

Læserens næse

om den tekstlige topografi i Lawrence Norfolks romaner

TØRE RYE ANDERSEN

Litteraturens rum

I det metaforisk belastede år 1984 identificerede Fredric Jameson i sit banebrydende essay „Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism“ et af de centrale aspekter ved det postmoderne: „vores daglige liv, vores psykiske erfaring, vores kulturelle sprog, bliver i dag domineret af rumlige snarere end tidslige kategorier“ (s. 64, min oversættelse). Den spatiale vending har manifesteret sig inden for næsten alle kulturelle områder, ikke mindst litteraturen. Hvor modernismens vigtige værker ofte var grundige undersøgelser af tiden som eksistensvilkår (*På sporet af den tabte tid, Ulysses, Mrs Dalway*), har postmodernismen været karakteriseret ved et epistemologisk skift i retning af det topografiske. I en læsning af Peer Hultbergs *Byen og verden* har Jan Kjærstad sat sagen på spidsen: „I dagens litteratur står Stedet i frontlinien, ikke Tiden“ (s. 21).

Den spatiale dominans i nyere litteratur ytrer sig på flere forskellige måder. En af dem er, at Stedet langt oftere end tidligere optræder som en decideret hovedperson i de litterære tekster.¹ Et andet – og, mener jeg, vigtigere – udslag er, at teksterne ofte selv bliver konciperet som rum snarere end som tidslinjer. Det kausalt fremadskridende plot, der tidligere udgjorde hovedaksen i de fleste romaner, er i et litterært opgør med Newtonsk determinisme blevet hugget op, vredet, vendt og opløst som holdpunkt for læseren, der i stedet er blevet kastet ud i en forvirrende tekstlig topografi. En diskussion om de nye spatiale tekstbegreber ender imidlertid selv med at blive desorienterende, hvis ikke man etablerer nogle faste referencepunkter, så i det følgende vil

jeg forankre min undersøgelse i en af de forfattere, som tydeligst praktiserer en spatial litteratur.

Den engelske forfatter Lawrence Norfolk (f. 1963) står som en af de fremmeste repræsentanter for Jamesons teori om det rumliges dominans, men samtidig modarbejder han Jamesons ide om, at vi lever i et historieløst samfund. Norfolk har nemlig skrevet to lange kalejdoskopiske historiske romaner, *Lemprière's Dictionary* og *The Pope's Rhinoceros*, der i detaljerigdom og samvittighedsfuldt researcharbejde ikke står tilbage for den mere videnskabelige historieskrivning.

Norfolk debuterede som blot 28-årig med *Lemprière's Dictionary* (1991), der høstede mange anmeldelser. Han havde aldrig før udgivet så meget som en enkelt novelle, og debutromanen fremstår i dette lys særligt imponerende pga. dens uhyre kompleksitet og forfatterens sikre kontrol over sit materiale. I foråret 1996 kom så efterfølgeren, murstenen *The Pope's Rhinoceros*, der i længde såvel som kompleksitet overgår *Lemprière's Dictionary*. Norfolk er blevet sammenlignet med forfattere som Dickens, Joyce, Thomas Pynchon og Umberto Eco, men hans romaner er i virkeligheden for originale til, at sådanne letkøbte sammenligninger for alvor er berettigede. Det er da heller ikke helt problemfrit at indplacere ham i en litterær kontekst. I den engelske roman har der aldrig været tradition for den blanding af informationsmættet kompleksitet og pop-kultur, som Norfolk udøver, og i den henseende ligger han måske tættere på den amerikanske tradition, der strækker sig fra William Gaddis, over Thomas Pynchon og John Barth og til David Foster Wallace. Som et resultat af deres tone, deres scene og deres histo-

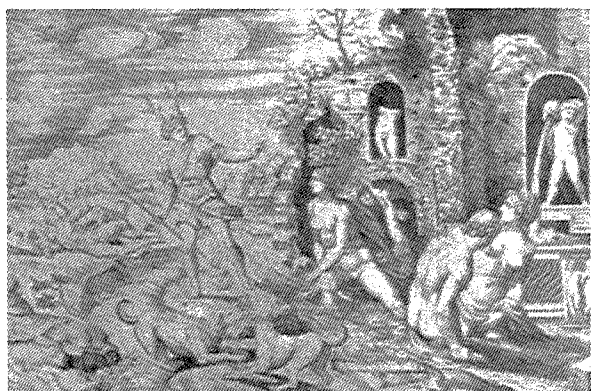
riske stof knytter Norfolks romaner sig dog utvivlsomt til den Gamle Verden, til Europa. Fusionen af amerikansk æstetik og europæiske, historiske emner placerer altså *Lemprière's Dictionary* og *The Pope's Rhinoceros* et eller andet sted ude over Atlanterhavet, omkring den 35. længdegrad, i en unik men også noget ensom position på det litteraturhistoriske verdenskort.

Helt alene er Norfolks to romaner imidlertid ikke – de har jo hinanden. Parallellerne mellem bøgerne er nemlig talrige. De er begge historiske romaner med hele Europa som deres scene (og deres emne). Begge foregår umiddelbart før store historiske omvæltninger (hhv. den Franske Revolution og Reformationen). De to lange, komplekse romaner er begge ekstremt velresearchede og inkorporerer enorme mængder historisk og encyklopædisk viden. „God is in the details“, har Norfolk sagt,² og hans romaner er i forlængelse af denne filosofi mættede med minutiøse historiske detaljer, der suger læseren ind i en fortidig verden af eksotiske sanseindtryk og informationer. Når hovedpersonen John Lemprière fra debutromanen overraskes af et pludseligt regnskyl, så er det fordi det rent faktisk regnede hin efterårsdag i London anno 1788, og når John i forbigarten hører, at guldprisen på en bestemt dag er 31l. 17s. 10.5d. pr. oz., så kan man roligt stole på, at det passer.

Et sidste afgørende fællestræk for Norfolks roman-duo er det topografiske, som spiller en hovedrolle fra start til slut. Romanerne er spækkede med skildringer af topografier, og Norfolks landskabs- og bybeskrivelser er blandt de bedste i moderne prosa. Hver gang handlingen ankommer til f.eks. en storby (London og Paris i *Lemprière's Dictionary*, Rom i *The Pope's Rhinoceros*), bliver den introduceret gennem en kalejdoskopisk panorering; en tæt beskrivelse, der strækker sig over mange sider og virkelig giver læseren følelsen af at være ankommet til en fremmed by fyldt med ukendte og forvirrende sanseindtryk.

I tråd med den tendens jeg skitserede tidligere, er romanerne også selv i en vis forstand at opfatte som tekstlige landskaber, men i Norfolks gestaltning af

teksternes egen topografi ligger til gengæld en væsentlig forskel på de to romaner, som jeg skal undersøge i det følgende. Denne forskel har store konsekvenser, ikke mindst for læserens rolle i fortolkningsprocessen, for hans navigering i romanernes geografi.



Diana og Akteon. Marc Antoine Raimondis atelier.

Altting ser klarere ud oppefra.

(Clint Eastwood i *En nævefuld dollars*)

Med næsen i skyerne

Lemprière's Dictionary er på alle måder en stor debutroman.³ Norfolks første bog er en bredt orkestreret fortælling om den historiske person John Lemprière, der i slutningen af 1700-tallet skrev den oprindelige *Lemprière's Dictionary*, et opslagsværk om græsk mytologi. I løbet af sin godt 600 sider lange roman knytter Norfolk udgivelsen af det klassiske opslagsværk sammen med grundlæggelsen af verdens måske første multinationale selskab – East India Company – i år 1600, med Richelieus belejring af la Rochelle i 1628 og med den Franske Revolution, i et plot (og et komplot) der strækker sig over næsten 200 år.

Da Lemprières far omkommer ved en 'jagtulykke' på Jersey, forlader Lemprière fødeøen og drager til London, hvor han under arbejdet med at bringe orden i sin fars efterladte papirer kommer på sporet af en omfattende sammensværgelse. En hemmelig organisation, Kabbalaen, har fra hjertet af East India Company trukket i trådene på den europæiske stor-

Politiske scene igennem mere end 100 år, og har for tiden gang i et stort projekt, der skal implementeres i Frankrig den 14. juli 1789. Den gedulgte Kabbala holder til i Londons undergrund, i de fossilerede rester af et kolossalt Dyr, hvis størrelse må have fået Godzilla til at fremstå som en uskadelig salamander. John støder som sagt på dette kontinentale rænkespil og sætter sig for at komme til bunds i sagen. Undervejs i opklaringsarbejdet kommer han ud for mange hændelser, der på sælsom vis genspejler de personer og begivenheder fra den græske mytologi, han er i færd med at nedfælde i sit opslagsværk. Han fortsætter dog ufortrødent og med hjælp – og modstand – fra et enormt persongalleri, som omfatter indiske lejermordere, benløse søkaptajner, robotter, 80-årige pirater og en enkelt engel, lykkes det Lemprière at opdage Kabbalaens hemmelighed, dens relation til belejringen af la Rochelle og sin egen uvildige involvering i den store sammensværgelse....og så får han oven i købet også den smukke pige til slut (om end ikke det halve kongerige).

Så langt så godt. Umiddelbart kunne *Lemprière's Dictionary* lyde som en traditionel eventyrroman a la f.eks. Dumas' underholdende fortællinger. Men der er dog andet og mere på færde i det uendeligt komplicerede plot, som ovenstående handlingsreferat langt fra kan yde retfærdighed. Vejen til romanens bogstaveligt talt eksplosive klimaks er nemlig så snirklet, at den næppe kan kaldes en vej, hvis man ved 'vej' forstår en konstruktion, der skal kunne fungere som en forholdsvist rationel rute mellem to punkter. Dybdeperspektivet i romanens paranoide univers (der har en oplagt parallel i TV-serien *X-files*) er mildest talt svimlende. Der tales hele tiden om skjulte mønstre bag overfladen, men når man med stor møje har afdækket et af dem, ja så aner man straks nye skjulte mønstre bag tekstens nye overflade. Forbindelserne prolifererer og plottet bifurkerer i kaotiske knopskydninger, der konstant truer med at overvælde Lemprière såvel som den forvirrede læser.

Denne uoverskuelighed udspringer ikke af forfatterens manglende kontrol med materialet, men er resultatet af en bevidst strategi. I et interview i *Griflen* har Norfolk således sagt:

Forskellen på historien som den blev levet, i modsætning til historien som den er skrevet ned, er et spørgsmål om ikke at kende slutningen. En af mine pointer er, at ingen af personerne i romanen ved, at de lever umiddelbart før den franske revolution, i en fantastisk vigtig tid. Denne tvivl har jeg allegorisk forsøgt at overføre på mine læsere, da jeg jo ikke kan fratage dem deres historiske viden.

Med et kompliceret og detaljeret plot bliver det umuligt at have overblik, man skal hele tiden være en anelse bekymret over, hvor meget af historien eller plottet man har hold på. Det er en måde at give romanens personer den fulde dybde i deres tanker og handlinger. For ud over begivenheder er historie også psykologi, a state of mind.

(Palm, s. 17)

Tvivel er altså en vigtig kategori i romanen. Ud over at overvælde ham med et detaljerigt plot, fremkalder Norfolk også læserens tvivl ved at gøre vold på romanens kronologi. Dette sker blandt andet gennem en ophævelse af den lineære tidsfølge. Plottet bumler afsted i overlappinger, gentagelser, flashbacks og flashforwards og inkluderer desuden personer, der har levet i over 200 år. De kausale og logiske forbindelser mellem romanens enkelte episoder kan derfor være yderst vanskelige at få øje på, og i første omgang må man i stedet prøve at arbejde med en slags samtidighedsprincip; romanens mange episoder er i denne optik mere at ligne med ærter i en skål end perler på en snor.

En anden væsentlig kronologisk strategi er den bevidste brug af anakronismer. *Lemprière's Dictionary* foregår i 1788, men ikke desto mindre rummer den sangstumper fra *Talking Heads*, og et enkelt klaverstykke af Chopin (sidstnævnte anakronisme fik *New York Times Book Reviews* anmelder Alfred Corn til i ramme alvor at brokke sig over mangelfuld research fra Norfolks side). Endvidere tænker mange af romanpersonerne i en terminologi, der minder betænkeligt om vor dages kaosteori, og endelig har en slet forklædt Thomas Pynchon en ganske kort gæsteoptræden under navnet O'Tristero.⁴ De mange bevidste anakronismer udgør en indbygget subversion af romanens tidsskema og trækker dens uomgængelige historicitet frem i lyset. Selv om bogen er nøje gennemresearchet og rummer et væld af historisk kor-

rekte detaljer, så kan den ikke transcendere den tid, den er skrevet i, hvilket Norfolk eksplicit anerkender med sine anakronismer. Udviskningen af de klare distinktioner mellem vor tid og 1700-tallet arbejder også den anden vej. Ved at skrive om nogle faktiske historiske tildragelser, der har klare sidestykker i vores halvdel af det 20. århundrede, lader Norfolk 1700-tallet kaste lys på vores egen tid. Den hyperaktuelle diskussion om MAI-aftalen og multinationale selskabers magtbeføjelser, samt om retssagen mod Microsoft, har sin tydelige forløber i East India Company, der i det 18. århundrede var en skræmmende international magtfaktor.

Gennem anakronismerne og de mange parallelter mellem Lemprière's og vores århundrede kollapses distinktionen mellem nutiden og fortiden. Alt falder ind i det samme rum, romanens rum, der opererer med sin helt egen tidslige logik (eller mangel på samme). Det er dette rum, Lemprière skal gøre sine opdagelser i, og det er det samme rum læseren slynges ind i i løbet af rejsen gennem romanen.

At *Lemprière's Dictionary* skal opfattes som et rum understøttes af Norfolks mange og lange beskrivelser af det topografiske. Der lægges ikke blot vægt på *hvad* der sker, men også på *hvor* det sker. Romanpersonernes omgivelser gøres til genstand for tætte, desorienterende beskrivelser, hvoraf et af de bedste eksempler er Johns første møde med London (LD, 66-71). Efter en udmattende rejse fra Jersey ankommer han til storbyen gennem Fleet Market på en travl arbejdsdag. Mødet med det pulserende marked overvælder den stakkels John, der fra alle sider bombarderes med overvældende sanseindtryk, i en beskrivelse der løber over flere tætskrevne sider. Læseren har ikke nogen mér-viden i forhold til John i mødet med markedet, men suges med ind i mylde-ret af mennesker og varer. Ved en genlæsning af romanen vil det vise sig, at nogle af de personer og informationer, der vrimler omkring John, senere vil spille en vigtig rolle i plottet, men det aner han ikke, og det ved læseren heller ikke første gang.

Lemprière's første møde med London har en oplagt parallel i læserens første møde med romanen og fungerer som en mise-en-abyme på læsningens vilkår (uden dog at kunne reduceres entydigt til dette).

Romanen er i det hele taget rig på forvirrende topografiske beskrivelser – det fossile Bæst i Londons undergrund, East India Companys vældige arkiver, et landsted lidt uden for byen, Paris osv. – der direkte modarbejder ethvert forsøg på at danne sig et overblik. Disse tætskrevne passager er alle (mindst) dobbeltbundede, idet de både fungerer som beskrivelser af faktiske landskaber, som koncentrerede billeder på Johns opklaringsarbejde, som afspejlinger af læserens arbejde med at forstå handlingen, og indimellem også som kommentarer til Norfolks egne problemer med at bemestre skriveprocessen. De mange topografiske, uoverskuelige beskrivelser giver læseren fornemmelsen af at være *in medias res*, som aktiv deltager i en fortløbende proces; at leve midt i historien snarere end at betragte den køligt og retrospektivt.

Indtil videre kunne man måske have fået det indtryk, at læsningen af *Lemprière's Dictionary* er ensbetydende med en permanent tilstand af rådvildhed: Hvordan kan man overhovedet skabe mening i dette tekstlige vildnis; hvordan undgår man at fare vild og blive ædt af heksen i pandekagehuset, inden man selv har nået at æde nogle af hendes pandekager? Der er imidlertid hjælp at hente i romanen, både for Lemprière og for læseren. Allerede i begyndelsen af romanen, inden historien for alvor er begyndt, bliver John mere klarsynet. Han har ellers siden barndommen bevæget sig rundt i en konstant tåge: „Genstandene blev tågede og smeltede sammen med andre genstande. Omridsene brast og sivede ind i deres omgivelser“ (LD, 18). En så sløret opfattelsesevne er vel ikke lige frem den bedste udgangsposition for en vordende mysterieløser, men situationen afhjælpes som sagt inden eventyret begynder: John får nemlig et par briller. Efter at have gået rundt i en verden af evig nærsynethed, tegner der sig pludselig svimlende perspektiver for ham, og brillerne gør ham i stand til at møde verden med åbne øjne, at indlede opklaringsarbejdet (der skal gøre ham klarsynet på andre måder).

Heller ikke læseren bliver ladet alene i en dis af uklare perceptioner. Norfolk kan ganske vist ikke udstyre hver eneste læser med et par briller, men

han kan tilbyde modbilleder til forvirringen på anden vis. Disse modbilleder kommer først og fremmest i stand gennem en perspektivisk vekselvirkning, der løber gennem hele romanen. Som et alternativ til de mange horisontale perspektiver, der er nært knyttet til forvirring, manglende overblik og desorientering, og som f.eks. anvendes i Lemprière's ankomst til London samt hans generelle færd gennem gådens elementer, opererer Norfolk med vertikale perspektiver – fugleperspektiver – der gør alting klarere. Fugleperspektiverne optræder med jævne mellemrum gennem hele romanen. De første er anonyme og virker ikke knyttet til en bestemt person, men efterhånden bliver det klart, at de er forbundet med myten om Englen fra la Rochelle. Da la Rochelle i sin tid brændte og tusinder døde i flammerne, beskrev øjenvidner, hvordan et enkelt brændende barn som en anden engel fløj væk fra den grusomme massakre. I løbet af romanen antydes det, at fugleperspektiverne udspringer fra denne engel, der hvileløst flyver over Europa. Til slut, i romanens sidste scene, afsløres det så, at englen er identisk med den unge mand Septimus, der gennem hele bogen har fungeret som Johns mere eller mindre trofaste hjælper på landjorden, samt at han oven i købet er i familie med John.⁵

De vertikale perspektiver, hvor Septimus bogstaveligt talt flyver over begivenhederne, skaber ikke alene klarhed over de plotforbundne elementer, men også over hele det europæiske kontinent, idet han fra sin olympiske position kan se storpolitiske udviklingsmønstre, som er usynlige for personerne i det horisontale plan. Overflyvningerne danner et overblik over den Historie, som romanens øvrige personer blindt må snuble sig fremad i (i visse tilfælde bogstaveligt blindt: en af personerne er den blinde politimand John Fielding, en historisk person som var bror til forfatteren af *Tom Jones*, Henry Fielding).

„Alting ser klarere ud oppefra“, som Clint Eastwood udmærket vidste. Engleperspektiverne afdækker gradvist intrigen mange aspekter, og *Lemprière's Dictionary* slutter med, at englen Septimus flyver hjem til sine egne, i en udzoomning hvor alle de sid-

ste brikker i det indviklede plot falder på plads med et hørbart klik.

Selv om overflyvningerne foregår som en integreret del af selve plottet, har de også en metafunktion, da de for en stund tillader læseren at løfte en flig af teatertæppet og se maskineriet bag romanens scene. Med andre ord, så bliver de struktureringsprincipper, der former bogens horisontale plan, synlige fra oven gennem brugen af mise-en-abyme-strukturer. Fra sin privilegerede position kan Septimus se nogle hændelser, som samtidig er slet skjulte beskrivelser af en romanstruktur. En af de væsentligste mise-en-abyme-strukturer er beskrivelsen af Kejser Josef og hans våde drømme. Hver nat har Kejseren i søvne lange og mange sædudtømminger og hans sædspor er en veltalende kommentar til romanens form:

Så ville han vågne og se udtømmingen af sine behov på lagenet under sig. Indimellem ville han føre en finger langs de tykke våde stråler, lægge mærke til konvergenser og sammenfaldende baner, hvordan et sprøjt kunne dreje skarpt til side og følge et andet, eller krydse det og danne en mere håndgribelig klat, og nogle gange spekulerede han på om der, hvis alle disse tilfældige udladninger blev ekstrapoleret og fulgt fremad i det uendelige, kunne være et punkt, et centralt knudepunkt, hvor de ville konvergere? Kunne der være et punkt hvorfra meningen med det hele ville være helt tydelig?

(LD, 499, min oversættelse)

Og kort efter reflekterer Kejseren: „Hvor førte de hen, disse glinsende spor? [...] Hvad betød den kryptiske slim?“ (LD, 500, m.o.). *Lemprière's Dictionary* er altså konciperet som en mængde narrative vektorer, der kaotisk bevæger sig i alle mulige retninger. Indimellem mødes vektorerne i betydningsmættede konvergenspunkter (sædklatter), på samme måde som romanpersonernes baner støder sammen og genererer betydning. Romanen kan med andre ord foreløbigt opfattes som et mulighedsfelt, hvilket understøttes i endnu en vigtig mise-en-abyme. Kejser Josef må atter stå for skud. Denne gang bevæger han sig forvildet rundt i en lund af appelsintræer og på en omgivende græsplæne. En kraftig brise blæser ind over plænen og den stakkels kejser, der prøver at skabe sig et overblik:

[...] han blev forvirret, da han lod til at følge en sti, som førte ham i rette vinkler og så i en snæver bue og snævrede ind, så han nu udmærket kunne være tilbage ved sit udgangspunkt igen. Det var ikke til at sige. [...] Han standsede op. Heliografplænen blinkede, tændte og slukkede, pludrede løs på sit binære stakkato, søen dannede små hulninger og toppe, og bladene slog til og fra, hurtigere og hurtigere, indtil meddelelsen blev til flimmer, og hver eneste port i maskinen svævede, hver eneste udgang og indgang svingede både op og i. Forskellen på dens et- og nul-status snævrede ind til Staten, og i selve Staten krydsede sporene hinanden og spredte sig, påvirkede hinanden og blandedes, handlede og modvirkede hverandre, således at virkefeltet blev et felt af muligheder og nettet af spor en sky, hvor enhver begivenhed, der sandsynligvis ville indtræffe, næsten lige så sikkert ikke indtraf, og nu forekommer, i det mindste set i dette perspektiv, hele det ergodiske panoptiske ruskomsnusk til overflod blændende klart.

(LD, 502)

Igen trækkes forskellen mellem de to perspektiver tydeligt op. Kejseren er forvirret nede i appelsinlunden, men set fra et panoptisk perspektiv afslører dens – og romanens – mønster sig som et mulighedsfelt af stadigt krydsende vektorer. Forskellen mellem det horisontale og det vertikale er også forskellen mellem landskabet og landkortet, mellem et øjensynligt kaos og en fastlåst orden. *Lemprière's Dictionary* er et forsøg på at integrere disse to størrelser, at fusionere „Tilfældighed og hensigt“ (LD, 367), at opnå en tilstand af „sludder og fornuftig tale forvirret mellem hinanden“ (LD, 382). Det er i dette lys bogens mange kaosteoretiske henvisninger skal læses: på trods af sit navn handler kaosteorien nemlig lige så meget om orden som kaos, nærmere betegnet om at finde genkommende strukturer i et øjensynligt kaos.⁶ Og det er netop den strategi, der leder John på rette vej i romanens horisontale plan: jagten på strukturer, der gentager sig på forskellige skalaer. Den vigtigste af disse strukturer er utvivlsomt den brudte cirkel, der er Kabalens vartegn. Gang på gang støder John på brudte cirkler – på farens signetring, i et bibliotek på Jersey, ridset ind i et bord på et værtshus, i selve Kabalens sammensætning og i havnen la Rochelle – og efterhånden lærer han at genkende den og anvende den som pejlepunkt i sin

bevægelse gennem plottets topografi. „Mønsteret gentog sig“ (LD, 394), og derfor kan Lemprière til en vis grad skabe mening på det horisontale plan. Endelig klarhed kan dog kun opnås via det vertikale plan.

Forsøget på at integrere de to perspektiver, kaos og orden, i et tredimensionelt mulighedsfelt lykkes imidlertid ikke til perfektion. I sidste ende er der snarere tale om en vekselvirkning, hvor de to perspektiver forbliver klart adskilte, og hvor fugleperspektivet efter endt læsning ender med at få overtaget. Norfolk prøver at få læseren til at geråde i forvirring, at få ham til at deltage i Historien som den blev levet, men pga. fugleperspektiverne er det endelige indtryk klarhed, og en følelse af skrevet Historie. I løbet af romanen har Lemprière – og til dels også læseren – „snublet og tumlet rundt nedeunder“ (LD, 617, m.o.), bevæget sig rundt i „det forvirrede og menneskelige drama nedeunder“ (LD, 563, m.o.). Det horisontale niveau, forvirringen, sidestilles altså eksplicit med menneskelighed. Selv om læseren et stykke af vejen tager del i denne menneskelighed, ender han dog med at løfte sig op over det menneskelige drama, at etablere et panoptisk perspektiv gennem Septimus' „mest-seende øjne“ (LD, 564, m.o.), med næsen i skyerne.

I sin berømte fængselsbog har Michel Foucault sidestillet det panoptiske perspektiv med Systemets kontrol over individet.⁷ Fra deres centrale observationstår kan vogterne styre de indsatte og følge deres mindste bevægelser i en art gudeagtig position. I løbet af *Lemprière's Dictionary* bevæger John og læseren sig gradvist fra offerets rolle og hen mod den overvågendes rolle, mod den totale kontrol. Bevægelsen ekspliciteres og fuldbyrdes på romanens næstsidste side, hvor man kan læse at „De forbigåede er blevet de udvalgte“ (LD, 626, m.o.). Dette modsætningspar (på engelsk: preterite/elect) har Norfolk hentet fra Pynchons *Gravity's Rainbow*, hvor 'de forbigåede' er genstand for sympati, mens 'de udvalgte' sidestilles med Systemets umenneskelige kontrol, og således indtager en klar skurkerrolle. Efter gennem det meste af romanen at have været 'forbigået', menneskelig og tvivlende, ender læseren altså til sidst i den panoptiske kontrolposition, som

Kabbalaen ellers har indtaget – en position hvorfra alt kan overvåges og styres. Et sådant positionsskift gør nødvendigvis *Lemprière's Dictionary* lidt etisk uklart – hvem skal man egentlig sympatisere med i sidste ende? Jeg tror ikke, denne uklarhed har været tilsigtet fra Norfolks side, men en gang imellem kan der snige sig spøgelse ind i selv de mest velfungerende maskiner.

Ved hjælp af skibet *Vineeta*, der optræder i slutningen af Norfolks debutroman, kan vi nu bevæge os over til *The Pope's Rhinoceros*, der er dedikeret til *Vineeta*, og starter i den sunkne by *Vineta*.⁸ I denne roman skal læserens indplacering i romanens rum, og i forlængelse heraf hans etiske position, vise sig at være noget mere afklaret og konsistent.

Læser, giv agt! Uforsigtigt har jeg ført dig til toppen af så høj en bakke som hr. Allworthys, og jeg véd ikke ret, hvordan jeg skal bringe dig ned fra samme, uden at du brækker halsen. Vi vil dog vove at rutsje ned ad skrånningen sammen...
(Henry Fielding: *Tom Jones*, I, 4)

Med næsen i mulden

The Pope's Rhinoceros er en værdig efterfølger til Norfolks debutroman. Forfattere lider ellers ofte af et anden-bogs-syndrom, især hvis deres første bog har været så stor en succes som *Lemprière's Dictionary*. Norfolk har imidlertid ufortrødent taget udfordringen op og skrevet en godt 700 sider lang roman, der hører til blandt 90ernes vigtigste europæiske bøger.

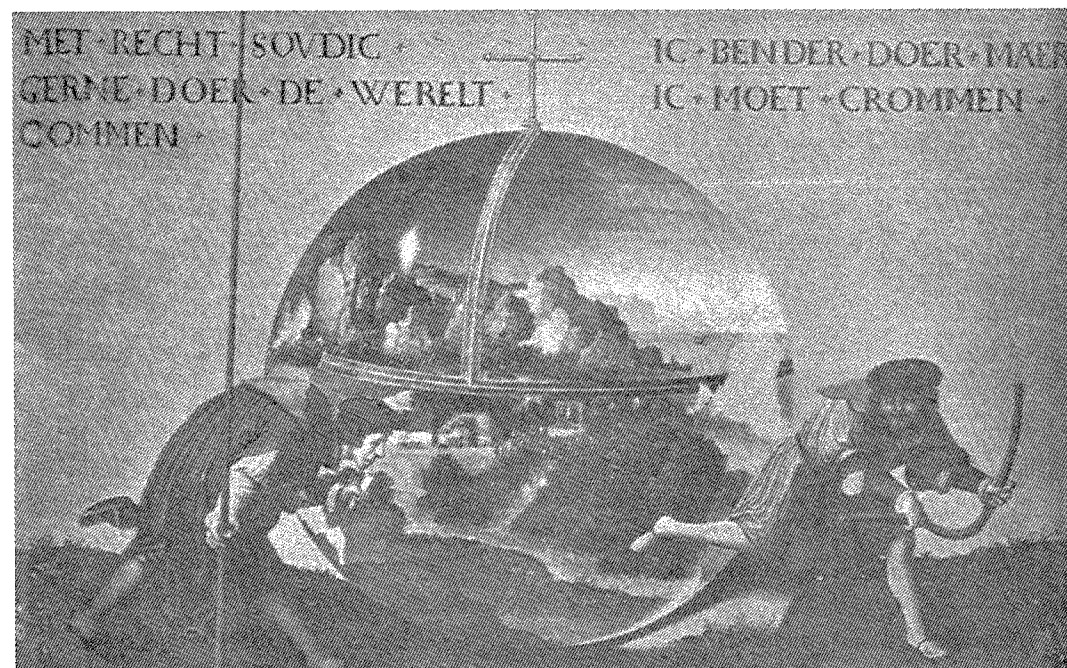
Denne gang er scenen Europa i starten af 1500-tallet. Renæssancen er gået ind i sine sidste voldsomme krampetrækninger, og Reformationen lurer lige om hjørnet.⁹ Romanens to hovedpersoner, de tidligere lejesoldater Salvestro og Bernardo, er flygtet fra krigene syd for Alperne tilbage til Salvestros fødeø *Usedom*. Under et latterligt forsøg på at finde den sunkne by *Vineta* i en utæt tønde møder de en afsondret munkeorden, der efterfølgende – med Salvestro og Bernardo som rejseførere – tager på en pilgrimsfærd til Rom for at redde deres smuldrende

kirke. I Rom bliver det umage makkerpar, der minder påfaldende om Asterix og Obelix, uforvarende viklet ind i en historisk intrige, som de ihærdigt – men uden at spekulere nærmere over de dybere implikationer – spiller deres rolle i:

Pave Leo X står for at skulle opdele Verden i interessesfærer mellem Portugal og Spanien, og for at opnå Pavens gunst sender de to nationer ekspeditioner afsted for at finde et næsehorn til ham. Paven drømmer nemlig om en storslået kamp mellem sin kæleelefant Hanno og et næsehorn, der ifølge Plinius' *Naturalis historia* er elefantens ærkerival. Jagten på det underlige dyr, der ikke har været set i Europa siden Antikken, strækker sig efterfølgende over tre kontinenter og utallige eventyr, inden paven langt om længe får sit ønske opfyldt og overværer den dommedagsagtige kamp mellem elefanten og næsehornet (sidstnævnte er dog udstoppet, hvilket imidlertid ikke påvirker kampens underholdningsværdi).

De to forhutlede hovedpersoner i *The Pope's Rhinoceros* har det måske endnu sværere end John Lemprière. Først og fremmest har de ikke den belæste Johns intellektuelle kapacitet. Salvestro er ganske vist forholdsvis snarrådig, og kan begå sig i mange sammenhænge, men et medlemskab i Mensa er alligevel ikke videre sandsynligt. Og hans ven Bernardo, den 7 fod høje kæmpe (og det var mange fod i gamle dage!), er direkte en sinke. Hvor John bekymrede sig om at finde skjulte mønstre, at afdække magtmisbrug og multinationale handelsaftaler, der bekymrer Bernardo sig om at undgå at få klippestykker i hovedet. Og når han ikke tænker på dét, så tænker han på at undgå at blive bidt af hunde. Salvestro har på sin side nok at gøre med at passe på sin simple ven, samt med at huske tilbage på sin mor, der blev druknet som heks på *Usedom*, da han var barn. Siden har han levet i en permanent tilstand af hjemløshed og flakket omkring på det krigshærgede europæiske kontinent.

Den topografi, Salvestro og Bernardo bevæger sig rundt i og igennem, er endvidere mindst lige så uoverskuelig og truende som i *Lemprière's Dictionary*. I Rom befinder de to sig i en veritabel urskov af in-



Nederlandsk (efter JOACHIM PATINIR?): Man må bøje sig for at komme gennem verden. (2. halvdel af det 16. århundrede).

triger omkring pavehoffet, og på deres senere rejse efter næsehornet stifter de bekendtskab med en ægte urskov i centrum af hjertet af det mørke Afrika. Som en hovedregel aner de ikke, hvor de befinder sig, eller hvad der foregår omkring dem.

Også læseren bliver sat på en større prøve i *The Pope's Rhinoceros*. Den tekstlige geografi, sproget, er ofte meget tæt, og man må hvæsse den åndelige machete for at hugge sig vej. Kronologien er desuden endnu mere opbrudt end i debutromanen, og bogen nærmer sig derfor en ren spatial form. Episoder er flettet ind i hinanden, andre foregår parallelt. Flashbacks og flashforwards river teksten i hver sin retning, og de sædvanlige anakronismer forvirrer billedet yderligere.¹⁰ Romanens del 4 og 5 foregår før slutningen på del 3, og leder op til den, sådan at årsag og virkning byttes om i tekstens brudstykeagtige rum, der er „brudt op i fragmenter, og selv fragmenterne flossedes og trævledes.“¹¹

For at sige noget mere præcist om romanens struktur og om læserens plads i dens topografi, kan man endnu en gang ty til en nærlæsning af nogle af dens mange mise-en-abyrne-strukturer. Norfolk er

virkelig forfalden til dette tekstgreb, der kan siges at være et topografisk kneb, idet det baserer sig på strukturgenkendelse som enhver anden form for navigation. En mise-en-abyrne kan forme sig på mange forskellige måder: Som et skuespil i skuespillet (*Hamlet*) eller som en beskrivelse af et billede, der rummer elementer af plottet (altertavlen i *Rosens navn*, guldmønten i *Moby-Dick*). Norfolk's foretrukne er dog uden tvivl landskabsbeskrivelsen, eller alternativt beskrivelsen af bygninger/byer. Beskrivelserne antager en dybere resonans og bliver figurer på teksten selv, samt på læsningens vilkår. På denne måde dannes der en berøringsflade mellem romanpersonerne og læseren, der indtager isomorfe roller.

Tag for eksempel beskrivelsen af en sildestime i farvandet ud for Usedom. Sildene står i stimer og ser på de fragmenter, som overfladestorme sender ned til dem i deres mørke dyb. Uforbundne ting synker ned gennem havvandet og fortæller fragmenteret om, hvad der sker på overfladen: „Det er en gåde, eller rettere brikkerne i et puslespil ... Det er mere end mærkværdigt ... det [er] svært at sætte

disse ting i forbindelse [engelsk: relate] med hinanden ... Alene omfanget [engelsk: volume] gør hensigten påtrængende, men hvad kan disse sprællere og synkere mon håbe på at opnå ved så mangfoldigt et offer, så inkonsekvent en overflod? En sådan vedholdenhed signalerer enorme årsager“ (PR, 70-72). Læseren, og Salvestro og Bernardo, skal som sildene forsøge at forbinde forskellige fragmenter for at skabe mening. *The Pope's Rhinoceros* tilbyder information, men betydningen må vi for en stor dels vedkommende selv tilføje. Sildepassagens dobbelte bund træder tydeligt frem på engelsk, hvor „relate“ både kan betyde ‘forbinde’ og ‘fortælle’, og hvor „volume“ betyder ‘mængde’ såvel som ‘bogbind’. Beskrivelsen af bogen som et oprørt hav har mange ekkoer gennem romanen, hvor Norfolk bl.a. taler om „en ny og flydende topografi“ (PR, 238).

I en anden topografisk mise-en-abyrne er Salvestro faret vild i den afrikanske jungle og bevæger sig forvirret rundt i den tætte vegetation:

Men til siden, til siden... Kæmpemæssige sorte stammer hæver sig over de nedre trækroners spættede pukler og støtter de øvres hule kupler [...] „Over“ er lidt lysere end „under“, men begge består de af uahåndgribeligt løv, som om de var hinandens spejlinger, bare billeder, der strækker sig over hele skoven. Der hersker dimensionsforvirring i denne mellemzone (hvad er højde egentlig?), hvor egern, firben, mindre aber og chimpanser klatrer op og ned uden åbenlyst at skelne mellem disse radikalt forskellige manøvrer, og så langt fra at levere de manglende koordinater fremturer de hoffærdige træer blot i deres årtier lange morderiske springen buk. [...] „Op“ og „Ned“ er i sig selv i drift og i sitrende bevægelse, de bytter plads og trækker den vertikale akse ud af plan og ind i serpenteslyngninger, skævvridninger, lemniskare drejninger og moddrejninger... Her nytter toppunktet ikke meget, og det er ikke stort bedre dernede.

Det er dér, Salvestro befinder sig, under Nedenunder, i jordniveau eller sågar i niveau med jorden, idet han lige er snublet over en af de besværlige, knortede rødder, der er så svære at få øje på. [...] den ene plet skov er meget lig den anden [...] Skoven breder sig sideværts gennem en proces af efterligninger og analogier. Papegojerne er dens herolder, og urtidskamæleonen dens konge: Der kommer han, spættet eller marmoreret alt efter terrænet, idet han løfter et leddelt ben ad

gangen og sætter det ned igen med overdreven varsomhed, som om jorden stadig var blød, som om et enkelt fejltrin ville være nok til, at han sank boblende ned i det mudder, der dækkede alting i tiden, inden Eri hærdede det og forvandlede det til den jord, hvis beskaffenhed afgør alting her og er dets patologi og udvaskede grammatik...

(PR, 618-20)

Selv om citatet er laaangt er det kun et mindre udpluk af en længere passage, der strækker sig over 6 tætskrevne sider i romanen. Men pointen er vist klar. Sproget bliver pludselig tæt og uigennemtrængeligt og gør det vanskeligt at se ‘ind’ til Salvestro. Prosaen antager en egen monstrøs materialitet og bliver til en jungle i en beskrivelse af en jungle, der samtidig er en beskrivelse af romanen selv. Ligheden mellem sproget og junglen understreges af ordet ‘grammatik’, der er usædvanligt i en naturbeskrivelse. Salvestro har bogstaveligt talt næsen i mulden (han er snublet), og det samme har læseren, der forgæves forsøger at tilkæmpe sig et overblik.

I episoder som den ovenstående sættes der altså lighedstegn mellem sproget og det topografiske, således at formen så at sige får sit eget indhold.¹² Et andet og meget kortere eksempel på sidestillingen af sproget med et sted finder vi i titlen på romanens anden del, „Ro-ma“. Titlen angiver et geografisk sted, men lægger samtidig vægt på det fysiske/materielle aspekt ved sproget, gennem brugen af lydskrift.

Hvor *Lemprière's Dictionary* slutter med et altseende gudeperspektiv, så begynder *The Pope's Rhinoceros* mere ydmygt: ikke engang med et frøperspektiv – frøer har trods alt en vis værdighed (de kan blive til prinser) – men med et sildeperspektiv (sildens eneste fremtidsudsigt er at ende på et stykke smørrebrød under et bjerg af karrysalat). Og dette indledende perspektiv sætter dagsordenen for resten af romanen. Som vi så, befinder Salvestro sig ikke blot i ‘jordniveau’, men endog ‘i niveau med jorden’. Septimus’ svimlende flyveture (og læserens ridt på ryggen af ham) er en saga blot i Norfolk's anden roman. Der er ganske vist også en engel med i *The Pope's Rhinoceros*: Hun hedder Amalia og er 8 år,

men selv om hun i sine lege snurrer nok så hurtigt rundt om sig selv, så letter hun ikke. Debutromanens betydningskabende vertikale perspektiver er nu skåret bort, og tilbage har vi det horisontale plan at bevæge os på. Desuden har vi ikke længere den tryghed, at begivenhederne er fortalt i datid. Datidsformen var ellers den fremherskende tempus i *Lemprière's Dictionary*, og dens 'apokalyptiske objektivitet'¹³ var en naturlig forlængelse af fugleperspektivernes privilegerede klarsyn – den bragte begivenhederne på sikker afstand, og indgav følelsen af overstået, skrevet historie. *The Pope's Rhinoceros* er derimod først og fremmest fortalt i nutid, fra begivenhedernes midte, en simpel men effektiv metode til at suge læseren med ind i romanens univers. En anden strategi, Norfolk benytter for at inkludere læseren, er at starte mange scener uden deiktiske markører overhovedet. Manglen på steds- eller personangivelser i begyndelsen af en scene har en stærkt desorienterende effekt på læseren, der langsomt må etablere nogle faste holdepunkter på anden vis. Situationen kan sammenlignes med at gå ind i et helt mørkt rum bevæbnet med blot en lille lommelygte. Man kan ikke med det samme få et overblik over rummets beskaffenhed, men må langsomt stykke et billede sammen ved at lade lysstrålen glide rundt i lokalet.

Som et naturligt resultat af de forskellige desorienterende strategier er to af romanens gennemgående figurer *hjemløshed* og *tvivl*. De to figurer er både betegnende for Salvestro og Bernardo, og for læseren. Salvestro er gennem hele romanen på jagt efter et hjem. Selv på sin fødeø Usedom blev han og moderen betragtet som fremmede, og det eneste 'hjem' han nogensinde har haft var moderens eventyrlige fortællinger om den sunkne by Vineta ud for Usedom's nordlige kyst. Romanen ender ganske vist med at Salvestro vender 'hjem' til Vineta, men da hans hjemkomst er ensbetydende med druknedøden, kan bogen vel næppe siges at følge en traditionel hjemme-ud-hjem-struktur. I manglen på faste holdepunkter og centralperspektiver kan læseren også siges at befinde sig i en tilstand af hjemløshed og fundamental tvivl; tvivl om hvad der overhovedet sker, og hvorfor det egentlig sker. Tvivlen går

igen på alle romanens niveauer og udstrækker sig endog til at omfatte dens helt centrale symbol: næsehornet. Man må huske på, at næsehornet i 1515 var et ukendt dyr i Europa, kun kendt gennem forskellige antikke skrifter. For at understrege dette forhold nævner Norfolk kun næsehornet ved dens rette navn én eneste gang, nemlig i romanens titel. Alle romanpersonerne kalder ellers dyret for 'Dyret' (undtagen Bernardo, som har hørt nogen nævne, at bæstet er 'en Enigma' og derfor tror at dét er dyrets navn). I kraft af sin på én gang helt centrale placering og sin ikke-tilstedeværelse bliver Dyret en slags blankt symbol, der minder om Hvalen i *Moby-Dick* – et symbol der kan rumme så mange forskellige betydninger, at det i sidste ende sprænges og bliver meningsløst. Det udstoppede næsehorn kommer da også til at spændes ud af så mange fortolkninger (og gæret brød), at det til sidst eksploderer i den storslåede kamp med pavens elefant.¹⁴

Når man til stadighed belejres af hjemløshed og tvivl, og når man ikke har adgang til opklarende perspektiver fra oven, hvordan kan man så styre uden om heksen i pandekagehuset? Hvordan undgår man at fare vild, og hvorledes skabes der mening i denne roman, der i en af mange mise-en-abyme-strukturer beskrives som en tæt mangrovesump (PR, 522)? I endnu en topografisk mise-en-abyme, en beskrivelse af Roms uden sammenligning værste pensionat, antydes muligheden af, at det trods alt er muligt at opnå en vis klarhed:

Krystaløjeblikket venter et sted herinde.

Der er gange og korridorer, krumninger, hjørner, pletter og trapper, og disse forhindringer udgør i sig selv en vanskelighed. Men han vil finde klarhed i disse koordinater, i denne forfaldne geografi.

(PR, 409)

Der er altså håb forude og hjælp at hente i romanens „forfaldne geografi“, dens „dimensionsforvirring“ som det hedder i den tidligere citerede junglepassage. Og netop i junglepassagen er der et af romanens sjældne krystaløjeblikke. Der hænger nemlig en plukkemoden frugt, som man måske ikke fik øje

på første gang man kæmpede sig gennem den sammenfiltrede sprogvegetation med Salvestro: „den ene plet skov er meget lig den anden [...] Skoven breder sig sideværts gennem en proces af efterligninger og analogier“ (PR, 619–20). I dette korte citat udtrykkes i koncentreret form *The Pope's Rhinoceros'* horisontale strukturingsprincip. Lige som i *Gravity's Rainbow*, et af Norfolks store forbilleder, skal romanens mange episoder læses „Parallel, not series“ (*Gravity's Rainbow*, s. 159). I stedet for traditionelle, lineære bevægelsesmønstre bør læseren søge analogier på tværs af romanens forskellige niveauer, optegne ligheder og isomorfer. Gennem sådan et non-lineært fortolkningsmønster vil man opdage, at „det ene stykke hav ligner [...] det andet en hel del“ (PR, 439), eller at „den ene plet skov er meget lig den anden...“ (PR, 619). Aposiopesen i det sidste af de to citater virker emfatisk og viser indirekte tilbage til det første citat. De to citater *taler* ikke blot om strukturlighed, men *praktiserer* det også ved at være stort set ens.¹⁵ Gentagelsen af næsten den samme sætning efter henved 200 sider skaber en fortætning af betydning, en form for redundans,¹⁶ der sikrer at beskeden når frem, hvis blot læseren er lidt opmærksom.

Der er i det hele taget utallige episoder/figurer/symboler osv., der gentager sig i forskellige variationer i løbet af romanen. Som tidligere nævnt er det monstrøse en gennemgående figur, både på personplanet og på metaplanet. Romanen rummer endvidere to sørejser, der minder påfaldende om hinanden; og så er der byen Vineta, der knækker af øen Usedom i en storm – en struktur der går igen i beskrivelsen af den belejrede by Prato, og i romanens slutning der på sin vis er 'knækket' fra resten af handlingen og synker i skjul i havet.

Det er et hårdt arbejde at afdække de mange analogier, men de ér til stede som en stadig understrøm. „Støt aflejring, dét er løsenet“ (PR, 74) i fortolkningen af romanen. De mange åbenlyse og mere fordækte gentagelser i bogens rum skaber fortætninger af betydning, og betydningen i *The Pope's Rhinoceros* er altså snarere et resultat af *ligheder* end af *forskelle*.¹⁷ Et af romanens mest gennemgående stiltræk er da også sammensmeltningen, der måske

gør det svært at skelne mellem flere individuelle entiteter, men som til gengæld danner koncentrat af betydning. De mange intrigante ambassadører og hofsnoge i Rom er f.eks. svære at holde ude fra hinanden: „De er kopier af hinanden, ikke til at skelne fra hverandre“ (PR, 241), eller andetsteds: „Ansigtet sløres med årene, forbinder sig, smelter sammen. Til sidst er de alle sammen ens“ (PR, 208).¹⁸ Ganske vist kan man ikke skelne hofsnogene fra hinanden, men til gengæld udgør de et præcist portræt af pavehoffet anno 1515. Manglen på dybdepsykologiske personportrætter opvejes af – ja, resulterer i – det sammensatte portræt af en by og en tid.

Ved at opfatte *The Pope's Rhinoceros* som et rum, der skal kortlægges i netværksstrukturer af analogier, eller som en mangrovesump, man kan sejle rundt i i de små skibe, der optræder som en vignet mellem hver episode, kan man opnå en fortolkning som ikke er tilgængelig via traditionelle, plotforbundne læsemåder. På denne måde gestaltes der et ægte mulighedsfelt af den art, som blot kan postuleres i *Lemprière's Dictionary*. Dette felt står for læserens egen regning og er en stadigt fortløbende proces, der ikke fastfryses af panoptiske perspektiver: „Disse muligheder blandede sig og kolliderede, og deres forskellige aktører smeltede sammen inden for dem“ (PR, 521).

De åbne strukturer, som postuleres i *Lemprière's Dictionary*, kan altså realiseres i *The Pope's Rhinoceros*, og som sådan kan Norfolks første roman siges at udgøre en glimrende kompagnon til læsningen af hans anden. Beskrivelsen af Kejser Josefs sædspor rammer f.eks. lige i øjet hvad angår *The Pope's Rhinoceros*, der jo netop er en række kaotiske vektorer, som indimellem mødes i konvergenspunkter i romanens mulighedsfelt. I Norfolks seneste roman må læseren imidlertid selv opdage konvergenspunkterne, da der ikke er nogen alvidende engel til at udpege dem. Løfterne fra *Lemprière's Dictionary* indfries i *The Pope's Rhinoceros*, hvor læseren får lov til at have sine helt egne våde drømme...

Det æstetiske skift mellem de to romaner har også vidtrækkende etiske konsekvenser. Hvor læseren (og John Lemprière) i debutromanen ender med at

indtage rollen som 'udvalgt' – en moralsk betænkelig position – forbliver han 'forbigået' i efterfølgeren. Guderollen er simpelt hen ikke en mulighed i den anden romans horisontale rum, hvor læseren og hovedpersonerne forenes i jordhøjde, med næsen helt nede i mulden. Vi kan ikke bare læne os tilbage og se 'ned' på begivenhederne, men må selv strides med elementerne. Som det hedder i en meget tidligere roman:

Gør dig derfor ulejlighed i denne sag [...] vi vil ikke tjene din dovenskab, hvor intet andet end din egen opmærksomhed er fornøden, thi du tager i høj grad fejl, hvis du tror, at vi, da vi begyndte på dette store værk, havde til hensigt ikke at give din kløgt noget at bestille, eller at du uden stundom at praktisere dette talent vil være i stand til at rejse gennem vore sider med nogen glæde eller fordel for dig selv.

(Tom Jones, XI, 9)

Norfolk slipper læseren løs i tekstens topografi, men vi kan godt opgive enhver tanke om at kontrollere – og dermed lukke – romanens rum helt. Dertil er den ganske simpelt for kompleks og uoverskuelig, ligesom 1500-tallets for en stor del ukortlagte verden var uoverskuelig for datidens opdagelsesrejsende, og ligesom vore dages informationssamfund er alt for komplekst til at man kan gøre sig håb om at danne et overblik.

The Pope's Rhinoceros knytter på forbilledlig vis det æstetiske/strukturelle sammen med det etiske og det alment menneskelige. På sin vis er det naturligt, at Norfolks første roman skulle benytte sig af panoptiske perspektiver – den foregår midt i Oplysnings-tiden, få år efter brødrene Montgolfiers første ballonfart i 1783 – men den ender altså med at indtage den kontrolposition, den tidligere har kritiseret. Kaos og orden holdes derved nydeligt adskilte, og *Lemprière's Dictionary* indgiver følelsen af skrevet Historie. *The Pope's Rhinoceros* formår i langt højere grad at integrere kaos og orden ved at give læseren mere eller mindre frie tøjler i sin horisontale topografi; ved i lynsnare glimt at lade ham øjne „et mønster i et sammensurium af former“ (PR, 398), der imidlertid opløses igen så snart han vender ryggen til. Romanens vellykkede projekt er at skildre Hi-

storien som levet snarere end skrevet, at forankre den i det menneskelige og afspejle vores daglige kamp for at danne en lille gnist af mening i en uoverskuelig verden. I en anden monstrøs roman, *Manden uden egenskaber*, lader Robert Musil sin hovedperson Ulrich reflektere over forholdet mellem levet og skrevet Historie: „Vor historie ser usikker og sammenfiltret ud, når man betragter den på nært hold, men når alt kommer til alt, går der alligevel sælsomt nok en vej hen over den, nemlig den 'Historiens Vej', om hvilken ingen véd, hvorfra den kommer.“¹⁹ I *Lemprière's Dictionary* viser Norfolk os i sidste ende en sikker vej gennem sumpen. I *The Pope's Rhinoceros* har vi ingen hjælper, intet kort. Vi må selv – som Salvestro og Bernardo da de flygter fra rædslerne i Prato – finde „den enlige sti, den eneste sikre passage, den usynlige, snoede linie, som lå skjult under mosens overflade“ (PR, 375). Ellers...

Noter

1. Los Angeles i Steve Ericksons romaner, mosen i Graham Swifts *Waterlands* og London i Martin Amis' *London Fields* er alle eksempler på steder, der snarere er aktører end blot baggrund for romanpersonernes gøren og laden.
2. I et brev til forfatteren, 16. oktober 1998.
3. Og den engelske udgave er endnu større end den danske. Romanen blev i sin tid udgivet i forskellige udgaver på hver sin side af Atlanten. I den amerikanske udgave var næsten en femtedel af den engelske udgave skåret væk, med diverse uheldige følger. Af uforklarlige årsager valgte de danske forlæggere at oversætte den amerikanske udgave. Jeg har i artiklen fortolket den engelske udgave. Hvor det er muligt, har jeg citeret fra Thomas Harders i øvrigt glimrende oversættelse (*Lemprières ordbog*, Kbh., 1993), resten er mine egne oversættelser. Sidehenvisningerne vil dog fortsat være til den komplette, engelske udgave, og vil optræde parentetisk i teksten, således: (LD, oo).
4. Tristero er navnet på den hemmelige postorganisation, der opererer i kulisserne af Pynchons *The Crying of Lot 49*. O'Tristero, en „ubestemmelig fyr“, der klart viser hen til den hemmelighedsfulde Pynchon, optræder på side 200-01 i *Lemprière's Dictionary*, hvor han præsenterer sig som Johns rival, for derefter at forsvinde for resten af romanen.
5. Disse centrale plotelementer er udeladt i den danske version. Man kan kun håbe, at Munksgaard/Rosinante tager sig sammen og udgiver en oversættelse af den engelske version, en *director's cut*.

6. Det ofte misbrugte begreb 'fraktaler' betegner netop en struktur der går igen på flere forskellige niveauer, eller med ægte kaosteoretisk terminologi: „Selv-lighed er symmetri tværs over skalaer. Den indebærer gentagelse, mønster inden i mønster“ (James Gleick: *Chaos*, s. 103, m.o.).
7. Se kapitlet „Panopticism“ i *Discipline and Punish* (s. 195-228).
8. Vineeta er navnet på Norfolks hustru, mens Vineta er en faktisk sunken by (eller i hvert fald en faktisk legende om en sunken by).
9. Bemærk at romanen endnu en gang foregår umiddelbart før en historisk omvæltning.
10. Denne gang spiller en alpe-citarist Hendrix' *Purple Haze* ved pavehoffet i 1516. Så er anakronismen vist så fed, at selv ikke Alfred Corn fra NYTBR kan tro, at den er utilsigtet.
11. *The Pope's Rhinoceros*, s. 407. Jeg citerer også her fra Thomas Harders oversættelse (*Pavens næsehorn*, Kbh., 1996), men vil fortsat henviser til den engelske udgave. Fremover vil sidehenvisningerne optræde parentetisk i teksten, således: (PR, oo).
12. Et tidligere eksempel på denne strategi finder vi i Nabokovs *Pale Fire*, hvor Charles Kinbote – efter at have skildret afstanden mellem to huse i en lang passage – siger: „Det er sandsynligvis første gang, at afstandens sløve smerte skildres gennem en stilistisk effekt, og at en topografisk ide får verbalt udtryk i en række perspektivisk forkortede sætninger“ (*Pale Fire*, Everyman's Library, 1992; s. 92, m.o.). Hos Norfolk er teknikken dog både hyppigere og mere gennemført.
13. Udtrykket er Michel Foucaults og betegner en kunstigt indtaget synsvinkel hinsides begivenhederne; en synsvinkel der fungerer som en kompleksitetsreduktion og muliggør en falsk objektivitet. Se essayet „Nietzsche, Genealogy, History“.
14. I kraft af sin størrelse bliver næsehornet også et billede på romanen selv, eller vice versa. Adjektivet 'monstrøs' går igen adskillige gange i romanen, både som beskrivelse af næsehornet, men også i forbindelse med personer som Bernardo, og den flommefede Fiametta. Og endelig er den bog, hvis cover omslutter disse monstrøsiteter, også selv monstrøs i den 3 pund tunge hardcover-udgave.
15. Dette er især tydeligt på engelsk, hvor de to sætninger hedder: „one patch of ocean is much like another“ og „one patch of forest is much like another“, altså kun ét ords forskel. Hvis Thomas Harders gode oversættelse af romanen skulle være perfekt, ville sådanne detaljer være i orden.
16. Jeg anvender her ordet 'redundans' i dets positive, informationsteoretiske betydning: som en gentagelsesstruktur, der sørger for at informationen når intakt fra afsender til modtager, uden at forvrænges af støj.
17. Jvnf. Katherine Hayles' diskussion af *Gravity's Rainbow* i *The Cosmic Web*.

18. Andre eksempler på sammensmeltninger kan findes på bla. siderne 76, 168, 181, 201, 238, 386 (og det er kun et sparsomt udvalg).

19. Fra kapitlet „Sligt sker, eller hvorfor opfinder man ikke Historie?“, i *Manden uden egenskaber*, bind 2, s. 65 (Gyldendal, 1969).

Litteratur

- Bellante, John & Carl: „Lawrence Norfolk, Nouveau Navigator of Antiquity“ (interview med Lawrence Norfolk); *The Bloomsbury Review*, March/April 1993; pp. 14-16
- Elias, Amy J.: „The Postmodern Turn on (:) the Enlightenment“; *Contemporary Literature* 37, #4 (1996); pp. 533-558
- Ferguson, Niall (ed.): *Virtual History – Alternatives and Counterfactuals*; Papermac, London; 1998
- Fielding, Henry: *Tom Jones*; Everyman's Library, New York; 1991 (1749)
- Foucault, Michel: „Nietzsche, Genealogy, History“; pp. 139-64 in *Language, Counter-memory, Practice*; Basil Blackwell, Oxford; 1977 (Oversat af Donald F. Bouchard)
- . *Discipline and Punish*; Penguin, London; 1991 (Oversat af Alan Sheridan)
- Gleick, James: *Chaos – Making a New Science*; Abacus, London; 1993 (1987)
- Hayles, Katherine: *The Cosmic Web – Scientific Field Models & Literary Strategies in the 20th Century*; Cornell University Press, Ithaca; 1984
- Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*; Routledge, London; 1996 (1988)
- Jameson, Fredric: „Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism“; *New Left Review* # 146, 1984; pp. 53-92
- Kjærstad, Jan: „Menneskets felt“; *Kritik* # III, 1994; pp. 20-24
- McHale, Brian: *Constructing Postmodernism*; Routledge, London; 1992
- Norfolk, Lawrence: *Lemprière's Dictionary*; Minerva, London; 1996 (1991)
- . *The Pope's Rhinoceros*; Minerva, London; 1997 (1996)
- Palm, Anne Mette: „Gud findes i detaljen“ (interview med Lawrence Norfolk); *Griflen*, dec. 1993; p. 17
- Poole, Steven: „The Horn of Plenty“ (interview med Lawrence Norfolk); *The Guardian*, April 26, 1996; suppt. p. 17
- Pynchon, Thomas: *Gravity's Rainbow*; Viking, New York; 1973
- White, Hayden: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*; Johns Hopkins University Press, Baltimore; 1990 (1987)