

Selvbiografi, hukommelse og sløringsmekanismer

MICHAEL PALMER

(1.Del)

Michael Palmer: En mulig begyndelse: middag med Robert Duncan i 1971 hos Michael Davidson i dennes lejlighed i Berkeley. Jeg fortalte om mine problemer med at skrive, det vil sige med at opdigte en forfatterbiografi til min første bog på forlaget Black Sparrow Press, *Blakes's Newton*. Tidligt samme dags morgen havde jeg modtaget et ekspresbrev fra forlæggeren, hvori han bad mig snarest sende forfatterbiografien samt foto, så min bog kunne gå i trykken. Derfor stillede jeg mig nu spørgsmålet, hvem jeg havde været eller ville hævde at være, ved siden af en digters ansigt, tilsyneladende mit, på sidste side af en bog, denne digter angiveligt havde skrevet. Klonet som et tilfældigt afkast af Manhattens Projektet i begyndelsen af fyrreerne? Født under mystiske omstændigheder i Tierra del Fuego af den britiske vicekonsuls elskerinde? Altsaxofonist af latinsk oprindelse fra Boston? (Romanforfattere er fantastiske til det her - det lader til, at de allesammen har arbejdet som hummerfiskere). Hvordan udfylder man et stykke papir på cirka 5x7,5 cm - med ord - så det til sidst forekommer læseren fuldstændig tomt, eller som franskmændene ikke kan lade være med at sige, hvidt? Eller måske skulle jeg opfatte ekspresbrevet som et tegn til ikke at udgive bogen, når jeg nu så tydeligt tvivlede på, om den og dens såkaldte forfatter var nået til noget, der overhovedet lignede en 'identitet'. Hvem havde egentlig skrevet bogen? En eller anden person sidst i tyverne, 181 cm, 73 kg, glatbarberet. Af personlige kendetegn et knap synligt ar over venstre øjenbryn samt ét på venstre pege-

finger, som han som to-årig havde fået i klemme i toiletdøren på et hotelværelse (nr. 1108). Mor var styrtet til lægen, med barnet i armene, mens hun holdt den næsten afskårne fingerspids på plads. Efter en vellykket operation bliver fingeren helt normal og bevægelig igen, omend en smule deform. Et lettere svind af lægmuskelen skyldes medfødt dårlig ryg. Altså karakteristiske mikro-asymmetrier:

Jeg gik frem og tilbage i mit værelse fra tidlig morgen til tusmørke. Mit vindue stod åbent, det var en varm dag. Lydene fra den smalle gade hamrede uafbrudt ind. Efterhånden kendte jeg værelset til mindste detalje, jeg havde gået frem og tilbage i det så mange gange og ladet øjnene glide hen over væggene.

Jeg havde indprentet mig tæppets mønster ned til den mindste vinding og bemærket alle tegn på slid. Jeg havde mange gange støttet mig til bordpladen med udspilede fingre; og jeg havde allerede gentagne gange vist tænder af billedet af værtindens afdøde mand.

(25. juni, 1914)

Kiropraktoren havde anvist ham øvelser og fortalt ham, at generne nok ville tage til med tiden; det bekræftes af de stik, jeg føler i ryg, balder og lår, mens jeg skriver dette femten år senere. Et tredje år omtrent midt i panden stammer fra et fald under jagt på en ruhåret terrier gennem en nabos indhegnede have længere nede af gaden fra hotellet. Forbavsende lidt smerte. Min egen underligt rolige formodning om, at jeg var ved at dø, fordi blodet løb så voldsomt fra panden, at jeg ikke kunne se noget. Den gennemtrængende lugt af æter; hvidklædte nonner og så videre. En mystisk stemme i baggrunden, som hele tiden gentog: „Er det alvorligt, er det alvorligt?“

Da Duncan havde hørt mit problem tilbød han at skrive forfatterbiografien. Jeg tog imod tilbuddet, og han skrev med det samme følgende:

Jeg tror, Michael Palmer kom til verden to gader for langt ude i 1943, for han blev aborteret to måneder tidligere på vores adresse. Nu befinder han sig, tror jeg, fjernt fra Rhinelanderkomplekset i Greenwich Village,

med en lyrik, adresseret til beboerne med besked om at tilbagebetale indianerne for salget af Manhattan.

Jeg sendte det dagen efter til John Martin på Black Sparrow (ekspres, så vidt jeg husker, for at gengælde hans gestus) med besked om at bruge det som min forfatterbiografi. Da bogen udkom, var Roberts linier placeret under billedet, og over det stod følgende:

Michael Palmer er født i New York i 1943. Han er uddannet ved Harvard University. I dag bor og arbejder han i San Francisco.

Sådan. Der var blevet taget en beslutning (dog ikke af forfatteren, hvis identitet ellers var på spil) for at genoprette den gode orden og skitsere de 'faktiske' forhold. En person var blevet født, var vokset op, havde uddannet sig, havde boet ét sted og var flyttet til et andet; formentlig kunne yderligere oplysninger om de 'faktiske' forhold fås ved henvendelse fra rette vedkommende. Læseren skulle befries for enhver forvirring afstedkommet af Roberts biografi. Der var noget troværdigt og tillidsvækkende på færde: forfatteren kom fra et af de steder, forfattere kommer fra; han var taget derhen, hvor de ofte tager hen (hans erfaringsgrundlag kunne siges at strække sig over et helt kontinent), og han havde det blå stempel fra en institution, der var kendt for sin soberhed i litterære anliggender. Den 'tilføjede' biografi (for nu forekom Roberts sådan, som den stod under den rigtige, når man fulgte øjets bevægelse over siden) kunne så læses kontekstuel som billedlig tale, der selvom den på en måde nok var 'faktuel' ikke svarede til eller stod i stedet for de andre 'faktiske' forhold, den række begivenheder og omstændigheder, der gør det ud for et liv. Det følgende af Saties *Memoirs of an Amnesiac* drejer sig om lignende forventninger og forestillinger:

(2.Del, „En Dag i en Musikers Liv“)

En kunstner bør organisere sit liv.

Her er en nøjagtig timeplan over min dagligdag:

Står op: kl. 7:18; får inspiration fra 10:23 til 11:47. Jeg spiser frokost kl. 12:11 og går fra bordet kl. 12:14.

En sund tur på hesteryg til den fjerneste ende af min grund og tilbage: fra kl. 13:19 til 14:53. Mere inspiration: fra kl. 15:12 til 16:07.

Forskellige beskæftigelser (fægtning, refleksion, middagslur, visitter, kontemplation, fingerøvelser, svømning, etc....): fra kl. 16:21 til 18:47.

Aftensmaden serveres kl. 19:16 og er overstået 19:20.

Dernæst recitation af symfoniske digte fra kl. 20:08 til 21:59.

Går regelmæssigt i seng kl. 22:37. En gang om ugen vågner jeg med et sæt kl. 3:19 (tirsdage).

Jeg sover med det ene øje lukket; min søvn er dyb. Sengen er rund med et hul, jeg kan stikke hovedet igennem. Hver time tager en tjener min temperatur og giver mig en ny.

Jeg har i lang tid abonneret på et modeblad. Jeg bærer hvid kasket, hvide sokker og hvid vest.

Min læge har altid rådet mig til at ryge. Til rådet føjer han: „Ryg, min ven: hvis ikke du gør det, er der en anden, der gør det i dit sted.“

En mulig begyndelse: Mange af problemerne ved at skrive og diskutere selvbiografi bunder i den indlysende kendsgerning, at man (bortset fra brugen af William Holdens posthume fortæller i *Sunset Boulevard*) bliver ved at (op)leve livet, spille kaffe, gå omkring, lave lister over ting, man skal gøre (man *skal* huske at gøre). Man forventer at få stadig flere erfaringer, som til en vis grad vil være fortløbende med eller ligefrem udspringe af nu'ets erfaringer, og altså stort set være 'lineære'. I sin yderste konsekvens *defineres* dette forhold ifølge Gregory Bateson „relationelt“, faktisk som en fortælling, der har form som en „knude eller en kompleksitet, der udgøres af den slags sammenhænge, vi kalder *relevans*,“ hvor „ethvert A har relevans for ethvert B, hvis både A og B er dele af eller komponenter i den samme 'historie'.“ Problemet er, at mens historien fortælles, fortsætter den - eller noget fortsætter, måske historien om historien, selvom historien faktisk adskiller sig væsentligt fra rækken af hændelser, der ved udvæl-

gelse og organisering udgør fortællingen. Jamen, er 'livet' så ikke historien? Nærmer vi os noget, der ligner den *regressus ad infinitum*, Wittgenstein antyder med spørgsmålet: „Hvis 'rød' er navnet på en farve, hvad er så navnet på ordet 'rød'.“? Vi står over for et dilemma, som ligner sprogfilosoffernes: at skulle beskrive sproget ved hjælp af sproget, hvilket har fået de mindre optimistiske til at tale for et ubestemmelighedsprincip i den slags operationer.

Den skizofrene unge mand var tynd, som det ofte er tilfældet hos mennesker med denne mentale lidelse. Han forekom faktisk underernæret. Som resultat af sit meget stillesiddende liv, næsten som hos en invalid (hvilket han på mange måder vár), var hans muskulatur temmelig dårlig, og han var meget svag, en svaghed som måske var en vigtig årsag til den store angst, der sås i hans vidt åbne øjne: angst for naturen såvel som for sine medmennesker, angst for døden såvel som en slags angst for livet. Hans ansigt, og især munden, syntes det meste af tiden helt fortrukket i en blanding af smerte og sørgmodighed, ydermere var munden temmelig smal, og mundvigene vendte nedad.

Det er de første linier i *Le Schizo et Les Langues*, skrevet på fransk af en amerikaner, Louis Wolfson.

Gilles Deleuze sammenligner Wolfsons metode med Raymond Roussels. Wolfson beskriver sig selv både som „skizofrenisprogstuderende“ og „skizofren studerende“. Han skriver på fransk, fordi han nødvendigvis må afvise *moders-målet*. Det vil sige, bogstaveligt ude af stand til at bære den enorme smerte ved moderens ord må han lære sig en lang række andre sprog (fransk, tysk, hebraisk og russisk) for så hurtigt som muligt at kunne omdanne engelske ord til fremmede ord af lignende lyd og betydning. Ligesom Roussel søger han skarpsindige *homeomorfe* modstykker. Så hans arbejde, de skizofrene memoirer, består af indviklede sproglige forskydninger, transformationer og tilsløringer. Hvad, der er (eller dét, som er) kan kun fremkaldes i et medium, hvor det som sådan ikke er. Både når han skriver, og i det virkelige liv, må han skjule for sig selv, hvad der siges, og hvad der tales om, så han først hører det og derefter selv benævner det *apotropæisk*. Han kalder hele tiden sig selv ved fors-

kellige navne; „le jeune homme schizophrénique“, „l'aliené“, „l'étudiant schizophrénique“, „le schizophréne“, „le jeune homme malade mentalement“, „le psychotique“, „le schizo“ osv., som om han forsøger at skabe én identitet mellem de mange betegnelser, der står i stedet for den manglende 1. person - et forsøg på at danne ensartethed af forskellene og negere selve den fremmedgørende eller forskelsskabende proces. Bestræbelserne retter sig paradoksalt mod at vende tilbage til ét, helt sprog, til et sammenfald mellem ord og genstand, mellem sprog og erfaring, fra før syndefaldet. I modsætning til teksten selv er det en negation af oversættelighed, af mangfoldigheden af dialekter blandt individer og sproggrupper. Han fortæller i bogen, at det som barn forvirrede ham, at man kaldte kinesisk for det mest talte sprog i verden, når der faktisk er tale om et sprog, der kan underinddeles i en mangfoldighed af gensidigt uforståelige dialekter.

Henimod aften gik jeg over til vinduet og satte mig på karmen. Da jeg nu for første gang ikke gik rastløst omkring, kom jeg ganske roligt og tilfældigt til at kigge ind i det indre af værelset og op på loftet. Og endelig, endelig, hvis jeg da ikke tog meget fejl, begyndte dette værelse, som jeg så heftigt havde bragt i forstyrrelse, at bevæge sig. Rystelserne begyndte i kanten af det tyndt pudsede, hvide loft. Små stykker puds skrællede af og landede her og der, nærmest tilfældigt, med en dump lyd på gulvet. Jeg strakte hånden frem, og der faldt også puds ned i den; i min ophidselse smed jeg det over skulderen og ud på gaden. Revnerne i loftet var endnu ikke begyndt at danne et mønster, men man kunne allerede på en måde forestille sig et. Jeg holdt dog op med mine smålege, da en blåviolet farve begyndte at blande sig med den hvide; den spredte sig direkte ud fra loftets midte, som blev ved at være hvid, endda strålende hvid, hvor den slidte lampe hang. Bølger af farver - eller var det lys? - bredte sig ud mod de mørknende kanter. Man lagde nu ikke længere mærke til pudsen, der blev ved at falde, som om den blev professionelt bearbejdet med værktøj. Fra den ene side trængte gule og guld-gule farver nu igennem den violette. Men loftet antog egentlig ikke nogen af de forskellige nuancer; farverne fik det bare til at se gennemsigtigt ud; noget der forsøgte at trænge igennem syntes at svæve ovenover, man kunne næsten allerede skimte konturerne af en bevægelse, en

arm blev rakt frem, et sølvsværd svingede frem og tilbage. Det var uden tvivl rettet mod mig; en åbenbaring, der varslede min frigørelse, var i anmarch

(25. juni, 1914)

Det er interessant at sammenligne Wolfsons selvbenævnelser med den tilstræbte neutralitet, man finder i *The Education of Henry Adams*, som også er skrevet i 3. person. Adams siger i begyndelsen af bogen: „livet var dobbelt,“ og jeg'ets dobbeltgænger fremstilles som „barnet“, „den unge Adams“, „den unge mand“, „privatsekretæren“, „Adams' søn“ [sic], „den nyankomne“, „lektoren“, og sågar - ved mødet med Kipling - som „amerikaneren“; men oftest er Adams bare „han“ med en undertone af stum ironi, der løber gennem hele bogen. Denne 'anden' Adams svæver mellem hastighedens og forandringens kraft, som fortælleren Adams forsøger at måle analytisk. „Han“ fremstilles som et flygtigt partikel („Hans identitet, hvis man kunne kalde en samling usammenhængende erindringer for en identitet, syntes stadig at være der; men endnu en gang blev hans liv brudt op i små stykker...“). Samtidig er det implicitte 'jeg' en reflekterende enhed, i distanceret hvile, den konventionelle, alvidende fortæller (også her er ironien bevidst) sættes over for selkets manifestationer. Summen af de to udgør den totale hukommelsesevne, som 'klæbehjernen' tilegner sig. Hukommelse er syntetisk, bemærker Adams, og resulterer i et 'liv', som for en stor del består af udeladelser (det mest berømte eksempel i memoirerne er udeladelsen af Adams' hustru). Vi får (kvantitativt) meget at vide om Adams og alligevel forbavsende lidt. „Han“ optræder oftest som et fravær, eftersom det pronomielle skift tapper subjektet for 'jeg' eller muligvis 'migselv'. På sin egen måde er den tilstræbte neutralitet lige så voldsomt eller ekstremt fremmedgørende som Wolfsons, og ved genlæsningen af *The Education* forud for dette foredrag tog (tager) jeg mig selv i at erstatte Wolfsons benævnelser for sin persona med Adams', „le jeune homme schizophrénique“, „l'aliené“, etc.

Den seneste tids forfærdelige anfald, utallige, næsten uden afbrydelse. Vandringer, nætter, dage, ude af stand til at føle andet end smerte. (12. juni, 1923)

Bekendelsens form finder man, hvor der er en tydelig vægning ved at forskyde 1. person, hvor 'jeg'et' overalt er nærværende som afsløring - ikke i skriftestolens dunkelhed - men fremkaldt i læsningens fulde lys. Jeg vil kort opholde mig ved et par bøger, der på forskellig måde præsenterer denne form, Augustins *Bekendelser* og Hedy Lamarrs *Ecstasy and Me*.

Det, der først og fremmest interesserer mig ved Augustin, er hans optagethed af erindring, tid og tale; altså de elementære mekanismer og konventioner, der former selve teksten, og som oftest tages for givet - som om disse kategorier rent faktisk var givne, med andre ord, underforståede og hævet over enhver tvivl - hvor 'underforstået' og 'hævet over enhver tvivl' indgår vanvittige forbindelser (det kunne blive til en uendelig digression om for eksempel krigens sprog - Vietnamkrigen ville være velegnet - eller sproget på dagbladenes erhvervssider).

Augustin indleder *Bekendelser* med en påkaldelse af Gud og en refleksion over Guds natur som „nærvær-fravær“, et „transcendent nærvær“, som påvirker henvendelsens og bønnens modus. Guds skjulthed og allestedsnærvær som Logos, Guds væren som både aktiv og i hvile, leder tankerne hen på den præ-sokratiske spekulation over værens og ordets væsen. Augustins grundlæggende antagelse i *Bekendelser* er, at ordene (i modsætning til Ordet) er utilstrækkelige, ikke alene over for det hellige, men også i beskrivelsen af menneskelige begivenheder og følelser. „Frygt“, „nydelse“, „medlidenhed“, etc. er begreber, som det formodes, at „vi alle kan forstå“, og som således slører de følelser, de skulle repræsentere. I sin undersøgelse af værkets centrale tema opdager Augustin, at erindring er lige så u håndgribelig som erfaring. Hvad erindres? Hvad er et mentalt billede? Hvad er billedet af et billede? Hvordan adskiller erindring sig fra bevidsthed? Hvordan 'ransager man sin hukommelse'? Hvad vil det sige at huske glemsomhed:

Hvad nu, når jeg nævner glemslen og erkender, hvad jeg nævner? Hvor skulle jeg erkende den, hvis jeg ikke huskede den? Jeg mener stadig ikke lyden af ordet, men tingen, som ordet betyder. Hvis jeg havde glemst, hvad der lå i lydene, ville jeg jo slet ikke kunne erkende tingene. Altså, når jeg husker erindringen, foreligger den for sig selv i kraft af sig selv; men når jeg husker glemslen, foreligger der både erindring og glemsel, nemlig erindringen, som jeg husker med, og glemslen, som jeg husker. Men hvad er glemsel andet end fravær af erindring? Hvordan kan den da foreligge, så jeg kan huske den, når jeg netop ikke kan huske i tilfælde af, at den foreligger?¹

Den angst, der her kommer til udtryk i selvransagelsen, er meget lig den, man finder hos både Wittgenstein og Saussure (og *Bekendelser* var selvsagt en af Wittgensteins foretrukne tekster). XI. Bog indeholder en tilsvarende problematisering af tidens væsen, især af forholdet mellem dens udstrækning og dens nutid. I hvilken form eksisterer tid? I hvilken form eksisterer fortid og fremtid, hvis tid kun kan måles, mens den går? Augustins konklusion er, at tid eksisterer i ordenes nærvær. Fortiden eksisterer i ord, der er rodfæstet i erindringen; og når vi 'forudser' fremtiden, er det nutidige tegn for fremtidige hændelser, vi ser. De tre tidsformer kan altså beskrives som 1) en nutid af fortidige ting, 2) en nutid af nutidige ting og 3) en nutid af fremtidige ting. Augustin konkluderer at „Disse tre tider eksisterer i sjælen, men ellers ikke...Det er i min egen sjæl, at jeg måler tid. Jeg må ikke lade min sjæl insistere på, at tid er noget håndgribeligt.“ Det henviser til Platons opfattelse af tid i *Timaeus*, eller til en neo-platonisk version af samme. Platon siger: „Vi siger, at det 'var' og 'er' og 'vil være', men i Virkeligheden er det kun 'er', der kan bruges om det; 'var' og 'vil være' - der betyder Bevægelser - kan man kun sige om det, der bliver til i Tid.“² Både erindring og tid udspringer således af nutiden og dens sprog. Erindrede begivenheder er handlinger i nutiden; de er begivenheder i sproget, men i et sprog, der af natur modsætter sig afsløring og benævnelse, selv i talens øjeblik. Nutiden, den talendes nærvær, hverken ér eller ér ikke, og Augustin siger til sidst beklagende: „Kunne menneskets sind dog blot gribes og holdes fast.“ Augustin undersøger både

subjekt-objekt relationens diskursivitet og den strukturelle forbindelse i det lingvistiske tegn, *for at afsløre, hvad han er i færd med*, for at bekende sin handlings væsen. Han gør det også for at bekende selvets identitet som erindring, et „lager af billederne af materielle ting.“ Og endelig for at bekende al tales medierede og medierende karakter. Erindringen har ingen erindring om Logos og ikke nogen egen væren. Tegnforholdet må restitueres i hvert moment af fortællehandlingen, i en permanent usikkerhed. Fra én synsvinkel er dette Augustins bekendelse - sprogets tilsløring, selv i bekendelsens afsløring.

I *The Circular Gates* publicerede jeg et digt med titlen „The End of the Ice Age and Its Witnesses“:

Igår kom din feber igen
Det var cirka midten af juli

og vi tog ud for at se den røde konge
Så tog jeg nettet frem

sammen med den røde fugl
og lagde det ned

på flodbredden. Kunne
den flade møllesten og

en eksistens på frø oprindeligt være
en amerikansk opfindelse? Vi

kælede på bilsædet
indtil hun fortvivlet sagde

Jeg har aldrig været mere ulykkelig;
så fortalte jeg dem at vi gerne ville

fortsætte vor rejse
fordi vi ikke nåede vort mål

overhovedet. Men skabningerne på denne ø
var meget venlige. Himlen

var dybgrøn, uden skyer
for det havde regnet regelmæssigt

på et lærketræs nederste gren
hvor vi hang i knæene. At dømme efter

træernes udseende
var vi et sted i Canada

eller i nordøst: flade, blågrønne nåle
0.8 til 1.3 tommer lange

som gulner om efteråret; ovale kogler,
barken tynd, skællet og

grå henimod rødbrun. Jorden
er fugtig og svampet

under bilen. E
er hvid som tåge, og A mørk,

perioder i en eller anden fremtid
at fortælle om -

de hvide telte i den første bog
og den type blomst som let sitrer -

Intet af den slags er kendt
eller sandsynligt på denne side af havet

ej heller er der nogen tidlig optegnelse om telte
På en given aften f.eks.

spiller de kort
på bunden af en sump eller dam; Tatar-

ørknerne oplyses; ved klippernes
trapper eller lænestole begynder

en lille verden, bleg og flad
„at forstå sig selv“³

Digtet trækker på en række kilder, Carl Sauer, Amos Tutuolas *The Palm-Wine Drinkard*, Rimbauds digte og breve, *Trees of North America* og Hedy Lamarrs *Ecstasy and Me*. Uddraget af Miss Lamarrs bog lyder:

...Vi købte sandwiches og kørte ud til en bjergkløft, som ligger smukt omgivet af træer og støder op til området bag MGM.

„Du er nået helt til tops,” sagde Marcia. „Du må være meget lykkelig.” Hun fortærede sin sandwich i store bidder, mens jeg kun nippede til min, Jeg havde ingen appetit.

„Jeg har aldrig været mere ulykkelig,” sagde jeg. Det var første gang, jeg havde sagt det med ord.

Hun var forbløffet.

Jeg forklarede hende, hvad der var sket. Jeg kunne se, hun ikke forstod det. „Jeg bliver aldrig nogen stor stjerne,” sagde hun vemodigt. „Jeg vil altid være et nul. Tohundrede dollars om ugen inklusive overarbejde, det er højden. ‘Gift dig med en rig skuespiller,’ siger min moder. Jeg er klar, men hvor er han? De vil bare i bukserne på mig. Efter et knald har de travlt med at komme væk. Mænd er så grusomme.”

Hun havde ret - på en måde, mænd ér...osv....

Hun så på mig. „Du er så smuk,” sagde hun. „Det er derfor, du er en stjerne. Og jeg håber ikke, du tager mig det ilde op - du er så kold, så utilnærmelig.”

„Nej jeg er ikke,” afbrød jeg hende. Så tog jeg blidt om hendes hoved med begge hænder og kyssede hende medfølelse. Hendes reaktion var underlig. Hun begyndte at græde. Jeg kyssede hendes tårer, som var hun et barn.

„Jeg trænger sådan til lidt kærlighed,” jamrede hun, „det eneste jeg får er sex. Årh, jeg hader mænd.”

Så knugede hun mig hårdt. „Vil du ikke nok være sød mod mig og tage dig lidt af mig?”

„Jo,” sagde jeg, „det vil jeg”...etc....

Vi kælede på bilsædet, indtil hun desperat udbrød: „Jeg vil have dig”. Hendes hånd gled op under min kjole og hen over min krop, jeg lod hende gøre, som hun ville, og alt mit had og alle mine frustrationer forsvandt. Det her var altid løsningen på min dårlighed. Da jeg vendte tilbage til virkeligheden, gik det op for mig, at vi begge hulkede...etc....[De kører tilbage til studiet]

Jeg har tit tænkt på hende. Det er det rene mord, når en pige har for store behov.

Stærke sager - men hvoffornogen sager? Hvad får vi at vide? Selvfølgelig at Hedy havde noget kørende med en starlet under en frokostpause mellem optagelserne til en MGM musical instrueret af Gene Kelly. Og det sensationelle, bekendende i memoiren er en følge af a) at der var mange, mange tilfældige af-færer, b) at en anseelig del var med kvinder, og c) at der var megen hjertesorg. Mange af os kan opfylde alle tre betingelser, men ville have svært ved at finde et publikum til *de* afsløringer - i hvert fald ikke noget stort publikum, højst en lille kreds interesseret i lokal, litterær sladder. Augustin giver sig selvfølgelig også af med at bekende seksuelle handlinger, og disse bekendelser er bundet til dynamikken mellem åndelig kamp og selvforståelse. Det er interessant at undersøge sprogets komplekse intensitet, når han forsøger at komme overens med dette vedholdende aspekt af sin emotionelle *make-up*. I Hedys tilfælde er der tale om en afsløring på grund af fortællerens identitet. Hun er berømt, er genstand for mange private fantasier, og har ført et offentligt liv skabt af studiernes PR-agenter og med indlagte sensationsoverskrifter. Hun er en kærlighedsgudinde. Kærlighedsgudinder er a) radikalt uopnåelige, eftersom de kun eksisterer på lærredet og på store, bevogtede områder i Beverly Hills, og b) aldrig, bestemt aldrig, næsten aldrig biseksuelle, selvom deres tiltrækning er iøjnefaldende kønsløs (bogen kom i 1966, og mytologien har sandelig udviklet sig siden - populærmytologier er ikke stabile). Hvad er det så, hun fortæller? Hun fortæller os, at kærlighedsgudinder ofte er foruroligende opnåelige, på trods af piedestalen, der skal understrege den deseksualiserede og tronende stereotyp; og at kærlighedsgudinder kan være polymorft perverse. Hvad er det, hun ikke fortæller? Hvad som helst. Når det én gang er gjort, er der ikke noget tilbage. Som det ofte (men ikke altid) er tilfældet, taler hun i *soap-operaens* sprog og blokerer dermed for enhver identitet, det vil sige for de lag, der udgør identitet eller nærvær. Det er en vægring ved at fortælle (jeg skal ikke kunne sige, om den er bevidst). Som det gælder de fleste og måske alle selvbiografiske former, fungerer 'jeg' et som den mest raffinerede *shifter*, og den

kompleksitet kan man vælge at bruge eller ej, man kan vedkende sig den eller lade være. (Rimbauds „Je est un autre“ kan forstås på mindst to måder.) Darwin bruger for eksempel 1. person til at fremstille en yderst beskeden person. På en måde ligger der en retfærdiggørelse allerede i modstanden mod selvpromovering. Naturligvis må man stille spørgsmålet: „Hvor tæt på det andet, skrivende ‘jeg’, en central figur i det 19. og 20. århundredes videnskab, er fremstillingen?“ I lyset af den seneste mængde af værker om Darwin-Wallace kontroversen ser det ud til, at spørgsmålet må forblive ubesvaret. Darwins selvbiografi er selvfølgelig ikke bekendende overhovedet. Den afslører ingen intimiteter fra hans liv og frembyder faktisk kun få selvbiografiske detaljer. Der er i bogen en interessant passage om karakteren af hans hukommelse, som måske forklarer lidt af værkets form:

Min Hukommelse er omfattende, men lidt taaget, den er tilstrækkelig til at gøre mig forsigtig ved dunkelt at minde mig om, naar jeg har iagttaget eller læst noget, der staar i Modstrid med en Slutning, jeg er ved at drage, eller omvendt: støtter den - og efter en Tids Forløb kommer jeg som Regel i Tanker om, hvor jeg skal søge min Kilde. Paa eet Punkt er min Hukommelse svag: jeg har aldrig kunnet huske en Dato eller en Verslinje mere end et Par Dage.⁴

Det er interessant, at Darwin beskriver sin hukommelse som en blanding af intuition og tilfældighed, der almindeligvis forbindes med poetisk hukommelse snarere end med den videnskabelige, som vi (undtagen når det gælder teoretisk fysik) med rette eller urette forestiller os som præcis, øjeblikkelig og omfattende inden for et givet vidensfelt. Men hvis vi for et øjeblik vender tilbage til Hedy og bekendelsen, så er det bemærkelsesværdigt, at jo mere højspændt bekendelsestrangen er, jo mere intrikat bliver også spørgsmålet om det skjulte - selve bekendelsestrangen (det være sig i populærbiografier eller hos Jean-Jacques Rousseau eller Michel Leiris) tilføjer det fortællende ‘jeg’ en mistænkelig intentionaltitet og fortællingen et teleologisk motiv. Ofte er det, der bliver fortalt, noget andet end det, der synes at blive fortalt, eller det, der hævdes at blive fortalt. Hvad afslører Rousseau for ek-

sempel, når han afslører, at han plejede at blotte sig for skolepiger? Hvad er det, DeQuincy ikke fortæller, som stilen og hullerne i hans fortælling fortæller os? Nu er vi tilbage ved sagens kerne. Og jeg vil endnu engang vende tilbage til Hedy og modstanden mod identitet i hendes sprog. I den forbindelse er det indledende afsnit af Laura Ridings *The Telling* signifikant:

Der kan fortælles noget om os, som vi alle venter på bliver fortalt. I vor uvillede uvidenhed har vi travlt med at lytte til historier om livet i gamle dage, livet i dag, og det liv vi kunne ønske os - begærlige efter noget at fordrive den ubesvarede nysgerrigheds tid med. Vi ved, at vi er forklarlige og uforklarede. Mange af de mindre ting, som angår os, er blevet fortalt, men de store ting er ufortalte, og intet kan udfylde deres plads. Hvad vi end måtte lære, som ikke er om os selv, men som vi skal vide om den verden, vi lever i, vil på samme måde efterlade tomrummet tomt. Indtil den manglende historie om os er fortalt, vil ingen anden fortælling være os nok: Vi vil vedblivende længes efter den.

Selvom jeg ikke er sikker på, hvad hun siger om det at fortælle, så er jeg sikker på, at hendes sprog kommer tæt på sin egen modstand og at det i sig selv ér - fortælling. Der er altså tale om en nødvendighed, som vi viger uden om og vender tilbage til, eller føres tilbage til, i forventning om en umulig fortælling.

Faktisk nyder jeg populærbiografiens endimensionalitet (måske har den en tomhed, jeg søgte i min forfatterbiografi). Den har i alle tilfælde en særlig sproglig kolorit, som jeg sammen med andre sprogfarver forsøgte at bruge i „The End of the Ice Age“ i en slags falsk selvbiografisk collage, der måske ville vise sig at passe på en prik. Jeg var også interesseret i så at sige at glatte sømmene ud, så det ene sprog kunne flyde direkte over i det andet; Hedys, for eksempel, over i Rimbauds visionære stil og videre over i Amos Tutuolas eventyrfortælling og så videre. (Når jeg nu genkalder mig det, tror jeg også, at jeg i baghovedet må have haft i det mindste en fornemmelse af den 'sjæle-rejse', man i poetisk form kan finde i for eksempel *Ch'u Tz'u*-sangene fra det 3. årh. f. Kr., som selv er udløbere af tidlige shamanistiske hymner og sange, og som vi har fået overleveret gennem blandt

andre Dante, den kabbalistiske litteratur og den franske symbolismes *voyage imaginaire*.) Jeg har sikkert også arbejdet med de forskydningsmekanismer som er i sproget, selvom det - når jeg nu siger det - meget vel kan være en slags 1. persons-bedrag. *Nu* tror jeg, det var det jeg gjorde; *dengang* troede jeg, at jeg skrev.

For mig at se er der her en spændende parallel til Bob Perelmans bog med den meget nøjagtige titel *En Selvbiografi*, som trækker på Stendhals *Vie de Henri Brulard*, Shackletons memoirer og Mozarts breve; altså tre liv i tre stilarter. Resultatet er et komplekst og ironisk dokument. Et lille stykke inde i bogen står der for eksempel: „Men vær forvisset om, kære Far, at dette er mine helt egne følelser, som jeg ikke har lånt fra nogen.“ Det er dobbelt ironisk, eftersom værket bogstavelig talt er lånt; men det, det står for - det, det bliver til - er ikke på nogen måde lånt, men et enestående udtryk for æstetisk identitet, en afslørende handling, der taler klart om fortællerens hensigt, om en fortæller, der ikke taler, eller som kun taler gennem andre. Man kan måske endda sige, at han netop taler i kraft af sin tilsløring? Værket viser tydeligt 'jeg'ets' andethed i selvbiografien, at dets afstand i tid og tæthed er opdigtet. (Dostojevski fremstiller selvbiografien som en *bevidst* henvendelse til denne „anden“ eller „broder“.) En yderligere implikation og ironi er, at vi som læsere eller lånere af disse stemmer ikke synes at have større afstand til dem, end deres opfindere har. Stemmerne er på en måde lige så meget vores som deres. Selvbiografiens „jeg følte...“ eller „jeg tænkte...“ eksisterer i kraft af og kan kun opfattes gennem forskelle (ligesom sproget selv, hvis vi følger Saussures model). ('Forskell' gør her identitet, enshed, lighed og rim til forskelfunktioner.) Hvis ikke den perceptuelle bevidsthed forandrede sig i tid, ville forfatteren ikke have et sprog til at beskrive erfaring, og der ville ikke være noget liv at fortælle. Der ville heller ikke være nogen erindring. Selv en stammes erindring, som bygger på og forstærker et *stasis*-ideal, frembringer forandring qua formidling, dvs. gennem en udveksling mellem energi og orden. Philip Morrison har i „On Broken Symmetries“ den pointe, at man i den fysiske verden „køber orden for energi“. I den fysiske verden er der forskellige grader af

symmetrier (for eksempel mellem krystaller og sub-atomare partikler), men de er aldrig fuldkomne. Absolut symmetri er kun teoretisk mulig ved præcis 0 grader, men så vil formationsraten også være 0, og intet vil ske. Så der vil altid være forskelle, grader og variationer, gennem hvilke vi opfatter. Selvbiografiens jeg-jeg symmetri manifesterer forskellige grader af uorden, og værket realiseres inden for denne fraktur. Og - som i den fysiske verden - er det tiden (den finite varighed af hændelser; den infinite forlængelse af tilfældig sandsynlighed) der sikrer disse forstyrrelser og variationer.

Problemet med selvbiografiens fortælle tid er lige så mangesidet som spørgsmålet om person og erindring. I én indlysende henseende er fortælle tiden skriftens øjeblik („Jeg følte smerte“ bliver til „jeg husker, at jeg følte smerte“ bliver til „jeg sidder nu og husker, at jeg følte smerte“ bliver til „jeg sidder og skriver om, at jeg sidder og husker, at jeg følte smerte“, som bliver til hvad? - måske en tilnærmelse til det, William James kaldte 'bevidsthed'). Og *når* det er gjort, er det ikke længere i fortælle tid, som så måske findes i det felt, hvor læseren er modtager af denne mere og mere komplekst kodede repræsentation. Tid *er*, som Platon udlægger det; men i så fald, hvornår? Mens jeg skriver det her, kravler et lille insekt med gyldne vinger rundt på papiret; det er lige faldet ud over kanten på min skriveblok; det ligger og spræller med benene i vejret på egetræsbordet; men ikke nu, hvor jeg skriver det ind på maskine, og ikke nu, hvor jeg fortæller det til dig næste torsdag på et fastsat tidspunkt. (Det er lørdag aften, og jeg er netop kommet hjem efter at have været inde at se Carla Harrymans skuespil. I teatret gav Barrett Watten mig et eksemplar af sin nye bog. Jeg slår op på første side og læser: „Indrøm at dine studier er forbi. Begræns dig til dine memoirer. Identitet er kun naturligt. Bliv nu personen i dit liv. Begynd at skrive selvbiografi.“) Eller det jeg skrev i min notesbog den 21. juni:

Problemet i min Langton-forelæsning: Hvis jeg ikke skriver dette lige nu, siger jeg det så nu? - Husker jeg overhovedet? - etc.... Og hvad med det, jeg skjuler her (og nu). Hvad for eksempel med det, jeg lavede i dag (i morgen), som jeg ikke ønsker, at nogle af eller alle de tilstedeværende

skal vide - eller hvis jeg ønskede, at de skulle vide alt om, hvad jeg lavede i dag (i går, i morgen), hvad er det så egentlig, jeg derigennem vil have dem til at tro, de ved 'om mig': At jeg er rensset gennem bekendelse? At jeg ikke har noget at skjule? At alt det jeg eller alle andre gør skulle være af interesse? At det var en anden, der gjorde det, forklædt i min hud?

Forskellige former for nervøsitet. Jeg tror ikke længere, at lyde kan forstyrre mig, selv om jeg ganske vist ikke får udrettet noget for tiden. Men selvfølgelig: Jo dybere man graver, jo mere stille bliver der; jo mindre angst man bliver, jo mere stille bliver der.

(6. oktober, 1915)

Og tilbage til mine egne notater fra 19. maj i år:

Essensen i Yeats' *The Trembling of the Veil* er en række portrætter og observationer, æstetiske og spiritualistiske teorier... som munder ud i en analyse af en mental attitude. Alle 'intime' begivenheder er væk, og alligevel har man en fornemmelse af digterens intime nærvær (sådan som han ønsker at være nærværende).

Måske ligner det hans opfattelse af lyrik som „abstrakt og øjeblikkeligt“? Ligesom Darwin og Adams, bruger han den selvudslettende trope, der paradoksalt nok delvist er en projektion af jeg'et - en fremgangsmåde, der er almindelig nok i selvbiografien til at være ekstremt vanskelig at gengive i sin alvor.

I Must We Mean What We Say taler Stanley Cavell om, hvordan filosofien altid har gjort brug af dogmet imod potentiel intellektuel konkurrence, og brug af bekendelsen imod dogmet:

Uimodtagelig for filosofiske dogmer, valgte Wittgenstein bekendelsen og geniscesatte sin diskurs. Den indeholder alt hvad seriøse bekendelser skal indeholde: Den fulde erkendelse af fristelsen („Jeg vil gerne sige...“, „Jeg har lyst til at sige...“; „Her er trangen meget stærk...“) og en vilje til at gå i rette med og modstå den... (Fristelsens og korrektionens stemmer er antagonistiske hos Wittgenstein). Når man går til bekendelse, skal man ikke forklare eller retfærdiggøre sig, men beskrive, hvordan det er fat. Og i modsætning til dogmet er bekendelsen ikke noget, man skal tro på, men afprøve og acceptere eller afvise.

(Jeg synes at have ladet 'tiden' bag mig, men det er måske bare en konsekvens af at tale på denne måde.) Et værk, hvor alle *konventionelle* erfaringsdata strengt er sorteret fra, fremlægges altså som bekendelse. Det er interessant med Cavell at betragte Wittgensteins værk som et projekt, der sigter mod bekendelse og selverkendelse - tømt for de erindringer og den information, man normalt forbinder hermed. Givet Wittgensteins beundring for Augustin er det også tydeligt, at deres projekter kan sammenlignes, at de begge undersøger virkemidlerne i deres egen undersøgelse, og at det fører til raffinerede - og på en måde blotlagte - metoder (eller ritualer?) til undvigelse og udeladelse. (Der er for eksempel Wittgensteins forskydningsstrategi, når han diskuterer dagligsprogets tilsløringer, kløften mellem det, der siges, og det, der menes.) Det minder mig om den hermetiske intensitet i Roland Barthes' selvbiografiske essay - „par lui-même“, som franskmændene siger, eller *Af mig selv*, som det hedder i oversættelsen - der er en enestående dokumentation af den isolerede og isolerende selvransagelse og en explicit erkendelse af dens lukkede sprog. Jeg kan kun komme i tanke om få andre tekster (Kafkas dagbøger), der så radikalt driver den talendes udspaltninger til et punkt, hvor definitioner bliver til græskafledte neologismer - ord, som er konstruerede 'par lui-même', og som for at kunne forstås, kræver en koncentreret hermeneutisk indsats af læseren. Kun enkelte gange bryder han mønstret for at remse ting op, han føler „ikke kan være af interesse for nogen“, og pludselig lyder han mistænkelig meget som en forfatter af den såkaldte New Yorker-skole:

Jeg elsker: salat, kanel, ost, chilipeber, marcipan, duften af nyslået hø (jeg ville ønske, at en 'fin næse' ville fremstille en sådan duft), roser, pæoner, lavendel, champagne, bevægelige politiske holdninger, Glenn Gould, ekstremt kolde øl, flade hovedpuder, ristet brød, Havannacigarer, Händel, begrænsede spadsereture, pærer, lyse ferskner eller blodferskner, kirsebær, farver, ure, kuglepenne, fjerpenne, efterretter, groft salt, realistiske romaner, klaver, kaffe, Pollock, Twombly, al romantisk musik, Sartre, Brecht, Verne, Fourier, Eisenstein, toge, médoc-vin, bouzy-vin, at

have penge, Bouvard og Pécuchet, at gå i sandaler om aftenen på små veje i Sydvestfrankrig, Marx-brothers, bjergboeren klokken syv om morgenen når man kommer ud af Salamanca, osv.

Jeg elsker ikke: hvide skødehunde, kvinder iført bukser, geranier, jordbær, cembalo, Miró, tautologier, tegnefilm, Arthur Rubinstein, villaer, eftermiddage, Satie, Bartok, Vivaldi, at telefonere, børnekor, Chopins klaverkoncerter, burgundisk folkedans, Renæssancedanse, orgelmusik, M. A. Charpentier, hans trompeter og pauker, det politiske seksuelle, scener, initiativer, troskab, spontaneitet, sammenkomster om aftenen med folk jeg ikke kender, osv.

Værket repræsenterer en modstand mod den slags friheder, selv når de tages. Bemærkninger af denne type kontekstualiseres som trivielle (som en mindre viden) og kun sådan er Barthes fri til at gøre dem.

Jeg elsker/elsker ikke: det har ingen betydning for nogen; det har tilsyneladende ingen mening. Og dog betyder alt dette: min krop er ikke den samme som din.⁵

Og sådan kastes 'kroppen' tilbage i en analytisk distance - og alligevel bydes den til - ligesom Hedy Lamarr på en gang faldbyder sig selv og en konventionel undskyldning. Det er en erotisk taktik, vi alle på et eller andet tidspunkt har taget del i, ekstasen - *ex-stasis* - og mig; jeg vidste ikke, det var så ladet.

Men vi *ved*, det er ladet, eller håber det er det, eller i det mindste engang var det, eller var det mindst én gang. Jeg sidder trods alt her og taler, tunge og kæbe bevæger sig, drøbelen er i en bestemt svingning, som bestemmer min intonering. Jeg sidder trods alt lige så stille her og skriver og så videre, hverken hér eller dér, men på et givet tidspunkt..

I sin diskussion af *shifters* spørger Emile Benveniste:

...hvad er det så for en realitet, som jeg eller du refererer til? Det er udelukkende en 'diskursiv realitet', og det er det mærkelige. Jeg kan kun defineres ved 'stedsangivelse', ikke som et nominelt tegn ved objekter. Jeg betegner 'den person, der i dette diskursive øjeblik ytrer sig som jeg.' Dette øjeblik er per definition unikt og har kun gyldighed i kraft heraf.

Hvis jeg opfatter to på hinanden følgende diskursive øjeblikke, begge indeholdende et jeg og ytret med den samme stemme, har jeg ingen garanti for, at en af dem ikke er indirekte tale, et citat i hvilket jeg'et kunne erstattes med en anden.

Det er ingen nyhed for digterne, det var ikke engang en nyhed for Aristoteles, Quintillian eller Dionysos fra Halikarnassos i deres spekulationer over fortællingens og retorikkens triadiske kommunikation. Og digtere og fiktionsforfattere har altid spillet på mulighederne for strukturel tvetydighed, på at skjule stemmens kilde (kilder) i en række af mulige identiteter. Det skyldes delvis at digtere ikke er - og aldrig har været - helt sikre på, hvem det er der taler. Jeg sidder nu (næsten lige nu) og kigger på et middelalder-træsnit af en digter, der sidder lænet ind over sit bord, mens et lille væsen med vinger hvisker i hans øre (ligesom Hermes blev kaldt Hviskeren fordi han overbragte poetiske - ofte erotiske - meddelelser). Som Blake fortæller os i første strofe: En lille fe satte sig på hans bord og dikterede ham *Europe*. Eller i hans brev til Thomas Butts om at skrive *Milton*, „Jeg har skrevet digtet direkte fra Diktat, tolv eller nogle gange tyve eller tredive linier i træk, uden Forsæt & nogle gange endda mod min Vilje...“ Det er bl.a. sådan nogle komplikationer af plottet, der forstærker opfattelsen af poesi (her mener jeg 'poetisk sprog', ikke bare lyrik) som hermetisk og lukket selv i sin mest profetisk visionære form, som når sproget hos Blake er ment som både åbent og åbenbarende. Og det er indlysende, at poesien i større eller mindre grad må være i en dialektik mellem tilsløring og afsløring, og at graden af information i høj grad stammer fra poesiens spil inden for denne dynamik. Al tale, selv en 'gennemsigtig' videnskabelig og logisk diskurs, har del heri. Det, der imidlertid er af betydning, er den gennemgribende brug af *shifters*, tempus, fortælle tid osv. i poetisk tale, især i dens mest koncentrerede former. Resultatet er ofte, at grammatikken radikalt opløses (og det begrænser sig absolut ikke til indlysende nutidige manifestationer; en sonet af Shakespeare ville være et ligeså godt eksempel). I denne forbindelse bemærker Michel Rifaterre i *The Semiotics of Poetry*, at

„sprogkonventionernes arbitraritet snarere synes at mindskes efterhånden som teksten bliver afvigende og ikke-grammatisk end omvendt.“ Poesien synes ofte at tale til et selv såvel som til en anden såvel som til selvet som en anden og det sker i en samtidighed, der rummer en erkendelse af 'identitetens' flygtige mangfoldighed. Poesien er heuristisk, altså en metode til opdagelse, hvorigennem identitet kan blive negeret eller komme til at stå i negativ. Et umiddelbart resultat er, at det selvbiografiske stof konstituerer sig anderledes og at erindringen fungerer anderledes end i en lineær fortælling. (Jeg prøver ikke at benægte, at en stor del af poesien er fortællende og mere eller mindre diskursiv.) Ved at stille diskursens iboende kompleksiteter og komplekse muligheder i forgrunden bliver det poetiske sprog paradoksalt nok ofte mere direkte i sit udsagn end tilsyneladende mere enkle former; undvigelser, forskydninger, gentagelser osv. står som umiddelbare dele af budskabet. Jeg har beskrevet, hvordan selvbiografiske og bekendende former (der markerer deres funktion som afsløring) ofte øger tilsløringen ved at maskere eller ignorere visse diskursive elementer. I modsætning hertil kan det poetiske sprog med sin tilsyneladende tilsløring formidle både erkendelse og nærvær gennem sin form og gennem sine antydninger af en anden opfattelse af erfaring, tid og erindring. Med andre ord: det, der opfattes som *et tegn på* åbenhed - konventionel orden i fortællingen - kan stå for noget skjult; og det, der generelt opfattes som *tegn på* tilbageholdenhed eller undvigelse - *ellipse, perifrase* etc. - kan fra en anden synsvinkel stå for åbenhed. Et aktuelt eksempel på det, jeg taler om, er Lyn Hejinians *My Life*, hvor det selvbiografiske stof organiserer sig som *melos* eller i en melodisk form. Givet den begrænsede anvendelighed af sådanne kategorier, forekommer *My Life* mig at være en forunderlig transformation af fortælling til en udvidet lyrisk form, og resultatet er et forandret forhold til 'data' i den personlige erfaring. Tiden vendes og vender tilbage, og syntaksen gøres explicit lig med 'fortælling', så hver enkelt sætning „skal være hele fortællingen“ inden for fortællingen om det hele. I introduktionen til *Mind and Nature* siger Gregory Bateson: „I virkeligheden er den rigtige måde at

tænke det relationelle mønster at betragte det som *primært* (hvad det så end betyder) en dans mellem gensidigt påvirkelige dele, og kun sekundært som bestemt af forskellige fysiske grænser og af de grænser organismer typisk befinder sig indenfor." Her tænker jeg også på Prousts forsøg på at forvandle ikke hukommelsen, men erindringen til erfaring. Og et par dage efter jeg havde modtaget *My Life*, kom David Bromniges *My Poetry* - to genitiver på en uge. Jeg vil slutte af med det indledende afsnit fra Rimbauds *En Sæson i Helvede*:

Engang, hvis jeg husker rigtigt, var mit liv en fest, hvor alle hjerter åbnede sig, og alle vine flød.

En aften satte jeg skønheden på mine knæ - jeg fandt hende bitter - og jeg hånede hende.

Jeg rustede mig mod retfærdigheden.

Jeg flygtede. Å hekse, å ulykke, det er jer, min skat er blevet betroet!

Det lykkedes mig at få alt menneskeligt håb til at forsvinde fra bevidstheden. Som et vildt dyr sprang jeg ubønhørligt på enhver glæde, for at kvæle den. Jeg sendte bud efter bødlerne, for at gnave deres geværkolber, mens jeg døde. Jeg sendte bud efter alle plager, for at lade mig kvæle i sand og blod. Ulykken var min guddom. Jeg strakte mig i elendigheden. Jeg tørrede mig i forbrydelsens atmosfære. Jeg lavede gode numre med galskaben.

Og foråret bragte mig den vanvittiges frygtelige latter.

Men for nylig fandt jeg mig selv på nippet til at gi mit sidste KVÆK! Jeg tænkte på at lede efter nøglen til det gamle gilde, hvor jeg måske ville få min appetit igen.

Barmhjertighed er denne nøgle. - Dette indfald beviser, at jeg har drømt:

„Du vil forblive hyæne, etc.....“, protesterer djævelen, der kronede mig med så dejlige valmuer. „Opnå døden med din appetit, din egoisme og alle dine dødssynder!“

Å, nu har jeg fået mere end nok: - Men, kære Satan, jeg bønfalder dig, et mindre vredt blik! Og mens vi venter på nogle små, forsinkede nederdrægtigheder, du der elsker skribentens manglende evne til at beskrive eller forklare, for dig løsriver jeg disse få, afskyelige blade fra min notesbog over en fordømt.⁶

Oversat af Jens Pedersen
Redaktion Marianne Huang og Mette Jørgensen

Artiklen er oversat fra „Autobiografi, Memory and Mechanisms of Concealment“, in *Writing/Talkes*, ed. Bob Perelman, Carbon-dale and Edwardsville, 1985

Hvor intet andet er angivet er citater oversat af redaktionen.

Noter

¹ Citeret efter A. Augustinus, *Augustins Bekendelser*, (X. Bog, 16) p. 192. Oversat af Torben Damsholt. Sankt Ansgars Forlag 1988.

² Citeret efter *Platons Skrifter*, Bd. VIII, „Timaios“, pp. 48-49. Udg. ved Carsten Høeg og Hans Ræder. Oversat af Povl Johs. Jensen. Kbh. 1940.

³ „The End of the Ice Age“ er oversat af Anna Birgit Neergaard og Hans-Erik Larsen.

⁴ Citeret efter *Hasselbalchs Kultur-Bibliotek*, Bd. XXII: *Charles Darwin: Selvbiografi*, p. 58. Red. af Jacob Paludan. Oversat af Christian Stub-Jørgensen. Kbh. 1943.

⁵ Citeret efter Roland Barthes : *Af mig selv*. Oversat af Steffen Nordahl Lund. Kbh. 1988.

⁶ Citeret efter Arthur Rimbaud: *En sæson i helvede*. p. 7. gendigtet af Rolf Gjedsted. Kbh. 1972.