

Jacob Bøggild

ALWAYS CRASHING IN THE SAME CAR

om paratekst, intertekstualitet, fikcionalitet,
uhygge og auratab i Madame Nielsens
The Monster

Always crashing in the same car

– David Bowie

Andy Warhol, silver screen

Can't tell them apart at all

– David Bowie

Then I ran across a monster who was sleeping by a tree

And I looked and frowned and the monster was me

– David Bowie

The Monster, der på omslaget betegnes som en roman, blev udgivet i 2018 med Madame Nielsen anført som forfatter. Det er på flere led et værk, der bevæger sig hinsides vante kategorier, omend der stadig er tale om en fortællende tekst med en hovedperson i centrum. Denne person har også et projekt, en angiven ambition, men det forbliver diffust for såvel hovedperson som læser, hvad denne ambition egentlig er og hvordan den skal realiseres. Dertil er det begrænset, hvad vi får at vide om denne persons forhistorie, og vi forlader ham, ved beretningens ophør, på et punkt, hvor intet, som i absolut intet, er afklaret.

Man kan derfor med god ret sige, at *The Monster* er et værk, der står i krisens tegn. Leksikalsk betegner en krise en alvorlig situation, som en sygdomstilstand, hvor udfaldet kan blive af både positiv eller negativ karakter. Er der tale om en sygdomstilstand, kan krisen både munde ud i en helbredelse (eller markant bedring) eller en fatal forværring af sygdommen. En læge vil selvsagt prøve at påvirke krisens forløb, således at den munder ud i en bedring af patientens tilstand, helst en fuldstændig helbredelse. Som jeg skal vende tilbage til, påtager hovedpersonen i *The Monster* sig en potentiel rolle som helbreder eller terapeut i forhold til intet mindre end verdenssituationen som sådan. Han opfatter verden som fastlåst i en krisetilstand, der kræver en forløsning. Men da han kun har

en meget diffus ide om, hvordan han selv (som han forventer) kan blive en udløsende faktor i forhold til denne forløsning, er han selv i en kritisk venteposition. Han afventer, hvornår han kan træde ind i den rolle, som han mener, historien vil tildele ham, og han er ikke engang sikker på, at han umiddelbart vil vide besked med det, når eller hvis han træder ind i denne rolle og, som han håber på, får sat masserne i bevægelse.

Som jeg allerede har foregrebet, sætter *The Monster* også sin læser på alvorlige prøver, der har karakter af kriser. Jeg har nævnt, at den nærmere genrebestemmelse er vanskelig. Der er tale om en episk tekst, men samtidig har det fortalte for det meste karakter af en refereret bevidsthedsstrøm. Man opfatter det umiddelbart sådan, at fokaliseringen følger hovedpersonen meget tæt, og at det overvejende er vedkommendes tankestrøm, der refereres. Men passager sætter spørgsmålstejn ved den relation mellem fortæller og fortalt person, vi opfatter som den normale. Vi kan ikke udelukke, at tankestrømmen i realiteten helt eller delvist er fortællerens. Dette kritiske punkt vender jeg selvsagt tilbage til.

Den strømmende karakter fremstår også i og med, at værket ikke er inddelt i kapitler, men i stedet består af afsnit af vekslende længde, som blot er adskilt af mellemrum. Tankestrømmen er endvidere spækket med filosofiske og æstetiske overvejelser og referencer. Og den gestalter sig i sætninger, der ofte forekommer nærmest endeløse og med udstrakt brug af parenteser. Man løber ofte vild i disse sætninger, der i ekstreme tilfælde balancerer på randen af grammatiske sammenbrud, og mister fornemmelsen for, hvad der, syntaktisk set, er over- og underordnede niveauer. Af og til afbrydes strømmen til gengæld af helt korte sætninger.

Den forståelses- eller fortolkningskrise, *The Monster* hensætter sin læser i, falder, for en professionel læser som den nærværende, sammen med en formidlingskrise. Alle de aspekter af værket, som påkalder sig interesse og kræver at blive kommenteret på, griber ind i hinanden som sammenfiltrede elementer i et væv, der forekommer nærmest umuligt at få hold om og tilkæmpe sig en tilstrækkelig distance i forhold til. Hvad der følger er resultatet af et forsøg på at navigere igennem bemeldte formidlingskrise. Jeg vil først give et kort resume af den handlingsgang, der lader sig rekonstruere, hvilket vil være nødvendigt for overblikkets skyld, og sætte dette i forhold til værkets sjuzet. Herpå vil jeg fokusere på værkets umiddelbare paratekst (den værkinterne), som bidrager væsentligt til den genremæssige ubestemmelighed. Dernæst vil jeg diskutere dele af den udstrakte intertekstualitet, der er på færde i værket, og som er med til at vanskeliggøre et fortolkningsmæssigt overblik. Min fortolkningsmæssige bestræbelse vil herefter runde teoretiske tekster af Sigmund Freud og Walter Benjamin, som i al deres usamtidighed kan bidrage med et par væsentlige

aspekter eller perspektiver, nærmere bestemt uhygge og auratab. Knyttet hertil er fænomenerne gentagelse og (muligvis) gentagelsestvang. Til slut vil jeg runde, hvordan *The Monster* tematiserer og folder sig sammen om sig selv som fiktion og hvorledes dette kan relateres til det udsagn om vores (verdens) aktuelle krisetilstand, som værket udgør.

Fabula og sjuzet

I narratologien skelner man mellem fabula og sjuzet. Fabula er det fortalte forløb, som lader sig rekonstruere. Sjuzettet er forløbet, sådan som det præsenteres for os. Det kan være med udeladelser, brud på kronologi, parallelle forløb og andre forhold, som vanskeliggør rekonstruktionen af fabula. Sjuzettet er altså lig med forløbet, som det foreligger i og med den tekst, som vi læser. Fabula er en størrelse, vi rekonstruerer mentalt. Fabula findes ikke andre steder end i den rekonstruerende bevidsthed.

Fabula i *The Monster* er på sin vis let at rekonstruere. Når det gælder selve det fortalte forløb, er der ingen udeladelser, som forekommer påfaldende, og ingen brud på kronologien. I stedet hersker der en udtalt grad af uvished, når det gælder, hvad der er gået forud for forløbet, og hvad der vil følge efter det. Uvisheden markeres med eftertryk, idet fortælleren indleder sin beretning: ”Lad os sige efteråret 1993” (7). På så forholdsvis et ubestemt tidspunkt, en årstid i et bestemt år, begynder vi. Og det er et vi, et ”os”, der begynder: ”Lad os sige”. Det er på den ene side noget, man siger, en vending, en form for talemåde. Men bogstaveligt drages læseren med ind som ansvarlig. Når læseren læser videre, har læseren accepteret sin meddelagtighed i ”Lad os sige”. Læseren er blevet en *partner in crime* i forhold til at bestemme det tidsmæssige udgangspunkt for, hvad der følger, og som læseren vil have sit hyr med at forholde sig til. Dette efterår, ”tiden umiddelbart efter Murens fald og Sovjetunionens sammenbrud” (7), som det pointeres, etablerer den navnløse hovedperson i ”en eller anden europæisk storby, Bruxelles eller Wien, måske Paris” (7) – en stedlig ubestemthed følger umiddelbart på den tidslige – en kontakt til lederen af performancegruppen The Wooster Group, instruktøren Elizabeth Lecompte. Han aftaler at træde til som ”volunteer”, det vil sige nederst i hierarkiet, i denne gruppe. Og derfor tager han til New York, hvor gruppen holder til, og lander i JFK ”en måned eller to, måske bare et par uger efter” (8) – det tidslige er stadig forholdsvis ubestemt.

Fortælleren fortæller dette i nutid, som var genren dokumentaristisk, selv om der hersker så stor usikkerhed med hensyn til tid og sted. Men så træder fortælleren for alvor i karakter som fortæller af fiktion:

Hvad der derefter sker, er noget, jeg forestiller mig eller bilder mig ind at erindre, jeg har ikke talt med instruktøren Elizabeth LeCompte eller nogen af hendes performere og da slet ikke gruppens stjerne, ”forløseren” Willem Dafoe, eller nogen af de skygger, han kastede rundtom i og under New York, kun en venlig gammel, men excentrisk og sikkert komplet upålidelig Joseph London (...), som påstår, at han i nogle uger, formodentlig de sidste, han endnu færdedes *på* jorden [en vild bemærkning fra fortællerens side, der antyder en form for overnaturlig dimension hinsides den verden, hovedpersonen bevæger sig i undervejs i det fortalte forløb, min komm.], boede hos ham, på hans sofa i stuen i hans, altså mr. Londons, toværelses i en betonblok på Upper West Side (8).

Det I læser, er fabuleringen, det er fiktion, det er noget jeg forestiller mig eller bilder mig ind, tilkendegiver fortælleren. Men alligevel forsøger vedkommende på skrømt at knytte det, som skal komme, til en fingeret autentisk kilde, en mr. London. Senere i forløbet tilbyder denne mr. London hovedpersonen logi hos sig, da de tilfældigt mødes, men han tager ikke imod tilbuddet i første omgang og fortællingen slutter, inden han eventuelt tager imod det. At denne mr. London i givet fald ville kunne have fortalt fortælleren alt, hvad fortælleren fortæller, herunder de intime tankereferater, er selvfølgelig en regelret umulighed. Og herefter fortsætter det fortalte i datid (hvilket dog ikke overholdes konsekvent hele vejen igennem), sådan som det som regel forholder sig med fiktive beretninger: ”fra lufthavnen tog han subwayen ind til Manhattan” (9).¹

Det videre forløb er nu det, at hovedpersonen hver dag møder op og indgår blandt de frivillige, der er knyttet til The Wooster Group”. Meget af tiden venter han bare, men han interagerer også med forskellige af medlemmerne og optræder en smule. Som udgangspunkt er han nederst i hierarkiet, hvor de frivillige som sagt befinder sig. Over dem befinder sig de tilknyttede, benævnt ”associates”, og øverst har man de egentlige medlemmer, ”members”. Om hans baggrund får man at vide, at han (som led i noget, der lyder beslægtet med Next Stop Sovjet) var med til at optræde i et rockband, der gav koncert i den russiske by Perm, der ellers var lukket af for omverdenen under den kolde krig. Efter hans eget udsagn var koncerten, som han medvirkede i, med til at frigive den energi, der førte til Murens fald. Det lyder en kende selvovervurderende. Imidlertid har han indset, at dette blot har afstedkommet et nyt misforhold. Der er nu ingen modpol til den samfundsform, som Amerika er eksponent for. USA har opnået dominans som enerådende imperium. Det er den tilstand, Francis Fukuyama betegnede som historiens afslutning, og i første omgang anskuede som noget positivt. Der er mange referencer hertil i *The Monster*.

Denne fastlåste situation kalder på endnu et opbrud, endnu en forløsning. Det er, som allerede bemærket, denne *disruption*, han selv mener at kunne afstedkomme – hvordan er bare, som også bemærket, fuldstændig diffust, også for ham selv.

Men han identificerer sig samtidig med den største stjerne i The Wooster Group, Willem Dafoe, som han angiveligt ligner. Dafoe spillede Jesus i Martin Scorseses *The Last Temptation of Christ* (1988) og hovedpersonen opfatter ham derfor (associativt, metonymisk²) som ”frelseren” eller ”forløseren”. Hvordan han tænker sig rollefordelingen imellem dem, når det kommer til forløsningen, og om han ser sig selv som en form Johannes Døberen i forhold til Dafoes Jesus-skikkelse, forbliver uklart. Men Dafoe lader til at være den vigtigste årsag til, at han er indtrådt som frivillig i The Wooster Group, hvor han som sagt afventer det signal, eller hvad det nu bliver, som skal knytte ham til sin historiske rolle.

Han ankommer til New York med meget få ejendele og næsten ingen penge. Men han har fået en liste af telefonnumre på personer, som er med i et netværk, der tilbyder gratis overnatning til besøgende i New York. Man skal blot være indstillet på at underholde sine værtsfolk, sådan som de gerne vil underholdes. Efter flere forgæves opkald får han kontakt med en person. Han møder op på dennes adresse, og det viser sig, at han er kommet i klørne på et mandligt tvillingepar. De serverer sushi og Sprite for ham og fastgør ham til en attrap af en elektrisk stol (angiveligt en eksakt kopi af den fra Andy Warhols serie med den elektriske stol som motiv (1964, genoptaget 1971). Attrappen er potent nok til at give ham et stød, samtidig med at han får taget et foto af sig. Han konfronteres med fotoet som med sit eget dødsøjeblik. Under seancen spiller et andet serielt Warhol-værk, *Car Crash* (1963), en rolle. Seancen afsluttes med, at tvillingerne bærer ham op ad en trappe til et rum, hvor der på loftet vises tv-optagelsen af mordet på Kennedy i 1963 i et loop, tilsyneladende med reference til endnu et værk af Warhol: *Flash – November 22, 1963*³ (1968). Tvillingerne voldtager ham og han falder i søvn. Om morgenen, da han vågner, går han ned igen⁴ og kommer ind i et køkken, hvor der står morgenmad til ham: en french toast, et glas juice og en kop kaffe. Der står også en flaske Heinz’ tomatketchup og der hænger et sort-hvidt fotografi, der lader til at forestille tvillingerne som små sammen med deres forældre. Af egen fri vilje, tilsyneladende, vender han hver nat tilbage til og ringer på hos tvillingerne, hvor hele dette forløb gentager sig. Han hæfter sig særligt ved fotografiet og fantaserer om det adskillige gange, mens han spiser sin morgenmad.

Hans dage og nætter består således af gentagelser. Øvelserne, eller hvad det nu er, hos The Wooster Group om dagen, hvor det samme gennemspilles igen og igen med små forskydninger. Om natten det mærkværdige ritual,

som kulminerer med voldtægten, iscenesat af tvillingerne. I den tid, som ikke er udfyldt med dette, vandrer han rundt i det *grid*, som udgøres af New Yorks, navnlig Manhattans gader. Også her finder gentagelser sted. Han køber gerne en sandwich det samme sted. Han kommer flere gange ind på den samme bar, hvor de øvrige gæster, næppe uden ironi, spiller på det forhold, at han ligner ”frelseren” Dafoe. Forløbet slutter, da han en sidste gang forsøger at forlade denne bar. Forinden har han frekventeret en S/M-natklub ved navn ”Zonen”. Den sidste tid, han opsøger tvillingerne om natten, bryder med gentagelsesmønsteret, fordi den ene af dem bliver syg og sygner hen. Beskrivelsen af det kropslige forfald, som er en konsekvens af sygdommen, bliver mere og mere grotesk. På et tidspunkt markeres det, at det nu er slut med seancerne, med ritualer. Han overnatter derpå i en lejlighed, der tilhører et medlem af The Wooster Group, Peyton Smith, som han har forelsket sig i og har været sammen med en enkelt gang – i samme lejlighed. Angiveligt har dette forløb med de forskellige gentagelsesmønstre udspillet sig over en fem-seks uger. Som det beskrives, kunne det dreje sig om langt længere tid. Tiden forekommer at være gået af led. Det kommer jeg snart tilbage til.

Parateksten

Angivelsen på omslaget af, at der er tale om en roman, er selvsagt en del af parateksten. Den del af genrebestemmelsen har jeg allerede diskuteret. Forfatteren er, stadig som en del af parateksten, på omslaget angivet som ”Madame Nielsen”. Herom kan der skrives meget, også en hel del mere, end der her er plads til. Som forfatter, performancekunstner og adskilligt mere har Madame Nielsen tidligere blandt andre optrådt under navnene Claus Beck-Nielsen og Das Beckwerk. Inkarnationen som Madame Nielsen er et kønsskifte i forhold til tidligere inkarnationer og det gælder ikke kun navnemæssigt. I det offentlige rum klæder forfatteren sig også som kvinde. Det vidner om den radikalitet, hvormed denne kunstner fletter sit liv og sit værk sammen. Radikaliteten kommer også til udtryk i den paratekst, som er en del af udgivelsen *The Monster*. Som det ofte ses, er der anført en liste over andre af forfatterens værker på samme forlag, her under angivelsen ”Af samme forfatter”. Tre værker er nævnt: *Den endeløse sommer* (2014), *Invasionen* (2016) og *Det højeste væsen* (2017). Disse tre værker er dem, der er udgivet med Madame Nielsen anført som forfatter. Ingen af de tidligere inkarnationers romaner, som også er udkommet på Gyldendal, er medtaget. Det er unægtelig bemærkelsesværdigt.

Og det er det ikke mindst fordi, der er meget tydelige forbindelser til

to tidligere romaner, som begge er udkommet på Gyldendal, nemlig *Selvmordsaktionen* (2005), der har webadressen clausbeck-nielsen.net anført som forfatter, og *Suverænen* (2008), der er tilskrevet Das Beckwerk. I *Selvmordsaktionen* er forfatteren taget til Irak for at tage del i den indførsel af demokratiet som styreform, den amerikanske invasion i landet har legitimeret sig ved. Invasionen var en konsekvens af terroraktionen den 11. september 2001 i New York, som rystede forestillingen om, at historien med Murens fald havde nået sin afslutning. Invasionerne i Afghanistan og Irak kan ses som bestræbelser på at få lagt låg på igen, at få stadfæstet afslutningen. Problematikken tilføjes en markant ironisk tvist med *Suverænen*, hvor forfatteren drager til USA for at medvirke til at indføre demokratiet der! Forbindelsen mellem de tre værker er tydeligt markeret i kraft af elementer af deres paratekst. *The Monster* indeholder som en del af omslaget et kort over New York, *Suverænen* rummer kort over Pentagon City og Washington DC, mens *Selvmordsaktionen* bagerst er forsynet med en art folder, der indeholder et kort over Irak.

Bagsiden af omslaget rummer tre elementer af paratekst. Øverst står et citat fra bogen, hvor hovedpersonen for første gang ringer på tvillingernes dørtелефон. I midten finder man et resume af handlingen. Og nederst står en kort karakteristik af romanen, som rummer en mere specifik genreangivelse: ”*The Monster* er en New York-gyser, en vision om det, der skal komme.” Betegnelsen som gyser er umiddelbart ikke let at hæfte på værket, når man har læst det. Hvis man eksempelvis tænker på de *takes* på kategorier af genrefilm, som Lars von Trier har lavet med film som *Riget*, *Antichrist* (hvor Willem Dafoe på det nærmeste spiller det modsatte af frelser og forløser), *Melancholia* og *Nymphomaniac*, så rummer de elementer, man forbinder med horrorfilmen, katastrofefilmen og pornofilm. *The Monster* indeholder til gengæld ikke elementer, man umiddelbart genkender som sætstykker fra gysergenren. Der er dog afgjort uhyggelige aspekter ved værket, hvilket jeg sætter fokus på inden længe.

Det sidstnævnte stykke paratekst sætter altså lighedstegn mellem prædikatet ”New York-gyser” og karakteristikken ”en vision om det, der skal komme”. Umiddelbart vækker dette lige så meget undren, som gyserbetegnelsen gør i sig selv. Handlingen er jo skudt tilbage i tid i og med, at den foregår i 1993. Hvordan hænger dette sammen med, at der er tale om ”en vision om det, der skal komme”? Det samlede udsagn skal nok forstås således, at gyseren udspiller sig i den geografiske lokalitet New York, mens visionen om, der skal komme, ikke er noget, der overgår denne by, men snarere verden, som vi kender den. Hvis vores verden er i krise, og det er den jo på adskillige måder, må man således formode, at der er tale om en

vision om, hvad disse kriser munder ud i. Og der er, jf. gyser-betegnelsen, næppe tale om noget, der kan paralleliseres til en helbredelse.

Handlingen er altså skudt tilbage til et tidspunkt, hvor der ikke synes at være noget alternativ til den stats- og samfundsform, der er knyttet til det USA, som tager sig ud som et almægtigt og enerådende imperium. Det var den situation, der blev tolket som afslutningen på historien. Som allerede omtalt, rokkede en vis terroraktion den 11. september 2001 alvorligt ved den forestilling. Den umiddelbare amerikanske reaktion herpå er også netop omtalt. Men allerede dengang var klimakrisen ved at gøre sig gældende som en uomgængelig faktor. Filmen *En ubekvem sandhed* med Al Gore fulgte nogle år efter, nemlig i 2006. Og i 2008 indtraf endnu en krise, der satte spørgsmålstegn ved ideen om, at historien skulle være slut i omtalte forstand. Jeg refererer selvfølgelig til finanskrisen. Siden er det blevet mere og mere åbenbart, at den stats- og samfundsform, der ikke lod sig tænke alternativer til, er forbundet med stadig stigende ulighed og mangel på bæredygtighed i enhver henseende. Og de fire år med Donald Trump som præsident underminerede de fleste forestillinger om USA som moralsk overhøjhed på verdensplan. Trump blev valgt som præsident i 2016, to år før *The Monster* udkom. Der er kun én international krise, som forfatteren til værket ikke har kunnet være bevidst om, og det er selvfølgelig pandemikrisen. Denne krise har yderligere udhævet ulighederne i og mellem verdens forskellige lande og dele og vidner (sandsynligvis) om den mangel på bæredygtighed, som følger af den måde, hvorpå vi producerer vores fødevarer. Vi ved nogenlunde, hvor det er, vi befinder os, og det er i sig selv ikke så lidt af en gyser. Men hvad vil disse kriser munde ud i? Hvad skal der komme? Og hvorfor er visionen herom skudt tilbage til det omtalte tidspunkt? Hvorfor denne anakronisme?

Intertekstualitet

Med alle de direkte og indirekte referencer til anden litteratur og til værker inden for andre kunstarter, samt til forfattere og kunstnere, der indgår i *The Monster*, er spørgsmålet om intertekstualitet aldeles svimlende. Dette skyldes blandt andet, at romanen til dels foregår i et kunstnermiljø, man kender fra den angivelige virkelighedens verden. The Wooster Group med medlemmer som Liz LeCompte, Willem Dafoe og Peyton Smith kender vi fra denne virkelighed og de stykker, de arbejder med i romanen, har rod i samme, hvilket også gælder Willem Dafoes medvirken i *The Last Temptation of Christ*. Prominente kunstnernavne fra New York dukker i romanen op og følger gruppens arbejde med dens forestillinger: Lou Reed, Laurie

Anderson, David Byrne John Lurie og Paul Auster. Susan Sontag dukker også op og hun får, som jeg senere kommer ind på, en markant rolle. Det er allerede omtalt, at kendte værker af Andy Warhol indgår (mange flere omtales undervejs, herunder dem med den ikoniske tomatsuppedåse) – og det samme gør eksemplarer af *The Andy Warhol Diaries*.

Når det gælder indirekte referencer af intertekstuel art, indgår der et par citater fra Shakespeares *Hamlet*. Til en replik fra hovedpersonen knyttes (i form af dækning eller som kommentar fra fortælleren, det er heller ikke her til at afgøre med bestemthed) kommentaren: "[m]en det er bare ord, words, words, words" (51), hvilket er et citat fra en af Hamlets replikker fra stykket (II, 2, 193) I sig selv er denne reference ikke videre signifikant. Man kan knytte den til det forhold, at hovedpersonen i *The Monster* venter på et stikord fra historien i forhold til, hvornår han skal træde i karakter og spille sin rolle (lidt som det også gælder i forhold til The Wooster Group), ganske som karakteren Hamlet også mest af alt venter. Forskellen er selvfølgelig, at Hamlet har fået et klart stikord fra sin fars spøgelse, og derfor ikke behøver vente. Umiddelbart efter at have mødt spøgelsest forbander han sin skæbne, at han er blevet udvalgt til at rette op på den udåd, hans onkel har begået. Det gør han med denne replik:

The time is out of joint. O curséd spite,
That ever I was born to set it right! (I, 5, 188-89)

Replikken om, at tiden er gået af led, er der to allusioner til i *The Monster*. Den første forekommer, da hovedpersonen har fundet The Andy Warhol Diaries hos en boghandler. Han forestiller sig, at

den tidligere ejer af bogen (eller de tidligere, måske var det dem [kunne referere til tvillingerne, min komm.], ja, hvem ellers!) måtte have læst den grundigt og gentagne gange og *med tiden helt af led*, som om det var Koranen, Bibelen, The Holy Book, nøglen til verdens og menneskesjælens gåde (74, min fremh.).

Denne allusion er langt mere signifikant end "words, words, words", fordi tiden manifest er gået af led i *The Monster*, både når det gælder det tematiske og det formmæssige. Tematisk handler værket om den fastlåste situation, hvor der intet alternativ er til den amerikansk dominerede verdensorden, en situation der, i hvert fald som hovedpersonen opfatter det, kalder på forløsning – og han føler sig, uden beklagelse men også uden stikord, "born to set it right". Tiden er gået af led i og med, at den er gået i stå, eller i hvert fald sat på standby, og det kalder på handling.

Den omtalte anakronisme, at handlingen er skudt tilbage til dette tidspunkt, selv om værket, som gyser, angiveligt handler om ”det, der skal komme”, balancerer vel mellem det tematiske og det formmæssige. Den måde, hvorpå tiden formmæssigt er gået af led i værket, er imidlertid den mest underfundige og afgjort den mest urovækkende. Jeg har allerede nævnt, hvordan det, der angiveligt er nogle uger, forekommer at kunne være år, sådan som det beskrives. Fortælleren sætter mod slutningen ord på denne tidsmæssige ubestemmelighed, idet han om hovedpersonen bemærker:

Han vender aldrig tilbage, hverken til Peyton, West 25th Street [hvor tvillingerne bor, min komm.] eller The Garage [The Performing Garage, hvor The Wooster Group holder til, min komm.]. Og Willem? Forløseren. En enkelt gang, måske, *en aften i januar 1994 eller 95* går han for tredje og sidste gang tabt (194, min fremh.).

Grammatisk set er det, alene ud fra det citerede, vanskeligt at afgøre, om stedordet ”han”, sidste gang det optræder, refererer til hovedpersonen eller til ”Willem” (denne usikkerhed, der potentielt knytter sig til stedord som *shifters*, udnyttes gentagne gange i værket). I den større kontekst opfatter man dog, at det er den angivelige lighed mellem hovedpersonen og Dafoe, der spilles på. Til gengæld er den angivne tidsmæssige ubestemmelighed åbenlys og ikke til at bortforklare.

Den mest eklatante formmæssige måde, hvorpå tiden er gået af led i *The Monster*, drejer sig imidlertid om dele af den tankestrøm, man som omtalt delagtiggøres i. Fokaliseringen synes at være tæt knyttet til hovedpersonen, men af og til rummer strømmen en bevidsthed om forhold og hændelser, som en person i 1993 (eller 94 eller 95) på ingen måde kan være vidende om. Det gælder for eksempel det omtalte terrorangreb den 11. september 2001. Første gang det omtales, som noget der vil ske, er som led i en tankestrøm, der kan identificeres som udtryk for fortællerens bevidsthed, der rækker ud over året 1993 (63-64). Men anden gang er i forbindelse med hovedpersonens besøg på den bar, han, som omtalt, vender tilbage til flere gange, og hvor hans lighed med Dafoe hver gang bliver et tema. Her sker det, maksimalt urovækkende, *at fortælleren smelter sin egen bevidsthed sammen med hovedpersonens* i og med at førstnævnte udstyrer sidstnævnte med umulige tanker og simulerer dækning af, hvad der logisk set ikke lader sig dække:

han tænkte, at fra nu af ville han vende tilbage hver aften, hvad der var deres [de øvrige bargæster, min komm.] mellemrum mellem banken, kon-

toret, scenen eller konsultationen og penthouselejligheden på Upper East eller Riverside Drive, skulle også være det rum, der udfyldte uvisheden, der hidtil havde åbnet sig i ham, og han tænkte, at alle disse mennesker, eller bankers var det vel snarere [!, min komm.], credit fault swap traders, currency traders, *future asset traders* og managers, snart skulle dø, og han blev opfyldt af en stille knitrede sorg, (...) han var den eneste, der vidste det, for dem ville det bare være et glimt, et uendeligt udstrakt øjebliks fald ud i det tomme, virkeliggørelsen af den amerikanske drøm om den ultimative frihed og den fysiske verdens næsten lydløse implosion ned i den omvendte skabelses sky (...) (106-07, min fremh.).⁵

Så snart denne sammensmeltning er forekommet, gør den det generelt usikkert, hvis tanker, der egentlig refereres, om det er dækning af hovedpersonens ditto, eller om de står for fortællerens regning.

Den umulige tankemæssige *flashforward* i det citerede rummer oven i købet en mulig gedulgt reference til en endnu senere historisk begivenhed af krisemæssig art. De bankfolk, som hovedpersonen/fortælleren opfatter bargæsterne som, udnævnes blandt andet til at være ”future asset traders”. Det kan dårligt undgå at lede tankerne hen på, hvad det egentlig var for en boble, hvis bristen var anledning til finanskrisen, der normalt dateres til 2007-09. Spekulation i fremtidig kurs- og gældsudvikling og handel med såkaldte derivater (værdipapirer som formodes at opnå større værdi på et bestemt tidspunkt i fremtiden) var i høj grad medvirkende til krakket. Urealistiske og i bund og grund imaginære fremtidsforventninger bragte økonomien til fald. Der er et markant element af fiktion, som kan vise sig fatalt, forbundet med de moderne finansmarkeder.

På trods af den formelle bundethed til året 1993 er der således en bevidsthed i *The Monster* om senere kritiske begivenheder, der afgørende rækker ved forestillingen om historiens afslutning. Samme bevidsthed afstedkommer, som bemærket, en uafgørlighed i forhold til, om det er fortællerens og hovedpersonens tanker, vi delagtiggøres i, der får en uhyggelig karakter. Den bevidsthed, fortælleren er eksponent for, kan i sagens natur ikke adskilles fra den forfattermæssige bevidsthed, som står bag skrivningen og udgivelsen af værket. Men formelt og potentielt, som kortene nu er lagt (det vil sige på de præmisser, der udgøres af den fiktion, der foreligger), rækker samme bevidsthed videre end det herrens år 2018, hvor værket udkom, og frem til ”det, der skal komme”.

Et andet aspekt af handlingen, som har en del mulige intertekstuelle anknævningspunkter, er hovedpersonens flanereren rundt i New Yorks gadenetværk, Manhattans *grid*, i den tid, hvor han ikke overnatter hos tvillingerne eller opholder sig i The Performing Garage med The Wooster

Group. Termen er direkte anvendt: ”han flanerede roligt vestpå ad 9th Street”. (84) Flanøren er en prominent litteraturhistorisk skikkelse med den baudelaireske flanør i spidsen af feltet. I det kommende afsnit vil jeg komme nærmere ind på den særlige bystruktur, som hovedpersonen flanerer rundt i.

Man finder også et eksempel på fænomenet manipuleret intertekstualitet. Det optræder både som en del af parateksten og inde i selve teksten. Som motto, svævende mellem to asterisker, optræder dette lyriske brudstykke: ”*At the bottom of Darkness / There is a hole / That’s where the Darkness comes in / And that is the only way / Out*”. Der spilles oplagt på nogle linjer fra Leonard Cohens nummer ”Anthem” fra albummet *The Future* (1992): “There is a crack, a crack in everything / that’s how the light gets in.” Mottoet optræder endvidere som noget, hovedpersonen tænker, den sidste gang, angiveligt, han spiser morgenmad i tvillingernes køkken (170). At han kan tænke noget, som den redigerende instans, der falder sammen med forfatteren, har sat som motto, er endnu et urovækkende indslag. Samtidig er der i sammenhængen en pæn portion ironi forbundet med, hvad titlen er på det Cohen-album, hvor det nummer optræder, som der manipuleres med, *The Future*. Ligeledes ironisk er det, hvorledes Cohens trods alt håbefulde lys i mørket (der giver det uomgængelige forfald en positiv funktion eller dimension), er blevet til et tautologisk hul i bundet af mørket, som er det punkt, hvorfra mørket strømmer ind.

Mørket, det er først og fremmest det rum, hvis man kan kalde det det, som udgøres af *The Monster*. Det fremgår af et særegent stykke paratekst. Jeg købte mit eksemplar af bogen i Arnold Busck i Købmagergade nogle dage efter den udkom. Det lå i en bunke, hvor eksemplarerne åbenbart var signeret med en dedikation fra forfatteren: en serielt gentaget gestus med et begrænset omfang. Dedikationen, som i sagens natur ikke er stilet til nogen bestemt, er skrevet med sirlig-slynget skrift og indeholder udgivelsesåret, 2018, forfatternavnet, Madame N., og følgende opfordring: ”Lad den første sætning forføre dig ind i mørket”. Hvad man kan lade sig forføre ind i af den første sætning er selvfølgelig det videre værk, teksten i den bog, man har købt med intention om at læse den.

Hvis man identificerer sig med hovedpersonen, er det sin sag at slippe ud af dette monstrøse mørke, der måske er trængt ind gennem bunden af sig selv. Men hvor er bunden, hvor ender værket? Ingen steder? Blindt? Idet man altid kan begynde forfra igen – eller midt i, hvis man lyster – er der ingen egentlig ende eller udgang på et litterært værk. Det gælder ikke mindst, hvis man er en karakter i sådan et værk. Men hovedpersonen tror, han er en undtagelse. Det fremgår af slutningen, hvor han befinder sig på den omtalte bar, og hvor der sker, hvad der plejer at ske, nemlig at han

spøgefuldt identificeres med Dafoe. Han leder efter en alternativ udgang, fordi den vanlige er blokeret. De sidste linjer står med kursiv. Det sidste der står, er følgende:

er der ikke en tredje dør, jo, det er der sgu, han maser sig vej gennem mængden, der bliver stadig tættere, men da han endelig når frem, først da, ser han skiltet over den: THIS IS NO EXIT. Det gælder nok ikke for mig, tænker han. Og åbner døren. Og går ud [Hvorhen? Til et andet sted, end han var, da han endnu færdedes på jorden?, min komm.] (195).

Hermed etableres endnu en mulig intertekstuel kobling. En dør eller port, hvorover der står noget ildevarslende, kendes man fra en af de litterære klassikere, nemlig Dantes *Den guddommelige komedie*. Over den port, som i dette værk er indgangen til helvede, står en inskription, der afsluttes med formaningen: ”LAD ALT HÅB FARE, I DER HER GÅR IND.” (51) Og det, lade håbet fare, må man unægtelig, når man, hvis man har været så heldig at slippe hele vejen igennem, mødes af et skilt med ordene ”THIS IS NO EXIT”. Måske kan det sammenlignes med den situation, hvor man har ladet sig forføre ind i mørket, og endelig når frem til et punkt, som, i stedet for at være en udgang, viser sig at være det hul, mørket trænger ind igennem. Det er ikke let at slippe ud af en tautologi. Det er ikke let at slippe ud af et stykke fiktion. Særligt ikke et stykke fiktion som *The Monster*. Det vender jeg tilbage til.

Uhygge og auratab

Hvis man ikke kan slippe ud, kan man, hvis ikke det er alt for mørkt, prøve at orientere sig om, hvor man er. Man kan eventuelt søge hjælp hos et par vejvisere. De vejvisere, jeg har tænkt mig at benytte, er Freud med hans langessay *Det uhyggelige* (1919) og Walter Benjamin med essayet ”Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder” (1935). Man kan mene, det er lidt af en anakronisme at gribe tilbage til så bedagede teoretiske tekster, men i nærværende sammenhæng, hvor tiden er af led, kan anakronismen være en pointe i sig selv. Begge essays er i øvrigt fra tidspunkter, hvor krisen kradsede på forskellig vis. Freuds essay er blevet til omkring afslutningen på 1. verdenskrig og det hidrører fra en periode, hvor han måtte sande, at lystprincippet ikke er enerådende, men af og til overtrumfes af mørkere kræfter. Benjamins essay er skrevet i skyggen af nazisternes magtovertagelse og fascismen er et eksplicit referencepunkt i teksten.

Freud pointerer i *Det uhyggelige*, at det har et klart uhyggeligt potentiale, når noget gentager sig. Uhyggen kan enten bero på, at gentagelsen er uforklarlig og at man derfor kan forestille sig, at der er ukendte kræfter eller et ukendt mønster, som ligger til grund for den. Eller også er gentagelsen, hvis det er menneskelig adfærd, det drejer sig om, uhyggelig, fordi den synes at være udtryk for, at den bevidste vilje er sat ud af kontrol og organismen underlagt en mekanisk tvang. Dette kan så tvivl om, hvorvidt organismen er levende eller død, hvilket i sig selv er en kilde til uhygge.

Hovedpersonens adfærd i *The Monster* består som sagt næsten udelukkende af gentagelser. Hver dag møder han op i The Performing Garage hos The Wooster Group, hvor han for det meste befinder sig i den yderste periferi af, hvad der foregår. Hver nat vender han tilbage til tvillingernes lejlighed, hvor han gennemgår samme rituelle ydmygelse, som indbefatter en voldtægt. I den tid derimellem, han skal have fyldt ud, flanerer han rundt i Manhattans *grid*, tilsyneladende fordi, han ikke har råd til at gøre andet og fordi, han heller ikke ved, hvad han ellers skulle foretage sig. Den bystruktur, som Manhattan udgør, er ikke vokset organisk frem. Gaderne er trukket efter en lineal og de fleste har navne, der udgøres af en geografisk angivelse, øst eller vest, og et ordenstal. Dette står selvfølgelig i modsætning til en labyrint med snørklede og slyngede gange, forgreninger eller blindgyder. Men den geometriske struktur uden forandringer savner faste holdepunkter. Hvor det samme grundmodul gentages igen og igen, risikerer man også at miste orienteringen. Som det sker for hovedpersonen, kan man komme steder hen, man ikke har været før, eller have svært ved at finde tilbage til et sted, hvor man har været.

Freud skriver i *Det uhyggelige* om sin egen erfaring med, som flanerende turist, igen og igen at komme tilbage til et sted, man ikke ønsker at vende tilbage til. Hans eksempel er fra en traditionelt anlagt by, som kan udgøre en mere traditionel labyrint:

Da jeg engang en varm sommerdag slentrede gennem en mig ukendt, mennesketom gade i en lille italiensk by, kom jeg til et sted, hvis karakter jeg ikke længe kunne være i tvivl om. Det eneste der var at se, var sminkede kvinder i de små huses vinduer, og jeg skyndte mig at forlade den snævre gade omkring det næste hjørne. Men efter en stund at have vandret orienteringsløs omkring, befandt jeg mig pludselig igen i den samme gade, hvor jeg nu begyndte at vække opsigt, og min hastige flugt havde blot til følge, at jeg ad nye omveje havnede der igen for tredje gang. Så blev jeg imidlertid grebet af en følelse, som jeg kun kan betegne som uhyggelig (...) (37).

At vende tilbage til det samme sted uden at ville det, kan, som bemærket, sagtens forekomme i en by med samme strengt geometriske struktur som Manhattan. I *Labyrinten* (1792-93) kommer Jens Baggesen til Mannheim, som er en by, der er tegnet efter en lineal ligesom Manhattan. Og han beskriver den rædsel, som den byplanmæssige gentagelse af det samme i det, han betegner som ”Staden paa Vers”, kan vække:

Jeg har giemt tilsidst den Synspunkt, hvorfra en saa geometrisk *rimet* (*á propos!* Bogstaven ihjelslaaer Aanden, og rimet ihjelslaaer selv Bogstaven!) *stiv, kantet, kold, ubevægelig, ukjærlig, og dødelig* Bye endnu paa eengang seer latterligere og afskyeligere ud, end fra alle andre. Man nødes nemlig til at forestille sig alle dens Indvaanere (...) som *Slaver*. Den eene Gade er som den anden, det eene Qvarteer er som det andet, og alle Huse er lige” (268).

Hvis *The Monster* er en New York-gyser, kan selve byens struktur bidrage til den potentielle uhygge.

Gentagelsen af det samme er også det princip, som The Wooster Groups forestillinger konciperes efter – men hele tiden med små forskydninger. Her er potentialet for uhygge forbundet med den drejning eller det vrid, der hele tiden forekommer, mens man forventer det samme gentaget. Dette er, fornemmer hovedpersonen, grundprincippet i LeComptes æstetik som kunstnerisk leder:

og han tænkte, at det var præcis det, LeCompte ville, den uophørlige lette forskydning og forrykkelse af alt og den deraf følgende lige så lette utilpashed, kvalme, desorientering og forøgede opmærksomhed, der kom af, at hver eneste lille ting og ikke mindst hvert enkelt menneske hvert øjeblik var en anelse *forrykt* fra den (og det), man øjeblikket og dagen inden havde troet, man (og noget som helst) var. Ingen forløsning, ingen hjemkomst, ingen identitet, aldrig aldrig aldrig i livet, var det det? (94-95).

Dette er muligvis den pointe, som ligger på lur hos Freud i *Det uhyggelige*. Hans definition af det uhyggelige er, som han finder det formuleret hos Schelling, at [u]hyggeligt er alt det, der burde være forblevet hemmeligt, skjult, men som er trådt frem.” (23) Samtidig er ”det uhyggelige den form af det skrækbetonede, som går tilbage til det gammelkendte, som vi længe har været fortrolige med.” (16) Det ukendte og fremmede, der skræmmer os, er i virkeligheden noget alt for velkendt, noget vi har fortrængt, men som er vendt tilbage. Sådan er Freuds definition. Men den tager ikke rigtig højde for det uhyggeliges snigende karakter. Uhygge som kvalitet er i høj grad et potentiale – et ord jeg allerede har anvendt. Det er mens man

fornemmer, at det, man tror, er fremmed, indeholder noget velkendt, eller omvendt, at uhyggefølelsen kryber ind på en. Det er, når identiteten af det, man mener at stå overfor, begynder at skride – og ens egen identitetsfølelse måske endda skrider med – at uhyggen gør sig gældende. Hvis man frakobler spørgsmålet om fortrængning og gør Freuds definition på basis af det fremmede og det fortrolige mere dialektisk, står man nok med en mere præcis formulering af det uhyggelige som kvalitet.

Det er derfor, at det er uhyggeligt, når noget ligner uden helt at ligne nok, eller omvendt begynder at ligne mere, end forskellen burde tillade. Det er derfor simulakret, det 'agtig-agtige', er uhyggeligt. Det er et gennemgående tema i *The Monster* og det initieres med en ren frase, en talemåde, nærmere bestemt "like in", der i aktuelt talesprog er fordansket som "som i". Det forekommer, da hovedpersonen ringer op og får en af tvillingerne i røret. Da hovedpersonen spørger, om han kan få logi, spørger tvillingen: "you mean now, like in 'now'?" Ja, sagde han. "Like tonight?" ja, ja, sagde han". (14) Men han tænkte:

ikke noget "like", han havde vandret omkring i gaderne i flere timer og stået mindst et kvarter i den her frostboks og tastet numre, hans højre hånds fingre var følelsesløse, han frøs på en meget lidt *agtig* måde, han havde brug for et sted, han kunne ligge ned, og det skulle ikke være noget agtigt sted og ikke nogen agtig, men en ganske almindelig *virkelig* madras med fjedre eller skumgummi eller gammeldags stråfyld (14).

Men der er ingen vej uden om, han kan ikke undslippe det 'agtige'; han har allerede hæftet sig ved, at tvillingen lød som en parodi på Warhol i telefonen. Og siden bliver hans angivelige lighed med Willem Dafoe, som sagt, et tema.⁶ Nogle af anmelderne i dagspressen hæftede sig også ved den lighed, herunder høje kindben, der er mellem Madame Nielsen, Dafoe og Warhol. Dette hører med til den relative udviskning af forskellen mellem instanserne hovedpersonen, fortælleren og den angivelige forfatter, jeg har kommenteret på allerede, og som har en markant uhygge-agtig effekt.

Seancerne hos tvillingerne er også en gentagelse af det samme, et nøje koreograferet ritual. Men hvorfor vender han tilbage hertil af egen fri vilje, når ritualet har ydmygelsen og voldtægten af ham i centrum? Hvorfor vælger han, billedlig talt, det vilkår at være *always crashing in the same car*? Eller mere bogstaveligt: *always roasting in the same chair*? Er der tale om en form for gentagelsestvang og hvad motiverer den i givet fald? Som sagt skriver Freud *Det uhyggelige* på et tidspunkt, hvor spørgsmålet om gentagelsestvang og suspension af lystprincippet trænger sig på. Det fremgår af en formulering som denne:

Hvordan det uhyggelige ved gentagelsen af det samme lader sig aflede af det infantile sjæleliv, kan jeg kun antyde her og må derfor henvise til en foreliggende udførlig fremstilling i en anden sammenhæng [som må være *Hinsides lystprincippet*, min komm.]. I det sjælelige ubevidste hersker der nemlig en af driftsimpulserne udspringende *gentagelsestvang*, som sandsynligvis afhænger af selve drifternes natur, som er stærk nok til at sætte sig ud over lystprincippet, forlener visse sider af sjælelivet med en dæmonisk karakter, stadig ytrer sig tydeligt i det lille barns bestræbelser og til en vis grad styrer forløbet af psykoanalysen af neurotikerne (39).

Men hovedpersonen angiver en vis lyst forbundet med den voldtægt, der finder sted. Og han giver sig gentagelsen af det samme i vold og spiller med i ritualen med et håb om måske at perfektionere det eller også slå sprækker i det og fremhæve det 'agtige' ved det.

Ambitionen om at perfektionere ritualen kobles sammen med en bog om munkelivet i klostrene i middelalderen, som han finder i samme boghandel, hvor han finder (flere eksemplarer af) *The Andy Warhol Diaries*. Denne bog om munkelivet er sandsynligvis ren fiktion. Men den kobles sammen med den ambition, Warhol formulerede med diktummet "I want to be a machine". Det er drømmen om befrielsen fra egoet eller selvet, om at blive ren funktion, lysten efter at lægge lystprincippet bag sig. Sådan udlægger hovedpersonen det i hvert fald, selv om det ikke er sikkert, det var det, Warhol ytrede ønske om med diktummet.

Benjamins essay om kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder handler om, hvad der sker med kunstværket og institutionen kunst, når teknikken muliggør en seriel produktion. Som han peger på, skete det tidligt med bogtrykkerkunsten, så litteraturen som kunstart er et spørgsmål for sig. Det er også blevet muligt at optage lyd og afspille den, således at man kan høre musik hjemme i sin stue. Men det er ikke det, han fortrinsvis interesserer sig for. Det er de visuelle medier: træsnittet, litografien, fotografiet og filmen – herunder dog også filmen som tonefilm. De nye medier, som gør kunstværket reproducerbart på en ny måde, og ikke bare som kopi eller plagiat, har bragt det traditionelle kunstværk og det dertil knyttede kunstbegreb i krise. Det kunstværk, som var bundet til tid og sted, har mistet sin aura (jf. bl.a. 18). Det kan lyde som en nostalgisk betragtning. Men Benjamin er ikke nostalgisk, han konstaterer. Og han konstaterer også, at den æstetik, som knyttede sig til det klassiske kunstværk, er blevet overtaget af fascismen, som anvender den til at æstetisere politikken. Benjamin lover, at de nye begreber, som er forbundet med hans tilgang er "*fuldstændig uanvendelige til fascismens formål*". Til gengæld er de "*anvendelige til at formulere revolutionære krav i kunstpolitikken*"

(16). Benjamin er dog forsigtig i forhold til at udfolde dette revolutionære potentiale. Han lader trods alt ane, at det beror på, at apparaturet, som i tilfældet med filmen, gennemtrænger fremstillingen i en grad, så den filmiske fremstilling, paradoksalt, ”*giver det apparatfri syn på virkeligheden*” (29). Masserne kan derved få indblik i, dokumentation for, hvad man marxistisk vil betegne som deres objektive situation. Men ikke via en adgang til det specifikke og unikke, som reproduktionen tværtom udvinder det ensartede, det prototypiske, af (20). Der er tale om en demokratisering, der har nivellerende aspekter, men som alligevel kan være et omvæltende afsæt: ”Tilpasningen af realiteten til masserne og af masserne til den er en proces af ubegrænset rækkevidde såvel for tænkningen som for anskuelsen.” (20)

Når kunstværket mister sin aura, er det, som sagt, fordi det ikke længere er bundet til tid og sted. I sit udgangspunkt var det klassiske kunstværk bundet til et bestemt sted på et bestemt tidspunkt. Dette kæder Benjamin sammen med, at det har sin oprindelse i religiøs, det vil sige kultisk sammenhæng: ”Den oprindelige måde, hvorpå kunstværket var indlejret i traditionssammenhængen, fandt sit udtryk i kulten. De ældste kunstværker er, ved vi, opstået i ritualets tjeneste, først et magisk, senere et religiøst” (20).

Benjamin forventede således et dialektisk omslag knyttet til den masse- eller populærkultur, som fulgte med de nye medier og reproduktionsteknikker. Det har næppe indfundet sig – i hvert fald ikke i den form, han forestillede sig (og der er manipulationsmåder, reproduktionsteknikker giver mulighed for, som han på dette tidspunkt ikke er opmærksom på). Til gengæld kan man sige, at en kunstner som Warhol har tilføjet historien en ny drejning, idet han har taget kunstværkets auratab på sig som et vilkår og produceret kunstværker på præmisser, der til forveksling ligner populær- eller massekulturens. Diktummet ”I want to be a machine” er (også) forbundet med den serielle frembringelse, Warhol konciperede sine værker i forhold til. Warhols værker er serielt fremstillede samtidig med, at de udgør serier. De er gentagelser af det samme med forrykkelser og forskydninger, såsom ændret kolorering. Motiverne er hentet fra populærkulturen som ikoniske kulturpersonligheder eller politikere, eller i form af trivielle hverdagsgenstande. Eller der er tale om motiver med død og undergang, som gøres ikoniske og mimet populærkulturelle i kraft af deres serielle produktion og løsrivelse fra deres umiddelbare kontekst. Uanset hvad forbindes det ikoniske i et værk af Warhol med en ’agtighed’, som er decideret uhyggelig. Der er altid en sprække forbundet med et Warhol-værk, hvorigennem uhyggen trænger ind.

Måske er det derfor tvillingernes brug af værker af Warhol i deres seancer med hovedpersonen forekommer så pervers – ja, i gud ved hvilken

potens. De anvender dem, værkerne, i en kultisk sammenhæng, som var de oprindelige kunstværker i Benjamins forstand. Men dette er ikke en kult, der er rodfæstet i et fællesskab, Der er kun de to, som er nærmest totalt løsrevne fra den omgivende verden, og så deres offer, der indvilliger i at spille sin rolle samtidig med, at han funderer over, hvordan han kan gøre spillet til sit og måske udmanøvrere brødrene – hvad det ender med at være forfaldet og døden, den suveræne forskelssætter, der gør. *Samtidig* er denne perverse – og ifølge Benjamins tanker anakronistiske – brug af Warhols værker masseproduceret i den skrift, som udgør det værk, vi læser som *The Monster*.

Et uhyggeligt eksempel på død og undergang, der allerede er blevet cirkuleret på populærkulturel vis, optræder som en form for readymade i værket. Det er referencen til Menendez-brødrene, der en aften myrdede deres forældre (som måske havde misbrugt dem) på bestialsk vis, hvorefter de tog i biografen for at se en Batman-film. Gennem en mængde film og tv-serier af forskellig art er disse brødre blevet serialiserede i amerikansk populærkultur. Der henvises til dem adskillige gange i *The Monster* og indtil sidste gang undrer man sig over, hvad den reference egentlig laver i sammenhængen. Men den sidste gang falder tiøren måske. Her er det Benjamin-kenderen Sontag (som i øvrigt er citeret på omslaget til *Selvmonds-aktionen*), der i fiktionen henviser til dem, da hovedpersonen er kommet i audiens hos hende. Hun citeres for følgende (i nutid, som fiktionen her er skiftet over til):

'Oedipus,' siger hun, Ødipus slog sin far ihjel og giftede sig med sin mor og fik fire børn med hende, 'two sons and two daughters', og da han forstod, hvad det var, han havde gjort, så rev han sine øjne ud (...); but the Menendez-brothers,' siger hun, Menendez-brødrene skød deres egen far bagfra, vel vidende at det var deres far, *fordi* det var deres far, voldtog deres mor, *fordi* hun var deres mor, og skød hende derefter 'I don't know how many times', til de, 'finally', ikke længere kunne se, hvem hun havde været, 'and then,' siger hun, 'then they got into the car and went downtown to the movies to watch *Batman*; that's the difference, then and now,' siger hun (...) (193).

'Hvad Menendez-brødrene gjorde, set i forhold til hvad Ødipus gjorde, det udtrykker forbilledligt, hvad forskellen er på dengang og nu, på den ræson, der trods alt herskede i antikken, og så vores nutidige forfald og fravær af mening', det lader det til, at hun siger, Sontag-i-fiktionen. Men læser vi hende således, så formidler hun en nostalgi, som jeg også vægrede mig ved at udstyre Benjamin med. Hun kunne også, indirekte, sige

noget andet. Nemlig at Ødipus og det kompleks og den deraf følgende fortrængning, han siden Freud er forbundet med, ikke længere slår til som forklaringsmodel. Hvilket selvsagt ikke betyder, at uhyggen ikke længere siver ind. Tværtimod.

Man kan måske driste sig til at tage Sontag-i-fiktionen til indtægt for, at essays som dem af Freud og Benjamin, jeg her har trukket på, ikke bør lægges på hylden, selv om man ikke kan ignorere deres anakronistiske aspekter. De rummer, som det forhåbentlig er fremgået, potentialer for at overskride sig selv, hvilket fremdeles gør dem til relæer, som det er udbytterigt at tænke igennem og udfra.

Men det er ikke det, hovedpersonen tænker om det, Sontag-i-fiktionen har sagt. Han tænker, at hun ikke længere er et menneske, ”hun er et monster, som Willem, det vil sige Jesus, og ham selv” (193). Ligheden mellem disse monstre: Sontag-i-fiktionen, Willem/Jesus og hovedpersonen, må mest af alt bero på forskellen. Eller også beror forskellen på ligheden, nemlig det forhold at de alle er karakterer i den fiktion, som er udgivet med titlen *The Monster*.

The Monster

Der er i hvert fald noget særegent diabolisk ved den måde, hvorpå dette værk mikser elementer, der er lånt fra virkeligheden, men som fiktioniseres, med frit opfundne elementer, som man tror også kan have forlæg i virkeligheden, netop på grund af de øvrige elementer, der har sådanne forlæg. Der er hele persongalleriet af navngivne performere, som er tilknyttet The Wooster Group, der er alle værkerne af Warhol og *The Andy Warhol Diaries*, og en masse øvrige lokaliteter og gadenavne, som man kender fra virkelighedens verden. Men samtidig er der værket om de middelalderlige munkes levevis, *Supreme Poverty*, og en mængde personer, der er helt igennem fiktive, fabulerede, frit opfundne. Dertil kommer de mærkværdige indslag med et ikke eksisterende værk af Warhol og den fejlagtige datering af mordet på Kennedy til 1962 (se note 3). Disse indslag kan måske, og i hvert fald blandt andet, læses som fiktionsmarkører. Det samme kan gælde fortællerens mærkelige krumspring vedrørende, hvad vedkommende ved og ikke ved, hvilket kulminerer med den allerede citerede markering af tidsmæssig ubestemmelighed: ”en aften i januar 1994 eller 95” (194).⁷

Tidligere har imidlertid optrådt en fiktionsmarkør, som udhæver modsætningen til det reproducerbare og det serielle, nemlig kunstens (herunder litteraturens og fotografiets) karakter af forevigelse. Sådan ser det ud på billedet, sådan er det skrevet, sådan er det, og det bliver aldrig anderledes.

Det knytter sig til den sidste gang (må vi formode), han spiser morgenmad i tvillingernes køkken, nærmere bestemt til da han forlader det denne sidste gang:

Han vender sig og ser en sidste gang på det hele, bordet, hvor flasken med Heinz' Tomato Ketchup, kaffekoppen, glasset med juice og tallerkenen med den franske toast endnu står, urørt, *til evig tid*, på væggen det lille sort-hvide fotografi af to små drenge med hinanden og deres forældre i hænderne på en sneklædt villavej, i baggrunden en lyseblå Saab [sort-hvide fotografi...], tre nøgne telefonpæle, den gråhvide himmel, *til evig tid* (170).

Det er, tager hovedpersonen for givet, tvillingerne og deres forældre man ser på fotografiet. Det er afsættet for de fantasier, han gør sig om det. Undervejs har man som læser nok overvejet, om det monster, titlen benævner, kunne være de to tvillinger, der beskrives som værende så ens, at de måske godt kunne optræde i ental i relation til en sådan henvisning. Fortællerens tanke oven på udsagnet fra Sontag, hvor monsteret udnævnes til at være hende, Willem/Jesus og ham selv, peger umiddelbart bort fra tvillingerne.

Men fotografiet er stadig vigtigt. Ikke mindst fordi det jo er det, man ser på bogens forside. Men hvor kommer det fra? Her hersker der umiddelbart total mystik. Det er kutyme, at kolofonen angiver, hvor en forsideillustration kommer fra. Men her angives det kun, at en Thomas Joakim Winther er ansvarlig for omslaget. Hvis fotografiet var autentisk, kunne man næppe tillade sig at bruge det uden en nærmere angivelse. Men det er næppe autentisk. Hvis man ser efter, kan den mandlige forælder godt ligne en vis Nielsen. Og ser man endnu bedre efter, har kvinden det samme ansigt (og her går der en gysen gennem en, her er afgjort en gyser-effekt!). Der er med andre ord tale om en af de billedmanipulationer, som moderne tekniske reproduktionsteknikker giver mulighed for. Det er, som det nu forholder sig, næppe at gå for vidt, hvis man forestiller sig, at begge de formodede tvillingedrenge er forsynet med samme ansigt, og at dette ansigt tilhører samme person, der har lagt ansigt til de to voksne, som lille. Så meget desto mere uhyggeligt er det, når hovedpersonen fantaserer om, at kvinden, der godt kan tage sig gravid ud, er frugtsommelig med ham selv:

han blev helt varm og følte pludselig, at han kendte dem, som var de hans egen familie [!, min komm.]. Han så på morens mave i den lange mørke vinterfrakke med tre store, runde knapper, og der var ingen tvivl, hun var virkelig [!, min komm.] gravid, endnu bare i tredje eller fjerde måned, og han tænkte, at det måske var ham, der lå derinde og ventede på at komme til verden (71).

Forfatteren har fabuleret hovedpersonen og tvillingerne, hvor sidstnævnte i fiktionen er forevigt på et billede, hvor alle ansigterne 'i virkeligheden' ligner forfatterens, mens hovedpersonen fantaserer om, at det er ham, skabt i forfatterens billede, som kvinden på billedet er gravid med. Det er monstrøst. Det er, måske, kvintessensen af *The Monster* som afart af gyser-genren.

På denne måde folder værket sig om sig selv som forfattet af sin forfatter. Der er tale om en bemærkelsesværdig udgave af den foldning af metafiktiv art, som Jacques Derrida i "The Law of Genre" betegner som "invagination" – her nærmest bogstaveliggjort i kraft af den graviditet, der angiveligt er tale om. Med markering af og spil på genretilhørsforhold som sit specifikke eksempel skriver Derrida:

The trait that marks membership [deltagelse i en genre, min komm.] inevitably divides, the boundary of the set comes to form, by invagination, an internal pocket larger than the whole; and the consequences of this division and this overflowing remain as singular as they are limitless (227-28).

Men det er en ganske anskuelig, og urovækkende bogstavelig, beskrivelse af, hvad der er karakteren af denne ultimative metafiktive foldning i *The Monster*, der, så at sige, kommer til at folde sig om hele 'pakken'.

NO EXIT?

Men når værket på denne monstrøse måde folder sig og lukker sig om sig selv, hvad refter der så, af sprækker, som kan åbne perspektiver? Hvad formulerer værket om den krise, det kredser om, og de kriser, der antciperes? Formulerer værket overhovedet noget, som har relevans i forhold til kriser som finanskrisen, klimakrisen, biodiversitetskrisen, pandemikrisen og andre kriser, som disse kriser er forbundet med? Lader værket sig læse som en allegori over og et varsel om "det, der skal komme" (og som man kunne forledes til at forbinde med det faktum, at det meste af handlingen foregår op til jul, i adventstiden), og som måske allerede *er* – vores krise eller kriser i en nøddeskal. Det gør det måske, netop i kraft af sin diabolske metafiktive foldning.

For muligvis er det vores værste krise, at vi, os i den vestlige del af verden, kun har os selv at spejle os i, når vi skal gøre op med vores habitus, som har resulteret i de nævnte kriser fra finanskrisen til klimakrise og så videre. Måske har vi omdannet resten af verden i vores eget billede på en

måde, så vi ikke kan få øje på det nødvendige alternativ til vores neoliberale måde at tænke og agere på. Det er den indiske forfatter Amitav Ghosh' pointe i et interview, Rune Lykkeberg har lavet med ham. Han formulerer blandt andet følgende:

Den vestlige anskuelse af naturen og verden er blevet fuldstændigt internaliseret i mange asiatiske lande. I Kina, Indonesien og Indien for eksempel. Globaliseringen og den liberale økonomi har bevirket, at den kolonialisme, som bygger på at udnytte naturen og menneskene, er blevet universaliseret.

Og: "Det er næsten umuligt for os at ændre retning nu, fordi vi er lænket fast til en livsstil, som bruger enormt meget energi. Alt fra vores fødevareproduktion til vores fritidsfornøjelser er knyttet til ødelæggelser." Det er et monster i skikkelse af os selv, vi er oppe imod, vi har måske i realiteten kortsluttet historien, og det er det værste ved det. Men som Madame Nielsen formulerede i et interview i anledning af udgivelsen af *The Monster*, et interview i *Kristeligt Dagblad*, så gælder det, at:

Ethvert menneske kan i princippet ændre verdenshistorien. Som enkelt-individer er vi statistisk set magtesløse, men vi bliver nødt til at handle, som om vi havde stor magt. Det mener jeg faktisk er en forpligtelse som menneske, ja, et kald.

Hvordan man kan spejle hovedpersonen i *The Monster*, og det værk vedkommende optræder i, i det udsagn, ja det er en udfordring som hermed er givet videre.

Litteratur

Benjamin, Walter: "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder". *K&K* 77 (1994).

Bøggild, Jacob: "SelvmORDsfiktionen. Om et værk tilskrevet clausbeck-nielsen.net". *SPRING* 45 (2019).

clausbeck-nielsen.net: *Sevmordsaktionen*. København: Gyldendal 2005.

Cohen, Leonard: "Anthem". Cohen, Leonard: *The Future*. Columbia Records 1992.

Dantes guddommelige komedie, på danske vers ved Ole Meyer. Forlaget Multivers 2018.

Das Beckwerk: *Suverænen*. København: Gyldendal 2008.

- Derrida, Jacques: "The Law of Genre". Attridge, Derek (red.): *Acts of Literature*. New York og London: Routledge 1992.
- Freud, Sigmund: *Det uhyggelige*. København: Rævens sorte bibliotek 1998.
- Lykkeberg, Rune: "'Vi skal lære at forstå verden helt forfra'", interview med Amitav Ghosh, *Information*, 26. juni 2021.
- Madame Nielsen: *The Monster*. København: Gyldendal 2018.
- Shakespeare, William: *Hamlet*.
- Øhrstrøm, Daniel: "Madame Nielsen: Hvis man vil ændre verden, må man begynde med sig selv", interview med Madame Nielsen, *Kristeligt Dagblad*, 20. september 2018.

Noter

- 1 Men fortælleren vil undervejs af og til på fordækt vis vedligeholde fiktionen om sin dokumentarisme: "Han [hovedpersonen] bestilte en draught beer eller en drink, hvad der ikke længere er nogen, der ved" (33).
- 2 Hovedpersonens identifikation mellem Dafoe og Jesus beror, sigende, på et tilfælde: "Et par uger eller måneder, inden han tilfældigt havde oplevet gruppen i Europa, havde han lige så tilfældigt set deres mandlige stjerne, Willem Dafoe, i filmen *The Last Temptation of Christ*, og allerede idet han (Dafoe) første gang gik alene ud i ørkenen, havde han set, men først langt senere – da den i sig selv banale og håbløst amerikanske film var næsten færdig, eller allerede forbi, måske først uger efter, eller endnu ikke – forstået, at Willem Dafoe ikke spillede Jesus, han var Jesus, og at der aldrig havde været nogen Jesus. Før ham." (10-11)
- 3 I teksten anakronistisk angivet som "22 november 1962" (50). Der tales også om "et aldrig realiseret værk" (50) af Warhol, hvilket ud fra teksten også kunne henvise til både tv-optagelsen og mordet, det er ikke til at sige. Et par sider efter dateres mordet på Kennedy, lige så anakronistisk, til 22. november 1962 (52). Den korrekte titel, *Flash – November 22, 1963*, nævnes endnu nogle sider senere (60).
- 4 Muligvis ad en anden trappe, der snor den anden vej, hvilket gør ham svimmel og giver ham kvalme i noget, der tager sig ud som et angstanfald (53).
- 5 Dette fortsætter umiddelbart med en forudelse om, at Willem Dafoe senere vil forlade sin kæreste Elizabeth LeCompte, som han har en søn sammen med. Bruddet mellem dem sker først i 2004.
- 6 Det gør det også, at Dafoe, angiveligt, ligner en neger og derfor en abe. Man finder således den samme form for demonstrativ politisk ukorrekthed, som også dukker op i *Selvmondsaktionen*. Jeg må nøjes med at henvise til, hvad jeg skriver derom i den artikel om dette værk, jeg har anført på listen over referencer.
- 7 På linje hermed er fortællerens formulering: "Hvad der derefter sker, er der ingen

[aka fortælleren...], der ved, det er historiens sorte æske" (179), for fortællingen fortsætter ufortrødent 16 sider mere. Og her, i fortsættelsen, anslås der strenge, som kunne associere til eventyrgenre: "Og en skønne nat, tænkte han, var han kommet" (190) og "en aften i januar 1994 eller 95 går han for tredje og sidste gang tabt" (194). Allerede da han, første gang han besøger "sin" bar, fortæller om sin verdenshistoriske indsats i Sovjetunionen, bruger hovedpersonen i øvrigt formuleringen "Once upon a time" (35). Fiktionens "som om" er ligeledes et tema, der slås an. Om den tid, han har tilbragt i tvillingernes lejlighed, står der: Men det er, *som om* han opholdt sig derinde i årevis, et helt liv" (163, min fremh.).