

“Man skal kun stille lidt på okularet, før alt bliver fiktion”

FRITS ANDERSEN

At kunne være en anden, at træde ind i sin egen skygge og på paradoksal vis komme til at kende det om sig selv, som man pr. definition er afskåret fra, er temaet i Klaus Rifbjergs roman *Billedet* fra 1998. Her kobles en minimalistisk skrivemåde sammen med det gennemgående erindringstema, og Klaus Rifbjerg finder en enkel og genial løsning på et æstetisk og etisk problemkompleks, der er af central betydning for forfatterskabet, men også rækker dybt ind i århundredets forestillinger om litteratur. Romanen er ikke opsigtsvækkende, hverken i emne, stil eller form, og selvom den blev rost af anmeldelserne som forfatterens come back efter flere års mere spegede projekter, er den for de fleste i dag sikkert borte og glemt. I *Billedet* ser vi imidlertid en vending, der ved første øjekast blot ligner en af de sædvanlige fortælle tekniske finesser, en fix idé. Men ifølge nedenstående diskrete betragtninger signalerer denne vending en ny fænomenologisk og verdensvendt orientering i prosaen, hvor den litterære kultur tager afsked med modernismen og også vinker farvel til æsteticismen. Det, jeg kommer til at tale om, tager sig formodentlig ud som en krusning på overfladen, men er, hvis jeg har ret, et vidnesbyrd om en flodbølge af de helt store.

I romanens centrum står et billede, et familieportræt, et fotografi taget ved mormorens 90 års fødselsdag i 1938. Den rige morbroder har stillet sit hus til rådighed og sørget for det hele, også for en fotograf, som et øjeblik sætter tiden i stå og derved skaber forudsætningen for den historie, vi sammen med fortælleren er vidne til. Familien er samlet trods alle uforeneligheder, et sekund står alle helt stille og undertrykker den bevægelse og uro, som har ført dem frem til denne dag i haven og som et kort øjeblik ef-

ter vil rive alle fra hinanden, hvirvlende af sted i alle retninger.

Et håndført kamera følger nu de mindste bevægelser, i hvad der denne dag går forud og følger efter dette øjeblik. Kaleidoskopisk, nænsomt og afslørende, roligt, enkelt, afklaret og upartisk skildres det almindelighedens kit, der får familiens liv til at hænge sammen, og de sprækker midt i almindeligheden, der hvert øjeblik truer med at lade vanviddet trænge frem til overfladen og splintre alt. Fortælleren er Morten på syv år, som er for lille til at være med og derfor ligger og sover hjemme i huset. Herfra strømmer det alt sammen til ham og absorberes som den viden om ham selv, han umuligt kan kende, fordi den går forud for og er grundlaget for den, han er. Han vender sig i søvne og gennemtrænges af et af de mange billeder, der går forud for portrættet i haven til festen: Fætter Karl har igen fundet moster Marianne slapt hængende på køkkenbordet efter at have taget gas. Han åbner vinduerne, lukker for gassen, får langsomt liv i hende igen og klæder hende på til festen. I Mortens syvåriges søvn registreres alt dette i en drømmeagtig totalvision, en form som på samme tid er uskyldsen og altseende. Med dette greb reduceres den gamle forfatter til en skrivemaskine. Han er ikke en Proust, der vender tilbage for i generindringen at skabe sig selv som kunstner. Forfatteren fritages fra den skamfulde rolle som artist eller æstetiker, som den, der er henvist til at forvandle alt, hvad erindringen rører ved, til skønlitteratur. I stedet etableres en anden og langt mere udfordrende position: fortælleren som vidne.

Den sovende fortællers erindringsplader er åbne for indtryk af alle de billeder, der går forud for por-

trættet i haven. Moster Mariannes indre billedskærm domineres af en serie sexfotos, som hendes mand og altså Karls far tvang hende til at stå model til i badeværelset, og som man forstår muligvis er en del af årsagen til hendes vanvid. To minutter før alle skal være på pletten til det store portræt, går det op for Marianne og Karl, at onkel Nikolaj har bestilt netop denne mand, som de ikke har set meget længe, til at tage familieportrættet. Moster Marianne ser det som bevis for onkel Nikolajs ondskab, et bevidst forsøg på at få hende til at gå fra koncepterne. Karl er i tvivl, måske kunne det også omvendt være et forsøg på at bringe familien sammen igen. Karl er stærk og fuld af vilje, men alt for bundet af sin kærlighed til sin skrøbelige mor. Karl kan med god ret håbe på at moderen og faderen kan forliges, så han kan sættes fri, men han ved jo ikke, hvad der er sket i badeværelset, og vi ved det heller ikke. Den sovende dreng har i et kort glimt fået overført et af mosterens private indre billeder, men drengen er ikke selv herre over hvilke og hvor mange billeder, der transmitteres. Hans viden er ikke fuldstændig. Han vender sig i søvnen. Tavst, ubevidst som en engel og uden trang til dybere forståelse bevidner han hændelserne i den skitseagtige version, som virkeligheden foreligger i.

Men jammer og tvivl må vente, for billedet skal i kassen, inden solen går ned.

Selv på afstand var gruppen ubevægelig, en skabelon mod den lyse baggrund. Nærmere på var der visse bevægelser, en lille svajen, en fod, der blev flyttet, en muskel, der spændtes og slappedes. Lagde man øret til, var lydene og signalerne næsten grænseløse. Jeg sov dybt, men mærkede, hvordan den store sammensathed strømmede igennem mig. Uvilkårligt vendte jeg, mig og stak hånden ind under den lille pude og sukkede.

Han ser, at hans altid rare far kigger dybt efter tante Ingeborgs dejlige bryster, og han ser, at, hans mor ser ham gøre det. Han følger moderen, som har drukket alt for meget, og som ikke længere kan styre sig, men lader sin ængstelse og mistro skylle frem, indtil den kloge mormoder får hende ned på jorden igen. Uden at vide det bliver han også med-delt gennem samtalen om onkel Nikolajs billard-

bord, at nogle i familien allerede meget tydeligt er på vej ind i nationalsocialismen, en enkelt markerer sig i opposition, mens de fleste er afventende, holder sig neutrale og hellere vil spille end risikere en mere dybtgående og uforligelig konflikt.

Linierne er forudsigelige og mønstret genkendeligt. Fortællingen skildrer det upåfaldende og hverdagslige, som både rummer det selvfølgelig og det uigennemtrængelige. Fortælleren er uden for selskabet, deltager ikke, men tilhører familien. Hans uskyld er også deres, deres fejl er hans, de små historier, der løber sammen i portrættet, er også hans selvportræt. Natten igennem har familiens signaler gennemstrømmet hans sovende krop, så han i romanens sidste linier ser sig selv “helt tydeligt. Som i et spejl”.

Der er langt fra tale om en mystisk fortælling. Nogle steder er informationstætheden, dvs. antallet af mulige, men også vage og ubestemte betydninger, meget høj, hvilket gør det vanskeligt blot at gætte sig til en forklaring. Andre steder er betydningen lettere, antallet af krydsende historier og lag af billeder er mere begrænset, og man genkender forløbet som en repræsentation fra den fællessum af erfaringer, der kan etableres mellem alle familiers historier, fester og ritualer og det historiske rum, fortællingen udfoldes i. Dog fastholder fortællingen det uigennemtrængelige ved det hverdagslige, uden at forlene det med dybde og uden at dække det bag en hemmelighedsfuld hermetisk skal. Og da hele romanens arkitektur samtidig er fuldstændig gennemsigtig, svarende akkurat til André Bretons surrealistiske ideal om romanen som et “maison de verre”, et glashus med åbne, klaprende døre, er der ikke tale om historieskrivning i sædvanlig forstand. På den ene side er det ikke muligt at komme dybere ned i historien eller trænge bag om de billeder, der absorberes i den sovende drengs krop. På den anden side er hele historien tilstede i de ømheder, stridigheder, udeladelser og punktummer, som foreligger. Fra dette vidnesbyrd skal man ikke lægge til eller trække fra, man må acceptere den ed, som er hele tekstens grundlag: “Tro mig, sådan var det. Sådan er det.”

Forfatteren har udtalt, at romanen skulle have været “den store, moderne fortællende roman” el-

ler "den store slægtskrønike på 1700 sider", baseret på research i universitetsbiblioteket. I stedet blev det til minimalromanen *Billedet*, hvor "alle de store, modernistiske falbelader" er skåret væk. Det typiske for Riffbjerg og for det 20. århundredes erindringslitteratur har ellers været, at erindringsstoffet æstetiseres gennem en særlig sammensmeltning mellem den erindrende kunstner og det sansevakte barn, hvor barnet bliver kunstner, og forfatteren genfødes som skabende i en produktiv, men også problematisk tidssløjfe. Herved kan et usædvanligt nærvær i genkaldelsen sameksistere med uhæmmet æstetisk skabelse og raffineret digterisk artisteri. Men det barn, som forfatteren dermed kommer i møde og tager vare om, er ikke den dreng, forfatteren var, før han blev forfatter, men en artificiel skabning, dvs. en æstetiker som fx Janus i *Den Kroniske Uskyld*.

Det er denne fælde og den medfølgende dybe skamfølelse, som fortælleren undgår i *Billedet*. Ved at fordoble sig i det sovende barn kan han stå frem som upartisk vidne og samtidig være friholdt fra æstetisk skyld. Dette greb er naturligvis isoleret betragtet en fikcionalisering og en æstetisk konstruktion, men formålet og virkningen er modsat, at teksten afæstetiseres. Kunstgrebet er så indlysende kunstigt og urealistisk at det ikke som overtalelsesmiddel tager

del i fikcionaliseringen, men derimod baner vejen for romanens fænomenologi, nemlig at værket kun giver mening, for så vidt drengen og forfatteren er den samme person – en realisering af Eliots "In my beginning is my end", som Riffbjerg ofte henviser til, og forestillingen om at holde selvet åben for tidens strømmende flod.

Riffbjerg har engang bemærket, at kun få professionelle læsere tilsyneladende ved, at der kun skal stilles ganske lidt på okularet, før alt bliver fiktion. Man kan tilføje, at der kun skal stilles lidt tilbage på okularet, før intet længere er fiktion. En æstetisk kritik har ofte bebrejdet ham, at han ikke var i stand til at holde sin egen person ude af sine fortællere. Men første gang med *Billedet* og siden fulgt af flere romaner og prosastykker, fx hyperromanen *Alea*, har Klaus Riffbjerg med ét skarpt mestertræk insisteret på at lade denne dobbelthed i stedet være den drivende kraft i en åbning mod en ny prosa. Der er tale om strategisk negligering af litteraturvidenskabens vigtigste tabu – nemlig formalismens regel om altid at holde en kilometerbred kløft mellem fortæller og forfatter. Det medfører både et æstetisk og et hermeneutisk afkald, men til gengæld åbnes for en ny art af registreringer af det virkeliges felt, for autenticitet og for bevidnelser af det, som er.