

DANILO KIŠ

Frontalsammenstød

Judaisme

Når man i forbindelse med mine bøger taler om judaisme, om jøderne, om "jødernes skæbne" osv. osv. vågner der i mig en form for idiosynkrasi, som under ingen omstændigheder kan tolkes som et jødisk kompleks eller en freudiansk *Heimlichkeit*. Hvad angår mit forhold til judaisme og til det jødiske i al almindelighed, har jeg på egen hånd, og lang tid før jeg lærte Koestlers ublide assimilatoriske teori at kende, på en måde accepteret denne teori ad tankens og erfaringens vej, selvom praksis, først og fremmest litterær praksis på en måde dementerer den: at skrive om jøder, at have jøder som hovedpersoner i sine tekster anses for at være en form for racemæssig, religiøs, national overbevisning, og flere kritikere ville, hvis de kunne, allerhelst placere mig i den hebræiske litteratur og tvinge mig til at skrive om ikke på hebræisk, så i det mindste på jiddisch. Og enhver argumentation, enhver forklaring er nytteløs, for i det afgørende øjeblik hvor de nationalistiske trompeter (ikke dem fra Jeriko!) lyder, skal man erklære sig for nationen, for hjemegnen, for lokalområdet, skal man klart proklamere, om man er vores eller de andres, for nogens må man jo være. Og at sige, at man hverken er det ene eller det andet, hvis der stadig er nogen, der skulle finde på at spørge, betyder, at man netop er det, de inderst inde tænker, nemlig noget helt tredje, måske ikke ligefrem på de andres side, måske ikke ligefrem modstander, men i hvert tilfælde én, man ikke kan regne med i det nationale kor af forfattere og farisæere. Og i det øjeblik at fortælle dem, at man gennem det sprog, man drømmer på, og som man skriver på, tilhører vores litteratur (selvom jeg opfatter begrebet tradition bredere, eurocentrisk, og ikke bare eurocentrisk, men *mondialt*, *virkelig mondialt*, ikke-borgerligt og ikke-nationalistisk, ikke engang som *Weltliteratur* i Goethes forstand, men i Borges' og Koestlers forstand, sådan som en Étiemble forestiller sig det og opfatter det). Men altså, at fortælle dem, at man set fra den synsvinkel (ud fra traditionen) er *jugoslavisk* forfatter, vil blive opfattet som en litterær løgn, eller som en form for hjemløshed, som en *Heimlichkeit*, der kun vækker enten medlidenhed eller raseri, for med en sådan karakteristik har man forsøgt at skjule, forsøgt at dække over sit tilhørsforhold, og har, straks fra starten, som om der var tale om et væddeløb, placeret sig i en tid og i et rum, som om man var draget på erobringstogt mod alle vores jugoslaviske republikker på én gang som en hjemløs, som den evige jøde, der med denne indstilling, med dette klare og klart formulerede litterære emblem forsøger at skyde genvej til europæiske og oversøiske forlæggere, og man ved jo godt både hvordan og hvorledes...

Det at være jøde er imidlertid i mit tilfælde, og ikke bare i mit, på et psykologisk eller metafysisk plan det samme som den uforanderlige følelse, som Heine kaldte "familieulykken", *Familienunglück*, og jeg ville allerhelst give de bøger, der er blevet kaldt min familiecyklus fællestitlen "Familieulykke". Men følelsen af familieulykke er en form for bekymring, der både litterært og psykologisk fremmer en følelse af relativitet - og deraf følgende - ironi. Det er det hele. "Min judaisme er uden ord, som Mendelssohns *Lieder*." (Borges).

Dertil kommer, at judaismen - måske mere hos mine litterære personer (som f.eks. E. S. og B. D. Novski) end hos mig selv - ejer noget af denne stærke og gådefulde affektive tiltrækning, som Freud taler om, noget af denne "foruroligende originalitet" (der blot er en friere men mere præcis oversættelse af *Heimlichkeit*), der i sig selv er en form for *originalisering* også på det litterære plan. Set i det lys og i forhold til E.S. og B. D. Novski er flere af judaismens prærogativer, sådan som Freud opfattede dem, ikke uden betydning for udformningen af disse personers verdensanskuelse: her er judaismen en slags latent oprør. "Som jøde" - siger Freud - "var jeg rede til at slutte mig til oppositionen og at afslå enhver overenskomst med den kompakte majoritet."

Hvad angår *En grav til Boris Davidovič* (jeg tænker her på bogen) er det jødiske repræsenteret i præcis samme omfang som i selve den bolsjevikiske bevægelse (og jeg har ikke her i sinde at komme ind på grundene dertil), dvs i den plejade som skabte "ti dage der rystede verden". Denne deltagelse kan udtrykkes numerisk og jeg mener, at en optælling af personerne i min bog ikke ville divergere væsentligt fra det billede, som historiske kilder og arkivmateriale ville give: ud af de 246 personer, der skabte oktoberrevolutionen var de 119 "udlændinge og jøder", og af disse 119 var 16,65% jøder. En oplysning der ville være interessant at sammenligne med oplysningerne om personernes afstamning i *En grav til Boris Davidovič*.

Det jødiske i *En grav til Boris Davidovič* har dobbelt (litterær) betydning: På den ene side etablerer den i lyset af mine tidligere bøger, en nødvendig forbindelse til og udvider de mytologemer, som jeg beskæftiger mig med (og giver mig på den måde, via det jødiske problem adgangskort til et tema, hvis det overhovedet er nødvendigt med et adgangskort). På den anden side er det jødiske her som også i mine tidligere bøger kun en effekt af *originaliseringen*. Den, der ikke forstår det, forstår intet af mekanismerne i litterære transpositioner.

Borges

Der er ingen tvivl om, at fortællingen, eller rettere sagt fortællekunsten deler sig i fortællekunsten før og efter Borges. Og jeg tænker her ikke på udvidelsen af virkeligheden (i retning af fantastikken), men i første række på selve fortælleteknikken; fortællingen hos Maupassant, Cechov eller O'Henry, der lagde vægt på detaljen og skabte sit mytologemfelt ved induktion, er hos Borges erstattet af et forhekset og revolutionært projekt gennem deduktion, der blot er et andet navn for en særegen narrativ symbolisme, hvis konsekvenser på det teoretiske og det praktiske plan ikke er mindre vidtrækkende end de konsekvenser der fulgte med den selvsamme symbolisme i Baudelaires lyrik. Dertil kommer, at den nævnte induktive metode, der

nåede sit højdepunkt i de tre store realistiske fortælleres fortællekunst, så vidt jeg kan se, har udnyttet alle sine muligheder, så den i dag almindeligvis virker som en anakronisme på grund af ændringer i sensibilitet og som konsekvens af litterær aktion og reaktion. Eftersom det her i landet på grund af en overdreven følsomhed, når talen er om begrebet realisme, så en sådan konstatering opfattes som gudsbespottelse, er jeg nødt til at henvise til Sklovski (for at ingen skal tro, at jeg mener, at nye former dukker op som ideologiske konsekvenser, eller at jeg skulle have noget ønske om at desavouere "gode, gamle Cechov"): " Et kunstværk opfattes på formlanet gennem associationer til andre kunstværker. Et kunstværks form bestemmes ved forholdet til andre former, der eksisterede før den... *Ikke kun parodien, men ethvert kunstværk skabes som en parallel og som en modvægt til andre former. Den nye form dannes ikke for at udtrykke et nyt indhold, men for at erstatte en gammel form, der har mistet sin kunstneriske styrke.*

At nå til en sådan erkendelse, til en sådan formuleret poetik (som jeg også betragter som grundlaget for min egen poetik), implicerer ingen kvasividenskabelighed, ingen farlig (i ignoranternes øjne) intellektualistisk eller spekulativ metode, ud af hvilken der senere fødes værker. Denne form for tilgang til litterære fænomener er, både på det teoretiske plan og i litterær praksis, immanent tilstede i begrebet litterær sensibilitet, og for en sådan erkendelse er blot et flygtigt kendskab til værkerne og ideernes historie tilstrækkelig, men man kan også nå frem til den uden teorier, simpelthen ved hjælp af sit talent. For hvad er talent andet end netop afvigelse fra kanon, det som Christiansen kalder "differentiel følelse" eller "følelsen af forskellighed"! Og hvis kritikken her i landet ville anvende dette grundprincip i sin vurdering af litterære værker, ville den have et sikkert kompas, sikrere end den mekaniske generationsbestemte tilgang, eller dichotomierne form-indhold eller realisme-fantastik osv. osv. Og hvis kritikken ville nærme sig mine bøger med dette kompas, ville den uden besvær opdage en permanent stræben efter denne famøse "differentielle følelse", og finde at *forskelligheden* (i forhold til vores litterære kanon) ikke lå i judaismen eller i de eksotiske himmelstrøg i mine bøger, men i den permanente og obsessive stræben efter via formen at tilkæmpe sig retten til den "differentielle følelse"; og den ville heller ikke finde forskelligheden i den såkaldte vestlige indflydelse (som om vestlig indflydelse ikke var tilgængelig for andre jugoslaviske forfattere), men netop i den permanente *afstand* (i det formelle og i indholdet) til vores moderne litteratur, en afstand, der, selvom den ikke garanterer værket nogen absolut eller relativ fortrinsstilling (her er talentet det eneste afgørende), så dog garanterer det en modernitet, der er det modsatte af anakronisme. Og når jeg i mine bøger har benyttet mig af erfaringerne fra den moderne europæiske og amerikanske roman, skyldes det affinitet, og ikke, at jeg ved himlens nåde, tilfældigvis har læst et par romaner og et par teoretiske værker, der ikke er tilgængelige for andre dødelige, men følt, anet, at fænomenerne i den litterære verden ændrer sig, udvikler sig side om side med Hegels famøse *Weltgeist*, og at jeg med mine temaer og min metode, med mit eget mytologem, ønsker at nedbryde kanon og anakronismer, i det mindste i den nationale litteratur. Og jeg har ingen forhåbninger eller forventninger om, at nogen vil gøre sig den ulejlighed at beskæftige sig med mit beskedne oeuvre,* set i det perspektiv, jeg her taler om, dvs. at nogen ville sætte

sig ned og undersøge af hvilken art den *differentiaele koefficient* var i den jugoslaviske litteraturs kanoniserede værker dengang mine fem-seks bøger blev udgivet, dvs. fra udgivelsen af kortromanen *Kvisten* til *En grav til Boris Davidovič* ligesom jeg også er ligeglad med, om mine famøse “vestlige påvirkninger” (her tænker jeg slet ikke på de politiske implikationer, som teoretikere og de vilde kritikere, som Kovac kalder dem, nødvendigvis tænker på), engang i fremtiden vil blive grundigt og omhyggeligt undersøgt. For selvom påvirkninger følger en universel lov, formuleret af Brunetiére - som siger, at “af alle påvirkninger i litteraturhistorien er den vigtigste påvirkningen fra det ene værk til det andet”, - en lov som kun jugoslaviske forfattere er undtaget fra, er jeg imidlertid ikke en undtagelse, og kan ikke sige, at jeg ikke har læst andet end Njegoš og folkedigtningen og ikke har hørt andre historier end dem jeg fik fortalt af min bedstemor. Jeg frasiger mig med andre ord ikke påvirkninger, men spørger mig selv, om jeg, i mængden af påvirkninger - set i lyset af, at det er påvirkninger - har haft held til at skabe den famøse “differencielle følelse”, eller med andre ord: i hvor høj grad har jeg under påvirkning af den såkaldte *nouveau roman* formået at skabe mit personlige, mit autentiske værk (når talen er om *Timeglasset*), og i hvor høj grad har jeg, ved at gå ud fra en litteraturteori (den nye roman), haft held til at skabe en autentisk romanverden, der er polemisk og parodisk over for sit forbillede, og i al beskedenhed er overlegent, i det mindste sammenlignet med den nye roman.

En grav til Boris Davidovič benytter sig af forskellige procedéer, som i første række er blevet indvarslet af Borges, og er intet mindre end en mesterlig udnyttelse af dokumentarisk materiale, en teknik der i en noget anden form også findes hos Babel (og tidligere hos Poe fra hvem Borges har overtaget den og perfektioneret den, sådan som for øvrigt litterære teknikker bliver mere og mere perfekte). Men mens denne “dokumentaristiske” teknik hos Borges for det meste er brugt på det metafysiske plan, hvor mennesket først og fremmest er opfattet som et filosofem i Kafkas betydning af ordet, mennesket i en verden, der er en labyrint af metafysiske betydninger (der er en særegen erstatning for Kafkas Slottet), hvor mennesket, ligesom i middelalderens digter- og malerkunst, søger Ånden og Essensen uden for historiciteten, bygger *En grav til Boris Davidovič* netop på historiciteten; dokumenterne er taget med for at åbenbare historiciteten, og sjælen er forlængst overgivet til djævelen. Borges personer er *jogi*, personerne i *En grav til Boris Davidovič* er *kommissærer* (for at bruges en koestlersk dichotomi). Men man må ikke glemme en anden type fortællinger hos Borges. *Emma Suns* og *Den uønskede* fjerner sig fra det metafysiske og rykker accenten fra sjælen til legemet, en type fortællinger som måske på grund af sine teknikker er nærmest fortællingerne i *En grav til Boris Davidovič*. Men det mest interessante er, at i disse, ganske vist sjældne tekster, ophører Borges med at bruge dokumentet og vender på en vis måde tilbage til den klassiske tradition. Men heller ikke her spiller historiciteten nogen rolle. “En bog der ikke indeholder sin antibog”, siger Borges, må betragtes som unødvendig”. I den forstand er *En grav til Boris Davidovič* en slags *éloge à J. L. Borges* en antibog til Borges bøger. Altså ikke en parodi, men netop en *antibog*.

Det er bl.a. nødvendigt at sige, at ideen om litteratur defineret ved de distinktive træk i det land, hvor den er skabt, egentlig er en ganske ny idé lige så ny og arbitrær, som idéen om, at forfatterne skal beskæftige sig med subjekter fra deres land. Uden at komme nærmere ind på det mener jeg, at Racine ikke ville forstå nogen, der ville forholde ham retten til at kalde sig fransk digter, fordi han beskæftigede sig med græske og latinske subjekter. Og jeg tror også, at Shakespeare ville blive forbløffet, hvis nogen ville kræve af ham, at han begrænsede sig til engelske temaer og sagde, at når han nu var englænder havde han ingen ret til at skrive Hamlet efter et skandinavisk subjekt, eller Macbeth efter et skotsk. Argentinsk lokalkolorit er blevet en ny europæisk kult, som nationalister burde afvise som noget fremmed..." (Borges)

Det individuelle

Forskellen imellem den dokumentariske procedé i *Timeglasset* og *En grav til Boris Davidovič* er meget mindre end man får indtrykket af ved første øjekast. I begge tilfælde er der i grunden tale om en virkelighedsnær teknik, der begrænser den frie fantasi, "opfindsomheden", dvs. det *arbitrære*. I den forstand står *Brevet* i *Timeglasset* som et epicenter for eruptionen, en eruption hvis virkefelt er forudsigeligt. Men koncentriske cirkler bevæger sig ikke *ad infinitum*, som når en sten bliver kastet i vandet, associationsfeltet begrænses af skriftfeltets etymologier og synonymier; rundt om denne eksplosionens epicenter registreres cirkler af svagere og svagere rystelser og sprængkraft, men feltet ligger inden for en passers spændvidde og man kan forudse en katastrofal indvirkning på stumperne af virkeligheden; en tilfældig og vildfaren stump, der har revet sig løs efter loven om centripetalkraften, og lige om en shrapnel er slået ned i et tag, er uden for virkefeltet, er kun en tilfældig og sporadisk ekces, undtagelsen der bekræfter reglen. I sådanne tilfælde dukker "dokumentet" som oftest op igen, om ikke som andet så i form af et horoskop, der også eksisterer for at undgå det arbitrære på det åndelige plan: altså ikke en hvilken som helst konstellation, men lige netop *krebsen*, *caracata*, *cancer*, det stjernetegn som E.S. er født under, og på den anden side *fiskene*, det tegn D. K. er født under.

Dokumentarismen er kort sagt et antiromantisk, antipoetisk princip, en ramme og et kar, en Noahs ark der nøje fører regnskab med inventaret.

Der eksisterer utallige gådefulde forbindelser mellem E. S. i *Timeglasset* (og til en vis grad hovedpersonen i *Have, aske*) og personerne i *En grav til Boris Davidovič*, men grundlæggende er der begge steder tale om stærke personligheder, der er grebet af de historiske begivenheders malstrøm, om personligheder, der er revet med af historiens strøm, men som ønsker at bevare et klart bevis på deres individualitet, "at svømme imod strømmen", trods alt at skille sig ud i en antiindividualistisk tid, skille sig ud fra den uoverskuelige masse af enstænkende, med andre ord er der tale om mennesker, hvis grundlæggende rettesnor er tvivl, hvis tvivl da kan være en rettesnor... B. D. Novski og E. S. er optaget af det samme individuelle oprør, men Novski er *kommisær*, E. S. er *yogi*, selvom disse to modsatrettede roller bliver byttet om, *yogien* bliver *kommisær*, *kommisæren* *yogi*, aldrig i dialektisk enhed, men som specielle og adskilte faser; deraf misforståelserne. Men det er ikke den eneste forskel. E. S.'s skæbne er betinget af historiske *processer* (i begge betydninger af ordet), men over for de historiske tildragelser optræder han som *yogi*, hvilket vil sige, at han lægger

hovedvægten i sit oprør på det metafysiske plan, hvorimod B. D. Novski først og fremmest er et samfundsvæsen, en *homo politicus*, og derfor løser metafysiske problemer som *kommisær*. Allerede denne opposition er tilstrækkelig til at udskille individualiteten (både på det eksistentielle og det romaneske plan), at "markere" det og forudbestemme det som offer. Hverken B. D. Novski eller E. S. ønsker at leve og dø som en hund eller som en myre. Men som en ulv. (Jf. Petöfis tvillingedigte *Hundenes sang* og *Ulvenes sang*)

B.D. Novski befinder sig midt i historiens strøm, men han er samtidig de historiske begivenheders løftestang ("kommisær") – deraf følelsen af aktualitet og historicitet; E. S. er hverken ifølge sin skæne eller med sit engagement (eksistensialistismen sætte med rette lighedstegn mellem disse to) med til at skabe historie, men er bestemt af historien; tyngdepunktet i sit oprør overfører han derfor til det metafysiske plan, til Gud ("yogi") – deraf den tragiske oplevelse af tilværelsen: "Den rationelle smerte", siger R. Rubinstein", der er rettet mod et mål, er uforholdsmæssigt lettere at bære end den irrationelle lidelse".

Den franske have

Et grundlæggende kendetegn ved jugoslavisk kritik er dens udtalte antiindividualistiske tendens: derfra stammer det stadige behov for en generationsbestemt tilgang til bestemte litterære værker. Og denne antiindividualistiske tendens stammer i første række fra et sociologisk syn på litterære fænomener, for ifølge et sådant sociologisk syn er det litterære værk ikke et individuelt, men et kollektivt produkt, ligesom folkedigtningen; bøger med en bestemt tendens er ikke skrevet af enkeltpersoner, men er, om ikke "hele folkets sag", så dog et værk, der er affødt af et bestemt tidspunkt og i et bestemt socio-politisk klima, og kan derfor som sådan ikke have noget individuelt præg, men kun et kollektivt og kollektivistisk generationspræg. På den måde dræber det generationsstyrede og kollektivistiske ligemageri enhver bogs værdi og betydning, enhver individuel stemme. Den ene bog opvejes af den anden, den gode af den gennemsnitlige, den udmærkede af den dårlige, den enes værdifulde indhold bliver dræbt af den andens formelle mangler, og omvendt, negative points bliver udlignet af en andens positive points, plus og minus opvejer hinanden, så der tilsidst ikke er noget som helst tilbage; kun har den ene generation afløst den anden. Og der er absolut ingen risiko for nogen, og slet ikke for en kritiker: hvad han har givet den ene, har han taget fra den anden, han har ikke til hensigt at være dommer, han står ikke bag nogen, heller ikke bag noget værk (bortset fra klassikerne, naturligvis), alt er udlignet, alt er gråt eller overstænket med grå farve, kamoufleret, alt er klippet til som i en fransk have, alt, hvad det stikker frem, er blevet klippet væk, alt er minimaliseret, degraderet, alt er "positivt".

Den jugoslaviske litteraturkritik, er i virkeligheden litteraturmagt, og som sådan tjener den ikke litteraturen, det er litteraturen, der tjener den; den litterære grå masse er kun et påskud for kritikkens eksistens, for hvordan kan en kritiker tjene litteraturen, underkaste sig dens love og finde en mening i litteraturen, når han mener, at vurderingen af et værk er et højere trin i det semantiske felt, så den, der er

i stand til at vurdere, også ville kunne skrive et værk, som det, han vurderer, og når han ikke gør det, er det kun fordi han betragter det som noget bagatellisk. Han beskæftiger sig med det væsentlige, forfatterne med ligegyldige småting, som kritikeren reder ud fra hinanden og sætter på plads. Kritikere er seglbevarere, titulære rådmænd, som foruden deres titler og høje gager har fået til opgave, eller de lader som om de har fået til opgave, at holde styr på den franske have og klippe dens alléer. Og når den franske have mere og mere er kommet til at ligne en kirkegård, er det i første række deres fortjeneste. Kritikken har ikke bare tilrevet sig censur og magtens prærogativ, men har også med sine manipulationer én gang for alle udelukket læseren som en mulig dommer: ikke med negation, ikke med bortvalg, ikke med *vurdering* men med ligemageri, bevidst og bestandig degradering og relativisering.

“Den europæiske kridtkreds”

Efter i rum at have beskrevet en “europæisk kridtkreds” (Bukovina – Polen – Irland – Spanien – Frankrig – Ungarn – Rusland) og i tid en vertikal på seks århundreder legemliggøres den objektive Fortælle-ånd på de sidste sider pludselig som Fortæller-ånden, der mod slutningen dukker op som en tydeligt ekspliciteret jeg-fortæller.

A. A. Darmolatov

Den ulykkelige Darmolatovs historie er en fabel og som sådan en moralitet, hele bogens lærestykke.

Elephantiasis nostras

Syntagmet *at have nosser* – som tilsyneladende ikke kun er en slavisk og jugoslavisk sproglig og psykologisk dannelse – er en egen form for obskurantisme, en form for lovprisning af vanvidet uden for en erasmusk kontekst, en anerkendelse af, at for kunstens og især for litteraturens vedkommende, er hovedet en slags hindring; tanke, erudition og ånd afvises med dette ulyksalige syntagme som overflødige eller måske endda ligefrem farlige, for alt hvad der ikke stammer fra nosserne kommer fra hovedet eller ånden, og det er af det onde, det er et klart tegn og bevis på dekadence, erudition, “der uundgåeligt spolerer det gudbenådede, det autentiske talent (med nosser)”, hvorefter ordet nosser (*muda*), helt i strid med Skoks etymologiske ordbog, afledes af adjektivet *vis* (*mudar*), således at den, der har nosser følgerigt også er visere; gennem åndelige øvelser udvikler nosserne sig på bekostning af det af alkohol tyngede hoved, hvis endelige mål er at blive et *Wasserkopf*; og når vores kunstner, og især når han er forfatter ikke bliver blæst væk af vinden og luftstrømmene, skyldes det ene og alene, at hans nosser, hvis tyngdekraft holder ham fast til jorden som et anker, ikke tillader det. Her til lands betyder det at have nos-

ser at være et gudbenådet talent, en litterær hingst, en lyrisk kentaur, der ligger i med Euterpe og Kalliope, og som med sine guddommelige friller befrugter litteraturen med sine sædceller der med deres fimrehår vimrer gennem virkelighedens slimede masse mod *essensen*, ledet af en guddommelig kraft, uden kompas og forstand, uden nord og uden kurs, kun ledet af drift, og enhver anden bevægelse i tid og rum, i en planlagt retning eller efter et logisk koncept, bliver udråbt som suspekt erudition, vesteuropæisk påvirkning, dekadent cartisianisme, der berører individet dets testikulære spontanitet; *cogito ergo sum* bliver til *coito ergo sum*. Devise og verdenssyn i bogstavelig og metaforisk (metafysisk) forstand. Og på den måde fødes der i vores kentauriske litteratur kun sentimentale elskeres sentimentale produkter (nosserne til side) skrevet i elskovskval som hos Bora Stankovic, fyrreårige skriver elskovssyge brevromaner (i digt og prosa), søger efter deres tabte lillepige og deres "forsvundne ungdom" uden at være i stand til at så meget som at klemme bare en enkelt dråbe af Stankovic's "sorg over ungdommen", eller Dantes åndeligt-fysiske himmel og helvede, Novalis metafysiske skælven, Millers (fallokrate) seksualitetsmyte, eller en tragiko-ironisk erotisk angst (i Kierkegaards forstand) à la Philip Roth ud af deres indtørrede nosser.

Til alt det kommer, at nosser er et nationalt tegn, et racepræg; andre folkeslag besidder lykke, tradition, erudition, historie, *ratio*, men det er kun os, der har nosser. Her i landet træder man ind i litteraturen efter et strengt, middelalderligt, vatikansk, papistisk ritual, hvor den lykkelige kandidat til titlen den store nossemester passerer forbi de allerede oktroiserede kritikere fra den store nosseorden, og hver enkelt kritiker forvisser sig egenhændigt om den kommende undersåts mandighed og med en nikken og det magiske ord *habeat* optages novicen i forfatterordenen, efter at have bevist, at dette *habeat* indeholder ikke bare litterært talent men også racepræg og litterært tilhørsforhold. Nosser er med andre ord garantien for, at kunstneren ikke vil overtræde fællesskabets love i tanke eller handling, at han ikke vil bruge sit eget hoved, at han ikke vil sætte sit hoved på spil.

* "Ordet oeuvre anvendt på mig accepterer jeg kun i anførselstegn, jeg accepterer det, f.eks. som metafor, men ikke anderledes." (Borges)

På dansk ved Per Jacobsen