

Tale som en definition på sig selv

Skrift, lyd og verden i Don DeLillos romaner

MADS ROSENDAHL THOMSEN

*A printed shout from the housetops ...*¹

Den amerikanske forfatter Don DeLillo (f. 1936) rykkede med murstensromanen *Underworld* (1997, da. 1998 *Underverden* i Jørgen Nielsens fine oversættelse) fra klassen af forholdsvis kendte forfattere op i gruppen af verdenskendte med alt det kommercielle cirkus der følger med af at have fået et par millioner dollars i honorar for en bog. "Kapital brænder nuancerne i en kultur af" (DeLillo 1998: 763), skriver DeLillo, og han ser det som en af forfatterens opgaver at modvirke dette, både i forhold til sproget og til historien. En forfatter må skabe en distinkt stemme, som har blik for alle de nuancer som dagliglivets sprogbrug omfatter og udvikler. Hermed sættes litteraturens sprog i et meget interessant dialektisk forhold mellem forfatterens egensindighed og dagligsprogets almenhed.

Rytme, stemme, tone og slet og ret lyd er centralt for hele DeLillos forfatterskab på flere forskellige niveauer. Først og fremmest udspringer det af selve teksternes materialitet, i kraft af romanernes syntaks og ordvalg, som skaber en distinkt stil ud af sammensatte elementer – ikke en homogen og monoton stemme, men en skrift som veksler mellem forskellige registre og virkemidler. Denne vil her blive karakteriseret gennem en række konkrete nedslag i teksterne.

Demæst er flere refleksive planer knyttet til lydighed hos DeLillo. Der er en *omverdensorienteret* interesse for, hvordan mennesker skaber rum fyldt med stemmer og lyd: i supermarkeder, på restauranter, til sportsskampe, ved beskuelse af solnedgange, i

kirker, eller på Akropolis som i afslutningen af *The Names* (1982):

People come through the gateway, people in streams and clusters, in mass assemblies. No one seems to be alone. This is a place to enter in crowds, seek company and talk. Everyone is talking. I move past the scaffolding and walk down the step, hearing one language after another, rich, harsh, mysterious, strong. This is what we bring to the temple, not prayer or chant or slaughtered rams. Our offering is language. (DeLillo 1982: 331)

Folk kommer gennem porten, folk i strømme og klynger, i store forsamlings. Ingen synes at være alene. Det er et sted man kommer i flok, søger selskab og taler sammen. Alle taler. Jeg går forbi stilladset og ned ad trappen, hører det ene sprog efter det andet, rigt, skærende, mystisk, stærkt. Det er det vi har med til templet, ikke bøn eller messen eller slagtede væddere. Vort offer er sprog.

Forsøgene på at beskrive disse tilstande leder til nogle af de stilistisk mest produktive passager hos DeLillo, som i dette citat hvor man har den forestillede lyd af alle de summende stemmers kakafoni i en passage, der både bruger minimale, emfatiske hovedsætninger ("No one seems to be alone", "Everyone is talking" og "Our offering is language"), og opremsende sætninger med få verber, hvormed der skabes en særegen rytme ved at blande det flydende og rablende med det opstandsende og manifesterende.

Der er i DeLillos romaner en fascination af mange former for lyd i verden: af stilhed, af kakofoni (som titlen *White Noise* mere end diskret antyder), af

stemmer, af sprog, eller af simple fodtrin som i *Great Jones Street* (1973):

I heard the footsteps again, someone pacing in a complicated pattern. (DeLillo 1973: 17)

Jeg hørte fodtrinene igen, en der gik frem og tilbage i et kompliceret mønster.

Hvor finder man ellers forfattere som hæfter sig ved, at lyden af fodtrin kan danne et kompliceret mønster, og som på den måde blander den trivielle, auditive registrering med en beskrivelse i et mere distanceret, analytisk og – paradoksalt nok – visuelt register? Ved at lade sine protagonister have en særlig opmærksomhed for lyd åbner DeLillo for, at der genereres sådanne udfordrende beskrivelser.

En anden dimension i DeLillos interesse for forholdet mellem skrift, sprog og lyd udtrykkes i en *refleksiv* modus gennem forskellige teorier, der fremført halvt alvorligt, halvt ironisk, udfordrer vores forestillinger om sprog. Eksempelvis at sproget indeholder sit eget metasprog og at *babbling*, plapren eller rablen, er den højeste form for metasprog. Eller at ord har en særlig måde at skulle siges på:

Stockings. Whisper it. The word is meant to be whispered. (DeLillo 1982: 228)

Strømper. Hvisk det. Ordet er beregnet på at blive hvasket.

Her opfattes talen som en produktiv parasit mellem forestillingen om autenticitet og foranderlighed. Udtalen er en ukontrollerbar størrelse som er med til at forandre sproget. Det er et fænomen som også er virksomt i forfatterens arbejde med sproget og forsoget på både at gengive et alment dagligsprog og samtidig fremskrive en særegen stemme. Gengivelsen af talen, mere eller mindre mimetisk tilstræbt, tilbyder en organiseret kompleksitet som bliver til et frigjort stof for forfatteren.

Dermed er der hos DeLillo, for det tredje, fascinationen af *dagligsprogets* ordvalg, rytmener, klicheer og brokker. Det er ikke noget tilfælde, at *Underworld* starter med at gøre opmærksom på, at:

He speaks in your voice, American, and there's a shine in his eyes that's halfway hopeful. (DeLillo 1997: 11)

Han taler som dig, amerikansk, og hans øjne har et forventningsfuldt skær. (DeLillo 1998: 7)

Ikke engelsk, men amerikansk, og der er dermed diskret trukket spor tilbage til den strid, som William Carlos Williams førte med Ezra Pound og T. S. Eliot om hvordan man skulle skrive: på amerikansk eller på et virtuost sammensurium af sprog. Williams mente, at Pound og Eliot valgte forkert ved at opgive deres amerikanske identitet, som han så meget stærkere påtog sig med en overbevisning om, at litteraturen måtte være forbundet med det klima, samfund og dagligsprog, som forfatteren levede i. Ikke naivt og usofistikeret, men med bevarelsen af en intens og udefinerlig grundtone i udtrykket. DeLillo synes i forlængelse af dette synspunkt at forsøge at følge sammenhæng mellem sprog og omverden:

In cities you build a language of circumspection and tact, a thousand little intimations, the nuance that has a shimmer of rubbed bronze. Then you go to the wilderness and become undone, lapsing into babble, eating mushroom caps that implode your brain, that make you preternaturally aware and afraid, turn you into an Aztec bird. (DeLillo 1997: 446)

I byer opbygger du et sprog fuldt af varsomhed og takt, tusind små antydninger, en nuance der skinner som poleret bronze. Så tager du ud i ødemarken og bliver løsnat op, henfaldet til plapren, spiser paddehatte der får din hjerne til at implodere, der gør dig overnaturligt bevidst og bange, gør dig til en aztekisk fugl. (DeLillo 1998: 434)

Romanerne *Underworld* og *The Names* står i det følgende i centrum for en yderligere afsøgning – og fremvisning – af disse dimensioner af lyden og talens betydning i DeLillos poetik og praksis.

Autenticitet og historicitet

Der er to fantasmer, som har haft en lang levetid i tænkningen af sprog. På den ene side ideen om et oprindeligt sprog, adamistisk, *ursprünglich* og oprinde-

ligt. På den anden side ideen om et *perfekt* sprog, som enten er henlagt til en udvikling mod noget fremtidigt eller som sammenfaldende med det oprindelige sprog, der så må rekonstrueres. Fælles for begge forestillinger er en skepsis over for dagligsproget, både for det som det gør ved os og for det som det lader os gøre med det. Det er opfattelser af sproget som få tror fuldt og fast på, men de ligger og spøger i baggrunden af megen filosofi og litteratur.

Noget mere udbredt end disse forestillinger er fascinationen ved det tidsbundne sprog og ved sprogets udvikling. At ting er kommet til at hedde, hvad de hedder. At deres oprindelse er glemmt. At der er fraser, som kun er moderne inden for ganske få år. At sproget er det samme, men dog så forskelligt. Det er et paradoks som vi bestandigt håndterer.

Et træk som er interessant ved DeLillos forfatterkab er, at der er en fascination af alle tre dele, det oprindelige, det perfekte og det transitoriske:

"Everyday things represent the most overlooked knowledge. These names are vital to your progress. Quotidian things. If they weren't important, we wouldn't use such a gorgeous Latinate word. Say it," he said.

"Quotidian."

"An extraordinary word that suggests the depth and reach of the commonplace." (DeLillo 1997: 542)

"Hverdagsting repræsenterer den mest oversete viden. Disse navne er afgørende for dit fremskridt. Ordinære ting. Hvis de ikke var vigtige, ville vi ikke bruge et sådan et smukt ord af latinsk oprindelse. Sig det," sagde han.

"Ordinær."

"Et bemærkelsesværdigt ord som antyder det almindeliges dybde og udstrækning." (DeLillo 1998: 528)

Man finder at velkendte ord pludselig bliver mærkelige, man smager på ordene gennem deres lydighed. Og ordene bliver gjort historiske samtidig med, at de forbliver netop ordinære. Det er også dette træk der tilstræbes i forsøget på at få skriften til at være både distinkt og almen. At bruge det ordinære sprog i en litterær strategi, som åbner for den historiske dybde eller måske snarere tyngde, som sproget trækker med sig.

I en af de smukkeste passager hos DeLillo omtaler fortælleren dagligsproget som om det var en diskussion af sproget selv. Scenen er et torv med restauranter i Athen:

People everywhere are absorbed in conversation. Seated under trees, under striped canopies in the squares, they bend together over food and drink, their voices darkly raveled in Oriental laments that flow from radios in basements and back kitchens. Conversation is life, language is the deepest being. We see the patterns repeat, the gestures drive the words. It is the sound and picture of humans communicating. It is talk as a definition of itself. Talk. Voices out of doorways and open windows, voices on the stuccoed-brick balconies, a driver taking both hands off the wheel to gesture as he speaks. Every conversation is a shared narrative, a thing that surges forward, too dense to allow space for the unspoken, the sterile. The talk is unconditional, the participants drawn in completely. (DeLillo 1982: 52)

Overalt er folk fordybet i samtale. De sidder under træer, under stribede udhæng på torvene, og bøjer sig sammen frem over maden og drikkevarerne, deres stemmer dunkelt filtret ind i orientalske klagesange der strømmer fra radioer i kældere og bryggere. Samtale er liv, sprog er den dybeste form for væren. Vi ser mønstrene gentage sig, håndbevægelserne drive ordene. Det er lyden og billedet af mennesker der kommunikerer. Det er tale som en definition på sig selv. Tale. Stemmer fra døråbninger og åbne vinduer, stemmer på de murpudsede altaner, en chauffør der tager begge hænder af rattet for at gestikulere mens han taler. Enhver samtale er en fortælling som deles, noget der bruser frem, for tæt til at give plads til det usagte, det sterile. Samtalen er betingelsesløs, deltagerne helt opslugt.

Som flere andre steder hos DeLillo er motivet en mangfoldighed af stemmer der danner et kakofonisk rum. Beskrivelsen hæfter sig da ikke ved meninger og ord, men ved selve lydhavet, der gives synæstetiske beskrivelser og metonymisk forbindes med ornamentale udsmykninger ("striped canopies", "patterns repeat", "voices on the stuccoed-brick balconies"). Iblandet dette er en række reflektive udsagn om sproget. Sproget som den dybeste væren.

Tale som definition på sig. De fælles fortællinger. Etc.

Ideen om tale som definition på sig selv er en genformulering af udsagn fra den monstrøse roman *Ratner's Star* (1976), hvor matematik og sprogfilosofi bringes sammen i et surreelt sci-fi univers. En af personerne formulerer en række teser om sproget, som spænder fra matematikkens brug af symboler til spørgsmålet om, hvilket køn sproget har. Ideen om det perfekte sprog, et matematisk og logisk sprog som kan spejle verden, må erkende sin begrænsning i en verden, hvis virkelighed aldrig kan forstås helt "as long as there are humans to breed it." (DeLillo 1976: 392). Men der kan opnås erkendelse på anden vis end ved en logisk fremgang. To teser lyder:

w. Is play-talk a form of discourse about language? That the answer is in the affirmative seems undeniable.

x. I'm tempted to say: babbling is metalanguage. (DeLillo 1976: 365)

w. er legesnak en form for diskurs om sprog? At svaret er bekræftende, synes uimodsigeligt.

x. Jeg fristes til at sige: plapren er metasprog.

Teserne er trukket helt op til grænsen af det forrykte. Samtidig er denne præsentation af en strid mellem logik og kommunikativ udveksling som forskellen mellem den tidlige og den sene Wittgenstein kopieret ind i tesernes argumentationer mellem dagligsprog og logik. Hvor dagligsproget i begge tilfælde trækker det længste strå, fordi det på trods af manglende perfektion er i stand til at udtrykke sig om det som er interessant og ikke blot det som man tror man ved er sandt.

Men skrift er jo ikke tale. Teksten har jo ikke lyden i sig. Det er bogstaver, men lyden er der alligevel. Teksten bærer rester af sin kontekst med sig, samtidig med at den aktualiseres i en ny og konkret situation. Vi får aldrig en realistisk repræsentation af DeLillos erfaring med Bronx, af Joyces Dublin eller af J. P. Jacobsens Jylland og København – for nu at tage tre skrift- og tone-bevidste forfattere fra litteraturens kanon. I skriften sker der med tiden en forskydning fra betydning til ornament. Alligevel beva-

rer skriftens lyd en illusion om nærvær; en illusion som måske er helt afhængig af lyden, som frembringer den bedre end noget andet fænomen.

Komposition og repræsenteret tale

I *Underworld* åbner et kapitel med følgende dialog:

"Hey Bobby."

"I'm busy over here."

"Hey Bobby."

"I'm busy over here."

"Hey Bobby. There's something we want to tell you."

"I told you, okay, I'm busy."

"JuJu wants to tell you. Hey Bobby. Listen."

"Go way, all right."

"Hey Bobby."

"Fuck out of here."

"Hey Bobby."

"You see I'm working over here."

"Hey Bobby. JuJu wants to tell you this one thing."

"What."

"Hey Bobby."

"All right. What."

"This one thing."

"All right. What."

"Shit in your fist and squeeze it," Nick said. (DeLillo 1997: 730-31)

"Hej Bobby."/ "Jeg har travlt herovre."/ "Hej Bobby."/ "Jeg har travlt herovre."/ "Hej Bobby. Der er noget vi gerne vil fortælle dig."/ "Jeg har sagt at jeg har travlt, okay."/ "JuJu vil gerne fortælle dig. Hej Bobby. Hør her."/ "Gå jeres vej, okay."/ "Hej Bobby."/ "Skrub af for helvede."/ "Hej Bobby."/ "Kan du ikke se jeg arbejder herovre?"/ "Hej Bobby. JuJu vil bare fortælle dig én eneste ting."/ "Hvad."/ "Hej Bobby."/ "Okay. Hvad."/ "Kun én ting."/ "Hvad."/ "Skid i hånden og klem til," sagde Nick. (DeLillo 1998: 710)

Og så skifter scenen til et helt andet sted i det halvtredsernes Bronx, som udgør rammen i denne del af romanen. Citatet er et lydligt fragment, som naturligvis gør sig bedst i en oplæsning fra originalteksten med Bronx-accent (DeLillo selv trækker en del på "Båååbby", mens "JuJu" er ganske kort). Citatet er ikke repræsentativt for *Underworld*, men står som et

effektfuldt og underligt sted i romanens genfortællinger af scener fra den kolde krigs USA. En rytmisk fascinerende passage, hvor der bygges op med gentagelser, som gradvist afløser hinanden, for så til sidst at lade hele rytmen punktere med den sarkastiske og ganske ulækre opfordring.

Et sådant fragment leder en til at overveje, hvad det er, der gør, at man overhovedet accepterer, at en roman både har en fortællerstemme og mængder af gengivet tale. Hvad er det for en underlig blanding af en senere subjektiv stemme, der ikke lægger skjul på sin organisering af erindringen, og så en repræsentation af stemmerne, som om de var der nu og her? Hvilken effekt har dette?

Nogle forfattere benytter sig ikke af denne blanding. Man finder den ikke i Becketts monologiske romaner, hvor der kun er en talestrøm. Man har også romaner uden brug af direkte tale, hvor fortælleren organiserer og fortæller alt, og således ikke forleder nogen til at tro, at der bliver fortalt noget "sådan som det virkelig skete". På den anden side er der dramaer, som ikke består af andet end dialoger uden organiserende mellemlid.

Men hos mange andre – de fleste faktisk, med Dostojevskijs stil som en af de mest eminente – blandes fortællerens stemme med ukommenteret direkte tale. Denne blanding af talt og fortalt er konventionelt så solidt forankret, at man stort set aldrig studser over dens dybe besynderlighed, dens underlige suspension af fortællerens stemme.

DeLillo bruger dette træk udbredt og signifikant. Hans fortællere er ofte intense og lavmælte, men omkring dette lægger der sig barokke dialoger, som eksempelvis dialogen ovenfor. Eller som i denne perle fra *The Names*, hvor fortælleren taler med et medlem af en kultisk terrorgruppe om egenavnets betydning:

Through the rest of the conversation I found myself eliminating contractions from my speech. Not to ridicule or mimic Andahl. It was something of a surrender to the dominance these complete words seemed to possess, their stronger formulation, spoken aloud.

"Does the cult have a name?"

"Yes."

"Can you tell me what it is?"

"No, impossible. Nameforms are an important element in our program, as you know. What do we have? Names, letters, sounds, derivations, transliterations. We approach nameforms warily. Such secret power. When the name is itself secret, the power and influence are magnified. A secret name is a way of escaping the world. It is an opening into the self."

From somewhere under his tunic he took a maroon scarf and wrapped it around his head. I took this to mean we were coming to an end. (DeLillo 1982: 210)

Under resten af samtalen greb jeg mig i at udelade sammentrækninger i det jeg sagde. Ikke for at latterliggøre eller efterligne Andahl. Det var på sin vis en kapitulation over for den dominans disse komplette ord syntes at besidde, deres stærkere formulering når de blev sagt højt.

"Har kulten et navn?"

"Ja."

"Kan du fortælle mig hvad det er?"

"Nej, umuligt. Navneformer er et vigtigt element i vores program, som du ved. Hvad har vi? Navne, bogstaver, lyde, afledninger, transliterationer. Vi nærmer os navneformer med forsigtighed. Hvilken hemmelig kraft. Når navnet selv er hemmeligt, forstørres magten og indflydelsen. Et hemmeligt navn er en vej til at undslippe verden. Det er en åbning ind til jeg'et."

Et sted inde under sin uniformsfrakke tog han et rødbrunt tørlæde og vikled det om hovedet. Jeg opfattede det som om vi nærmede os en afslutning.

Den barokke samtale og den stoiske fortæller. Kompositionen af tale og fortælling – brugen af lange passager med direkte tale uden afbrydelse, så hurtige skift mellem disse, så blot en enkelt sætnings direkte tale skudt ind – er rytmeskabende i prosaen på et andet niveau end det man finder i de enkelte afsnit og på ingen måde mindre vigtig.

Men ud over dette på sin vis konventionelle og samtidig voldsomt radikale træk ved europæisk romantradition, så arbejder DeLillo også med en række elementer, som yderligere komplicerer stemmen i teksten og som giver anledning til rytmiske innovationer.

Diskret avantgardisme

DeLillo praktiserer, hvad man kan betegne som en diskret avantgardisme i sine tekster. Han går ikke til yderligheder med eksperimenterne, sådan som Joyce gjorde det i en til tider ren og skær lystfyldt og virtuost produktiv leg med ord:

Womb? Weary?

He rests. He had travelled.

With?

Sinbad the Sailor and Tinbad the Tailor and Jinbad the Jailer and Whinbad the Whaler and Ninbad the Nailor and Finbad the Failer and Binbad the Bailer and Pinbad the Pailer and Minbad the Mailer and Hinbad the Hailer and Rinbad the Railer and Dinbad the Kailer and Vinbad the Quailer and Linbad the Yailer and Xinbad the Phthailer. (Joyce 1992: 871)²

DeLillo arbejder i langt højere grad i former, hvor læseren har mulighed for at være med i en distinkt og særegen lavmælt skrift. Og så kommer der alligevel udfald, som overrasker. I den førstepersons fortalte *The Names* eksempelvis: En lille parentes som kækt fortæller "(as we enter narrative time)" (DeLillo 1982: 4). Hvad skal det til for? Og han gør det igen i *Underworld*, hvor der også lige skal en lille parentes ind efter tyve sider som kommenterer på fortællingen: "(shameless, ain't I)" (DeLillo 1997: 26). Og så ikke mere af den slags.

Videre i *The Names*: Man læser en mængde kursiverede udfald, som oftest refererer tilbage til en liste i starten af bogen over de fordomme som fortællerens ex-hustru har over for ham, men som dog ikke altid gør det. Hvem taler nu?

Der er to sektioner med spørgsmål og svar, vel nærmest som en gestus til Joyce (se ovenfor). Der er afslutningen på romanen, som er en fortælling der må være den roman som man har fået at vide fortællerens søn – på ni år – har skrevet på, og som er fyldt med ord som ikke findes. En fortælling som handler om en dreng der er i kirke på prærien og som flygter ud på denne, da menigheden begynder at tale i tunger. Dele af kapitlet er faktisk skrevet af en ni-årig, en søn af en af DeLillos venner som takkes i kolofonen på linje med Guggenheim-fonden med "a printed shout from the housetops". Derfor

er der en forklaring på stavfejlene, men det er fejl som fortælleren tidligere har betegnet som "beåndede fejlstavninger" med en kontakt til dybere lag i verden. En sætning lyder eksempelvis:

There was a man in a daise like a drunkerds skuffling lurch, realing in a corner. (DeLillo 1982: 335)

Der var en mand der var svimmel lissom en drukkenboldts sjokkene slingren, ravene i et hjørne.

Sætningen lyder, for man kan ikke umiddelbart afkode den og ordene kan ikke blot genkendes, men påkalder sig en særlig fonetisk opmærksomhed af læseren. Hvad betyder "daise", "drunkerds", "skuffling" og "realing"? Er "realing" en fejlstavning af "reeling", at vakle, eller er det en verbial form af "real", at "virkelige" sig? Eller skal det læses sammen: den vaklende konstruktion af virkeligheden.

The Names bevæger sig i en afdæmpet Henry Jamesk modus, men med afstikkere til vilde udfald. En diskret avantgardisme. DeLillo kunne være mere radikal, men man er egentlig glad for, at han lader utopierne om sproget være udfordrende uden at forsøge at realisere dem.

Verdens væmmelighed og sprogets skønhed

DeLillo har givet udtryk for, at han opfatter forsøget på at opnå skønhed i sproget som en modgift mod historiens ubehageligheder og den pessimisme, som mange finder i hans romaner (Nielsen 1995). Denne fokusering på konspirationer og verdens væmmeligheder er uden tvivl den mest uheldige tendens i den kritiske reception DeLillo har haft, idet den har ignoreret hans skrifts nuancer, kompleksitet, heterogenitet, dens både-og i forhold til sprog og verden. Ordene, sætningerne og afsnittene med deres distinkte stemme, en lavmælt grundtone og en varieret rytme skaber en – med et altnodisch, men passende udtryk – skøn prosa, som af og til i passager indholdsmæssig faktisk kan være lidt kedelig, men som demonstrerer sin betydning for helheden i kraft af netop disse elementer.

En væsentlig del af DeLillos romaner handler som vist om refleksion over sproget på en facon der i

bedste forstand bringer praksis og teori sammen. Det sker gennem en ganske kompleks tekstuel kompositionsstrategi som blander – som det udtrykkes rammende i DeLillos debut *Americana* – galskab og godt selskab: fra gengivelse af slang fra halvtredserne over syrede udsagn om verden til slet og ret en slags produktiv nonsens. I denne komposition er skriften ikke en parasit på ordlyden eller en skygge af den, men et medium som giver en yderligere dimension til ordlydenes arkæologi, aktualisering og betydning. For som der er en der siger i *The Names*:

“We track static letters when we read. This is a logical paradox.” (DeLillo 1982: 292)

“Vi følger statiske bogstaver når vi læser. Det er et logisk paradoks.”

Alle citater af Don DeLillo er oversat af Jørgen Nielsen.

Litteratur

- DeLillo, Don (1973): *Great Jones Street*, New York
 DeLillo, Don (1976): *Ratner's Star*, New York
 DeLillo, Don (1982): *The Names*, New York
 DeLillo, Don (1985): *White Noise*, New York (da. *Hvid støj*, 2000, København)
 DeLillo, Don (1997): *Underworld*, New York (da. *Underverden*, 1998, København)
 Joyce, James (1992 [1922]): *Ulysses*, London (da. *Ulysses*, 1986, København)
 Nielsen, Lotte L. (1995): “En stiltfærdig amerikaner” i *Litteraturmagasinet Standart* nr. 3, Århus

Noter

1. Fra kolofonen til *The Names*. Med en gestus til Lukasevangeliet 12, 3. Tak til Jørgen Nielsen for denne oplysning og en stor tak til samme for oversættelsen af citaterne fra DeLillos romaner.
2. Hvilket i Mogens Boisens oversættelse bliver til “Morders liv? Træt?/ Han hviler. Han har rejst./ Med?/ Sinbad Søfareren og Tinbad Tøfareren og Jinbad Jøfareren og Whinbad Valfareren og Ninbad Nilfareren og Finbad Fanfareren og Binbad Befareren og Pinbad Påfareren og Minbad Melfareren og Hinbad Helfareren og Rinbad Rygfareren og Dinbad Lifareren og Vinbad Vejfareren og Linbad Forfareren og Zinbad Zeefareren.” (Joyce 1986: bd. II, 319)