

Ib Johansen

Splinter af stilhedens troldspejl

Poetologiske og meta-poetologiske refleksioner over Per Højholts *Auricula*

Forårets skelsættende litterære begivenhed i Danmark – jeg taler om foråret 2001, nærmere bestemt om fredag d. 18. maj i dette herrens (eller hermafrodittens?) år – var uden tvivl udgivelsen af Per Højholts mammut-roman *Auricula* – en roman der allerede havde været undervejs i mere end to årtier og som allerede *før* udgivelsen havde opnået en næsten mytisk status i den litterære offentlighed. På denne baggrund er der ingen grund til at undre sig over, at romanen blev anmeldt på dagen i alle førende dagblade, og at tidsskriftet *Kritik* kort tid efter kunne bringe ikke mindre end to fyldigt argumenterede artikler (af Tomas Thøfner og Carsten Madsen) i anledning af denne bogudgivelse.

Selvom de orer der kommer til verden i Højholts roman som fritsvævende legemsdele – uden behørig sammenkobling med resten af kroppen – rent faktisk er det forbløffende og paradoksale resultat af et øjeblikks gennemtrængende europæisk stilhed (den 7. september 1915, dvs. midt under Første Verdenskrig) har det højtsnakkende danske læsepublikum med det samme taget dette *opus magnum* til sig, og samtidig har fortolkerne og kritikerne med mangestemmig og fuldtonende *patos* kastet sig over dette nyeste eksempel på den Højholtske fantastik – en litterær genre eller modalitet, som forfatteren jo allerede har opdyrket med stort fortælleteknisk og parodisk mesterskab i de tre bind *blindgyder*, som han udgav i 1982, 1986 og 1988.

Når jeg alligevel finder det formålstjenligt at blande mig i det kritiske kor, hænger det bl. a. sammen med, at dagbladskritikken i nogen grad forbigår eller undlader at tage hensyn til romanens specifikke poetologiske præmisser: (1) som et eksempel på den efter-Borgeske fantastik Højholt, også har rendyrket i *blindgyderne*, og (2) som et slående eksempel på hvad den

modernistiske avantgardekultur kan blive til i den poetologiske eller meta-poetologiske refleksions bak- og troldspejl; i sidstnævnte sammenhæng er det også oplagt at medinddrage russeren Mikhail Bakhtins teoretiseringer på baggrund af den europæiske karnevalskultur og rette opmærksomheden mod en genre som den menippæiske satire (behandlet i Bakhtins Dostojevski-bog), men vel at mærke under eksplicit hensyntagen til sen- og post-modernismens særlige episteme, dens historiske eller meta-historiske specificitet.

Man kan sige, at *Auricula* på ét betydningsplan er en karnevaliseret version af nittenhundredetals-avantgardens kulturhistorie, med særlig vægt på dada- og surrealisme. Marcel Duchamp bliver helt eksplicit til romanens »protagonist«, jf. kapitel 3, pp. 199-298, dvs. kapitlet om ham bliver i bogstavelig forstand romantekstens kompositoriske midtersokkel. Ørerne bliver i det polyfone plot til det (med Derridas ord) »farlige supplement«,¹ som får den officielle kulturs »store fortælling« til at løbe af sporet eller bryde sammen: (1) fordi ørernes intellektualitet er tvivlsom, (2) fordi de ikke *hører hjemme nogen steder* (og således kan kobles sammen med 1970'ernes og 80'ernes »nomadekultur«, samtidig med at deres fremkomst i bogstaveligste forstand bliver *un-heimlich*), og (3) fordi de falder ind under materialitetens og kropslighedens overophedede og hyperseksualiserede sfære med et intimt tilhørsforhold til en plebejisk karnevalsoffentlighed. Ørerne er samtidig som løsrevne, peripatetiske kropsdele inkorporeret i et intertekstuel rum, hvor der både er forbindelser til den middelalderlige karnevalskultur, sådan som den er beskrevet hos Bakhtin, og til den europæiske avantgarde, men derudover også til Gogols »Næsen« (1836) og til en tegnefilm som den belgiske Tarzan-parodi *Junglebøffen* (Pichas *Jungleburger* eller *Shame of the Jungle*, 1975), hvor henholdsvis en kollegieassessor næse og en hel armé af penis er antager – eller ad kunstig vej bliver udstyret med – et selvstændigt liv og således bliver i stand til at agere helt og holdent uden for deres sædvanlige kropslige sfære.

1. Jacques Derrida: *De la grammatologie*, Paris 1974 (org.1967), pp. 203-34; »ce dangereux supplément ...« [»dette farlige supplement...«] er en formulering lånt fra Rousseaus *Les Confessions*, cf. Derrida, op. cit., p. 215, hvor det »farlige supplement« refererer til onanien som seksuel praksis, dvs. som et »farligt supplement« til den »normale« (heteroseksuelle, genitale) seksualitet). I Derridas læsning af Rousseau i *De la grammatologie* drejer det sig imidlertid også om skriften som et »farligt supplement« til talen, hvad der i høj grad er relevant i forbindelse med Højholts *Auricula*, for så vidt som de peripatetiske ører i hans roman både er forbundet med skriften (først og fremmest forsåvidt som de har et besættelseslignende eller manisk forhold til læsning og bøger, ikke mindst den europæiske avantgardes omfattende *œuvre*) og med seksualiteten (de kopulerer hele tiden dels med hinanden, dels med de bøger de »studerer«). Læsningen er i det perspektiv en seksuel akt.

En diskussion af Højholts *Auricula* gør det nærliggende forholdsvis kortfattet at tage stilling til receptionen af romanen. I næste omgang vil jeg derpå fokusere på det paradoksale forhold mellem på den ene side *stilhed* («Stilheden i 1915»),² på den anden side lyd/ord/tekst (dvs. først og fremmest Højholts egen tekstmaskine). Derefter vil jeg forsøge at tage stilling til – og prøve at bidrage til en kortlægning af – Højholts intertekstuelle rum, sådan som det aftegner sig i *Auricula*, med særligt henblik på den måde, hvorpå den europæiske modernismes og avantgardes historie i det tyvende århundrede er indskrevet i romanteksten. I den sammenhæng er det også relevant at søge at gøre rede for genretilhørsforholdet (*Auricula* som fantastisk tekst og/eller menippæisk satire) samt for det spektakulære forhold til karnevalskulturen, sådan som den bliver iscenesat/ tematiseret i *Auricula*. Afslutningsvis vil jeg perspektivere den højholtske fortællestrategi i *Auricula* – med særligt henblik på den måde den pertentlige, for ikke at sige pedantiske, fortællerstemme i romansammenhængen bliver i stand til at inkorporere en babylonisk sprogforbistring, en mangestemmig kakofoni af indbyrdes modstridende tonaliteter eller en tekstuel heteronomi.

Receptioner – et korttidsperspektiv på modtagelsen af Højholts *Auricula*

I et interview med Claus Clausen i *Digtere i forhør 1966* påpeger forfatteren Albert Dam en forskel imellem nærhistorikere og fjernhistorikere: »Allerede elever af Aristoteles skelnede mellem nær- og fjernhistorie ...«³ At beskæftige sig med den måde *Auricula* fra første færd er blevet læst på i Danmark hører vel i betragtning af udgivelsestidspunktet mere til nær- end til fjernhistorien.

Flere af de danske kritikere, som anmeldte *Auricula* i dagspressen, giver i deres anmeldelser udtryk for mere eller mindre alvorlige reservationer over for Højholts projekt. Selve romantekstens omfang (dens 367 sider) synes at være én af de barriereer for tilegnelsen af Højholts opus, som dukker op i den kritiske diskurs, og Erik Svendsen fremhæver f.eks. i *Jyllandsposten* (18.5.2001), at kortprosaen efter hans mening er mere i overensstemmelse med Højholts særlige evner som forfatter.

2. Per Højholt: *Auricula*, Kbh. 2001, p. 7 (alle senere referencer til og citater fra romanen er til denne udgave)

3. *Digtere i Forhør 1966. Samtaler med tolv danske forfattere ved Claus Clausen*, Kbh. 1966, p. 174.

I en kommentar i *Information* ironiserer Klaus Rifbjerg over læser- og kritikerreaktionerne på Højholts *Auricula* og kommenterer, endnu engang med negativt eftertryk, i denne sammenhæng romanens længde: »Jeg er også ret imponeret, det er faktisk ret godt skuldret at kunne få en halvsloj vittighed vredet op til femhundrede sider«⁴ – et temmelig indlysende eksempel på Rifbjergsk *overkill*, for romanen er som sagt på 367 sider. Men der er naturligvis en nærliggende litteraturpolitisk/ideologisk grund til Rifbjergs polemiske udfald mod Højholt, ikke mindst hvis man tænker på Rifbjergs indlysende tilhørsforhold til Johannes V. Jensen-linjen i dansk litteratur. Det er i den sammenhæng værd at erindre en formulering i Højholts »Lynmuseet« i *Lynmuseet og andre blindgyder*, hvor der berettes om en vis Willy Lund, som arbejder på en metode til at indespærre lyn, og hvor der henvises eksplicit til hans »jensenske kraftprosa som efter hans mening anstod sig også mellem kolleger i det lyriske, men som vel egentlig kun har hjulpet jægere, lystfiskere, landskabsmalere, arkæologer, forstfolk og sejlere med større både, når de var i bekneb for omtaler af bølgesprøjt, solned- og opgange, hjortespring, makrellers blink, gevirer, bakke- og engdrag, drab, bølgende korn, egeknuder og slagtninger, hvad der får sådanne stoute mænd til, som det klejnere forbillede, at bevare en konfirmands holdning til livets øvrige forhold«.⁵

I Ole Egebergs *Labyrinter, latter & andre kunster* fokuseres der – i 1997, altså før *Auricula* – eksplicit på den parodiske dobbelt-struktur hos Højholt: »Det parodiske kan ikke optages i det borgerlige samfunds rudimentære selvforståelse, dels fordi denne selvforståelse ikke er i stand til at afkode paradisiens sprog, dels fordi en sådan afkodning ville indebære ideologiens og

4. *Information*, 23.5.2001, p.10.

5. Per Højholt: *PRAKSIS, 4: Lynmuseet og andre blindgyder*, Kbh., pp. 41-42. *Auricula* kan opfattes som en såkaldt *teleskop-roman* (»portmanteau novel«), jfr. Neil Cornwell: *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*, New York 1990, pp. 154-55: »This term [i.e. the so-called 'portmanteau novel'] is intended to designate the complex, multi-levelled or multi-layered novel which has come to dominate the novel form in the second half of the twentieth century, although it also has its precursors [...] It will on occasion contain the motif of the 'transhistorical party', involving an assembly of characters apparently from disparate historical eras or worlds [...] This is seen as akin to Bakhtin's ideas of carnivalisation..., stretching through Menippean satire, Rabelais, Hoffmann, etc. to the modern era, to surface in various ways, we might add, in novels from *Ulysses* to *The Satanic Verses* (mine ellipser, JJ). Som det fremgår af ovenstående citat, kan den såkaldte *portmanteau-roman* (eller på dansk *teleskop-roman*, jf. ovenfor) strukturelt sættes i forbindelse med forfattere som Rabelais og Hoffmann og med en genre som den *menippæiske satire*. Men vi bemærker også, at James Joyces *Ulysses* klassificeres som en teleskop-roman, og i Højholts *Auricula* spiller Joyce faktisk en vigtig rolle som en af avantgardens repræsentanter, jfr. kapitel 2 i »Tilfældets museum«. Hos Joyce kombineres en spektakulær *fällisk hybris* med en iøjnefaldende *mangesproglig* virtuositet. En lignende »endevending af alfabetets køkkenmøddinger« er vel også hvad Højholt praktiserer i *Auricula*. En beslægtet kombinatorisk *bricolage* er på spil i en teleskoproman som *The Satanic Verses* (1988).

systemets sprængning. – At le parodiens latter vil bl.a. sige at slippe magten for at slå sig på lårene af grin«. ⁶ Det forekommer mig, at det er ad denne parodiens vej, at man vil kunne nå frem til en mere genstandssensitiv forståelse af *Auriculas* egenart som romantekst.

Carsten Madsen når også i sin minutiøse læsning af Højholts roman i artiklen »Et gigantisk løse« frem til et eksplicit fokus på, hvad han kalder »groteskens monstrøse islæt«, og han henviser i den sammenhæng til Mikhail Bakhtins bog om Rabelais og konkluderer: »Med en vis forsigtighed kan [Højholts tilbagevendende til strukturer 'bag om moderniteten'] læses, som om Højholt tilslutter sig den karnevalistiske opløsning af forskellen mellem kunst og liv, som Bakhtin beskriver«. ⁷ I og med at Højholt i *Auricula* indfanger glimt af en række avantgardekunstneres livshistorie (Kafka, Joyce, Satie, Brancusi, Duchamp, m.fl.) kan man *de facto* sige, at han bidrager til denne »karnevalistiske opløsning af forskellen mellem kunst og liv«.

Jeg har ovenfor omtalt to eksempler på de forskellige grader af forbehold, som prægede den offentlige modtagelse af *Auricula* ved romanens fremkomst (Svendsen, Rifbjerg). I denne sammenhæng kunne jeg også have fremhævet f.eks. Erik Skyum-Nielsens og Lars Bukhdahls mere indforståede og solidariske læsninger i henholdsvis *Information* og *Weekendavisen* – for Skyum-Nielsen er romanen »af verdenslitterært format« (18.5.2001) og for Lars Bukhdahl (der i sin tid havde planer om at skrive speciale om romanen [*avant la lettre*] og som selv i sin poetiske praksis bærer rundt på nogle Højholtske gener) er det »et privilegium af de sjældne, at vi her til lands er de første, der får lov til at udsætte os for *Auriculas* undtagelsesvisse, forskelskummende razzia gennem vores personlige og kulturelle identiteter...« ⁸

Men så uforbeholdent anerkendende en karakteristik af romanen finder vi endnu ret få eksempler på.

Fragmenter af en stilhed

Lad os kaste et nærmere blik på romanens begyndelse, hvor vi lægger mærke til, at det første ord er »Stilheden«: kapitlet hedder »Stilheden 1915« og det begynder sådan hér:

6. Ole Egeberg: *Labyrinter, latter & andre kunster. Et essay om tekster af Jens Baggesen, H.C. Andersen og Per Højholt*, Århus 1997, p. 138.

7. »Et gigantisk løse«. Den poetiske kraft i Per Højholts *Auricula*, in *Kritik* 151 (2001), p. 11.

8. *Bøger*, 18.-22.5.2001, p. 4.

»Stilheden i 1915 indtraf den 7. september og omfattede Vesteuropa og landene fra Baltikum i nord til Balkan i syd. Da den var uforudset findes der ingen beretninger om den. Mange opdagede den slet ikke, kortvarig og tilfældig som den var, dette til trods for at de selv deltog i den« (p. 7).

Stilheden i 1915 optræder i romansammenhængen som netop *den* ekstraordinære begivenhed, der i fantastisk fiktion etablerer genretilhørsforholdet. Er stilheden i denne forbindelse en overnaturlig begivenhed – eller tilhører den endnu naturens orden, på trods af at sandsynligheden for, at den kunne indtræffe på den måde den indtraf i blot og bar overensstemmelse med naturlovene, må siges at være ret ringe? Som det hedder hos Højholt:

»Af millioner af grunde frembragte ved et tilfælde ingen i Europa nogen lyd. Et uforligneligt, af ingen ænset snapshot. Når man betænker hvilket opbud af tilfælde og tilfældes tilfælde og disses ufattelige overensstemmelser denne begivenhed må have krævet, er det vanskeligt at modsiges Jorge Guillèn, der i 1928, da bosat i Murcia, i 1915 i Schweiz fremsatte den formodning at denne nævnte stilhed sandsynligvis var den første nogensinde...« (p. 8).

Som det fremgår allerede af de ovenstående citater, kan stilheden i 1915 klassificeres som en fantastisk begivenhed, hvis man har Tzvetan Todorovs klassiske definition in mente: »Det fantastiske, det er den tøven, et menneske, der kun kender naturlovene, fornemmer, stillet over for en tilsyneladende overnaturlig hændelse«. ⁹ Selvom fortællerstemmen – med henvisningerne til »tilfælde og tilfældes tilfælde« – beskriver begivenheden med et ordvalg, som i det store og hele holder sig til en »naturlig« kode, er en overnaturlig forklaringsmulighed pr. definition underforstået. Samtidig er det mirakuløse (ekstraordinære, uforklarlige) som i så megen anden fantastisk fiktion fra det tyvende århundrede – og vi erindrer os, at Højholt påbegyndte *Auricula* i 1978 – ikke længere knyttet til den overnatur vi kender fra det metafysiske verdensbillede, men indtræffer snarere som en blot og bar fænomenologisk anomali. Som jeg gør opmærksom på i en Kafka-læsning: »...miraklet eller miraklerne viser sig ... at have en helt speciel status: deres arbitrære karakter understreges og deres (indledende) positive effekt konverteres i kraft af selve den narrative logik til en negativ. Dvs. teksten demonstrerer miraklets manglende plads i fortællestrukturens 'økonomiske' system: hvis man

9. Tzvetan Todorov: *Den fantastiske litteratur – en indføring*, Århus 1989, p. 28.

underkaster miraklerne en rationel cost-benefit-analyse bliver slutresultatet altid et *deficit*.¹⁰ Miraklet bliver snarere – og det gælder både for Kafka og Højholt – et »farligt supplement« til normaluniverset (for nu igen at citere Derrida, cf. note 1) – en »fold« i universstrukturen, som ikke kan sættes på begreb eller administreres af subjektet.

Vi bemærker også, at stilheden omtrent med det samme antager litterær karakter (cf. henvisningen til Jorge Guillén). Denne litterarisering af miraklet er allerede blevet foregrebet tidligere i romanen, hvor der henvises til en begivenhed som angiveligt indtræffer i Argentina i 1944: »I Argentina lykkedes det dog i 1944 at gennemføre eksperimentet [i.e. eksperimentet med ét sekunds stilhed] som fiktion« (p. 8). Hvad Højholt hér hentyder til er øjensynligt Jorge Luis Borges' *Ficciones* (som udkom i 1944), hvor novellen »Det hemmelige mirakel« tematiserer en hændelse, som kan opfattes som en parallelbegivenhed til »Stilheden i 1915«, idet forfatteren Jaromir Hladik foran henrettelsespeletonen får tilstået et år af Gud til at skrive sit drama *Fjenderne* færdigt i (et år som i normaluniverset kun varer nogle ganske få øjeblikke): »Våbnene pegede mod Hladik, men de mænd der skulle dræbe ham, stod ubevægelige. Sergentens arm forevigede en ufuldendt gestus ... Ikke den mindste lyd fra den lammede verden nåede ham ...«¹¹

I *Auricula* fører stilheden i 1915 til en lignende fastfrysning af tiden:

»Den oprindelige stilhed, som her for første gang søges nærmere omtalt, indtraf midt på eftermiddagen kort efter kl. 16.09. På dette tidspunkt var der, i løbet af det følgende sekund, dødsstille i Europa. Alle europæiske hjerter lod sig fange mellem to slag, alle ure mellem et tik og et tak, brændingerne langs alle kyster havde netop trukket sig tilbage og den næste dønning endnu ikke løftet sig...« (p. 8).

Som vi ser, er stilheden tematisk associeret med døden (jf. det »dødsstille« sekund), men i Højholts plot bliver den fælleseuropæiske stilhed også ørernes undfangelsestidspunkt, dvs. den bliver koblet sammen med seksualiteten (jf. Freuds sene modstilling af eros og dødsdrift): »Blandt de foretelser som stilheden 1915 omfattede må der også have været samlejer, ikke mange, måske, men med det enorme område in mente alligevel en del, nogle tusinde efter alt at dømme« (p. 8). Stilheden fører under disse samlejer til en (ganske vist udelukkende mental) afstødning af de elskendes ører »i orgas-

10. Ib Johansen: »Kafka og det fantastiske«, in: *Essays Kafka 100 år*; Århus 1983, p. 64.

11. Jorge Luis Borges: *Fiktioner*; Kbh. 1969, p. 147.

mens sidste sekunder« (p. 9). Sammensmeltningen af sæd- og ægceller får i denne situation usædvanlige konsekvenser, idet »[d]ette bringer os tilbage til de førnævnte spor som stilheden afsatte i 1915, idet en del af de kvinder som fødte i den første halvdel af juni det følgende år, som tilmed var skudår, foruden at føde et barn også nedkom med et øre (ydre)« (p. 9). Disse ører er til overmål fra begyndelsen af blevet udstyret med et »sammengroet ar, som i sin lidenhed mindede om en hermafroditisk kønsorganer« (p. 10). De »hermafroditiske kønsorganer« kobler med andre ord endnu engang ørernes tilsynkomst på europæisk jord sammen med seksualiteten, men i kraft af sårmetaforikken (jf. henvisningen til de sammengroede ar) også med visse psykoanalytiske refleksioner over kvindeligheden som mangel (og kvinden som en »såret« skabning). Som det bliver formuleret af Angela Carter i *Sades kvinder*: »Kvindens kastration er en imaginær kendsgerning, som fuldstændig gennemsyrrer mænds syn på kvinder og vores eget syn på os selv, som forvandler kvinder fra menneskelige væsener til sårede skabninger, der er født til at bløde«. ¹²

I stedet for en foucaultsk italesættelse af seksualiteten ¹³ er denne seksualitet altså hér forbundet med en paradoksal stilhed (som sætter tusinder af ører i verden). Ifølge Michel Foucault er den (vest)europæiske kultur principielt en overmåde snakkesalig kultur (og specielt når det gælder talen om kønnet), men i interviewet »The Minimalist Self« (1983) udkaster han på den anden side en modforestilling om en civilisation, hvor tavsheden/stilheden kan komme til at spille en positiv rolle:

»Ja, som I kan se, tror jeg at tavsheden [‘silence’] er en af de ting som ulykkeligvis er blevet droppet i vores kultur. Vi har ikke nogen tavsheds-kultur; vi har heller ikke nogen selvmords-kultur. Japanerne har, tror jeg nok. Unge romere eller unge grækere blev undervist i at forblive tavse på meget forskellige måder i overensstemmelse med de mennesker de interagerede med. Tavsheden var da en specifik måde at opleve et forhold til andre på. Dette er noget jeg tror det virkelig er værd at opdyrke. Jeg går ind for at udvikle tavsheden som en kulturel ethos«. ¹⁴

12. Angela Carter: *Sades kvinder*, Kbh. 1979, p. 30.

13. Cf. Michel Foucault: *Seksualitetens historie I. Viljen til viden*, Kbh. 1978 (fransk org. Paris 1976), pp. 28-29: »Denne plan om en ‘italesættelse’ af kønnet var forlængst udfærdiget i en klosterlig og asketisk tradition. I det 17. århundrede gøres den til en regel for alle [...] Et imperativ blev opstillet: bekend ikke blot dine lovstridige handlinger, men omsæt dine begær, ethvert af dem, i tale.«

Stilheden dukker op flere gange på strategiske steder i Højholts roman – dvs. *efter* det epifaniske begyndelsespunkt, hvor ørerne *nachträglich* bliver til stilhedens irregulære efterbyrd (et ord som man hér rettelig bør sætte i flertal). Mest interessant er måske i denne sammenhæng »Protagonistens«, dvs. Marcel Duchamps omgang med denne stilhed i det midterste kapitel (kapitel 3):

»Protagonisten besluttede sig for sammen med ørerne at lægge sig i baghold (...) Uden overhovedet at forlade deres skjul, ja, allerede da [ørerne] havde indrettet sig i det, havde de byttet: stilheden med dens mangel på forskelle. Da Protagonisten atter var overladt til sig selv, indså han, at uden modifikationer lod stilheden sig ikke installere i et rum (...) Eftersom ikke mindst samtiden skulle bedrages, overlod han til tavsheden at gøre den bekendt med projektet og skaffede sig derved den fornødne mangel på opmærksomhed omkring sine destillationer, hvoraf de fleste, de som lykkedes, skridt for skridt hjalp ham til at identificere stilhedens genstand, dens prisgivne objekt, det den til sin tid skulle omfatte« (p. 285).

Hvordan skal man (læseren) udlægge disse og andre sammenføringer af stilheden, ørerne og kunstneren (Marcel Duchamp)? Bliver kunsten hér til et gigantisk blændværk – en række baudrillardiske simulationer, selvom det begribeligvis er både *avant* og *après la lettre*? I betragtning af, at vi ved i hvor høj grad Højholt er inspireret af sine samtidige franske (med)teoretikers tænkning både i sit poetiske og prosaiske *output*, er det ikke noget urimeligt spørgsmål at stille.

Vi bemærker også, at Marcel Duchamp er vidende om ørernes eksistens, hvad der ikke er ret mange andre der er (cf. at »Protagonisten besluttede sig for sammen med ørerne at lægge sig i baghold«). Dvs. han har øjensynlig nået et højere bevidsthedsniveau end sine kunstnerkolleger. Eller han har indset, at kunstnerens rolle er den samme som *tricksterens* i de førmoderne samfund – at verden (hans samtidige) vil bedrages, cf. formuleringen: »Efter-

14. Michel Foucault: *Politics Philosophy Culture. Interviews and Other Writings 1977-1984*. New York and London 1988, p. 4 (min oversættelse). »Yes, you see, I think silence is one of those things that has unfortunately been dropped from our culture. We don't have a culture of silence; we don't have a culture of suicide either. The Japanese do, I think. Young Romans or young Greeks were taught to keep silent in very different ways according to the people with whom they were interacting. Silence was then a specific form of experiencing a relationship with others. This is something that I believe is really worthwhile cultivating. I'm in favour of developing silence as a cultural ethos«.

som ikke mindst samtiden skulle bedrages, overlod han til tavsheden at gøre den bekendt med projektet og skaffede sig dermed den fornødne mangel på opmærksomhed omkring sine installationer...« For – kunne man sige – den kunstner der er blevet til en applauderende offentligheds megastar kan meget nemt blive overdøvet af sin larmende samtid (det altoverdøvende publikum): »Dette var paradokset, det var her han fascineredes: I tableauet var stilheden *synlig*, og lyden, hvadenten den var forudsat eller faktisk, en utilbørlig og forstyrrende omstændighed, en forulempelse af øjet« (pp. 288-89, Højholts kursivering).

Stilheden dukker endelig op for sidste gang i det afsluttende kapitel, »Danske ører« (pp. 363-67). Slutoptrinet fokuserer på maleren Vilhelm Hammershøis død i 1916; han døde af strubekræft. Om denne maler hedder det afslutningsvis: »Han måtte hele banen gennem livet bære rundt på det for en tysthedens fortaler unødigt larmende efternavn Hammershøi, hvilket hurlumhej han da også kun under tvang påførte sine tyst åndende lærreder« (p. 367). Ligesom »Stilheden i 1915« bringer sin bipolære modsætning (ørerne) til verden, er der hér en diskrepans imellem navnet og dets bærer. I og med at Hammershøi er »tysthedens fortaler« passer efternavnet slet ikke til ham, men samtidig er det som om hans »tyst åndende lærreder« på en eller anden måde har brug for sin modsætning – en eller anden form for »hurlumhej«. Og mens indledningens stilhed munder ud i en fødselsscene (øernes fødsel), rundes plottet af med en stærkt neddæmpet dødsscene.¹⁵

I *Auricula* indrammer stilheden således plottet – den er beretningens begyndelses- og slutpunkt eller -tilstand. Det hamletske »the rest is silence« (akt V,ii,363) bliver dekonstrueret i og med, at stilheden ikke længere blot fremtræder som det afsluttende punkt på dagsordenen – forbundet med menneskelivets endelighed og subjektets *Sein-zum-Tode* – men som en med-sammensvoren eller rejsekammerat, man hele tiden støder på og ikke kan komme udenom. I begyndelsen var stilheden – men den er også omfattet af gentagelsens lov.

Det intertekstuelle rum.

I det foregående er det allerede fremgået med temmelig stor tydelighed, at *Auricula* er en mangestemmig tekst, hvor talrige fortællepor og intertekstu-

15. Hammershøj døde på Københavns Kommunehospital 13.2.1916. Om Hammershøis levnedsløb og *œuvre* kan man læse i Per Højholts forfatterkollega Poul Vads stort anlagte – og overgået illustrerede – studie: *Hammershøi. Værk og liv*, Kbh. 1988.

elle referencer krydser hinanden. I kapitel 2 (»Tilfældets museum«) dukker en række af den europæiske avantgardes store navne op med navns nævnelse, dvs. Kafka, Joyce og Borges (for blot at nævne tre nøgle-figurer) befolker – dette kapitel. Et centralt optrin i denne samling af anekdotiske hændelser er Kafkas møde med Einstein i Prag, hvor Einstein rent faktisk havde en lærestol fra 1911 til 1912:

»[Kafkas] kendskab til relativitetsteorien, sådan som den var blevet formuleret af Albert Einstein, som i 1911 og 1912 underviste i Prag (...) kan han egentlig kun have fået i denne kreds [i Fantas hus], thi denne svære videnskab var i 1911 eller 1912 genstand for en foredragsrække, som også Max Brod [Kafkas ven og senere udgiver] deltog i.«¹⁶

Hos Højholt refereres der i denne sammenhæng til fire ører, »som allerede i august 1916 forsvor sig til det svage ekko af en samtale, ført i august 1912 på en bæk ved floden, mellem d’herrer doctores Einstein og Kafka, som efter en ophidset og berigende aften hos fru Fonta [Fanta?] i godt lune slog følge gennem de mørke gader« (p. 109). Flere af Kafkas kendteste tekster omtales eksplicit i dette kapitel (f.eks. »Dommen« og »Forvandlingen«, begge fra 1912), og endnu engang sættes tematikken i novellerne i relation til *Stilheden i 1915*.

Et andet koblingspunkt til Kafkas univers – som ganske vist ikke nævnes eksplicit af Højholt i *Auricula* – er den diminutive novelle »Die Sorge des Hausvaters«, på dansk oversat som »Familiefaderens bekymring«. Her er den fædrene jegfortællers bekymring rettet mod et mærkeligt væsen, der bor i hans hus: »Ved første blik tager det sig ud som en flad stjerneformet trådspole ... [men] [d]et er nu heller ikke bare en spole, thi fra stjernens midte udgår der en lille tværstav, som i en ret vinkel er forbundet med endnu en lille stav...«¹⁷ Denne *Odradek* dukker op og forsvinder uden at dette tilsyneladende på nogen måde kan kontrolleres af fortælleren, og det der bekymrer ham allermost er, at væsenet muligvis ikke kan dø, for »[a]lle, der dør har

16. Cf. *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*. Band 1: *Der Mensch und seine Zeit*, Stuttgart 1979, p. 289 (min oversættelse). »Auch [Kafkas] Kenntnis der Relativitätstheorie des 1911 und 1912 in Prag lehrenden ALBERT EINSTEIN (...) kann er eigentlich nur in diesem Kreis erhalten haben, denn diese schwierige neue Wissenschaft war Gegenstand eines um 1911 oder 1912 stattfindenden Vortragszyklus, bei dem auch Max Brod dabei war...«

17. Citeret fra Franz Kafka: *Dommen og andre Fortællinger*. Kbh., p. 170. »Die Sorge des Hausvaters« er *de facto* en af de tidligste Kafka-tekster Højholt har læst, jf. Per Højholt: »Forfatteren efter Kafka – en forbemærkning«, in: *Essays Kafka 100 år*, op. cit., p. 8: »Jeg [Højholt] var vel 14 år og havde ingen parader oppe, da jeg læste 'Odradek' [i.e. 'Die Sorge des Hausvaters'] i tidsskriftet *Helhesten*, som min fader abonnerede på. Jeg genkendte den med det samme, sådan var det...«

indtil da haft en slags formål, en slags funktion, og det har taget livet af dem; det holder ikke stik i Odradeks tilfælde ...»¹⁸ På denne måde er Odradek beslægtet med de højholtske ører, der tilsyneladende heller ikke ældes efter gængse biologiske principper, selvom de *kan* dø og slås ihjel. Og både Odradek og ørerne er simpelthen anomalier, som hverken hører hjemme inden for en etableret naturlig eller overnaturlig orden.

I *Auricula* kobles Kafka endvidere sammen med Stilheden i 1915 – det tidsmæssige forsvindingspunkt, som hele plottet er forankret i eller drejer om som en narrativ krumtap. Med hensyn til faderdommen i henholdsvis »Die Verwandlung« (1912) og »Das Urteil« understreger fortællerstemmen hos Højholt lighedspunkter og forskelle mellem de to fortællinger:

»Med denne næsten selvudslettende forskel [mellem de to Kafka-heltes position i forhold til faderinstansen] er det at dr. Kafka peger på den stilhed som skulle komme [tre år senere], det er imellem disse to hørelesformer han næsten bortvendt, med en gestus af rørende enkelhed karakteriserer det øre der skulle blive stilhedens frugt. At forskellen er lige så profan, som de elementer der skaber den, bør ikke vække forargelse, men den eftertanke, at hvad den peger på, ørerne, jo var (er) af tilsvarende profan natur« (pp. 92-93).

Vi bemærker, at hvad vi hér får præsenteret snarere er ørernes end den pedantiske fortællers (mis)læsning af Kafkas *œu(v)re*. Idiosynkratisk (og i kraft af deres narcissistiske selv-centrering) finder ørerne overalt henvisninger til sig selv – og til den stilhed som er deres (bogstavelige og litterære) ophav. Ifølge Yale-kritikeren Harold Bloom er *mis*læsningen som bekendt en hvad man kunne kalde strukturel forudsætning for hele den vestlige kánon – det er kun ved at læse forkert at vores kulturs digtere kan komme til rette med deres overmægtige forgængere eller i det hele taget komme til orde.¹⁹

En anden underforstået subtekst i *Auricula* kunne være Kafkas »Das Schweigen der Sirenen«, hvor det ikke længere er sirenenes sang – som i den klassiske beretning – men tværtimod deres tavshed, der udgør den egentlige trussel mod Odysseus' integritet og snarrådighed, men som han som en sand

18. Ibid., p. 171.

19. Cf. herom Harold Bloom: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, London 1995 (org. 1994), passim. Jeg har selv sammen med Lis Wedell Pape læst Poes »The Fall of the House of Usher« (1839) i lyset af sådan et idiosynkratisk spil imellem flere tekstlag i Poes fortælling, cf. »Tekstens galskab. Poe, det fantastiske og groteske«, in *Transit*, nr. 3 (1988), pp. 45-46.

trickster-helt tilsyneladende alligevel er i stand til at imødegå eller overtrumfe.²⁰

De intertekstuelle henvisninger til Kafka er *legio* i *Auricula*, og man kunne i den sammenhæng gøre opmærksom på, at Højholt allerede i 1983 (i hundredåret for Kafkas fødsel) i en forbemærkning til den tidligere citerede antologi *Essays Kafka 100 år* (jf. note 17) skriver om sit litterære forhold til Kafka: »Da jeg for et par år siden forsøgte mig med prosa [i.e. i de første *blindgyder*] ville jeg, for at berøve kritikerne alt for letkøbte laurbær, anføre mine forbilleder. Jeg glemte Kafka, omtrent som man glemmer sig selv, af og til.«²¹

En anden af de mange figurer der optager en vis plads i Højholts store kollektivroman er Jorge Luis Borges, og han er også helt klart en af Højholts umiskendelige inspirationskilder i *Auricula*, hvor den argentinske forfatters litterære metode kan spores mangfoldige steder, jf. eksempelvis Højholts principielle etablering af helt flydende grænser mellem realplan og hvad der må karakteriseres som rent imaginære hændelser i *Auricula*, sådan som man tilsvarende støder på det overalt hos Borges. Hos Højholt fokuseres der, karakteristisk nok, på et imaginært bordelbesøg i Genève, hvor »faderen en dag [tog] det unge menneske med på et bordel, hans svage øjne havde ladet ham skimte i Rue Dufour, og påduttede ham der en dame i hvis kyndige favn han kom livet så tæt under øjne at han var døden nær. Endnu nærmere den pågældende kom han, da han kort efter af foreliggende kendsgerninger måtte drage den slutning, at faderen også betjente sig af bemeldte dame ...« (p. 116). Også Borges har som Duchamp paradoksalt nok blik for ørerne.

Med denne apokryfe beretning knyttes der ligeledes en intertekstuel forbindelse til en af Højholts egne tidligere tekster, nemlig blindgyden »Kritik af labyrinten. En kærligheds historie«, hvor jegfortælleren (Borges) beretter om det samme bordelbesøg i Genève, og ved denne lejlighed »gennembevædes ... af den salighed der griber en, når ens inderste lyst falder sammen med et faderligt påbud.«²² Mere generelt kan man sige, at en lignende sammenkobling af faderloven (eller Lacans fadernavn) og lystprincippet er et bærende strukturelt princip i *Auricula*, hvor ørernes polymorfe perversitet på den ene side er knyttet sammen med kropsligheden og materialiteten, på den anden side i kraft af deres uimodståelige fascination af skrif-

20. Franz Kafka: »Das Schweigen der Sirenen«, in: *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main, 1983, pp. 304-05.

21. *Essays Kafka 100 år*, op. cit., p. 8 (cf. note 17).

22. Per Højholt: »Kritik af labyrinten. En kærlighedshistorie«, in: *Hundekunstneren og andre blindgyder* [Praksis, 7], Kbh. 1988, p. 14.

ten/kunsten og disses repræsentanter alligevel er defineret af højkulturen. Bordelberetningen kan iøvrigt også forbindes med det anekdotiske Kafka-stof i *Auricula*, hvis man tager i betragtning, hvad Kafka skriver i sit berømte aldrig afsendte »Brief an den Vater«, hvor faderen råder Franz til at gå på bordel:

»Du fortalte mig blot sådan omtrent, at du kunne give mig et råd om, hvordan jeg uden nogen risiko kunne bedrive disse ting. Måske havde jeg villet lokke sådan et svar ud af dig, det svarede jo til den lystenhed man finder hos det med kød og alle gode ting overfodrede, kropsligt virksomme, evigt selvoptagne barn, men dog var min rent udvendige skamfølelse såret [af forslaget] eller jeg troede, den måtte blive såret over det, så at jeg mod min vilje ikke mere kunne tale med dig om det og hovmodigt fræk afbrød samtalen.«²³

På en paradoksal måde bliver faderinstansen hér ligeledes både lovens og lystens repræsentant, samtidig med at det underforståede, over- eller under spillede intertekstuelle spillerum hos Højholt kobles sammen med et *oprør mod midten*, for hvad der er tale om hos den danske forfatter er en genindskrivning af de knap nok hørlige stemmer i udkanten af vores kultur, modernitetens hæsbælende ryttere ... stemmer og tekster, der befinder sig på så stor afstand af os, at stilheden bliver hørlig, når vi forsøger at registrere deres nøjagtige position.

Der er så mange intertekstuelle spor i *Auricula*, at det på den begrænsede plads der hér er til rådighed ikke giver megen mening at kaste sig ud i mere udførlige eftervisninger af disse referencer. Afslutningsvis skal jeg blot pege på én russisk forbindelse, som jeg allerede har omtalt kort, nemlig Gogols »Næsen« (1836), hvor kollegieassessor Kovaljov for et stykke tid mister sin næse, og denne næse *mirabile dictu* begynder at optræde som veritabel borger i St. Petersburg, så at den tilsidst bliver arresteret af politiet efter at kollegieassessoren har anmeldt sagen til myndighederne: »...Vi pågreb den, da den var i færd med at stige ind i en diligence for at rejse til

23. Franz Kafka: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*. Herausgegeben von Max Brod, Frankfurt am Main 1980, p. 154 (min oversættelse). »Du sagtest nur etwa, Du könntest mir einen Rat geben, wie ich ohne Gefahr diese Dinge werde betreiben können. Vielleicht hatte ich gerade eine solche Antwort hervorlocken wollen, die entsprach ja der Lusternheit des mit Fleisch und allen guten Dingen überfütterten, körperlich untätigen, mit sich ewig beschäftigten Kindes, aber doch war meine äusserliche Scham dadurch so verletzt oder ich glaubte, sie müsse so verletzt sein, dass ich gerade gegen meinen Willen nicht mehr mit dir darüber sprechen konnte und hochmütig frech das Gespräch abbrach«.

Riga. Den var i besiddelse af et pas, lydende på en embedsmands navn. Heldigvis havde jeg ikke glemmt mine briller, og jeg så straks, at det var næsen.²⁴ Man bemærker uden videre de tematiske berøringsflader imellem »Næsen« og *Auricula*, hvor legemsdele i begge tilfælde har løsrevet sig fra deres anatomiske tilhørsforhold og antaget selvstændigt liv.

Næser spiller iøvrigt en væsentlig rolle i Mikhail Bakhtins *Rabelais and His World*, i og med at han taler om »de dele af den groteske krop, hvor den vokser ud over sig selv«, først og fremmest tarmene og fallos: »... de kan endda løsrive sig fra kroppen og leve et selvstændigt liv, for de skjuler resten af kroppen, som noget sekundært. (Næsen kan også på en måde rive sig løs fra kroppen)«. ²⁵ Endvidere gør Bakhtin opmærksom på, at både i den antikke og den middelalderlige groteske »havde næsen sædvanligvis [en] forbindelse med fallos«. ²⁶

Ifølge Bakhtin ignorerer »det groteske billedes kunstneriske logik kroppens lukkede, glatte og uigennemtrængelige overflade og beholder kun dens udvækster (skud, knopper) og åbninger, kun det som fører ud over kroppens begrænsede rum og ind i kroppens dybder«. ²⁷ Min påstand er i denne sammenhæng, at Højholts ører spiller en tilsvarende semiotisk rolle i hans fiktionsunivers – og at de ligesom Bakhtins næser m.v. (se ovenfor) er knyttet sammen med materialiteten, det profane og seksualiteten (jf. deres tallose kopulationer og deres ustandselige forsøg på at føre selve læseakten tilbage til kønnet); det er jo klart, at ørerne også er »udvækster« på kroppen, og at de i og med at de har løsrevet sig fra resten af kroppen har antaget en ny, hyperbolsk betydning. På *Auriculas* bogomslag spiller to sådanne strittende ører en væsentlig »ikonisk« rolle, i og med at de ifølge bogillustratorens opsætning (Sven Reiner Johansen med foto af Biofoto/Kim Conrad Petersen) simpelthen bliver til bogens egne ører! Ørerne bliver derudover i Højholts roman i bogstavelig forstand koblings- og krydsningspunkter i det intertekstuelle rum, agenter i en fortsat litterær proces, »et mimisk ensemble« (p.

24. N. Gogol: *St. Petersburg noveller*, København 1970, p. 74.

25. Mikhail Bakhtin: *Rabelais and His World*, Cambridge, Massachusetts 1968, p. 317 (min oversættelse), hvor Bakhtin taler om »those parts of the grotesque body in which it outgrows itself: »...they can even detach themselves from the body and lead an independent life, for they hide the rest of the body, as something secondary (The nose can also in a way detach itself from the body)«.

26. *Ibid.*, p. 87 (min oversættelse). »In both antique and medieval grotesque the nose had usually [a] link with the phallus«.

27. *Ibid.*, pp. 317-18 (min oversættelse). »Thus the artistic logic of the grotesque image ignores the closed, smooth, and impenetrable surface of the body and retains only its excrescences (sprouts, buds) and orifices, only that which leads beyond the body's limited space and into the body's depths«.

271), som atter og atter bringer kødet og seksualiteten ud af kurs og på vildspor, i og med at kunstneren altid allerede har indgået en djævelpagt eller med romanens ord indladt sig på »adspredte forskrivelser og muntre kontrakter« (p. 277, i kapitlet om Duchamp) – dvs. ørerne kan i det perspektiv læses som den (sædvanligvis seriøse, tragiske eller faustiske) djævelpagts komiske efterslæb eller efterbyrd eller, sagt på en anden måde, et litterært, intertekstuelt restlager, nemlig som det der kommer til syne i sprækkerne af den »Store Kodeks« (Blake) eller den vestlige kanon (Bloom).²⁸ I forlængelse af Derridas prægnante metaforik, som jeg henviste til allerede i begyndelsen af min artikel, kan man formulere det på følgende måde: interteksten kan læses som et »farligt supplement« til teksten, på samme måde som ørerne i romanen fremtræder som et »farligt supplement« til den heteroseksuelle seksualitet/fertilitet – eller til »Stilheden i 1915«.

Hvor fører de intertekstuelle spor i *Auricula* hen? Kan man sige noget mere overordnet eller generelt om den måde – eller de måder – intertekstualiteten i dette tilfælde er relateret til roman-plot og betydningsunivers(er) på?

Når man taler om intertekstualitet, må man begribeligvis havde dette begrebs historik in mente, og i den sammenhæng er det værd at hefte sig ved to af termens kontekster i det tyvende århundredes kultur: på den ene side er intertekstualitet i et (teori)historisk perspektiv knyttet sammen med Mikhail Bakhtin-receptionen i den vestlige verden (dialogisme, heteroglossia, den polyfone roman etc.), nærmere bestemt først og fremmest med Julia Kristevas teoretiske arbejde (1), og på den anden side er begrebet nært forbundet med postmodernismen, hvor netop de intertekstuelle betydningsspil i stigende grad er blevet påpeget af denne kulturelle og/eller litterære »bevægelses« teoretikere (2). I Graham Allens studie *Intertextuality* fremhæves Bakhtin som »en af selve intertekstualitetens førende teoretikere« (»a major theorist of intertextuality itself«): »Alle ytringer afhænger af eller henvender sig til andre ytringer; ingen ytring er i sig selv ene-stående; alle ytringer er gennemvævet af andre stemmer, som kappes med dem og er i

28. Om den kunstneriske djævelpagt cf. f.eks. Per Kirkeby: *Arnasco. Samtaler med Ib Michael*. To grafiske arbejder af Per Kirkeby, Kbh. 2000, p. 83: »Og jeg [Per Kirkeby] tror, at alle, der laver sådan nogle ting, kender præcis den handelssituation. En (sic!) af de bekendte mytologiserende udtryk for det er jo Faustus-myten. Du slår en handel af med djævelen og får så noget ud af det...« Cf. endvidere *The Poetry and Prose of William Blake*, Garden City, New York 1970), p. 271: »The Old & New Testaments are the Great Code of Art« (min oversættelse) og Harold Bloom: *The Western Canon*, op. cit., p. 292: »Strangeness, as I keep discovering, is one of the prime requirements for entrance into the Canon...« Hvis man læser Højholts ører i *dét*, dvs. i Blooms, perspektiv, er disse ører muligvis allerede – på trods af store dele af det litterære establishments under- eller overspillede modstand imod dem – *kanoniske*

modstrid med dem ...»²⁹ I betragtning af den betydning de bakhtinianske karnevalistiske elementer har overalt i Højholts roman-plot, er dette spor på sin vis afgørende for en forståelse af en række af romanens formelle karakteristika – nemlig af hvad man måske kunne karakterisere som *Auriculas* præmoderne betydningshorisont, det århundred- eller årtusindgamle semiotiske system romanen er forankret i.

Graham Allen påpeger også, i hvor høj grad intertekstualitetsbegrebet er kædet sammen med postmodernismens selvforståelse og erkendelseshorisont. Som teksteksempel refererer Allen hér bl.a. til Umberto Ecos *Rosens navn* (*Il nome della rosa*, 1980): »I stedet for henvisningen til mottoet: ‘Gør det nyt’ [i.e. det modernistiske slagord] finder den postmoderne forfatter – sådan fremstiller Eco det i det mindste – at fortiden er uundgåelig, men at den kun kan fremstilles og gen-bruges på en ikke-uskyldig, ironisk eller parodisk måde ...»³⁰ På tilsvarende vis kan man sige, at Højholt i *Auricula* genfremstiller og genbruger den europæiske fortid – nærmere bestemt den europæiske avantgardes nittenhundredtals-historie – »på en ikke-uskyldig, ironisk eller parodisk måde«. Via de allestedsnærværende ører bliver alle disse historier fra udkanten af den europæiske kanon igen og igen de-placeret og/eller de-territorieret. I den sammenhæng er det begribeligvis ekstra ironisk, at det netop er modernismen der på denne måde bliver inkorporeret i den postmoderne kanon, idet modernismen i høj grad har været et postmodernistisk angrebsmål, genstand for en principiel kritik. Men hér kan man på den anden side henholde sig til Lyotards klassiske definitionsforsøg, hvor »[d]et postmoderne [utvivlsomt er] en del af det moderne«, og »[s]åledes forstået er postmodernismen ikke modernismen ved dens afslutning, men ved dens begyndelse, og denne begyndelse er tilbagevendende«.³¹ Det er netop denne uophørligt gentagne begyndelse Højholt forsøger at indfange i *Auricula*. En præmoderne tidshorisont bliver transformeret til en postmo-

29. Cf. Graham Allen: *Intertextuality*, London 2000, p. 16 (min oversættelse) og p. 27 (min oversættelse). »All utterances depend on or call to other utterances; no utterance itself is singular; all utterances are shot through with other, competing and conflicting voices«. Julia Kristevas bestemmelse – og prægning – af intertekstualitets begrebet kan studeres i to artikler fra tresserne: »Le texte clos« og »Le mot, le dialogue et le roman« (den sidste artikel om Mikhail Bakhtin), se *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, pp. 113-42 og pp. 143-173 («Le texte clos« er fra 1966-67, og Bakhtin-artiklen er forfattet i 1966).

30. Graham Allen, op. cit., p. 195 (min oversættelse). »In place of the call to ‘Make It New’, the Postmodern author, Eco argues, finds that the past is unavoidable, but can only be represented and re-employed in a non-innocent, ironic or parodic fashion ...«

31. Jean-François Lyotard: »Svar på spørgsmålet: hvad er det postmoderne?« i *Slagmark* 1983, nr. 1, p. 67, p. 68.

dernistisk ditto og vice versa efter en omstændelig omvej gennem modernismens »blindgyde« og munder ud i en postmoderne/postmodernistisk tekst.

Refleksioner over genreproblematikken – og beslægtede problemer.

At vi i *Auricula* har at gøre med en fantastisk tekst er allerede blevet påpeget flere steder i det foregående, men i og med at fantastisk især i de senere år er blevet en temmelig omfattende litterær kategori, er det måske på sin plads at diskutere *Auriculas* særstilling inden for dansk fantastisk, hvor den ganske vist på nogle punkter er på linje med mere »klassiske« eksempler (f.eks. hos Poul Vad eller Karen Blixen), men hvor den i kraft af selve sin diskursive tyngde samtidig kan karakteriseres som en roman-pendant til den Poeske essay-novelle.

Bo Hakon Jørgensen forsøger i sin, iøvrigt ret forbeholdne, anmeldelse af *Auricula* i *Kristeligt Dagblad* (18.5.2001) at typebestemme Højholts roman som et eksempel på hvad han kalder for »fantomatik«: »Inden for den fantastiske litteratur findes der en moderne udvikling, som kaldes 'fantomatik', der er en skæv, kun intellektuel, idéns indføring i en reel verden. En sådan idé har Per Højholt for mere end 20 år siden fået ved at lade nogle fritløbende ører (auriculae) repræsentere en total stilhed i 1915...« Bo Hakon Jørgensens definitionsforsøg er forsåvidt interessant – selvom han ikke kommer med andre eksempler på denne undergenre – men det forekommer mig at det rent konceptuelle bliver urgeret lige lovlig meget hos denne kritiker. For er det ikke rigtigt, at ørerne pr. definition også hører til materialitetens sfære og endda, i kraft af deres hermafroditiske kønsorganer, til hvad Bakhtin har kaldt for 'the material bodily lower stratum'?³² Der er rigtignok tale om en

32. Cf. *ibid.*, pp. 368-436 (det sjette kapitel i Bakhtins studie). Om begrebet/genrebetegnelsen »fantomatik« (som Bo Hakon Jørgensen henviser til) cf. også Stanislaw Lems *Phantastik und Futurologie*, I, Frankfurt am Main 1984, p. 133 (i et kapitel om »Phantomologie«): »Lassen wir in einer Welt, die für ihre Bewohner die einzige Wirklichkeit ist, eine Technik entstehen, die es ermöglicht, diese Wirklichkeit durch eine vollkommene Illusion zu ersetzen. Prototyp könnte z.B. eine Maschine sein, die mit einem individuellen Gehirn rückgekoppelt ist. Das Gehirn ist ausschliesslich auf Impulse angewiesen, die die Maschine ihm zuleitet. Diese gestalten das Bild der äusseren Welt so, wie es im Gedächtnis der Maschine gespeichert wurde. Eine solche Technik nennen wir Phantomatik...Diese Fiktion ist eine von 'der wahren Wirklichkeit der Existenz' trennende und nicht abreisbare Maske – zumindest *könnte* es eine solche Maske sein« (Lems kursivering). Som eksempler på fiktion/film bygget op omkring et sådant *epistemologisk dilemma* kunne man anføre Philip K. Dicks science-fiction roman *Ubik* (1973) og brødrene Wachowskis cyberpunkfilm *The Matrix* (1999). Medmindre man drejer plottet i *Auricula* eksplicit i retning af science-fiction genren, forekommer det dog vanskeligt at læse Højholt i netop denne optik.

kombination af – eller kobling mellem – det diskursive og det materielle i *Auricula*, men på trods af det høje abstraktionsniveau tvinges læseren hele tiden tilbage til den i bogstavelig forstand platte materialitet, ikke mindst i kraft af ørernes femte kolonne-rolle i plottet, deres allestedsnærværelse i finkulturens inderste cirkler – som hermed undergår en gigantisk *uncrowning*. Marcel Duchamps (i.e. »Protagonistens«) refleksioner over ørerne henviser bl.a. til en »kontrakt« mellem kunstneren og hans publikum, hvis »fantastiske overtoner Protagonisten ikke var blind for« (p. 255), men samtidig står det ham klart, »at ørerne var afledte, et menneskeligt organs præcise billede, men uden dettes hensigt [her kan man igen tænke på Kafkas Odradek], herreløst vagabonderende i en verden af lammende meningsfuldhed og derfor, for ham, et omvandrende udsagn om at denne verden, efterhånden som dens hensigtsmæssighed blev mere og mere tyngende, i nødværge kunne overtales til at danne de modbilleder, den ufrivilligt og i brudstykker slæbte rundt på« (p. 255). Er det den gennemstrukturerede og overadministrerede modernitet, der uvilkårligt fører til dannelsen af sådanne modbilleder, som de peripatetiske ører også eksemplificerer (eller tilhører)? Må (mod)kulturen under disse omstændigheder nødvendigvis blive nomadisk (jf. også hvad jeg skriver ovenfor – og længere henne i min artikel – om den kunstneriske kontrakt som en djævlepagt)?

Der henvises som sagt flere steder i *Auricula* til en art forskrivelsessituation, som både er den (post)moderne kunstners *condition humaine* og mere specifikt kan relateres til den fantastiske litteratur. Således refereres der i kapitlet om Duchamp til »brændende hekseringe sat i omløb i det tilbageholdende blå lys« (p. 245) og til

»de adspredte forskrivelser og muntre kontrakter, han rask væk lod sig forpligte af ud fra den viden, at her var han under alle omstændigheder, alene fordi han var kønnet, en fortabt, een for hvem ingen blindgyder var blinde, men forskød sig i uendelige ordener, der alle nedstirrede hinanden med det samme forbeholdne blik, og kom han i vejen for det, var latteren uendelig« (p. 277).

Vi bemærker hvorledes Højholt hér bl.a. får (gen)indført sin egen særgenre: blindgyden – og *mirabile dictu* forbundet den med en af nittenhundredetalsmodernismens fremmeste repræsentanter. Det mest gennemarbejdede og artistisk perfektionerede litterære monument over kunstnerens faustiske rolle i det tyvende århundredes kultur er begribeligvis Thomas Manns roman om komponisten Adrian Leverkühn: *Doktor Faustus* (1947); men Højholts protagonist repræsenterer en nogen lavere grad af *high seriousness*

(eller dramatisk *potos*) i så henseende. Irène Bessière fremlæser i sin studie *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain* (1974) på den anden side djævelpagten som et genrekonstitutivt element i den fantastiske litteratur, hvor man i det attende århundrede »indrømmer at [djævelpagten] kan være falsk eller illusorisk og at kendelsen vedrørende dens falskhed tilkommer både den gejstlige autoritet og det private individs dømmekraft«,³³ dvs. hvor også det menneskelige subjekts *Umgang mit Teufflischem* er omfattet af den samme epistemologiske tvivl som andre overnaturlige fænomener og hændelsesforløb i den fantastiske litteratur.

Den uendelige latter Højholt henviser til i ovenstående citat kan også sættes i relation til en litterær modalitet, som Højholt ved flere lejligheder har gjort sig sine tanker om, nemlig parodien, jf. også Højholts egne duchampske, men vel at mærke litterære *readymades*, f.eks. »Mr. Hamilton Fish« og »Genital og abdominal selvkirurgi«, som er »gennemskrivninger af i forvejen eksisterende tekster, som jeg har henholdsvis Viggo Clausen og Tor Nørretranders at takke for.«³⁴ Følgende bestemmelse af parodien i *Nuet druknet i latter* lader sig i denne sammenhæng uden videre applicere på Højholts skriftpraksis i *Auricula*:

»Parodien er en sammensværgelse mellem forfatter/ophavsmand og publikum om at deflorere nuet, gøre det mindre jomfrueligt, i hvert fald, så det ikke havner på kunstkammeret/museet. Parodien, nuet druknet i latter, eftertankens paradoksale krop, – med den undslipper vi historien ved at stable en erotik på benene, som er plat og nådeløs, men fuld af kærlighed.«³⁵

Den seksuelle metaforik i ovenstående passage minder os på en påfaldende måde om den *ars erotica*, der hen ad vejen – og på de mest uventede steder – praktiseres i *Auricula*.

En anden genre som det er nærliggende at medinddrage i en læsning af Højholts roman er den menippæiske satire, en genre som siden antikken

33. Irène Bessière: *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris 1974, p. 78 (jf. min oversættelse af denne passage i *Sfinksens forvandlinger. Fantastiske fortællere i dansk litteratur fra B.S. Ingemann til Per Højholt*, Aalborg 1986, p. 11.

34. Per Højholt: *Nuet druknet i latter*, *Praksis*, 5, Kbh. 1983, p. 73.

35. *Ibid.*, p. 28. Jf. også Højholts artikel »Parodien og genernes relativitet. Udkast til et suk«, in *Spor. Til billedet og poesien*. Redigeret af Hans Hyllested, Niels Guttormsen, Jens Smærup Sørensen, Viborg 1990 [festskrift til Niels Egebak], hvor Højholt iøvrigt trækker nogle interessante forbindelses linjer op imellem parodien og den fantastiske litteratur: »Tilfældet råder et vaklende og tøvende øjeblik, overvældet af muligheder, truet af udbytterige baghold. Todorovs tøven er ikke så langt borte som man skulle tro« (p. 151).

(med forfattere som Lukian, Petronius og Apulejus) har sat sig spor i den europæiske høj- og folkekultur – fra Rabelais og Swift til Dostojevski og i det tyvende århundrede Nathaniel West og Karel Capek, jf. f.eks. sidstnævntes *Krigen mod salamandrene* fra 1936. Det er en genre, som Mikhail Bakhtin har beskæftiget sig indgående med i sin Dostojevski-bog. Hvad der ifølge Bakhtin kendetegner denne genre er bl.a. dens forkærlighed for stilblanding, dens manglende respekt for sakrosankte sandheder, dens kredsen om en social underverden og en filosofisk brug af fantastiske (fortælle)elementer: »Drømme, dagdrømme og galskab destruerer en persons episke og tragiske integritet og hans skæbne ...«, og [personen] »ophører med at stemme overens med sig selv ...«³⁶ Samtidig spiller parodien en væsentlig rolle i den menippeiske satire, i og med at denne »til en vis grad altid parodierer sig selv ... Dette element af selv-parodi er en af grundene til genrens ekstraordinære vitalitet«.³⁷

Hvis vi kaster et genreteoretisk blik på *Auricula* bemærker vi, at de fleste af de træk der opsummeres af Bakhtin som karakteristiske for den menippeiske satire kan genfindes i Højholts roman, hvor eksempelvis de fantastiske elementer er sammenkoblet med en filosofisk tematik, en fokusering på hvad Bakhtin kalder for »en ekstraordinær filosofisk universalisme«.³⁸ Man kan hér som eksempel – men eksemplerne er legio – nævne følgende ironisk formulerede metafysiske spørgsmål fra midterkapitlet om Duchamp (med Duchamp selv som spørgeren): »Er vi guds kunstværker eller hans ekskrementer, eller er han vores« (p. 275). En sådan sammenblanding af teo- og scatologien er karakteristisk for en genre som den menippeiske satire – men denne kategorisammenblanding er også blevet trukket frem igen under postmodernismens auspicer.³⁹ Højholt synes også direkte at have Bakhtins Dostojevskij-bog in mente, når han fremhæver ørernes manglende episke format: »...enhver epik vil være spildt på dem« (p. 319, cf. note 34), samtidig med at misforholdet mellem flokmentalitet og ørets ubodelige ensomhed »gør det umuligt for auricula at træde i karakter« (p. 324) – hvorfor det begri-

36. Mikhail Bakhtin: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis 1985 (først udkommet i 1984), pp. 116-17 (min oversættelse). »Dreams, daydreams, insanity destroy the epic and tragic wholeness of a person and his fate ... he ceases to coincide with himself«.

37. *Ibid.*, pp. 141-42 (min oversættelse). »... it should be noted that the menippea ... to some extent always parodies itself...This element of self-parody is one of the reasons for the extraordinary vitality of the genre«.

38. *Ibid.*, p. 115 (min oversættelse). »Boldness of invention and the fantastic element are combined in the menippea with an extraordinary philosophical universalism...«

39. Det fremgår af titler som Arthur Krokors og David Cooks *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, 1986, eller avantgarde-musikeren Diamanda Galas' tekstsamling *The Shit of God*, 1996.

beligvis er uladsiggørligt for et hvilket som helst øre under nogensomhelst omstændigheder at blive en borgerlig romanhelt.

Opsummerende kan man sige, at Højholts ører hænger nøje sammen med det groteske kropsbillede Mikhail Bakhtin associerer med karnevals-kulturen og i den sammenhæng også med en genre som den menippeaiske satire, som *Auricula* har et – strukturelt set – nært forhold til. Den europæiske nittenhundredetals-avantgardes historie bliver i den henseende eksemplarisk, i og med at dens rolle pr. definition er subversiv. I sin roman citerer Højholt f.eks. en aforisme fra Marcel Duchamps hvide æske under titlen *À l'Infinif*: »One could find a whole series of things to be heard (or listened to) with a single ear» (p. 325), og man kan ganske rigtigt genfinde denne paradoksale sentens i *The Writings of Michel Duchamp*.⁴⁰ Også stilheden, som spiller så væsentlig en tematisk rolle i *Auricula*, herunder i kapitlet om »Protagonisten«, kan man genfinde i Duchamps skrifter, f.eks. i det stykke som han signerede med sit *alter egos* (kvindelige) navn (Rose Sélavy) – skønt det faktisk var blevet skrevet af en af kunstnerkollegaen Man Rays tyske venner og derfor (som det bliver fremhævet af Duchamps moderne udgiver) er »en slags litterær Ready-made«: tekststykket »Men Before the Mirror«. Hér henvises der interessant nok til »the great taciturns, who behind their silence hide much or nothing«. Men i og med at Duchamp/Rose Sélavy signerer en andens tekst, er subjektet sandt at sige (i bakhtiniansk forstand) ophørt med at stemme overens med sig selv. På tilsvarende vis bliver *Auricula* selv til en gigantisk readymade, sammensat af talløse tekststumper, som forgrener sig ud i en polyfon mangfoldighed af genrer, først og fremmest med baggrund i den europæiske avantgardes vidtløftige historie.

Både i surrealismen og i dadaismen kan man – på modernitetens præmisser – finde karnevallets verden-på-hovedet for fuld udblæsning. Som f.eks. i Tristan Tzaras dadaistiske manifest (»Monsieur Antipyrine's Manifesto«): »We are circus ringmasters and we can be found whistling amongst the winds of fairgrounds, in convents, prostitutions, theatres, realities, feelings, restaurants, ohoho, bang bang.«⁴¹ Hvad der med andre ord tematiseres

40. *The Writings of Marcel Duchamp*, New York 1973, p. 76. Interessant nok optræder der hos Duchamp en parallel *idée fixe* med hensyn til synssansen: »One could base a whole series of things to be looked at with a single eye (right or left)«. Det er klart nok, hvorfor Højholt fokuserer på *øret*. Spørgsmålet er naturligvis, hvad man *kan* høre med ét øre, efter som man ikke kan lukke lyde ude ved at lukke øret, kun tilstoppe det med f.eks. en vokskugle eller bruge *høreværn*, men selv denne fremgangsmåde kan ikke lukke alle lyde ude.

41. »Vi er sprechstallmeistere i cirkus, og man kan finde os fløjtende mellem de vinde der blæser gennem forlystelsesparker, i klostre, prostituerede, teatre, virkeligheder, følelser, restauranter, ohoho, bang bang«, Tristan Tzara: *Seven Dada Manifestos and Lampisteries* London, Paris, New York 1992 (engelsk org. 1977), p. 1 (min oversættelse).

hér er en virtuel tilbagevenden til folkekulturen, samtidig med at det borgerlige samfunds etablerede institutioner udsættes for en storstilet *uncrowning!*

Fortællerstemmen

Den fortællerstemme der dominerer i *Auricula* er, på sæt og vis, den vi allerede kender fra Per Højholts tidligere forsøg udi den fortællende prosa først og fremmest i blindgyderne. Men selvom der i de tre samlinger af blindgyder er enkelte længere stykker, kan man også hér finde kortprosa, hvor en næsten minimalistisk poetologi råder, jf. f.eks. »Domkirken i Nørre-Snede« som kun fylder lidt over en halv side.⁴² I *Auricula* er der snarere tale om en stilistisk og kompositorisk maksimalisme, hvor selve sætningskonstruktionerne breder sig ud over siderne med en næsten germansk grad af omstændelighed, og den hypotaktiske syntaks stiller uforholdsmæssigt store krav til læseren. Naturligvis er dette stiltræk i overensstemmelse med genren (*port-manteau*- eller teleskop-romanen, jf. ovenfor) – der skal være plads til det hele, stort og småt imellem hinanden. Den narrative diskurs reflekterer på denne måde det umådeholdne lystprincip, som ørerne står (inde) for med deres uhæmmede læselyst (eller *Wortlust*) – et parallelfænomen til hvad tekstteoretikeren Peter Brooks har kaldt for det narrative begær.⁴³ Den excessive akkumulerende fortællestil kommenteres indirekte af fortællerstemmen selv, når denne taler om »ophobet mimesis« (p. 317). Om det hér er det aristoteliske eller Girards mimesis-begreb, der er på spil, skal være usagt. Men under alle omstændigheder fremhæves ørernes læsninger gang på gang som mimiske happenings, hvor de i bogstaveligste forstand (gestisk, o.s.v.) fører deres tekster ud i livet. Hér kan man også finde en forbindelse til karnevallets excessive kropslighed, og det er naturligvis heller ikke nogen hemmelighed at den antikke mime spiller en vigtig rolle for Bakhtin under hans oparbejdelse af en teori om middelalderens og renæssancens fest- og karnevalskultur.⁴⁴

Den omstændelige, pedantiske fortællerstemme er i overensstemmelse med romanens overordnede projekt: »at arbejde encyklopædisk« som det formuleres af Duchamp,⁴⁵ men dette encyklopædiske *drive* eller denne *impetus*,

42. Per Højholt: *Hundekunstneren og andre blindgyder*, *Praksis*, 7, Kbh. 1988, p. 25.

43. Cf. Peter Brooks: *Reading for the Plot. Design and Intention in the Narrative*, New York 1985 (org. i 1984), pp. 37-61.

44. Cf. *Rabelais and His World*, op. cit., p. 28, note 10, og p. 82 (plus flere andre steder i Rabelais-bogen).

45. Op.cit., p. 248.

som fortælleren/forfatteren har tilfælles med eksempelvis Borges, fører samtidig – med logisk nødvendighed – frem imod det punkt, hvor beretningen må afbrydes. Eller som det bliver formuleret af Peter Brooks:

»Når afslutningen kommer, er det mere i form af en skakmat end i form af en sejr ... Vores mest sofistikerede litteratur forstår at afslutninger er kunstige, arbitrære, akkorder i mol snarere end i dur, tilfældige og tekstlige snarere end kosmiske og definitive ..«⁴⁶

I Lars Johanssons portrætfilm taler Højholt om seks bøger – men vi bemærker, at den endelige version kun indeholder fem og det femte og sidste kapitel fylder kun lidt mere end fire sider. I den version Højholt omtaler i filmen var det planen at sjette bog skulle handle om *mig selv som øre* – men denne *personal note* er (formodentlig efter moden overvejelse) blevet droppet igen. De danske ører (kapitel 5 / bog 5) har ikke ret meget plads at brede sig på. På denne måde (altså ved at udelade sjette bog) undgår Per Højholt i hvert fald, at hans »livsværk« bliver til – eller kan forveksles med – bekendelseslitteratur, en genre han, med god ret, forholder sig temmelig skeptisk til. Det narrative begær bliver på behørig vis til syvende og sidst til et begær efter slutningen. Dvs. denne indtræffer efter det definitive *cut*, hvor den »ophobede mimesis« (jf. p. 317) kan munde ud i »en hjertelig latter« (p. 333) – nuet druknet i latter, hvor stilheden umiddelbart efter genindtræder på den europæiske scene, hér forbundet med Hammershøis »tyst åndende lærreder«, p. 367. Hvad der til at begynde med fremprovokerede ørernes fødsel, munder således tilsidst ud i stilleben-malerens død, den død der rammer ham som »tysthedens fortaler« (p. 367). Igen en paradoksal situation, for hvis man *taler* på stilhedens vegne, har man allerede overdøvet den eller modsagt den. Det giver derfor god filosofisk mening at slutte på dette sted. *The rest is silence.*

46. Peter Brooks, op. cit., p. 314 (min oversættelse): »When ending comes, it is more in the nature of stalemate than victory...Our most sophisticated literature understands endings to be artificial, arbitrary, minor rather than major chords, casual and textual rather than cosmic and definitive«.