Lilian Munk Rösing

INTERTEKSTUEL KRISEHÅNDTERING

Om Harald Voetmanns *Amduat. En iltmaskine* og *H.C. Andersens Quarantaine-Dagbog*

Hvordan håndterer Harald Voetmann en krise? Det gør han på samme måde som han generelt håndterer eksistensen og litteraturen: Han griber til en gammel tekst. Han lader fortidens tekster kommentere krisen. Han bedriver intertekstuel krisehåndtering. Det gælder den personlige krise, faderens død, som han skriver om i *Amduat. En iltmaskine* (2018), idet han fletter beretningen om faderens død på Holbæk Sygehus sammen med et gammelt ægyptisk dødekvad. Og det gælder den globale pandemiske krise, som han skildrer i *H.C. Andersens Quarantaine-Dagbog* (2020) ved at lade den gamle digter spadsere rundt i et corona-nedlukket København anno 2020 og berette om sine oplevelser.

Harald Voetmann er født i 1978 og har gået på Forfatterskolen, men han har også læst klassisk filologi og oversat gamle romerske digtere fra latin til dansk. Hans litterære værker er ofte skrevet med inspiration i historiske tekster og i forskellige historiske stilarter. I bogen om Tycho Brahe og hans mænd på Hven (*Alt under månen*, 2014) skriver Voetmann på renæssance-dansk, i *Syner og fristelser* (2015), om munken Othlo af St. Emmeram, skriver han på middelalderdansk, og i *Quarantaine-Dagbog* altså på H.C. Andersen'sk. Også i sine oversættelser lader Voetmann fortidens tekster tale lige ind i vor tid ved på den ene side at fastholde en antikveret tone, på den anden side isprænge den helt nutidig slang og ordleg (i Juvenal-oversættelsen fra 2020 optræder fx ord som "twerker" og "filosofisser").

Voetmanns prosa er lærd og formfuldendt, men samtidig skildrer den altid en verden, hvor enhver form er ved at gå i opløsning; hvor kroppens og naturens flydende materier truer med at sprænge alle menneskenes forsøg på at kontrollere dem. I *Vågen* (2010) er det den romerske naturhistoriker Plinius den Ældre, der ligger på sit leje som en snøvlende astmatiker og er ved at drukne i sit eget slim og snot, selv om han med sit mangebindsværk forsøger at beherske naturen ved at benævne og kortlægge dens fænomener. I *Alt under månen* er det Tycho Brahes assistent, der deltager i den store astronoms projekt om at kortlægge himmelrummet, men det meste af tiden rager mere eller mindre beruset rundt på Hven, hvor den tætte tåge opløser ethvert menneskeligt forsøg på at skabe struktur i verden. Når H.C. Ander-

sens muse i *Quarantaine-Dagbog* klager over alle de "Kropsvædskevers", der skrives nu til dags (101), kunne det meget vel være Voetmanns værker, hun hentyder til, for er der noget, de er fulde af, er det kropsvæsker.

Filosofisk betragtet er vi hos Voetmann i pessimismens univers. For den filosofiske pessimist gælder de visdomsord, som silenen i den græske mytologi havde til mennesket: "Det bedste for dig ville være aldrig at være blevet født, det næstbedste snart at dø". For pessimisten er historien ikke vækst og udvikling, men den evige genkomst af det samme: "Der er intet nyt under solen", som prædikeren siger. For den store pessimist Schopenhauer er verden i sit væsen en formløs urgrund af lidelse; alle klare gestalter og faste konturer er kun illusioner, hvormed den menneskelige bevidsthed tilslører denne urgrund.

Denne artikel skal som sagt fokusere på to nyere Voetmann-værker, hvor intertekstualiteten (eller mere præcist: hypertekstualiteten) er en måde at møde en krise på. *Amduat. En iltmaskine* er skrevet oven på det ægyptiske dødekvad *Amduat*, der er malet på væggene i Tuthmosis III's gravkammer og fortæller historien om solgudens rejse gennem underverdenen. *Quarantaine-Dagbog* er skrevet oven på H.C. Andersens dagbøger og ikke mindst hans *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829*. Med Gérard Genettes begreber er begge tekster hypertekster, som i parateksten angiver deres hypotekster. Begge refererer til hypoteksterne alene i deres titler, endvidere specificerer *Amduat. En iltmaskine* sin hypotekst i bagsideteksten, og *Quarantaine-Dagbog* sine hypotekster (*Dagbøger* og *Fodreise*) på kolofonsiden. Jeg vil forsøge at indkredse værkernes brug af deres hypotekster ud fra Genettes begreber, men også ved at inddrage Walter Benjamins begreb om det dialektiske billede.

Hypertekstualitet og dialektisk billede

Gérard Genettes overordnede begreb for teksters infiltrering med og af andre tekster er "transtekstualitet". Heraf er "intertekstualitet" en underkategori, der betegner "den faktiske tilstedeværelse af én tekst i en anden", for eksempel i form af citat (Genette 1982, 2). "Hypertekstualitet" er en anden underkategori, der betegner det fænomen at en tekst er "podet" på en tidligere tekst (Genette 1982, 5). En tredje underkategori er "paratekstualitet", som er tekster i tekstens nærmeste kontekst, for eksempel titel, bagsidetekst, forord, forlagets beskrivelse (Genette 1982, 3). Herudover definerer Genette to andre underkategorier: metatekstualitet, som er det fænomen, at teksten kommenterer eller udlægger en anden tekst uden nød-

vendigvis at citere den (Genette 1982, 4), og arketekstualitet, som angår tekstens generiske relation til andre tekster, med andre ord dens eks- eller implicitte påkaldelse af en given genre, selv om Genette hævder, at "genre" kun er et "aspekt" af arketekstualitet (ibid.).

Amduat. En iltmaskine angiver hypoteksten alene med sin titel, men også med bagsideteksten:

> *Amduat. En iltmaskine* er en sammenskrivning af to fortællinger. Den ene handler om den ægyptiske solguds rejse gennem dødsriget om natten. Den fortælling er malet på gravvægge i Kongernes Dal og kaldes Amduat – "Det, som findes i underverdenen". Den anden er fortællingen om en mand, som dør af lungebetændelse på Holbæk Sygehus.

Også *Quarantaine-Dagbog* refererer til H.C. Andersen i sin titel og præciserer hypoteksterne på kolofonsiden:

> Bogen indeholder mange, både direkte og omskrevne, citater fra H. C. Andersen. Mest fra *Dagbøger* og *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829*.

Hvor Genette opererer med specifikke typer af transtekstualitet, hævder Roland Barthes, at transtekstualitet (som han med henvisning til Julia Kristeva kalder "intertekstualitet") er et vilkår for enhver tekst: "enhver tekst er en intertekst, andre tekster er […] nærværende i den […] enhver tekst er et væv af slumrende citater" (Barthes 2007, 284). Genette medgiver, at "alle værker er hypertekstuelle", men "nogen mere end andre" (Genette 1982, 9).

De to Voetmann-værker, der står til behandling i denne artikel, må siges at være hyper-hypertekstuelle. Mit specifikke spørgsmål til dem vil være, hvad hypertekstualiteten kan og gør i en krisesituation. Samt hvilket syn på historien, dvs. hvilken historiefilosofi, der kommer til udtryk, når Voetmann håndterer krisen ved at skrive oven på gamle tekster.

Mine refleksioner over dette spørgsmål kræver, at vi får en tredje teoretiker med på vognen: Walter Benjamin, samt hans begreb om "det dialektiske billede". Benjamin introducerer begrebet i *Passageværket* og definerer det kortest som en "konfiguration af mythos og moderne" (Benjamin 1982, 1127, brev til Gretel Adorno 2/8 1935). Det dialektiske billede opstår dér, hvor det moderne (bevidst eller ubevidst) citerer mytiske eller urhistoriske billeder; dér, hvor vi i modernitetens billeder finder et ekko af mytens eller urhistoriens billeder. Et meget konkret eksempel – som Benjamin var omgivet af i sin barndom i Berlin omkring år 1900 – er

den nyhistoristiske arkitekturs citering af antikkens billeder: karyatider, tempelsøjler osv. Når et sådant billede for Benjamin er "dialektisk", og ikke bare tilbageskuende, er det, fordi han i denne brug af "urhistoriens" billeder finder en fremtidsvision nedlagt om et andet, utopisk samfund:

> Billeder, i hvilke det nye gennemtrænges af det gamle. Disse billeder er ønskebilleder, og i dem forsøger kollektivet på én gang at ophæve produktets ufærdighed og produktionsordningens mangler og at bade dem i forklarelsens lys (Benjamin 1982, 46).

> I den drøm i hvilken en epoke ser den kommende for sig, fremtræder denne formælet med elementer fra Urhistorien, dvs. et klasseløst samfund. (Ibid. 47).

Pointen er den, at når menneskeheden udkaster utopiske visioner for fremtiden, gør den det i urgamle billeder. (Det er i denne forbindelse irrelevant, om den historiske fortid, drømmen henter sine billeder i, rent faktisk var "et klasseløst samfund" eller ej; "Urhistorien" betyder her den fjerne fortid, til hvilken vi knytter forestillinger om frihed og lighed, uagtet om denne frihed og lighed rent faktisk herskede). I *Passageværket* er de parisiske passager fra 1820'erne Benjamins hovedeksempel på, hvordan den moderne epoke har nedlagt drømme og forhåbninger i sit fundament ved at gribe til tidligere tiders former og billeder. Med passagerne forsøgte man at realisere en urgammel drøm om at kunne være ude og inde på én og samme gang: overdækkede gader, hvor man kunne spadsere rundt og se på butiksvinduer (fulde af drømmeting) uafhængigt af vejr og vind. De nye byggematerialer glas og stål gjorde det muligt at realisere drømmen, men arkitektonisk kom passagerne til at ligne gamle kirker med antikiserende ornamentik. Denne dobbelteksponering af modernitet og urgamle billeder og drømme viser både, hvordan modernitetens fremskridtsforestilling er en illusion, og hvordan urhistoriske drømme overleveres til os gennem tiderne og fordrer en forløsning. Noget lignende sker, når Voetmann midt i krisen konstellerer Holbæk Sygehus med den gamle ægyptiske underverden, eller corona-nedlukningens København med H.C. Andersens samtid. Lad os starte med den kollektive krise, med corona-værket.

H.C. Andersens Quarantaine-Dagbog

I *H.C. Andersens Quarantaine-Dagbog* lader Voetmann Andersen træde ind i vor tid og berette om sine dage i et corona-nedlukket København

fra 27. marts til 2. april (”min tohundert femtindes tyvende Geburzsag”) 2020. Mellem de indledende og afsluttende dagbogsnotater finder vi under overskriften ”Fodreise fra Nyhavn til Amalienborg med kort Ophold ved Magasin du Nord i Aaret 2020” beretningen om hans tur fra sit kammer til slottet, hvor han vil overrække ”Prindserne og Prindsesserne” de ”Papirèsclip med Kolombine Motiif”, som han har fremstillet til dem. Stilistisk må *Quarantaine-Dagbog* siges at være en travesti grænsende til parodi; i så høj grad imiterer den H.C. Andersens vokabular, syntaks, (uortodokse og inkonsekvente) retskrivning, troper og ironi.

Hvad angår vokabular og retskrivning turde blot en lille smagsprøve være rigeligt belæg for graden af imitation. ”Mandag 30. Mares” beslutter Voetmanns Andersen sig for at ”gøre Papirsclip til alle de fire smaa Prindser og Prindsedser”:

> Allerede ved Arbeytet med no 2 Papirsclip fant jeg dog Ansatz til en Vabel paa indersieden aff min Tommel dær hvor Saxen klæmet verst. I et pluselig Andfald af en humeural Ubalanze (mere melencholisk end varmtbrusende) græb jeg mig self i at kalle den Kongelige Familie for et værre Menneskeri, at de dog skulde have saa Stor et Antal Børn for mig at lave Clip med Kolombine til. Netop da var Madam Suenson just ved at anrette en Kop Sukkerlæde ved min Cammerdør og hun overhørt mit Udbrud og lod mig strax forstaa at slig Tale ey vel taaltes under hendes Tag […] Den hele Aften tynget gevaldig ned af Skam. (Sukkerlæde dog til nogen Hjælp.) Hvad værre er, savnes der nu baade Haandsprit og Smaae Kager i Hjemmet og jeg frygter for Leverancen af disse (16-17).

Hvad angår troper, imiterer Voetmann Andersens besjælinger, ofte i form af prosopopeia, dvs. ved at give de tavse ting en stemme. Columbinefiguren i Andersens hjemmeklippede mundbind: ”en Art poëtisk Barrière imod den epidæmiske Miasma-Spredning” (32) besjæles, idet hun får sin egen stemme og konverserer med digteren på hans tur gennem byen. Lommeuret besjæles, idet Andersen apostroferer det, alt imens han frigør det af guldkæden for at bruge den til sit mundbind: ”Du Straffe-Fange, nu setter din Herre dig fri af Lencken og iføre sig den sielv!” (33). Plasthandsken besjæles, da den blæses hen over fortovet og for Andersens blik bliver ”et Plastgespenst der kun længtes efter med sine fem Fangarme igjen at omslutte et levende Menneske” (88). Mannequindukkerne i Magasin (”Manequinene”, 51; ”Mandekinerne”, 52; ”Maneqvinene”, 52) besjæles ved, at de lægges hånlige kommentarer til kunderne i munden: ”Hvem tror Madam Trind at kunde imponere, naar trods de nysselige Klæder Kjødet sidder i saa uharmoniske Clumper langs hendes friqadelske Legem?” (52).

Besjælingen af lommeuret giver anledning til en parentetisk meta-refleksion over besjælingen som "en farlig Leg for Digteren. Man troer snart at see Sjæle over alt, hvor Herren kun har skabt en gold Materie som en Tumle-Plads for Menneske-Sielen" (33). Og besjælingen af mund-maskens Columbine får en tur i spejlkabinettet, da Andersen agerer hendes "Tale-Rør", så hun kan "vexle et Par Ord" med de tre gyldne danserinder, der er tegnet i silhuet på en af Nyhavns facader (38-39). Her sendes proso-popeia-grebet frem og tilbage mellem digter og Columbine i en svimlende spejling: Digteren bliver bugtalt af den figur, han selv har givet stemme.

Teksten som spejlkabinet gennem potenseringen af dens udsigelse i potentielt uendelige lag og refleksioner er i sig selv et romantisk-ironisk træk, som hypertekst (Voetmann) deler med hypotekst (Andersen). Vi møder også den romantiske ironi i en fiktionsbrydende instruks som "(indsæt længere Beskrievelse her)", hvormed teksten slipper for at give en beskrivelse af Frederiksstaden (95), og i tekstens kommentarer til sin egen konstruktion, som når refleksionen over besjælingen ender i en re-fleksion over dét, at den er sat i parentes: "(Denne Tancke er dog ikke god at tenke til Ende hvorfor jeg vil holde den trygt omgjærdet – saa at sige i parantetisk Quarantaine)" (33).

Endvidere kan selve den høje grad af hypertekstualitet siges at være et træk ved hypoteksten, som hyperteksten imiterer. Andersens *Fodreise fra Holmens Kanal til Østpynten af Amager* er proppet med citater af, allusioner til, parodier på, referencer til anden litteratur: samtidig dansk litteratur, tysk romantik, fransk klassik, Shakespeare, de gamle grækere, *1001 nats eventyr* osv. Andersens tekst fremstår som skrevet efter samme opskrift, som han et sted lader en tysk boghandler maltraktere andre værker efter: "Et Stykke Flesk af Hamlet kogt med Ærter,/ Og som Desert, det sidste Suk af Werther" (Andersen 1986, 91).

Harald Voetmanns H.C. Andersen-tekst er altså en hypertekst skrevet på en hypotekst, som selv har karakter af hypertekst – vi er uudredeligt filtret ind i den generaliserede intertekst, som ifølge Barthes er litteraturens væsen. Såvel Andersens *Fodreise* som Voetmanns *Quarantaine-Dagbog* synes at bekræfte Barthes i, at forfatteren ikke kan begynde at skrive uden allerede-altid at være indfiltret i alverdens litteratur.

Voetmanns *Fodreise* (der udgør midter- og størstedelen af *Quarantaine-Dagbog*) mimer Andersens i kompositionen: fjorten nummererede kapitler, som (på nær det fjortende appendiks-agtige) beskriver hver deres station på rejsen. Slutningen af hypotekstens trettende kapitel indgår næsten uforandret i Voetmanns version. Hos Andersen står der:

> (Ulykkeligviis seer jeg først nu at min Bog er bleven 13 Capitler; da det er for seent at gjøre Forandringer, vil jeg, for at ikke et af Capitlerne skal dø dvs. blive sprungen over, tilføie endnu et fjortende Capitel, som rigtignok ikke indeholder noget, men det er Læserne vant til fra mange andre Bøger: – jeg vil heri alene sætte Interpunctions-Tegnene, saa kan enhver efter eget Behag udfylde det saa herligt han vil) (Andersen 1986, 98).

Voetmann genbruger hele denne passage næsten ordret, blot erstatter han "Interpunctions-Tegnene" med "Verberne i Alphabetisk Ordning". Andersens fjortende kapitel består, på temmelig morsom og romantisk-ironisk vis af lutter interpunktionstegn: "----!!! -----?-- , ----,---; ---.--!----? --, --,--,-,--!--:"---,"-- -.---;---!----!!!!!!" (Andersen 1986, 99). Voetmanns fjortende kapitel bliver i stedet en – ikke mindre morsom – liste over Andersen'ske verber i infinitiv, fx "afsprytte", "cluklee", "knæhle", "spadzeere", "zittre" (131-132). Både hos Andersen og hos Voetmann bærer fjortende kapitel undertitlen "(Indeholder ingen Ting)".

Også når det gælder tolvte kapitel, har Voetmann overtaget Andersens undertitel: "(Dykker-Klokken)" og gendigtet beretningen om digterens jordomrejse i en dykkerklokke. Det er sågar lykkedes ham at imitere hypotekstens metrum, rimede syvfodsjamber. I Voetmanns version af "Dykkerklokken" indfinder højdepunktet sig, da Andersen skuer plasticøerne ("et mangefarvet Kjæmperiige") i Stillehavet og bliver chokeret:

> Jeg græd! Ikke fordi jeg skulde døe. Jeg maatte skjærme
> Mit Øie mod den Hæslighed, man gjorde mod vor Clode
> Ved dum og gjerrig Ophoebning. Saa syg og qvalm til Mode
> Som aldrig før, jeg brækked mig i Munden, skreg: Barbarer!
> I ødelægge alt smukt for at opdynge Dollarer (114).

Således er den store digter her hentet ind i nutiden for at levere øko- og kapitalismekritik. Et dialektisk billede opstår, hvor en romantisk vision af "et mangefarvet kæmperige" viser sig mareridtsagtigt opfyldt i kulørt plastic ophobet til øer.

Voetmann overtager to allegoriske karakterer fra Andersen: Musen og Døden. Både hos Andersen og Voetmann klager Musen over at blive maltrakteret. Hos Andersen "ved Bryllupper og Begravelser, ja selv ved Confirmation" (Andersen 1986, 12). Hos Voetmann bliver musen mørbanket "med Dagbogslyrik og med Kropsvædskevers og Diagnosedigtning" (101). Døden er hos Andersen kusk på ekstra-postvognen, mens han hos Voetmann er buschauffør på linje 1A.

Men hvad er meningen med genoplivelsen af Musen og Døden, ja med hele den hypertekstuelle genoplivelse af H.C. Andersen midt i en pandemisk krise? Hvis man tænker på Voetmanns pessimistiske historiefilosofi generelt, så må man forstå genoplivelsen som genkomsten af det evigt samme: Der er intet nyt under solen, og knokkelmanden vinder altid til sidst. En historiefilosofi, man finder bekræftet af Andersen selv, som i *Fodreise fra Holmens Canal* skriver, at det ville være interessant at genbesøge Jorden hvert tredje århundrede, for så ville man nok kunne genkende samme aktør og samme scene, blot i ny klædedragt og med nye dekorationer: "Et Blik i Historien viser os at det altid har været saaledes – og som det var, vil det blive" (Andersen 1986, 21). Således læst bliver Voetmanns iscenesættelse af H.C. Andersens genkomst en bekræftelse af den pessimistiske historiefilosofi, som H.C. Andersen selv formulerer. I den pessimistiske historiefilosofis lys er ikke en gang en pandemisk katastrofe noget chokerende nyt; epidemier og karantæner har vi set før, og eksistensen er i sig selv en katastrofe.

Men hvad hvis man anskuer værket fra det dialektiske billedes perspektiv? Flere steder i værket foretager Voetmann den "konfiguration af Mythos og moderne", der er Benjamins definition af det dialektiske billede. Således da Andersens nedstigning mod Magasins luksussupermarked "Mad & Vin" sammenlignes med nedstigningen til Dødsriget:

> Via Inferos og de subterrane Grotter mod Fornøedenhedenes Overflod. Drotten over de Døde kalder man Plutus, som betyder den Rige paa det Grædske. For at naae frem til Rigdommen maatte vi først stige ned i Jordedybet (55).

Her skabes et dialektisk billede i Benjamins forstand: Oven i billedet af luksussupermarkedet lægger sig billedet af det underjordiske dødsrige. Herigennem skabes en forbindelse mellem luksus og død, som understreges af redegørelsen for betydningen af navnet på Dødsrigets hersker: Plutus = Den rige. Dødsrige-metaforikken fortsætter, da blomstersalget ved indgangen beskrives som "Dødens Blomstereng" (57), en pragt af lutter døde blomster: "De vare alle afskaarne. Her var ingen endnu levende iblandt dem" (56).

Konstellationen af Columbine og stripteasedansøserne på Nyhavnfacaden er ligeledes et dialektisk billede (danserinden i forskellige histoske konfigurationer), og det er også de talende mannequiner, ikke mindst fordi de får lagt H.C. Andersens sprog, dvs. romantikkens sprog, i munden. Oven i billedet af stormagasinets plasticmannequiner lægger sig billedet af romantikkens talende, besjælede dukkefigurer, som vi møder dem i fx E.T.A. Hoffmanns *Nøddeknækkeren* (1816) eller H.C. Ander-

sens ”Hyrdinden og skorstensfejeren” (1845). Men hvis den romantiske besjæling bygger på en idealistisk forestilling om, at alting har en sjæl, så sætter Voetmann snarere besjælingen i materialismens tjeneste. Om ”Herremaneqvinene oppe paa den første Etage” hører vi, at de alle tror sig ”atletiske Liebhavere, Baad-Eiere til Hobe og Medlemmer af vigtige Bestyrelser”, skønt sandheden er, at de ”med Tiden blive snuskede, og da smeltes de om til Drikkedunque eller Madkasser med Logo fra Børnenes Trafikclub” (52). Plastdukkerne kan bilde sig ind, at de er alt muligt, men til syvende og sidst er de bare plastic og skal smeltes om til drikkedunke og madkasser. Sådan er ”Plastens Gang”, der her må læses som en allegori på kødets gang.

Selve besjælingstropen gøres således dialektisk – den sættes i materialiseringens tjeneste frem for idealiseringens. Når mannequinerne besjæles, er det endvidere den romantiske arketropes genkomst som konsumerismens arketrope: Mannequinerne taler til os; varen taler til os. I Marx' definition er varen netop besjælet. Den er ”fuld af metafysisk spidsfindighed og teologiske nykker”. Så snart et bord bliver en vare, skriver Marx, ”står det ikke blot med sine ben på gulvet”, men ”stiller sig på hovedet og frembringer af sin træhjerne griller, der er langt mere forunderlige, end hvis det af sig selv begyndte at danse” (Marx 1962, 85). Ved at fremstille stormagasinet som dels et mytisk dødsrige, dels befolket af besjælet materie, etablerer Voetmann på den ene side en forbindelse mellem luksus og død og viser os på den anden side, hvordan varekulturen er fuld af ”teologiske nykker”.

Umiddelbart er det vanskeligt i Voetmanns dobbelteksponeringer af mythos og moderne, romantik og nutid, at finde den utopiske energi, den drømmeredning, det håb om menneskehedens befrielse, som ligger i Benjamins dialektiske billede. Hvis man skulle gøre det, måtte man nok træde ind i teksten med Columbines blik. For Columbines blik er striptease-dansøserne på Nyhavn-facaden hendes ”gyldne søstre”; Benjamin'sk kunne man måske tale om, at de er udtryk for en danselyst, der stadig lever, om end i depraveret form. Dér, hvor Andersen ser ”Dødens Blomstereng”, ser Columbine en flig af ”Verdens Prakt”, som hun ønsker at hjembringe i form af en buket. Benjamin'sk kunne man tale om, at blomsterne vidner om en skønhedslængsel midt i stormagasinets hæslighed.

Fra den kollektive krise til den personlige: Voetmanns håndskrevne bog om sin fars død.

Amduat. En Iltmaskine

Amduat betyder ”det som er i efterverdenen” og er titlen på et gammelt ægyptisk gravskrift, der beskriver solgudens rejse gennem underverdenen. I *Amduat. En Iltmaskine* lader Voetmann kvadet om solgudens rejse flette sig ind i hans egen beretning om sin fars død på Holbæk Sygehus. På bogens første sider finder vi (skrevet og tegnet i hånden) en fortegnelse over navnene på de 12 timer (fra solnedgang til solopgang), som det ægyptiske gravskrift er opdelt i (tredje time hedder ”Hende, som skærer i sjælene”; ottende time hedder ”Den sene nats herskerinde”; ellevte time hedder ”Bådfruen Stjerneklar, som driver fjenden på flugt”), og en tegning over timernes placering i gravkammeret. De tolv timer optræder også som overskrifter hos Voetmann, fremhævet med rød skrift, men der er nogle kronologiske udsving i rækkefølgen (12., 1., 2., 3., 4., 12., 7., 8., 9., 10., 5., 6., 12.).

Det er ikke bare de første sider, der står med Voetmanns håndskrift, det gør hele bogen. Den fremstår, som om den er skrevet direkte fra hospitalsstuen, fra en plads lige ved siden af faderens dødsleje. Siderne er upaginerede, hvilket dels suggererer, at de er skrevet i en notesbog (hvis sider som regel ikke er paginerede), dels afværger pagineringens kronologiske fremadtællen (mod døden). Hvis der er et talsystem, er det dødekvadets (altså ikke helt kronologisk overholdte) timetal. Undertitlen ”En iltmaskine” refererer selvfølgelig til den iltmaskine, faderen er koblet til, men også til skriften selv, der bliver som en iltmaskine, der skal holde faderen i live; man får følelsen af en skrivende, der forestiller sig, at så længe han holder gang i sin skrift, så længe holder han liv i sin far.

Også i sit skriftbillede giver bogen indtryk af at være skrevet sammen af to forskellige tekster, idet den sorte skrift jævnligt er isprængt linjer skrevet med rødt. Det er ikke sådan, at Voetmanns egen beretning står med den ene farve, mens lån fra gravskriftet står med den anden, så det er mere på et overordnet strukturelt niveau, at de vekslende skriftfarver signalerer den tosporethed, som også kendetegner tekstens genese.

Hvorfor fletter Voetmann reportagen fra faderens dødsleje sammen med det ægyptiske gravskrift? Han skriver selv på bagsiden, at han har ønsket at give sin døende far en rejse til Ægypten. Da hans mor døde, tog faderen ham med på en rejse til Ægypten, nu vil han gøre det samme for sin far. Men der sker det, at de to beretninger om døden fra to forskellige tider og steder (et gammelt ægyptisk gravkammer og Holbæk Sygehus) konstelleres så præcist, at det skaber Benjamin’ske dialektiske billeder. Oven i billedet af den syge fars sengetransport ned ad hospitalsgangen lægger sig billedet af solgudens bådfart ned ad floden:

Anden time.
Gummihjul snurrer over akrylfloden
Din sengehest, dit overmundsgebis
Trækker slæbetovet, svedende og stolte.
I sivene langs flodbredden ligger
døde på lur og titter ud på natbådens
færd og på dens hærgede guddom
sunket sammen under tæppet, hvæsende
lungepibende, klynkende af angst (29).

Med ordet "akrylfloden" lægger billedet af den ægyptiske flod sig oven i billedet af hospitalsgangen, og hospitalssengen bliver til den natbåd, der fragter solguden. Den døde metafor "sengehest" genoplives og bliver til et stolt trækdyr, ligesom det senere hedder "sengehesten er min stolte ganger" (31). Den døende far bliver til solguden selv: den "hærgede guddom". Skiltene på hospitalet står ikke på gammelt ægyptisk, men dog på et gammelt sprog: "gerontologisk, ortopædkirurgisk, neonatal" (30); også medicinerlatinen er en tilstedeværelse af noget arkaisk midt i den moderne hospitalsverden.

Vejen ned ad "akrylfloden" fører forbi "fertilitetsrådgivningen", der fremstilles som et sted for mytiske frugtbarhedsritualer, hvor "tre unge sygeplejersker med gåsegribbehoveder" pisker "en ulykkelig kvinde fra Hvalsø med et bundt tørrede flodhestehaler" (30). Personale og patienter fremstilles som mytiske ægyptiske væsener med menneskekrop og dyrehoved; flere steder skildres faderens hoved som et lille indtørret høgehoved, der hænger med næbbet ud over sengekanten.

Alt i alt fremstiller Voetmann et dialektisk billede, der kombinerer hospitalssengens færd ned ad den lange akrylbelagte gang med det gamle ægyptiske optog af solguden og andre mytiske væsener på færd gennem underverdenen. Et billede, der på forsiden fremstilles visuelt i Voetmanns stregtegning, hvor faderen, i skikkelse af en hieroglyflignende menneskekrop med høgehoved, står oprejst ved droppet i sin sygeseng, flankeret af et optog af lignende mytiske væsener med dyrehoveder, eller med emblematiske lægeinstrumenter i hænderne. Det er stuegang på Holbæk Sygehus eller Solgudens optog – eller måske den "Polterabend på Segwaytur", som melder sig senere i teksten (71) som endnu et indslag i det dialektiske billede.

Ud over den episke beretning om solgudens og faderens dødsrejse er der andre spor i værket: Dialoger, flashbacks, drømmereferater, remser. Dialogerne fremstår som direkte nedskrift af replikker omkring sygesengen,

hvilket forstærker følelsen af, at der skrives direkte fra hospitalet. Også i dialogerne konstelleres Holbæk Sygehus med det ægyptiske gravkammer, idet trivielle sygesengsreplikker (à la absurd teater) isprænges dødekvadets ophøjede sprog: "Skal jeg vel ha' pølsesuppe?/ Giv mig noget, jeg kan drikke./ Det var dejligt./ Åh, hvor er det godt at se dig./ Leve skal den store i sit mørke/ Solens båd er på sin nattefærd i vesten./ Åh, hvor er det godt, du er her./ Det var dejligt./ Giv mig noget, jeg kan drikke" (22). Bogens flashbacks skildrer faderens aftenture med hunden ned for at købe smøger. Drømmereferaterne indledes med formlen "En anden gang far skulle dø…" og fremstår som referater af sønnens drømme om faderens død i forskellige versioner.

Remserne er genkommende opremsninger af sætninger efter formlen "x er y, y er z": "En dør er en kniv" (8), "En kniv er en time" (9), "Et blik er et sår/ og et sår er en fjer" (11). Man kan spørge, hvad disse remser laver i teksten. De består næsten udelukkende af enstavelsesord og er simple benævnelser på simple ting, der næsten alle er transhistoriske, dvs. fænomener, der var lige så velkendte for de gamle ægyptere, som de er det i dag. Man kan også sige, at remsens formel i minimalformat udfører det dialektiske billedes operation: lægger billedet af én ting oven i billedet af en anden. Når remsen lyder "en seng er en båd" (18), "dit drop er dit sejl/ og din ble er dit flag" (26) arbejder remsens analogier med på den overordnede dialektiske konstellation af Holbæk Sygehus og den ægyptiske underverden: "Dit leje er båden/ der fragter de gamle/ ægypteres solgud/ fra nat imod dag" (27).

Der er også noget ved remsens simple formular, der kan ligne et minimalsprog, som nærmer sig det ordløse. Ordløsheden tematiseres, som vi nærmer os bogens slutning; som vi nærmer os døden: "For længst ingen ord/ noget sted i noget mørke" og "Skriver, skriver, knus/ din palet, knæk dine/ grifler, flå skriftrullerne/ i stykker" (94). Efter denne erklæring af skriftens ophør følger nogle sider, hvor en del af de substantiver, vi tidligere har mødt, bliver kædet sammen til vers, der kan synges på melodien til "Jeg ved en lærkerede": "Der står en hest ved sengen/ ved sengen står en hest" (95), "i reden er der knive/ og knivene har sår" (96), "og sårene har bylder/ og bylderne har dun" (97). "Jeg ved en lærkerede" bliver hermed, ved siden af det ægyptiske dødekvad, den anden centrale hypotekst, som Voetmann skriver ovenpå i dette kvad om den døende far. Den tilfører bogen en tone af børnesang, som gør det opremsende minimalsprog til både begyndelsens (barndommens) og slutningens (dødens) sprog. Som om sønnen i faderens dødsstund griber tilbage til barndommens trøstende, lullende sang, som hans far måske engang sang for ham. Det er på baggrund af denne tone,

at bogens sidste, faderens sidste ord udtales: ”At sige i den 12. time: / Jeg skal dø nu./ Det er ikke, fordi jeg vil det./ Men det er det, der sker” (101).

Konstellationen af Holbæk Sygehus og den ægyptiske gudeverden er, som et dialektisk billede, flertydig. Den får den moderne lægevidenskab til at fremstå som en mytisk kult frem for en rationel videnskab, der har overvundet myten. I det lys bliver videnskaben et forsøg på at håndtere kroppens skrøbelighed og dødelighed, der hverken er mere eller mindre afmægtigt end den gamle mytologis. Det rimer med Voetmanns pessimisme: Der er intet nyt under solen. På den anden side tilvejebringer konstellationen også en ophøjelse og heltegørelse af den døende far: Han bliver ingen ringere end solguden, helten i et gammelt ægyptisk dødekvad. Det kan godt være, hans hoved ligner et lille indtørret høgehoved, men derved ligner det også de ægyptiske guders fuglehoveder; affældighedstegnet bliver forvandlet til et guddommelighedstegn. Endelig rummer konstellationen også den Benjamin’ske dialektik, hvor gentagelsen af tidligere tiders former og figurer samtidig er en genaktivering af de drømme og visioner, der lå i dem. I det gamle ægyptiske dødekvad finder Voetmann en vision af den værdige død og stiller hermed et kritisk spørgsmål til den måde, man på Holbæk Sygehus har iscenesat dødslejet på: Kunne man gøre det til et mere værdigt sted?

*

Voetmanns kriseværker eksponerer modernitet og urhistorie oven i hinanden, så der opstår ”dialektiske billeder” i Benjamins forstand. Oversat til Genettes begreber kunne man tale om, at der i værkernes hypertekstualitet ligger en redning eller videreførelse af hypotekstens visionære potentiale, men også en kritik af modernitetens fejlindløsning af visionen. I *H.C. Andersens Quarantaine-Dagbog* bliver plastikøerne i Stillehavet en grel fejlindløsning af en romantisk vision om et rige i alverdens farver. Men fremstillingen af stormagasinet som mytisk blomstereng og befolket af talende dukker rummer uagtet den kritisk-satiriske brod også en slags genfortryllelse af det banale forbrugstempel, en påmindelse om de mytiske og romantiske drømme, som varekulturen nok fejlindløser, men også bærer videre. I *Amduat. En iltmaskine* flettes faderens og solgudens rejser sammen til en bevægende iltmaskine, hvor det mytiske eller fjernhistoriske forbindes med det her-og-nutidige. Prægtige billeder rejser sig på kanten af dødens afgrund, og dialektiske billeder opstår, hvor konstellationen af det mytiske og det moderne på den ene side afslører noget mytisk

midt i det moderne, på den anden side henter en form for trøstende og visionær billedrigdom i de gamle myter.

Litteratur

Andersen, H.C. (1986) [1829]: *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829*. Udg. Johan de Mylius. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab i samarbejde med Nyt Dansk Litteraturselskab, Borgen

Barthes, Roland: "Tekstteori" (2004) [1973], in *Forfatterens død og andre essays*. På dansk ved Carsten Meiner. Gyldendal

Benjamin, Walter (1982): *Das Passagenwerk*, *Gesammelte Schriften* Band V. Hrsg. Tiedemann & Schweppenhäuser. Suhrkamp

Genette, Gérard: *Palimpsests. Literature in the Second Degree* (1997) [1982]. Transl. Channa Newman & Claude Doubinski. University of Nebraska Press

Marx, Karl & Engels, Friedrich (1962) [1867]: *Das Kapital. Werke*, Band 23. Dietz Verlag

Voetmann, Harald (2018): *Amduat. En iltmaskine*. Gyldendal

Voetmann, Harald (2020): *H.C. Andersens Quarantaine-Dagbog*. Gyldendal