blevet afløst af ironi. Bakers romaner er netop organiseret omkring en række sådanne madeleinekage-oplevelser, der skaber forbindelse mellem tingene og forbinder protagonisternes aktuelle indtryk med tilsvarende indtryk i deres fortid: »Alle disse nostalgidrevne minder strømmer ud af den 'hermetisk lukkede' karton«, siger fortælleren i *The Mezzanine* om den »kvarte sød«, han køber i sin frokostpause (p. 45 f/60).

Når det overhovedet er muligt for tingene at fremprovokere sådanne ufrivillige erindringer, så skyldes det netop, at de befinder sig i en verden, som indgiver dem deres betydning og deres henvisningskarakter. Det er kun inden for en bestemt verden, at smagen af en teopblødt småkage eller en æske med hæfteplaster kan være uløseligt forbundet med bestemte, mere eller mindre betydningsfulde situationer i personens fortid. Der er tale om en narrativ teknik, hvor den ene genstand henviser til den anden og derved bringer fortællingen videre, ikke langs en aristotelisk linje, men på kryds og tværs gennem fortællernes verdener. Det er ikke længere kronologien, der skaber sammenhængen mellem livets enkelte episoder. Forbindelserne er associative og bevæger sig frit gennem tid og rum: »alting i mit liv syntes at føje sig brudløst sammen med alt andet.« (*Room Temperature*, p. 92)

Når Baker bryder med den aristoteliske fortælleteori, så sker det ikke mindst af hensyn til den betydningssammenhæng, som vores tilværelse udspiller sig indenfor. Omvendingen af det traditionelle forhold mellem fortælle tid og fortalt tid skyldes ikke alene, at bevidsthedsstrømmens uendelige rigdom kræver forholdsvis mange sider per tidsenhed, men i lige så høj grad, at ambitionen er at afdække fortællernes verdener. Til dette formål er et ganske kort tidsrum mere end rigeligt. Når fortælleren i *Room Temperature* hævder at kunne rekonstruere et helt liv ud fra en tilfældigt udvalgt periode på 20 minutter, så er det netop fordi verden er til stede overalt og i princippet kan udledes af selv de ubetydeligste genstande. Den klassiske fortællings lange tidsforløb bliver dermed overflødige. Den verden, romanerne forsøger at fremstille, er alligevel ikke underlagt den binding til tiden, som kendetegner den aristoteliske fortælling. Dens princip er ikke kronologien, men simultantiteten; den bevæger sig ikke langs en linje, men på zigzagskurs hen over en flade.

Ved at ophøje den betydnings- og henvisningssammenhæng, som Heidegger gav betegnelsen verden, til et alternativt organisationsprincip for romanen, forsøger Baker at omgå den i hvert fald potentielle reduktionisme, som lurar i den aristoteliske narratologi. Det klassiske plot, lyder kritikken, tvinger virkeligheden til at tilpasse sig sine forudgivne skabeloner og risikerer dermed at kvæle det fremstillede i den aristoteliske ariadnetråd. Med sin enstrengede logik og sin kausale opbygning synes dette plot netop at høre til blandt de forhindringer, der ifølge fænomenologien skal ryddes af vejen, før tingene kan anskues i deres egentlige væren. Ved at sætte parentes om plottet bliver det muligt at fokusere på dagligdagens enkeltgenstande, ikke som stemningsskabende 'realitetseffekter' eller symbolske beskrivelser af deres ejere, sådan som det kendes fra det 19. århundredes roman, men som de træder os i møde i den verden, vi lever i. Dermed bliver det muligt at se et helt liv og en hel verden i et mere eller mindre tilfældigt valgt øjeblik og i daglig-

dagens upåfaldende genstande; i et knækket snørebånd, en mælkekarton, en mobile i loftet, i servietterne på toiletet eller i »et splinternyt glas Skippy.«

Noter

1. Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften* (Hrsg. Adolf Frisé), Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. I, p. 650.
2. Bakers forfatterskab består af romanerne *The Mezzanine*, New York 1988; *Room Temperature*, New York 1990; *Vox*, New York 1992; *The Fermata*, New York 1994; og senest *The Everlasting Story of Nory*, London 1998. Hertil kommer *U and I*, London 1991, et længere essay om forfatterkollegaen og forbilledet John Updike, samt en række artikler, essays og andre småskrifter, samlet i *The Size of Thoughts*, London 1996. Dette arbejde fokuserer først og fremmest på Bakers fire første romaner, hvoraf tre foreligger på dansk: *Rulletrappen* (ved Henning Juul Madsen), København 1991; *Vox* (ved Ole Knudsen), København 1992; og *Diskret ophold* (ved Claus Bech), København 1995. Ved citater fra disse tre romaner henviser det først angivne sidetal til originaludgaven, mens det sidste gælder den danske udgave; jeg har i en række tilfælde fundet det nødvendigt at modificere de eksisterende oversættelser. Henvisninger til Bakers romaner gives i brødteksten.
3. I mit billede af det aristoteliske plotbegreb støtter jeg mig overalt til Paul Ricœurs aktualisering heraf i *Temps et récit*, tome I, Paris 1983, pp. 55-84. Ricœurs analyse viser, mener jeg, at *Poetikens* teori om plottet, skønt den udspringer af en refleksion over den attiske tragedie, med fordel kan generaliseres til en almen narratologi, der også er relevant i forhold til specifikt moderne genrer så som romanen.
4. Aristoteles: *Poetik* (på dansk ved Poul Helms), København 1992, kapitel 6.
5. F.eks. af Walter Benjamin: »Der Erzähler«, *Gesammelte Schriften*, II.2, Frankfurt a.M. 1977, p. 456f.
6. I *U and I* angriber Baker på tilsvarende vis den opfattelse, at romanforfatteren bør undgå at »tilstoppe« fortællingens forløb med overflødige deskriptive passager. Baker er af den modsatte opfattelse: »Det eneste, jeg kan lide, er tilstoppelserne [...] Jeg ønskede, at min første roman skulle være en veritabel infarkt af narrative tilstopper.« (p. 73).
7. Jf. Ross Chambers: »Meditation and the Escalator Principle«, *Modern Fiction Studies*, vol. 40:4, Baltimore 1994.
8. Marcus Antonius Aurelius: *Kejser Marcus Aurelius tanker til sig selv*, København, 1964; den seneste danske udgave (Frederiksberg 1996) har dog fået titlen *Meditationer*. Det er betegnende, at Joachim Ritters *Historisches Wörterbuch der Philosophie* ikke finder anledning til at nævne Marcus Aurelius i den ellers så grundige artikel om meditationsbegrebet.
9. Jf. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, <Meditation>.
10. Jf. Paul Ricœur: *Temps et récit*, tome III, Paris 1985, p. 19-36; Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 1993 (org. 1927), p. 421f.
11. Jf. Ricœurs redegørelse for Augustins tidsfilosofi i *Temps et récit*, tome I, p. 19-56.
12. Wallace Stevens' digt lyder i sin helhed: »I placed a jar in Tennessee,/ And round it was, upon a hill./ It made the sloven wilderness/ surround that hill./ The wil-

derness rose up to it./ And sprawled around, no longer wild./ The jar was round upon the ground/ And tall and of a port in air / It took dominion everywhere./ The Jar was gray and bare./ It did not give of bird or bush,/ Like nothing else in Tennessee.«

13. Paul Ricœur: *Temps et récit*, tome I, p. 11.
14. Tania Ørum: »Nede blandt tingene. Om Nicholson Bakers *The Mezzanine*«, Christa Lykke Christensen *et al.* (red.): *Omgang med tingene. Ti essays om tingenes tilstand*, Århus 1993, pp. 46-70.
15. Jf. Heidegger, p. 64f. Verdensbegrebet afhandles i første afsnits tredje kapitel, »Die Weltlichkeit der Welt«. Jeg overtager i det følgende Heideggers distinktion mellem verden og »verden«.

