

Litterær kortlægning i Michael Ondaatjes *The English Patient*

METTE JØRGENSEN

Den canadiske forfatter Michael Ondaatje modtog i 1992 Booker prisen for sin roman *The English Patient*, hvilket gjorde både ham og bogen internationalt berømt, ikke mindst da Hollywood-filmatiseringen kom nogle få år efter. *The English Patient* eller på dansk *Den engelske patient* er Ondaatjes fjerde roman, hvis vi ser bort fra hans memoirer *Running in the Family* fra 1982, selvom bogen har meget til fælles med hans andre prosatekster.

Michael Ondaatje begyndte sin skrivekarriere med at få optaget et udvalg af sine digte i det canadiske tidsskrift *New Wave* i 1966, og året efter blev hans første digtsamling *The Dainty Monsters* udgivet. 1960'erne var en kulturel blomstringsperiode i Canada, eller som Margaret Atwood har kaldt det, en kulturel renæssance, der satte digtet øverst på dagsordenen, og som ud over Ondaatje og Atwood selv fødte forfattere som George Bowering, Timothy Findley, Robert Kroetsch, Alice Munro, og bpNichol.

Det var altså som digter, at Ondaatjes status som forfatter blev etableret, og siden 1967 er det blevet til en halv snes digtsamlinger foruden *The Cinnamon Peeler* fra 1989, som er en samling udvalgte digte. Ikke desto mindre var det Ondaatjes prosa som gjorde ham internationalt kendt, selvom receptionen af og kendskabet til forfatterskabet var begrænset uden for Canada og USA indtil publikationen af hans tredje roman *In the Skin of a Lion* fra 1987. Hans baggrund som digter har dog uden tvivl været medvirkende årsag til, at også hans prosa er blevet karakteriseret som værende poetisk. Til forfatterskabet hører desuden tre dramatiseringer af egne værker og hans rolle som instruktør, producer eller forfatter til en række mindre film. Ondaatjes forfatterskab er altså umiddelbart vanskeligt at kategorisere genre-

mæssigt. Men det ville være begrænsende at betragte forfatterskabets alsidighed som blot en afprøvning af flere separate genrer og deres indbyrdes forhold; i stedet synes forfatterskabet at insistere på at nedbryde genregrænser som sådan. Mere end noget andet er forfatterskabet kendetegnet ved en modernistisk udspændthed mellem form og indhold, eller mere præcist mellem det poetiske sprog og sprogets repræsentation eller betydning, hvilket udfoldes i genre-mæssig inkonsistens og fragmentariske strukturer.

Generelt har kritikere, der har arbejdet med forfatterskabets udvikling, været enige om at værker-nes poetik har bevæget sig fra et senmodernistisk hen imod et postmodernistisk udtryk. De senere år er nogle af prosaværkerne dog også blevet forbundet med postkolonialismen, til dels fordi temaerne i både *In the Skin of a Lion* og *The English Patient* tilsyneladende beskæftiger sig med denne verdens undertrykte og marginaliserede. I den første roman drejer det sig om 30'ernes immigrantarbejdere i Toronto, i den anden om en sikhisk minør i britisk tjeneste i efterkrigstidens Italien. Men også til dels, som det er blevet argumenteret, fordi det postkoloniale udtryk nok indeholder de samme elementer som det postmodernistiske, men også noget mere. I en artikel, der diskuterer forholdet og forskellen mellem postkolonialismen og postmodernismen, påpeger Linda Hutcheon, at det postkoloniale, på samme måde som det feministiske, både er en afviklende og en konstruktiv politisk tilgang, for så vidt at det inddrager en teori om repræsentation og social forandring, hvilket den postmoderne dekonstruktion mangler (Hutcheon, p. 171).

Både den tematiske og den politiske tilgang er dog primært rettet mod kontekstualiseringen af On-

daatjes litterære værker i verden, hvilket involverer en repræsentationsproblematik, som tager sit udgangspunkt i det ekstralitterære. Denne artikels fokus vil i stedet blive rettet mod værket selv, her *The English Patient*, for at undersøge om romanstrukturen i sig selv er bærer af en form for referentialitet, som ikke allerede på forhånd er afgjort ud fra et bestemt perspektiv i det dialektiske paradigme.

Men først to anekdoter om Michael Ondaatje, forfatteren selv, for at demonstrere den fascination som en kontekstualisering indeholder. Pointen er ikke om anekdoterne er sande, men at de bliver fortalt.

Ved en konference i USA, som Ondaatje var blevet inviteret til for at læse fra sine værker, blev det bemærket at hver dag når forfatteren kom til konferencecentret, havde han en eksotisk frugt med sig, som han holdt i sin hule hånd. På et eller andet tidspunkt i løbet dagen stoppede han op foran en af de andre deltagere, som han tilsyneladende ikke kendte, og spurgte om vedkommende ville have en ananas? eller en mango?

Få måneder efter premieren på filmatiseringen af *The English Patient*, blev Ondaatje inviteret til at læse fra sin roman på University of Iowa i USA, hvor en af de førende forfatterskoler har til huse. Efter oplæsningen blev han stillet spørgsmål fra publikum. En ung mand havde hørt, at Ondaatje skrev i hånden, og spurgte om det var for at være tættere på den kreative proces. Hvortil Ondaatje svarede, at han blot ikke kunne bruge en computer, og faktisk var det ret besværligt, fordi kvinden han betalte for at transskribere sine tekster ikke kunne læse hans håndskrift, så han blev nødt til at indtale dem på bånd, inklusive tegnsætningen. Efter at have gjort det en hel dag, ville han komme hjem og sige til sin hustru: hej skat udråbstegn jeg er hjemme punktum.

Michael Ondaatje forlod Ceylon som elleve-årig, blev uddannet i England og bosatte sig i 1962 i Canada. Femogtyve år efter at have forladt sit barndomsland, vendte han tilbage og indsamlede fragmenter af sine forældres liv gennem interviews, samtaler, sladder, breve og inskriptioner på kirkegulvet, og præsenterede en fikcionaliseret version af det hele i sine memoirer *Running in the Family*. Den

første anekdote har tydeligvis at gøre med denne eksotiske fortid, en fortid som også er en af grundene til hans delvise kategorisering som en postkolonial forfatter. Anekdoten er naturligvis en simplificering af det postkoloniale, som det diskuteres af Linda Hutcheon, men for at det postkoloniale spørgsmål om repræsentation kan have en betydning i et litterært værk, må det hentyde sig til den omgivende verden, i dette tilfælde til forfatterens nationale eller etniske tilknytning. Dertil skal også siges, at Ondaatje tilmed figurerer som en srilankansk forfatter i de årlige udgivelseslister, der udgives i Commonwealth-tidsskrifter.

Modsat hvad denne tilgang indebærer med hensyn til forfatterens tilhørsforhold som et afgørende element i produktionen af en litterær tekst, peger den anden anekdote i en anden mulig retning: På sprogets fysikalitet, på ordene ikke blot som betydningsgivende eller -bærende, men også som ren materiale, hvilket overskrider læsningen af det poetiske sprog som blot et forhold til hvad det repræsenterer eller betyder.

Jeg skal i det følgende i en analyse af *The English Patient* argumentere for netop det; at sprogets strukturerende funktion i romanen ikke alene er et spørgsmål om repræsentation eller betydning. Sprogets materielle kvalitet viser sig også i kraft af en sammenstilling af ord, som fonetisk eller morfologisk ligner hinanden, og denne form for sammenstilling overføres ligeledes til romanens strukturelle niveau.

En af romanens fire hovedpersoner er en sikh, som i den britiske hær er blevet uddannet til at desarmere bomber. Hans navn er Kirpal, men han har fået tilnavnet Kip:

Navnet var kommet til at hænge fast ved ham på en mærkelig måde. I hans første bomberydningsrapport i England havde noget smør sat mærker på papiret, og officeren havde udbrudt "Hvad er det for noget? Kippersolie?" og latteren slog sammen over ham, der ikke havde nogen idé om, hvad kippers var. Den unge sikh var derved blevet lavet om til en salt, engelsk fisk. I løbet af en uge var Kirpal Singh, hans rigtige navn, glemt. ¹

Ligheden mellem smørret og kippersolien kommer altså til at markere hans navneforandring fra Kirpal til Kip, navne, der i sig selv klinger af poetisk assonans og allitteration. Det er således et rimet lyd-billede, der forbinder de to ord, men det indebærer ikke i sig selv en repræsentativ eller betydningsfunderet fortolkning. Senere i romanen forbindes ordet Kip med Kipling og Kim, hvilket igen blot kunne være baseret på ren lighed og på en poetisk assonans og allitteration, men hvilket en af de andre hovedpersoner også begynder at fortolke: „I den senere tid havde Hana set ham sidde ved siden af den engelske patient, og på hende virkede det som en omvendt Kim“ (p. 105/111). Det vil sige hovedpersonen Kim i Kiplings roman af samme navn.

Forskydningen fra Kirpal til Kip til Kipling til Kim viser med andre ord tre funktioner af sproget. Først er Kip repræsentativt for Kirpal, dernæst bliver tilnavnet Kip betegnende for det koloniale møde, som beskrives i Kiplings roman *Kim*, fortolket af Hana, men på samme tid er Kirpal/Kip/Kipling/Kim også ord, der som rene tegn eller lyde er forbundet ved at ligne hinanden.

Og denne sidste form for forbundethed eller sammenstilling finder også sted på romanens strukturelle niveau. Romanens kronologi bliver konstant afbrudt eller forskudt, men de forskellige tidlige spring løber ikke frem og tilbage langs den underliggende histories linie.

Det narrative fortællemniveau finder sin energi i spørgsmålet om navnet på den engelske patient. Patienten er forbrændt til ukendelighed, og hans eneste erindringer, der kan kaste lys på hans mulige identitet, ligger langt før det flystyrt i den nordafrikanske ørken, som har forkrøblet ham. Men denne identitetssøgen bliver også genspejlet i de andre hovedpersoner, der omgiver den engelske patient, idet de i hans forbrændte krop leder efter projektioner af deres eget liv.

Den engelske patient plejes af Hana, en canadisk sygeplejerske, og de befinder sig i en udbombet villa i Toscana i Italien i slutningen af anden verdenskrig. På et tidspunkt, da Hana betragter denne "navnløse, nærmest ansigtsløse mand", går det op for hende at "der var noget over ham, som hun gerne ville lære

at kende, vokse sammen med og skjule sig i." (p. 54/52) Umiddelbart efter dette afsnit følger en scene, hvor Hana i spejlet ser "det lille portræt af sig selv" i et forsøg på "at genkende sig selv." (Ibid.) En lignende forestilling har Caravaggio, en tyv som i krigen er blevet brugt som spion. Caravaggio er gammel ven af Hanas far og han opsøger Hana i villaen for tilsyneladende at hjælpe: „Han ser på manden i sengen. Han bliver nødt til at få besked om, hvem denne englænder fra ørkenen er og afsløre ham for Hanas skyld. Eller måske opfinde ham [invent a skin for him], ligesom garvesyren camouflerer en forbrændt mands blodige kød.“ (p. 110/117)

Til de nu tre personer i villaen slutter sig til sidst minoren Kip, som systematisk renser villaen og det omliggende område for bomber og miner efterladt af tyskerne.

Det er således villaen, som bringer de fire personer sammen, og det er herfra, at fortællingen af forskellige hændelser tager sit udgangspunkt. Det vil sige, at det er ud fra villaens rum, at de fire personers separate historier tager deres begyndelse: Villaen udgør kernen i "historiens kort" (p. 91/94) som det, det forbinder de fire personer. Denne struktur skal dog ikke betragtes som en rammefortælling, for de enkelte historier blandes også sammen, ikke alene i et årsagssammenhængende mønster, men også gennem den fortolkning, som hver person læser i de andre: „her skød de deres hamme [they were shedding skins]. De kunne ikke efterligne andet, end det de var. Den eneste måde at forsvare sig på var at lede efter sandheden i de andre.“ (p. 111/117) Et eksempel på denne læseproces finder helt bogstaveligt sted, idet Hana „ser Kip læne hovedet op ad væggen og kender det neutrale udtryk i hans ansigt. Hun kan læse det.“ (p. 166/178) Men denne sætning følges endvidere direkte af et nyt kapitel, som er historien om Kip fra før tiden i villaen.

På denne måde fungerer villaen som de fire hovedpersoners strukturelle anledning og bosted, siden det er i forhold til villaen, at de først introduceres, og i lige så høj grad som deres forskellige historier udgår fra villaen, vender historierne også altid tilbage til villaen, hvilket til stadighed skaber en række strukturelle spring i tid og mellem synsvinkler og



CARAVAGGIO (1571-1610): *David med Goliaths hoved*. Kunsthistorisches Museum, Wien

handlingsrammer. Samtidig er de temporale spring netop forårsaget af personernes forskellige perspektiv snarere end af et narrativt hændelsesforløb, og som sådan afdækker sammenstillingen af forskellige tempi en spatial temporalitet, hvilket understøttes af perspektivforholdet mellem de fire personer. Dette indikeres for eksempel i den engelske patients ekphrase af Caravaggios billede "David med Goliaths hoved":

'[...] Der holder den unge kriger i sin udstrakte arm Goliaths hoved, gammelt og hæret. Men det er ikke det virkeligt sørgelige i billedet. Man mener, at Davids ansigt er et portræt af den unge Caravaggio, og at Goliaths hoved er et portræt af ham som ældre, sådan som han så ud, da han malede billedet. Ungdommen, der for enden af sin udstrakte hånd fælder dom over alderdommen. Den forfærdelige domfældelse over ens egen dødelighed. Når jeg ser Kip for fodenden af min seng, synes jeg, at han er min David.'

(p. 110/116)

Anakronismen, som den engelske patient uddestiller i billedet, bliver beskrevet som det rum, der ligger mellem forskellige perspektiver, og det får en funktion, der er lig den villaen har i romanens rum. Tilmed er dette spatiale moment flere steder syntaktisk markeret, for eksempel i et prospektivt blik på Hana i romanens slutning: „Hvor end Hana nu, i fremtiden, befinder sig, husker hun altid den streg af bevægelse, som Kip fulgte ud af hendes liv.” (p. 261/282) Kommaerne omkring 'i fremtiden' mimer det anakronistiske rum mellem 'nu' og 'fremtiden'; en rumlig tidslomme eller pause, som den engelske patient allerede i Hanas oplæsning af Kipling har gjort opmærksom på: "Læg nøje mærke til kommaerne, og så vil du opdage de naturlige pauser. Han var en forfatter, der brugte pen og blæk. Han så tit op fra siden, tror jeg, kiggede ud gennem vinduet og lyttede til fuglene [...]" (p. 91/94).

Det vil sige, at villaen udgør det omdrejningspunkt, hvorfra de strukturelle spring finder sted

imellem de fire hovedpersoners forskellige perspektiver, idet hovedpersonerne er nødsaget til konstant at fortolke verdenen omkring sig for overhovedet at kunne befæste den position, hvorfra deres eget perspektiv udgår, og således forstå den. Eller som Kip tænker det en nat, da han tæller sekunderne mellem lyn og torden: "Måske villaen her også er et tableau, med dem alle fire på deres private veje, oplyst i forbifarten [momentarily lit up] og slynget ironisk i hovedet på krigen." (p. 257/278) I struktureringen af hele romanen bliver villaen således det rum, som læseren uundgåeligt må placere sig selv midt i for at kunne få øje på de forbindelseslinier, der er mellem de forskellige historier, det vil sige, i en proces der er lig med den, der er konstruerende for de fire hovedpersoner.

Det, der finder sted i sprogets materialitet og i romanstrukturens spatialitet, er en form for referentialitet. Denne referentialitet er dog hverken benævnt eller aktualiseret, men snarere potentialiseret gennem eksempler på ligheder.

På romanens mikro-niveau præsenteres ligheden for eksempel mellem ordene Kirpal-Kip-Kipling-Kim, hvor de skrevne ords fysikalitet accentueres ved siden af deres repræsentative og signifikerende indhold, uden hvilket de naturligvis ikke ville give mening; de ville blot være rene tegn eller lyde. Denne tredobbelte funktion i sproget svarer til den tredobbelte funktion, som den engelske patients krop har: det er for det første en navnløs, fysisk krop, men for det andet også den direkte anledning til den identitetssøgen, der giver romanen sin narrative energi. Og for det tredje er kroppen det kort som også helt bogstaveligt aflæses af de andre personer:

Caravaggio lister bogen ud af mandens hænder.

'Da du styrtede ned i ørkenen – hvor fløj du fra?'

'Jeg var på vej fra Gilf Kebir. Jeg havde været der for at hente nogen. Sidst i august 1942.' [...]

'Hvor ligger det?'

'Giv mig Kiplingbogen... her.'

På titelbilledet på *Kim* var der et kort med en stiplede linie der viste den vej, drengen og den hellige mand tog. Den viste

kun en del af Indien – et mørkskraveret Afghanistan, og Kashmir begravet i bjergene.

Han tegner med sin sorte hånd langs Numi-floden, til den når havet ved 23°30' østlig bredde. Hans finger glider syv tommere videre mod vest ud over siden, ud på brystet; han rører ved sit ribben.

'Her. Gilf Kebir, lige nord for Krebsens vendekreds. På grænsen mellem Egypten og Libyen.'

(p. 157/167)

På romanens makro-niveau forekommer lighederne mellem det fiktions univers' spatialitet og den faktiske, omgivende verden. Men spatialiteten er naturligvis imaginær, for så vidt at den markeres gennem de fire fiktive personers perspektiver, og som sådan er der ikke tale om en repræsentation af verdens virkelighed. Der er snarere tale om en spatialitet, som i kraft af sin form forbinder sig indeksikalt til verdenen.

Romanen præsenterer en fiktiv verden som afbildes i den forstand, at romanens komposition sker gennem den måde, hvorpå forskellige elementer og hændelser forbindes med hinanden i associative og metonymiske mønstre, der tegnes af den ene persons fortolkning af den anden, modsat en kompositorisk sammenhæng, der er baseret på en lineær og kausal bevægelse. Dette konstruerer, hvad jeg vil kalde en litterær kortlægning, som er en akkumulativ deskriptiv form, snarere end det er en narrativ form, der baserer sig på en predefineret forestilling om signifikation.

Lignende eksempler på denne kompositionsform kan hentes fra Ondaatjes memoirer *Running in the Family*, som starter med, at fortælleren aftenen før sin rejse tilbage til barndomslandet svedende vågner fra en drøm om junglen og langsomt bliver bevidst om sneen, der udenfor vælter ned og dækker Torontos gader. Senere, mens han rejser i Ceylon, kommer de to steder, Ceylon og Toronto, til at fungere som to adskilte verdener, som alligevel samtidig forbindes. Dette sker dog hverken gennem rejsens narrative bevægelse imellem dem eller gennem den mulige metaforiske værdi af 'sne', men gennem fortælleren beskrivelse af de rejsendes brusebad i monsoon-regnen, der beskrives som "en hvid regnstorm":

En støvregn begynder at tromme på bliktaget og bliver så pludselig et tordensky, som gør landskabet hvidt [...] denne mærkelige samling af mennesker [...] som nu sæber sig ind med et stykke sæbe, der kastes rundt som et skummende elektrisk, så alle pludselig er hvide.

(Ondaatje (1994), p. 140, m.o.)

De to steder sammenstilles og krydses gennem på den ene side hvidheden i Ceylons monsoon-regn og på den anden side drømmens sved en vinternat i Toronto.

Nu ville det selvfølgelig være oplagt at analysere ovenstående eksempel alene ud fra en skrifttematisk problematik, men hvad der er mere interessant er, at sproget er tæt forbundet med kroppens faktiske fysikalitet, og dermed med en taktil rumlighed. På samme måde som sprogets funktioner modsvarer den engelske patientkrops funktioner, opnår sproget her en materialitet ved den formmæssige forbindelse, der opstår mellem på den ene side den svedende krop og snevejret, og på den anden side den badende krop og den hvide regnstorm. Denne formmæssige lighed får også et helt konkret udtryk i sammenstillingen af det sinhalesiske skriftssprog og kroppens knogler:

Jeg tror stadig, at det smukkeste alfabet blev skabt af sinhaleserne. Blækket bøjes i en form, der næsten er segl, ske, øjenlåg [...]

Da jeg var fem – den eneste gang i mit liv, hvor min håndskrift var pertentlig – sad jeg i de tropiske klasseværelser og lærte bogstaverne, 𑄀 og 𑄁, gentog dem side op og side ned. Lærte at skrive. Sprogets selv-portræt. 𑄂 [...] Mange år senere, faldt jeg i en biologibog over en hel side, der afbildede kroppens små knogler, og genopdagede, henrykt, de former og figurer fra det første alfabet, jeg nogensinde skrev af fra Kumarodayas første-klasse læsebog.

(Ondaatje (1984), p. 83, m.o.)

De sinhalesiske ord eller bogstaver kan naturligvis i deres egen sammenhæng have en betydning, men her, som rene tegn eller ikoner, ligner de også i bogstaveligste forstand den menneskelige krops knogler. Det vil sige, at i den forbindelse, der etableres mellem sproget og den fysiske krop, får selve sproget en

sanselig materialitet, som rækker hinsides den fiktionelle verdens ramme. Dette hinsides peger dog ikke i retning af en evig tabt betydning, men på sin egen repræsentation i den forstand, at den ikke foregiver at repræsentere verden, men at præsentere den verden, at frembringe den.

Desuden knytter kortlægningens deskriptive effekt sig til den strukturerende form, for så vidt at romanen er kortlagt for at kunne skabe en verden, der på sin vis forbinder den til verdenen i et nærhedsprincip eller i associative sammenstillinger, der ikke er baseret på repræsentationsmodeller eller på ren analogi, men på noget, der svarer til et begreb om lighed, som Michel Foucault i sin bog om de humane videnskaber sporer tilbage til renæssancen.

Dette begreb om lighed har at gøre med den funktion og rolle, som viden havde i renæssancen, med slægtskabet mellem sprog og verden, og med en endeløs fortolkning af ligheder mellem tegn. Foucault kalder dette 1500-tallets *episteme*, som fordrede et tredje forhold mellem tegn og indhold eller betydning, der byggede på lighed. Dog, siden lighed aldrig kan optræde alene, men altid kun i forhold til det, det ligner, bliver denne vidensform en uendelig akkumulation af ligheder, der verificerer hinanden, og som dermed er indbyrdes afhængige. Det vil sige, som Foucault formulerer det, at denne vidensform havde fordømt sig selv til aldrig at vide andet end den samme ting, og at vide dette som et uopnåeligt mål. (Foucault, p. 30) Centralt for epistemet var det antikke begreb om mikrokosmos, som i sin relancerede form havde to funktioner. Dels samspillet mellem dublette ligheder inden for alle områder af naturen, hvilket sikrede, at alting kunne finde sit spejlbillede på et makrokosmisk niveau. Og dels, at dette netop bekræftede eksistensen af en større verden, der derved blev grænsen for den uendelige akkumulation af ligheder. Verden opfattedes således som dækket af tegn, der alle skulle tydes og fortolkes, men tegnenes indikation af deres skjulte indhold lod sig kun ane i kraft af deres lighed med det skjulte. Ifølge Foucault blev sprog derfor heller ikke opfattet som ren repræsentation eller betydning. Tværtimod var oplevelsen af sprog på samme niveau som den viden man havde om ting eller om

naturen, og der var derfor heller ikke nogen forskel mellem hvad man så, hørte eller genfortalte, fordi sproget i sig selv var materielt, en ting, der var indskrevet i verden. (Foucault, p. 43) Fortolkningen af ligheder mellem tegn var den samme, hvad enten det drejede sig om naturens synlige former eller om sprogets ekspressive form, og disse former var derfor indflettede i hinanden. At fortolkningsprocessen var uendelig skyldtes, at enhver lighed måtte have en signatur, der gjorde at den kunne skelnes fra det tegn, den lignede, og at denne signatur således i sig selv blev endnu en lighed. Siden sprog oprindeligt var skabt af Gud, kunne det ikke være et vilkårligt system, men på grund af Babel kunne sprogets symbolske værdi ikke søges i ordene selv, men måtte i stedet findes i deres materielle relation til verden. De uendelige ligheder mellem naturens former og mellem naturens former og sproget både forbandt og begrænsede dermed forholdet mellem mikrokosmos og makrokosmos, således at det uendelige arbejde med at kommentere disse ligheder også indeholdt håbet om en endelig tekst, som fortolkningen en dag ville afsløre i sin helhed.

Foucaults afsluttende pointe er naturligvis, at denne forestilling om sproget som en materiel form forsvinder i slutningen af renæssancen, hvorefter sproget bliver låst fast i et binært system, der begrænser dets virke til organiseringen af repræsentation eller betydning, og sprogets levende væsen, som Foucault kalder det, dukker først op igen i moderne litteratur. (Ibid.)

I sin analyse af Jean de Lérys *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578) om en rejse de Léry foretog til Rio i 1556-58, foreslår Michel de Certeau dog forsigtigt, at det skrevne sprog i sig selv allerede bærer kimen til dette binære system. At de Certeau fremsætter sin analyse med forsigtighed skyldes, at hans egen tekst selv er en skreven tekst, der uundgåeligt er skabt af den diskurs, som er del af binariteten mellem det skrevne og det talte, men også fordi artiklen som udgangspunkt for sin undersøgelse af forhistorien for etnografien, der opstår som videnskabeligt felt i det 18. århundrede, spørger, hvad det skrevne forudsætter af det talte? De Certeau hævder, at den etnografiske differentiering som

Lévi-Strauss opstiller mellem det skrevne og det ikke-skrevne og mellem det bevidste og det ubevidste, allerede var blevet skitseret fire hundrede år tidligere i rejseskildringerne, og hans eksempel er de Lérys *Histoire*. I de Lérys skildring er den mest markante forskel mellem europæerne og de indfødte tupier deres brug henholdsvis af det skrevne og det talte sprog, men i den første del af *Histoire*, hvor de Léry stadig er i Brasilien, får rejsens forskydning ham til at forbinde de to diskursformer for så vidt, at han ikke skelner mellem de ting han ser og handlingen at se. Samtidig er det den faktiske rejse, der er rammen omkring hans ophold i Brasilien, som tilvejebringer den strukturelle forskel mellem derovre og herovre, mellem Europa og Brasilien. Der sættes et skel mellem de to, for at den skrevne tekst i sin helhed kan skelne mellem det etnografiske subjekt og det etnografiske objekt, og dette fremstilles i forskellen mellem to litterære former: rejsens narration og beskrivelsen af det naturlige og det menneskelige landskab. Eller som de Certeau formulerer det, så tegner den handling i fortællingen, der krydser verden, en ramme omkring billedet af tupi-verdenen (de Certeau, p. 225). Den narrative fortælling inkorporerer dette billede og oversætter den primitive virkelighed til sin egen diskurs. I en af skildringens afsnit beskriver de Léry henrykt, hvordan han har været vidne til en indfødt ceremoni, men for at kunne forstå og oversætte hvad det er han ser, bliver beskrivelsen samtidig en æstetisering af det primitive. Tupiceremonien bliver beskrevet som ren excès, siden den ikke synes at have til formål at bevare eller sikre overskud, og som sådan bekrives den i kraft af det, den ikke er. Siden ceremonien altså ikke repræsenterer en produktivitet, kan den ifølge de Certeau give det tilbage som produktionstanken havde været nødt til at undertrykke for overhovedet at blive grundlagt, nemlig nydelse. Samtidig opstår der dog også en åbning mellem det observerende blik og nydelsen ved at høre uden at kunne forstå, fordi stemmen, der høres, ikke længere er del af den primitive krop og endnu ikke omsat til skrevet sprog. Mens den primitive krop lader sig beskrive, undviger stemmen oversættelse, fordi det der høres ikke er det der forventes hørt; det har ingen lighed

til noget, skriver de Léry. Og ifølge de Certeau er det afkast, som denne åbning angiver, det som senere gør etnografien mulig: Den vilde bliver en meningsløs tale, som ikke kan omsættes til ord, fordi denne tales kraft ikke ligger i hvad den betyder, men hvad den gør eller er, og som derfor henrykker den vestlige diskurs, og netop derfor fremkalder en meningsproducerende videnskab om objekter. Den andens locus, som denne meningsløse tale repræsenterer, er på den ene side en fastholdelse af den anden som objekt for det observerende blik, men dermed også af den nydelse, der i forlængelse af dette blik er forbundet med at høre uden at forstå. Det vil sige, at den konstruktive tænkning, der i rejsekildringens narrative struktur omsætter den primitive virkelighed til sin egen diskurs, har den andens locus som det biprodukt, der samtidig fremkalder den skrevne tekst.

Æstetiseringen af den primitive krop, som tillader nydelse, er altså samtidig forbundet med det skrevne sprogs konstruktion af genstand og mening. I forhold til Michael Ondaatjes prosatekster drejer det sig naturligvis ikke om den primitive krop, men det biprodukt eller afkast, som de Certeau analyserer frem i sin læsning af de Lérys skildring, finder alligevel en figurering i den moderne teksts perceptuelle spatialitet. Det som man med de Certeau kan kalde biproduktet i Ondaatjes roman fungerer aktivt i sproget ved siden af sprogets funktion som organiseringen af repræsentation og betydning, og siden denne sproglige aktivitet hverken betyder eller repræsenterer, kommer den i højere grad til syne som en tilstedeværelse; som noget der præsenterer sig selv i kraft af sin form. Den sproglige aktivitet opnår en perceptuel materialitet i den forbindelse, der bliver etableret imellem sproget og den fysiske krop, og den åbner således for en perceptuel rumlighed, der rækker ud over det fiktive univers' ramme, og ud over referencen til en positiv referentialitet. Romanen er kortlagt i forhold til denne rumlighed for at skabe eller præsentere en verden, der forbinder sig med verdenen i en indeksikal kontiguitet, snarere end som en repræsentation.

Det vil sige, i stedet for at tage udgangspunkt i de postkoloniale implikationer, som tilsyneladende er

til stede i en roman som *The English Patient*, ved at applikere en historiografisk tilgang, der kan stå i modsætning til den europæiske historie, viser analysen af Ondaatjes roman, at værkets struktur og indhold både fortæller og afbilder en verden i en form, der i sig selv bliver relationen til verdenen. Og denne form er netop ikke noget andet, som i modsætningen mellem en vestlig og en ikke-vestlig verdensopfattelse, som oplagt kunne være den fortolkningsmæssige værdi af forholdet mellem Kip og den engelske patient. Tværtimod fremstår formen som et forsøg på faktisk at fortælle en historie ved at afbilde en verden i en strukturering, der er baseret på multiperspektiv og perceptuel spatialitet. Værkets betydningsdannelse sker ikke i en observerende afstand af værket, men ud fra hver enkelt af de perspektiver, som de forskellige personer udgør, og den rumlighed, der opstår i kraft af disse perspektiver, tillader et blik inden for den verden, der kommer til syne i værkets form.

Note

1. Ondaatje (1997), p. 85; (1993), p. 87. Efterfølgende vil sidehenvisningerne optræde parentetisk i teksten, således: (p. xx/xx), hvor første tal henviser til den danske udgave, og andet til den engelske.

Litteratur

- Michel de Certeau, „Ethno-Graphy: Speech or the Space of the Other: Jean de Léry“ in *The Writing of History* [1975], oversat af Tom Conley (NY: Columbia UP, 1988)
 Michel Foucault, *The Order of Things*, oversat fra *Les Mots et les choses* [1966] (London: Routledge, 1994)
 Peter Hulme, *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean 1492-1797* [1986] (London: Routledge, 1992)
 Linda Hutcheon, „‘Circling the Downspout of Empire’: Post-Colonialism and Postmodernism“, in *Ariel*, vol 20, nr. 4, 1989
 Michael Ondaatje, *Running in the Family* [1982] (London: Picador, 1984)
 Michael Ondaatje, *The English Patient* [1992] (New York: Alfred A. Knopf, 1993)
 Michael Ondaatje, *Den engelske patient* (Kbh: Lindhardt og Ringhof, 1997)