



Once there were brook trout in the streams  
in the mountains. You could see them stand-  
ing in the amber current where the white edges  
of their fins wimpled softly in the flow. They  
smelled of moss in your hand. Polished and  
muscular and torsional. On their backs were  
vermiculate patterns that were maps of the  
world in its becoming. Maps and mazes. Of  
a thing which could not be put back. Not be  
made right again. In the deep glens where they  
lived all things were older than man  
and they hummed of mystery.

CORMAC McCARTHY

Suntup Editions

MMXX

# Slutspil

## *Verdens ende og Cormac McCarthys dobbelte slutninger*

### En begyndelse

I januar 2020, da verden stod ved begyndelsen af en pandemi, som trods vedvarende rygter om det modsatte endnu ikke er slut, udgav *fine press*-forlaget Suntup Editions et eksklusivt tryk med en tekst af den amerikanske forfatter Cormac McCarthy. Den korte tekst, som er reproduceret på modstående side, begynder ligesom mangen et eventyr med ordet “once”. Passagens første ord aktiverer dermed nogle velkendte genrekoder, der lader os forvente, at hovedpersonerne levede lykkeligt til deres dages ende, men det er i udpræget grad ikke tilfældet i denne tekst, som ikke handler om prinsesser og frøer, men om kildeørred. Denne art, som hører hjemme i det nordøstlige USA, er afhængig af koldt, klart og veliltet vand for at kunne overleve, og den er derfor meget sårbar over for selv små miljøforandringer. På den måde fungerer kildeørred som en slags vandlevende kanariefugle i kulminen, der hurtigt registrerer ændringer i omgivelserne. Sådanne ændringer er allerede indtruffet i virkelighedens USA, hvor forureningen har medført, at fiskenes naturlige habitater er skrumpet, så de er blevet tvunget endnu højere op i bjergene.

Det er samtidig værd at hæfte sig ved, at fiskene i McCarthys tekst ikke blot er udsatte, men udryddede. Datidsformen i passagen indikerer nemlig, at den er fortalt fra en tid, hvor der ikke længere lever kildeørred – i hvert fald ikke i deres naturlige omgivelser. Teksten fremmaner ellers ørrederne i al deres livskraft og materielle realitet, understøttet af en sanselig beskrivelse, der appellerer til både syns-, føle- og lugtesansen, samt en henvendelse til et du, som fiskene placeres i hånden af. Det engelske ord “you” kan selvfølgelig også oversættes med “man”, og du-henvendelser i litteraturen vil derfor især på engelsk altid være en anelse ustabile, men i forening med den taktile beskrivelse bidrager andenpersonsformen i denne tekst til at gøre fiskene nærværende, konkrete og i helt bogstavelig forstand håndgribelige. Deres vitale energi understreges ligeledes gennem brugen af ordene “amber current” og “hummed”. Ordene fortæller os på et rent deskriptivt plan noget om fiskenes omgivelser, men det forekommer samtidig signifikant, at de alle er forbundet med elek-

tricitet. Det klassiske ord for rav er *electrum*, som udspringer af materialets evne til at holde en statisk ladning, og ordet “current” og det tilsvarende danske ord “strøm” kan både betegne en vandstrøm og elektricitet. Verbet “hummed” favner på tilsvarende vis det naturlige og det teknologiske. Det anvendes til at beskrive den glade organiske lyd af nynnende mennesker eller summende bier, men lige så ofte bruges det til at beskrive den lyd, maskiner afgiver, når der strømmer elektricitet igennem dem. Dermed fremhæver beskrivelsen af fiskene deres organiske livsgnist, men peger i samme bevægelse på noget teknologisk: Måske er kildeørred i virkeligheden (ligesom mennesker) bare skrøbelige biologiske maskiner, der let kan gå i stykker.

Det forekommer dog ikke kun at være de sårbare kildeørred, der er forsvundet. Cirka midtvejs foretager teksten et svimlende spring, hvor det konkrete nærbillede af de sprællende fisk pludselig foldes ud både spatialt og temporalt. Fiskene har slyngede (“vermiculate”) mønstre på ryggen, der er kort over verden i sin vorden, og dermed opstiller McCarthy en fraktal logik, hvor hele jordkloden bringes til at være til stede i de forsirede tegninger på en blankvreden og muskuløs fiskeryg. Samtidig skal det understreges, at de ciselerede mønstre ikke kun er kort, men også labyrinter. Ser vi bort fra den fonetiske parallel i bogstavrimet “maps and mazes”, er de to ord jo på mange måder hinandens modsætninger. Et kort lader os orientere os og finde vej, mens en labyrint får os til at fare vild og fortabe os. Ørredernes rygmønstre antyder, at vi selv med et kort i hånden måske er gået den gale vej.

Det abrupte niveauskifte i teksten er ikke kun spatialt. Fiskenes slyngede tegninger udgør nemlig ikke blot verdenskort, men kort over verden i sin tilbliven, og hvis vi dermed forstår fjerne begivenheder som kontinenternes udspaltning fra superkontinentet Pangæa eller livets opståen af ursuppen, skal vi altså tilbage til den dybe geologiske fortid, som den skotske videnskabsmand James Hutton skrev om allerede i 1700-tallet, og som i dag gerne karakteriseres som *deep time*.<sup>1</sup> Den dybe tidslighed i passagen understreges af, at ørrederne lever i dybe dalsænkninger, som må være blevet skåret ned i bjerglandskaberne over æoner, og hvor alt da også er ældre end mennesket – en påmindelse om, at menneskeheden kun udgør en ubetydelig flueklat på jordklodens enorme urskive. I disse pludselige skalaspring opruller McCarthys tekst et kolossalt kronologisk spænd fra en fremtid, hvor der ikke længe findes kildeørred, og til en fjern urtid, hvor mennesket endnu ikke var blevet til; og et lige så radikalt spatialt spænd fra den blanke fisk i vores hånd til planeten i sin uoverskuelige totalitet. Passagens optagethed af skalaer flugter med, hvad Dipesh Chakrabarty ser som en central udfordring i det antropocæne. Begrebet blev introduceret af Paul Crutzen og Eugene Stoermer i 2000 som en betegnelse for menneskets markante indflydelse på planeten, og selv om betegnelsen i skrivende stund endnu ikke er blevet ratificeret, har den i de mellemliggende år sat dagsordenen i en bred vifte af discipliner. Chakrabarty har på tilsvarende vis argumenteret for, at FN’s klimarapport fra 2007 understregede menneskets rolle som en betydelig geofysisk kraft, og at en central udfordring i den antropocæne æras sammenvævning af menneskets og jordklodens historie er at tænke “human agency over multiple and incommensurate scales at once” (Chakrabarty, 1), hvilket gør det nødvendigt at indskrive menneskeheden i “differently-scaled histories of the planet, of life and species” (ibid., 14). Med sin inddragelse af forskellige inkommensurable skalaer og

ikke mindst konstateringen af, at verden ikke kan bringes tilbage, ikke kan repareres, synes McCarthys tekst netop at fremmane en ultimativ antropocæn tilstand, hvor ikke bare de sprællende kildeørred, men hele planeten og dens mangfoldige livsformer er endegyldigt smadret. Og i tråd med grundtanken bag det antropocæne antydes det, at vi selv har bragt kloden i denne tilstand. Formuleringer som “not be put back” og “[n]ot be made right again” indebærer, at tilstanden bunder i et sæt af forudgående irreversible handlinger, som et barn, der har smadret en kostbar vase hinsides det reparerbare.

Rent sprogligt og lydligt er den 94 ord lange passage karakteriseret af en udtalt poetisk rytme og en nærmest haikulignende intensitet. Bogstavrim med lyse vokaler som “where/white/wimpled” og “maps and mazes” veksler med ordsekvenser som triaden “polished and muscular and torsional”, hvor mørke vokallyde med fortryk danner en fonetisk samklang. Hovedsætninger afløses i stigende grad af kortere sætningsfragmenter, som om sproget nedbrydes i takt med, at budskabet om verdens ødelæggelse træder tydeligere frem, og syntaksen i anden halvdel af teksten kan med sin dobbelte forekomst af delvist overlappende sætningsbrokker bedst beskrives som en slags prosa-enjambement. Passagen fremstår således mest af alt som et prosadigt, en association der understøttes af den typografiske opsætning med korte linjer, der hen imod slutningen komprimeres yderligere mod et forsvindingspunkt.

Det fysiske format på den optrykte tekst er en såkaldt *broadside*, eller på dansk et etbladstryk, et format med en lang historie. Etbladstryk var oprindeligt efemere dokumenter, der kunne klistres op på husmure som proklamationer eller udgøre en form for gadelitteratur, som kunne erhverves langt billigere end de dengang rasende dyre bøger.<sup>2</sup> Fra 1500-1800-tallet var etbladstrykkene noget af det mest almindelige trykte materiale, og de fungerede som en tidlig form for socialt medium, der nemt kunne deles og cirkulere bredt. Da bøger som følge af forskellige teknologiske fremskridt begyndte at blive billigere i sidste halvdel af 1800-tallet, ændrede trykkenes funktion sig. Det oprindeligt folkelige format blev i stigende grad forbundet med eksklusivitet, bibliofili og klassisk boghåndværk,<sup>3</sup> og i dag er etbladstryk på mange måder et anakronistisk format, hvis oprindelige formål er trådt i baggrunden.

Oven over teksten finder vi et træsnit, der på flere planer fungerer understøttende for betydningen. Dels harmonerer repræsentationen af fiskene og strømmen naturligvis på et helt banalt plan glimrende med teksten selv, dels understøtter illustrationen mere implicit den komplekse tidslighed i passagen, da træsnittets lidt primitive udtryk giver associationer til tidligere århundreder. Trykkets bedagede præg forstærkes ligeledes af skrifttypen, Jessen Schrift, som er en fusion af gotiske og latinske bogstaver, og som i sin markante fremtoning selv fungerer betydende og illustrativt snarere end blot transparent betydningsbærende.<sup>4</sup> Fonten er i dag tilgængelig i digitaliseret form, men de lidt uregelmæssige linjer i det reproducerede tryk (sammenlign fx ordene “than” og “man” i næstsidste line, hvor den horisontale justering vakler) fortæller os, at teksten er håndsæt med metaltyper og trykt med relieftryk. Kendetegnende for denne klassiske trykkestil er de små fordybninger i papiret, som vi ikke finder i moderne trykkestiler som offset eller digitaltryk. På reproduktionen kan man måske ikke øjne de fordybede bogstaver, men man kan dog ane teksturen i bøttopapiret. I forening med relieftrykkets fordybninger mod-

virker det tykke papirs riflede overflade dets status som neutralt, todimensionelt medium og indgiver trykket nærmest skulpturelle kvaliteter, der samtidig giver mindelser om førindustriel papirproduktion og trykkekunst.

I både materiale og format emmer trykket af tidskrævende traditionelt boghåndværk, og der opstår derfor et betragteligt clash med romertallet nederst på siden. Romertal forbindes især med antikken, men MMXX var et år i vores umiddelbare fortid, hvor kloden var i knæ under en global pandemi, og hvor digitale kommunikationsformer afløste analoge medier som aldrig før. Et etbladstryk er i 2020 et utidssvarende artefakt, da information kan deles langt bredere og hurtigere på digitale sociale medier. På det materielle plan rummer trykket altså en masse forskellige tidsligheder, der lejrer sig ind over hinanden, og denne sammensatte tidslighed spejler meningsindholdet i teksten, hvor dyb fortid, taktilt nærvær og en uvis fremtid er til stede på én gang, på en måde, der minder om historikeren Reinhart Kosellecks begreb om multiple temporaliteter. Dette begreb bringer Koselleck bl.a. i spil i sin berømte analyse af Albrecht Altdorfers maleri *Alexanderschlacht*. Maleriet blev færdiggjort i 1529 og skildrer slaget ved Issus i 333 fvt., hvor Alexander den Store besejrede en persisk hær under ledelse af Kong Darius. Da Altdorfer færdiggjorde sit billede, var Wien under belejring af den tyrkiske hær, og Altdorfer inkluderede på anakronistisk vis en række detaljer fra den aktuelle konflikt i sin skildring af det antikke slag. I sin analyse af maleriet fremhæver Koselleck de forskellige temporaliteter og pointerer, at “[t]he present and the past were enclosed within a common historical plane” (Koselleck, 10) i maleriet, og at det skildrede slag derfor på én gang var samtidigt og tidløst. Det samme gør sig gældende i dette tryk.

## Slutninger og apokalypser

Både materielt, formelt og indholdsmæssigt udgør etbladstrykket et formfuldendt og velafrundet lille prosadigt, men som mange læsere nok vil vide, er det i virkeligheden ikke en selvstændig tekst. Selv om det ikke fremgår direkte af trykket, er der i stedet tale om en slutning, nærmere bestemt det afsluttende afsnit i Cormac McCarthys roman *The Road* fra 2006, som Suntup Editions optrykte som selvstændig tekst i et oplag på 750 eksemplarer som gave til sine kunder.<sup>5</sup> I begyndelsen af denne artikel om slutninger har jeg ansporet af trykkets dekontekstualisering læst teksten isoleret, som et separat prosastykke, men således kan og bør den i princippet slet ikke læses, for en sådan analyse tager ikke højde for, at teksten netop er en slutning. Som eksempelvis Aristoteles og Frank Kermode har argumenteret for, så er slutninger særligt privilegerede delelementer i et plot, som alle de forudgående begivenheder peger frem imod og lader med en særlig vægt, og som samtidig transformerer det foregåendes betydning. En slutning er således på et helt fundamentalt plan defineret ved sit dynamiske forhold til noget, der går forud, og for at læse en slutning *som* slutning er man nødt til at forholde sig til disse betydningsgivende relationer. Jeg har bestræbt mig på at holde disse relationer ude af min indledende analyse, men omvendt er jeg fuldt bevidst om, at de selvfølgelig ikke *kan* holdes ude (og da slet ikke fordi jeg har læst romanen mere end et dusin gange). Hvor helstøbt og meningsfuld teksten om de stakkels kildeørred end er i

sig selv, er den samtidig slutningen på *The Road*, og for at kunne begribe tekstens fulde implikationer for alvor er det nødvendigt at spole tilbage og se nærmere på den roman, den afrunder.

*The Road* udkom den 26. september 2006, og siden har den antaget status som en af de mest kanoniserede romaner i det 21. århundrede.<sup>6</sup> Romanens altdominerende hovedpersoner er en mand i fyrrerne og hans omtrent 8-årige søn, der bevæger sig gennem en postapokalyptisk ødemark i det sydøstlige USA. En altødelæggende katastrofe har efterladt planeten som en gold askebob, hvor næsten alt liv er udslettet. Der er intet plante- og dyreliv tilbage, og de få overlevende mennesker driver gennem ruinerne på jagt efter de sparsomme tiloversblevne ressourcer, der på skræmmende vis inkluderer hinanden. Faren og sønnen er på vej sydpå mod kysten i håb om, at den vil bringe udfrielse fra kulden og rædslerne. Deres risikable færd langs vejen er et kapløb med tiden, da det allerede tidligt i romanen står klart, at den blodhostende far ikke har længe tilbage at leve. For alligevel at holde modet oppe hos sig selv og drengen har faren konstrueret et narrativt og dybt moralsk univers, hvor han og sønnen figurerer som “good guys”, der bærer ilden (farens symbol for godhed og håb), alt imens de forsøger at undvige de omstrefjende kannibalistiske “bad guys”.

Som præsentationen af værket antyder, er *The Road* fundamentalt set en eskatologisk roman, der på flere niveauer er en fortælling om slutninger. Dels er det på det personnære plan en fortælling om den snarligt forestående afslutning på farens liv. Dels er det på det planetære plan en fortælling, der foregår efter verdens ende, og som skildrer menneskehedens sidste ynkelige krampetrækninger i den sortsvedne ødemark. Romanens paratekster rubricerer den som en “searing, postapocalyptic novel”, og ikke overraskende har det postapokalyptiske aspekt domineret receptionen af romanen. Når man har sagt postapokalypse, må man naturligvis også sige apokalypse, og der er til gengæld ikke helt konsensus blandt kritikerne om, hvorvidt katastrofen i romanen rent faktisk udgør en sådan, og hvordan begrebet apokalypse i det hele taget skal forstås. Som Kevin Kearney påpeger, betyder ordet rent etymologisk en afsløring eller en åbenbaring (Kearney, 161), og traditionelt har apokalypser da også netop haft status som en undergang, der samtidig baner vejen for en profetisk indsigt og en ny verdensorden. Det er den samme forståelse, vi finder i Frank Kermodes *The Sense of an Ending*, der i forlængelse af klassisk fortælle teori ser apokalyptisk tænkning som affødt af det forhold, at vi altid så at sige lever i midten: “Men, like poets, rush ‘into the midst,’ *in medias res*, when they are born; they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as to give meaning to lives and to poems” (Kermode, 7). Vi har derfor brug for at fremmane slutninger, som vi kan projicere os hinsides for at skabe mening ud af det hele, og Kermode eftersporer forskellige inkarnationer af denne universelle impuls op gennem historien. Under alle omstændigheder indebærer denne forståelse, at der findes noget efter apokalypsen, hvorfra meningen kan opstå. En apokalypse er i den forstand en slutning, men også en ny begyndelse. Denne traditionelle forestilling om apokalypsen som en transformativ prøvelse, der skiller de renfærdige fra synderne, former ikke blot religiøse tekster, men også en lang række postapokalyptiske romaner, fx Stephen

Kings episke *The Stand* (1978), hvor Guds udvalgte besejrer mørkets kræfter efter en global pandemi, eller Emily St. John Mandels *Station Eleven* (2014), hvor en omrejsende teatertrup stædigt holder kulturen i live efter endnu en dødbringende pandemi. I begge romaner skaber apokalypserne en slags *tabula rasa*, hvorpå en ny og bedre civilisation kan skrives frem.

Vender vi os med denne bagage mod *The Road* i forsøget på at karakterisere dens forhold til det apokalyptiske, så vil jeg indledningsvist slå fast, at katastrofen i McCarthys roman uden tvivl er af et omfang og en art, der bryder alle de gamle strukturer ned. Dermed synes den umiddelbart at leve op til genrekravene. Til gengæld er det ulig i de fleste postapokalyptiske fortællinger uklart, hvad der egentlig har forårsaget verdens sønderbrudte tilstand. Det tætteste, vi kommer på en forklaring, er dette vage tilbageblik: “The clocks stopped at 1:17. A long shear of light and then a series of low concussions. [...] A dull rose glow in the windowglass” (45). Hvor de fleste postapokalyptiske fortællinger sjældent holder sig tilbage i deres eksplicite skildringer af de spektakulære kataklysmes, der smadrer civilisationen, efterlades det bevidst uafgørligt i *The Road*, hvilket dog ikke har afholdt kritikere fra skråsikkert at fastslå de egentlige årsager. Carl James Grindley, Tim Edwards og John Cant insisterer således på, at en atomkrig har forårsaget ødelæggelserne, mens eksempelvis George Monbiot, Susan Kollin, Derek J. Thiess og Adeline Johns-Putra retter fokus mod klimakrisen. Dana Phillips mener at kunne finde spor efter et meteornedslag af den slags, der udryddede tre fjerdele af jordens plante- og dyreliv (inkl. dinosaurerne) for omtrent 66 millioner år siden, mens atter andre peger på udbrud af en supervulkan.<sup>7</sup> Men selv om ødelæggelsernes årsager forbliver uafklarede, efterlades vi ikke i tvivl om, at katastrofen er absolut. I modsætning til de transformative apokalypser, vi finder i *The Stand* og *Station Eleven*, er det således svært at øjne en ny begyndelse i McCarthys roman, hvor stentavlen er splintret i så mange stykker, at der ikke kan skrives nye fortællinger på den. Af samme grund argumenterer visse kritikere med nogen ret for, at det på trods af romanens paratekstuelle selvrubricering i virkeligheden ikke er en apokalypse, der er gået forud for fortællingen om farens og sønnens trøstesløse odysse. Kevin Kearney påpeger, at romanen ikke afslører meget andet end den totale ødelæggelse, og Dana Phillips hævder på tilsvarende vis, at *The Road* muligvis skildrer “the end of the world – but not the apocalypse” (Phillips, 173).

Holder vi fast i den klassiske apokalypseforståelse, som jeg har skitseret ovenfor, synes både Kearney og Phillips at have en pointe. Det er ikke let at se en alternativ verdensorden vokse ud af asken, og de åbenbaringer, romanen måtte rumme, giver ikke umiddelbart løfte om fornyelse. En sådan kuldslået åbenbaring optræder, da faren efter endnu en frugtesløs fouragering i et faldefærdigt hus træder udenfor i det svindende dagslys:

“ He walked out in the gray light and stood and he saw for a brief moment the absolute truth of the world. The cold relentless circling of the intestate earth. Darkness implacable. The blind dogs of the sun in their running. The crushing black vacuum of the universe. And somewhere two hunted animals trembling like groundfoxes in their cover. Borrowed time and borrowed world and borrowed eyes with which to sorrow it. (110)

I fraværet af nye begyndelser har Kearney og Phillips derfor solidt belæg for at anfægte romanens selvrubricering, men det bør samtidig påpeges, at ordet apokalypse (og det afledte ord postapokalypse) i vid udstrækning har løsrevet sig fra den snævre religiøse definition til at være en gængs betegnelse for verdens undergang, uden en automatisk efterfølgende genstart. Hvis man billedgoogler ordet, finder man ikke mange profeter, der fra forrevne bjergtoppe proklamerer en ny og bedre verdensorden, eller rummelige arker, der ladet med overlevende arter flygter fra syndfloden og sejler mod nye horisonter. Således heller ikke i *The Road*, der mest af alt fremstår som et udstrakt slutspil, inden lyset slukkes for sidste gang.

## Plottets slutning

I forlængelse af sin påstand om, at “there has been no apocalypse” i *The Road* (Phillips, 188), hævder Dana Phillips også, at romanen ikke rummer noget egentligt plot. Den postkatastrofiske verden er så ødelagt, at den ikke kan oppebære sammenhængende, meningsfulde fortællinger, og i stedet konstitueres beretningen primært af “point of view” og “duration and description of events” (ibid., 187); en parataktisk ophobning af uforbundne hændelser og møder langs de veje, der har givet romanen sin titel. Det er jeg dog ikke enig i. Der er ganske vist ikke tvivl om, at fortællingers traditionelle meningsgivende triade med en veldefineret og sammenhængende begyndelse, midte og slutning er udfordret i *The Road*s nedbrudte landskaber, ja selv sproget er udfordret. Den amputerede families gode intentioner om at læse godnathistorier går som regel i vasken på grund af ren og skær udmattelse (8), drengen sjofler sine skrivelektioner (206), og bøger beskrives som uformelige klumper af brændt eller fugtskadet papirmasse snarere end som beholdere for rige narrative verdener (110, 158). Men som jeg har gjort rede for i en tidligere artikel (Andersen 2021b), mener jeg ikke desto mindre, at romanen rummer et klart plot, nemlig farens plan om at nå kysten. Gentagne gange i romanen understreges det, at hovedpersonernes færd har et veldefineret mål, og at alle deres handlinger er motiveret af og peger frem mod dette endemål. I *Reading for the Plot* har Peter Brooks argumenteret for, at plot ikke blot skaber betydning, men at de også er intentionelle strukturer: “[T]he organizing line of plot is more often than not some scheme or machination, a concerted plan for the accomplishment of some purpose [...]. Plots are not simply organizing structures; they are also intentional structures, goal-oriented and forward-moving” (Brooks, 12). Denne beskrivelse er samtidig en rammende karakteristisk af *The Road*, hvor fortællingens drivkraft er farens nærmest monomane insisteren på, at de skal holde sig i gang, at alt afhænger af at nå kysten. Og fordi fortællerperspektivet igennem hele romanen er placeret meget tæt på faren, bliver romanens plot stort set kongruent med hans plot.<sup>8</sup>

I et forsøg på at indkredse misforholdet mellem den kontingente virkelighed og fiktionens artificielle betydningskabende funktion taler Frank Kermode om “[t]he absurd dishonesty of all prefabricated patterns” og påpeger, at romaner må fortælle løgne for at skabe mening ud af vores formløse eksistens (Kermode 133, 134). Kermodes argumenter udgør også en rammende beskrivelse af plottet i *The Road*, da faren ikke selv rigtig tror på sin egen fortælling: “He said that everything depended



on reaching the coast, yet waking in the night he knew that all of this was empty and no substance to it” (25). På trods af denne selverkendelse holder faren fast i fortællingen, da han ikke har andre former for mening at tilbyde sin søn, og samtidigheden af hans behov og skepsis udtrykkes ganske præcist i Peter Brooks’ generelle udsagn om plots: “We cannot do without plots, but feel uneasy about them” (Brooks, 7). Da hovedpersonerne endelig når den forjættende kyst, viser det sig i tråd med farens forudanelser, at løftet om varme, liv og blåt hav ikke kan indfries. Stranden er i stedet fuld af skeletter, og da faren betragter kysten, ser han klarøjet “an isocline of death. One vast salt sepulchre. Senseless. Senseless” (187). Som en naturlig konsekvens af den manglende åbenbaring for enden af hans møjsommeligt konstruerede fortælling dør faren kort efter og når dermed den forudvarslede slutning på sin egen historie. Men plotmagerens død er vel at mærke ikke hele slutningen på plottet, for kort efter samles den efterladte dreng på mere eller mindre mirakuløs vis op af en venlig familie, og farens opbyggelige fortælling om “good guys” og “bad guys” synes mod alle odds at blive bekræftet på en måde, der giver deres forudgående prøvelser mening.

Denne slutning på plottet bliver ofte læst som en ukarakteristisk lykkelig slutning for forfatterskabet, og den skiller sig da også markant ud fra fx den brutale antiwestern *Blood Meridian* (1985), hvor det tætteste, læseren kommer på et identifikationspunkt, den navnløse “the kid”, tilsyneladende slås ihjel på de sidste sider som en straf for sin lejlighedsvis medmenneskelighed; eller fra den gotiske *Outer Dark* (1968), hvor et spædbarn – resultatet af hovedpersonernes incestuøse forhold og målet for deres søgen – får halsen skåret over i romanens sidste scene. I *The Road* slutter farens liv og historie ganske vist, men drengens tilværelse kan fortsætte. Vi tilbydes derfor tilsyneladende en håbefuld udgang på fortællingen, som mange tager for pålydende, fx Christopher Pizzino, der i familiens mirakuløse tilsynekomst ser en utopisk udgang på romanen, et håb om fællesskab i ruinerne. En anden positiv læsning af romanens slutning finder vi hos Sean Hermanson, der i sin analyse spinder en vild (og spinkelt underbygget) historie om, at familien lever i sikkerhed oppe i bjergene, hvor der stadig findes liv. Endelig anskuer mange kritikere slutningen i religiøse termer og betragter den som en slags forløsende frelse af den kristusfigur, drengen synes at udgøre. Ashley Kunsu forstår således drengen som “an Adamic figure, a messiah not unlike Christ himself” (Kunsu, 65), mens Allen Joseph ser “a textual case for God, or more specifically, a Christ-like figure in the boy” (Joseph, 137). Det skorter da heller ikke på religiøst tonede beskrivelser af drengen i romanen, og faren tænker således på sin søn som en “[g]olden chalice, good to house a god” (64) eller som “God’s own fire-drake” (26). Som jeg og andre har argumenteret for, skal man dog være varsom med ukritisk at tage disse religiøse udsagn for pålydende.<sup>9</sup> Først og fremmest modsvares de af en tidlig beskrivelse af romanens landskab som “[b]arren, silent, godless” (4). Dernæst vil jeg hævde, at den religiøse retorik i højere grad skal betragtes som farens desperate, meningsgivende fortælling til sig selv end som romanens egen religiøsitet. Sigende nok trækker farens fortællinger til drengen på et langt mere sekulært og populærkulturelt vokabular.

Det skal retfærdigvis siges, at ikke alle kritikere ser drengens møde med familien i et ubetinget positivt skær. Mange spørger snusfornuftigt, hvordan den nye

familie skal kunne blive ved med at finde mad i en verden med hastigt svindende ressourcer, og de peger dermed på, at drengens møde med familien i bedste fald repræsenterer en kort forlængelse af livet i asken. Desuden nærlæser Jacob Powning romanens sidste sider og finder antydninger af, at drengens møde med familien i virkeligheden blot er en udfoldet dagdrøm. Fælles for disse mere skeptiske analyser er det dog, at de i lighed med ovenstående læsninger i virkeligheden koncentrerer sig mere om slutningen på plottet end om slutningen på romanen. Og de er ikke det samme, hvilket er en afgørende pointe i nærværende artikel.

## Romanens slutning

Slutningen på romanen har vi allerede læst i begyndelsen af denne artikel, og med vores viden om den foregående fortælling er det værd at genbesøge den. Drengens livsforlængende møde med familien udgør den naturlige (men altså for McCarthy ganske overraskende) afrunding på plottet. Men efter denne afslutning følger den lyriske passage om kildeørred som en slags ekstr slutning, der river sig løs fra den personnære fortælling om farens og drengens færd gennem ødemarken og i stedet ret utvetydigt skitserer enden på planeten og dens liv. Selv denne ekstr slutning læses dog positivt af en række kritikere. Den allerede citerede Hermanson griber håbefuldt fat i de sprællende kildeørred og gisner om, at de i virkeligheden stadig kan fanges i den tynde luft højt oppe i bjergene, men dermed overser han fuldstændig datidsformen i passagen og den knusende konstatering af, at verden ikke kan repareres igen. Nogle af de religiøst tonede læsninger fremhæver også det afsluttende afsnit som en forløsning, og ud over igen at springe let hen over den klart markerede tidslighed i passagen understøtter de argumentet ved at fremhæve, at romanens sidste ord er “mystery” – for dem en klar bekræftelse på, at guddommen nok skal fikse det hele i den sidste ende. Isoleret betragtet er det da også et markant ord at slutte romanen med, men for at begribe ordets betydning i konteksten kan man med fordel vende blikket mod det tidligere forfatterskab, hvor det bærer nogle andre konnotationer. Ordet optræder således også i en vigtig passage i *Blood Meridian*, hvor den gådefulde og diabolske antagonist “the judge” på et tidspunkt holder en improviseret forelæsning om fossiler og den geologiske fortid, de vidner om. Forelæsningen kredser dermed om en dyb fortid a la den, der nævnes i *The Roads* slutning, men herefter siger dommeren på slående facon til sine tilhørere: “There is no mystery to it [...]. Your heart’s desire is to be told some mystery. The mystery is that there is no mystery” (252). Hvad han mener med denne paradoksale formulering er, at det virkeligt mirakuløse ved evolutionen er, at livet ikke er opstået ved guddommelig intervention, men er opstået spontant ud af ursuppen. Selv om fisk traditionelt ses som billeder på Kristus, vil jeg derfor hævde, at de mysterie-summende fisk i slutningen af *The Road* ikke fungerer som religiøse motiver, men som håndgribelige inkarnationer af evolutionens sekulære mirakler. Fiskene er ikke symboler, de er bare fisk og dermed eksempler på den frodige natur, som katastrofen har udslettet, og sådan optræder de også tidligere i romanen, hvor faren husker tilbage på den forgangne verden, “[w]here once he’d watched trout swaying in the current, tracking their perfect shadows on the stones beneath” (25). Hvis mysteriet

fundtes i religiøs forstand, kunne verden bare blive repareret igen af guddommen, ligesom den blev skabt af guddommen, men i virkeligheden er det en langt større tragedie, vi her er vidne til, idet det ikke er syv dages skabelse (inkl. hviledag), men 3,5 milliarder års evolution, der er blevet ødelagt, møjsommeligt opbyggede DNA-kæder, der er blevet flået fra hinanden.

Selv om katastrofens natur aldrig afklares, antyder udsagnet om, at alting var ældre end mennesket i de dybe dalsænkninger, hvor ørrederne engang levede, at menneskeheden er skyld i miseren. Det samme gør som allerede nævnt konstateringen af, at verden “could not be put back. Not be made right again” (241). “Right” er et antonym til “wrong”, og dette begrebspar indebærer en klar moralsk dimension, der indikerer menneskelig indblanding, hvilket endnu en gang kan understøttes ved at se på McCarthys tidligere forfatterskab, der gang på gang skildrer menneskets skånselsløse udbytning af naturen. Som jeg har skrevet i en tidligere artikel (Andersen 2021a), foregriber McCarthys tidligere romaner i høj grad aktuelle diskussioner om det antropocæne, og der er en bemærkelsesværdig kontinuitet op gennem forfatterskabet i skildringen af menneskets skadelige indflydelse på jordkloden. Den manifesterer sig både på det nære plan, hvor mennesker flittigt myrder hinanden og andre arter, og på et større planetært plan, hvor perspektiviske spring ud i kosmos understreger skalaen af den ødelæggelse, menneskeheden har forårsaget. I *Blood Meridian* fortæller en gammel bøffeljæger hovedpersonen om sin deltagelse i udryddelsen af de sidste bisonokser, og derefter kigger han eftertænksomt op på den stjernestrøede nattehimmel: “I wonder if there’s other worlds like this, he said. Or if this is the only one” (317).<sup>10</sup> Tilsvarende planetære perspektiver finder vi i *The Road*. Selv om fortællerperspektivet i store stræk befinder sig meget tæt på faren og på det personlige bånd mellem ham og sønnen, bevæger perspektivet sig ved flere lejligheder ud i “[t]he crushing black vacuum of the universe” og kigger tilbage på “the intestate earth” (110), på den ødelagte planet, som der ikke er nogen tilbage til at arve – et fordømmende antropocænt udsagn, som foregriber romanens knugende slutning.

### McCarthys dobbelte slutninger

I undervisningen møder vi ofte studerende, der på et eller andet tidspunkt i deres uddannelsesforløb har fået at vide, at konklusioner ikke må rumme noget nyt, men kun skal samle op på det foregående. Denne tvivlsomme tommelfingerregel flugter fint med Aristoteles’ og senere teoretikers fordring om, at slutninger skal binde de foregående narrative tråde sammen (eller alternativt løse knuden op, en dikotomi, som bl.a. Hillis Miller har diskuteret). Cormac McCarthy forbyrder sig dog på det skammeligste mod denne regel i *The Road*, hvor slutningen på plottet efterfølges af endnu en slutning, der er frigjort fra narrative tråde og derfor kan løfte sig op over det hele. Det er et usædvanligt greb, men det er samtidig et karakteristisk træk hos McCarthy, og vi finder det ligeledes i *Suttree* (1979), *Blood Meridian*, *Cities on the Plain* (1998) og *No Country for Old Men* (2005). I alle disse romaner er plottets afslutning og romanens afslutning ikke sammenfaldende. Der er ikke plads til at inddrage dem alle her, så jeg vil nøjes med kort at fremhæve *Blood Meridian*,

hvor plottet på nedslående vis rundes af med protagonistens endeligt, der på konventionel vis slås fast med ordene “THE END” (335). Men disse ellers utvetydigt afsluttende ord efterfølges af en kort epiløg, der ikke har nogen klar forbindelse til det foregående plot. I stedet skildrer den en kryptisk skikkelse, der med et redskab graver huller i prærien på en måde, der synes at bringe forvarsler om modernitetens indtog og lukningen af det lovløse amerikanske grænseland, som den foregående fortælling er foregået i (337).

Selv om grebet er usædvanligt, er McCarthy selvfølgelig ikke den første, der har forsynet sine romaner med dobbelte slutninger, og Hillis Miller har fx analyseret Anthony Trollopes dobbelte slutning i *The Warden*, hvor “Trollope both ties his novel neatly up and opens it to the free imagination of the reader” (Hillis Miller, 6). I *The Road* er det måske endnu mere komplekst: Først lukker McCarthy farens historie, så åbner han drengens fortælling lidt igen gennem mødet med familien, hvilket af nogle ses som en lykkelig slutning, men den afsluttende passage lukker så endegyldigt håbet om livets fremtid, samtidig med at den åbner sig op mod en langt større tidlig og spatial kontekst, der indbefatter en dyb fortid og hele planeten. I en artikel om Henry James’ slutninger skelner Marianna Torgovnick mellem *sceniske* og *epilogiske* slutninger (Torgovnick, 185). McCarthys slutninger på plottet kan med nogen ret betegnes som sceniske slutninger, men hans ekstr slutninger er hverken sceniske eller epilogiske, i hvert fald ikke hvis man opfatter epiløger i Henry James’ forstand, som “a distribution at the last of prizes, pensions, husbands, wives, babies, millions, appended paragraphs, and cheerful remarks” (James, 833-34). I *Blood Meridian* og *The Road* udgør ekstr slutningerne snarere markante spring ud af fortællingerne til et helt andet abstraktionsniveau, der samtidig i de taktile beskrivelser indbefatter stor konkretion. Man kan måske betegne dem som en slags håndgribelige allegorier. En bevidsthed om dette aspekt af McCarthys romaner viser, at slutninger ikke behøver at være så tæt knyttet til plottet og handlingens enhed, som både Aristoteles, Kermode og Brooks argumenterer for. James Phelan har kritiseret bl.a. Kermodes og Brooks’ stærke fokus på slutninger for at resultere i en slags sammenpresning af læseoplevelsen (Phelan, 111). Det har han uden tvivl ret i, men samtidig er hans kritik stadig nært knyttet til plotdimensionen, og McCarthys slutninger, der på tvetydig vis åbner sig mod et større rum hinsides plottets tidslinje, udgør måske i virkeligheden en endnu mere radikal kritik af traditionelle forestillinger om slutningens funktion. En fyldestgørende forståelse af litterære slutninger kan derfor med fordel vriste sig fri af nogle af den klassiske narratologis grundantagelser og også have øje for de slutninger, der ikke nødvendigvis står i tæt forbindelse med handlingens enhed.

Frasen “der var engang” hører traditionelt til begyndelser, men i den passage, jeg indledte artiklen med, knyttes den til slutninger og til en nedslående konstatering af, at hverken kildeørred eller menneskeheden levede lykkeligt til deres dages ende. I nogle romaner, selv postapokalyptiske romaner, udgør slutningen en ny begyndelse, en åbning mod bedre tider. Det gør den ikke her, hvor den emfatisk sætter punktum for det, der går forud. Siden udgivelsen af *The Road* for 16 år siden har slutningen (og den roman, den er hæftet på) også haft en foreløbig status som slutningen på McCarthys forfatterskab, og man kan argumentere for, at denne

prosalyriske passage ville have været det perfekte punktum for en stærk karriere. Ligesom fortællinger skal forfatterskaber jo alle slutte på et tidspunkt, og gerne på en meningsfuld måde. Indimellem har forfattere det dog med ikke at stoppe i tide, og denne unødige trækken i langdrag risikerer at gå ud over eftermælet. Havde eksempelvis Johannes V. Jensens forfatterskab ikke stået stærkere, hvis vi ikke skulle trækkes med 'modne' værker som *Den lange rejse*? Og burde en forfatter som Don DeLillo ikke have stoppet, mens legen var god i 1980'erne eller 1990'erne, i stedet for at belemre os med alderssvækkede bagateller som *The Silence*? Slutninger giver mening til det, der går forud, ved vi, og derfor giver slutninger på forfatterskaber også mening til de foregående værker. I 16 år havde McCarthys forfatterskab med *The Road* og dens afsluttende passage om de dødsdømte kildeørred og den sønderbrudte planet en perfekt slutning, som de foregående romaner pegede frem imod, og som ændrede vores opfattelse af forfatterens samlede værk, men ligesom de ekstra slutninger i hans romaner får vi nu en overraskende ekstra slutning på forfatterskabet, eller rettere to: I slutningen af 2022 udkommer nemlig romanerne *The Passenger* og *Stella Maris*, som McCarthy har arbejdet på i over 40 år, og som ifølge forlaget rummer dybsindige diskussioner om gud, fysik og filosofi. Uden i skrivende stund at vide mere om, hvad de bringer, har jeg bange anelser om, at disse uventede bonusslutninger kan ende med at trække fra det foregående forfatterskab, så jeg tror, jeg stopper her.

## Noter

- 1 Begrebet *deep time* blev oprindeligt lanceret i John McPhees *Basin and Range* (1981) og er siden blevet anvendt af bl.a. Wai Chee Dimock i *Through Other Continents: American Literature Across Deep Time* (2006).
- 2 Et berømt eksempel er den såkaldte Dunlap Broadside, der blev trykt i omtrent 200 eksemplarer om aftenen den 4. juli 1776, og som var de første fysiske eksemplarer af den amerikanske Uafhængighedserklæring.
- 3 James Joyce udgav eksempelvis flere af sine digte som *broadside*s, inkl. "Gas from a Burner" (1912).
- 4 Jessen Schrift blev oprindeligt designet i 1920'erne af den tyske designer Rudolf Koch til brug i bibler, og dens oprindelige navn var også Bibel-Gotisch. I nazitiden kunne man ikke helt finde ud af, om gotiske bogstaver var en god eller dårlig ting. I de tidlige naziår blev frakturskrift brugt flittigt på officielle nazistiske dokumenter, men i de senere år blev de i stigende grad stemplet som utyske. I 1941 besluttede Hitler sig endelig for at gå med antikva, hvorpå Martin Bormann udstedte et dekret, der proklamerede fraktur som "Judenletter". Jessen Schrift mæglersom mange andre skriftsnit fra Tyskland o. 1930 listigt mellem de to positioner ved at være en såkaldt Gebrochene Grotesk.
- 5 I 2019 udgav det unge forlag en limiteret udgave af *The Road* som en af sine første titler, og trykket lægger sig naturligvis i kølvandet på denne udgivelse. Siden er trykket blevet et eftertragtet samleobjekt, og når det dukker op på eBay, sælges det gerne for omkring 1.000 kr, hvilket understreger transformationen af formatet fra billige, delbare tryksager til eksklusive bibliofile artefakter, som helst skal rammes ind bag UV-blokerende museumsglas og hænges op på væggen.
- 6 Spørger man i McCarthy-receptionen (mig selv indbefattet), vil de fleste pege på *Blood Meridian* (1985) som forfatterskabets kunstneriske højdepunkt, men samtidig har *The Road* iflg. MLA's

- database overhalet *Blood Meridian* som den roman i forfatterskabet, der skrives mest om. Samtidig er det uden tvivl forfatterskabets bedst sælgende roman, og de knap 800.000 læseranmeldelser på Goodreads (mod *Blood Meridians* 125.000) vidner om dens brede popularitet.
- 7 Kritikerne forsvarer ihærdigt de forskellige teorier, men hvis katastrofens årsager havde været afgørende for vores forståelse af romanen, havde McCarthy nok specificeret dem. I stedet efterlades vi med et bevidst tomrum, en vælg-din-egen-apokalypse, og uafgørligheden beskræftes af McCarthy selv i forskellige interviews, hvor han har peget på flere mulige forklaringer. Romanens hovedærinde er tydeligvis det postkatastrofiske snarere end katastrofen selv.
  - 8 For gode analyser af nærheden mellem farens bevidsthed og fortællerspektivet, se White og Furey.
  - 9 Se bl.a. Andersen 2021b, Phillips, Squire, Hoberek og Woodson.
  - 10 Tidligere i romanen har dommeren emfatisk understreget, at der ikke findes liv andre steder i universet (245), og i *The Road* siger faren også til sønnen, at der ikke findes liv andre steder end på Jorden (205).

## Litteratur

- Andersen, Tore Rye (2021a): "Back to Gondwanaland: Deep Time and Planetarity in Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow* and Cormac McCarthy's *Blood Meridian*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 62.1, 97-111.
- Andersen, Tore Rye (2021b): "Storytelling after the End: Plotting a Course through Cormac McCarthy's *The Road*". *The Cormac McCarthy Journal* 19.1, 67-84.
- Brooks, Peter (1984): *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Oxford: Oxford University Press.
- Cant, John (2008): *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*. New York: Routledge.
- Chakrabarty, Dipesh (2012): "Postcolonial Studies and the Challenge of Climate Change". *New Literary History* 43.1, 1-18.
- Crutzen, Paul J. og Eugene F. Stoermer (2000): "The 'Anthropocene'". *Global Change News Letter* 41, 17-18.
- Dimock, Wai Chee (2006): *Through Other Continents: American Literature Across Deep Time*. Princeton: Princeton University Press.
- Edwards, Tim (2008): "The End of the Road: Pastoralism and the Post-Apocalyptic Waste Land of Cormac McCarthy's *The Road*". *The Cormac McCarthy Journal* 6, 55-61.
- Furey, Rachel (2011): "Sentence Fragments, Sound, and Setting in *Suttree* and *The Road*". *The Cormac McCarthy Journal* 9.1, 51-65.
- Grindley, Carl James (2008): "The Setting of Cormac McCarthy's *The Road*". *The Explicator* 67.1, 11-13.
- Hermanson, Sean (2017): "The End of *The Road*". *European Journal of American Studies* 12.2, 1-12.
- Hillis Miller, J. (1978): "The Problematic of Ending in Narrative". *Nineteenth-Century Fiction* 33.1, 3-7.
- Hoberek, Andrew (2011): "Cormac McCarthy and the Aesthetics of Exhaustion". *American Literary History* 23.3, 483-499.
- James, Henry (1967): "The Art of Fiction". *The American Tradition in Literature* vol. 2, red. Sculley Bradley et al. New York: Norton, 833-34.
- Johns-Putra, Adeline (2016): "'My Job Is to Take Care of You': Climate Change, Humanity, and Cormac McCarthy's *The Road*". *Modern Fiction Studies* 62.3, 519-540.
- Josephs, Allen (2013): "The Quest for God in *The Road*." *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*, red. Steven Frye. Cambridge: Cambridge University Press, 133-145.

- Kearney, Kevin (2012): "Cormac McCarthy's *The Road* and the Frontier of the Human". *Literature Interpretation Theory* 23.2, 160-178.
- Kermode, Frank (1968): *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press.
- King, Stephen (1978): *The Stand*. New York: Doubleday.
- Kollin, Susan (2011): "'Barren, Silent, Godless': Ecodisaster and the Post-Abundant Landscape in *The Road*". *Cormac McCarthy*, red. Sara L. Spurgeon. London: Continuum, 157-171.
- Koselleck, Reinhart (2004): *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press.
- Kunsa, Ashley (2009): "Maps of the World in Its Becoming: Post-Apocalyptic Naming in Cormac McCarthy's *The Road*". *Journal of Modern Literature* 33.1, 57-74.
- McCarthy, Cormac (1968): *Outer Dark*. New York: Random House.
- McCarthy, Cormac (1979): *Suttree*. New York: Random House.
- McCarthy, Cormac (1985): *Blood Meridian*. New York: Random House.
- McCarthy, Cormac (1998): *Cities on the Plain*. New York: Knopf.
- McCarthy, Cormac (2005): *No Country for Old Men*. New York: Knopf.
- McCarthy, Cormac (2006): *The Road*. New York: Knopf.
- McCarthy, Cormac (2020): *Broadside*. Irvine: Suntup Editions.
- McPhee, John (1980): *Basin and Range*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Mandel, Emily St. John (2014): *Station Eleven*. New York: Knopf.
- Monbiot, George (2007): "Civilisation Ends With a Shutdown of Human Concern. Are We There Already?" *The Guardian* 30. oktober.
- Phelan, James (1989): *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Phillips, Dana (2011): "'He Ought Not to Have Done It': McCarthy and Apocalypse". *Cormac McCarthy*, red. Sara L. Spurgeon. London: Continuum, 172-188.
- Pizzino, Christopher (2010): "Utopia at Last: Cormac McCarthy's *The Road* as Science Fiction". *Extrapolation* 51.3, 358-375.
- Powning, Jacob M. (2020): "'Dreams so rich in color. How else would death call you?' An Exploration of the Ending in Cormac McCarthy's *The Road*". *The Cormac McCarthy Journal* 18.1, 26-36.
- Squire, Louise (2012): "Death and the Anthropocene: Cormac McCarthy's World of Unliving". *Oxford Literary Review* 34.2, 211-228.
- Thiess, Derek J. (2013): "On *The Road* to Santa Fe: Complexity in Cormac McCarthy and Climate Change". *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 20.3, 532-552.
- Torgovnick, Marianna (1978): "James's Sense of an Ending: The Role Played in its Development by the Popular Conventional Epilogue". *Studies in the Novel* 10.2, 183-198.
- White, Christopher T. (2015): "Embodied Reading and Narrative Empathy in Cormac McCarthy's *The Road*". *Studies in the Novel* 47.4, 532-549.
- Woodson, Linda (2008): "Mapping *The Road* in Post-Postmodernism". *The Cormac McCarthy Journal* 6, 87-97.