

Ordene bliver hvor de er

SVEND ERIK LARSEN

Sandheden er ilde hørt. Det er godt nyt for litteraturen. For litteratur er løgn, forbandet løgn endda. Og det er just det fine ved den. For så er det jo læserne der skal gøre den til liv og eksistens. Der er ingen andre til det. Forfatterne lyver lige så stærkt som en hest kan rende – hvis de er hæderlige, altså. Og hvis værkerne er ordentlige, er de gennemført upålidelige. Men hos læserne stopper legen. Eller rettere: her bliver den til leg med virkelig liv og eksistens.

Shakespeares komedier handler om løgnens virkelighedsskabende evne hos dem der udfører den eller blandes ind i den. I *A Midsummer Night's Dream* (1600) løsnes fortøjningerne for alles identitet i maskespil, forførelse, trolddom, komedier inde i komedien, blandinger af mytologi og erfaringsverden suppleret med ånder og feer, den ene mere virkelighedsskabende end den anden. Ovenpå nattens trylleri undrer dronning Hyppolita sig over at alle misforståelser, manipuleringer og forstillinger medfører at de virkeligt elskende virkeligt får hinanden:

But all the story of the night told over,
And all their minds transfigur'd so together,
More witnesseth than fancy's images,
And grows to something of great constancy;
But howsoever, strange and admirable.
(V, i, v. 23-27)

Selvfølgelig er der værker som i misforstået læservenlighed glatter ud. Helhjertet biografi og halvhjertet dokumentation tager trykket af læsernes ansvar for værkernes virkelighedsforankring. De har haft en forankring et andet sted før. Læserne skal blot genfinde den. Men i de rigtigt nederdrægtigt løgnagtige værker skal læserne finde frem til for-

ankringen selv eller lige frem opfinde den, hvis de urimeligheder litteraturen smider i hovedet på dem er en løgn der, som her, er større end nogen læser selv kunne finde på.

De værker er også større end nogen læser derfor kan fortøjre noget sted for at få dem til at ligge stille. Ordene bliver ganske vist hvor de er, men Odysseus, Dante, Bloom, Hamlet, Marcel, Don Juan, Lucien, Job, Rilkes engle og alle de andres ustyrlige historier tager nye retninger. Derfor bliver vi nødt til at læse dem igen og igen, hvis man mener noget med at være læser. For det der gentages, er slet ikke sig selv, bemærkede Kierkegaard, men sig selv som gentaget og dermed noget nyt. En af dem vi gentager på den måde, er netop Shakespeare. Han er derfor lige så meget fra det 20. århundrede som hvilken som helst forfatter der skriver på det tidspunkt.

Men i den korte bekræftelse på kærlighed og venskab mellem figurerne som Hyppolita noterer sig lidt forbløffet, står virkeligheden i det mindste stille et øjeblik med 'great constancy.' Men ikke længe, for til allersidst gør småtrollen Puck tilskuerne begribeligt at spillet går videre selv om det lige nu er slut. Hvis I er stødt på manchetterne over spillet, siger han underfundigt til os, så lad være at hysse ad spillet. Sig bare til jer selv at I har drømt det hele og slet ikke er et virkeligt publikum til et rigtigt teaterstykke. Så vil Puck, så sandt som han er en ærlig mand, sørge for at I kan lide det næste gang. Ellers må I kalde ham en løgner. En sandfærdig løgner. Sådan lader han sproget vedligeholde komediens fordoblinger mellem løgn og sandhed, drøm og realitet i publikum. For når han derpå byder os godnat, sender han os jo ind i til en ny hvirvlende skærsommernat af drømme og syner ligesom den vi har forladt:

If we shadows have offended,
 Think but this, and all is mended,
 That you have but slumber'd here
 While these visions did appear [...]
 And, as I am honest Puck,
 If we have unearned luck
 Now to 'scape the serpents tongue,
 We will make amends ere long;
 Else the Puck a liar call.
 So, goodnight unto you all.
 Give me your hands if we be friends,
 And [Puck] shall restore amends.
 (V, i, v. 409-422)

Imidlertid er det mere mareridt end skærsommer-natsdrøm når Elizabeth kravler af sted i jordhøjde, uden bevidsthed nok til at sanse endsige drømme. Men fra dette modsatte ringhjørne skildrer også Brink hvordan virkelighed bliver til. Elizabeth er en hvid kvinde fra Cape Town der optræder i André Brinks *An Instant in the Wind* (1976). Hun strejfer mutters alene rundt i Kaplandets vildnis, forladt af sin børste af en mand og med hede følelser for en bortløben-slave. Landskabet er knastør, fremmed og uflyttelig materialitet der bare er, fuldstændig berøvet genkendelig historie og erindringsspor der kan fremkalde drømme og fantasier. Og dog slås hun halvt bevidst for at få så megen fantasi at sansninger kan bliver virkelighed. For uden det stof drømme er gjort af, bliver de ikke til virkelighed.

Separate objects on the road caught her attention, absorbing her completely so that she became oblivious of motion altogether. A thorn tree stump with all redundant bark and softness stripped by the wind and sun, reduced to pure wood, a bare hard pattern of indestructible grain. A rock formation corroded through centuries, all sandiness and flakiness destroyed, terrifying and beautiful in its utter stillness its refusal to be anything but itself. [...]

For long stretches she would wander on with her head bowed scrutinising the ground immediately in front of her feet, looking for wagon trails cut into the hard soil, flattened branches, discarded objects. Something, anything: the barest sign to reassure her that she'd really passed that way before.

But there was nothing. Not the slightest indication or ad-

mission by the landscape that it acknowledged her, that it was aware of her. [...] Nothing. Just nothing. (s. 160-161)

Afskåret fra ethvert erindringsspor reagerer Elizabeth her og nu i en umiddelbar kropsreaktion som knap nok bliver til refleksion, slet ikke til identitetsrefleksion. Selv de helt elementære kropsbevægelser, lige før hendes registrering af genstande på jorden, glemmes så snart hun ser tingene. Og landskabet giver ingen erindring tilbage om hvor hun har bevæget sig hen. Hun er en sten blandt sten, en gren blandt grene.

Hun er en rent øjebliksregistrerende krop uden sprog, uden erindring, uden landskab. Men udover at udgøre en forestillet psykologisk realitet, er hun også et led i Brinks måde at fortælle om hendes sprogløse tilstand på, så den alligevel kan videregives som en fælleserfaring og livsbetingelse, hinsides hvad Elizabeth kan sige selv. Fortælleren lægger et bevidsthedsniveau uden om Elizabeths rudimentære mentale sitren der gør at hendes og landskabets utilgængelighed alligevel formidles til læseren i en refleksion over identitet. Der er ganske vist ingen genvej via metaforer eller andre billeder der udtrykker Elizabeths ubevidste projektioner og landskabets potentielle imødekommenhed. Landskabet er en afvisende mur. Der er ingen erindringsfremkaldende associationer. Absolut ingenting.

I første afsnit viser fortælleren en mikroskopisk og næppe sprogliggjort kropslig rørelse hos Elizabeth. Det er jo fortælleren der meddeler at hun glemmer noget, selv er hun en kropsautomat. Verberne er uden tidsbøjning og angiver isolerede og ubevægelige materielle kendsgerninger uden for hende, som hun imidlertid også selv er et eksempel på. Hun er jo kun et materielt faktum, ikke *sin* krop, men blot en krop uden bevidsthed.

I andet afsnit sker der imidlertid en lille forskydning, som også kun fortælleren noterer for os. Elizabeth er stadig en mikroeksistens på et botanisk bevidsthedsniveau. Forskydningen består i at hun ikke bare registrerer tingene, men begynder bevidst at lede efter noget hun kan genkende, og prøver dermed at erindre sig selv i en bestemt situation som

hun vil gentage ved at bevæge sig af sted. Hendes kropsdele ledsages nu med ord som 'sit' og 'sine' ['her']. Hendes krop er ved at blive hendes, en subjektiv krop der ikke bare er anonymt organisk materiale, er på vej. Verberne bøjes i tid med Elizabeth som subjekt. Hun erindrer ganske vist ingenting og reflekterer ikke. Men den minimale drift mod erindringen om hvor hun har været, er en rudimentær overlevelsesstrategi der retter sig både bagud og fremad og har hende som subjektivt centrum. Denne bevægelse kvalificerer hende ét niveau over de grene og klipper hun går i ét med i citatets første afsnit.

Denne lille forskydning er først og fremmest en sprogproces, endnu ikke hendes, men fortællerens. Det er fortælleren der kan generalisere landskabet i citatets sidste afsnit. Idet han lader hende lede efter spor, føjer han til hendes isolerede kropslige mikroliv en forestilling om et fællesskab, dér hvor vi der læser om hende og kan se hende som det menneske hun knap selv véd hun er. Hendes vandring rummer ki- men til en forestilling om at overskride grænsen fra materialitet til menneskelig virkelighed. Muligheden for at forestille sig noget andet end det der er, og muligheden for at blive til en virkelig menneskelig eksistens er samtidige. Udfoldes mulighederne, betyder denne dobbelthed også at vi altid er de to steder på én gang.

En sådan vandrende grænse som vi hele tiden overskrider i begge retninger, som hos Shakespeare, skildrer den estiske digter Jaan Kaplinski i "The East-West Border" fra *The Wandering Border* (1987). Som hos Brink er den kropslige tilstedeværelse og muligheden for forestillinger to sider af samme sag, inden de kan blive sprog og dermed noget der kan deles med andre.

The East-West border is always wandering,
sometimes eastward, sometimes west,
and we do not know exactly where it is just now:
in Guagemela, in the Urals, or maybe in ourselves,
so that one ear, one eye, one nostril, one hand one foot,
one lung and one testicle or one ovary
is on the one, another on the other side. Only the heart,
only the heart is always on one side:
if we are looking northward, in the West;

if we are looking southward, in the East;
and the mouth doesn't know on behalf of which or both
it has to speak. (s. 9)

Det sidste vers peger fremad mod det der skal siges, ligesom i Pucks slutning, ikke mod det der er sagt. Selv om digtet jo selv allerede har eksemplificeret de mange relative dobbeltheder det taler om. For det hjerte der kun er i ental uden for digtet, bliver jo i digtet nævnt to gange, så også dét står både til højre og venstre i teksten og optræder både i det ene og det andet vers, både i slutningen og i begyndelsen af et vers. Hjertet trækkes dermed i teksten selv ind i de dobbeltheder det undsiger ved at være ental uden for teksten. Sådan er det at være del af en menneskelig virkelighed – altid sig selv og en anden på samme tid, altid drøm og virkelighed på én gang, en dobbelthed som litteraturen i sin sproglige henvendelse gør til opgave for læseren. Dér ligger ansvaret for hvornår vi er på den ene eller den anden side af grænsen mellem drøm og virkelighed, mellem tekst og erfaring, mellem bevidstløs krop og bevidst liv, mellem udsagn på vegne af den ene eller den anden.

Sådan et dobbelt hjerte kunne kaldes et forræder- hjerte. Det gør Rian Malan i *My Traitor's Heart* (1990) med undertitlen: "Blod og onde drømme: En sydafrikaner udforsker galskaben i sit land, sin stamme og sig selv." At finde én plads til dette hjerte kan blive en uoverstigelig opgave der lammer både drøm og bevidsthed, tekst og erfaring. Handlinger og forestillinger bliver hver for sig umulige, samtidig med at deres samlede paradoksale effekt skildres som et monster med knusende kræfter og kløer, der knuser både centret for bevidsthed og drømme og den krop der skal give dem virkelighed:

Beyond politics, there was mythology, and rival myths to live and die by: for some whites, the myth of white supremacy, and for others, the myth of brave and noble Africans in heroic struggle against unspeakable evil. If you were white, you had to embrace one of those two myths, and let it guide your way. If you believed in neither, the paradox fractured your skull and buried its poisonous claws in your brain. (s. 334)

Også Malan får dog selv givet denne både uflyttelige og umulige erfaring forståelige ord, som her, så den undgår, som Elizabeths indre liv, at være utilgængelig for andre. For, som Inger Christensen siger i *det* (1969), "ordene bliver hvor de er/mens verden forsvinder" (s. 53). Dét er litteraturens nødvendighed: i det sprog vi bruger til alt mulig andet og som derfor altid er *vores* sprog, taler litteraturen om det der ellers ikke kan blive virkelighed eller knap få form i en drøm. Men gør os til virkelige mennesker med krop, ansvar, fællesskab. Og der skal lyves godt, grundigt, grædefærdigt og grinagtigt for at vi tager det alvorligt som *vores* sandhed.

Litteratur

André Brink: *An Instant in the Wind*. London: W.H. Allen, 1976.

Inger Christensen: *det*. København: Gyldendal, 1969.

Jaan Kaplinski: *The Wandering Border* [overs. Jaan Kaplinski med Sam Hamill og Riina Tamm]. Port Townsend: Copper Canyon Press, 1987.

Rian Malan: *A Traitor's Heart*. London: Vintage, 1990.

William Shakespeare: *A Midsummer Night's Dream*. [Arden Ed. ved Harold F. Brooks]. London: Routledge, 1990.