

Den ubehjælpssomme skrift

MADS ROSENDAHL THOMSEN

Måske skal man være rigtig god for at kunne skrive så forkert, at korrekturlæserne kan forstå, at de skal holde fingrene væk. Aleksandar Hemon og Jonathan Safran Foer, to unge forfattere hvis værker i løbet af kort tid er blevet oversat til mere end tyve sprog, har i deres værker begge gjort brug af passager, som foregiver at være skrevet eller fortalt af personer med et gebrokkent engelsk. Umiddelbart ligner det et paradoks – forfattere skal jo skrive godt – men bag deres brug ligger der både en radikaliserende brug af en gammel tradition for ikke at skrive korrekt i litteraturen og en afspejling af den måde sprog, især engelsk, bruges på i vores samtid.

Det er ikke nye tricks, Hemon og Foer benytter sig af, om end de går lidt videre med hensyn til at anvende ukorrekt stavning, fejlagtig grammatik og en generelt usikker tone. Men netop deres markante og aktualiserende brug af en gammel teknik stiller flere spørgsmål, som jeg vil forsøge at besvare i det følgende. Hvilke funktioner har det ubehjælpssomme sprog i litteraturen? Er det avantgardens triumf, at man kan bruge sådanne teknikker i noget, der nærmer sig mainstream-romaner, eller er det avantgarde-kitsch at skrive sådan? Er der forskel på anvendelsen af det gebrokkne sprog, når det kommer fra migranten Hemon og fra new yorkeren Foer? Og er deres anvendelse symptom på, at det *Global English*, som millioner af mennesker til stor fortrydelse for nogle purister benytter sig af, også har en berettigelse som litterært udtryk?

I Hemons *Nowhere Man* har hovedpersonen Pronek, der også optræder i Hemons debut *The Question of Bruno*, problemer med det engelske sprog. Hans amerikanske veninde og senere kæreste retter ofte på ham, her umiddelbart efter at hun har hjulpet ham med at tage et kondom på:

“Can I turn off light?” Pronek says. / “The light.” / “What?” / “Can I turn off *the* light.” / “Turn off the light.”¹

Proneks manglede beherskelse af sproget kommer også til udtryk i et fire sider langt brev fra veninden Mirza fra Bosnien, angiveligt oversat af Pronek selv, der midt i romanen beretter om krigens rædsler. Mirza undskylder til sidst i brevet, at han er så snakkesalig, men forklarer det med, at folk går rundt uden at kunne tale med hinanden om, hvad der er sket, og at han derfor har et stort behov for at skrive om sine traumatiske oplevelser:

I am sorry I talk too much. We in Sarajevo have nobody to talk, just each other; nobody wants to listen to these stories. I cannot talk more. You talk now. I am waiting for your letter. You must write me. Send me one book, I can read little English language, maybe one detective novel, maybe something about children. See I'm little crazy. Write me.²

I en roman, der for det meste kun indirekte beretter om, hvad der skete på Balkan i begyndelsen af 1990'erne, optræder Mirzas brev som et direkte vidnesbyrd, og det fremstår med en forunderlig oprigtig patos, som blandt andet bliver båret af det ubehjælpssomme i hans og Proneks fælles sproglige formulering. Ordene presses frem af behovet for at sige noget, men snubler samtidig i deres forsøg på at sige tingene rigtigt. Det gør kun passagen stærkere, måske fordi der alligevel ikke er en rigtig måde at sige tingene på.

Jonathan Safran Foer har i begge sine romaner også gjort brug af fortællerstemmer med et ikke helt korrekt engelsk. I *Extremely Loud and Incredibly Close* begår fortælleren, det niårige barnegeni Oskar,

på trods af sine mangeartede talenter små fejl med sproget. Mere tydeligt udfoldes det ukorrekte sprog i en mindre passage i romanen, der er fortalt af Oskars farfar og handler om hans oplevelser under bombardementet af Dresden. Den ukorrekte skrift er her helt konkret fremhævet ved, at der er sat korrekturtegn i teksten:

like a baby before I was evacuated I wrote on the door that I was alive, and the address of the refugee camp in Oschatz. I waited for a letter, but no letter ever came. Because there were so many bodies, and because so many of the bodies had been destroyed there was never a list of the dead, thousands of people were left to suffer hope. When I had thought I was dying at the base of the Loschwitz Bridge, there was a single thought in my head: *Keep thinking*. Thinking would keep me alive. But now I am alive, and thinking is killing me. I think and think and think. I can't stop thinking about that night, the clusters of red flares, the sky that was like black water, and how only hours before I lost everything. I had everything. Your aunt had told me she was pregnant. I was overjoyed. I should have known not to trust it, one hundred years of joy can be erased in one second, I kissed her belly, even though there was nothing yet to kiss. I told her, "I love our baby." That made her laugh. I hadn't heard her laugh like that since the day we walked into each other halfway between our houses. She said, "You love an idea." I told her, "I love our idea." That was the point, we were having an idea together. She asked, "Are you afraid?" "Afraid of what?" She said, "Life is scarier than death." I took the future home from my pocket and gave it to her.

© JONATHAN SAFRAN FOER

Extremely Loud and Incredibly Close 2005, NEW YORK

Korrekturtegnene gør læsningen langsommere i en passage af grusomheder, som man ellers kunne være fristet til ikke at opholde sig for længe ved. Det får også skriften til at ligne et dokument, som en eller anden siden hen har bearbejdet, en beretning, der er nedskrevet og senere fundet, selvom det naturligvis er Foer selv, der har skrevet det hele.

I Foers første roman *Everything is Illuminated* fortælles store dele af romanen af den unge ukrainer Alexander, som også bestandigt kommer galt afsted med det engelske:

Lvov is not very impressive from inside the train station. This is where I loitered for the hero for more than four hours. His train was dilatory, so it was five hours. I was splenored to have to loiter there with nothing to do, without even a hi-fi, but I was very good-humored to not have to be in the car with Grandfather, who was likely becoming a deranged person, and Sammy Davis, Junior, Junior, who was already deranged. The

station was not ordinary, because there were blue and yellow papers from the ceiling. They were there for the first birthday of the new constitution. This did not make me so proud, but I was appeased that the hero should view them when disembarking the train from Prague. He would obtain an excellent picture of our country. Perhaps he would think that the yellow and blue papers were for him, because I know that they are the Jewish colors.⁴

Den unge Aleksander slider med det engelske sprog i sine breve til romanens anden hovedperson, Foers alter ego, og undskylder ofte sine manglende evner til at udtrykke sig korrekt og nuanceret. Det forstærker indtrykket af, at han ikke blot er ved at lære et nyt sprog, men også en ny kultur i sit møde med personer fra Vesten.

Hemon og Foer arbejder begge med forskellige grader af ubehjælpsomt sprog inden for det samme værk. De skriver polyfone romaner, hvor fortællerpositionen skifter, og hvor det ubehjælpsomme sprog både kan optræde i repræsenteret tale og i selve fortællingen, i en direkte overtagelse af romanens udtryk. Dermed dækker de også tre af de vigtigste måder, hvorpå forfattere kan inddrage ukorrekt sprog.

Mest udbredt i litteraturen er repræsentationen af forkert tale fra en figur i teksten, indlejret i et sprog, som ellers er korrekt. Denne praksis indebærer ofte en karikatur af fejlbehæftet talesprog eller slang, som hos Hemons Pronek-figur.

Nært beslægtet med denne anvendelse er tale, som ikke er decideret fejlagtig, men blot udtryk for en særlig dialekt eller personlighed, hvor sofistikeret den end kan være anvendt af forfatteren, som i f.eks. Per Højholts *Gittes monologer* (og efter sigende fandtes der jo en virkelig Gitte i Silkeborg, som Højholt rådførte sig med, når han blev i tvivl om, hvorvidt han havde ramt tonen rigtigt).

Det ubehjælpsomme udtrykkes også af Kirsten Thorup i *Ingenmandsland*, hvor den senile hovedperson gives et sprog, som ikke er grammatisk ukorrekt, og som formentlig heller ikke er tænkt som en realistisk gengivelse af tankestrømmen hos en person. I stedet signalerer det en manglende beherskelse af sproget og dets evne til at beskrive sig selv og omverdenen.

Den anden store kategori er romaner, som hele vejen igennem er skrevet med et reduceret eller ukorrekt sprog. Eksemplerne er ikke mange, men til gengæld er de indimellem ganske markante. I Samuel Selvens *The Lonely Londoners* får den caribiske indflydelse f.eks. lov til at brede sig ud over hele romanens diskurs:

When Moses did arrive fresh in London, he look around for a place where he wouldn't have to spend much money, where he could get plenty food, and where he could meet the boys and coast a old talk to pass the time away – for this city powerfully lonely when you on your own.⁵

Lige så markant er Mark Twains valg i *Huckleberry Finn*, hvor tonen også straks i åbningen slås an med en grammatisk fejl (“Tom and me found”), en grell stavefejl (“sivilize”) og en beåndet misforståelse (“a body” i stedet for “anybody”):

Now the way that the book winds up is this: Tom and me found the money that the robbers hid in the cave, and it made us rich. We got six thousand dollars apiece – all gold. It was an awful sight of money when it was piled up. Well, Judge Thatcher he took it and put it out at interest, and it fetched us a dollar a day apiece all the year round – more than a body could tell what to do with. The Widow Douglas she took me for her son, and allowed she would sivilize me; but it was rough living in the house all the time, considering how dismal regular and decent the widow was in all her ways; and so when I couldn't stand it no longer I lit out.⁶

I denne form er der også glidende overgange mellem det fejlbehæftede, det slangprægede, det klodsede og det overdrevent sofistikerede sprog. J. D. Salingers *The Catcher in the Rye* er blot en af mange romaner, som er præget af slang, en modus, som også kan føre til inddragelse af en hel del engelske glosser i det danske sprog, hvilket bl.a. Jeff Matthews' *Halality* fra 2001 excellerer i. Andre eksempler er Russell Hobans futuristiske dystopi *Riddley Walker* og Mark Haddons *The Curious Incident of the Dog in the Night-time*, hvor grammatikken er i orden, mens skriften bevidst er gjort klodset for at gestalte udtrykket fra en autistisk dreng.⁷

Den tredje form for inddragelse af ubehjælpsomt sprog er den midlertidige overtagelse af romanens ellers korrekte udtryk, som bl.a. Hemon og Foer foretager med indsatte afsnit i deres romaner. Denne teknik har en række prominente forløbere: Joyce i store dele af *Ulysses*, William Faulkner i “Benji”-kapitlet i *The Sound and the Fury* og Don DeLillo i sidste kapitel af *The Names*, der er baseret på en tekst, som rent faktisk er skrevet af en niårig:

He was in the middle of a crowd, tongue tied! There was a man in a daise like a drunkards scuffling lurch, realing in a corner. One window had glass, three others were boarded up when the glass was broken, and it wasn't conveniently well lighted in there, like an Indian's hut of adoby and straw.⁸

Denne type flerstrengede romaner har ikke en gennemført naiv diskurs og holder heller ikke det ubehjælpsomme ud i strakt arm ved at placere det i dialogerne, men bruger det som led i en flerstrengt fortællestrategi, hvor de kloge og de mindre kloges viden om verden får hvert deres udtryk, og hvor det måske ikke er den retorisk dygtigste, der er mest i kontakt med verdenen eller har den bedste forståelse af den.

Sofistikeret naivitet

Det ubehjælpsomme sprog bidrager først og fremmest til en karaktertegnning af den figur, som bruger det på trods af problemerne med at beherske det. Det giver en fornemmelse af en oprigtig, måske naiv person, der forsøger at udtrykke sig så godt som muligt, men som i kraft af sin manglende evne til at få alle nuancer med, til at gøre sin tale elegant og flydende, ikke så let kan tillægges bagvedliggende motiver. Selve udtrykket får karakter af en overvindelse ved at skulle formulere sig så omfattende, som det er tilfældet i Hemon og Foers romaner. Desuden etableres der en fornemmelse af autenticitet gennem det fejlfyldte sprog. Samtidig ved man dog, at skriften i sidste ende er forfatterens skrift, og som sådan kan den være ganske udspekuleret og ladet med referencer og symboler, ligesom den i det hele taget bag den naive overflade oftest er ganske retorisk bevidst og kontrolleret. Der bliver derfor

skabt en skrift med en sofistikeret naivitet, der på den ene side altid er i fare for at virke fortænkt og overdrevet og på den anden side risikerer at være mislykket både rent æstetisk og som karaktertegnende element. Forfatteren risikerer således en del ved at slå ind på at skrive sådan.

Afledt af den fundamentale karaktertegnende funktion i den ubehjælpssomme skrift åbner der sig en række andre muligheder for forfatteren. Han kan arbejde med at få bibetydninger med gennem forkert stavning og andre sproglige finurligheder, som ikke ville være tilgængelige i normal skrift. Det er naturligvis notorisk udbredt hos Joyce, men findes også i mere afmålt form hos eksempelvis DeLillo, der her har indlagt en metakommentar om det uforståelige sprog i fortællingen om drengen på prærien, der bliver forført af en prædikants ord om tungetale:

He trusted the voices around him. He wanted to speak in the spirit's voice. He felt an enormous wish to do so. It was sheer desire. He must do it, he wished to do it. But how could he speak if he could not understand? These words were upside down and inside out! What did they mean? The preacherman knew. He listened and said. He could interpret tongues. "The spirit is the river and the wind." Even in his creeping despair, the boy marvelled a little at how these people spoke. When he tried, it was poor at best. All his words were poor clattery English like a stutterer at the front of the class.⁹

Ved at skrive forkert kan man ligeledes opnå rytmiske effekter i sproget, der udfordrer normal syntaks, og som igen kan skrives med en sofistikeret naivitet. Ikke mindst Mark Twain og Don DeLillo er eminente til at skrive smukt rytmisk og holde en fin balance mellem det flydende og det udfordrende i sætningernes opbygning.

Brugen af den ubehjælpssomme skrift rummer også, hvad man kunne kalde for en demokratisk pointe, idet den demonstrerer retten til at udtrykke sig på trods af de vanskeligheder, der måtte være forbundet dermed. Således gives der stemme, uanset hvor konstrueret den måtte være, til dem, som ikke behersker retorikken. Der er en anti-autoritær pointe i at give stemme til den, som normalt ikke

ville stille sig frem i det offentlige rum, eller som ganske enkelt ikke ville få adgang til det, men ville blive sorteret fra af mediernes krav om elokvent tale. Som når Samuel Selvon giver stemme til den caribiske indvandrer, Mark Twain til den fattige sydstatsdreng, William Faulkner til den retarderede og Aleksandar Hemon til traumatiserede bosniere.

Mere overordnet stiller brugen af ukorrekt skrift og tale, dialekter, det gebrokkne, slang etc., spørgsmål om, hvem sproget tilhører, hvori dets enhed består, og hvordan det udvikles. Når forfattere benytter sig af det ubehjælpssomme sprog i deres tekster, udforsker de samtidig også, hvad det sprog, som ligger uden for den normale sprogbrug, kan. Det kan være i form af den æstetiske værdi, som en særegen rytme giver, af det karnevalistiske oprør mod det dominerende sprogs pænhed eller opdagelsen af betydningsmæssige glidninger, som måske ikke har anden berettigelse end en tilfældig lighed i sproget, men som giver indsigt i måden, vi bruger sproget på.

Post-avantgardisme og Global English

Man kan have flere holdninger til Foer og Hemons brug af den ubehjælpssomme skrift. Den kan betragtes som et forholdsvist billigt trick, som hverken er særlig nyt eller særlig dristigt, men som glider ganske let ind hos den moderne romanlæser, om end den naturligvis vil blive bemærket som udtryk for en trang til at eksperimentere. Man kan dog også konkludere, at det er en sund og god udvikling for romankunsten, at sådanne tricks ikke i særlig grad bliver betragtet som avantgardistiske, men slet og ret som en del af det vokabular, romanforfatteren har til sin rådighed. Det udslagsgivende for den ene eller anden dom vil nok altid være romanens øvrige kvaliteter, hvilket for de fleste læsere vil frikende Hemon og Foer for dommen avantgarde-kitsch.

En anden mulig kritik vil være at sætte spørgsmålstegn ved autenticiteten i det kunstfærdigt dårlige sprog, som jo i den sidste ende er skrevet af meget stilbevidste forfattere. Forfatterne vil kunne svare, at der ingen steder står skrevet, at de illuderer autenticitet, men at de skaber en sofistikeret naivitet, som det står læseren frit for at kunne lide eller ej, og at kunne indleve sig i eller ej. På samme måde virker

det også irrelevant at spørge, hvorvidt Foer mangler den erfaring med tosprogethed og migrantens problemer med at lære et nyt sprog, som Hemon i højere grad må formodes at have. Hvis det ikke viser sig i skriften, må det være irrelevant.

Men det viser sig måske i skriften. I al fald er Foer ikke ligefrem karrig med at lade fejlene stå frem med voldsom tydelighed, mens Hemon bruger dem i mindre doser, hvormed hans Pronek-figur fremstår mindre enfoldig end Foers Aleksander. Den autentiske migranterfaring betyder muligvis et eller andet, som kan være svært at sætte på formel, og den skaber måske en væsentlig forskel for de mange tokulturelle forfattere, som har haft succes i de sidste årtier.¹⁰

Migrantforfattere og tokulturelle forfatters succes – i flæng kan nævnes Salman Rushdie, V. S. Naipaul, Hanif Kureishi, Kazuo Ishiguro, Zadie Smith, Helen Oyeyemi og for den sags skyld Milan Kundera – handler nok i vid udstrækning om, at migrantens blik på både sine gamle og nye omgivelser har en særlig dobbelt karakter, hvor erfaringer fra begge kontekster spiller ind og gør det muligt at skabe en position, hvorfra begge steder holdes både fremmede og velkendte. Det er en position, hvor både litteraturens kritiske potentiale og dens sans for det mulige og anderledes holdes frem. Men nært forbundet med det er også brugen af et sprog, der markerer denne dobbelthed. Dobbelttheden signalerer, at sproget beherskes lige så lidt som de kulturelle koder. I stedet giver det mulighed for at kommunikere i et *Global English*, der er virkelighed i en verden, hvor alle og enhver er usikre på, hvad fremtidens kulturelle kontekst egentlig er, men hvor man også ved, at man blot må fortælle sin historie så godt som muligt med de midler, man har til rådighed. Forfatterne skal naturligvis ikke til at skrive unødigt kejtet, men som vist i det foregående er der mange gode grunde til, at de ikke skriver alt for velsmurdt.

Noter

1. Aleksandar Hemon, *Nowhere Man*, New York, 2003, 202.
2. Hemon, 134.
3. Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, New York, 2005, 215.
4. Jonathan Safran Foer, *Everything is Illuminated*, New York, 2002, 31.
5. Samuel Selvon, *The Lonely Londoners*, London, 1956, 31.
6. Mark Twain, *Huckleberry Finn*, London, 1966, 49. Tak til Peter Simonsen for at gøre mig opmærksom på Mark Twains roman og hans brug af "sivilize".
7. Tak til Tore Rye Andersen for denne henvisning og til Salinger og Hoban. I visse tilfælde, der falder lidt uden for kategoriens øvrige eksempler, udspringer forfatterens ukorrekte sprogbrug af mere komplekse årsager end blot et ønske om at gengive slang eller generel ubehjælpssomhed. Således er en roman som James Joyces *Finnegans Wake* ikke ligefrem udtryk for et reduceret sprog, men for et sprog som til overmål afsøger grænserne for sprogets rækkevidde og dets evne til at producere betydning ud fra et enormt overskud. Ideen om en naiv fortæller er her langt væk: "Because they wanted to get out by the goatweigh afore the sheep was looser for to wish the Wobbleton Whiteleg Welshers kaillykailly kellykekkele and savebeck to Brown-hazelwood from all the dinnasdooolins on the labious banks of their swensewn snewwesner, turned again weastinghome, by Danesbury Common, and they onely, duoly, thruely, fairly after rainydraining founybuckets (chalkem up, hemptyempty!) till they caught the wind abroad (alley loafers passinggeering!) all the rockers on the roads and all the boots in the streets." James Joyce, *Finnegans Wake*, London 1975, 372.
8. Don DeLillo, *The Names*, New York, 1982, 335.
9. DeLillo, 337.
10. Tak til Tabish Khair for at gøre opmærksom på denne distinktion.