

Henrik Skov Nielsen

Sex and Violence

English Summary

Literary critics have paid very little attention to Bret Easton Ellis's book *Glamorama*. In fact no-one I know of has even undertaken the seemingly simple task of finding out what actually happens in the course of the narrative. In this article I will do just that and analyse the book by considering such basic parts of the book as its title, the first and last page and the plot. I will pay special attention to the multilayered violence. Using the distinctions by Slavoj Žižek, to whom I will turn at the end of the article, I will argue that the violence in *Glamorama* takes place at a subjective, a symbolic and a systemic level at the same time.

Henrik Skov Nielsen

Lektor og studieleder ved Nordisk Institut, Aarhus Universitet. Har skrevet bøger og artikler på dansk og engelsk om bl.a. ny dansk litteratur, narratologi og litteraturteori. Redaktør af serien »Moderne Litteraturteori«, som udkommer på Aarhus Universitetsforlag.

K&K 105 (2008), 146–164

Henrik Skov Nielsen

Sex og vold

Modeller og terrorister i Bret Easton Ellis'
Glamorama

Introduktion

»Deh er for seh,« gisper han, og blodet pumper i buer ud fra hans hals mens det lykkes ham at smile bredt. »Deh er for seh.«

Jeg checker sikringen.

Og idet jeg på klos hold fyrer bliver jeg slået bagud, hårdt.

Jeg vakler hen imod udgangen. Jeg ser mig tilbage og der hvor Bobbys hoved var er der kun en uformelig bunke kranie og hjerne og væv.

Instruktøren hjælper mig ind på det produktionskontor der er indrettet i en 1. klasses-lounge, fordi der er noget han vil vise mig på videoen. Holdet klasker hånd med hinanden og gør sig klar til at rydde op.« (p. 610)¹

»Selv i de kunsthæderigt oplyste skygger i Tammy Devols og Bruce Rhinebacks fælles badeværelse, kan man tydeligt skelne badekarret der løber over med mørkerødt vand. Tammys flydende ansigt med en lyseblå tone i huden, øjnene åbne og gullige. Vores opmærksomhed skal også henledes på den knuste flaske Amstel Light som står på kanten af karret og de tjekkede mønstre hendes blod har dannet på flisevæggene da det sprøjtede ud af hendes årer. Tammys snittede håndled er skåret ind til benet – men selv det var ikke »nok«, for på en eller anden måde er det lykkedes hende at skære halsen over på sig selv med et meget dybt snit. [...] hendes håndled og hals ser ud som om de er blevet sprængt indefra, og en stor lilla dildo glider ud af hendes kusse og lander med et plask i det blodige badevand.« (p. 538)²

De to indledende citater er på mange måder paradigmatisk for *Glamorama*. Dels fordi det er en excessivt voldelig bog, som mageligt matcher den for sin vold langt mere berygtede *American Psycho*, dels fordi de på hver sin måde peger ud af fiktionen. I det første citat brydes fiktionsillusionen meget eksplicit ved at en instruktør og et filmhold intervenerer i handlingen (uden at det dog betyder, at man i læsningen kan lægge sig fast på, at det omtalte ikke sker i fiktionens virkelighed). I det andet citat inddrages på markant vis en virkelig person i fiktionens univers på en måde, som tillader Ellis at tage hævn for virkelige hændelser. Begge niveauer er meget fremtrædende gennem hele bogen, der formelig flyder over med fiktionsbrud i retning af både det metafiktive og det virkelige. Det første i en sådan grad, at bogen næsten kan placeres i en genre for sig selv som både en roman og et script til filmatisering af samme. Det andet i en sådan grad, at bogen kunne være et godt bud på Guinnessrekorden i flest nævnte, virkelige personer i en roman. Volden i romanen er både tematisk og formal og sprænger fiktionen i to retninger.

For at forstå det sidste citats virkelighedsreference må man vide, at *American Psycho*, da den udkom, blev krævet boycottet i et skingert essay af ultrafeministen og Reaganstøtten Tammy Bruce. I *Glamorama* er Tammy og Bruce navnet på et par i en terroristgruppe, som begge kommer voldsomt af dage mod slutningen af bogen. Tammys endeligt fremgår af det andet indledende citat.

Et helt konventionelt skel mellem fiktive og ikke-fiktive tekster består i at sige, at i fiktive tekster er der en fortæller, der ikke er den samme som forfatteren. Derfor kan vi ikke arrestere Bret Easton Ellis som massemander på baggrund af *American Psycho*. Det er børnelærdom. Alligevel er jeg ret sikker på, at mange ville have seriøse betænkeligheder ved at have Ellis overnattende. Ellis er i sjældent omfang blevet associeret med sine karakterer. Han er som forfatter blevet kendt som en position eller som et emblem. Ofte er det det eneste, man kender ham for. Men læser man hans faktisk ganske forskellige værker, så viser det sig hurtigt, at der er meget andet end vold i dem (fordelt på sidetal fylder voldsscener ganske få procent i både det samlede forfatterskab og den enkelte bog), samt at den vold, der er, finder sted på flere niveauer end det eksplicit tematiske, som han er kendt for.

Det er karakteristisk, at mens interessen fra medier og læsere for *Glamorama* har været stor, har bogen ikke i nævneværdigt omfang haft literaturkritikkens bevågenhed.³ Fælles for de få artikler er det, at de fokuserer på et bestemt tema eller bruger *Glamorama* til at belyse generelle spørgsmål om terror, og at de har meget lidt at sige om bogens helhed.

Hvis man går til forfatterskabet generelt, så er Ellis' kommentatorer

konsekvent blevet ledt til at optere for eller imod Ellis som moralist, til at anklage ham for misogyni eller tværtimod forsvare hans bøger som en kritik af bestemte kvinde billeder, til at forlange hans bøger boycotted som voldsforherligende eller tværtimod kræve dem gjort til pensum som den stærkeste stemme mod et samfund i opløsning. Kritikere og fortalere har kort sagt befundet sig i samme register blot med modsatte fortegn og har haft tilfælles, at de i udstrakt omfang har anset det for overflødigt at nærlæse Ellis' værker. Man har søgt og fundet redundans frem for tæthed. En udtalelse af Fay Weldon (som vel at mærke præsenterer sig som fortaler for bogen *American Psycho!*) er paradigmatisk for receptionen. Weldon skriver som beroligende konklusion på sin forsvarstale for bogen, som hun mener ikke skaber, men afspejler samfundet: »**Hør, det er ikke fordi jeg vil have dig til faktisk at læse BEEs bog. Jeg gjorde det for dig.**«.⁴ Klarere kan dét synspunkt næppe fremsættes, at bogens kvalitet og budskab meget vel kan både udtrykkes og annammes uden de ubehageligheder og besværligheder, som følger med en *læsning* af bogen.

Sammen med sine mange gåder indeholder *Glamorama* paradoksalt nok også en overrigelighed af ganske oplagte tolkningsmuligheder og paradisktydelige invitationer til symbolske læsninger, som jeg har valgt ikke at tage imod. Jeg vil ikke sige noget om *Glamoramas* åbenlyse samfundskritik, intet om dens fremstilling af mangel på basal evne til kommunikation eller om den totale overfladiskhed, den beskriver som beherskende samfundet. Lige så lidt vil man finde analyser af bogens kommentarer til en medievirkelighed, hvor alt gøres til underholdning, hvor ofre og lidelser opfattes som statister og tricks, hvor man er ude af stand til at skelne mellem the real world og »The real world«.⁵

I forhold til *Glamorama* har ingen læsning mig bekendt givet så meget som et bud på, hvad der faktisk sker i romanen. Man har undladt at beskæftige sig med stort set alt det, som ville udgøre uomgængelige elementer i selv den mest traditionelle analyse af enhver anden litterær tekst. Handlingen og opbygningen i *Glamorama* er imidlertid også yderst kompleks og på nogle punkter enigmatisk. Faktisk kan resume og fortolkning næppe adskilles i *Glamorama*. Derfor vil jeg i min følgende læsning af bogen gå meget basalt til værks og gennem store dele af artiklen søge at besvare i udgangspunktet elementære spørgsmål. Jeg vil opholde mig ved en række detailelementer af den allermest traditionelle slags: Jeg vil forsøge at beskrive, hvordan plottet er; opholde mig ved titlen og dernæst bogens første side samt senere ved transformationerne af det klassiske dobbeltgænger motiv. Til sidst vil jeg via den tekst af Slavoj Žižek, som vi bringer i dette nummer, beskrive hvordan volden i *Glamorama* finder sted på et subjektivt, et symbolsk og et systemisk niveau på én gang.

Titlen

»Glamorama« er et portmanteau-ord, som synes dannet som en neologisme via en fortætning af bl.a. »glamour« og »horama«,⁶ som den græske term kendes fra et ord som »panorama«. »Horama« betyder syn, skue eller udsigt. Om »Glamour« og det angiveligt beslægtede »gramarye« skriver *Oxford English Dictionary*:

»**Glamour** [...] a corrupt form of GRAMMAR for the sense cf. GRAMARYE [...]

1. Magic, enchantment, spell [...]

2. A magical or fictitious beauty attaching to any person or object; a delusive or alluring charm.

Gramarye [...]

1. Grammar; learning in general. [...]

2. Occult learning, magic, necromancy. Revived in literary use by Scott. For the connection between 1 and 2 see quot. 1870 (cf. GLAMOUR [...])«

Fælles for forklaringerne her og i andre opslagsværker er det, at »glamour« er noget magisk, fortryllet, en form for illusion, særligt af optisk karakter, og at ordet for denne illusion er opstået ud af »grammar« og udgør »a corrupt form of GRAMMAR«. Undersøger man, hvad »glamour« er, bringes man i dobbelt forstand til »grammar«. Ellis' værk er imidlertid hverken etiketteret »glamour« eller »grammar«, men med endnu en transmutation, »glamorama«. Læseren indbydes af titlens sidste del til at indtage en skue-plads og karakteren af skuet antydes i titlens første del: Det, vi vil få at se, er et trick, en form for optisk illusion, som kan forventes at vedrøre glamour og gramma. *Glamorama* er, hvad »glamorama« betyder, og ordet er ikke alene en titel, men ligeledes en genrebetegnelse,⁷ der også fungerer vejledende for læsningen ved dels at placere værket mellem et visuelt og et skriftligt medie, og dels at antyde, at man med fordel kan læse bogstaveligt, læse efter gramma i glamour.

Åbningen

Ved bogens begyndelse skal protagonisten, Victor Ward, åbne en ny klub næste dag. Han er oprørt over nogle plætter på et panel:

»»Prikker – prikker overalt på det tredje panel, kan du se det? – nej,

det – det andet nede fra gulvet og det ville jeg gøre nogen opmærksom på i går, men der kom en fotooptagelse i vejen og Yaki Nakamari eller hvad fanden designeren hedder – *ingen* mesterhåndværker – forvekslede mig med en anden så jeg ikke kunne aflevere klagen, men mine herrer – og damer – dér er de: *prikker*, irriterende, små prikker og de ser *ikke* tilfældige ud men som om de på en eller anden måde er lavet af en maskine – så jeg ønsker ikke en masse beskrivelser, bare historien, lige ud, uden falbelader, råt for usødet: hvem, hvad, hvor, hvornår og glem ikke hvorfor, selv om udtrykket i jeres ynkelige ansigter giver mig en tydelig fornemmelse af at *hvorfor* ikke vil blive besvaret – nå, ud med det, for helvede, hvad er *historien?*« (p. 13)⁸

Det er temmelig basale spørgsmål, som Victor allerede med bogens åbnende ord på en gang forlanger besvaret og anticiperer ubesvarede: hvem, hvad, hvorfor osv. Victor stiller på dette sted helt traditionelle krav til plotafviklingen, og han deler irritationen hos en fremherskende kritik af Ellis' bøger over »lot of description«, som hos Ellis tager form af de mange lange gengivelser af hverdagssnak, forvekslinger, banaliteter, opremssninger af mærker og produkter osv., og som medfører, at det ofte er vanskeligt at finde »the story« og særligt at finde noget svar på »why?«. Bogen åbner altså på typisk vis i en banal situation, hvor de første adskillige sider hengår med at diskutere den mulige eksistens af nogle diminutive »specks«, men ligeledes med, indfældet i den redundante, digressive form at fremføre en emphatisk kritik af samme. Eller fra den modsatte vinkel: *Glamorama* indleder med at indramme en (selv)kritisk røst i en kontekst, som bliver ironiserende både derved, at formen på Victors egen tale eklatant modsiger indholdets krav om enkelhed, og, på et andet niveau, derved at allerede de tilsyneladende ligegyldige dialoger og opremssninger anticiperer senere svar på spørgsmålene »who?« og »why?«. Efter at Victor i det citerede stykke har foregrebet den senere handling og dobbeltgængertemaet ved at fortælle, hvordan designeren forvekslede ham med en anden, og fremsat sine krav til *plottets* enhed, renhed og enkelhed gengives den videre dialog, som konsekvent nok handler om *karakterens* enhed:

»»Yoki Nakamuri blev godkendt til denne etage,« siger Peyton.

»Virkelig?« spørger jeg. »Godkendt af *hvem?*«

»Godkendt af, nåja, *moi*,« siger Peyton.

Pause. Stirrende blikke rettet mod Peyton og JD.

»Hvem i helvede er *Moi?*« spørger jeg. »Jeg aner for helvede ikke

hvem denne Moi er, skat.« [...]]

»Moi er Peyton, Victor,« siger JD dæmpet.

»Jeg er Moi,« siger Peyton og nikker. »*Moi*, er, øh, fransk.« (p. 14)⁹

Første side fortsætter således i en humoristisk form med en tematisering af karakteren »I«. Det første spørgsmål i Victors indledende opremsning, spørgsmålet »who?« bliver besvaret, men i besvarelsen givet en drejning som ændrer selve spørgsmålets karakter. Svaret på »who?« er Peytons »moi«, men Victor forstår ikke det franske »moi« og kommer derfor uforvarende til at spørge videre: »Hvem er »jeg««, ikke i formen »who am I?«, men derimod med en Rimbaudsk agrammatikalitet »who is Moi«. Straks efter anticipationen af en mangel på plottets enhed følger således en ufrivillig profeti om mangel på karakterens enhed: »Jeg« er en anden.

De mange, lange beskrivelser er således ikke blot fyldstof, som læseren kan skimme sig igennem. Tværtimod sætter *Glamorama* en læseform, som hele tiden kræver læserens fulde koncentration. Som endnu et forvarsel om den skæbne, som skal blive Victor til del, finder vi første gang s. 6 og derefter igen og igen ordene »Spare me«, som er endnu en af Victors floskler. Imidlertid er det lige netop, hvad der ikke sker, i det mindste ikke i den forstand Victor mener det. Victor bliver ikke skånet for noget i løbet af bogen, og resultatet af selv samme skånseløshed er, nok så sjovt her i sammenhæng med den ufrivillige diskussion af karakterens enhed i begyndelsen, at der opstår et »spare me«, et overskudsjeg. Der bliver et »me« for meget, et »I« tilovers. Det vil fremgå, når vi nu går videre fra første side og til et bud på plottet.

Plottet

I et interview i *Rolling Stones* 802/803 fremgår det, at en af de første beslutninger, Ellis traf, var, at *Glamorama* skulle begynde med ordet »specks« og slutte med ordet »mountain«:

»»Og der skulle være denne forbindelse mellem de to ord,« siger han.

Fra pletter til bjerge skulle være Victor Wards livsbane.«¹⁰

Victors livsbane går altså fra pletter til bjerge, fra det mindste til det største, fra snæversynet til vidssynet, og bogen parodierer et langt stykke ad vejen plottet i den klassiske dannelsesroman: Den naive og barnlige Victor rejser ud i den store verden og bliver i mødet med dens voldsomhed

konfronteret med noget, som ganske ændrer ham, således at han mod slutningen har udviklet sig til en helt anden person med anderledes sprog og væremåde. Denne udviklingsmodel er dog, som vi vil få at se, gennemironiseret, og når interviewereren i *Rolling Stones* fremhæver, at »[...] particularly the narrator, Victor Ward – alter as time passes.«, da skal det vise sig i en vis forstand at være noget af en understatement.

Ved bogens begyndelse er Victor Ward, der har ændret efternavn fra Johnson, og som i en traditionel terminologi måtte kaldes for jegfortælleren, altså ved at åbne en klub for sin boss Damien. Victor er halvberømt (han er på forsiden af *Youthquake*, men kan til sin store ærgrelse ikke få adgang til tv-showet »The Real World«) og kommer sammen med den helberømte stjernemodel Chloe Byrnes, hvilket dog ikke forhindrer ham i at have sex med de fleste andre kvinder, han kommer i kontakt med i løbet af bogen, herunder Damiens kæreste Alicia Poole. Ved klubåbningen om aftenen sker der så mange kompromitterende ting for Victor, at den mystiske F. Fred Palakon ikke har alt for svært ved at overtale ham til at tage til Europa med 10.000\$ i lommepenge og med udsigt til en meget stor belønning, hvis det lykkes ham at bringe en vis Jamie, der ligesom Victor selv har gået på Camden College, med tilbage til USA. Palakon beder ham tage en hat, som han har fået af sin gamle kæreste (som han dog ikke husker), Lauren Hynde, med til Europa.

I del 2 er Victor ombord på skibet QE2, hvor han møder Marina Cannon eller Marina Gibson, som hun også kaldes, og som han straks tiltrækkes af. En sen aften mødes Victor med, hvad han tror, er den fornummede Marina, som imidlertid for en læser, der ikke er i Victors mildt sagt omtågede tilstand, tager sig en hel del for muskuløs, hæs og tatoveret ud til at kunne være Marina (engelsk udgave p. 220ff). I stedet er ligheden med terroristlederen Bobby, som Victor senere møder, og som er tatoveret på skulderen (engelsk udgave p. 341) bemærkelsesværdig. Marina forsvinder fra skibet og lader kun en tand og lidt blod tilbage i sin kahyt.

I tredje del ankommer Victor til London, og herfra tager volden kraftigt til. Victor kommer faktisk i kontakt med Jamie eller hun med ham, og han introduceres til hendes venner, som viser sig at være tidligere modeller, nu terrorister ledet af den tidligere absolutte supermodel Bobby Hughes. Udover at sprænge folk i luften og torturere toppolitikeres sønner kan terroristerne tilsyneladende producere dobbeltgængere – dels virtuelt med computerprogrammer og billedmanipulation, dels fysisk på ugenomskuelig vis, hvilket sætter dem i stand til at remplacere personer. Da Jamie, som ellers er Bobbys elskerinde, efter at have elsket med Victor, p. 264 tager hans sæd med sig, kan læseren derfor antage, at hun også vil

bruge den til andre ting end at placere den i den myrdede Sam Ho (p. 285), som var søn af den koreanske ambassadør, og som tilsyneladende bl.a. blev torteret, for at terroristerne kunne skaffe oplysninger til brug for hans substitut.

I del 4 udvikler begivenhederne sig stadigt mere voldeligt, og Victor søger at komme til klarhed over, hvad der sker ved at mødes med bl.a. Palakon, der fortæller ham, at hatten, som han skulle bringe med til London, indeholdt et usporligt sprængstof, og Victor finder på et tidspunkt hatten med hul i.

Det viser sig, at Victors far vil stille op til det kommende præsidentvalg, hvilket for læseren pludselig placerer Victor i samme kategori som de øvrige myrdede sønner af toppolitikere. En dag, hvor Victor kommer hjem til huset, finder han alle myrdet med undtagelse af Bobby, som ikke er der. Victor finder til sidst Jamie døende. Hun når at bede ham om at opsøge Chloe på hendes hotelværelse og at fortælle ham, at Lauren i virkeligheden blev dræbt for mange år siden i et trafikuheld og endelig, at hun selv ikke er Jamie Fields. Victor opsøger Chloe, som netop har fået en drink med Bobby, og som kort efter dør i en gigantisk blodstyrtning. Mod slutningen af del 4 finder og dræber Victor Bobby, hvis sidste besked til Victor imidlertid synes at være, at »det er for sent« – jf. det indledende citat:

»Deh er for seh,« gisper han, og blodet pumper i buer ud fra hans hals mens det lykkes ham at smile bredt. »Deh er for seh.« (p. 610)

Herefter slutter del 4 med, at et stort passagerfly sprænges i luften i en yderst voldelig scene.

I den meget korte del 5 er jeget tilbage i New York, han har indledt et nyt liv og er begyndt at studere jura på universitetet.

Den ligeledes korte del 6 veksler mellem glimt fra Camdentiden og scener med Victor, som ikke kan komme bort fra Milano.

Et i ovenstående korte referat unævnt karakteristikum ved *Glamorama* er, at store dele af fortællingen synes at bevæge sig baglæns eller i to retninger på én gang. Fx er det næstsidste kapitel ét langt flash back til det tidspunkt, hvor Victor lige har mødt Chloe og dette flash back inkluderer og slutter med et flash forward til bogens sidste scene, hvor Victor sidder i en bar, som altså i en vis forstand er projiceret fra det punkt, hvortil der er tilbageblik. Der er på én gang tale om et flash back i et flash forward og omvendt.

I hele bogen gælder det, at handlingens forløb glider læseren af hænde,

fordi den synes at konstruere sig fremad og bagud på samme tid. I tillæg til den fremadskridende fortælling, som jeg har forsøgt at resumere, er der hele tiden et modløb. Kapitlerne i de fem første dele har faldende nummerering og der er masser af eksempler på et modløb, hvor en omvendt kausalitet mere end antydes, hvilket giver anledning til en række tolkningsmuligheder, hvor især de mest åbenlyst gådefulde punkter kan finde forklaringer, hvis man antager, at dele af fortællingen er styret af en omvendt kausalitet. Undervejs i bogen henvises fx talrige gange til stadigt mere påtrængende konfetti, som der ikke umiddelbart er nogen forklaring på. Side 441 står der så om det eksploderede fly:

»Og eftersom en fragt af festkonfetti og guldglimmer – to tons – skulle transporteres til USA, står der en byge af bittesmå lilla og grønne og lyserøde og orangegule papirprikker ned over ødelæggelsen.« (p. 617)¹¹

Konfettien fra flyet kan således på én gang ses som kulminationen på, og som årsagen til al konfettien i bogen hidtil. Det samme gælder stanken, som længe og ligeledes uforklaret har bredt sig, men som efter flystyrret endelig har en kilde: »And the smell of rot is everywhere [...]« (p. 440). Endelig og vigtigst synes en temporal reversibilitet også at gøre sig gældende i forholdet mellem Victor og hans dobbeltgænger, som tilsyneladende eksisterer længe før terroristerne producerer ham, og som til tider synes at indtage en status, som gør Victor til dobbeltgænger.

»Betydning tilskrives retrospektivt«¹² siger en vis Eva helt mod bogens slutning i del 5, og det derværende jeg følger op: »»Jeg tror, dette *er* retrospekt, skat««. At betydning(sfuldhed) tildeles retrospektivt, er en gammel pointe om læsning, som også passer på læserens tolkningsarbejde i denne bog, hvor man til stadighed får øje på betydningen af tidligere detaljer. Samtidig er en egentlig retrospektiv fortælling imidlertid også lige netop, hvad bogen nægter læseren med sin særegne struktur.

Denne summariske gengivelse af en del af bogens handling kan på den ene side være vanskelig nok at udfinde i bogen og er på den anden side reduktiv i al sin korthed. Dertil kommer, at den ikke tager tilstrækkelig hensyn til bogens gennemspilning af dobbeltgængertemaet. Derom nu.

Dobbeltgængere

Man skal ikke lede længe i *Glamorama* for at finde dobbeltgængermotiver. På et detailniveau er de med næsten overdreven tydelighed og hyppighed strøet ud over bogen: Victor skal mødes med Chloe på »Doppelgangers«

(p. 6 et passim), hans band hedder »Impersonators«, Who's »Substitute« nævnes (p. 303) osv. Allerede protagonistens navn anslår også på flere måder fordoblingens tema. For det første i form af navneskiftet, således at han både hedder Victor Johnson og Victor Ward og for det andet derved at det nye navn, Ward, ganske som Poes berømte dobbeltgængerprotagonist William Wilson begynder med fordoblingens bogstav W, »the double you«. I løbet af bogen bliver det da også stadigt tydeligere, at Victor har en dobbeltgænger. Meget tyder på, at terroristerne har produceret denne dobbeltgænger, og at den endelige udskiftning har fundet sted i del 5 og mere specifikt på, at Bobby fra senest fra dét tidspunkt er dobbeltgænger.

Allerede i New York, mens tingene endnu ikke er løbet helt af sporet for Victor, møder han sin far, som bebrejder ham hans livsstil, hvorefter denne replikveksling indledt af Victors Beck-citat følger:

»*I'm a loser, baby*, « sukker jeg og synker sammen i båsen. »*So why don't you kill me?* «.

»Du er ingen taber, Victor,« sukker far tilbage. »Du har bare brug for at, øh, finde dig selv.« Han sukker igen. »Finde – jeg ved ikke rigtig – en ny dig?« (p. 115)¹³

Ganske kort efter i samme samtale spørger Victor faderen: »Why are you so literal-minded?« (p. 80) og netop på dette sted kan en bogstavelig læsning, som antager, at faderen netop har været »literal-minded«, få spor til at passe sammen, som ellers synes uforbundne og meningsløse. Langt senere får Victor nemlig af den døende Jamie at vide, at Bobby »needed a new face« (p. 423). Jamies sidste ord, som det ellers kan være vanskeligt at få mening i, får pludselig en klar og uhyggelig mening, hvis faderen har taget Victors indledende opfordring bogstaveligt og kombineret den med sit eget ønske for Victor om, at han bør finde »a new you«. Faderen, hvis præsidentkampagne ikke kan holde til at blive kompromitteret af Victors eskapader, ønsker en mere præsentabel søn og Bobby altså et nyt ansigt, og som Victor selv siger til faderen i samme samtale: »[...] jeg er erstatelig [...]« (p. 115). Jamie siger:

»Palakon« – hun svælger dybt – »havde lovet Bobby ... et nyt ansigt. Bobby ville have en mand ... så Palakon sendte dig. Det passede perfekt. Din far ville have dig væk ... og Bobby ville have et nyt ansigt.« (p. 592f)¹⁴

Tolkningen af stykket beror på, om »a new face« læses bogstaveligt. I slut-

ningen af del 4 forsøger Bobby som nævnt at fortælle Victor, at det er for sent, lige inden han får skudt hovedet af: »Jeg ser mig tilbage og der hvor Bobbys hoved var er der kun en uformelig bunke kranie og hjerne og væv.« (p. 610). Bobby, som »needed a new face«, har nu plads til ét, og straks fra begyndelsen af næste del er det en helt forvandlet Victor, vi ser. En Victor som allerede på første side af del 5 fortæller en vis Deepak:

»»Jeg ved at jeg har forandret mig,« siger jeg til Deepak. »Jeg er et andet menneske nu.«« (p. 622)¹⁵

En Victor som mildt sagt har forandret sig, og som ikke alene læser, men genlæser Dostojevski:

»»Ikke flere druktur, jeg går ikke til så mange parties, jurastudiet går fint, jeg er i et fast forhold.« [...] »Der er sat en stopper for mit lallende selvbedrag og jeg genlæser Dostojevskij.«« (p. 624f)¹⁶

Han genlæser altså forfatteren til *Dobbeltgængereren*. Der kunne gives mange eksempler, som peger på, at det ikke længere er den samme Victor, i denne korte del, men læseren gives lige netop ikke adgang til den tanke, som ville fastlægge tingene:

»Fotografen siger: »Ta' det roligt – det er svært at være sig selv.« Jeg begynder at smile hemmeligt for mig selv, tænker hemmelige ting.« (p. 630)¹⁷

Tilsvarende, sammen med den kvinde vi får omtalt som Eva: »Eva fniser, siger mit navn, lader mig klemme sit lår hårdere.« (p. 646),¹⁸ hvor jeget, men ikke læseren, får navnet at høre. Til gengæld læser vi på side 462 adskillige mennesker tiltale kvinden, som jegfortælleren omtaler som Eva, som Lauren. Meget tyder altså på, at de to begge er ombyttede, og at dette er årsagen til, at jeget skal lære at genkende ansigter:

»»Du er nødt til at kigge i de fotobøger, du fik,« siger Eva. »Du må øve dig i at huske de ansigter.«« (p. 647)¹⁹

Med de mange spor in mente, som tyder på, at Bobby og gruppen er i stand til at lave dobbeltgængere, er det tydeligt, at også læseren står i fare for at blive snydt af gruppen, hvis han antager, at det blot er en forandret udgave af samme Victor, han følger. I hvert fald det jeg, som vi følger i del 5, er ikke Victors, eller rettere sagt: det er ikke dén Victors, som vi

ellers har fulgt gennem det meste af bogen. Når det er Bobby eller en anden, som er »I« og »Victor« i del 5, så er der imidlertid et jeg i overhovedet, et »spare me«, og dét jeg følger vi i bogens afsluttende del 6, som er meget kort.

Hvor en opmærksom læsning med relativt stor sikkerhed i form af tekstlige iagttagelser kan se, at en udskiftning har fundet sted til sidst, der er vanskeligere at sige præcist, hvornår den er sket, og om der overhovedet findes ikke-udskiftet jeg i fortællingen. Retrospektivt bliver det fx usikkert, allerede hvem der helt fra begyndelsen spørger »Who the fuck is Moi?«. På side 303 nævnes det, at et band skal til at spille »a cover of the Who's »Substitute««. Hele teksten til denne sang passer ualmindelig godt til *Glamorama*, og titelordet optræder første gang i linien »But I'm a substitute for another guy«, hvilket sætter jeget som substituten, og faktisk tyder meget ved eftersyn på, at også den første Victor, vi møder, er en substitut eller dobbeltgænger. Selv om Victor ikke hører til de kvikkeste og næppe ville være en sikker vinder i Memory, så er hans helt abnorme mangel på hukommelse fx vanskelig at forklare, hvis ikke han – som mange andre af bogens personer viser sig at være det – er en form for replikant. På p. 83 møder han for første gang Lauren Hynde, som var hans kæreste på Camden, men som han, selv da hun fortæller ham, at hun gik på Camden, og at hun derfor kender ham og hans navn, ikke har den fjerneste erindring om. P. 55 netop i en passage, hvor Victor på utrolig vis ikke kan huske Lauren og collegetiden, svarer han på spørgsmålet »Hvordan kan du være så dum?«: »Jeg ved det ikke, skat. Det er noget med forkert anbragte gener.«²⁰ Når man sammenholder disse og utallige andre citater, som antyder, at en udskiftning allerede har fundet sted for den første Victor, med det forhold, at heller ikke den nye Victor i del 5 kan huske ansigter, men må memorere fotografier og med, at Jamie Fields ender med at sige »I'm ... not ... Jamie Fields,« (p. 426) og i øvrigt fortæller, at Lauren Hynde døde i en bilulykke, da tilføres der retrospektivt en betydelig usikkerhed om, hvorvidt det giver mening at tale om den første Victor som den rigtige Victor. Meget peger på, at allerede det første »I«, vi møder, er en art replikant, skabt gennem gen- eller computerteknologi.

En fortællers død

Helt mod slutningen af sin indflydelsesrige *Theorie des Erzählens* tager Franz K. Stanzel dét problem op, som udgøres af fortællerens død i jeg-fortællingen. Stanzel kalder kapitlet for »Sterben in der Ich-form« (p. 290) og indsætter som præambel de sidste ord fra Schnitzlers tekst *Frohen*

Else, som Hardy Bach analyserer indgående i dette nummer. Jeg citerer her fra den engelske oversættelse med et par linjer mere end Stanzel:

»What song is it? They're all singing. The woods, too, and the mountains, and the stars. [...] I've never seen such a clear night. [...] I'm dreaming and flying. [...] I'm flying ... I'm dreaming ... I'm asleep ... I'm drea ... drea-I'm ... fly ...« (p. 111)²¹

Stanzel beskriver, hvordan dødsøjeblikket er et ultimativt problem for jegfortællingen. Fire sider før slutningen på *Glamorama* lyder det ganske korte kapitel 13 i sin helhed:

»På et andet værelse på Hotel Principe di Savoia lader en rekvisitør en 9mm mini-Uzi.« (p. 670)²²

Netop denne type kommentarer tillægges traditionelt den alvidende fortæller, som er i stand til at sige »I mellemtiden, et andet sted.« Det deiktiske »nearby« må referere til et rum nær rummet, hvor Victor befinder sig, men Victor kan umuligt vide det, som fortælles. Fortællestemmen markerer altså, blot med det ene ord, »nearby«, på én gang nærhed og afstand til Victor, som er på vej i døden, og på vej mod det klassiske repræsentationsproblem for jegfortællingen. Det er imidlertid let at overse, at slutningen på *Glamorama* formentlig er en beskrivelse af Victors død. Til allersidst ser Victor på et vægmaleri med et bjerg. De sidste ord i bogen lyder:

»[...] bag det bjerg er der en landevej og på den landevej er der plakattavler med svar – hvem, hvad, hvor, hvornår, hvorfor – og jeg falder forover men bevæger mig også op imod bjerget, og min skygge tegner sig skarpt mod de forrevne tinder, og jeg bruser fremad, stiger, sejler gennem mørke skyer, stiger, drevet frem af en flammende vind, og snart er det nat og på himlen over bjerget hænger der stjerner, og de drejer rundt mens de brænder.

Stjernerne er virkelige.

Fremtiden er dét bjerg.« (p. 675)²³

Her, på bogens sidste side, genoptages lige netop de spørgsmål, som Victor stillede på første side, »who, what, where, when and don't leave out why«, og Victor ser dem nu besvarede i billedet. For læseren er svarene imidlertid kun givet som spørgsmålenes gentagelse.

Sætningen »The stars are real« er en ekstremt ironisk konklusion på

Glamoramas beskrivelse af stjernernes liv, men derudover er det værd at bemærke, at slutningen ganske tydeligt synes at mime *Frøken Elses*. De sidste linjer i Ellis' og Schnitzlers tekster ligner i bemærkelsesværdig grad hinanden både strukturelt og med beskrivelserne af nat, stjerner og bjerge. Med ordene »[...] falling forward but also moving up [...]« er det let at forestille sig, at uzien nu har fundet anvendelse, således at de sidste linier gengiver Victors tanker i dødsøjeblikket. Den ene Victor Ward – og alt tyder på, at det er ham, vi har fulgt gennem hovedparten af bogen – dør i Italien, mens den anden, hans dobbeltgænger, nyder livet i New York. Det tiloversblevne jeg, »the spare me«, er blevet elimineret og dobbeltgængerens har endeligt triumferet.

Da Victor på et tidspunkt fortæller Palakon om sine planer om at tage til Paris, advarer Palakon: »That would be self-destructive.«. Hvortil Victor svarer: »But I think that's in my nature,« I explain. »I think that's what my character is all about.«. Selvdestruktion er »what my character is all about« mener Victor altså, og han har i hvert fald ret i den banale forstand, at den rolle Victor spiller, rollen som Victor Ward i *Glamorama*, er selvdestruktiv, og Victor destrueres faktisk til slut som følge af beslutningen om at tage til Paris. Men i en mere bogstavelig forstand kan »my character« i denne sammenhæng også henvise til »I«. Karakteren »I« er selvdestruktiv i dobbelt forstand: Samtidig med at den med sikkerhed kan henvise til alle, kan den ikke med sikkerhed kan henvise til en eneste. Den måde, hvorpå *Glamorama* skaber flerstemmighed og selvdestruktion i jegfortællingen, er, så vidt jeg ved, enestående. Dobbeltgængerens i *Glamorama* overtager ikke blot jegets identitet på det tematiske niveau og i det fortalte univers, men endog som udsiger af »jeg«. Fordoblingen har i *Glamorama* slået sig på udsigelsen og identitetsovertagelsen også fundet sted på det pronominale niveau. I *Glamorama* er der ikke som i »William Wilson« tale om et jeg, som fortæller om sin dobbeltgænger og ikke som i *Dobbeltgængerens* om en fortæller, der fortæller om et jeg og hans dobbeltgænger. I *Glamorama* kan »I« henvise til både dobbeltgængerens og hans dobbeltgænger, som på den måde samles i, men splitter pronominet »I«. Som det siges igen og igen i bogen med en elliptisk anafor: »I split«. ²⁴

Subjektiv, objektiv og formel vold

Glamorama indeholder en emfatisk samfundskritik og en tydelig samtidig fascination og afsky for vold og sex i mange afskygninger. Yder man nu disse ret ved at fokusere på formelle læsninger frem for på indhold? I forhold til *Glamorama* vil jeg mene, at spørgsmålet er forkert stillet, idet udsigelse og udsagt, formel og tematisk vold i dette tilfælde er uløseligt

forbundne på en måde, som betyder, at man næppe kan bestemme, hvad romanen siger om den tematiske vold uden at beskrive den formelle.

I den introduktion til sin bog om vold, som vi bringer i dette nummer, indleder Žižek med at skelne mellem tre forskellige former for vold, én subjektiv og to objektive. Den subjektive vold er den form, som ligger tættest på, hvad man i almindelig tale forstår ved vold: »[...] acts of crime and terror, civil unrest, international conflict.« (p1). Dertil kommer to andre former, som Žižek for nemheds skyld begge kalder objektive, men henholdsvis symbolsk og systemisk:

»Subjective violence is just the most visible portion of a triumvirate that also includes two objective kinds of violence. First, there is a »symbolic« violence embodied in language and its forms [...] Second, there is what I call »systemic« violence, or the often catastrophic consequences of the smooth functioning of our economic and political systems. [...] subjective violence is experienced as such against a background of a non-violent zero level. [...] However, objective violence is precisely the violence inherent to this “normal« state of things.« (p. 1f)

I *Glamorama* sammenkædes den subjektive og de to objektive former for vold til ét hele. Terroristerne er en integreret del af – ja endog toppen af – det økonomiske og politiske system. Det er som en del af systemet, at de udøver terror. Terroren er ikke mod systemet, men i systemet, selv systemisk. Den glamorøse modelverden og medievirkelighed er kollapsed med terrorismen og er blevet to lige letale sider af samme sag. Og ikke alene er den subjektive og den systemiske vold i *Glamorama* forenet i magten til at deformere kroppe, at afindividualisere og at dræbe uden mening og skånsel – de er i romanen samtidig uadskilligt forbundet med den sproglige symbolske vold. Victor (og mange andre som ham) elimineres dels systemisk som ikke andet end en erstattelig og udskiftelig mannequin, dels subjektivt ved den afsluttende likvidation og dels symbolsk, idet endog hans personlige pronomen til sidst overtages, hvilket for så vidt kan ses som den ultimative konsekvens af, at han ikke er i stand til at repræsentere en selvstændig mening eller at ytre andet end en essens af andres fraser. Victor er repræsentant for den verden, som romanen beskriver, og han er på én gang den paradigmatisk udøver af og offer for alle de tre former for vold.

Hvor Wayne Booth taler om gode bøger som godt selskab og som venner og ledsagere, så konfronteres læseren i *Glamorama* med alt andet end et roligt møde mellem to jeger og en lytten til en andens selvberørende

tale. Bl.a. pga. *Glamoramas* særegne vold på jegfortællingen og jegfortælleren er der med Žižeks termer ikke mulighed for læseren for at møde en symbolsk uvoldelig fremlæggelse af en subjektiv eller systemisk vold. *Glamorama* er derimod en symbolsk voldelig fremstilling af en enhed af subjektiv, symbolsk og systemisk vold.

Noter

- 1 Bret Easton Ellis: *Glamorama*, København 1998. Hvor intet andet er angivet henviser sidetal efter citater til denne. Den engelske original citeres overalt efter Bret Easton Ellis: *Glamorama*, New York 1998.
 »»Ith too laye,« he gasps, blood pumping out of his throat in arcs as he manages to grin. »Ith too laye.«
 I check the safety.
 And when I fire at close range it knocks back at me, hard.
 I stagger towards the exit. I look back and where Bobby's head was there is now just a slanted pile of bone and brain and tissue.
 The director is helping me into the production office that has been set up in a first-class lounge, because he wants to show me something on the video console. The crew is high-fiving each other, preparing to clean up.« (p. 435f)
- 2 »Even within the artfully lit shadows of the bathroom Tammy Devol and Bruce Rhinebeck shared, you can easily make out the bathtub overflowing with dark-red water. Tammy's floating face, its shade a light blue, her eyes open and yellowish. Our attention is also supposed to be drawn to the broken Amstel Light bottle that sits on the tub's edge and the groovy patterns her blood made on the tiled walls as it shot out of her veins. Tammy's slashed wrists have been cut to the bone – but even that wasn't »enough,« because somehow she managed to slice her throat open very deeply. [...] her wrists and neck looking like they burst open outward, and a large purple dildo slides out of her cunt, splashing back into the bloody bathwater.« (p. 383)
- 3 Per Serritslev Petersen: »9/11 and the »Problem of Imagination«, in *Orbis Litterarum* 60 (2005) sammenstiller overbevisende *Glamorama* og *Fight Club* som han ser som prætekster for terrorangrebet 11. september 2001. I overensstemmelse med Žižeks pointer i *Velkommen til virkelighedens ørken* ser Serritslev den virkelige terror som præfigureret af en række film og romaner. Serritslev synes enig med den amerikanske forfatter og essayist Lee Harris i, at der ikke var et politisk mål med angrebene, og ser dem som Harris som et teatralisk udtryk for en »fantasy ideology«, som han i modsætning til Harris, men i lighed med Stockhausen mener, har en betragtelig kunstnerisk kvalitet som en art installationskunst. Serritslevs artikel indeholder dog ikke nogen egentlig analyse eller fortolkning af *Glamorama*. En i udgangspunktet beslægtet pointe har Angela Woods: »»I am the Fucking Reaper«, in *Colloquy* 8 (2004), som gør opmærksom på ligheden mellem mode og terror, der i *Glamoramas* optik har afhængigheden af kameraet til fælles og på, at terroren i *Glamorama* ganske som i Baudrillards analyse af terrorangrebet, ikke udgør et angreb på kapitalismen, men en terror indefra en kapitalisme og globalisering i strid med sig selv. Woods' hovedanliggende er dog en analyse af Victors

påståede skizofreni, som hun efter min mening overgør meget. Walter Benn Michaels: »Empires of the Senseless«, in *Radical History Review* 85 (2003) bruger – ligeledes uden at analysere romanen – *Glamorama* som et afsæt for en diskussion af, hvorvidt terror kan kobles til religion eller ideologi. I Antje Dallmann: »Conspiracities and Creative Paranoia«, in *Anglophonia* 19 (2006) behandles *Glamorama* summarisk i et paranoiaperspektiv sammen med to andre romaner. Endelig har jeg selv i Henrik Skov Nielsen: »Telling Doubles and Literal-Minded Reading in Bret Easton Ellis' *Glamorama*«, in Naomi Mandel et al (ed.): *Novels of the Contemporary Extreme*, London & New York (2006) en narratologisk orienteret diskussion af romanens særegne fortællerforhold. Det er værd at hæfte sig ved, at romanen, der udkommer i 1998, altovervejende er blevet analyseret i lys af begivenhederne tre år senere, og at flere bruger den i diskussionen af, hvorvidt der er et politisk rationale bag fx 9/11. I det åbne brev til amerikanerne i herværende nummer angiver Bin Laden, at det alene handler om ideologi og opstiller nogle meget konkrete mål med terrorhandlingerne, ligesom han udtrykker afsky for amerikanernes livsstil i en beskrivelse, der uanset om den er rammende for USA eller ej, i det mindste passer godt på den verden, som beskrives i *Glamorama*.

- 4 »Look, I don't want you to actually read BEE's book. I did it for you.« <http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,6121,97012,00.html>
- 5 »The real world« er i *Glamorama* et tv-show Victor gentagne gange forhenes adgang til.
- 6 Flere andre ord kan også klinge med, heriblandt bl.a. kortformen »glam« samt »Rama«, som er navnet på byen, hvor Rakel græder over sine børn (Jer. 31:15), hvorved titlen sammenstiller glamour og vold og lidelse.
- 7 *Glamorama* er ikke lige netop en jegfortælling, en film, en selvbiografi, en roman eller noget tilsvarende, men præcist et glamorama. Som ordet »glamorama« er en nydannelse, der rummer en fortætning af to termer, kan *Glamorama* beskrives som en genremæssig nydannelse, som bl.a. rummer en fortætning af bog og film. En detaljeret analyse af »filmversionen« af *Glamorama* falder imidlertid uden for rammerne af denne analyse.
- 8 »»Specks – specks all over the third panel, see? – no, *that* one – the second one up from the floor and I wanted to point this out to someone yesterday but a photo shoot intervened and Yaki Nakamari or whatever the hell the designer's name is – a master craftsman *not* – mistook me for someone else so I couldn't register the complaint, but, gentlemen – and ladies – there they are: *specks*, annoying, tiny specks, and they *don't* look accidental but like they were somehow done by a machine – so I don't want a lot of description, just the story, streamlined, no frills, the lowdown: who, what, where, when and don't leave out why, though I'm getting the distinct expression by the looks on your sorry faces that *why* won't get answered – now, come on, goddamnit, what's the *story*?«« (p. 5)
- 9 »»Yoki Nakamura was approved for this floor,« Peyton says.
»Oh yeah?« I ask. »Approved by *who*?«
»Approved by, well, moi,« Peyton says.
A pause. Glares targeted at Peyton and JD.
»Who the fuck is Moi?« I ask. »I have no fucking idea who this Moi is, baby,« I exclaim. [...]

- »Moi is Peyton, Victor,« JD says quietly,
 »I'm Moi,« Peyton says, nodding. »Moi is, um, French.« (p. 5 – alle kursiver originalens)
- 10 »»And there was going to be this connection between the two words,« he says. »From specks to mountains was going to be the trajectory of Victor Ward.«
- 11 »»And since a cargo of party confetti and gold glitter – two tons of it – were being transported to America, millions of tiny dots of purple and green and pink and orange paper cascade over the carnage.« (p. 441)
- 12 »»Significance is rewarded in retrospect,« [...] »I think this *is* the retrospect, baby.« (p. 463).
- 13 »»I'm a loser, baby,« I sigh, slumping back into the booth. »So why don't you kill me?«
 »You're not a loser, Victor,« Dad sighs back. »You just need to, er, find yourself.« He sighs again. »Find – I don't know – a new you?« (79).
- 14 »»Palakon« – she swallows thickly – »had promised Bobby ... a new face. Bobby wanted a man ... so Palakon sent you. It fit perfectly. Your father wanted you gone ... and Bobby needed a new face.« (p. 423).
- 15 »»I know I've changed,« I tell Deepak. »I'm a different person now.« (p. 445)
- 16 »»No more drinking binges, I've cut down on partying, law school's great. I'm in a long-term relationship.« [...] »I've stopped seriously deluding myself and I'm rereading Dostoyevsky. [...]« (p. 446)
- 17 »The photographer says, »Hey, don't worry – it's hard to be yourself.«
 I start smiling secretly, thinking secret things.« (p. 451)
- 18 »Eva giggles, says my name, lets me squeeze her thigh harder.« (p. 461).
- 19 »»You have to check those photo books that were given to you,« Eva says.
 »You need to memorize the faces.« (p. 462)
- 20 »»I don't know, baby. It's some kind of gene displacement.« (35)
- 21 Arthur Schnitzler: *Fräulein Else*, London 2001.
- 22 »In a nearby room in the Principe di Savoia a propmaster is loading a 9mm mini-Uzi.« (p. 478)
- 23 [...] behind that mountain is a highway and along that highway are billboards with answers on them – who, what, where, when, why – and I'm falling forward but also moving up toward the mountain, my shadow looming against its jagged peaks, and I'm surging forward, ascending, sailing through dark clouds, rising up, a fiery wind propelling me, and soon it's night and stars hang in the sky above the mountain, revolving as they burn.
 The stars are real.
 The future is that mountain.« (p. 482)
- 24 Der er masser af ordspil og nærmest brandere om disse pronominale genordigheder igennem bogen. Et eksempel er da Victor brokker sig i taxaen: »»Er der ligesom en skillevæg eller noget der kan adskille *mig* fra *dig*?« Chaufføren ryster på hovedet.« (108). (»»Is there like a divider or partition or something that separates *me* from *you*?« The driver shakes his head.« (74 – Ellis' kursiv)).

