

## Landmærker

### En fortælling om den amerikanske writing workshop

Mette Jørgensen

Hvad er hemmeligheden bag en god novelle?

Således indleder Katrina Kenison sit forord til *The Best American Short Stories 1991*, og hun fortsætter (nødvendigvis) med at afvise spørgsmålet som irrelevant, fordi enhver god historie har sin egen stemme, sit eget tema, sin egen ramme. Samtidig karakteriserer Kenison den gode historie som en repræsentant for vores universelle søgen efter sammenhæng og forbindelse; hun giver udtryk for sin dybe respekt for den bredde af menneskelig erfaring, hun mener at genfinde i sin læsning.

Måske stiller Kenison ikke så meget spørgsmålet, fordi hun forventer (eller ønsker) at finde et svar, men fordi, som hun selv skriver:

*For nogle få år siden, var man visse steder bekymret for, om den hastige udbredelse af writing skoler og workshops ville resultere i en homogeniseret fiktion, der teknisk set var kyndigt udført, men som manglede lidenskab og originalitet.<sup>1</sup>*

Hendes forsvar: "Vores bedste fiktionsforfattere er ikke i fare", bliver således begrundet med hendes indledende spørgsmåls irrelevans, samtidig med at hun priser teksternes humane slægtskab.

*The Best American Short Stories 1991* er en best-selling samling klassisk realistiske noveller. "What is the secret of a good short story?" – "Hvad er hemmeligheden bag en god novelle?"

Jeg undres og irriteres over spørgsmålet, fordi det i sin manglende nysgerrighed og sine indbyggede definitioner besvarer sig selv: Kenison søger i "good" og "story" den universelle quest efter sammenhæng: Den menneskelige historie, men hun genkender ikke i spørgsmålet sit eget menneskelige behov for sammenhæng.

Ligeledes har diskussionen om writing workshoppen ensretning af den amerikanske fiktion i højere grad handlet om, hvor vidt litteraturen vil overleve den institutionelle indflydelse (mon ikke den vil?) og bevare sine kunstneriske kvaliteter: "Lidenskab" og "originalitet", end om workshoppen eksistens som udtryk for ønsket om menneskeligt fællesskab. Og workshoppen tilbyder netop den skrivende økonomisk støtte, muligheder for publikation, og ikke mindst en læser. Det vil sige, at workshoppen konkrete fundament paradoksalt nok betegner et menneskeligt fællesskab, men samtidig vedkender workshoppen sig sjældent den autoritetskonflikt, som uundgåeligt må opstå i den faktiske forbindelse mellem workshop-tekstens afsender og modtager.

På den ene side er læserens rolle forankret i skriveprocessen som tæt

forbundet med et menneskeligt behov for håndgribelig og sanselig mening: Hvis læseren findes, er kommunikation mulig og vil tilfredsstillende handlingen 'at-skrive', idet handlingen 'at-læse' giver udtryk for forståelse. Teksten får et (for)mål. På den anden side kompromitteres tilsyneladende tekstens kunstneriske kvaliteter, hvis den litterære tekst gør sig afhængig af en empirisk læser — det være sig forlag, købende læsere, anmeldere og litterære kritikere. Det fiktive univers kan ikke retfærdiggøre nødvendigheden af en faktisk læser, så forfatteren må placere eller placerer sig udenfor en simpel kommunikationscirkel i gudommelige forestillinger om enestående talent og genialitet. Forfatteren kan dermed heller ikke lastes for modtagerens læsning; ved at glemme behovet for læseren, kan han også glemme, at tekstens endelige mål faktisk er fuldstændigt uforudsigeligt.

Kenisons umulige spørgsmål fastholder på sin vis forfatterens autoritet, når hun tildeler dennes litteratur en mystik af metafysisk uforklarlighed i sit forsvar af den menneskelige historie, men i spørgsmålets konsekvens mister netop autoriteten sin menneskelighed: Måske handler konflikten mellem afsender og modtager ikke så meget om at besidde magten, men snarere om at slippe for magtens tyngde.

I 1989 besøgte jeg i løbet af fire måneder tre workshops på Iowa Writers' Workshop, University of Iowa i USA. Som hvert år havde stedet optaget 25 nye studerende, håndplukket ud af en ansøgningsskare på omkring 800. Et indsendt manuskript var blevet vurderet på basis af kriterier om talent og litterær kvalitet. Et typisk tekstudtryk var novellen, der leverede et klassisk plot med hovedpersoner i en virkelighedsnær indramning. I hver enkelt workshop sad 12 kommende forfattere og afgav en bedømmelse af en medstuderendes tekst, mens tekstens ejer tavst måtte lytte til de talte ords autoritet over hendes fiktions univers. Rummet var en barsk verden af sammenbidte tænder, gråd, ambitioner, nederlag og sejre.

Iowa Writers' Workshop blev, som den første i USA, grundlagt i 1939, på et tidspunkt, hvor dens funktion betød en legalisering af den litterære forfatters arbejde. Samtidig skabte workshoppen, med sin geografiske placering i midtvesten, et centrum for nye litterære strømninger, da lokale forfattere begyndte at skrive om værdierne og livet i deres eget miljø, blandt andet som modvægt til østkystens mere veletablerede kulturelle forum. Landet blev ikke længere kun defineret som byens modsætning og underordnet dennes overlegne kultur, men blev betragtet som en vigtig del af hele den amerikanske nations identitet.

Ikke for ingenting kaldes Iowa i dag 'Heartland of America'.

I dag er der mere end 250 workshops fordelt på universiteter i hele landet, og deraf omkring 40 writing programs, der fungerer på linie med andre hovedfagsstudier, og som afsluttes efter to år med en M.F.A.-grad — Master of Fine Arts. Iowa Writers' Workshop er stadig den mest anerkendte i landet, med Stanford, University of California at Irvine og

Columbia University som nærmeste rivaler.

Den nuværende leder af Iowa Writers' Workshop, Frank Conroy, betragter klart de 'bedre' workshops som et betydningsfuldt led mellem forfatter og forlag. En slags forhandler af litteratur mellem den akademiske verden og den kommercielle industri: "I gamle dage ville forlagsredaktørerne arbejde med en ung forfatter i lang tid (...) De bedre writing skoler har overtaget det ansvar".

Frank Conroy talte til mig med stor overbevisning og arrogance; han værnede om workshopkens berettigelse. En mand midt i halvtredserne, forfatter af en selvbiografisk roman fra 1967, *Stoptime*, og novellesamlingen *Midair* fra 1985, og som i dag er millionær på en endnu ufærdig roman, blandt andet fordi hans forlag har solgt filmrettighederne til Hollywood.

I 1989 så jeg fra workshopkens vinduer Iowa River tage farve efter de først frodigt grønne, siden gyldent røde løvtræer, for til sidst at blive dækket af is og sne. Måske forstod jeg bare ikke den amerikanske workshop-forfatters pragmatiske forhold til teksten. "Lev som en bourgeois, så du kan skrive som en revolutionær", citerede Frank Conroy Flaubert. Jeg fik øje på den amerikanske workshop som en industri, der brødføder ikke blot kommende forfattere, men også etablerede forfattere, ved at tilbyde dels legater og dels undervisningsjobs, som er mindre tidskrævende end et traditionelt 8-16 arbejde. Et vandhul for tørstende kunstnere i et påtrængende stort land, som på den ene side bærer muligheden for økonomisk succes, og som på den anden side skaber den kvantitative konkurrence, der følger med den amerikanske drøm: "Få dit eget... hjem, liv, sprog."

Grundlæggeren og leder af Iowa Writers' Workshop indtil 1965, Paul Engle, beskrev workshoppen som værende "ikke kun en metodisk kritik af digtets og fiktionens teknik. For mig betød det en fuldstændig fordybelse i, hvad creative writing har været i den moderne verden". Paul Engle modtog i 1932 sin M.A. fra the University of Iowa med en digtsamling (*Worn Earth*) som speciale, og som i 1931 var blevet udgivet af Yale University Press.

Paul Engle talte til mig med stor entusiasme, viden og bitterhed: En gammel mand, der knugede med begge hænder om et tekus med ren vodka, og som ivrigt berettede om en fortid, de fleste på nutidens workshop havde glemt.

I begyndelsen af dette århundrede var der, som sagt, en tendens til i USA at afvise den litterære værdi af samtidens amerikanske litteratur, især hvis den skrev om eller kom fra provinsen. Den litterære tradition kom fra Europa, og ny litteratur blev (og bliver) analyseret på denne traditions betingelser. Derudover var disse studier primært baseret på historiske og filologiske informationer, selv om universiteterne fra 1920'erne i højere grad end før var blevet involveret i den litteratur-kritiske debat, og litteraturstudiet ikke længere blot var et spørgsmål om at læse litteratur, men også at skrive om litteratur. En underviser måtte, for at kunne under-

vide i litteratur fra en bestemt periode, være uddannet i den respektive periodes historie. Inden for denne litteraturopfattelse, som fastlåst i fortidens historie, var det naturligvis umuligt at bestemme den blivende værdi af et nutidigt værk.

Indenfor 'American Studies' på universiteterne blev også amerikansk litteratur betragtet som et produkt af den amerikanske kultur og dennes historiske omstændigheder. Dog havde 'American Studies' efterhånden fået status som et selvstændigt fag på Engelsk institutterne, hvilket måske var et udtryk for et mindreværd overfor den veletablerede europæiske kulturtradition, men også fordi man søgte at finde en samlet teori om amerikansk litteratur, der kunne reflektere den nationale kultur. I sagens natur måtte creative writing kurser fokusere på den virkelige og nuværende forfatter og kunne på den måde legalisere samtidens amerikanske litteratur, og dermed kultur. Creative writing skulle ikke "lære noget menneske at skrive litteratur", forklarede Paul Engle, og det opstod dermed ikke som kontrast til den gængse litteraturopfattelse, men fordi det lod sig forene med den litteraturkritiske ånd på det amerikanske universitet.

Creative writing er i dag blevet integreret på det amerikanske universitet, tilsyneladende som en ny disciplin, men på samme tid fastlåst i de samme dogmer og metafysiske sprog som er grundlaget for den litteraturkritik, der har sine rødder på universitetet.

I USA, mere end i andre lande, har ekspansionen af hovedfagstudierne – især efter 2. verdenskrig – haft stor indflydelse på produktionen af litteraturkritik, blandt andet fordi der kræves et omfattende curriculum vitae for at få fast stilling på universitetet, og kritiske værker er efterhånden blevet det vigtigste område, hvorpå ens akademiske forudsætninger bedømmes. Samtidig har litteraturkritikere på universitetet også opdaget, at nyskabelse er mulig ved blot at undersøge og tage kritisk stilling til de påstande tidligere kritiske, litterære eller kulturelle synspunkter har været afhængige af. Assimilationen i USA af udenlandsk tænkning har praktisk talt kun fundet sted på universitetsplan, og det har resulteret i, at teori er blevet en akademisk aktivitet, men at denne indenfor universitetets mure er anti-disciplinær, fordi den ikke kun udfordrer rammerne for de forskellige fagområder, hvis legale status universitetsstrukturen afhænger af, men også disse fagområders krav på egenhændigt at bedømme tekster, der ligger indenfor deres område. Nye discipliner indenfor litteraturstudiet omfatter blandt andet lingvistik, feminisme, psykoanalyse, marxisme, strukturalisme og dekonstruktion. Jonathan Culler fremhæver i *Framing the Sign* betydningen af disse forskellige teoretiske retninger, fordi de har "opdaget en fundamental 'litterariness' i ikke-litterære fænomener" ved at "identificere det litterære ikke som et marginalet fænomen, men som en logik af betydning, der afføder mange forskellige slags meninger."<sup>2</sup>

Alligevel har teorien haft en forholdsmæssig fattig indflydelse på den traditionelle opfattelse af litteratur, det vil sige, som den undervises og

lanceres. På linie med creative writing har udviklingen af teori åbnet nye fagområder på institutterne, men samtidig er den traditionelle universitetsstruktur blevet fastholdt. Det vil sige, at litteraturteorier paradoksalt nok er blevet isolerede specialområder, hvor fagfolk taler og skriver til hinanden, selv om det teoretiske indhold meget ofte overskrider grænsen mellem mange forskellige fagområder.

Populariteten i USA af nyere teori hænger derfor oftest sammen med dens brugbarhed i den bestående universitetsstruktur. Læser-orienteret litteraturteori har haft betydelig succes, fordi teorien kan bruges metodisk i faktiske kommunikationssituationer som for eksempel undervisning. Og i de tilfælde, hvor 'dekonstruktion' har vundet indpas på amerikanske universiteter, er konsekvensen til dels blevet en litteraturkritik, der fratager teksten egne betydningssammenhænge, og i stedet lægger disse over på læsningernes vægtighed, hvor den ene læsning kan optræde som mere korrekt (*proper*) end den anden.

Men, hvis teoretiske refleksioner skal retfærdiggøre sig selv gennem en mere eller mindre pædagogisk brugbarhed, når nytænkningen ikke særlig langt, fordi pædagogisk brugbarhed forbinder forståelse af litteratur med en jagt på håndgribelig mening. På den anden side modsætter forestillingerne om litteratur sig, at tekstens skæbne kan være relativ, fordi det synes at undergrave den litterære teksts universelle værdier. Altså må disse mere eller mindre uforklarlige værdier findes i forventningerne til forfatterens talent og kreative fantasi.

På Iowa Writers' Workshop har den største indflydelse fra nyere teori været en direkte modstand og en tilbagevenden til det 'realistiske' og 'personlige' udtryk i litteraturen. Forfatterens værk bliver bedømt på baggrund af normer, hvis historiske afstand synes at retfærdiggøre deres validitet. Samtidig har læseren fået en plads ved bordet, både i kraft af den metodiske og pragmatiske litteraturkritik på universitetet, og i kraft af et efterhånden tæt forhold til forlagsbranchen. Et litteratursyn, der altså omfavner både den institutionelle og den kommercielle verden, men som også nedbryder en skelnen mellem læsning og tolkning. Forfatteren er stedse blevet pålagt en autoritet, der tilsyneladende opfinder en sammenhæng mellem litteraturens nødvendige uforklarlighed og nødvendigheden af håndgribelig mening. Eller sagt med andre ord: En tilstræbt symbiose indenfor universitetets mure mellem creative writing og grænseoverskridende litteraturteori lader sig ikke gøre, fordi alle parter har fastholdt de institutionelle idealer om den litterære forfatter: Alkymisten, der udretter mirakler.



## Rum 1

## På Workshopen efter jeg havde læst mit digt højt

På een gang siger alle i rummet ingenting. De fortsætter med det og jeg begynder at forstå det ikke er fordi de er stumme. Endelig

siger fyren fra Bay Area der bærer sin religion på ydersiden af tøjet at han vældig godt kan lide digtet men han ved ikke rigtig hvorfor og stilheden

sænker sig igen indtil en eller anden siger at hun kun har et par bittesmå forslag så som at fjerne de første tre strofer samt

alle adjektiver undtagen 'glat' og 'lækker' i de resterende fire linier. En fyr som ikke har sagt et ord i tre dage siger

at han også kan lide digtet men undrer sig over hvorfor det blev skrevet og siden jeg heller ikke ved det og ikke engang ved om jeg skulle

er jeg taknemmelig for reglen om at jeg ikke kan sige noget nu. En eller anden jeg tror det er psykoanalytikeren fra Seattle

siger at der ikke er opnået nogen følelse og jeg spekulerer på om der nogensinde er. Kvinden på min venstre side som lige har haft et prosadigt i *Green Thumbs & Geoducks*

siger at åbningsstrofen er utrolig og anerkendelsen nærmer sig et lykkeligt øjeblik

indtil det går op for mig at hun mener usandsynlig.

Men jeg har også mine forsvarer og MFA'en fra Iowa som tror at du'et er et jeg og de'et et vi og dengang et nu

vil gerne rose den måde den fundamentale nihilisme i digtets begivenhed tjener til at underminere dets ordvalgs formalitet. En typisk kommentar fra dig

siger jeg til mig selv. En anden beundrer den zenagtige polaritet i det afsluttende billede på trods af den lettere latterliggørende symbolisme i fåreekskrementer og han elsker den måde hvorpå

de tre clichéer i den næstsidste strofe bliver reddet af den skamløse selv-udnyttende dristighed. Læreren spørger hvad med den sidste linie

og fyren med den tilkendegivne religion tilbyder at den klæder digtets uambitøse formål skønt han må indrømme at den kunne have været formuleret noget anderledes.<sup>3</sup>

De tolv personer sidder rundt om bordet med ansigtet vendt mod hverandre; det fremmer kemien i rummet, bliver der sagt. Måske er "der ikke opnået nogen følelse" og måske kunne det være "formuleret noget anderledes"; derfor "stilhed".

Lederen af Iowa Writers' Workshop, Frank Conroy, proklamerer sig selv som værende forfatter af en selvstændig litteratur (en proces han kalder "ubeskriverlig"), og han fastholder, at kreativt 'talent' (endnu engang noget "ubeskriverlig") kan stimuleres, uden diskriminering, i en workshop, der eksisterer afhængigt af en institution, der igen er afhængigt af andre rammer: "Den fundamentale nihilisme... underminerer dets ordvalgs formalitet". Det går op for mig, at han mener ubeskriverlig.

Frank Conroy frasiger sig ethvert forhold til teori: Workshopen beskæftiger sig ikke med teori, men med kunst: "En fyr undrer sig over hvorfor det blev skrevet... Jeg ved det heller ikke og ved ikke engang om jeg skulle". Dog udelukker Frank Conroy i sin undervisning ikke egne teoretiske holdninger men forsvarer sig med, at de fuldstændig bygger på en personlig vurdering:

*Litteratur som beruselse virker kun gennem betydningens filter, ordene må være nøje udvalgt, sproget skal kontrolleres.*

*Sproget skal betyde, hvad det siger.*

*Personernes vigtighed i en historie får dig til at interessere dig mere, fordi forhåbentligt relaterer vi til personerne som værende virkelige.*<sup>4</sup>

"En typisk kommentar fra dig siger jeg til mig selv".

Men når den amerikanske litteratur på de veletablerede workshops i stadig større grad lader sin overlevelse afhænge af det universitære (og kommercielle) system, synes det paradoksalt, at man samtidig på Iowa Writers' Workshop frasiger sig at forstå og beherske det selvsamme systems litteraturkritik. Frank Conroy afviser blandt andet den akademiske litteraturteoris validitet, fordi den er en fare for den kreative workshops uafhængighed og integritet; "den skamløse selv-udnyttende dristighed". Alligevel påvirker universitetets litteraturteori nødvendigvis workshop-pens diskurs, når workshop-forfatteren vælger ordene til sin tekst fra en utilsløret akademisk diskurs: "Den zenagtige polaritet i det afsluttende billede på trods af den lettere latterliggørende symbolisme".

Christine Brook-Rose er både forfatter og 'critic', en sjælden og i nogens øjne umulig kombination, og hun blev bedt om at skrive et essay om sig selv, som forfatter og 'critic':

*Måske behøver jeg blot flere begrænsninger end de, der spotter teori og klare sig (tror de) foruden. Eller, mere præcist, jeg må først producere en tekst, som forfatter, og derefter, som dens første læser, fortolker jeg den, med andre ord, skriver den om. Dette er, hvor teorien, i teorien, skulle komme ind, men det er også, hvor den egentlig bliver til "story".*<sup>5</sup>

Christine Brook-Rose bruger sin teoretiske baggrundsviden, fordi den for hende som litterær forfatter åbner nogle valgmuligheder, hun ellers ikke ville have fået øje på. Samtidig skelner hun mellem opfattelsen af teori som et redskab, der på undervisningsplan skulle give de studerende adgang til teksten, og opfattelsen af teori, "som omhandler endelige mål og de egentlige betingelser for mening"<sup>6</sup>. Begge opfattelser af teori er blevet basis for bedømmelsen af litteraturens kvalitet: trivielt eller over-teknisk bevidst, men under alle omstændigheder forstyrrende for det talent eller den 'imagination', der skriver kunsten: "Fordi vi alle kan holde om en pen og fylde papiret ud, siden vi gik i skole, kan det være svært at få bugt med myten om "se ind i dit hjerte og skriv"<sup>7</sup>.

Christine Brook-Rose har forbundet visse dele af den akademiske litteraturteori med sit eget kunstneriske arbejde, måske netop i et forsøg på at komme myten til livs. På samme måde kunne måske workshoppen være et utopisk sted, hvor eksperimentelle forsøg i litteraturskrivning og -læsning kan tage overhånd og ryste myten, der binder forfatteren til sin signatur, og litteraturen til de herskende dogmer. At workshoppen befinder sig på universitetet skaber blot gode forudsætninger for, at creative writing og teori kunne komme i spil med hinanden og måske skrive ny litteratur.

Hvad skriver da de tolv personer i rummet? Kunst, ville Frank Conroy svare, i en workshop, der fungerer som et fristed for forfattere: "Jeg ved ikke engang om jeg skulle". Men de tolv personer er også hinandens læsere: "Han kan vældig godt lide digtet men han ved ikke rigtig hvorfor", bundet af de selvsamme institutionelle idealer, som workshoppen synes at modsætte sig. Spændingerne i rummet er reelle nok; forfatter og læser ser hinanden an: "Jeg er taknemmelig for reglen om at jeg ikke kan sige noget nu".

Den største drivkraft for workshoppen i dag synes da også at være ønsket om eller behovet for at komme modtageren, læseren i møde. Dertil hører uundgåeligt et behov for at tilfredsstille læseren, eller måske snarere sig selv. Tvivlen er iboende den skrivende, men optagelsen på Iowa Writers' Workshop ligner bestemt en opmuntring, et klap på skulderen af en læser, der trods alt har forstået.

På sin vis har Frank Conroys pragmatiske og mimetiske syn på litteraturen forvandlet workshop-tanken til en rejseguide, som de kommende forfattere kan bruge i forsøget på at nå den generaliserede amerikanske læsers ønsker. "Det går op for mig at hun mener usandsynlig." På den anden side er det et syn, der er underbygget hele den amerikanske nations identitet, der af en af de studerende ved Iowa Writers' Workshop blev beskrevet som: "reklametavler og døgncafe'er"; det vil sige, på den konsumerendes præmis. For den amerikanske intellektuelle kommer dette syn måske snarere til udtryk i en positivisme, der mestrer videnskabelig kritik. Hvem skulle læseren være hvis ikke forlag, kritikere og anmeldere?

Lærere og studerende på Iowa Writers' Workshop var stadig helt enige om, at det er umuligt at lære nogen at skrive litteratur – undervisningen er altså ikke et spørgsmål om form – og alligevel blev der i betydnings-sammenhænge lagt vægt på en læser, hvis eksistens kritikken af teksten kommer til at afhænge af.

Læseren er muligvis forfatterens meget menneskelige forankring i en virkelighed, der ligger uden for skriftens ubestemmelighed, men det betyder vel ikke, at læserens autoritet i denne virkelighed skal overskygge teksten? Der er jo forskel på, om den læser forfatteren møder under skrivearbejdet er den samme som den læser, der køber bogen for omkring 10 \$ i billigsudgave hos boghandleren på hjørnet af Sycamore Avenue og 2nd Street.

I workshoppen stødte jeg på tre typer læsere. Lige så mange reelle læsere som kommende forfattere, hvor den reelle læser får funktionen som redaktør. En *implicit* læser, der boede i alles forhåbninger om publikation. Og en *ideal* læser, der er umulig at nå. Den reelle læser danner basis for en faktisk kommunikations-situation; jeg skriver, og du forstår, hvilket også forekommer at være workshoppens hensigt, mens den ideale læser umuliggør en vellykket kommunikation. Læseren er blevet identificeret, har fået et navn, og skuffelsen står at læse i afsenderens ansigt. Læserens uopnåelighed bliver pludselig essentiel, men afskærer samtidig kommu-

nikationen fra forening – mening.

Dette dilemma bærer sproget i sig. Dets tegn er identificerbare og umiddelbart forståelige koder, men samtidig kan de selvsamme tegn bevæge sig rundt i vidt forskellige (kon)tekster, så de mister forbindelsen til en oprindelig mening. Chancerne for at nå en mening i skriften bliver så at sige produceret og mangfoldiggjort af sproget, men også begrænset af samme.

På workshoppen håndteres dilemmaet, som om det var frembragt ved fraværet af en absolut størrelse. "I begyndelsen var Ordet" spørger i baghovedet på workshoppens forfattere; de læser hinandens tekster, idet de formoder, at teksten bærer en hensigt med en bestemt mening, men samtidig tilkendegiver de, at forfatteren i sin fantasi ikke selv er 'herre' over (for)målet med denne mening. Det betyder, at selvom workshoppen på den ene side modsætter sig en systematisk og forklarende analyse af forfatterens arbejde, vedbliver den dog at være fastlåst i netop det behov, der kendetegner videnskaben: Behovet for at finde en mening bag tilsyneladende tilfældige tegn, og oftest peger beskrivelsen af denne mening på fraværet af en absolut størrelse givet *a priori*: sandheden, historien, talentet.

Forfatteren på workshoppen ønsker i virkeligheden ikke at blive læst, så under overfladen af kontrakten som hinandens læsere, ligger der en gemt (glemt) solidaritetskontrakt som hinandens ikke-læsere, der fastholder idealerne om forfatteren som et intuitivt, talentfuldt, skabende geni. De bibeholder tavst ("På een gang siger alle i rummet ingenting") forfatterens autoritet, der dog samtidig berøver dem amatørens rolle: "Amatøren, en rolle der defineres ved en stil snarere end ved teknisk ufuldkommenhed"<sup>8</sup>; det er den musik, man selv spiller, så "enhver risiko for teater, enhver fristelse til hysteri er væk"<sup>9</sup>.

Men workshop-forfatteren bliver ikke tilladt eller tillader sig ikke rollen som amatør, fordi amatørens uforudsete indfald ville fravriste teksten en før-given mening, og dermed også fritage forfatteren for autoritetens tyngde. Autoriteten, der sørger for, at påfaldende tilfældigheder ikke får en chance.

Jacques Derrida læser litteraturen som en ydre margin for tilsynkomsten af tilfældighed, risiko, chance. Litteraturen kan fungere som en restrukturering af mening, fordi den repræsenterer en vis kapacitet for ubestemmelighed, der omskærer sin egen kontekst i tjeneste for sit eget forløb.

—I workshoppens rum kunne den paradoksale læser som både fjende og forudsætning blive en ny 'story', der omskærer sin egen kontekst: forfatterens autoritet, i tjeneste for sit eget forløb: læserens tilstedeværelse.

Men Derrida beskriver også samme margin som "stedet med den største symptomatologi. Idet chancen får den største chance, tilpasses chancen selv til nødvendighed eller dødelighed"<sup>10</sup>.

På workshoppen søger man på sin vis at løse autoritetskonflikt mellem forfatter og læser ved netop at betragte forfatterens uforklarlige, og

dermed også tilfældige, fantasi som nødvendig for at kunne skrive en litterær tekst. Men at tro på den chance, er også at fratage den sin tilfældighed. Og, at fratage den sin tilfældighed er vel netop at sætte et landmærke.

## Rum 2

Charlie fortalte altid, når han blev spurgt om sin baggrund, om sin forfærdelige barndom og sin sindsyge familie, men han talte også altid med en emotionel distance, som gik fuldstændig hen over hovedet på nogen — de tog ordene bogstaveligt — og som gjorde ham til en fængende fortæller. Det var koldt i Iowa den vinter, og når vi mødtes, bar han som regel en hue af den slags med kunstig pelsfor og øreflipper: Hans mor havde købt den til ham engang hun besøgte ham i New York. Charlie var vokset op med en italiensk katolsk Gud og en depressiv far; han dyrkede den dårlige samvittighed, når han ikke fik skrevet tilstrækkeligt, og han lavede op i gråvej.

Charlies første novelle fik god kritik på workshoppen. Senere udskød han bekymret afleveringen af sin anden novelle, og i slutningen af november havde jeg ham dagligt i røret med frustreret tvivl om, hvilken af sine tekster han skulle vælge, fordi han efterhånden havde en klar fornemmelse af, hvordan hver enkelt ville blive modtaget.

Charlies stemme var doven og ru, og den hostede ofte en tør latter frem. Mens jeg lyttede, måtte jeg ustandseligt rømme mig på hans vegne. Hans ordstrøm var fyldt med "I mean" og "you know"; han troede ikke altid selv på sine ideers holdbarhed. Måske var både tandstikken i mundvigen, de nedbidte negle, huen med øreflipperne og den gyldne Bourbon Charlies forbehold over for mig og verden generelt, men han indvilligede i at svare på spørgsmål, og jeg lod båndoptageren køre:

*Hvad var dine forventninger til workshoppen, før du kom?*

"Jeg anede ikke, hvad der var at forvente. Jeg havde aldrig før været i en creative writing klasse, så jeg havde ikke engang en fortidig oplevelse at forholde mig til. Jeg snakkede med nogen, jeg kendte, som havde prøvet det... Faktisk talte jeg med en redaktør, en fyr, jeg ligesom kendte privat, og godt kunne lide, og faktisk var han så venlig at læse mine noveller, du ved, kommentere dem. Så jeg mødtes med ham, og vi snakkede om, hvad han mente om workshoppen, og han havde mange gode ideer, og en god synsvinkel... En ting, han sagde, var, at hvis man tror, at det at komme ind på Iowa Writers' Workshop, på en eller anden måde placerer en i et forfatterfællesskab, og gør en til forfatter, så glem det; det er en blindgyde, du ved, det er ikke sandt. Men hvis man har brug for to år til at skrive og få noget støtte, så er det sikkert en god forretning... bare vær sikker på, at du ikke skriver til workshoppen".

*Søgte du optagelse på workshoppen, fordi du følte, du manglede noget i dine tekster?*

"Nej, ikke andet end læsere, ikke andet end at have et publikum, hvilket egentlig ikke er en dum ting at have, selvom jeg ikke tror, at vi har ret i, at jeg ved, hvem det er; at jeg prøver at nå nogen... En af de første ting, jeg indså om det at skrive, var, at den eneste måde at lære at skrive, er at skrive, du ved, jeg blev nødt til at forstå, hvad en novelle egentlig er, også selvom jeg altid har læst noveller: Jeg blev nødt til at skrive mig ind i en forståelse af novellen, at finde den rigtige følelse, og det er ikke en abstrakt følelse; det er en følelse, som giver mig en forståelse af formen. Det er meget sanseligt, noget du bliver nødt til at berøre... Jeg havde ingen store forhåbninger til workshoppen, og har det stadig ikke... Jeg kom for at finde andre mennesker, der var interesserede i de samme ting som jeg, og jeg mener ikke hele workshoppen, men bare nogle få. Et forum, du ved, et sted at arbejde, og et sted at vise mit arbejde frem, i stedet for bare at gøre det isoleret".

*Betyder det, at du var en ensom forfatter, før du kom her?*

"Jah, på den måde, at mens jeg skrev, kom jeg til at føle mig mere og mere isoleret, du ved, ligesom i en skov uden nogen form for landmærke eller noget fast holdepunkt; jeg havde ingen mulighed for at vurdere virkningen... Det syntes ufuldstændigt... Men jeg er ikke sikker på, hvad jeg mener med at have brug for et publikum... Jeg tænkte også: hvor fedt, nu kan du bare koncentrere dig om at skrive... Jeg ved ikke, som med de fleste af mine ideer var den ikke gennemtænkt, du ved... Her er jeg, og jeg har stadig ikke regnet den ud".

*Du har problemer med at skrive?*

"Jah... Du ved, i bund og grund var det ligesom om workshoppens tilstedeværelse virkelig skræmte mig, måske var det bare ligesom at skrive meget selvbevidst, eller for bevidst. Pudse af fra starten... eller overhovedet ikke starte... så blankpoleret, du ved, fuldendthed; ingenting..."

*Var det på grund af intimidering?*

"Måske, ja... Måske var den egentlige grund til, at jeg overhovedet kom her, at jeg var bange... jeg mener... et publikum; at det, jeg havde skrevet, kunne ses... Jeg tror også, det simpelthen har at gøre med at flytte til Iowa, og ikke være helt sikker på, hvorfor jeg er her. Bare rodløshed... du ved, når jeg betragter min fiktionelle verden, ser jeg ikke Iowa; hvad jeg ser er noget helt andet, og jeg kan ligesom godt lide at være i nærheden af det, jeg ser... det er noget af en forandring at være på det her underlige isolerede sted... Jeg har skrevet en tre-fire historier, siden jeg kom; jeg kan godt lide at skrive, men jeg er begyndte at føle, at mit sprog er fuld af clichéer... Noget af det er forvirring... før i tiden, og det har ikke noget at gøre med at skrive, tænkte jeg sådan om mig selv; at min tankegang kørte rundt i cirkler, og at det virkeligt var tydeligt for alle andre; på et tidspunkt ville de finde ud af hvor fortærsket og ensformig, jeg var... Den novelle, jeg egentlig ville have afleveret til workshoppen, handlede om et mor-datter forhold, men jeg tænkte, oh man, hvad ved jeg om et

mor-datter forhold... I stedet skrev jeg en anden historie om to brødre, men fortælleren er så ondsindet og indesluttet, at jeg indså, at det var en historie om, hvordan jeg havde det med at være på workshoppen: isoleret, indesluttet, uden ønske om at vise mine tekster frem og blive bedømt... Faktisk var der i den første scene en fyr, som lige var kommet tilbage til sin hjemby for at tage sig af sin lillebror, og han møder en gammel bekendt, som er blevet virkelig velstående, og fyren sidder i en af disse barberstole, hvor man kan få sine sko pudset, og han bliver siddende. Han giver skopudseren en dollar i drikkepenge og snakker til fortælleren oppe fra stolen, og fortælleren bliver ved med at bede fyren om at komme ned, fordi han sidder oppe på denneher trone og dømmes... Det var ligesom en dramatisering af min oplevelse af workshoppen, men også af mine tanker, når jeg skriver. Det var både den del af mig, som skrev, og den del af mig, som bedømte det, jeg skrev... hele tiden... så den eneste måde for stemmen at undvige, var at trække sig længere og længere væk fra nutiden, fra risikoen for at sætte noget på spil. Det endte med at blive til denneher fyr, som ikke turde satse; som ikke kunne være emotionel. Alting skulle være rent, konstrueret, ordnet..."

Jeg så Charlie igen et par år senere i en tidløs brændende varm by, som et par måneder forinden skrigende havde erklæret krig: Glasmuren var blevet knust, så Amerikas løfte om, at alle kan få alt, kunne blive til virkelighed. Udstillede varer: mad, krokodilleskindssko, tøj, trådløse telefoner og videomaskiner, blev stjålet, lagt i indkøbsvogne og taget på tur gennem gaderne.

Charlie hadede Los Angeles' skarpe sollys; han nægtede at gå med shorts på trods af varmen, og hver dag skrev han i mørket bag lukkede skodder og nedtrukne persienner. Han var på vej nordpå til et vejr i våde gråtoner; tilbage til hvor han kom fra.

Charlie havde fået sin M.F.A. fra Iowa Writers' Workshop i sommeren 1991. I 1990 havde han fået et eftertragtet undervisningsjob i creative writing for universitetets 'undergraduate' studerende. Han havde fået en novelle udgivet i *The New Yorker*, som senere blev trykt i *The Best American Short Stories 1991*. I 1991-92 havde han undervist i creative writing på universitetet i Madison, Wisconsin, og havde samtidig fået accepteret en novelle af *The Paris Review*, redigeret af George Plimpton, og af *Story*, redigeret af Lois Rosenthal.

I Los Angeles levede han af et stort James Michener legat, og han håbede på, inden for kort tid, at få udgivet endnu to noveller, så han kunne søge penge fra the National Endowment of the Arts. Hans agent havde rådet ham til at vente med at forsøge at få en novellesamling udgivet, til han i hvert fald havde halvdelen af en roman færdig: Det ville give hende mere at handle med.

Jeg tror godt, man kan sige, at Charlie har klaret sig rimeligt godt, men han har ikke fundet sit landmærke, og ønsker det måske heller ikke.

Han har adopteret sit lands størrelse ved en rodløshed, der har placeret ham i Seattle, Chicago, New York, Woodstock, Iowa, Wisconsin, Los Angeles.

Jeg selv er vendt tilbage til Iowa efter en lang rejse i bil gennem USA fra vest til øst. 5000 miles langs Stillehavet, gennem ørken og støv, over bjerge i 3700 meters højde, forbi uendelige præriesletter og uvirkelige månelandskaber, for til sidst at kedes ved majsmarkernes monotoni. Jeg har opdaget den fysiske virkeligheds indflydelse, når den påtrængende gør opmærksom på sin utrolige og måske umenneskelige størrelse.

*Han drejede nøglen og stoppede motoren. Bilen gik rystende i stå, men et øjeblik følte han presset fra hele det land, han havde krydset, på sin ryg, vibrationen fra vejen arbejdede sig stadig op gennem styretøjet, ind i hans hænder og op langs armene, blev til en smerte i skuldrene, en stivhed, der bevægede sig ned gennem ryggraden. Så standsede vibrationerne og han følte igen sin krop falde på plads i nutiden.<sup>11</sup>*

#### Noter:

1. *The Best American Short Stories 1991*, red. af Alice Adams og Katrina Kension (Boston: Houghton Mifflin Company, 1991).
2. Jonathan Culler, *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*, (Oxford: Basil Blackwell, 1988), "Literary Criticism and the American University", p. 6.
3. Af Don Colburn, trykt i *Iowa Review*, vol. 19, #2 1989.
4. Fra undervisningen i graduate workshop ved Frank Conroy, efteråret 1989.
5. Christine Brook-rose "Stories, Theories, and Things", p. 130 in: *New Literary History. A Journal of Theory & Interpretation*, red. af Ralph Cohen, Vol. 21, #1, Autumn 1989 (The Johns Hopkins University Press).
6. *Ibid.*, p. 126
7. *Ibid.*, p. 127.
8. Roland Barthes, "Musica Practica", (Arc, 1970) in: *L'obvie et l'obtus* (Paris 1982), oversat af Peter Larsen, lektor ved Kbh's Universitet.
9. *Ibid.*
10. Jacques Derrida, "Mes Chances/My Chances: A Rendezvous with Some Epicurean Stereophonies" in: *Taking Chances: Derrida, Psychoanalysis, and Literature*, red. af Joseph H. Smith og William Kerrigan (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1984).
11. Fra "Her Real Name", upubliceret novelle af Charles D'Ambrosio, 1982.