

LITTERÆRE
VERDENSBILLEDER

Udgivelser i serien
TEORI & ÆSTETIK

1

Tæt på teksten

8 tekstanalyser af Nils Gunder Hansen, Uffe Hansen,
Tania Ørum, Henning Goldbæk, Jørgen Egebak,
Frederik Tygstrup, Frederik Stjernfelt og Karin Højersholt.
Redigeret af *Tania Ørum*.
1994. 181 sider.

2

Musicals

Storbyscene og drømmerum
Af *Michael Eigtved*
1995, 2. oplag 1997. 159 sider, illustreret.

3

Filosofisk æstetik

Fra Baumgarten og Kant til Heidegger og Adorno
Af *Sverre Raffnsøe*
1996, 2. oplag 1998. 275 sider.

4

Filmlyd & filmmusik

Fra klassisk til moderne film
Af *Birger Langkjær*
1996, 2. oplag 1997. 220 sider, illustreret.

5

Eftermæle

En studie i den danske dødedigtning
fra Anders Arrebo til Søren Ulrik Thomsen
Af *Sune Auken*
1998. 232 sider.

6

Sandhedens maskespil

En analyse af Federico García Lorcas sene lyrik, 1929-36
Af *Henrik Rasmussen*
1997. 144 sider.

7

Ekfraser

Gunnar Ekelöfs billedbeskrivende digte
Af *Annette Fryd*
1999. 132 sider, illustreret.

Jakob Hansen

LITTERÆRE
VERDENSBILLEDER

Menneske og natur hos
Solvej Balle, Merete Pryds Helle og Niels Lyngsø

e-Bog

Museum Tusulanums Forlag
Københavns Universitet
2000

[e-bog – 2004]

*Jakob Hansen: Litterære Verdensbilleder. Menneske og natur hos Solvej Balle,
Merete Pryds Helle og Niels Lyngsø; e-bog*

© Museum Tusulanums Forlag

Forlagsredaktion: Steffen Jørgensen

Sats: Ole Klitgaard

Sat med Stempel Garamond

ISBN 87 635 0079 5

ISSN 1604 3014

Uændret gengivelse i pdf-format af den trykte bog:

Litterære verdensbilleder

© Jakob Hansen og Museum Tusulanums Forlag 2000

Forlagsredaktion: Steffen Jørgensen

Sats og layout: Ole Klitgaard

Sat med Stempel Garamond

Omslag: Vivi Jul Nielsen

Trykt hos Narayana Press, Gylling

ISBN 87 7289 609 4

Udgivet med støtte fra Statens Humanistiske Forskningsråd
og Unibank-fonden

ISSN 0908 8865

TEORI & ÆSTETIK – BIND 8

Serieredaktion: Marie Louise Svane

Museum Tusulanums Forlag

Njalsgade 92

DK-2300 København S

www.mtp.dk

Indhold

Forord 9

1. Ifølge loven 13

Fire beretninger om mennesket 14

Krop og transcendens 15

Verdens uorden og kroppens uro • Mennesket som et ensomt væsen

Litterært eksperiment 20

Menneskets mimetiske bevægelse 21

Det mimetiske begær • Det kulturelle spil

Mod det menneskelige nulpunkt 26

Indlejret i det sociale • Udstødelse fra det sociale • Passagen til tingenes verden

Indviklet i helheden 31

Kulturens oprindelse og gentagelse • Objektet der rager op i kulturen

2. Vandpest 39

Fortælleren ind i landskabe 39

Fortælling i opbrud

Sideordning af menneske og natur 41

Synsvinkler i forandring • Verden i sig selv • Umenneskelig tid • Stoffets genkomst i virkeligheden

Rystelse af verdensbilledet 48

Verden flyder 49

Flydende i sin labyrint

Metafysisk længsel 53

3. Men Jorden står til evig tid 57

Roman i spor 57

Englesporet • Landskabssporet • Menneskesporet • Bysporet

Romanens og virkelighedens netværk 65

Romanform og verdensbillede 66

Punkt og linie • Fortælling og beskrivelse • Romantikkens roman

4. STOF 73

Verdensvendt 73

Perspektiv

Værk og verden 75

Roterende komposition • De fire elementer • Hvordan verden kunne tænkes at hænge sammen • Som regn på en rude • Jeg'et viklet ind i verdens stof • Metamorfosecirkel

Stof og form 83

Stof som tekstil 84

Sidespring om metafor • Verden iklædt slør

Verden som hjem 89

Sidespring om sprogets naturlighed 90

5. Forholdet til naturen 93

Naturens placering 95

Menneskets placering 96

Kærlighed til tingene og lighederne

Åbning mod naturvidenskaberne 102

De nye videnskaber • Minefeltet • Naturens komposition

Litteraturens mellemrum 106

Eftertanke

Litteratur 109

Jeg synes ikke, at naturvidenskabsfolkene skal være de eneste, der besidder retten til at definere verdensbilledet, altså måden man opfatter hele verdens indretning på, som de med alle deres apparater selvfølgelig meget bedre kan give et bud på, men jeg synes også, at det enkelte menneske i sit sprog kan give et billede af, hvordan man oplever menneskets forhold til universet, fænomenernes indbyrdes forhold eller vores position i helheden, hvor vi længe var så centralt placerede.

Inger Christensen

Forord

I 1990'ernes litteratur har nye forfattere som Solvej Balle, Merete Pryds Helle og Niels Lyngsø bidraget med værker som især har fokus på de fysiske og biologiske vilkår der omgiver os og ligger til grund for menneske og kultur. Det store spørgsmål som alle bøgerne kan siges at kredse om, er det forunderlige og uafklarede forhold at vi både er viklet ind i naturen og samtidig synes at være adskilt fra den. I forlængelse af Inger Christensens naturfilosofiske projekt undersøger disse forfattere vores position i den helhed vi er en del af, og derfor fremstår deres værker som forsøg på at indfange hele virkeligheden i en sammenhæng.

Men værkerne opleves ikke umiddelbart særlig sammenhængende, de er delt i mindre tekststykker, de springer i tid og rum og leverer et væld af forskellige oplysninger om verden. Det der holder sammen på verdens mangfoldige dele er i høj grad værkets *kompositoriske form*, og således fortæller formen om en opfattelse af verden. Man kan derfor betragte disse bøger som eksperimenterende udkast til litterære modeller for en slags naturens komposition, hvori også mennesket er indlejret. Derfor har jeg dristet mig til at kalde dem *verdensbilleder*.

Med dette omfattende perspektiv for øje, er bogens første tre dele analyserende læsninger af Solvej Balles beretninger *Ifølge loven* (1993), Merete Pryds Helles romaner *Vandpest* (1993) og *Men Jordan står til evig tid* (1996). Disse bøger har fokus på verdens mangfoldighed, på *forbindelser* mellem kulturen og naturgrundlaget og på menneskets stoflige udveksling med verden. Et lignende perspektiv fremstår i Niels Lyngsøs langdigt *STOF* (1996) hvor synsvinklen i allerhøjeste grad er vendt mod naturens verden, så digtet nærmest er en rejse gennem et virvar af ting og former. Det handler fjerde del om.

Det har i alle læsningerne været min bestræbelse at veksle mellem hvorledes værkerne umiddelbart fremtræder, og hvilke kompositoriske strukturer der ved en nærmere analyse viser sig at gennemtrænge dem. Det er nemlig karakteristisk at tema og form er så tæt forbundne at de nærmest vikler sig ind i hinanden. En gennemgående tanke man

kan spore i disse værker, er en forestilling om at visse love, mekanismer, mønstre eller strukturer i naturen gentager sig ind i kulturens former. Et forhold der netop kommer til syne via den kompositoriske organisation. Set i dette perspektiv er disse værker særdeles sammensatte helheder. Som det gerne skulle blive klart i de forskellige læsninger, bidrager også fortællerforhold, stil og billedsprog til at forme det omfattende tema som der kredses om.

Ordet *verdensbilleder* signalerer også at denne litteraturs fokus er forskudt fra det umiddelbart genkendelige samfund, undersøgelser af jeg'et eller personlige forhold. Der er ikke tale om eksistentielle vurderinger af *livet* i form af livsbilleder¹. I stedet foretages der nøgternt og med en vis kølighed en undersøgelse af mennesket i verden, hvilket indebærer at der gribes ind i forskellige relationer mellem menneske, kultur og natur. Man kan tale om en art realisme, i den forstand at disse forfattere overordnet beskæftiger sig med den menneskelige *virkeligheds* grundlæggende forhold – som vel at mærke ligger til grund for hverdagens liv.

Denne ambitiøse og vidtfavnende litteratur grænser op til et bredere naturfilosofisk felt som i de senere år er vokset frem mellem videnskab og filosofi. For biologen Claus Emmeche², der er leder af Center for Naturfilosofi på Københavns Universitet, handler en nutidig naturfilosofi “om det videnskabelige verdensbillede med dets forudsætninger, og så dets forhold til poetiske, mytiske og religiøse fortællinger og de mere filosofisk prægede helhedsopfattelser, mennesker orienterer sig efter.” Den fornyede interesse for naturfilosofi hænger med andre ord sammen med en søgen efter *forbindelser* mellem de store vidensområder naturvidenskab og humaniora. En filosof som Michel Serres har i stor udstrækning beskæftiget sig med at søge sådanne mulige forbindelser, og derfor har jeg på oplagte steder med Serres forsøgt at bibringe læsningerne et ekstra perspektiv.

Det skal understreges at mit udgangspunkt er de litterære værker, og det er læsningen af disse der er central. Men det kan heller ikke nægtes at forfatterne på forskellig vis synes at tilnærme sig naturviden-

¹ Jvf. fx Erik A. Nielsens *Livsbilleder*, 1990: “Litteraturen indeholder et endeløst eksempel materiale på, hvordan mennesker har fortolket deres liv. Derfor hedder bøgerne livsbilleder.” Det indledende citat er fra Bo Elbrønd-Beks interview med Inger Christensen, *Den blå port*, nr. 38, 1996.

² “Naturfilosofiens genkomst”, *Kritik* 113, 1995, s. 18.

skabelige begreber eller synsmåder, noget der både har kunnet ophede og nedkøle kritikere og andre læsere. Jeg mener dog at denne snert af naturvidenskab i høj grad er udtryk for en litterær strategi der bl.a. er med til at signalere at litteraturen også er vendt mod den verden der ligger uden for jæg'et og kulturen. Derfor betragter jeg litteraturen, med *sin* særlige tilgang til verden, som deltager i et bredere naturfilosofisk felt der er optaget af verdensbilledet og bidrager til at undre sig over forholdet mellem natur og kultur. Det handler bogens sidste del perspektiverende om, og her præciseres det yderligere hvorledes naturen optræder i de litterære værker, og hvilket forhold til naturen eller helheden man med denne litteratur kan tale om.

1. Ifølge loven

Solvej Balle (f. 1962) er allerede med sin debutroman *Lyrefugl* fra 1986 optaget af de helt grundlæggende spørgsmål omkring menneskets forhold til den natur vi befinder os i. I *Lyrefugl* strander en ung kvinde med hukommelsestab på en øde ø og må starte forfra. Med denne arrangerede kulturoprindelse kredser romanen om det "punkt" hvor menneske, kultur og natur er vævet ind i hinanden. Den verdensanskuelse som kvinden efterhånden danner sig, er præget af en tredeling som gentager sig i kompositionens udformning der falder i tre forskellige spor.

I den efterfølgende stramme kortprosaudgivelse *É* fra 1990 er formen også i tæt forbindelse med bogens tematik der drejer sig om bevægelse i rummet. Fx flyder der i et af de korte afsnit en gren ned ad en flod. Grenen optræder i hvert af afsnittets prosastykker således at den nærmest flyder gennem teksten på de tre sider (s.15-16-17). Ligeledes løber der i det midterste prosastykke (s. 16) regn ned ad glasset i en montre, hvorfor teksten snævrer sig ind og helt konkret skaber en lodret bevægelse. Som vi skal se, spiller formen også en væsentlig rolle i *Ifølge loven*, og i forskellige variationer er det samme tilfældet i Merete Pryds Helles prosa og Niels Lyngsøs poesi.

Ifølge loven kan på sin vis betragtes som en heldig fusion af de to tidligere udgivelser. På det tematiske plan gentages undersøgelsen af mødet mellem menneske og natur som er central i *Lyrefugl*. Og den bevægelse som der arbejdes med i *É*, er blevet overført til *Ifølge loven* som en roterende komposition der er sat i en evig bevægelse. Genremæssigt er *Lyrefugl* en roman med et sammenhængende narrativt plot, hvor *É* er præget af en større stramhed med minimale tekststykker der tenderer poesien og kun hænger sammen i en svag narrativ tråd.

Ifølge loven placerer sig et sted imellem, idet hver af de fire beretninger er bygget op af korte tekststykker der er adskilte, men forløber sammenhængende i en episk form. I kraft af de forskellige sammenhænge mellem beretningerne, kan bogen betragtes som en helhed der nærmer sig romanens form. I det følgende skal jeg gennemgå de fire beretninger adskilt i kronologisk orden. Men det skulle gerne blive klart at de tilsammen danner en form der mimer nogle grundvilkår for menneskets forhold til kultur og natur.

Fire beretninger om mennesket

Bogens undertitel fortæller at det er *Fire beretninger om mennesket*, og hver beretning indledes med en paragraf fra forskellige *love* der henholdsvis angår: omgang med det menneskelige legeme (Loven om ligsyn og obduktion), forholdet mellem mennesker (en Moselov) og forholdet mellem menneske og natur (Galileis faldlov og Termodynamikkens anden lov). Beretningernes tematiske sammenhæng er markeret ved at hver paragraf indeholder ordet *legeme* der som bekendt henviser til menneskers (og dyrs) krop, men også betyder en “afgrænset stofmængde”, ifølge nudansk ordbog. Ordet *legeme* angiver dermed det skæringspunkt mellem menneske og natur som Solvej Balle forsøger at nærme sig.

Fra dette *nulpunkt* kredser beretningerne omkring det specifikt menneskelige som bliver synligt gennem personernes ensporede projekter. Beretningernes kronologi foretager samtidig én lang afklædning af det menneskelige, således at der i nogen grad er en glidende bevægelse: Fra biokemikeren Nicholas S. der leder efter det stof som adskiller mennesket fra resten af verden, over Tanja L. og René G.s bevægelse i kulturen, til Alette V. der vil fralægge sig sine menneskelige træk og som legeme uden liv blive ét med tingenes verden.

De fire beretninger er selvstændige historier centreret omkring hver sin person, men de hænger sammen i kraft af den glidende bevægelse og en forbindelse mellem de forskellige personer. Det hjernevæv som Nicholas S. i første beretning undersøger, stammer fra Alette V. der dør i den sidste. Fiktionens afslutning peger dermed både frem og tilbage mod sin egen begyndelse og tegner en cirkulerende bevægelse.

Desuden er de to midterste beretninger i forbindelse med hinanden, da det sandsynligvis er Tanja L. som dukker op i René G.s beretning, og det er også sandsynligt at det er René som Tanja forlader i Basel i den anden beretning. Dermed danner de midterste beretninger endnu en cirkel, en form for akse som de andre beretninger kan cirkulere omkring. Paragraf to og tre er ligeledes klassiske love, og beretningerne har begge tilknytning til Basel, imens beretningerne til paragraf et og fire foregår i Ville de Québec og indledes med moderne love. Det er nærliggende at opfatte den cirkulerende komposition som en konkret udpegning af det tematiske nulpunkt som der kredses om, men lad os først gennemgå de fire beretninger.

Krop og transcendens

Den bevægelse som tegnes gennem beretningerne, berører overordnet menneskets plads i verden, og med Nicholas S.' projekt bliver dette tema slået an på en meget konkret måde i den første og længste beretning. Han søger simpelthen et enestående menneskeligt stof i hjernen som skulle holde mennesket oprejst. Han søger beviset på et absolut skel mellem det menneskelige og den omgivende natur.

Læseren kommer ind i historien sammen med den genstand der skal medvirke til fuldendelsen af hans projekt: "Det legeme, der på en af vinterens første dage blev bragt ind på det retsmedicinske institut i Ville de Québec, Canada, havde tilhørt en nyligt afdød kvinde." (s. 7) Legemet er ikke længere den unge kvinde, men en genstand der *havde tilhørt* Alette V. som optræder i den fjerde beretning. Det er fra denne døde genstand, Nicholas har fået tilladelse til at fryse hjernen ned og skære den i tynde skiver, med henblik på at finde det særlige menneskelige signalstof. Man får allerede her et af den alvidende fortællers mange vink om at det er Alettes legeme, og at der er noget problematisk ved projektet, idet Nicholas via en død ting vil bevise det særligt menneskelige som adskiller sig fra verdens øvrige genstande.

Nicholas kommer tilfældigt forbi instituttet, da legemet ankommer, og her varsler fortælleren også en usikkerhed i den unge forskers formulering af sit ambitiøse projekt:

Han ønskede at spørge, om det legeme, de førte afsted mellem sig, var hans legeme – det vil sige det legeme, han var kommet for at hente – det vil sige for at hente en del af, eller rettere sagt om det legeme, de bragte ind af sideindgangen, var liget af en nyligt afdød kvinde, der havde testamenteret sit legeme til videnskaben, og som derfor – det vil sige til dels – det vil sige for en brøkdels vedkommende – var udset til at føre videnskaben og dermed hele menneskeheden et skridt nærmere løsningen af den store gåde om menneskets oprejste stilling.

(s. 7-8)

Den lange glidning i formuleringen af spørgsmålet står i kontrast til den indledende fortællers nøgterne beskrivelse af legemet: "liget af en nyligt afdød kvinde". Nicholas får aldrig formuleret det endelige spørgsmål, og dermed er der i fortællerholdningens skift til en indre synsvinkel markeret et indblik i et menneske der netop kan glide i sin synsvinkel via sproget. Spaltningen mellem Nicholas' fænomenologi-

ske livsverden, hans følelsesmæssige side og hans skarpt formulerede videnskabelige projekt, er her antydnet og bliver en konflikt der rumsterer gennem hele beretningen.

Den alvidende fortæller opholder sig ellers ved en mængde detaljer og beskrivelser som forfører læseren ind i det interessante biokemiske projekt. Det fortælles udførligt, hvorledes den unge forsker er kommet på sporet af det stof han søger, og man følger hans deltagelse i videnskabelige symposier samt hans inspiration af Dr. Levit der heller ikke er tilfreds med videnskabens hidtidige resultater om menneskets oprejste stilling. Men samtidig afslører fortællerens indre synsvinkel en række detaljer der undergraver den ellers succesfulde beretning om den videnskabelige adskillelse af menneske og natur. Lad os se nærmere på nogle eksempler.

Verdens uorden og kroppens uro

Efter at have overværet udtagningen af hjernen fra den døde kvinde, møder man forståeligt nok et kropsligt ubehag hos den unge forsker, og erfaringerne fra hans egen krop blander sig i det ellers nøgterne projekt som opererer med et objektivt syn på kvinden. Umiddelbart efter oplevelsen signalerer beskrivelsen af Nicholas at han også forsøger at overføre det objektiviserende syn på sin egen krop:

Siddende på en kontorstol, som han havde flyttet fra skrivebordet hen til vinduet, mærkede han kroppens adrenalin vende tilbage til naturlig dosis og registrerede en let kvalme på vej bort. Klokkeren var 9.43. (s. 14)

De jævnlige registreringer af tiden i præcise punkter understreger hans løbende forsøg på at presse alle erfaringer ind under det målelige og vejelige. Og dette skaber beretningens centrale konflikt: Forsøget på at udpege det særligt menneskelige er kun koncentreret omkring den stofflige side af sagen, og det skaber et skarpt skel mellem det fysiske og det psykiske. Det er ganske vist også nødvendigt for projektet, men det problematiske er også at Nicholas i en vis grad opretholder skellet *uden for* laboratoriet, idet han gør den erfarede egenkrop til en objektiviseret krop. I jagten på det menneskelige, underkender han ironisk nok sine egne menneskelige sider der er knyttet til kroppens

undefinerlige fornemmelser og erfaringer, som ikke kan kontrolleres i samme grad som tingene i laboratoriet.

Efter at Nicholas S. har fået overdraget den afdøde kvindes hjerne, opholder han sig i laboratoriets mørke hvor han undersøger det menneskelige væv, og i den sidst udskårne skive af hjernevæv finder han tegn på det særlige menneskelige stof. Men fundet fører ikke til den "følelse af opstemt ro" (s. 31) som han havde forestillet sig, og på vandringen hjemad gennem det øde landskab i campusområdet viser det sig også at virkeligheden ikke vil indordne sig under hans projekt:

Han ville have forestillet sig en vandring hen over et snedækket landskab, en rolig hvid flade, hvor tingene mistede deres gamle konturer og faldt til rette i et nyt og ensartet landskab. Ikke som denne vandring over en mørk og farveløs strækning, hvor en kølig masse hvirvlede imod ham og hvor en ubestemmelig uro ødelagde ethvert tilløb til opstemthed. (s. 31-32)

I stedet for at verden falder på plads, ifølge hans opdagelser i laboratoriet, hvirvler den kaotisk imod ham. Virkelighedens uordnede forhold, der også angår den kropslige uro, er bogstaveligt taget et slag i ansigtet på hans ordnede forestilling om verden.

Under vandringen hjemad bliver den ubestemmelige uro meget påtrængende og vokser fra at være en "simpel fysisk fornemmelse" (s.30), der ikke kan bestemmes, til at blive en følelse. "Han forsøgte at indkredse følelsen. Den kunne spores i kroppen som et svagt ubehag, men måtte sprogligt placeres et sted i området "fejltagelse, uopmærksomhed, forglemmelse, forseelse." (s. 30) Usikkerheden fører til overvejelser om fejl i forsøget, hvilket lader ham repetere den videnskabelige side af beretningen, uden at det dog giver hans uro et konkret indhold. Med den kropslige uro åbnes der for et refleksionsrum omkring hans opdagelse, et rum hvor der er åbent for et bredere syn på virkeligheden, men det synes ikke at ændre ved den ekstreme position som Nicholas S. tilstræber og ved beretningens slutning kan spidsformulere:

Om det nu skulle kaldes en evolutionær fejltagelse, et guddommeligt fejltrin eller et tilfældigt sammentræf, så havde mennesket rejst sig, ikke uskyldigt og vaklende, men vel vidende, at et langt særpræget molekyle holdt det oprejst, og at det kun i sine drømme hørte sammen med verdens andre væsener og ting. (s. 37)
(Min kursiv)

Imidlertid har læseren bemærket at Nicholas også har tænkt på den unge afdøde kvinde som aldrig er blevet spurgt om hun ville medvirke til hans forsøg; Alette V. ønsker i den fjerde beretning netop kun at blive balsameret. Tvivlen angående det lovlige og moralsk forsvarlige i hans brug af menneskeligt væv, kan han forskyde til fastlagte bestemmelser der afslutter hans overvejelser i den retning: "men det var lovens bestemmelser og ikke ham, der havde forhindret det." (At Alette V. blev balsameret) (s. 33). Nicholas tænker på loven om ligsyn og obduktion som er opstillet foran beretningen, men når man har læst fjerde beretning om Alette, som netop bliver ét med verdens andre væsener og ting, ved man også at Nicholas er underlagt en art kompositionens lov som udstiller det paradoksale i at ville oprette et absolut skel mellem menneske og natur, mellem krop og sjæl.

I den første beretning er dette også antydnet via den hyppige metaforik omkring fødder som det jordnære i modsætning til det transcenderende projekt. Nicholas har netop komiske problemer med at gå på jorden, og det er flyvende i luften han får ideen om signalstoffet der skulle bevise menneskets oprejste gang på jorden. Det nævnes også om inspirationskilden professor Kernic, at han måske "glemmer at forsyne sine sko med observationens blyindlæg og blæses bort med den første luftige idé, der passerer ham." (s. 22)

Mennesket som et ensomt væsen

Nicholas S. kan betragtes som en position der markerer den menneskelige evne og tendens til at ville transcendere sin kropslighed. Han peger på en bevægelse *væk fra* tilhørsforholdet til naturen i kraft af evnen til at sætte sig ud over den. Som professor Kernic nævner i sin betegnende *The Human Posture*, vender også hans bestræbelse sig væk fra "at søge efter love, mekanismer og stoffer, der var *fælles for mennesket og universets andre væsener og genstande.*" (s. 17, min kursiv). Det er gennem beretningen ligeledes antydnet hvorledes denne trang til at sætte absolut skel mellem det menneskelige og det ikke-menneskelige som Nicholas repræsenterer, placerer "mennesket som et ensomt væsen i et fremmed univers." (s. 17) Dette forhold viser sig på ganske konkret vis ved at Nicholas igennem sit isolerede, videnskabelige projekt på flere måder bliver alene.

Tiden i laboratoriet tilbringer han "Uden pause, uden at åbne døre eller vinduer for det mindste lys og uden forbindelse med tiden eller

døgnetts bevægelse.” (s. 15) Allerede her er han anbragt i en form for tomrum som fortsætter efter opdagelsen af stoffet. Han er på vej hjem til veninden, men “han ønskede blot i endnu nogle minutter at være alene med sin opdagelse og vandre uforstyrret gennem det øde område.” (s. 29) Det får han lov til, imens han tænker på sin veninde som han undrer sig over ikke at have skænket en tanke dagen igennem. Han erkender at han havde glemt hendes eksistens, imens han var optaget af en anden “ganske vist afdød” kvinde. (s. 33)

Veninden fremstår også som et uberegneligt væsen. Når han om natten kommer hjem, sidder hun på steder i lejligheden “hvor mennesker sædvanligvis ikke holdt til.” (s. 33) Hun sidder nærmere som et dyr, og hun stiller ham spørgsmål som han ikke kan besvare. Han ved at hun vil argumentere for at mennesket netop hører til naturen, og hun er, i forhold til den position Nicholas præsenterer, i tættere forbindelse med verdens andre ting. Da han holder sin tale (den afsluttende spidsformulering) til hende, viser det sig at hun sover, hvilket igen gør Nicholas alene i rummet med sin opdagelse. Som han formulerer det, er det kun i drømme at mennesket hører sammen med resten af verden, og det er bemærkelsesværdigt at fortælleren afsluttende gør opmærksom på at kvinden sover. Måske drømmende, hengivet til kroppens funktioner hvor bevidstheden er koblet fra, og drømmene ruller frit styret af den kropslige intuition. Han bliver derimod helt alene i rummet med sin viden, da kvinden er faldet i søvn.

Nicholas’ egen tiltro til sit verdensbillede viser sig i hans opfattelse af Gud. Fra et flyvindue ser han noget i landskabets form der minder om et kæmpe fodspor. Han ser Gud som et forstørret menneske, og for sjov regner han ud hvor højt dette væsen ville være, men når med sine beregninger frem til at et sådant 211 kilometer højt væsen ikke ville kunne holde sig oprejst. Der må et særligt stof til. Nicholas placerer dermed sig selv i en guddommelig position, og hævder at give en udtømmende forklaring af virkeligheden med sit rent videnskabelige syn. Det er da også ham selv der sætter spor i sneen, da han senere vandrer afsted med løsningen, men har den urolige fornemmelse i kroppen. I hans verdensopfattelse får fornemmelsen en logisk årsagsforklaring, men i hans urolige tilstand hvirvles spørgsmål frem som, i hvert fald for læseren, anfægter hele grundlaget for den opfattelse, og dermed berøres det utilstrækkelige i det verdensbillede han repræsenterer.

Uden at opfatte det som nogen form for kritik af videnskab eller dem der udfører det, kan man foreløbig overordnet udpege beretnin-

gen om Nicholas, der fokuserer på menneskets hjerne, som en bevægelse der trækker mennesket væk fra naturforbundetheden, men samtidig undergraves af kroppens egen naturlighed, hvilket fremhæver det paradoksale ved at ville oprette et absolut skel mellem menneske og natur. Nicholas er trods sin stræben ud over det naturlige indlejret i den overordnede helhed som også kompositionen aftegner med sin sammenhængende cirkelform.

Og man kan med tanke på Nicholas' projekt tilføje at selv om videnskaben utvivlsomt har stor succes i en mængde forklaringer om verden, så er det måske ikke tilstrækkeligt for et helt verdensbillede. Solvej Balle berører også dette i et essay³, hvor hun fremhæver at tiden, den uundgåelige død, rummet eller universets beskaffenhed, og det at mennesket er bundet til sin krop og det perspektiv der følger med den: det er nogle uomgængelige vilkår som kan være svære at finde sig til rette med, uanset hvilke forklaringer videnskaben og filosofien kommer med. Solvej Balle peger på at det måske netop er kunstens opgave på symbolsk vis at bidrage til at overvinde disse grundvilkår, derfor kan man også formode at *Ifølge loven* er et forsøg på at nærme sig en art litterær helhedsopfattelse.

Litterært eksperiment

Som de andre personer i *Ifølge loven*, virker Nicholas S. determineret af forfatterens forsøg med at følge en tankes logik ud til den yderste konsekvens. Således er der nærmere tale om en art undersøgelse af almene menneskelige forhold end en skildring af et bestemt menneske. Det er dermed en vis fortællingens strukturelle logik som tilskærer de litterære personer, hvilket er en parallel til de overordnede love som er stillet op foran beretningerne. Disse love udgør rammer som menneskelivet bevæger sig inden for, og Solvej Balles beretninger ser ud som en undersøgelse af hvilke grænser der er for mennesket, så vidt som det nu kan lade sig gøre med sproget, hvilke love der former livet i et overordnet perspektiv.

Stilistisk er der også tale om en nøgtern og næsten klinisk prosa som harmonerer med personernes karakter af undersøgelsesobjekter. Der berettes i en klar, regelmæssig og neutral fortællertone fra en alvidende, og til tider encyklopædisk, instans som fremkalder en vis autoritet.

³ "Kulturens møblement – og naturens", *Vinduet*, årg. 48, 1994. s. 29.

Som Marianne Ping Huang i en artikel bemærker, er der overvejende fortalt i “jævn imperfektum, som er fortællingens kulisser – eller baggrundstid – den tempus, som ifølge Roland Barthes forfører læseren ind i realismens brede ro af kulturelle vaner.”⁴ Forførelsen af læseren går på at forfølge den fiktive persons projekt, som vi allerede har set i forbindelse med Nicholas S., men derudover finder der også en undergravning af projektet sted – som er med til at indkredse grænserne for det menneskelige.

Ping Huang peger også på, hvordan der ud af Solvej Balles neutrale og eksakte stil opstår en form for humoristisk og grotesk overskud. Det er bl.a. i dette overskud at der fremstår synsvinkler som indirekte virker punkterende på den logik personerne synes at følge. Som vi skal se, udgør denne skelnen en grundtone i alle beretningerne, og det producerer en spænding som river værket fri af betydningsmæssig entydighed; måske der bl.a. heri ligger den udtømmelighed som gør *Ifølge loven* værd at vende tilbage til gang på gang.

Menneskets mimetiske bevægelse

Ligesom man i nogen grad forføres og medrives af Nicholas’ projekt, fordi fortælleren er nøgtern og ikke tager direkte stilling, så bliver man også ført med ind i Tanja L.s ensporede projekt. Tanja forlader en mand på banegården i Basel, og fra toget ser hun pludselig personen stivne i sin vinkende gestus, falde mod jorden og ligge på perronen. Hun er sikker på at være årsag til faldet, og fortælleren forklarer at hun føler skyld. Årsagen til faldet bliver dog aldrig klart, men det antydes indledningsvis hvor det forlyder at: “Hvad Tanja L. kendte til den mandlige anatomi, kærlighedens væsen, og lovene for legemers bevægelse i rum, skyldtes den mand,” (s. 41)

Som jurastuderende ved hun at man ikke straffes for den form for legemsbeskadigelse, hvorefter skyldsspørgsmålet lynhurtigt afgøres: “Tanja L. følte sig ikke skyldig. Dette var ikke en følelse. Det var en viden.” (s. 42) Oplevelsen bliver bestemmende for hendes videre færden. “Hvad Tanja L. ønskede, var at lære smerten at kende” (s. 43), og denne søgen efter smerten, som hun har set den udtrykt fra en fremmed krop, bliver nu det mål der styrer hendes bevægelse. Dette

⁴ Marianne Ping Huang, “Hvordan noget romanagtigt foldes ud af beretningen”, *Perspektiver* i nyere dansk litteratur, 1997, s. 24.

ligner, som fortælleren bemærker, en slags selvtægt i ordets oprindelige forstand, og det svarer til bogstaveligt at følge den Moselov som er tilknyttet beretningen. “Når nogen tilføjer sin næste legemsskade, skal der handles med ham, som han har handlet [...] samme skade, han tilføjer en anden, skal tilføjes ham selv.” (s. 39) Fortælleren spørger da også til, om det er for at befri sig for skyld at hun opsøger den smerte som hun mener at have påført et andet menneske. Men det afviser Tanja blankt, og der oprettes hermed, som i forrige beretning, et skel mellem Tanjas projekt og den alvidende fortæller.

Fortælleren foretager et lille encyklopædisk sidespring, til bl.a. Copernicus og Columbus, hvor Tanjas nye “tilstand”, med hensyn til hendes bevægelse på jorden, sammenlignes med en art aristotelisk verdensbillede:

Hun var et individ med en egen natur, som hun måtte følge, til hun havde fundet, hvad hun søgte. Tanja L. var nu at betragte som et énstrenget væsen. Hun havde én søgen. Hun bevægede sig i én retning. (s. 45)

Med denne mekaniske beskrivelse, har man langt fra en fornemmelse af Tanja som et bestemt psykologisk væsen man kan leve sig ind i. Det er klart at vi befinder os på et mere alment eksperimenterende plan med det tekstlige subjekt – der i overensstemmelse med bogens undertitel nærmere kan opfattes som *mennesket*. Lad os forfølge Tanjas bevægelse.

Der hævdes i den encyklopædiske diskurs at det europæiske menneskes bevægelse, siden Copernicus, er præget af en målløs vandring fra sted til sted. Det er den bevægelse Tanja er i færd med da hun sidder i toget. Mennesket har affundet sig med ikke at være i besiddelse af en natur der fortsætter sin bevægelse mod et bestemt mål. Men det synes netop at være trangen mod at være formålsstyret som nærmest lader Tanja rejse i blinde mod sit mål i den tro at hun følger en indre natur.

Smerten hun søger, udpeges til at befinde sig i Barcelona, hvortil Tanja rejser og følger det første der bevæger sig, og på skift overtager hun forskellige menneskers bevægelser, indtil en mand bevæger kroppen i lighed med bevægelsen på banegården i Basel. I ugevis forfølger hun denne mand, indtil han en dag falder og hentes af en ambulance. Først tror hun at mærke smerten, men hun forveksler den med skuffelse. Herefter bliver hendes bevægelse mere tilfældig, da hun

tager den på stop ud af byen med en motorcyklist. Efter forgæves at have søgt smerten hos ham, der også falder, leder hun efter den i kunstens stillestående kroppe; hun føres af forskellige spor til biografslæredernes smertefremvisning, hun læser om fortidens brutalitet. "Hun søgte og ledte sig på vildspor, havnede i blindgyder, nærmede sig destruktionen, fornedrelsen, lidelsen, kvæstelsen, men ikke smerten." (s. 56-57) Hverken i den personlige kontakt, kunsten eller Historien finder hun det livstegn, smerten, som hun tror kan give hendes liv en bestemt retning.

Efterhånden ændrer hendes bevægelse karakter, men hun søger stadig det samme. Hun begynder at indtegne tilfældige punkter på et kort og så følge ruten imellem dem. Hun har dermed selv overtaget den bevægelse som hun før troede eller ønskede var bestemt på forhånd. "Punkt for punkt gennemvandrede hun gaderne i byen, og langsomt blev hun i stand til at genoptage den velkendte menneskelige vandring fra sted til sted, som fik hende til at føle, at hun deltog i menneskenes bevægelse." (s. 58) Ligeledes begynder hendes sikkerhed omkring denne søgen også at ændre sig, idet hun begynder at betragte alt hvad der falder, lige fra bygninger til efterårets fald.

Efterhånden erkender hun at hun ikke har lært andet end at genkende en bevægelse der fører til menneskelige fald. Nu hvor hun har indstillet sin søgen, opdager hun at en person følger efter *hende*, og hun tror det er manden fra perronen i Basel. Det får hende til at indse at det overhovedet ikke var smerten hun havde set i starten, og hun konkluderer at hele hendes søgen har været en misforståelse. Da hun så opdager at det ikke er manden fra Basel bryder hendes tvivl for alvor frem: "Hvad vidste hun overhovedet? [...] Hun vidste, at hun havde været skyld i den bevægelse, hun havde set på perronen, men hun var ikke længere sikker på, at det hun så ihærdigt havde søgt, var smerten." (s. 66)

Det mimetiske begær

Som jeg lige har gengivet Tanjas bevægelse, viser det sig, at den søgen der driver hele beretningen og Tanja fremad, efterhånden går i opløsning. Troen på at bevæge sig i én retning mod et bestemt mål viser sig snart at være uholdbar. Hendes bevægelse ændrer karakter, det mål som hun troede var smerten, viser sig også langsomt at blive draget i tvivl, og til sidst drejer det sig kun om at være i en bestemt bevægelse. Det verdensbillede som Tanja først forsøger at mime, går

langsomt i opløsning, og det bliver klart at hendes søgen efter smerten ikke var indlagt i hendes natur, men at den forklaring nærmere var en fortolkning der måske dækkede over den skyld som fortælleren antydede i beretningens begyndelse.

I stedet for at en indre natur er afgørende for menneskets bevægelse, peges der på hvorledes fx de religiøse love (jvf. skylden) som overordnet struktur derimod har præget det europæiske menneske. Og på Tanjas færd rundt i Europa, viser det sig at hendes bevægelse former sig som en kopiering af de andre menneskers bane. Hun udfører et *mimetisk projekt* med at forfølge og aflæse andres fald, og dermed peges også på hvorledes det enkelte menneskes livsbevægelse i det hele taget formes af omgivelserne. Ligesom det er velkendt at det nyfødte barn lærer at beherske omverdenen gennem efterligning af moderens og andres bevægelser, og senere gentager man i vid udstrækning, måske udelukkende, andre menneskers bevægelser og handlingsmønstre.

Den fransk-amerikanske litterat og kulturfilosof René Girard, som tænker ud fra myter og litteratur, antager også at menneskers tilbøjelighed til "gensidigt at imitere hinandens begær" er en grundlæggende drivkraft i det sociale struktur. Et basalt "mimetisk begær" som danner grundlag for den forfølgelse som han mener at myterne altid handler om.⁵ Som religionsforskeren Hans Lundager Jensen tilføjer i sin bog om Girard, er der ikke tale om et begær i hegelsk eller freudiansk forstand, "hos Girard hedder det "begæret *ifølge* den andens begær".⁶ Det særlige ved dette begær er at subjektet selv mener at det er rettet mod en genstand, men det er i virkeligheden begrundet i at en anden person tilstræber noget. Girard genfinder denne erkendelse i en række af den europæiske litteraturs klassikere, og Hans J. Lundager Jensen skriver således ganske rammende i denne litterære forbindelse om det mimetiske begær i modsætning til de rent fysiologiske behov:

Det er i litteraturen derimod, der kan skrives om de tilstande, hvor mennesker er grebet af eller drives af et begær, der for udenforstående forekommer at være ude af proportioner med det begæredes faktiske værdi.⁷

⁵ René Girard: *Job – idol og syndebuk* (1985), 1990, s. 56 og 68.

⁶ Hans J. Lundager Jensen (citerer Girard): *René Girard*, 1991, s. 26.

⁷ *Ibid.* s. 9.

Det er netop også Tanjas ensporede stræben som synes uforståelig for læseren og uigennemskuelig for hende selv. Begæret er viklet ind i et spil med socialiteten, således at det fungerer som en art overindividuel mekanisme. “Det mimetiske begær er mindre noget man “har i sig”, end et fænomen, der slår sig igennem i kraft af sin egen lovmæssighed.”⁸

Tanjas mimetiske færd gennem kulturen, hvor der er tale om et fald, kan læses som en kommentar til den første beretnings oprejste menneske: Selv om mennesket, trods sin kropslige natur, skiller sig ud fra den øvrige naturs determination, er det alligevel viklet ind i et net af kulturelle og historisk betingede relationer, hvor man måske kan tale om et mimetisk begær som en (af de) grundlæggende drivkraft(er). Vi skal vende tilbage til dette med den fjerde beretning.

Det kulturelle spil

Da Tanja afsluttende spiller *skak* med personen der fulgte efter hende, lyder det således: “Da Tanja L. nogle timer senere rettede sit første lammende træk mod sin modstander, *forstod hun, at hun havde fundet den rette bevægelse.*” (s. 66, min kursiv). Denne bevægelse består i at hun betragter sin modstanders ansigt, gætter hans næste træk, og så flytter sine brikker på skakbrættet. Igennem dette spil forstår hun nu hændelsen på Basel banegård: “Uanset om det, hun havde set, kunne kaldes smerte eller ikke, var ligheden med bevægelserne på det ternede bræt uomgængelig.” (s. 67) Skakspillets kombinatorik bliver et billede på hendes afsluttende forståelse af sin bevægelse, hvortil man kunne sige at hun bliver klar over sin plads i kulturens spil som et uforudsigeligt, komplekst og foranderligt mønster hvor man kun kan forudsige en vis mængde fremtidige træk. Bevægelsen er, i det perspektiv man har inde i spillet, en målløs vandring fra sted til sted, idet man kun i begrænset grad kan forudsige de fremtidige træk som rummer et utal af kombinationer. “Denne måde at bevæge sig på, som har præget det europæiske menneske og dets efterkommere siden Copernicus” som det forlyder fra den encyklopædiske fortæller i beretningens begyndelse. (s. 44)

Tanja L.’s historie mimer således en udveksling mellem menneskets vilje til bestemte bevægelser og mål og så de overordnede styrende

⁸ Ibid. s. 29.

mekanismer i kulturen. En variant af diskussionen om menneskets frie vilje. Hvor den første beretning kredser om mennesket i forhold til naturen, viser denne noget om de love der betinger menneskets udfoldelse inden for kulturen. Det er også hvad den tredje beretning, fra en anden vinkel, drejer sig om.

Mod det menneskelige nulpunkt

Tanja L. ønskede at finde en retning at bevæge sig igennem det kulturelle spil, og hun fandt frem til at man (kun) kan tænke nogle træk selv, men netop dette er René G. imod. "Det, der generede ham, var at skulle være en person, der tog beslutninger og iværksatte viljeshandlinger, som udtrykte ønsker, forventninger, hensigter og mål. (...) Han ønskede at være ingen." (s. 71) Disse, fænomenologisk set, karakteristiske træk ved mennesket i modsætning til den øvrige natur, er det som denne beretning eksperimenterer med at fratage hovedpersonen.

René G. er matematiker, og det er herfra han kender det "strejf af den særlige tilstand, som han tidligt havde lært at kende, en art ophævelse, en forsvinden." (s. 72) Den énstrengede drivkraft som forfatteren har udstyret ham med, er rettet mod at være *så lidt menneske* som muligt. Han er besat af at nærme sig den ideelle nulværdi; han har hang til stoiske filosoffer der tror på en forudbestemt skæbne og hvis skrifter strækker sig passende på begge sider af den vestlige tidsregnings *nulpunkt*.

Han ønskede at vide, hvor tæt et menneske kunne komme på nulværdiens gennemsigthed, og han var sikker på, at var han blot én gang nået frem til dette nulpunkt, kunne han gøre som man forventede af ham [...] og derefter leve resten af sit liv roligt kredsende i omegnen af det menneskelige nulpunkt. (s. 75-76)

René G. får tilbudt et studieophold et øde sted som han velvilligt indvilliger i med det ovennævnte ideal for øje. Desværre bliver han her udsat for en folketælling som han ikke kan besvare uden dermed at være nogen. Derfor forlader han landet og slår sig i al hemmelighed ned et sted i Basels udkant. Her lever han i ubemærkethed, og "færdedes i en art lykkelig tilstand" (s. 80): Hver morgen kan han,

ubevidst, foran spejlet ved hjælp af subtraktion trække sit spejlbillede fra sig selv, hvorved barberingens facit udgør selve spejlet. På den måde kan han nærme sig "forsvindings glæde." (s. 80) Det er karakteristisk at fortælleren, med et glimt af humor, kan udstyre sine personer med sådanne evner, og det minder os om at René G. er en art litterært eksperiment.

Indlejret i det sociale

Ligesom Tanja L.'s forfølgelse og kopiering af andre mennesker spejler menneskets sammenvævedhed med socialiteten, så er det heller ikke muligt for René G. at forblive i ubemærkethed. En ældre mand har holdt øje med ham, set ham slå en due ihjel og tage brød der var til fuglene (fugls føde), hvilket holdt ham i live på et eksistensminimum. Han bliver anholdt, kommer i afhøring og er nødt til vedkende sig at være nogen. Oven i købet bliver han nu betragtet som en person med vilje og hensigter, hvorfor hans harmoniske stoiske ro fordufter. Den omgivende socialitet som han ikke ville være involveret i, vender frygteligt tilbage da det viser sig at han er en efterlyst person optegnet i Interpols arkiver. "Mens han havde været næsten ingen, havde hans navn figureret i politiets arkiver, var strømmet gennem telefonledninger og telefaxer, og fotografier havde passeret kontinentet i konvolutter." (s. 84) Uanset sine individuelle menneskelige egenskaber er han indlejret i kulturens overindividuelle mønster som kan gribe forstyrrende ind i hans projekt. Så i stedet for at ophæve sig selv alene, ender han med gøre det gennem forening med en anden:

Efter at have mistet sin gennemsigtighed og ro, går han på café hvor han får øje på en kvinde, og han spørger om han må sætte sig over for hende. Den alvidende fortæller bemærker: "Dette var det nærmeste, René G. i sit liv kom på en viljeshandling. Resten af hans liv gik med at opretholde den balance, der nu opstod." (s. 85) Balancen har formodentlig forbindelse med den vellykkede forening af de mennesker som følger. Den gode gamle harmoni mellem to mennesker der bærer på hver sin halvdel af en helhed. Kvinden spiller *skak* og kunne meget vel være Tanja L. som vi også møder i Basel. Hun ønsker sig netop en bestemt bevægelse, og han ønsker stilstand. I denne beretning karakteriseres hun med "ubøjelig vilje" (s. 85), og det er netop i skakspillets træk for træk at Tanja L. har fundet rum for sin individuelle vilje. René G. ønsker som bekendt ikke at gøre brug af sin vilje, og dermed udgør de på sin vis hver sin halvdel.

I kærlighed kan helheden bl.a. bestå i en balance mellem at ville gennemtrumfe sin vilje og give afkald på den. Det skrøbelige i denne helhed, peger fortælleren på i sit tilbagetog fra beretningen: “Vi forlader dem før de begynder at elske. Før elskovsakten bryder ind i *helheden*. [...] Vi forlader værelset, mens kroppene endnu er hele for ikke at forstyrre den matematiske operation.” (s. 87) (min kursiv).

Mødet med den anden bliver et skæringspunkt der kan oprette et rum hvor Tanja og René kan forene deres forskellige bevægelser. Det minder metaforisk om den lov der er opstillet foran den tredje beretning: “To legemer af forskellig tyngde vil i lufttomt rum bevæge sig med den samme hastighed.” Det lufttomme rum bliver et billede på den skrøbelige helhed som de to opnår, og den forskellige tyngde kan læses som graden af vilje.

Senere forlader kvinden rummet, og fortælleren lader René G.’s oprindelige ønske om at være ingen gå i opfyldelse med en afsluttende tvetydighed. Vi har både først og sidst i beretningen fået at vide at han holder af regn, og at hans beskæftigelse er at regne. I de sidste linier glider disse to oplysninger sprogligt sammen så de ikke er til at skelne: “Hvad der kan siges om dette menneske er sagt. Det hedder René G. Det bøjer sig ind over bordet. Det retter sig op og ser gennem ruden. *Det regner.*” (s. 87, min kursiv). Med denne finurlighed er det ikke til at afgøre om der er tale om mennesket eller det våde element. Afslutningen fungerer både som en metakommentar der understreger karakteren af fiktivt eksperiment, men samtidig peger opløsningen af personen i elementet mod den sidste beretning der handler om menneskets passage til tingenes verden. Når det menneskelige fjernes, er der kun den underliggende tingslige verden tilbage.

Udstødelse fra det sociale

Med den fjerde og sidste beretning befinder vi os igen i Ville de Québec i Canada hvor også den første beretning udspillede sig. Og vi er tilbage ved mennesket over for “de langsomme processer, der ubønhørligt styres af tid, luft, regn og sne, og som rækker ud over det enkelte menneskes iagttagelsesevne” – som det lyder om metallernes forandring på husene i byen. (s. 91)

Her møder man Alette V. der overfører mennesker til tingenes verden ved at lave gipsafstøbninger af deres ansigter. Alette rejser mellem forskellige byer afhængig af den temperatur der er passende for hendes hænders arbejde med materialet. Allerede dette fortæller

om hendes tætte forhold til tingene, da det netop er en bevægelse fra menneske mod tingene som er indlagt i Alette.

Hun er i beretningens begyndelse allerede delvis løsrevet fra socialiteten, idet hun cirkulerer mellem byerne styret af meteorologiske forhold. Hun kender byerne bedre end de rejsende, men hun er stadig en fremmed når hun genkendes af de fastboende. Fortroligheden der opstår mellem mennesker, når man befinder sig et sted i længere tid, generer hende. Mennesker interesserer hende ikke, og det eneste tidspunkt hun føler fællesskab med andre, er når de betragter deres eget portræt som hun har lavet, "men i disse menneskers blanding af glæde og frygt mente Alette V. at se en antydning af noget, hun kendte, et skjult ønske om at nærme sig verdens livløse stof," (s. 94)

En dag får Alette en kunde hvis ansigtstræk det volder problemer at overføre til gipsen, og det viser sig at hun er nødt til at udføre det i bronze for at få et tilfredsstillende resultat. Men de sædvanlige kunder på gaderne viger derefter tilbage for at få et portræt lavet i metal, og "Nu, da hun havde foretaget overgangen fra gips til metal, kunne hun ikke vende tilbage." (s. 99) Hermed mister hun den sidste form for samhørighed med menneskene. "Alette V. opgav mennesket. Ingen af dem var kommet til hende med et skjult ønske om at nå frem til tingenes eller verdens materiale." (s. 100). Det bliver klart at hun er ene om at have denne bevægelse i sig: "Deres bevægelse var den modsatte. De ønskede den hvide gips besjælet af deres egne træk og historiens ånd i forening [...] De ønskede menneskelige træk og historiens ånd, ikke verdens materiale." (s. 100)

Passagen til tingenes verden

Normalt ville Alette på denne årstid have rejst til en by i det sydlige Europa, men hendes bevægelse mod tingenes verden går nu, efter overgangen til metallet, meget hurtigt i samme retning. Der er ingen tvivl om hendes retning: "Det eneste, der optog Alette V. i hendes sidste dage var hendes egen endelige passage fra menneske til ting. Hvordan afklædte hun sig sine menneskelige træk?" (s. 101) Hun vil tage sit liv, men bestræber sig på at hendes døde legeme ikke skal blive betragtet som et afsjælet menneske, men bare som en ting. Derfor testamenterer hun sin krop til videnskabelig brug hvor den vil blive balsameret og dermed omdannet til et holdbart materiale. Hun afsjæler sin krop ved at åbne vinduet ud til nattefrosten, indtage noget

champagne der kan holde hendes porrer åbne, og så falde ind i søvnen og lade kulden udjævne rummets temperaturforskelle. Næste morgen er Alette V.s bevægelse, ifølge fortælleren, tilendebragt:

Ingen der trådte ind i dette rum, ville mødes af et skræmmende syn. De ville få øje på et legeme mellem værelsets andre detaljer, og skønt nogen måske ville hævde at have fundet et afdødt menneske, ville de sige det uden rædsel i stemmen. Enhver ville vide, at brugte de ordet menneske om genstanden ved rummets ene væg, var det et udtryk for manglende præcision, en vane, en mangel på sproglig nøjagtighed. (s. 104)

Den stræben René G. havde mod at undgå de menneskelige træk, er her fuldendt på den betingelse at være overgået til tingenes verden. Man kan sige at Alette har gennemført den udjævning af temperaturforskellene som den termodynamiske (varmelære) lov, opstillet foran beretningen, handler om: "Legemer, der befinder sig i et lukket system, hvor der ikke tilføres energi, vil søge mod større og større uorden" (s. 91). Uorden (også kaldet entropi) betyder i denne forbindelse at forskellene udjævnes og varmeenergien er opbrugt⁹. Ligeledes er *Ifølge loven*, i sin kronologiske lineære orden, nået til en afslutning der hvor det menneskelige ophører, med Alette liggende på gulvet som en afsjælet kold ting.

Alettes besynderlige bevægelse mod denne tilstand er svær at acceptere som "blot" et selvmord der er affødt af en eksistentiel eller psykologisk konflikt. Det virker mere logisk at betragte Alettes bevægelse som en fortsættelse af de øvrige beretningers undersøgelse af det menneskelige nulpunkt som i sin yderste konsekvens svarer til at være identisk med den døde materie. Fortælleren forsøger afsluttende at overbevise os om at Alette har fuldbragt sit projekt og afklædt sig sin menneskelighed. Men læseren har den nu frysende ironiske viden om at det netop er denne genstand, undskyld dette legeme som Nicholas S. i den første beretning bruger til at bevise det særligt menneskelige med.

Alette må til tingenes verden, for at hun kan blive til stof i den første beretning. Da der i dén er tvivl om dødsårsagen, skal hun, ifølge loven, obduceres, og derfor aflyses balsamering og opbevaring af hendes legeme som hun havde tænkt sig. Dermed ved vi at også Alettes projekt er punkteret af det overordnede fortællelag som har

⁹ Ib Ravn (red. M.fl.): *De nye videnskabers ord*, 1994, s. 41.

arrangeret denne cirkulerende form hvis slutning allerede er vævet ind i begyndelsen. Der peges således mod kompositionens overordnede logik som bestemmende for personernes projekter, og det antydes dermed at også hverdagens socialitet i kulturen, som mennesket er indlejret i, er underlagt de langsomme fysiske processer som rækker ud over det enkelte menneskes iagttagelsesevne.

De fire beretningers kronologi mimer på sin vis hvordan det enkelte menneske som en afgrænset stofmængde færdes oprejst i et tidsrum, for så at falde og indgå blandt verdens ting, og man kan betragte den cykliske komposition som en genopstandelse, men måske nærmere som menneskehedens fortsættelse. Således må kompositionen i sin cirkulerende bevægelse siges at opretholde det menneskelige som en art spiral der adskiller sig fra naturen ved ikke at slutte der hvor den lineære del af fiktionen er endt i et ikke-menneskeligt punkt. I stedet fortsætter fiktionen hen over dette ubeskrivelige nulpunkt og indlejrer det i kompositionen om mennesket. Med andre ord, kan man sige at dette nulpunkt mellem natur, menneske og kultur synes at være utilgængeligt, samtidig med at det er hele fiktionens omdrejningspunkt. Det fremstår dermed som en art fiktionens skjulte drivkraft.

Indviklet i helheden

Det er bemærkelsesværdigt at Alettes bevægelse er i overensstemmelse med en fysisk lovmæssighed, især fordi de fysiske love jo ikke styrer menneskers liv på så konkret vis, og der gælder andre love i kulturen end i naturen. På den anden side antyder den sammensatte komposition at Alette, i den litterære undersøgelse, kan betragtes som én position i et større kulturelt kompleks hvor naturen er medtænkt, og hvor forskellige overordnede strukturer tilskærer det menneskelige liv.

Solvej Balles kredsen omkring det menneskelige nulpunkt er udtryk for en interesse i de helt grundlæggende vilkår for mennesket, og man kan derfor med god ret spørge, om ikke der med de naturvidenskabelige paragraffer også antydes at fysiske lovmæssigheder griber ind i kulturens mekanismer og bevægelse. Jeg skal naturligvis ikke bevæge mig ud i nogen diskussion af de naturvidenskabelige forhold, men vil blot argumentere for at kompositionens overordnede form kan siges at aftegne en relation mellem natur og kultur, hvor disse er viklet grundigt ind i hinanden.

Som jeg indledningsvis berørte kan de to midterste beretninger også betragtes som cirkulerende, idet begyndelsen af den ene synes at være forbundet med slutningen af den anden, og dermed kan værket ses som cirkulerende bevægelser. Det som yderligere bestyrker denne synsvinkel, er at de midterste beretninger angår menneskets bevægelse i kulturen. Her mødes beretningernes hovedpersoner, begge i live, og kærligheden mellem mennesker antydes, imens de to beretninger der danner den ydre cirkel i højere grad er fokuseret på menneskets stoflige beskaffenhed og relationen til den øvrige natur. Dermed fremstår kompositionen som en art helhedens "naturcirkel" der er viklet sammen med og omkranser den mindre "kulturcirkel", hvilket mimer hele bogens overordnede tematiske projekt. De mange korrespondenser og skæringspunkter mellem kompositionens dele peger på den litterære undersøgelses interesse for relationer mellem kultur og natur, og hvor det menneskelige legeme, i en art nulpunkt, er udpeget til at være det centrale skæringspunkt mellem disse forhold.

I Solvej Balles første roman, robinsonaden *Lyrefugl*, arrangeres dette møde som en form for kulturoprindelse, hvor en kvinde må "starte forfra" på en øde ø. *Ifølge loven* forsøger ikke gå tilbage til et sådant oprindeligt møde, men har derimod nærmere forskudt det til det dunkle nulpunkt som fiktionen drejer omkring. Fiktionen opretholder kulturen og det menneskelige via sin evige bevægelse, men peger samtidigt tilbage på en oprindelsens drivkraft som vor eksistens bærer vidnesbyrd om.

Kulturens oprindelse og gentagelse

Hvis man skulle føre denne vinkel på *Ifølge loven* et skridt videre, så synes det oplagt at strejfe nogle perspektiver hos René Girard og Michel Serres, hvis teorier netop mødes i et *nulpunkt* der minder om det *Ifølge loven* kredser om. Girard tænker med litteratur og myter, det subjektives kunststart, imens Serres (også) er orienteret i naturvidenskaberne, det objektives diskurs. Girards teori om offeret og synde-bukken som kulturens grundlæggende mekanismer er et mødested med Serres omfattende filosoferende krydstogt mellem videnskaberne.¹⁰ Det er ikke hensigten at gå ind i en diskussion af Serres og Girard, men blot foreslå et interessant perspektiv at tilføje *Ifølge loven*.

¹⁰ Som både Frederik Stjernfelt 1990 og Kasper Nefer Olsen 1993 påpeger. Jeg låner mig i det følgende også op af deres skitsering af disse teoretikers mødested.

Som vi berørte i forbindelse med Tanja L.s mimetiske projekt, er efterligningen, det mimetiske begær, ifølge Girard, karakteriserende for det menneskelige og med til at konstituere det sociale. Men denne kulturens grundlæggelse kan ikke forstås som én begivenhed der *har* fundet sted, den er tværtimod en mekanisme som gentages¹¹. Vor viden om kulturens oprindelse fortaber sig bl.a. i myterne der beretter om, hvordan kaos blev “sat på plads” i en overgang til kulturens orden. Men Girard hævder at de samme myter fortæller at denne overgang mellem kaos og orden ikke er blivende. Kulturen indeholder kaos (uorden) i sig, og må derfor igen og igen foretage overgangen til orden. Når kulturen består med kaos indlejret i sig, skyldes det at den primære kulturfunktion er efterligningen, og dette mimetiske begær fører til en rivalisering mellem mennesker som gør kulturen evig ustabil, hvilket myterne også leverer utallige eksempler på. Det er hverken godt eller ondt, men nærmere et grundlæggende vilkår. Girard opsummerer det centrale i teorien:

Når alle fjendtligheder med ét slag overføres på én eneste modstander, eliminerer sydebukkeprocessen dem alle, i det mindste for en tid, ved at eliminere dens offer. Freden genskabes på en måde, der virkeligt forekommer mirakuløs, og den pludselige genfundne enhed forøger sin virkning ved at udgive sig for at være et indgreb af en overnaturlig magt. Men denne er ingen anden end sydebukken selv, der på forhånd er bestemt til denne rolle igennem den ødelæggende magt, som han menes at besidde.

Dette er oprindelsen af den voldelige hellighed – den hellighed, der er alt for udbredt i de menneskelige samfund, og frem for alt for tæt forbundet med de mest konkrete kulturelle, sociale, politiske og tekniske operationer, til at kunne reduceres til positivisternes blotte overtro eller til psykoanalytikernes kollektive neurose.

Dette er det centrale punkt i teorien.¹²

Kulturen undgår, ifølge Girard, den opløsning som konflikten stiller i udsigt og indstiftes igen ved at finde og ofre et fælles objekt: sydebukken. Denne mekanisme er en social logik der foregår pga. den grundlæggende modsætning i det sociale genese. Den er ikke afsluttet

¹¹ Girard (1985), 1990, s. 83-87.

¹² Girard (1985), 1990, s. 73.

én gang for alle, men gentages igen og igen, og den har gennem kulturhistorien forskudt sig til forskellige begærsobjekter, syndebukke og symbolske former. Det blinde ved mekanismen ligger bl.a. i den sociale masses overbevisning om at den mimetiske krise virkelig skyldtes offeret. Blindheden udgør *det hellige*, for efter at offeret er dræbt ophører krisen, hvorfor offeret så tillægges en særlig (guddommelig) kraft som gengivet i myterne.

Det er ganske vist en heftig teori, som kun lige er skitseret, men man kan i hvert fald sige at den litterære model for kulturen og naturen, som man fristes til at kalde *Ifølge loven*, peger på nogle lignende fundamentale forhold. Her synes også at være blinde mekanismer på spil som lader personerne følge nogle bevægelser der ikke rigtig passer ind i vores opfattelse af hverdagens umiddelbare virkelighed. Især Alettes bevægelse mod at blive en ting er uforståelig, og synes at mime en form for skjult logik i kulturen.

Alette er netop noget særligt i forhold til den øvrige socialitet. Allerede ved beretningens begyndelse, er hun på grænsen af det sociale, hun bevæger sig fra by til by uden at høre til noget sted, og hun udskilles i løbet af beretningen helt fra socialiteten, afsjæles og bliver en genstand. Det er nærliggende at betragte Alette som repræsentant for en slags udstødt syndebuk. Desuden påpeger Girard at udstødelsen typisk rammer den kategori af mennesker der i forvejen er udpeget som mulige mål i kraft af deres forskellighed fra flertallet.¹³ Alette V. er som omrejsende kunstner allerede en kraftig afvigelse som med et slag kan antage status som en art syndebuk, et fænomen der jo heller ikke er helt ukendt i denne ende af historien. Det er i øvrigt også bemærkelsesværdigt at Alette netop beskæftiger sig med det mimetiske, og det er i forbindelse med denne beskæftigelse at der er forskel på hendes bevægelse og de andres.

Alette stødes således ud af fiktionen som et objekt via en kompositorisk logik, men optræder igen i den første beretning, og dermed kan man, igen, sige at fiktionen også gennemspiller et ekko af en art kulturens grundlæggelse, og i kraft af denne ubrydelige gentagelse peger den på mekanismens fortsættelse. Med andre ord peger fiktionen på hvorledes kulturen i sin bevægelse opretholder det menneskelige og fortrænger den naturlige oprindelse – som dog er indlejret i bevægelsen.

¹³ Girard (1985), 1990, s. 70.

Objektet der rager op i kulturen

Det der er tilbage efter offermekanismen, liget, det udstødte, objektet, er det som interesserer Michel Serres i *Statuer* (1987, 1990). Allerede Alettes arbejde med at føre mennesket over i en fast form peger på tingen der er tilbage efter udstødelsen; det "efterladenskab" som for Serres er *statuens urform*. Det der er tilbage efter ofringen er en antropomorf figur der "udgør et *æstetisk felt* som ligger *imellem* kollektivet og det hellige, som udgør dets substans eller materialitet."¹⁴ I Serres filosofisk-æstetiske videretænkning af Girards teori opfattes statuen således som en urform for objektet der rager op i kulturen. Alette V. henviser dobbelt til denne repræsentation af objektet: både i kraft af hendes arbejde med at føre mennesker til tingenes verden i små statuer og i hendes egen transformation til en ting. Det er omkring dette objekt Serres og Girards teorier mødes ved at opfatte ofringen som grundlæggende for det menneskelige og dets møde med det andet. Serres skriver:

Hvordan kom objektet til menneskene? I hvilken form? Den første grundlæggelse, der er fællesskabets, bringer subjektet i et forhold til døden. Den anden grundlæggelse, hvorom vi ikke ved om den går forud for eller følger den første, om den er en udløber af den eller får den uddybet, bringer døden i forhold til objektet.¹⁵

I Kasper Nefer Olsen formulering betyder dette at "mødet med *liget*, det ikke-længere-besjælede, [vil] være menneskets første møde med objektet som det *absolut-andet*, over for hvilket mennesket "opdager" sig selv som på én gang besjælet og udleveret til det ubesjælede."¹⁶ Dette møde af mytisk karakter kunne godt sammenlignes med det Nicholas S. oplever i den første beretning hvor han står over for liget, objektet, den ting som Alette V. her er. Det er et møde som rumsterer gennem hele beretningen, og han viderefører netop med sit projekt den bevægelse der adskiller det besjælede menneske fra det absolut-andet, tingenes verden.

Det er også karakteristisk at Nicholas S., i det øjeblik han tvivler på sit eget projekt, gribes af tanken om den døde kvinde og tænker på at

¹⁴ Nefer Olsen 1993, s. 19.

¹⁵ Serres (1987), 1990, s. 43.

¹⁶ Nefer Olsen 1993, s. 20.

hun havde forestillet sig at skulle være balsameret og ikke dissekeret. Men som han også tænker: “det var lovens bestemmelser og ikke ham, der havde forhindret det.” (s. 33) Som tidligere nævnt hentydes der i Nicholas’ perspektiv til loven om ligsyn og obduktion, men i denne tolknings perspektiv, er der også tale om den lov eller mekanisme som efter kulturens genoprettelse forårsager at de implicerede undlader at reflektere sig frem til den virkelige grund til offerets død, men i stedet tillægger det en guddommelig kraft. Nicholas S. gør jo netop mennesket guddommeligt via den udskilte genstand som Alettes legeme er.

Det litterære udkast til en art kulturens logik som *Ifølge loven* i dette lys forsøger at nærme sig, er en social logik som Serres sammenligner med den fysiske teknologi, således at man muligvis kan tale om en social teknologi der fungerer i kulturen. Serres skriver:

Med rette modstiller man de eksakte videnskaber og de humanistiske, og med rette underordner man teknikformerne under de første, uden at man dog aner, at der findes teknologier, der forholder sig til de humanistiske videnskaber, ligesom de egentlige teknikker gør til de eksakte videnskaber.¹⁷

Den fysiske teknologi er i sig selv ej heller hverken god eller ond, men et vilkår; og det er karakteristisk at dens udvikling heller ikke helt kan forudsiges, men i nogen grad bare sker, ligesom de “sociale teknologier” i kulturen heller ikke helt kan gennemskues. Det er påfaldende, at det bl.a. er Serres’ fortrolighed med termodynamikken, hvis lov-mæssigheder citeres hos Solvej Balle, der danner grundlag for at sammenligne den sociale logik med den fysiske logik som er gældende for teknikken/teknologien. Nefer Olsen skriver videre om dette:

Teknikkens almene formel er: at modvirke materiens almene tendens mod kaos (entropi) ved en ind-sats som i første omgang ligner et (“meningsløst”) tab, men som på længere sigt tillader en stabilisering af et højere energiniveau, som herefter kan danne afsæt for en ny vinding.¹⁸

Det er nu nærliggende at sammenligne Alettes udstødelse eller ofring med dette i første omgang “meningsløse” tab som synes determineret

¹⁷ Serres 1990, s. 15.

¹⁸ Nefer Olsen 1993, s. 21-22.

af en indbygget logik, men på længere sigt er det den indsats som er nødvendig for at hun kan optræde som et legeme i den "første" beretning. Og dermed bliver udstødelsen en slags gevinst som giver "ny energi" til fiktionens gentagende opretholdelse – af menneske og kultur.

Kompositionen er således betragtet beslægtet med tanken om at der i kulturen eksisterer et ekko af dens voldelige indstiftelse, hidrørende fra det oprindelige arkaiske møde med objektet. En gentagende drivkraft der er med til at opretholde kulturen og det menneskelige. Og således kan naturgrundlaget siges at rage op i kulturen, eller særlige forhold i kulturen kan ses som en form for forlængelse af naturen.

Man kan dermed driste sig til at betragte *Ifølge loven* som en raffineret moderne myte der eksperimenterer med en model for mennesket og kulturens bevægelse væk fra, men stadigt forankret i naturgrundlaget – som altså ikke bare er det landskab vi bebor, men muligvis også en art teknologi der er indlejret i kulturens bevægelse. Side om side med andre former for teknologi der opstår i mødet med mellem mennesket og materien. Og man kunne tilføje at der, i stedet for idéen om en "menneskelig natur" som en uberegnelig drivkraft, peges på dette kulturens naturgrundlag som en grundlæggende faktor for nogle af de mekanismer der er styrende i det sociale. Serres kredser i sin litterære stil om noget lignende:

Ligesom den jord, der bærer os, og den himmel, der omfatter os, arver vi også millioner af års tilblivelse, hvorfor vi forbliver arkaiske i mere end ni tiendedele af vor bredde og nedsænkede helt op til øjnene i en umådelig lang fortid af venten på videnskaben. Denne formidable alderdom har et greb om os. Vore effektive og klare fornuft stikker sine rødder ned i de samme dybder som den nyfødtes krop i evolutionens tid, eller morgenstunden i dag i den kølnede smeltedigel, hvori vor planet engang kogte.¹⁹

Disse arkaiske forhold er, også ifølge Serres²⁰, yderst aktuelle at reflektere i moderne tid, bl.a. fordi menneskeheden for første gang har oplevet at stå overfor truslen om kollektiv udslættelse via fx diverse atomare eller økologiske katastrofer. Som vi snart skal se, er et lignende omfattende perspektiv også synligt i Merete Pryds Helles *Vandpest*.

¹⁹ Serres 1990, s. 14.

²⁰ Se fx afsnittet "Raketten" i Serres 1990 og Lyngsø 1994, s. 248.

2. Vandpest

Merete Pryds Helle (f.1965) debuterede i 1990 med novellesamlingen *Imod en anden ro* og samme år med romanen *Bogen*. Disse bøger eksperimenterer med forskellige genrer og afprøver forholdet mellem tema og form. Der arbejdes, som hos Solvej Balle og Niels Lyngsø, med en konkretthed der fx viser sig ved at der midt i *Bogen* er to blanke sider, fordi forfatteren, som romanen handler om, er blevet kvalt. Siden har Merete Pryds Helle skrevet sig ind i så omfattende et virkelighedsfelt at det foreløbig har affødt de to romaner *Vandpest* og *Men Jorden står til evig tid* som det her skal handle om. Desuden er der i *Brøndums Encyklopædi* fra 1994 indflettet en sonetkrans som synes at favne både det største og mindste i verden, fra mestersonetten lyder det fx: "Jorden er bare en støvet, lysfyldt kugle,/støvet vandrer fra ørkenens sorte sand,/alverden ånder atomernes dunkle duft./Jeg føder og lever livet mod al fornuft." (s.143)

Fortælleren ind i landskabet

Vandpest handler om Beatrice, en filosoferende, indadvendt kvinde, som møder Malcolm der er besat af drømmen om at se verden fra en luftballon. Modstræbende begiver Beatrice sig ud på en sådan færd med sin mand, men deres rejse afbrydes, da landskabet ikke længere svarer til deres medbragte landkort. De er kommet til et område hvor naturen tilsyneladende er gået amok og forvandler sig i rasende fart. Den handling som almindeligvis udspiller sig i en spænding mellem mennesker, bliver dermed forskudt til også at angå menneskene over for naturen. Forholdet til den omgivende verden er således bogens omdrejningsakse, og derfor kredses der også om grundlæggende forhold i vores opfattelse af verden.

I det muterende landskab møder Beatrice og Malcolm bogens andre personer Mikael, Agnes og deres datter Kate. Parret har begået en forbrydelse, er på flugt og henvist til at leve i amoknaturen. For Beatrice og Malcolm er mødet med denne natur chokerende, og efter at den stumme pige Kate omkommer i et forsøg på at flyve i ballonen, beslutter de sig for at komme væk fra området. Agnes vælger at blive,

imens de andre vandrer ad en skrøbelig landtange omgivet af den faretruende natur. Stærkt udmattede når de tilbage til Malcolms brors gård som var udgangspunktet for deres rejse, og her slår de sig ned sammen i et lille hus. Det er herfra Beatrice tilbageskuende fortæller om rejsen og tiden forinden.

Romanen nærmer sig det apokalyptiske med den gennemgående undergangsstemning som anes allerede i starten af Beatrices fortælling. Det gentages at de er på flugt fra noget (s. 29 og 33), som læseren endnu er uvidende om, og Beatrice understreger usikkerheden: "Jeg forventer intet godt af det, der sniger sig ind udefra." (s. 29) Desuden vil den velbevandrede læser i verdenslitteraturen måske finde allusioner til Dante Alighieris *Helvede* fra 1300-tallet hvor en Beatrice også må igennem gruopvækkende naturscenarier i forvandling. I *Vandpest* er hun et forsigtigt tilbageholdende væsen der opleves meget nærværende i sin jeg-fortælling, hvilket får de skræmmende oplevelser til at træde des tydeligere frem.

Fortælling i opbrud

I min udlægning er der tale om en kronologisk fremadskridende, cirkeldannende rammefortælling, men romanen ombryder på flere måder denne traditionelle fortælleform. Vi skal for overblikkets skyld kort gennemgå de seks dele som den består af.

Første del introducerer bogens væsentligste personer med hver et *glimt* fra en barndomsmorgen og en ungdomsaften, undtaget Kate der dør som barn. Disse sceniske glimt af personerne er udklip som både griber ind i romanens fortalte tid, og de rækker tilbage til Beatrices barndom; altså præsenteres de af en olympisk fortællerinstans som allerede kender hele romanens gang: Kates barndomsmorgen foregår i det muterende område hvis tilstand læseren på dette tidspunkt intet aner om. Derfor opstår der allerede her en foruroligende stemning som varsler den skræmmende natur, med surrelle beskrivelser som: "Jorden gyngede, og græsset væltede ned over dem, med det lilla lys fra skovbrynet dansende på kvinderne og de blå udadkrængede læber." (s. 17) Den glimtvis fremstilling af personerne i rækkefølge, med tidligt springende punktnedslag i romanens endnu ikke fortalte tid, strider imod den traditionelle fortælling hvor personerne langsomt bygges op. Men samtidig skabes der en læserforventning om et større indblik i disse personer hvilket genremæssigt retter sig mod en realistisk udviklingsroman. Hele romanen bærer præg af en sådan kamp

mellem den objektiverende fragmenterede form og den kronologisk fremadskridende subjektive fortælling. Ligesom romanens tematiske modstilling af natur og menneske.

Efter de første glimt begynder romanen at forme sig som Beatrices fortælling. Hun glider i sin fortælling mellem barndomsminder, nutidige refleksioner og forberedelserne til den ballonfærd som hun og Malcolm begiver sig ud på. Men i 3. del afbrydes rejsen brat af en objektivt registrerende fortællerstemme der beskriver et landskab som er bragt ud af balance. Denne natur fortsætter sine mutationer i 4. del hvor den samme fortællerstemme glider mod en mindre objektiverende rolle. I 5. del overtager Beatrice igen fortællingen, og de flyver ind over det ovennævnte landskab som allerede er blevet objektiverende fremvist. I 6. del har en 3. personsfortæller overtaget fortællingen, og denne del har karakteristisk nok ikke noget navn, da den handler om den sprogløse, stumme Kate. I 7. del fortæller Beatrice igen, og hun får således lov til at afrunde sin fortælling som slutter cirklen der hvor hun fortæller fra.

Sideordning af menneske og natur

Beatrices subjektive fortælling er viklet sammen med en overordnet fortællerstemme der både fungerer som et alvidende fortællelag, men også som en objektiverende fremviser der bryder ind i den subjektive fortælling om mennesker. Denne modstilling eller sammenvikling viser sig på flere niveauer i romanen.

Det første stykke tekst, uafhængig af bogens handling og uden for indholdsfortegnelsen, er en beskrivelse af en flods vej mod havet – fortalt af en anonym stemme. Citatet er ledsaget af en tegning af en hun-trikin der kaster unger, og det står skrevet hvor dedikationer eller citater fra andre forfattere ofte er placeret. I stedet for at henlede opmærksomheden mod noget i det kulturelle rum, rettes den fra første side ud mod det omgivende. Her er der ingen mennesker indblandet, men i stedet et udsnit af den natur som også ville eksistere uden menneskets tilstedeværelse.

I det følgende er der, på ganske original vis, sideløbende med teksten der følger bogens personer, i venstre margin placeret små citater og illustrationer hentet fra myter og diverse naturfaglige og leksikalske værker fra Empedokles over Tyge Brahe til Salmonsens leksikon. Med disse citater løber romanen i to hovedspor hvor der fra

begge er zoomet ind på forholdet til naturen. Citaterne er iagttagelser af naturen fra endnu en synsvinkel, nemlig tidligere tiders subjekters vurdering. Den historiske afstand afslører imidlertid, for en nutidig læser, hvorledes vort syn på naturen er bundet af subjektiviteten og mentaliteten.

Modsætningen mellem det videnskabelige og det litterære tekstspor er både i overensstemmelse med romanens tematiske modsætning mellem natur og bevidsthed, og det er med til at opretholde en udtømmelighed af betydning som modsvarer Beatrices oplevelse af verden som en foranderlig, flydende Hume'sk bevidsthedstrøm (jf. nedenfor s. 50). Det understreges således at verdensbilledet er en flydende størrelse. Ligeledes relativiseres de to tekstspors genrestatus ved at de bytter roller: De gamle citater fremstår for en nutidig læser som naturiagttagelser med netop en poetisk eller litterær tone, mens den litterære tekst flere steder antager diverse forvandlinger bl.a. til en objektiverende naturbeskrivelse. Et ældre citat lyder således (s. 116): "*Er Maanen overmaade hvidagtig, blank, som skøn Sølvfarve inden i Sekken, med meget spidse Horn, da giver den Tegn til Klarhed.*"²¹

Synsvinkler i forandring

Den læsning der er fokuseret på en handling mellem mennesker i et socialt rum, bliver af citaterne løbende rettet mod naturen, og med et synsvinkelskift fra Beatrices jeg-fortælling til en overordnet 3. personsfortæller i bogens 3. del, afbrydes den subjektive fortælling simpelthen. Forholdet mellem disse fortællerinstanser signaleres allerede i overskriften til 2. del: "Beatrice skriver: Jeg er en ø af erindring". Det registrerende "Beatrice skriver" omkranser det subjektive poetiske udsagn "Jeg er en ø af erindring". Dermed markeres den objektiverende fortæller som omkransende den subjektive – som naturen i vid forstand kan siges at omgive mennesket.

Den upersonlige fortæller i 3. del er køligt registrerende og uden interesse for livshistorier og kronologiske forløb. Hvor man i de tidligere afsnit fulgte Beatrice og Malcolm i deres rejse hen over en ordnet og overskuelig verden, fremstillet af en nærværende jeg-fortæller, vendes perspektivet radikalt da de når frem til det foranderlige landskab. Før var mennesket subjekt i centrum og (Malcolm)

²¹ Citatet stammer fra Peder Jakobsøn Flemløs: *En Elementisk og Jordisk Astrologia*, København 1546.

kunne tisse ud over verden, objektet, men med naturens amokløb bliver menneskene reduceret til objekter der er ligestillet med resten af verden, underkastet naturens hastige forandringer.

Hele 3. del fremstiller naturens forandringer hvor Mikael Agnes og Kate kun indimellem nævnes, fordi de befinder sig i landskabet side om side med naturens andre organismer. Den ændrede synsvinkel lader menneskene fremstå uendelig små som en lille del af verden. Det viser sig fx ved at de to første kapitler i 3. del kun beskriver natur; først i tredje kapitel dukker mennesket frem, nærmest tilfældigt i et glimt i den objektiverende synsvinkels felt: "Der flyver bananfluer op af de lufthuller, ætsningen danner. Når Agnes ser ud på den sorte flade fra køkkenvinduet, ser hun en bisol på himlen, en rund, lysende plet i hælene på den sol, hun er vant til at se. Bananfluerne parrer sig..." (s. 63) Dette er, bortset fra den glimtvis personintroducerende indledning, læserens første møde med personen Agnes!

Derefter glider fortælleren videre til diverse ualmindelige naturfænomener: "Bananfluerne parrer sig i luften, deres yngel er brune bisamrotter. Forskellige stenarter skyder op som muldvarpeskud, muldvarpe skyder op af stenene." (s. 63) Som dette lille udklip viser, er der tydeligvis et eller andet galt med naturen. I lange passager er der metamorfoseagtige beskrivelser af en natur der hastigt forandrer sig, således at man oplever dyr, planter og andre organismers årelange udvikling foregå på et kort øjeblik. Der stiger elefanter op af havet, og havet forvandler sig til en skov, dyr fødes ud af træerne...:

Amøberne sætter sig som knuder på birkestammerne i skoven, men skoven veksler mellem træsorter, og birkene står ikke længe, så er de raslet ind i deres luftlommer, og med dem amøberne. Tilbage står fyr og kirsebærtræer, derefter røn og eg, og så fremdeles, indtil skoven falder sammen i morgendisens. Træernes aksellejer drejer dem sammen til æggehvidestof. Dagen efter myldrer det med høns, ... (s. 61)

Denne heftige afbrydelse af Beatrices fortælling lader for alvor naturen bryde forstyrrende ind i menneskenes liv, og dermed nedbrydes den antropocentriske synsvinkel hvor mennesket befinder sig i centrum. Romanens formmæssige forvandling mimer naturens forvandling. Den menneskelige fortællings form overtages af en naturens muterende form.

Anne Toft og Dorte Øberg²² har analyseret sproget i et tekststykke (s. 73) hvor naturen muterer, og de bemærker ligeledes hvordan Pryds Helles sprog her drejer omkring en akse ved både at være objektivt distanceret og uendeligt subjektiv. Samme tekststykke illustrerer hvordan menneskene optræder som punkter i et koordinatsystem der flyttes rundt i forhold til landskabets elementer. Også her gør en art ligestilling sig gældende, idet mennesket optræder som et punkt med lige så stor betydning som dyrene der beskrives. Mennesket indgår blot ikke selv i forandringsprocessen og er således også placeret i en særlig position, hvor naturen betragtes.

Verden i sig selv

Den objektiverende fremstilling og naturens mærkelige mutationer virker skræmmende, fremmedgørende eller mystificerende på den læser der sædvanligvis søger en art identifikation med en person; dermed forstærkes indtrykket af den antropocentriske synsvinkels midlertidige sammenbrud. Man præsenteres for en forsøgsvis objektiv gengivelse af verden eller tingene som de er i sig selv, eller rettere, verden forsøges løsrevet fra det fortolkningsmønster som vi normalt ser den igennem. Toft og Øberg påpeger også, i deres sproglige analyse, at beskrivelserne af landskabet er bemærkelsesværdigt fri for adjektiver, og dermed skaber den distancerede og objektive beskrivelse et rum for læserens egne indre billeddannelser.²³

Det er den samme modernistiske bestræbelse som allerede Alain Robbe-Grillet ønskede af litteraturen med den ny roman; at lade verden fremstå som et chok for læseren ved at omgå kendte, trygge og forudindtagede fortolkninger. Robbe-Grillet skriver:

Men verden er nu engang hverken betydningsfuld eller absurd. Den er der, simpelthen. Det er i hvert fald det mest bemærkelsesværdige ved den. (...) Rundt om os, spottende vore dynger af besjælende eller praktisk-betonede adjektiver, *er* tingene.²⁴

²² Toft og Øberg: *Det litterære væksthus*, 1997, s. 114.

²³ Toft og Øberg 1997, s. 115.

²⁴ Alain Robbe-Grillet: *På vej mod en ny roman* 1965, s. 19.

Pryds Helle opnår samme effekt, men tilføjer endnu et fremmedgørende lag ved at fremstille en muterende natur der ikke stemmer overens med nogen hverdagslige erfaringer.

Der er altså egentlig ikke tale om en fortæller i den forstand at der skal fortælles en sammenhængende historie, derimod er hvert afsnit tilfældige nedslag i det samme landskab, og der kan et menneske så tilfældigvis dukke op. Det er på sin vis misvisende at tale om en fortæller, men da der altid sidder et menneske bag litteraturen, en forfatterperson, må vi holde os til at kalde det en objektiviserende, registrerende fortæller. Som også Robbe-Grillet påpeger, er det absurd at tale om objektivitet i betydningen neutral eller kølig. "Kun Gud kan påstå at være objektiv. Medens det tværtimod er *et menneske*, som ser, føler, forestiller sig, et menneske anbragt i tid og rum, betinget af sine lidenskaber, som De og jeg."²⁵

Her kunne man tilføje at netop et *sprogligt* udtryk altid knytter sig til en subjektivitet, og at mennesket således altid er overladt til sin antropocentriske synsvinkel, når det drejer sig om beskrivelse af verden. Dette kommenteres også med et ironisk indslag i fortællermaskinens registrering, da den opremser en mængde forskellige hønseracer hvilket tenderer en opremsning som hidrører fra en leksikalsk diskurs. Men da *porcelænsbøns* føjes til rækken af racer, er den alvorlige registrerende stil for et øjeblik gjort til grin. (s. 62)

Alligevel bevæger synsvinklen sig mod et punkt hvori menneskets subjektivitet ikke medtænkes; hvor subjektet så at sige opsluges af objektet. Der peges mod den objektive verdens eksistens uafhængigt af mennesket. Man kan indvende til denne umenneskeliggørelse at 3. dels titel afslører at landskabsbeskrivelsen, trods den registrerende stil, stadig implicit har mennesker i centrum: "Landskabet omkring huset, hvor Mikael, Agnes og Kate bor." Men det rækker ikke ved den "umenneskelige" synsvinkel i tekststykket hvis chokagtige effekt forstærkes med naturens mutationer, som er der uanset at Beatrice tvivler på sine sanser som modsiger den sædvanlige fortolkning af verden.

Umenneskelig tid

Ligesom synsvinklen midlertidigt er løsrevet fra det menneskelige til en slags objektiv præsentation af naturen der ikke er set gennem noget menneske i romanuniverset, så ophører også fortællingens kronologi-

²⁵ Robbe-Grillet, s. 129.

ske konstruktion. I stedet for at følge jeg-fortællerens tid, præsenteres man nu for tilfældige, "objektive" punktnedslag angivet af afsnitindelingen der lyder som følger: En dag, Næste dag, 4 dage senere, 4 dage senere, 13 dage senere osv. Og i 4. del hedder et afsnit pludselig "17 dage tidligere", uden at man på nogen måde har fornemmelse af hvad der er før og efter. Hvor man i forvejen savner tidsangivelser der henviser til virkeligheden, er man nu, midt i romanen, placeret i et ukendt rum som blot begynder med "en dag". Der er nærmest tale om et tilfældighedsprincip som ikke bakkes op af nogen form for menneskelig logik.

Den lineære kronologiske tid som romanen bevægede sig i, som den traditionelle roman gennem tiderne har forløbet i og som præger den menneskelige tidsopfattelse, bliver nu afløst af en række tilfældige punkter. Og disse punkter er tilfældige, fordi de på ingen måde er i relation til nogen romanpersoner eller andet kendt i romanens univers. Romantiden der før var knyttet til mennesket, nemlig Beatrices erindrende fortælling, afbrydes brat af en amorf tid. Paul Ricoeur beskriver det med omvendt fortegn: "Tid bliver human i den grad, den er organiseret i fortællingens form; fortællingen på sin side, er meningsfuld i den grad, den fremstiller træk ved den temporelle erfaring."²⁶

Der foregår altså en opløsning af den fortællende form som normalt appellerer til menneskelig identifikation og mening, idet tiden ikke er knyttet til nogen menneskelig erfaring. Det er det samme brud på linearisering af tiden som Robbe-Grillet benyttede i sine romaner, i et forsøg på at fremkalde distance og objektivering hvilket muligvis åbner for et nyt, "renset" syn på tingene. Britta Timm Knudsens beskrivelse af hans romaner opsummerer også hvad der er på spil i *Vandpest*:

Den alvidende fortæller og den aktivt involverede medspiller er forsvundet i forhold til en objektiverende kameraføring, der nedbryder forestillingen om narrativ tråd og den forskellige vægtning mellem del og helhed. Robbes-Grillet bestræber sig på at fremstille et univers, hvor det er beskrivelserne, der fremkalder den distance og objektivering, vi oplever i læsningen af romanen.²⁷

²⁶ Claus K. Kristiansen (citerer Ricoeur): "Fortællingens tid", *K & K* nr. 76, 1994, s. 70.

²⁷ B. Timm Knudsen, "Optisk realisme", s. 265.

Stoffets genkomst i virkeligheden

Naturen bryder ind i menneskenes liv, ind i Beatrices forsøg på at ordne fortællingens form; det subjektive og objektive spilles op imod hinanden i et modsætningsforhold der adskiller menneske og verden. Det er så at sige ganske konkret litteratur om *virkeligheden*. Interes- sen er rettet imod de lag som ligger til grund for hverdagens liv; en insisteren på ikke at glemme den del af virkeligheden der findes uden for det kulturelle spil.

Det minder om Michel Serres betragtning af Goyas maleri *Dos estranjeros*, som optakt til hans bog *Naturpagten*, hvor to mennesker er i en drabelig tvekamp, imens de langsomt synker ned i kviksandet. For de kæmpende er der kun én kamp, men udefra kan man se endnu en fjende: kviksandet. Serres skriver: "Men er vi nu ikke ved at glemme den verden, der består af tingene selv, kviksandet, vandet, slammet, sivene i sumpen? I hvilket kviksand vader vi ikke på begge sider, som aktive modstandere og som lystne beskuere?"²⁸

Det er denne glemsel der ruskes op i med modstillingen af men- nesket og naturen, hvor naturen truer med at vende apokalyptisk tilbage i menneskenes forestilling om virkelighed. Naturens udskjel- ser kunne godt læses som et udslag af en økologisk katastrofe,²⁹ hvilket Beatrice også leder tanken mod midt i den muterende natur: "Vi er ikke tæt på afgrunden, vi er i den." (s. 95) I den forbindelse kan titlen *Vandpest* også læses som et historisk billede på naturens for- vandling fra noget der vækker forundring og betagelse, som de gamle citater hvor det poetiske sniger sig ind i beskrivelsen, til en skræm- mende uforståelig trussel: Planten vandpest blev midt i 1800-tallet indført i Europa som en eksotisk smuk plante, men den blev en plage pga. dens enorme formeringsevne.

Den måde Pryds Helle fremstiller naturen på, bryder de kendte love for hvilke former der findes, og hvordan de kan optræde. Man kunne således kalde det en slags "stoffets genkomst", ligesom Kasper Nefer Olsen³⁰ omtaler billedhuggeren Mogens Møllers "Phantom" der frem- står som en skikkelse fra en "anden" verden. Nefer Olsen fremhæver i den forbindelse at mennesket efterhånden mestrer den totale be-

²⁸ Serres: *Naturpagten* 1992, s. 10.

²⁹ Anne Marie Mai kalder endda *Vandpest* en "økologisk gyser" i *Prosa fra 80'erne til 90'erne*, 1994, s. 254. Det er i øvrigt et perspektiv beslægtet med Alfred Hitchcocks film *Fuglene* hvor naturen også bliver truende på uforståelig vis.

³⁰ Nefer Olsen: "Stoffets genkomst", *Stoffets genkomst*, Kbh. 1992.

herskelse af det synlige og det levende, idet vi kender den synlige verdens principper og love, og dermed kan oplysningstiden opfattes som afsluttet. Med erobringen af den *synlige* verden har vi elimineret det *usynlige*. Fornuften begriber og behersker alle de kendte former, og siden Aristoteles har vi skelnet og prioriteret formen frem for stoffet; stoffet kan ikke organisere sig selv, men underordnes formen. Med vor teknologiske kunnen er vi i dag i stand til eller på vej til at omskabe verden i vores eget billede, da vi behersker formernes love og livets koder; denne “fornuftens utopi”, som Nefer Olsen kalder det, har elimineret det usynlige, og han skriver videre:

Kun én ting kunne måske bryde denne gensidige spejling af subjekt og objekt, Menneske og Natur, i en restløst identitet: hvis det usynlige trådte frem som *brud på det synliges lov*, eller, anderledes udtrykt: hvis *materien – af egen kraft – tog form*. (*Stoffets genkomst* s. 78)

Det er også denne forestilling om kræfter uden for fornuftens (nuværende ?) horisont som vender tilbage i de syrede naturbeskrivelser der trodser livets og formernes kendte love i *Vandpest*.

Rystelse af verdensbilledet

Romanens forvandlinger løsriver synsvinklen fra kulturens selvspejlende rum og retter blikket mod den underliggende natur der, som teksten, også undergår en forvandling. Den kompositoriske afbrydelse af menneskelig synsvinkel mimer en rystelse af et antropocentrisk verdensbillede der har det naturbeherskende menneske i centrum. Der er i *Vandpest* kun tale om en rystelse, fordi synsvinklen langsomt glider tilbage til en form med mennesket i handlingens centrum, men det er også rystede mennesker der vender tilbage til udgangspunktet for deres rejse. De står ikke for enden af en lineær rejse der har givet dem dannelse eller udvikling. Malcolms forestilling om rejsen i luftballon ud over et kontrollerbart landskab, kunne godt sammenlignes med menneskets mest ambitiøse projekter om fremskridt gennem voksende beherskelse af naturen, bevægende sig i lige linie fremad. Som vi har set afbryder naturen denne rejse, og de rejsende må bevæge sig tilbage til udgangspunktet – til fods – uforstående overfor naturen.

I stedet for den lineære fremadskridende udvikling kommer bogen til at tegne en cyklisk tilbagevenden til udgangspunktet. Lars J. Onslev skriver om den kompositoriske bevægelse at: “den fremadskridende linie i stedet bliver en cyklisk reversibilitet, ikke bare fordi rejsen ender ved begyndelsespunktet, men fordi den er præget af angst og ikke eufori over nyvunden indsigt.”³¹ På den måde slutter *Vandpest* med en form for nulstilling hvor personerne ikke opnåede nogen særlig udvikling eller ny erkendelse, men stødte mod grundlæggende forhold: At menneskets stræben mod at bemestre eller underlægge sig verden er et risikabelt projekt som verden selv udstikker nogle grænser for. Som Onslev bemærker, er der fra dette nulpunkt åbent for andre og mere frugtbare fortællinger om naturen. Det peger i retning af *Men Jorden står til evig tid*, men vi skal også, om lidt, se hvordan der allerede i *Vandpest* ligger et ønske om at tilnærme natur og menneske.

Som Katja Pedersen³² bemærker om de nye danske kvindelige prosaister, formår romanen ikke længere at skrive sig frem til et endeligt erkendelses- eller slutpunkt; der findes ikke et centrum eller en overblikposition at erobre. *Vandpest* afholder sig også fra at komme med endegyldige udsagn om verden. Romanen fremhæver, med sin brede synsvinkel jvf. citater og naturbeskrivelser, nærmere at verden er en mangfoldighed der tager sig relativ og flydende ud for det sansende menneskes synsvinkel.

Verden flyder

Samtidig med det apokalyptiske perspektiv der knytter sig til den ovenstående spænding mellem subjekt og objekt, er der i *Vandpest* en vision af virkeligheden som på mange måder virker flydende, foranderlig og relativ. I helt konkret form er det tilfældet med de lange beskrivelser af landskabets forvandlinger, hvor grundvilkårene fremstilles som mere relative end vi kender dem nu. Som vi har bemærket, er både tiden og rummet udsat for opløsning, og der er ikke fremlagt bagvedliggende årsager. Lad os forfølge disse karakteristika i romanen.

³¹ Lars J. Onslev: “Vandpest og våde lærredssko”, *Dansk Noter* 3, 1995, s. 17.

³² Katja Pedersen: “Eksempel på tekst – om nye danske kvindelige prosaister”, *Synsvinkler* Særnummer, 1995, s. 31.

Der ikke angivet nogen historisk tid eller andre tydelige tidsmærker, men i stedet blandes mange tider. I den anelse bylivsbeskrivelse der er tilstede, hverken forklares eller fornemmer man hvilken by der er tale om. Heller ikke hvilket land, eller hvornår i dette århundrede. Moderne teknologi og arkitektoniske beskrivelser er helt fraværende, og Malcolm og Beatrice rejser i et gammelt transportmiddel der har et eventyrligt skær over sig. Vi hører om en moderne narkohistorie, men sideløbende trækker de ældre citater fortiden ind i det fiktive rum, og samtidig varsles der apokalyptiske tilstande i fremtiden.

Selvom jeg har omtalt naturens forvandlinger som en mulig øko-katastrofe, gives der faktisk ikke nogen forklaringer på de ualmindelige mutationer. Heller ikke Agnes og Michaels uhyggelige drab på deres eget barn synes at kunne gives en psykologisk forklaring, hvilket i øvrigt virker forstærkende på den apokalyptiske stemning. Fænomenerne er lagt frem som de opleves, men hvad der ligger bag af årsager lader til at være utilgængeligt.

For Beatrice er dette også tilfældet i forhold til andre mennesker. En dag hvor Malcolm bliver vred, kommer han ikke hjem fra sit arbejde som dyrepasser, og Beatrice græder alene i natten. Næste morgen er han tilbage, og de forenes igen. Beatrice forsøger nu at udrede årsagsforholdene: "Jeg forsøger ikke at såre ham, men det er svært at gennemskue, hvad der kan såre ham. En bemærkning om solen, og han bliver vred; en bemærkning om at han lugter af snavset tiger, og han griner." (s. 44-45) Således er der på flere plan et karakteristisk fravær af årsagsforklaringer gennem romanen. Som Kirsten Landbo bemærker, fremkalder dette, sammen med den ubestemmelige placering i tid og rum, en mytisk undertone i *Vandpest*.³³ Det mytiske forstærkes også af den varslende tone, hvormed bogen vil berøre noget som er gældende for alle mennesker på hele kloden.

Den fænomenologisk orienterede stil som fremlægger en række fænomener uden at forklare dem eller placere dem afgrænset i tid og rum, peger på hvorledes mennesket modtager en strøm af sansninger som vi ordner i tid, rum og årsagssammenhænge. Når den empiristiske filosof David Humes (1711-76) værk *A Treatise of Human Nature* nævnes i teksten, er det sandsynligvis fordi han netop påpegede at mennesket er overladt til de indtryk det modtager, og at alle vores forestillinger er afledt af indtrykkene; bevidstheden forstås således som en strøm af indtryk hvor forskellige associationskabende evner

³³ Landbo: "En verden til forskel", *Kritik* 121, 1996, s. 9.

gør sig gældende.³⁴ Men den nødvendige sammenhæng mellem årsag og virkning, den *sanser* vi ikke, og derfor tror Hume ikke på en rationel fornuft der har adgang til et nødvendighedens princip i årsagsforholdene i naturen, men vi danner derimod en forestilling om, hvordan det sandsynligvis hænger sammen: Vi kan generalisere os frem til hvilke årsagsforhold der har været gældende, men vi har, strengt taget, ikke sikker viden om fremtidens årsagsforhold. Vi forklarer ud fra den erfaring sanserne har givet os.³⁵

Det som får verden til at flyde ved denne opfattelse, er det faktum at intersubjektiviteten således har afgørende betydning for vores forståelse af årsagsforhold og af verden i øvrigt. Som de gamle citater også påpeger, flyder vores opfattelse af verden, i høj grad, afhængig af den omgivende diskurs. Citaterne peger i den forstand på hvorledes subjektivitet og sprog farver beskrivelsen af verden. Og samtidig viser de hvordan vores verdensbillede er en sprog- og tidsbundet størrelse.

Flydende i sin labyrint

Da Beatrice første gang oplever en birkeskov forvandle sig til en strand med palmer på få minutter, er det chokerende, men hun er hurtigt igang med at tilpasse sig de nye omgivelser:

Men måske var landskabets forvandling heller ikke så stort et chok for mig. Jeg havde altid næret mistillid til mine sanser, troet, at den stabile omverden de viste mig, var et fatamorgana. Måske er sanserne den fe, der fremkalder luftspejlingen. Hver dag havde jeg fornemmelsen af, at verden omkring mig sandsynligvis var gået amok, men at mit syn og min hørelse ikke ville fortælle mig det og snød mig til at føle sikkerhed. (s. 94)

Citatet her betoner i hvor høj grad mennesket er bundet til sine sansers perspektiv på omverdenen, og hvorledes man tilpasser sig verden i forandring. Her kan man måske tale om en erkendelse hos hovedpersonen: Hvor Beatrice før ledte efter årsagsforklaringer (fx hendes undren over Malcolms humør), bevæger hun sig senere imod den opfattelse at de er relative, og at man befinder sig i en "tankens

³⁴ Hans Fink mfl.: *Menneske, samfund, natur – indføring i filosofi*, 1993.

³⁵ Selvom Humes kritik angår sikkerhed i videnskab, er han ikke imod videnskab, og jeg ser heller ikke Pryds Helles inddragelse af Hume som en kritik af videnskab.

labyrint”. Her hvor Beatrice fortæller om tiden før ballonrejsen, ser man, med overgangen fra datid til nutid, hendes skift fra at søge forklaringer til at hengive sig til en labyrintisk tankeverden:

Mine tanker var en labyrint, og i den befandt jeg mig søgende, jeg drejede om hjørne efter hjørne uden at finde udgangen. Der findes vel ingen udgang fra tankelabyrinten, ikke før vi dør. Vi er labyrinten, vi lever i den, vi lever i os selv og kan ikke slippe fri. Det gælder bare om ikke at ville slippe fri, men være tilfreds med at dreje om hjørne efter hjørne, og for hver drejning opleve en ny stemning, et nyt tankespind. (s. 45)

Forestillingen om at befinde sig i en labyrint er også central i Inger Christensens forfatterskab, som også angår forholdet til naturen, men der synes at være en væsentlig forskel. Når Inger Christensen, med et hip til Descartes, skriver “Jeg tænker, altså er jeg en del af labyrinten,” så er det udtryk for en samhørighed med verden: “Labyrinten som en slags fælles tankegang, et møbiusbånd mellem mennesker og verden.”³⁶ Beatrice har derimod affundet sig med at være i sin bevidsthedsstrøm, og den opleves, ligesom sanserne, som adskilt fra den flydende omgivende verden.

Gennem romanen kan man måske tale om et elementært flydende grundlag som allerede markeres med det indledende citat der netop handler om vands flydende bevægelse og forvandling. Vand er grundlaget for liv, og dette grundlag er i evig forandring eller bevægelse. Det er muligvis tilfældigt, men samtidig med at vi i *Vandpest* oplever et verdensbillede som flyder, er Beatrice gennem bogen ofte forbundet med det flydende element. Hun er ganske vist også vokset op ved en fiskerihavn som det fortælles om hendes barndomsmorgen. Ungdomsaftenen foregår i badekarret hvor hun dækker sig helt med vandet. I huset hvor hun skriver, hænger et maleri med en kvinde midt i en flod med en bog i skødet, og Beatrice forestiller sig at være kvinden, når hun kigger på det. Senere går hun intuitivt ud i en sø for at stoppe ænderne i at blive skudt, og i den flydende natur elsker hun med Malcolm i den våde mose. Og selv han flyder: “Jeg rakte ud efter Malcolm med lukkede øjne og opdagede, at han var en sky. Tåget og

³⁶ Inger Christensen: “Jeg tænker, altså er jeg en del af labyrinten”, *Del af labyrinten* – Essays, 1982, s. 62.

våd. En flydende substans jeg kunne trænge igennem.” (s.100)

Midt i landskabet der hastigt forandrer sig, gør Beatrice sig nogle tanker der giver et praj om hvilke holdepunkter der trods alt findes i det flydende:

Jeg er Beatrice, tænkte jeg, ikke et landskab der kan forandre sig på under et minut. Det var mig, der sad i håndvasken som barn og hørte min far synge, mig, der hørte fiskeklokker og serverede på en restaurant. Det var mig, der kendte hver centimeter af Malcolms krop, som heller ikke var et landskab i forandring. (s. 96)

Fortroligheden med kroppen er et punkt som landskabet bevæger sig omkring, og de personlige erindringer er med til at fastholde identitet. Den del af bogen som består af Beatrices fortælling, kan således også opfattes som en form for meningsgivende beskæftigelse: at ordne sin fortid i en kronologisk kæde af sammenhængende begivenheder – på trods af verdens uorden og forstyrrelse af fortællingen. Barndommen var netop også tiden for oplevelse af en stabil verden: “Kun vi børn undergik forandringer og voksede, ellers var *verden et uforanderligt felt*, der gled gennem årstiderne.” (s. 37, min kursiv). Beatrice oplever også fortællingens helende kraft, da hun fortæller Kate den historie som hun har fået fra sin farmor: “og mens jeg fortalte, forsvandt tidsfornemmelsen, og jeg var på én gang mig selv som barn, der lyttede, og min farmor der fortalte. Jeg var hel.” (s. 102) Fortællingens styrke demonstreres også på anden vis, ved at den driver Kate til at forsøge den flyvetur i luftballonen som bliver hendes død.

Metafysisk længsel

På trods af det modsætningsfyldte forhold mellem menneske og verden, afspejler romanen også en interesse for en forbindelse mellem disse instanser. Fortællerstemmernes vekslende mellem de to poler, kan indirekte ses som en trang til at begribe virkeligheden i en sammenhæng, og her aner man en art metafysisk længsel som udtales af Beatrice og som mere indirekte findes i skildringen af hende. Under Beatrices fortælling forsøger hun, i den erindrende position, for sit indre at fremmane et landskab, et ord eller en tanke der kunne høre til i en ikke-jordisk sfære, men det lykkes ikke. Selv de rystende

naturoplevelser har hun efterhånden accepteret som kendte fænomener. I stedet kastes hun tilbage og mærker sin egen krop, og alligevel spørger der en spørgen efter noget mere:

Som alle spørger jeg til det kropsløse, til ukendte dimensioners eksistens. Livet ligner månen, altid den samme side beskinnet af lys, den anden side bortvendt, ukendt, mørk. Uden for mit vindue vokser et pinjetræ, det er alt, jeg kan se. (s. 110)

Fornemmelsen af at der hinsides sanserne og sproget findes en anden virkelighed, skinner her igennem, men der gives ingen svar, kun en anelse. Man kan se det som en søgen eller en længsel efter en troværdig forbindelse mellem sansernes fænomenverden og den objektive virkelighed. En parallel til dette forhold berøres i en beskrivelse af Beatrice hvor en sammenfiltret synsvinkel både registrerer objektive kropsfunktioner og bevidsthedens subjektive sansninger, erindringer, forestillinger og tidsspring:

Balancenerven signalerer: Du står. Altså står jeg. Med fødderne halvt begravet i mudder, regnen har lavet i min have. Fødderne langt fra hinanden, øjnene lukkede; væsketråde driver ned over nethinden. Fra mine skuldre hænger en kappe, knap synlig med lukkede øjne, men usynlig med åbne. Den drypper af farvede glimt, af erindringer: Græsset så tæt på barnets øjne, det er opslugt af at finde de spredte perler; jeg som barn, svævende, en dis mellem de voksne, som den svævende dame i det cirkus [...]

Jeg blev dis igen i Agnes' og Mikael's hus, hyllede mig i kappen og gled under dørfyldningen, ned af trappetrinnene; klistrede til stenene udenfor, forsøgte at gå gennem græsstrå, men måtte opgive og vige udenom; hvirvlede lidt i hjørnerne hvor jeg var koldere, udstrakt. (s. 110-111)

Hvor der ellers er fokus på en skæbnesvanger konfrontation mellem subjekt og objekt, så foregår der i denne menneskeskildring snarere en tilnærmelse. Det er et karakteristisk træk for Pryds Helles personer at de lades med betydningsmættet gådefuldhed, og at de altid beholder en sidste rest af ubestemmelighed, som Kirsten Landbo bemærker i sin gennemgang af forfatterskabet. Og hun tilføjer at forfatteren i sine litterære universer netop skaber "en ny metafysik, en fornemmelse af noget større, hemmelige sammenhænge, noget usprogligt, den vir-

keligt virkelige virkelighed.”³⁷ Eller hun nærmer sig den objektive verden bag sansernes fænomener som måske aldrig er tilgængelig fra en menneskelig synsvinkel. Det er den samme forestilling om en bagvedliggende eller ubemærket “verdens sammenhæng” som er på spil i *Men Jorden står til evig tid*.

³⁷ Landbo, *Kritik* 121, 1996, s. 11. Landbos gennemgang er til og med *Vandpest*.

3. Men Jordan står til evig tid

I denne roman fortsættes der til dels hvor *Vandpest* slap. De apokalyptiselignende tilstande har Beatrice lagt bag sig, Malcolm er død, og deres datter Iris er nu den centrale person. Den punktvis sideordnede synsvinkel, som vi mødte i *Vandpest*, er blevet til en gennemgående struktur der lader romanen forløbe i mere eller mindre adskilte spor, hvor naturfænomener træder frem side om side med personerne, storbyteknologi og engle. Hvor *Vandpest* er formet i to tekstspor, men med fortællingen som den dominerende del, da er *Men Jordan står til evig tid* opsplittet i en hel række af sideordnede spor, som i højere grad optrævler centralperspektivet og forskyder den samlende instans mod en position uden for værket.

Man besøger også i denne roman mange skiftende rum, uden at det er geografisk konkretiseret. Hvor *Vandpest* overvejende betonedede menneskets problematiske forhold til naturen, er der i denne roman i højere grad fokus på neutrale stofflige og strukturelle *forbindelser* mellem menneske og natur. Dét er den røde tråd i den følgende gennemgang af *Men Jordan står til evig tid* som med sin titel signalerer det vide perspektiv og kan læses som en kommentar til den truende apokalypse i *Vandpest*.

Roman i spor

Romanen er komponeret i forskellige spor eller punkter som er markerede med overskriften *Englene, Byen, Thomas, Landskabet*, og de optræder i forskellig rækkefølge over én eller nogle få sider. Personerne i den fremadskridende fortælling³⁸ optræder oftest i sporene, men er også nogle gange helt fraværende, således at den omgivende verden, som findes uafhængigt af mennesket, træder særlig markant frem i romanens virkelighed.

Det "rene" personplot, som på traditionel vis handler om menneskelige relationer, får handlingen til at skride tidsligt fremad imellem

³⁸Når jeg i det følgende taler om *fortællingen*, menes der den fremadskridende handling mellem personerne som til dels er i kontrast til de mere stillestående *beskrivelser* i de forskellige spor.

de mere stillestående punkter af beskrivelser i sporene, og det er markeret med bogstavs-illuminationer der bl.a. indeholder engle, fostre, fugle, fisk, vand og timeglas. Tegningerne signalerer en påmindelse om at fortællingen mellem mennesker er én dimension blandt andre i verden; ligesom fortællingen er flettet ind i de fleste af romanens andre tekstspor som har fokus på virkeligheder *uden for* handlingsgangen.

Personplottet består hovedsageligt af Iris og Annas forelskelse i deres fælles sanglærer Thomas. De to piger vokser op sammen og modtager undervisning i Beatrices hus af Thomas. Efter nogen tid flytter Iris ind til byen for at bo hos Thomas. Hans livsprojekt er at skabe Iris' stemme og gøre hende til stjerne. Forholdet begynder imidlertid at halte, og Iris rejser væk for en tid hvor hun har en elsker; imens har Thomas et kortvarigt forhold til Anna som han ved samme lejlighed gør gravid. Anna begår senere selvmord. Thomas og Iris fortsætter deres samliv, men det bliver aldrig det samme, og således lakker handlingen mod enden indtil den overraskende slutning som vi gemmer lidt endnu.

Der kunne siges mere om handlingen som gennemspiller nogle almene konflikter omkring forelskelse, jalousi, hævn og skæbne, og jeg yder måske ikke fortællingen mellem menneskene retfærdighed ved at forenkle således, men det er den vinkel som her er valgt, og desuden inviterer romanen selv til denne læsning pga. af de sideordnende spor som vikler forskellige virkeligheder ind imellem personplottet.

For en fænomenologisk betragtning svinger læsningen mellem oplevelsen af det fragmentariske og det sammenhængende. Eller mellem verdens uoverskuelige mangfoldighed og demonstrationer af at der findes grundlæggende stoflige og strukturelle sammenhænge, hvor den menneskelige virkelighed er infiltreret i et større netværkliggende system af teknik, kultur og natur som der både afdækkes og antydes sammenhænge mellem. Disse sammenhænge vil jeg ride op i den følgende gennemgang af hvert spor – i stedet for at fokusere på personernes fortælling.

Englesporet

er det mest autonome i forhold til resten af romanen; her optræder personerne i meget begrænset omfang, mens der er vægt på forskellige engle som repræsenterer et bredt udsnit af virkeligheden. Der er engle

for fuglene, vreden, hukommelse, undfangelse, regning. Engle som fører sjælene fra paradiset frem til fosterlivet. Engle for tilfældet, bjergene, helvedets køkkenchef; for vandinsekterne, mad, himlen, poesien, regnen, floderne, morgengryet, tavsheden, dagen, tordenvej, hagl, glemsomhed, moral, fiskene, fremtiden, tålmodighed, angsten. Engle for aborter, den frie vilje, skovene, afgrunden og videnskaben. Beskrivelsen af englene danner på kompositionens niveau en række forholdsvis selvstændige punkter, som dog har forbindelse til menneskelivet, og nogle steder trækkes der tydeligt en tråd til personplottet. Når fx Iris erindrer barndommen, uden for den fortalte tid, præsenteres hukommelsens engel, Zadkiel umiddelbart forinden. Andre gange er der ingen klar forbindelse.

Englene lader til at repræsentere en slags principper for almene ingredienser i verden. "At disse underliggende skematikker kaldes engle – fordi de både er usynlige og tilstede – det er blot en poetisk omskrivning af det gode gamle ord struktur.", som Britta Timm Knudsen skriver.³⁹

Landskabssporet

danner også punkter på fortællingens fremadskridende linie. Nogle af punkterne er helt uafhængige af handlingen og bryder dermed totalt handlingens fremadskridende tid ved at flytte synsvinklen ud i naturen. Her laver en anonym fortæller nærmest en ny beskrivende begyndelse der langsomt bliver til sætninger: "En stubmark. Morgendis. Luften er tung af væde. Himlen er koksgrå, men langsomt blandes en hvid, krystalliseret farve i det grå. Som om himlen var en sø, jorden spejlede sig i." (s. 20)

I stedet for at beskrivelsens næsten globale perspektiv nu relateres til et menneske placeret i naturen eller at et menneske beskrives, da zoomes der i stedet ind på et mikrounivers hvor trikiners liv i dyretarme breder sig i en naturfaglig beskrivelse over en side! Det lyder således: "Ungerne spredes i hamsterens krop, nogle med lymfestrømmen, andre med blodstrømmen, og de finder et sted i værtsdyrets stribede muskulatur, hvor de kan sætte sig fast og vokse." (s. 21) Sådanne brud virker stærkt fragmenterende og mystificerende pga. den manglende sammenhæng med handlingen. Som i *Vandpest* sprænges den form der kun er centreret omkring den menneskelige

³⁹ Britta Timm Knudsen 1997, s. 75.

handling, og vi mindes igen om det omgivende som ikke kun er kultur og samfund, men også dyr og natur. Der er således en vidtfavnende naturfaglig inspireret synsvinkel til stede som modarbejder den traditionelle fortællings fremadskriden. Men hvor synsvinkelskiftet i *Vandpest* meget distinkt markerer kontrast mellem menneske og natur, da er de resterende landskabsspor i relation til det menneskelige, fx ved at opholde sig omkring synet:

Bag de grønne blade danser et kor af grønne farvestråler, som er de eneste stråler, bladet har ladet passere igennem sig, og bag himlens flade danser et kor af lysende blå farvestråler.

Det er farvernes dans i øjet. Øjets farvede dans, der hopper fra blad til himmel, og tilbage igen, uden at kunne finde hvile. (s. 61)

Man bemærker hvorledes denne naturfaglige fortæller varierer sproget mellem den objektiverende beskrivelse af trikinerne og den mere lyriske som anvender en dansemetafor for lysets stråler og synets skiften. Metaforen foretager også en art sammenvævning af øjet og naturen som betoner sansernes direkte forbindelse med verden.

I de fleste dele af landskabssporet optræder Thomas hvilket, i nogen grad, forbinder disse stillestående beskrivende dele med personfortællingen, og således sammenvikles menneske og natur i skæringspunktet mellem beskrivelse og handling. Et landskabsafsnit begynder fx med omtalen af et træ via menneskelige egenskaber som latter og vilje, "Træets hjerne, barken, der forgrener sig, så træsaften kan sive ud til de mindste bladknopper, som ler, når bladene hvirvles rundt i luften og som en sky driver afsted med vinden" (s. 78)

Men antropomorferingen vendes også til at naturens "egenskaber" kan genfindes i mennesket: Træet er "en sort silhuet, mægtigt og fuldt af korkceller og saft og væv. Det ligner i høj grad Thomas' hjerne." (s. 79) En sammenligning der peger på mennesket som del af naturens evolutionære udvikling der grundlæggende udspringer af det samme stof og gentager naturens former i mennesket. Men på trods af disse sammenlignelige strukturer og sansningens nærhed med verden, så skiller den menneskelige bevidsthed, som man møder den hos Thomas, sig også kraftigt ud fra omverdenen.

Menneskesporet

kunne man kalde det spor Thomas har fået tildelt ved siden af de andre. Her oplever man også romanens eneste jeg-fortæller, selvom den ikke konsekvent repræsenterer Thomas. Sporet præsenterer hovedsageligt Thomas alene med tanker tilknyttet handlingen, og på den anden side trækkes der væk fra handlingen ud mod større sammenhænge, idet han befinder ude i landskabet som regel liggende i græsset med tanker som fx:

Der findes to sækformede muskler i verden – mit hjerte og så universet. De trækker sig begge sammen med regelmæssige mellemrum, de vider sig ud og sender blod og stjerner rundt i deres baner. (s. 165)

Hvor landskabssporet har fokus på naturen og så indlemmer mennesket, er der i dette fokus på Thomas' tanker om bl.a. naturen. Det ovenstående citat benytter en heftig analogi mellem hjerte og univers der kan læses som en forestilling om at universets struktur (!) går igen i mennesket. Men læser man videre fremstår det nærmere som en ironisk udstilling af menneskets tilbøjelighed til at se sig som universets centrum: "Min hjertemuskel styrer universets, det er livets opretholdelse, det gælder, og hvis jeg dør, er det slut." (s. 165). Og videre lyder det: "Der er ingen andre mennesker på jordkloden end mig" (s. 166)

Thomas leverer flere brikker til beskrivelsen af mennesket. Her møder vi ham første gang: "Jeg er et mysterium for mig selv, tænker Thomas, mens han ligger på skrænten af søen." (s. 15) Der ikke tale om et selvrådende subjekt som suverænt behersker den ydre eller indre natur, men nærmere et bevidst jeg der er mystisk forbundet med sin krop:

Jeg ved ikke, hvad det jeg er, der tænker jeg; andet end en rede af tid, tilfældige strå hentet rundt omkring, og en masse flagren om af vinger og spidse næb og forsøg på at løfte sig, som mislykkes. Mit jeg. En sky på en himmel. En himmels selv. Og jern. Og alle disse fjer, der basker uordenligt rundt.

Mine svedporer udfører deres afsondringer, lige meget hvad jeg tænker om dem. (s. 15)

Billederne til at tilnærme sig menneskets indretning hentes fra naturen og afspejler den overordnede komposition hvor den menneskelige

fortælling er viklet ind i omverdenen, som igen peger på en opfattelse af mennesket som et naturvæsen. Dette er karakteristisk for Pryds Helles sprogbrug; i *Vandpest* skriver Beatrice fx også: "Jeg er en ø af erindring".⁴⁰

I overensstemmelse med den udprægede fysisk/biologiske beskrivelse der anvendes på personerne, er deres handlinger ikke skåret over nogen velkendt psykologi-skabelon som man kan forklare dem ud fra. Fortælleren afstår også fra at meddele denne indsigt, men befinder sig i stedet på et kropsligt niveau med de mange "indre syn" i blodbaner og hjernevindinger. Mere markant end i *Vandpest*, anvendes objektiverende beskrivelser som vikles ind i personernes fænomenologi. Her betragter Thomas gennem vinduet Iris og Anna komme nøgne ned ad trappen, og efter beskrivelsen af deres kroppe lyder det således:

Thomas' blod fik travlt, det fór frem og tilbage mellem hans hjerne, hvor billedet af de to nøgne pigers kroppe blev mejslet ind i en hjernevinding, og hans køn, som bankede mod bukselinningen. De havde siden befundet sig sammen i hans begær, ved siden af hinanden et sted i hans blod, altid nøgne i nervemønstret.
(s. 157)

I dette eksempel lurer der måske en anelse humor fra forfatterens side, og en lyst til at beskrive anderledes end den traditionelle psykologiske. Men brugen af ord som natriumkalium-pumpen, hjernebark og nervebaner (s. 207) mfl. er markant, og det trækker opfattelsen af mennesket i retning af det stykke kropslig natur som danner grundlag for bevidsthedsmæssige oplevelser. Disse naturvidenskabelige fagudtryk anvendes måske både som en udvidelse af de æstetiske udtryksmidler, som en forfriskning i sproget, en afløser for det psykologiske sprogs indlevelse, men det er også med til at pege på sammenhænge mellem mennesket naturen – på trods af at bevidsthedens oplevelse af at være på afstand. I de afsnit der foregår i byen, følges den stofflige udveksling med det omgivende, og her gives perspektiver på hvor omfangsrig denne forbindelse med det omgivende er.

⁴⁰ Sprogbrugen er at finde i flere af Merete Pryds Helles tekster, fx i artiklen om Henrik Bjelke i *Passage*, nr.18/1994 og i sonetkransen i *Brøndums Encyklopædi*: "Månen hæver højt, den er Jordens jeg./Et jeg er ellers en lysende uvejrspanet,/der står kilometer uden for selve kroppen,/men hiver og trækker i vandet som polers magnet." (s. 38).

Bysporet

afdækker især forskellige forbindelser som ikke umiddelbart er synlige. Her foregår overgangen mellem teknologien og det menneskelige næsten umærkelig:

Der tændes og slukkes for elektriske kontakter. Det er et elektrisk kredsløb, et digitalt net, der spænder sig ud gennem telefonledninger, modemer, computerskærme, øjne. Elektronernes kredsløb forsøger at koble sig sammen til én strøm af informationer, der downloades og granskes. Og lægges ind i smalle eller brede erindringsspor, hvor nervecellerne står og slår til og fra og danner et mønster. (s. 167)

Det elektroniske kredsløb findes både uden for og inden i mennesket. Det er ikke en sammenhæng der almindeligvis synliggøres i bevidstheden, men med denne beskrivelse ledes man til forbindelser mellem rum der er uden for den sanselige verden. Det er således også en ganske utraditionel bevægelse som foregår ved at følge elektriciteten, hvor man ledes ad veje der ikke er almindeligt tilgængelige i hverdagslivets fænomenverden.

Andetsteds følger man en telefonsamtale vej gennem ledningerne. Manden der taler, græder salte tårer, og som ved en association ledes man til en anden salt strøm: det vand ude i byens kraftvarmeværk som skaber den strøm der skal til, for at mandens kæreste kan tænde lampen på bordet. Elektriciteten er også her i konkret forbindelse med det menneskelige:

Den elektriske strøm i hjernen holder af ledningsnettets elektriske strøm. De neuroner, hjernen består af, forbinder sig tæt og fostrer mareridt og klarhed. Bevidsthedens lys, en elektrisk kontakt, der tændes og slukkes og ved kemisk energi overgår til en anden kulstofforbindelse. (s. 115)

Eksemplet her angår personer som ellers ikke er integrerede i personhandlingen, og det bidrager yderligere til at pege på byens mangfoldige elektroniske forbindelser som almene forhold. Efter en opremsning af byens elektroniske netværk, slutter det lille selvstændige afsnit med en perspektivering af de forbindelser der er bragt på bane:

Netværket er byens hornhinde, et lysende øje omgivet af væsker, af salt. Øjet er forbundet til hjernens elektroniske strøm. En impuls farer afsted. De elektromagnetiske hvirvler er et nervebundet bag byens pupil. (s. 115)

Dette billede, som metaforisk forbinder by og øje, bygger på konkrete fysiske forbindelser mellem kultur og natur, og i stedet for at adskille de to, genfindes i kulturens teknologi en variation af naturens organiske frembringelse, øjet. Sammenligningen lægger således også op til en forestilling om kloden eller naturen som en art hjerne der får øje via byen. Og i denne verdens strukturelle sammenvævedhed kan kultur og teknologi forstås som en særlig form for natur der antager en variation af de menneskelige organiske former. Den menneskelige hjerne, som frembringer teknologien, beskrives som diverse kemiske og elektriske baner, mønstre, systemer, og netværk der har strukturel lighed med og er i stofflig udveksling med det større teknologiske netværk – som igen er vævet ind i naturens større netværk der engang har frembragt mennesket...

Et lignende afsnit kredser om elementet vand. "Det er vandet. Under jorden. Under byen. Det risler. Det pibler. Det siver. Grundspejl. Underjordiske vandledninger. Broncerør." (...) (s. 136 f.) Man følger nu vandet fra jorden gennem ledninger til vandværket og ud i pumper og haner og cisterner. Samtidig regner det, og hovedpersonen går gennem regnen. I en suggererende stil beskrives mange former for vandledninger, vandholdige ting og forskellige former vandet kan antage. Vandets vej til badekarret hvor det kommer i kontakt med kroppe. Der laves mad af vandet som kroppen indtager. Kroppen elsker om natten med en anden og bliver tørstig; drikker mere vand. Kroppene sveder og afgiver damp til rummet. Elskereren åbner vinduet om morgenen, og dampen blander sig med tågen og bliver en regnsky...

Det er en demonstration i fotosyntese, en konkret biologisk proces, et kredsløb som væver sig ind i kroppen og igen forvandles til natur, eller måske rettere bevæger sig på de forskellige niveauer af natur fra elementerne, over menneske, til kulturens teknik og tilbage igen. Samtidig en påmindelse om det fysiske grundlag for hele eksistensen, en demonstration af grundlaget for liv eller af dets sammenvævedhed med den øvrige natur.

Romanens og virkelighedens netværk

På flere niveauer er romanen en form for netværk. Kompositorisk er de forskellige spor sammenviklede i den umiddelbare læseoplevelse idet man skifter tilfældigt mellem sporene. Man veksler mellem fiktionens forskellige virkelighedsniveauer som er til stede samtidig. Sporene er i nogen grad autonome, samtidig med at de i vekslende grad indgår i en betydningsmæssig sammenhæng med helheden. Dette komplekse væv mimer de mange demonstrationer af stoflige sammenhænge mellem menneske og verden. Altså sammenhænge mellem biologiske, sociale, teknologiske og fysiske virkelighedsniveauer hvor der findes mere eller mindre autonome dele, fx mennesket, som også indgår i en stofudveksling med sin omverden.

Ligesom netværksstrukturen gentages i de mange stoflige sammenhænge og i den overordnede organisation af kompositionen, foregår der også en vekslen mellem synsvinkler, fra ét spor til et andet, fra ét virkelighedsniveau til det næste. Det er med til at understrege, hvor mange andre perspektiver der formodentlig findes end det menneskelige. Og denne vekslen danner et mønster af synsvinkler lige fra trikiner der lever i dyretarme, over vandets fotosyntese og selvfølgelig til menneskers syn på sagerne. Som små verdener inden i den hele verden som romanen søger at finde en form på. Virkeligheden fremstår således som en mængde større og mindre netværk der er indlejret i hinanden, og samtidig peger værket måske i sidste instans på at det selv, i kraft af sin struktur, er indlejret i de mange sammenhængende niveauer.

I romanens slutning gentages på drastisk vis, og nok ikke uden ironi, endnu en synsvinkelforskydning, idet handlingens rum simpelthen bryder sammen, fordi det viser sig at englenerne er i færd med en undersøgelse af menneskene. Det fortællingens plot man har fulgt, viser sig med al tydelighed at være en verden inde i en større verden:

Så så han, intetanende, uforstående, englenerne komme som hvide luftige kugler af ild, hvis lange hvide skumomkransende fingre gled ned over byen Olea og gravede den fri af sit fundament og løftede den op i det bølgende blå lyshav, hvor byen forsvandt i en revne mellem to luftklipper. (s. 220)

Thomas ser byen blive løftet op og placeret bag en glasplade ved siden af andre byer, hvor de bliver studeret videnskabeligt af englenerne. Englenerne, der kan betragtes som repræsentanter for en alvidende position,

har hele tiden været klar over handlingens snævre virkelighedsrum, og man kunne forvente at romanens mere eller mindre splittede dele nu kunne sammenbindes af englenerne – der jo også med videnskaben i nogen grad kan opfattes som en moderne erstatning for Gud. Men de forskyder under deres undersøgelse af menneskene igen perspektivet, da de også må erkende at “Der må være noget som er større end os” (s. 220).

Således peges der selvfølgelig ud mod den metabevindte forfatter som har konstrueret hele den fiktive verden, men også mod en art guddommeligt synsvinkel som er nødvendigt for at den virkelige verdens totale sammenhæng kan overskues. Englenerne studerer menneskelivet, og de erkender at der må være noget som er større end dem, men de kan ikke gribe det på trods af deres mikroskoper. På lignende vis fremstiller *Men Jorden står til evig tid* forskellige virkelighedsniveauer, demonstrerer sammenhænge imellem dem, men afholder sig fra at indtage den metafysiske position der kan binde alle trådene sammen i en (romantisk) enhed. Afslutningen *peger* mod et sådant punkt, men hentyder samtidig til at det ligger uden for det menneskelige perspektiv. Dermed synes romanen i samme åndedrag at afvise muligheden for at mennesket kan indtage en synsvinkel der giver denne overblikposition. Netop fordi virkeligheden er dette netværk som mennesket, pga. sin indviklethed i, (muligvis) ikke kan få et fuldstændigt overblik over – selv om vi nok kan opnå en god udsigt.

Romanform og verdensbillede

Den overordnede kompositoriske sammenfletning af et *fortællende* personplot og stillestående poetiske *beskrivelser* knytter an til nogle litterære tendenser hvor genre og verdenssyn hænger tæt sammen: Den norske punktroman, Den ny Roman i 1950'ernes Frankrig og romantikkens poetiske prosaform.

Punkt og linie

Som vi har berørt, er den formmæssige side af *Men Jorden står til evig tid* helt karakteristisk og uadskillelig fra den model af virkeligheden, jeg hævder, der tegnes.

Kjærsti Skjeldal⁴¹ skriver i en artikel om den norske punktroman at den typisk placerer sig som en undergenre et sted imellem hovedgenerne lyrik og epik – uden at tilhøre nogen af delene, men der anvendes virkemidler fra de store genrer som i fusionen skifter karakter. *Men Jorden står til evig tid* hælder mere i retning af romanen end denne definition, så man kan nærmere tale om en placering i grænselandet mellem punktroman og roman, da der nemlig alligevel er flere karakteristiske ligheder med punktromanen.⁴²

Betegnelsen punktroman er paradoksalt selvmodsigende, fordi “punkt” defineres som en prik, plet eller et mærke uden udstrækning, imens “roman” har en fortæller der gengiver et hændelsesforløb som strækker sig over tid i en linie. Punktromanens karaktertræk er altså både kontinuitet og brud på denne. Forskellige, mere eller mindre, autonome tekststykker er på spil, de skærer hinanden og henholdsvis bryder og binder sammen. Skjeldal skelner, i sit forsøg på at indkredse genren, mellem teksternes *metaforiske* dimensioner som det der skaber punktet, og det *metonymiske* i samme tekst som sørger for en art sammenbinding af tekststykkerne i episk, lineært lignende forløb.

Det forholder sig lidt anderledes i *Men Jorden står til evig tid*. Her er der tale om “rent” fortællende episke tekststykker (det fortællende spor) som genremæssigt lægger sig op ad romanen. Men kontinuiteten mellem disse tekststykker brydes af tekster (de forskellige spor) der netop er mere stillestående beskrivelser som i forskellig grad henholdsvis er autonome og i forbindelse med fortællingen, hvilket vi allerede har berørt tidligere (særligt i landskabsafsnittet). Fortællingen er, typisk for det episke forløb, fortalt i datid, hvorimod de brydende spor er holdt i nutid, lyrikkens hovedtempus som anvendes i mange punktromaner. Det repræsenterer typisk tiden lige nu eller det som altid gælder, “præsens ekskluderer derfor strengt taget forløb i form af kronologi og kausalitet.”⁴³ Disse spor er typisk mere præget af metaforisk billedsprog som tenderer det poetiske med korte mættede sætninger; et enkelt sted er der endda slået helt over i metriske strofer som rimer (s. 89) Både i landskabs-, by- og englesporet er der sådanne beskrivende afsnit.

⁴¹ Kjærsti Skjeldal: “Det voksne barn må have et navn”, *Den blå port* 36/1996.

⁴² Christina Hesselholdt eksperimenterer på lignende vis med generne. Hendes tre sammenhængende romaner *Køkkenet, gravkammeret og landskabet* (1991), *Det skjulte* (1993) og *Udsigten* (1996) tegner en genreforvandling fra punktroman til (måske næsten) roman.

⁴³ Skjeldal s. 17.

Skjeldal bruger udtrykket “perler på en snor” som et enkelt billede på punktromanen. Det metaforiske, det poetiske billedsprog, det vertikale, er det som fastholder perlen som en autonom del af smykket (værket), imens metonymien, det episke, det lineære, det horisontale gør perlen i stand til at sidde på en snor sammen med andre perler. For punktromanens vedkommende holder læseren selv fast i snoren ved at forbinde punkterne. I *Men Jordan står til evig tid* er snoren trukket i kraft af det fortællende plot, og det er grunden til at den placerer sig et sted mellem roman og punktroman. Jeg mener at man i denne forbindelse også kan sondre frugtbart på et mere generelt plan mellem snoren og perlen som spillet mellem fortælling og beskrivelse, det kommer vi tilbage til.

Der kan fremhæves endnu en iagttagelse som knytter an til punktromanen: Som vi så i forrige afsnit, udstilles det skabtes vaklen med slutningens understregning af personernes fiktive konstruktion. Det træk peger Skjeldal også på: “Intrigens position som mulighed og personernes status som forslag til personer er et karakteristisk træk ved mange punktromaner,”⁴⁴ Personerne er netop ikke gennemført psykologiserede og serveret klar til entydig forståelse eller fortolkning, men er i højere grad åbne for læserens medskaben, og det kan, som slutningen, medvirke til at lede opmærksomheden mod problematisering eller refleksion over receptionen af værket – som også punktromanens form generelt gør, fordi den i sin udformning undergraver vores vante opfattelser af faste genrer. Og vores opfattelse af genrer knytter sig til vores forståelse af verden:

Genrer er klassifikationskategorier for tekster, men tekster siger noget om menneskers måde at anskue verden og tilværelsen på, genre er derfor ikke bare et begreb til kategorisering af litteratur, men også til opdeling af verden og vores tilgang til at forstå den.⁴⁵

Og Skjeldal tilføjer at når en genre etableres, ændres eller forsvinder, så siger det ikke kun noget om selve litteraturen, men ligeså meget om social, kulturel og historisk perception.

Hvordan mødet med genrebrydende litteratur ofte er behængt med forventninger og konventioner, viser fx litteraten Søren Schous an-

⁴⁴ Skjeldal s. 16.

⁴⁵ Skjeldal, s. 19, støtter sig her til Paul Hernadi: *Beyond genre*, 1972.

meldelse⁴⁶ af *Men Jordan står til evig tid*. Han beklager sig over at bogen ikke fortæller hvorfor personerne gør som de gør, og at man ikke lærer dem at kende, men han ser at læseren er sat "på et væld af udfyldningsopgaver". Og på det grundlag skrottes romanen: "men hendes skitseagtige oplæg overbeviser aldrig om, at det er ulejligheden værd." Netop fordi, det som Schou (med et hint om hans forventninger) kalder "det mest hverdagsrealistiske lag", ikke lever op til hans forestilling om en roman.

En anden kritiker, Steffen Hejlskov Larsen kan heller ikke rigtig forlige sig med 1990'ernes tendens til at blande lyrik og prosa hvilket simpelthen får ham til at konkludere: "Mange unge forfattere fra 90'ergenerationen deler tydeligvis en oplevelse af den moderne tilværelse som usammenhængende, fuld af meningsløse handlinger og afsind."⁴⁷ Hejlskov Larsen savner en alvidende fortæller der kan skabe sammenhæng i det fragmenterede, men han overser i sit savn at genreoverskridelsen på et fundamentalt niveau drejer omkring både det fragmentariske og det sammenhængende.

Selvom *Men Jordan jorden står til evig tid* tager sig fragmentarisk ud på et umiddelbart niveau, er der ved et nærmere eftersyn tale om en demonstration i forskellige former for sammenhænge på en art skala mellem autonome tekststykker og kronologisk fortælling. Samtidig er der en gennemgående bestræbelse på at afdække sammenhænge som netop ikke er synlige i det "mest hverdagsrealistiske lag". Solvej Balle skriver (måske inspireret af Marleau-Ponty) i sin opregning af menneskelige grundvilkår:

Uanset hvad vi gør, vil vores sanser ikke kunne rumme selv den mindste genstand i sin helhed, den vil altid have en bagside. Ligesom rummet altid vil være unæeligt. Vi kan bevæge os i verden, men der vil altid være noget vi ikke har adgang til.⁴⁸

Dette at tingene for vores sanser altid vil have en skjult bagside, er måske et ganske godt billede på hvilket grundvilkår *Men Jordan står til evig tid* skriver sig op imod, men samtidig afdækkes der nogle sammenhænge som let overses i den hverdagsrealistiske roman.

⁴⁶ Søren Schou: "Iltfattig prosa", *Weekendavisen*, 29/11-1996.

⁴⁷ Steffen Hejlskov Larsen: "Hybrider i 90'er-litteraturen", *Kritik* 121, 1996.

⁴⁸ Solvej Balle: "Kulturens møblement – og naturens", *Vinduet* Årg. 48, 1994.

Fortælling og beskrivelse

Merete Pryds Helles prosa er i ovenstående perspektiv en art realisme som griber fat i nogle grundvilkår for vores daglige virkelighed. En anden måde at gribe virkeligheden an på end en normativ realisme à la den store samtidsskildring som flere kritikere jævnligt kalder på – understøttet af et litteratursyn der, som Georg Lukács', bl.a. insisterer på en episk fortælling der gestalter et individualpsykologisk udviklingsforløb forstået som et historisk erfaringsrum.⁴⁹ Derimod er både Solvej Balles og Merete Pryds Helles prosa beskæftiget med at undersøge de forhold der ligger til grund for den fortælling som “den store samtidsroman” handler om.

Charlotte Engberg har forsøgt at forfølge hvad der sker med den litterære tekst når vægten skubber sig fra det narrative over mod beskrivelsen, når teksten bliver til et billede som standser det handlingsmæssige forløb. Netop for Lukács er det beklageligt, når der i romanen, fx hos Zola og Flaubert, findes beskrivelser af ting som ikke har noget med personerne at gøre. Den beskrivende metode er for Lukács simpelthen umenneskelig, og Engberg beretter om hvorledes *beskrivelse*, har været henvist til en underordnet plads i litteraturkritikken:

Beskrivelser er ofte blevet opfattet som noget, man kunne springe over, eller ligefrem noget, der “egentlig” ikke hører med til skønlitteraturen, men snarere tilhører videnskabelige eller belærende skrifter. Hvis læsningen hovedsageligt går efter plottet, som Peter Brooks mener det er tilfældet, så vil læseren være tilbøjelig til at læse hen over beskrivelsens detaljerigdom, ivrig efter at komme videre i historien.⁵⁰

I *Vandpest* bliver den videnskabelige beskrivelse godt og grundigt infiltreret i det litterære sprog, og netop trangen til at høre den traditionelle historie om mennesker afbrydes af “umenneskelige” landskabsbeskrivelser der påkalder sig så meget opmærksomhed at det beskrevne pludselig bliver væsentlig for personerne i handlingen. I *Men Jorden står til evig tid* varierer beskrivelserne mellem at være integreret i fortællingen og bringe synsvinklen væk fra fortællingen, hvormed den litterære synsvinkel åbner sig til også at omfatte verden omkring fortællingen.

⁴⁹Jvf. Charlotte Engberg: “Billedets ekko i teksten”, *Gensyn med realismen*, 1994, s. 245-46.

⁵⁰ Engberg 1994, s. 251.

Den deskriptive realisme som Zola og Flaubert praktiserer, bliver i 1950'erne taget op igen af bl.a. Robbes-Grillet. Hans projekt er "at gøre romaneksperimentet til et stykke naturfilosofi."⁵¹ Som vi har berørt, arbejder Robbes-Grillet med en objektiverende kameraføring der som vekslende synsvinkel nedbryder forestillingen om narrativ tråd. Med betegnelsen "Den ny Roman" omtaler han dem der "søger efter nye romanformer, som kan udtrykke (eller skabe) nye forhold mellem mennesket og universet – alle dem, der er interesserede i at skabe romanen, dvs. skabe mennesket."⁵² Kort sagt, mener han at den traditionelle roman, med mennesket i centrum af en fortælling fra begyndelse, midte og til slut, er tilbøjelig til at fastholde et utidssvarende verdensbillede med mennesket som verdens centrum og naturens behersker (Robbes-Grillet, s. 23-24). Robbes-Grillet tilstræber således at beskrive tingene i verden som bare værende, uden at tillægge dem betydning. Man kunne, endnu en gang, sige at det, som hos Pryds Helle og Solvej Balle, er en interesse for *virkelighed* i stedet for *hverdag* som vi umiddelbart kan genkende.

Ved at ombryde fortællingen med beskrivelse af tingene, forrykkes læserens fokus mod verden omkring mennesket, hvilket ikke er udtryk for et fast, men et åbent og søgende verdensbillede. Forholdet til verden omkring os er ikke én gang fastlagt, men i bevægelse bl.a. i kraft af de betydninger vi tillægger den: "Det er materien selv, som på én gang er fast og ustabil, på én gang nærværende og drømt, fremmed for mennesket og uophørligt i færd med at opfindes i menneskets tanke."⁵³ For Robbes-Grillet er litteratur derfor heller ikke noget der skal skæres til efter genrekonventioner, men et rum for eksperimenter som kan afføde et syn på verden, som først foreligger når værket er skrevet. Det er frugtbart også at se Pryds Helles romaner i dette perspektiv, som en søgen efter et syn på verden, i stedet for en mislykket roman der ikke lever op til genrebegreber og forventninger.

⁵¹ Britta Timm Knudsen: "Optisk realisme", *Gensyn med realismen*, s. 264.

⁵² Alain Robbes-Grillet: "Hvad er formålet med teorierne?", *På vej mod en ny roman*, 1965, s. 9.

⁵³ Robbes-Grillet: "Tid og beskrivelse i vor tids prosa", *På vej mod en ny roman*, 1965, s. 138.

Romantikens roman

Forventningen til romanen som et, helst ubrudt, episk forløb, er en fasttømret størrelse som jo nok også har sin berettigelse i fortællingens forførende indbildningskraft. Solvej Balle benytter dette i sine beretninger til at sende læseren med ind i personernes projekter, men lader så på mere underfundig vis fortællingen blive undergravet af andre fortællerstemmer. Hvis ikke fortællingen havde denne forførende kraft til at fremstille verden, ville de beskrivende dele hos (Robbes-Grillet og) Pryds Helle heller ikke virke så stærkt på læseren.

Marianne Stidsen sporer denne splittelse mellem det episk fremadskridende og det poetisk stillestående helt tilbage til romantikken, og giver eksempler på anmeldernes bekymringer og nedadvendte tom-melfingre til Pia Juuls poetiske roman *Skaden* (1990) – og i øvrigt tidens blanding af poesi og prosa fremfor den store samtids- eller generationsroman⁵⁴.

Allerede romantikerne Schlegel og Novalis gør op med de klassiske genrebegreber og definerer romanen som et spil med former efter poetens for godt befindende. Og dette spil afføder “læren om romanens *poetiske prosaform*.” (s. 46) Ved at blande formerne, “opstår der en slags duel mellem poesi og prosa, hvorved prosaen afslører sin poetiske kerne.” (s. 46) Stidsen argumenterer med romantikerne for at romanens berettigelse, allerede dengang, ikke handler om at producere den genkendelige samtidsskildring, men om at bryde med den indsnævrede virkelighed og lade romanen åbne sig via duellen mellem poesi og prosa. Med disse karakteristika kan vi også påpege romantiske træk i *Men Jorden Står til evig tid* – foruden tendensen til at ville undersøge “det hele” som jo også kan lede tankerne mod romantikkens helhedstænkning. Desuden er usikkerheden omkring tid, rum og den gennemhullede kausalitet, som også gør sig gældende i *Vandpest*, træk som allerede den romantiske roman kendte til, men der er ikke tale om en uproblematisk enhed mellem digter og natur.

⁵⁴ Marianne Stidsen: “Det absolut individuelle og det absolut universelle”, *Grif* nr. 2, 1992.

4. STOF

Niels Lyngsø (f. 1968) skriver i 1992 både digtsamlingen *Maske og Maskine* og romanen *Væskers vandring gennem porøse vægge og hinder*, samt i 1994 *En eksakt rapsodi – om Michel Serres' filosofi*. I digtsamlingen, som også indeholder korte prosastykker, lyder det i digtet "Atlas" således: "Bladrer i et gammelt atlas/de hvide pletter er gulnet nu/fingeren følger en flod/et andet sted buldrer den/Håndfladen former et bjerg (...)". Digtet "Clinamen" i samme bog drejer sig om den lille tilfældighed som bryder med en evig bevægelse og avler en form der kan bevares, fx: "En lille irritation i en musling/og en sådan skønhed til følge, (...)". Digtet bryder den klassiske form, ved at være trykt skråt, på tværs af to sider, og det er en lang opremsning af tings former. Denne interesse for verdens og digtets former samt en udsigelse der undgår jeg'ets tilstedeværelse i teksten, er i langdigtet *STOF* fra 1996 udfoldet til at angå hele værket.

Verdensvendt⁵⁵

I den lille *prosa*indledning, hvor man en vinteraften med regn mod ruden kommer inden for i digterens bolig, beskrives reolerne med bøger om fysik og filosofi langs væggene. På gulvet ligger tætbeskrevne ark og opslåede bøger; bordet flyder med papirer, håndbøger, atlas, opslagsværker og kortsamlinger med gengivelser af jord, himmel og hav. Ifølge denne indledning, ved man allerede at man står overfor en digter med stor interesse for verdens fysiske beskaffenhed. Det stof verden og mennesket er gjort af.

Digtet om verdens fremtræden er ikke kun knyttet til bøgerne om verden, men fødes også af selve sansningen af tingene, som det fremgår allerede af indledningen: Digterens blik er rettet ud gennem ruden, og først følger hans blik kvinden i lejligheden overfor, men da hun forlader rummet, bemærker han den lysende globus i hendes lejlighed. I stedet for nu at fantasere om kvinden, ryger blikket som ved en

⁵⁵ Udtrykket stammer fra Lyngsøs poetologiske artikel "For en verdensvendt poesi", *Ildfisken* 13, 1995.

ligheds-association tilbage til atlasset på bordet hvorunder det sammenkrøllede digt ligger. Papiret foldes ud, og skriveprocessen kan begynde igen. I stedet for at falde melankolsk ind i sig selv, vender han sig ud mod verden gennem den duggede rude hvorpå han adspredt tegner snirklede mønstre. Og så begynder selve digtets strøm af stof at forme sig i mønstre afledt af sansningen af ruden.

Perspektiv

Ligesom globussen leder tanken til atlasset, så fører den duggede rude ud til regnen der siver som et væv, og fra rudens rislende tæppe ledes man ud til de større vådområder som igen fører ud til havet. I havet spejler himlens konstellationer af stjerner sig, og så er man ude i mælkevejen (s. 11):

Uophørligt siver vævet
af regntråde ned over ruden.
Dråberne pibler med svulmende pauser
og pludselig hast hver sin vej i vævet.

Ude bag rudens rislende tæppe
de større tæpper: vidtstrakte
vådområder dråber bække
floder som rodnet fra gletschere.

Havet har ingen erindring
det står og står og står
i sin vildt udhuggede skål
og skulper let over kysternes kanter.

I havets konvekse hulspejl er himlen i stykker:
stjerner døser i vuggende bølger
konstellationer flyder, forskydes
mælkevej skummer i langstrakt dønning.

Fra umiddelbar oplevelse af fugten på ruden og regnen foregår en bevægelse fra den nære sansning til den fjernere forestilling. De trinvis og mægtige spring mellem rummene holdes sammen af elementet vand der findes på ruden og i havet (som væv og tæppe). Her overtager en ny forbindelse der ser havet som en spejling af himlen, og derfra ledes læseren ud i rummet blandt al verdens stof.

Med denne første side, er der opridset et kolossalt perspektiv: Hele verden er i fokus. Der er åbnet for alle rum, hvori den digtende bevidsthed bevæger sig mellem verdens ting og trækker forbindende tråde mellem det nære sansbare og det fjerne uåndgribelige. I det ovenstående citat bemærker man også de mange tekstilmetaforer som væv, tråde og tæppe der er knyttet til væsken på ruden hvorfra digtets sprog udspringer. Sproget forbindes med noget blødt og flydende der vikler sig omkring tingene, og værkets betegnelse som netop et stykke vævet stof peger på hvad det vil mime: verdens mange sammenviklede mønstre. Det kommer vi til.

Digteren fra prosainledningen er nu ikke længere synlig, i stedet åbenbarer værket sig for læseren og bliver midlertidig stedfortræder for verden. Jeg'et dukker kun tilfældigt op enkelte steder, og tingene fremtræder som forholdsvis neutrale registreringer, næsten som om det er læseren der ser dem og ikke digteren. Det er verden man oplever, gennem de forbindelser digteren har set, men det er ikke digteren selv man oplever. Niels Lyngsø siger i et radioprogram: "Jeg har haft den ambition med *STOF*, at den skulle være en verden. Dén bog skulle være ligesom verden. Det er selvfølgelig en meget voldsom ambition at have, men ikke desto mindre var det en af ideerne."⁵⁶ Man kan indvende at vi dog oplever digteren selv, idet det er ham der har formet det værk som skal give en oplevelse af verden. Derfor skal vi alligevel prøve at undersøge hvad digtet har at sige om verden.

Værk og verden

En almindelig lineær gennemlæsning af *STOF* vil møde en vis modstand, fordi der er anvendt et umiddelbart uigennemskueligt kompositionsmønster. Den lineære læsning vil støde på forskellige former for tekst som ikke synes at hænge kronologisk sammen, men alligevel er viklet ind i hinanden. Man vil måske have indtryk af en uoverskuelig mangfoldighed af ord og tekst, en uafgrænset sværm som breder sig over siderne. Det er også tilfældet, men ved en nærmere undersøgelse, viser der sig også en komposition som dog skaber en sammenhæng mellem alle værkets flagrende dele.

⁵⁶ Michael Nielsen: "Enhver griber fat i sin tråd af støjen", *Synsvinkler* 16, 1997.

Roterende komposition

Den enkleste opdeling af værket er de fire hovedafsnit som er angivet med romertal. Hvert afsnit indeholder i forskellig orden fire forskellige tekststykker som ikke er i semantisk sammenhæng med hinanden, men typen genfindes inden for hver afsnit og er markeret med en pil. Første afsnit indeholder således fire spor i følgende orden: A: Elementspor i fireliniede strofer der inden for hvert afsnit demonstrerer forskellige udgaver af henholdsvis vand, ild, luft og jord. B: Metafysisk citatspor der henviser til fire filosoffer som har funderet over materiens beskaffenhed og hvordan verden kunne tænkes at hænge sammen. C: Et løst regndråbespor hvor teksten driver ned ad siden som regnvandet på ruden. D: Terziner som hænger sammen med de tilsvarende typer i de øvrige afsnit, og det danner en form for sammenhængende tråd gennem værket.

Hele værket er bygget op efter et roterende princip som i det følgende afsnit flytter det første tekstspor ned på en sidsteplads: Hvis vi kalder 1. afsnit A B C D, så fremstår 2. afsnit som B C D A, og de følgende efter samme orden: C D A B og D A B C. Dette mønster forbinder alle tekststykkerne i en form hvor ingen tekstspor er prioriteret frem for andre, idet de hele tiden veksler og bytter plads i helheden. Ingen spor kan således undværes i værkets helhed der udgør en drejende, dynamisk form. Man fristes næsten til at kalde kompositionen rund og roterende som kloden den handler om.

Niels Lyngsø omtaler den i et interview som en hvirvel.⁵⁷ Hvirvlen er en figur som man også møder hos naturdigteren Thorkild Bjørnvig. Klaus P. Mortensen skriver i *Himmelstormerne* (1993) om hvirvlens status som formkraft i Bjørnvigs digt *Klitspejlet* (*Figur og Ild*, 1959): "Midt i forgængeligheden og foranderligheden, som er bundet til tiden, bliver jeg'et bevidst om en formkraft [hvirvlen], som selv er usynlig og uforanderlig, løst fra den tid og det stof, den ytrer sig igennem."⁵⁸ Man kunne sige at Lyngsø forsøger at mime en sådan blivende kraft som hele digtets opremsning af verden drejer rundt ved. Desuden finder man værket gennemtrængt af mindre spiral- og hvirvelvariationer (fx s. 13, 33, 37, 50, 52, 53), så værket kan betragtes som større og mindre hvirvelformer der er viklet ind i hinanden.

Kompositionens organisering modarbejder en lineær læsning, insisterer på en anden sammenhæng og opretter et rum uden privile-

⁵⁷ Samtale med Carsten René Nielsen i *Ildfisken* 16, 1997, s. 8.

⁵⁸ Mortensen 1993, s. 259-60.

gerede punkter. Helheden kan ikke gribes i én og samme bevægelse, men består af foranderlige kombinationer af tekststykker. Værket er således komplekst, og det former sig som en spænding mellem en art kaotisk og en mere ordnet form. Allerede dette indblik i værkets komposition, peger på en intention om at betragte verden uden nogen hierarkisk struktur, men i stedet søge at sidestille alle de stofflige dele. Denne komposition peger ikke på et bestemt tema eller område i verden som er genstand for interesse, men snarere på verdens mangfoldige sammenvævede af forskellige dele.

Der er altså i alt 16 tekst-dele som fordeler sig i fire forskellige spor. Hvert spor optræder én gang i hvert afsnit, og alle dele knytter sig således til værkets helhed. Jeg vil nu gennemgå de fire spor i den rækkefølge de optræder i første afsnit, for forsøgsvis at danne et overblik over det mangfoldige digt.

De fire elementer

De fire elementer, som vi kender fra de græske naturfilosoffer, kan findes i hver sin del af elementsporet. Det pågældende element følges i sine mange former, og det vises i de mange rum hvor det optræder. Det demonstreres hvordan mennesket består af og er vævet ind i verdens elementære bestanddele. Selve elementet danner således, inden for hver del, en sammenhængende tråd mellem de urimede kvartetter. Denne stofflige forbindelse mellem menneske og verden er, som de mange spor, i tydelig familie med *Men Jorden står til evig tid* hvor man fx følger vandets kredsløb.

Vandet i *STOF* følges fra den nære sansning af regnen på ruden, over større og mindre vådområder, til havet (og mælkevejen). Vandet optræder, som det eneste element, ikke direkte i forbindelse med kroppen, men det er til gengæld vandet på og uden for ruden som bliver inspiration til digtningen.

Ilden findes i bålet og lampen, men er også en æterbrand af elektromagnetiske bølger der hænger i himlen, og det er strømmen i al mulig telekommunikation. Disse bølger forbindes med hjernevæv og kredsløb i mennesker: "Ildens hud minder om min/kybernetiske sjæl, der flakker som kviksølv/en løbeild mellem hjerne og verden/ansigt til ansigt: interface." (s. 29)

Luften er varme og kulde, blæsten fører op i skyerne der beskrives i mange former og navne. Luften er forbundet med klodens biologiske væsner, og de vandholdige skyer bliver billede på verdens sammenvæ-

vethed: “Der findes en sky for hvert eneste væsen/som ånder; vejret trækker alle:/fordi de er del af et større forløb/kan de ikke bevæge sig uden at ændre sig.” (s. 41)

Jord er ord for en kompakt og kompleks blanding af mineraler. Jorden er der hvor livet synker ned, og noget nyt kommer frem: “En tid som regn og døende legemer/afføring, aske og rådnende frugt/møder en tid som skummer af mos/og gejsere, knopper med indfoldet lys.” (s. 48)

I det lille mini-leksikon, med 28 punkter som i alfabetet, på bogens sidste sider, adskilt fra det lange digt, gives fire forklaringer på jeg’et som alle knytter mennesket til elementerne (s. 59):

- *Jeg: en bevægelig søjle af sivende vand.*
- *Jeg: en langsomt brændende flamme.*
- *Jeg: hænger mig ud af halsen som dampende ånde.*
- *Jeg: stadig allerede humus.*

Hvordan verden kunne tænkes at hænge sammen

Ligesom de mange atlas og opslagsværker i prosainledningen signalerer at inspirationen til digtet også er af intertekstuel art, så forankrer værket sig i en filosofisk metafysisk tradition ved at henvise til fire tænkere: Serres, Schopenhauer, Leibniz og Lucretius der alle har bidraget med tanker om verdens mulige sammenhæng – åndens forestillinger om de elementer vi netop har gennemgået.

Lucretius er romersk digter (d. ca. 56 f.Kr.) der i det filosofiske læredigt *De rerum Natura*, inspireret af Epikurs naturfilosofi, fremstiller menneskebarnet stillet over for den stoflige verden. Det er hans årtusind gamle simulakreteori der hentydes til i *STOF*: “Lucretius aned det enkelt og skønt:/de klæder naturen affører sig/svæver og væver sig ind i mig. (...)” (s. 49) Teorien bygger på at der fra alle legemers overflader løsner sig en art lette membraner som flakser ud i luften. Det kan være varme, kulde, dufte eller lydbølger som konstant omgiver os i rummet og påvirker vore sanser. “Simulakrene må endelig ikke opfattes som uvirkelige illusioner, tværtimod er deres eksistens for Lukrets et argument for sansernes pålidelighed: *vi er – med hver eneste af vores sanser – i direkte kontakt med tingene selv.*”⁵⁹ Således skriver Niels Lyngsø i sin bog om Serres’ filosofi. Det er netop

⁵⁹ Niels Lyngsø: *En eksakt rapsodi*, 1994, s. 314.

Serres som, med vores nutidige viden om disse deles bevægelser, overtager teorien til en “sansernes kommunikationsteori”. (s. 318) En “kærtegnetns fænomenologi” (s. 315) som hænger sammen med tanken om at ting og sanser er forbundet gennem et slør af simulakrer; Serres skriver:

Til sidst, ved modtagelsen, kommer sanseapparatet i kontakt med denne fine klædning. Således er synet, lugtesansen, hørelsen osv. blot versioner af følesansen. *Sansningen er en generaliseret berøringssans eller taktilitet*. Verden er ikke længere på afstand, den er ganske nær, så at sige håndgribelig.⁶⁰

Denne sansernes konkrete, stofflige forbindelse med eller berøring af omverdenen, er central i det verdensvendte værk. Vi afgiver også selv simulakrer ud mod verden som det lyder i dette sensible, men også helt konkrete udsagn: “alle mennesker/når de rynker panden sender foldede sejl afsted gennem luften”. (s. 17)

Siden romantikken er filosofi og videnskab blevet mere adskilt, og tankerne om stoffet tildelt den ekspanderende naturvidenskab. Men inden for de sidste årtier er en række filosoffer og videnskabsmænd begyndt at arbejde på tværs af faggrænserne. Denne nye tværvidenskabelige strømning omtales inden for filosofien som “kompleksitetens metode”, hvor forholdet mellem orden og uorden er et brændpunkt⁶¹. Heriblandt findes også Michel Serres der som gammel sømand, og berejst i både de hårde og bløde videnskaber, sejler rundt i det menneskelige videnshav mellem litteratur, matematik og naturvidenskabelige discipliner. Niels Lyngsø er tydeligvis optaget af det samme område *mellem* de hårde og bløde videnskaber; kort sagt der hvor natur og menneske ikke er absolut adskilte områder.

Som regn på en rude

Det opløste regndråbespor fylder værkets fleste sider og dominerer langdigtet med ord der flyder ud over siden og danner mønstre omtrent som regnen der løber ned ad ruden. Det spredes og samles, forgrener sig og opløses til enkeltstående dråber af betydning. Her

⁶⁰ Citeret fra Lyngsø 1994, s. 315.

⁶¹ Vincent Descombes: *Moderne fransk filosofi*, 1986, s. 185 i efterskriftet ved Finn Frandsen & Erling Holmgaard.

gælder alle former for forbindelser som det der giver teksten sammenhæng og fremdrift, lige fra tings strukturelle ligheder til ordenes associative sammenhænge. I dette spor er der således åbent for vilde spring i rummet, direkte fra “støv mellem stjerner” til “støv i reolen” (s. 13), i den samme linie.

Det er typisk fjerne uhåndgribelige områder som sammenholdes med mere nære sansbare ting. Der ses analogier på kryds og tværs, fx mellem “boghylders buer [og] lukkede øjne” (s. 13) Man sendes på en rejse gennem verdens mangfoldige formationer og nuancer af stof, fra kaffekoppen til mælkevejen og galakser over tarme og lyslederkabler, fimrehår, partikler, proteiner og celler. Forbindelserne bevæger sig ubesværet fra det sansbare og synlige rum til ting uden for den menneskelige skala i mikro- og makrostrukturer. Her optræder også mere traditionelle poetiske billeder som “Stjerner er de søm/som holder mørket” (s. 23), men karakteristisk sammenholdes de håndgribelige søm med den fjerne mørke himmel med stjerner på. På himlen kan satellitter ses som noget der trækker streger og forbinder stjernepunkter til figurer som så opremses, men blandes med andre associationer. Lad os springe ind et sted (s. 24):

	hvem kaster	Castor
	billeder op	Pollux
dug	på himmelskærmen	løber som ild
dug	guder og dyr	langs skibenes
	master	
	telefontråde gynger	

“Castor” er forbundet med stjernebillederne, men kunne lige så vel være tilføjet af en association fra “kaster” – eller omvendt. Fra hvert ord driver der nu andre ord som væske ned ad siden. Her indgår ordene tydeligvis i en vertikal betydningsdannelse. Der driver betydning, som knytter sig til hvert ord, parallelt ned ad siden. Det venstre løb ophører, og de master der hørte til skibene bliver koblet til den slags master der bærer telefontråde. Længere til venstre er den nære “dug” på ruden lige noteret. Dette udsnit er karakteristisk for sporet som indbyder til læserens egne associationer og analogidannelser eller forbindelser. “Enhver griber fat i sin egen tråd af støjen” som det lyder et sted i virvaret. Med “rudemetaforikken” antydes det at denne proces har så mangfoldige muligheder som de veje en dråbe kan vælge at løbe ned ad den duggede rude. Vandet bliver et billede på sproget der som en strøm kan antage mange former og retninger.

Jeg'et viklet ind i verdens stof

Som i elementsporet, optræder mennesket også i det drivende spor indlejret i verdens stof. Jeg'et er sidestillet med resten af verden og dukker af og til tilfældigt frem i skriften (s. 25):

Vandrør radio celler jeg

Jeg'et er ikke privilegeret område for undersøgelse, men befinder sig et sted i et større spektrum, som det siges på samme side :

Jeg er det røde jeg er det blå en kæmpe en dværg
jeg er et sted i et spektrum af elektro-
magnetiske bølger en stump af sildestimers flakkende sølv
en rastløs biologi svajende tang

I ét perspektiv er mennesket en kæmpe, fx når digterbevidstheden fokuserer på celler og sand og støv. I forbindelse med mælkevejen er det en dværg. Mennesket kan ses som en del af et uendeligt stort spektrum af elektromagnetiske bølger, eller "en stump af sildestimers flakkende sølv." Mennesket er en rastløs biologi i et større system.

Med denne stoflige betragtning af det humane liv fremstår et syn på mennesket der bevæger sig hinsides grænserne mellem natur, kultur og menneske, og i stedet fremtræder *forbindelser* der findes mellem disse forskellige niveauer. Kompositionen relaterer sig til denne opfattelse: Værkets mindste dele udgør, alt efter perspektivet, en helhed der betyder noget for sig selv, eller den er en del af en større helhed hvor den så bliver en uendelig lille del. Man kan ligeledes betragte mennesket fra forskellige perspektiver hvor det enten fx er en helhed i verdens centrum, eller det kan være en ubetydelig faktor i et større perspektiv. Der spørges således til hvor mennesket egentlig kan siges at befinde sig i naturen, for det afhænger jo af perspektivet.

Denne mangel på hierarki kunne måske forlede én til at tro at der er tale om en bestræbelse på at give alting samme værdi, inklusive mennesket, men det er stadig jeg'et der er centralt placeret som betragteren af alle tingene fra *sit* perspektiv. Det er dog ikke et jeg der er optaget af at undersøge og forstørre sig selv, men nærmere optaget af at det kan undersøge verden – som det i denne forbindelse er nedsænket i.

Metamorfosecirkel

I det spor der består af terziner, finder man en cirkellignende sammenhæng der fungerer som en variation af kompositionens roterende vekslen mellem del og helhed. Som det eneste spor, er der direkte semantisk forbindelse mellem hver del, og sporets afslutning fortsætter i dets begyndelse:

slår støvregn mod de rådne vinduesrammer,
og gnistrer, gennem filigran af sprækker,
(s. 47)

atter ind i stuens wunderkammer:
et sammensurium af ting og tanker,
hvor støvet åndes op i dans som flammer.
(s. 18)

Dette sammensatte spor består af 28 terziner som netop er en rimstruktur hvor hver del bærer kimen til den næste i sig (: aba bcb cdc...). Terzinformen fungerer som noget der bliver ved at folde sig ud, og således forholder det sig også med det der digtes om; det forvandler sig hele tiden til nye former: Fra "et sammensurium af ting og tanker,/ hvor støvet åndes op i dans som flammer," foregår sammenligninger der virker som en lang forvandling. Fra støvet til forgrenet løbeild, aftryk, gnistresand, væsker, signaler m.m. som igen bliver støvform, svæver op over byen og forenes med en sky. Herfra ser man landskabet fra skyens synsvinkel, og det minder om sjælen hvis gåde man finder svar på ude i verden – som der står. Analogierne driver også her ud i det kosmiske med galakser og mælkevej og tilbage med vinden der finder ind i vinduets sprækker, hvor det hele gentager sig.

Denne forvandlingscirkel inde i værket gentager den overordnede kompositions hvirvel hvor hver del er viklet ind i helheden. Det kredser om støvets forvandling til ånd som Erik Skyum Nielsen skrev i sin anmeldelse.⁶² Og den vandring der foregår fra støvet gennem forskellige niveauer til noget der minder om sjælen og tilbage igen, mimer en form for verdens sammenhæng i en glidende overgang mellem forskellige niveauer. Hvert niveau griber ind i hinanden ligesom hver terzin er vævet ind i den næste, og ligesom stoffet, derfra hvor alting stammer, hvirvles op og omformes til kultur og menneske og tilbage til naturen igen...

⁶² Information 30. august, 1996.

Stof og form

Der kan konstateres en gennemgående kredsen omkring sammenhængen mellem del og helhed og mellem stof og form i kompositionens overordnede opbygning såvel som ned i de mindre dele. Niels Lyngsøs optagethed af disse forhold dukker også op i hans overvejelser over Inger Christensens *Sommerfugledalen*, hvor han skriver:

Spørgsmålet om del og helhed kan gives en mere (meta)fysisk formulering: Det der for én betragtning er **stof**, dvs. uorganiserede, "kaotiske" dele, er for en anden betragtning **form**, dvs. organiserede, velordnede dele: helhed. Denne kendsgerning gælder i fysikken, kemiens og biologiens verden, og den gælder i sprogets, litteraturens og poesiens verden. (...) Som det ses, er der, alt efter perspektivet, både form og stof på alle virkelighedens niveauer.⁶³

Der trækkes her (i en note) på Simo Køppes videnskabshistoriske værk *Virkelighedens niveauer* (1990) som argumenterer for hvordan virkeligheden kan opfattes som inddelt i sammenviklede niveauer fra den uorganiske materie til liv, psyke og samfund, hvor forskellige lovmæssigheder kan være gældende. Lyngsø ser i *Sommerfugledalen* den form for mimesis som kaldes en *mise-en-abîme*-struktur, dvs. en række i hinanden indlejrede niveauer der hver især både er del og helhed. (Som billedet på OTA-solgrynpakken hvor en dreng holder en OTA-solgrynpakke med et billede af en dreng med en OTA-...) Når denne struktur grundlæggende findes på alle niveauer og mennesket er indlejret i den, er det tanken at verden, i *Sommerfugledalen*, fundamentalt opfattes som forståelig og efterlignelig. Uden her at gå videre i denne dybe problematik, kan vi i hvert fald konstatere at disse tanker omkring del og helhed også er centrale i *STOF*.

Der er hentydet til *mise-en-abîme*-strukturen som fascination allerede i prosaindledningen hvor der på sofabordet står et sæt babushka-dukke, den slags som er hule indeni og kan åbnes på midten, så en mindre dukke af samme slags kan være indeni osv. Og i det metafysi-

⁶³ *Kritik* 126/126, s. 92. Sidste del af citatet stammer fra en tilknyttet note, hvori forholdet illustreres med hvordan fx protoner og elektroner organiseres som stof af den form der kaldes atom; atomerne organiseres som stof i formen molekyle, molekyler danner komplicerede forbindelser som proteiner og kulhydrater som fx indgår i den substans vi kalder mælk...

ske spor omtales Leibniz' drøm om en verden i verden: "I laks i søer er søer med laks." (s. 43) I det første opløste spor lyder det også i begyndelsen: "en tunnel af æsker/der åbner sig/ind i hinanden." (s. 13) Og på digtets sidste linier er det "en tunnel af æsker/der åbner sig ud af hinanden." (s. 55) En lignende forbindelse kan trækkes mellem kompositionens hvirvel-form, terzinsporets drejen og til et sted hvor samme form ses i vindens leg med bladene, i en galakse, en skypumpe, sneglehuset og i håret (s. 13):

vinden der drejer	skypumpe
visnende blade	sneglehus
til en galakse	
ligner en tanke	og hvilken kosmisk vind
under hårets vilde hvirvler	drejer stjerneblade til mælkevej

Og i endnu mindre sammenhæng finder man, som nævnt, ordet hvirvel og spiral spredt rundt i digtet. Det er en gennemgribende fascination af ting og former der ligner hinanden og vikler sig ind i hinanden.

Men kompositionen i *STOF* følger ikke så harmonisk en struktur hvor hver del ligner helheden som i *Sommerfugledalens* sonetkrans. En sonetkrans følger den kronologiske læseretning, hvorimod *STOF* først efterhånden åbenbarer sine sammenhænge. Værket fremstår som uoverskuelig kompleksitet, men gemmer også på et stramt struktureret kompositions-mønster. Man kan sige at den form for mimesis der, bl.a. gør sig gældende her, er en kredsen omkring forholdet mellem det uorganiserede stof og den organiserede form som veksler i forskellige niveauer. Værket forsøger at mime den grundstruktur af niveauer indlejrede i hinanden som findes i virkeligheden. Mennesket er i samme forståelse stof for en større form, naturen som vi er afhængige af, og samtidig er det enkelte menneske selv en helhed, en form gjort af mindre dele stof som er afhængige af organismens sammenhæng osv.

Stof som tekstil

Som vi har berørt, varierer de forskellige tekstspor i den grafiske organisering af teksten: fra de stramt rimede terziner over de urimede

kvartetter til dråbernes tilfældige løb ned ad ruden. Denne variation tegner nærmest en skala med forskellige grader af form og flydende opløsthed.

I det opløste spor truer formen med at forsvinde, og der følger en stigende betydningspluralitet som overlader muligheder for læserens egne sammenkædninger af de udvalgte ord. Dette spor er uden tegn, der er ikke noget punktum som afslutter, men heller ikke stort bogstav som angiver begyndelse. Alligevel fornemmer man dog en begyndelse og slutning i hver sin ende af de drivende, opløste spor jvf. æsker der åbner og lukker sig i hinanden (afsnit I og IV). Og det samme spor i afsnit II starter med at *rytmen* breder sig, og de sidste linier vender tilbage til rytmen. (Der er i øvrigt herfra en korrespondance til den del af det metafysiske spor som omtaler Serres og septimakkorden, hvilket måske er en del af et større mønster?). Ligeledes åbner sporet i 3. afsnit sig med “ude og inde” (s. 33) og lukkes med “inde og ude”. (s. 38)

De forskellige tekststykker fremviser variationer i form og formløshed ved at spænde fra det stramt komponerede vers hvor ordene er flettet solidt sammen, til det opløste spor som i form og betydning fremviser en slags *flossethed*. Dette kunne lede mod at betragte tekstsporene som *tråde* der er vævet sammen til et stykke stof. Trådenes retninger er, som i et tekstil, angivet med pilene, og forsideillustrationen peger med et stykke bølgende stof også på denne betydning af *STOF*. Teksten optræder således som et væv af forskellige tråde (tekster). Hver tråd kan læses for sig, danner mening for sig, men indgår samtidig i et tekstligt netværk der danner et stykke tekstil. Den flossede tråd er uden formet begyndelse og afslutning, og den er dermed tættest på at opløse sig i andre tekstvæv (diskurser) uden for værket. Men samtidig danner placeringen af de samme ord i hver ende af tråden en art form.

Der er flere steder i værket “tråde” (fx s. 22, 24, 27, 28, 37, 39, 54), og allerede i de første strofer (s. 11) optræder flere tekstbilleder. Det er et *væv* af *regntråde* som siver ned ad ruden der er et rislende *teppe*. Det lader til at Lyngsø har bestræbt sig på at konstruere værket som et stykke stof og lede læseren mod forestillingen om den sammenvævede struktur i et stykke tekstil. Det er den samme stræben efter en sprogets konkrete figurlighed som den grafiske udformning af ordene der løber som regndråber ned ad siden, et forsøg på at fremhæve sprogets *form*givende egenskaber; en stræben efter den rumlige fornemmelse sproget kan fremkalde. Det ligner et ønske om at ordene

må blive som tingene selv, eller et forsøg på at få dem til at overtage den rolle som tingene selv har i læserens mentale forståelsesprocesser. Lyngsø skriver således også i sine overvejelser omkring *Sommerfugledalen*:

Et af de mest grundlæggende metaforkomplekser vi bruger når vi taler om sprog og formgivning af sprog angår netop *tråde* og deres sammenknytning. Ordene tekst og tekstil er som bekendt beslægtede, men også i dagligsprogets metaforer finder man samme tanke. Man kan spinde en ende eller knytte en kommentar (til et eller andet stykke tekst(il)), men måske taber man tråden eller også står man bare og væver.⁶⁴

Hos fx litteraturteoretikeren Roland Barthes møder man faktisk også en tekstilmetafor i omtalen af tekst: "Det er altså hovedsageligt teksten i den [litteraturen] jeg har for øje, dvs. det væv af betydninger (signifianter) der konstituerer værket."⁶⁵ Men hvor Barthes insisterer på sproget og virkelighedens uoverensstemmelse, der synes Lyngsø at være optaget af forbindelserne til virkeligheden. Dette leder os nærmere i retning af de forestillinger om sproget som findes i den kognitive semantik. Der taler man om at vores grundlæggende forståelse af mange ting foregår via metaforkomplekser; at man i sproget kan aflæse hvordan vi forstår forskellige forhold gennem en overføring fra én kategori til en anden.

Sidespring om metafor

Det er særligt lingvisten George Lakoff og filosofen Mark Johnson der tages til indtægt for en opfattelse af metaforen som en struktur der findes helt grundlæggende i vort dagligsprog og altså i vores måde tænke og forstå på.

Metaforen er ikke bare poetisk eller retorisk udsmykning, men en grundlæggende kognitiv størrelse som strukturerer vores forståelse af fænomener og begreber. Med en lang række eksempler fra dagligsproget viser Lakoff og Johnson i *Metaphors We Live By* (1980) at metaforen er en betydningsmæssig dybdestruktur; at vi, i vestlig kultur, i høj grad tænker fx meningsudveksling som en krig (udtryk-

⁶⁴ Niels Lyngsø: "Mimesis: mimicry, mise-en-abîme", *Kritik* 125/126, 1997, s. 99.

⁶⁵ Roland Barthes: *Om litteraturen*, 1985, s. 15.

ket er en metafor). Det afslører en række udtryk omkring emnet som fx: “at gennemhulle en argumentation”, “at argumentere så det ikke er til at skyde igennem”, “kritikken ramte præcist” osv. Vi tænker altså ofte et område eller et begreb med hjælp fra et andet mere velkendt område, og metaforen skaber således et mentalt rum til forståelse.

Den metaforiske forståelse foregår i høj grad uden at vi er særlig bevidste om det, fordi den er så godt og grundigt indlejret i sproget. Det er en grundantagelse at tanken er nært knyttet til kroppens umiddelbare oplevelse af omverdenen:

Tænkning er *kropslig*, det vil sige, at de strukturer, der anvendes til at sammensætte vore begrebssystemer, vokser ud af kropslig erfaring og giver mening i dennes begreber; endvidere er vore begrebssystemers kerne direkte baseret på perception, kropsbevægelse og erfaringer af fysisk og social karakter (Lakoff 1987, xiv-xv)⁶⁶

Pointen er at mange metaforkomplekser ofte er knyttet til en umiddelbar kropslig fænomenologisk omgang med tingene, hvorfor de sproglige udtryk kan siges at have en nær forbindelse til verden. Vores fænomenologiske erfaringer er afgørende for de grundlæggende kognitive strukturer. Disse kunne man kalde erfaringsstrukturer, og hos Lakoff og Johnson inddeles de i to basale før-verbale omverdenskategoriseringer som kommer før enhver metafor: Det ene er grundkategorier der inddeler omverdenen i dyr, mennesker, møbler osv. Det andet er en række billedskemaer der angår rumlige forhold. Nogle af disse skemaer struktureres fx efter kroppens basale fornemmelse af op og ned. Dette er at aflæse i en række metaforer omkring vores udtryk for følelsesmæssige tilstande jvf. “at være ovenpå” og “være nede”, nedtrykt m.m. Det karakteristiske ved sproget er, ifølge Lakoff og Johnson, at det indeholder et væld af metaforiske udtryk som netop er sammensatte af ord der kan føres tilbage til forskellige forståelsesskemaer, således at vores basale forståelse ofte er metaforisk.⁶⁷

⁶⁶ Citeret fra Frederik Stjernfelt: “Korrespondenser”, *Rationalitetens himmel*, 1997, s. 234.

⁶⁷ Foruden Stjernfelt, har jeg lænet mig op af Steffen Jørgensen: “Metaforen som interaktion”, *K & K* 78, 1995 og Lyngsø: “Metafor og erkendelse”, *Kritik* 106, 1993.

Verden iklædt slør

Man kan i lyset af den ovennævnte sprogopfattelse, betragte *STOF* som en ambition om at skrive sig ind i læserens grundlæggende metaforiske forståelse af tekst; et forsøg på at berøre læserens ureflekterede kontakt med sproget. Der hvor sproget har forbindelse til kroppens fænomenologiske omgang med tingene.

Det lille sprogmotto foran langdigtet, hvor ordet *STOF* naturligvis er vævet lodret ind, handler om sprogets berøring med tingene:

Så eksakt som gipsdyppet gaze – et
Tekstil trykt som slør imod legemer – er
Ordnes svøb. Den svage varme i
Formen før den bliver knust.

Ordene forstås som tekstil (dyppet i gips) der som slør svøber sig omkring tingene. Ordene danner en form omkring tingene. Den svage varme kan man forestille sig som en art forbindelse mellem ting og tegn og mellem tegnet og de kognitive kompetencer der er knyttet til kroppen – muligvis vores tætteste mulige sproglige kontakt med tingene. Men det varer kun et øjeblik, og formen bliver knust: ordene hvirvler videre i nye forbindelser og diskurser eller indgår i andre væv af tekster. Man kan dermed også læse sprogmottoet som en ambition om at berøre verden(s ting) med sprog.

En lignende forbindelse med verden er også tanken hos Michel Serres: “Man må forestille sig, at det reelle er hyldet i slør. Man må opfatte sløret som en blanding af hårdt og blødt: endnu objekt og allerede tegn; endnu tegn og allerede objekt.”⁶⁸ Sløret er en metafor eller figur for den overgang eller forbindelse med tingene hvor tegnene bliver til. Ifølge Lyngsø, opfatter Serres “stoffet som fremragende modeller for erkendelsen”. (s. 325) Han forestiller sig ikke verden som noget skjult der skal afdækkes, for at det kan erkendes. “At erkende består for os i at antage en form, der er analog med den, vi erkender.” (s. 325) Tankegangen er beslægtet med den kognitive semantik, idet Lyngsø skriver således om Serres’ opfattelse:

Verden leverer altså selv modeller til erkendelsen af verden. Og disse modeller optræder i sproget som metaforer og billeder, eller som det mondiale niveau i fortællinger. Litteraturen synes således at være tættere på verden end f.eks. logikken. (s. 124)

⁶⁸ Lyngsø 1994, s. 317.

Serres mener at princippet med at applicere strukturer fra ét område til et andet når noget uden for sansernes rækkevidde skal erkendes, er typisk for den menneskelige erkendelse. Ifølge Serres erkender vi genstande eller forhold i verden ved hjælp af strukturer fra andre områder i verden. Man forstår én ting ved hjælp af en anden. Dette er også den gennemgående metode i Lyngsøs langdigt som bestræber sig på at fremmane nye syn på verden med sine vilde spring mellem forskellige rum og genstande.

Det lange digt svinger sig hjemmevant mellem mikro- og makrokosmos, og det er i høj grad ved at se ligheder mellem ting at denne bevægelse er mulig. Der foregår, som vi har set, en gennemgående sammenstilling af strukturer der normalt er fjerne fra hinanden, fx her kloden og øjet: "og globen hænger/som et øje uden hule" (s. 34) Eller hvor klodens form fører til sukkeret der ruller rundt under fødderne: "min kaffe består af adskillige/sorter og er næret af jord/fra adskillige højsletter spredt rundt på/globen/sukker ruller under mine fødder" (s. 51) Metoden med at sammenholde et kendt sansbart område med et oversanseligt eller uhåndgribeligt, minder om det princip der anvendes med metaforen. I en metafor bliver noget abstrakt typisk forståeligt via noget konkret. Metaforen overfører en lighed fra ét betydningsområde til et andet. Man kan således sige at *STOF* i høj grad gør brug af analogien som en metode.

Forsøget på at sammenholde nær og fjern, er det der i Lyngsøs poetik ubeskedent kaldes "den sublimе skønheds æstetik".⁶⁹ Heri ligger en fusion af Kants sondren mellem den skønne og den sublimе kunstoplevelse. I det skønne hænger verden sammen, og oplevelsen svarer til vores forestilling. I det sublimе peges der, inden for det sanselige, ud mod noget oversanseligt og ufatteligt. Og målet er i Lyngsøs poetik en form for forsoning mellem menneske og verden, at gøre verden større og mere velkendt.⁷⁰

Verden som hjem

I *STOF* møder man i endnu mindre grad det eksistentielle og det sociale end i de tidligere omtalte værker. Jeg'et er ikke vendt mod sig selv eller en anden, men mod verden. I mini-encyklopædien bagerst

⁶⁹ Lyngsø: "For en verdensvendt poesi", *Ildfisken* 13, 1995.

⁷⁰ Lyngsø: "Kølig ekstase", *Louisiana Revy* 3, 1996 (Tekstudgave), s. 78.

i bogen forklares "Hjem" som værende "verden" (s. 78), og i det citat som indleder Lyngsøs essay "Kølig ekstase", skriver Thøger Larsen i et brev til Sophus Claussen : "Jeg tænker, at vi er enige i, at vor Hjemstavns-Følelse er en Verdens-Følelse. Den er af gammel Rod: Sanskrit *kshâm*, Græsk *kosmos*, Nordisk *heimr* betyder jo baade Hjem og Verden." (s. 76) At kalde verden for hjem betoner den forsonende og næsten kærtegnende indstilling til verden som også er udtrykt i forsøget på at berøre tingene med sproget.

Der appelleres til en oplevelse af verden i sammenhæng via den sammensatte komposition, de mange forbindelser og analogier, men samtidig leverer digtet også en uoverskuelighed og mangfoldighed vævet sammen på kryds og tværs, og betydningen både fortaber og forvandler sig i de mange muligheder. I digtets bestræbelse på at ligne verden, må man i bogstaveligste forstand sige at der fremmanes et poetisk verdensbillede – som bidrager til at forstå mennesket i sin sammenvævedhed med verden, som en del af naturens stof.

Sidespring om sprogets naturlighed

Der er i *STOF* en gennemgående sammenblanding af niveauer, og flere steder gentages en forvandling og analogisering der foretager en bevægelse fra støv til sjælen og bevidsthedens gådefuldhed. Hermed peges der på at også sproget deltager i denne naturens mangfoldighed af niveauer, at sproget i nogen grad er udtryk for noget naturligt og er i forbindelse med verden.

I poetik-essayet "Værket og verden" gøres der også brug af velkendte naturfænomener som metaforer for tilstandsformer og sprog: "Så tanken er altså krystal, de tidlige fornemmelser er sky, og sproget er vand der strømmer."⁷¹ Skyen og krystallet danner poler på den skala hvorfra forskelligt sprog kan strømme, og til yderligere beskrivelse anvendes der begreber fra hydrodynamikken (læren om væskers bevægelser): Sproget der drypper fra krystallet (isklumpen) strømmer laminært hvilket betyder at vandpartiklerne ikke bevæger sig i forhold til hinanden; dette er videnskabens eller teoriens sprog hvor tanken kan udtømmes fuldstændig i sprog. Kunstens sprog

⁷¹ Lyngsø: "Værket og verden", *Perspektiver*, 1996, s. 84.

strømmer derimod turbulent og danner hvirvler, bobler og skum; vandpartiklerne skifter placering i forhold til hinanden, hvorfor betydningen aldrig helt kan udtømmes.⁷²

Med denne insisteren på også at betragte sproget som et naturligt fænomen, berører Lyngsø en større diskussion om forholdet mellem sprog og verden. Jeg har valgt at undlade en nærmere drøftelse af dette, fordi de andre værker synes at sætte spørgsmålet i parentes, men lad mig alligevel lige, ganske ultrakort, nævne et par forfattere som Lyngsø her er beslægtet med (der er sikkert flere), og som i øvrigt også knytter sig til denne bogs emne med deres interesse for forbindelsen til naturen.

Den samtidige digter Morten Søndergaard insisterer, bl.a. i et lille essay⁷³, på ikke at snakke om fiktion i forbindelse med poesi, men hellere om virkelighed, idet ordene gør *som* tingene selv. Poesi er for ham sprækken mellem ordene og tingene. Poesien hævder forbindelsen mellem ordene og tingene ved at gøre som tingene, ved at danne analogi. Når Søndergaard skriver "Det er verden der tænker gennem digtet", mener han at det nærmest er hjernen der undersøger sig selv. Og det er en tankegang der forbinder sig, som Lyngsøs, med Inger Christensen som i forbindelse med sin digtning siger: "ganske vist ved jeg da godt, at det er mig, der tænker, altså er jeg, men omvendt er jeg så meget en del af naturen, at det faktisk også er naturen, der tænker."⁷⁴ Det er med denne grundopfattelse at en del af Inger Christensens digtning kredser om det hun selv kalder: "en naturfilosofi eller diskussion omkring vores placering i forhold til naturen."⁷⁵

Per Højholt berører, trods forskellene, i sin digtning den samme diskussion. Frederik Stjernfelt har, i artiklen *Underets realisme*, bemærket hvordan der i Højholts senere prosastykker og poesi indfletter sig en poetik som giver Højholts skepticistiske sprogfilosofi fra 1960'erne og 70'erne en drejning. Dualismen som før lod menneske og sprog stå på afstand af intet, finder Stjernfelt opløst: "også sproget, dets trang til enhed og oprindelse og dets labyrinter af fortolkninger er en uopløselig del af den samme natur, som det tildækker, forvan-

⁷²Det er så interessant om hydrodynamikken i øvrigt kan sige noget som helst om sproget, eller om der udelukkende er tale om billeder, eller noget midt imellem.., men det er jo en lidt anden historie.

⁷³Morten Søndergaard: "At sige tingene", *Synsvinkler* 17, 1997.

⁷⁴Interview med Inger Christensen af Bo Elbrønd-Bek, *Den blå port* 98/96, s. 41.

⁷⁵Ibid. s. 47.

sker og erkender.”⁷⁶ Dermed bliver naturoplevelsen hos Højholt (i *Det gentagnes musik*, 1989) både en æstetisk naturoplevelse og digtningen om den en spændingsfyldt form for natur hvilket forener subjekt og objekt, sprog og verden. Disse forfatteres omfattende natursyn leder os videre til at se nærmere på forholdet til naturen hos Solvej Balle, Merete Pryds Helle og Niels Lyngsø.

⁷⁶Stjernfelt: “Underrets realisme” med den betegnende undertitel “Om en lidet upåagtet vending i den sene Højholts prosa, poetik og poesi”, *Kritik* 124, 1996, s. 36.

5. Forholdet til naturen

I denne sidste del skal jeg forsøge at præcisere yderligere hvilket forhold⁷⁷ til naturen der gør sig gældende i de omtalte værker. Desuden skal vi berøre hvorledes denne litteratur placerer sig i et bredere naturfilosofisk felt, vurdere de forskellige tilnærmelser til naturvidenskaberne og afsluttende pejle os ind på litteraturens selvstændige placering mellem videnskaberne.

Klaus P. Mortensens alternative litteraturhistorie *Himmelstormerne* (1993) trækker, gennem læsning af både prosa og overvejende poesi, en linie i den danske naturdigtning som skildrer en forvandling af vor kulturs naturforhold. Med andre ord, den form for værdi vi gennem tiden har tillagt naturen: en naturmetafysikkens historie. Ganske kort fortalt, bliver naturen i løbet af 1700-tallet grundlaget for den sublime eller ophøjede oplevelse – den salighed eller ophøjelse som førhen var knyttet til mødet med Gud. Der er her tale om kunstnere og tænkeres oplevelser, og Klaus P. Mortensen kalder dette nye selvberørende individ for en himmelstormer, fordi det betagende landskab samtidig er blevet et spejl for den der henrives af det. I og med at den storslåede, skønne eller vilde natur dyrkes og tilbedes, overtager den ydre natur den værdigivende funktion som den kristne Gud havde. Naturen er således udstyret med en metafysisk funktion, samtidig med at mennesket begynder en stigende praktisk og teknologisk beherskelse af den. Klaus P. Mortensen mener at vor moderne naturforhold endnu er præget af denne dobbelthed som i takt med den stigende udnyttelse af naturressourcerne bliver en stadig større selvmodsigelse. Det er den dobbelthed som modernismens naturdigtning opponerer imod.

Enten ved at bekæmpe den totalt verdsloggjorte naturmetafysik og søge at forny den på grundlag af en naturvidenskabelig indsigt, der fastholder korrespondensen mellem subjekt og objekt, sådan som Thorkild Bjørnvig og Inger Christensen gør. Eller ved – som byrotten Hans-Jørgen Nielsen – at prøve på definitivt at

⁷⁷ Jeg vil her bruge begrebet "naturforhold", da det ikke binder sig til synssansen som "natursyn". Som Svend Erik Larsen påpeger, i *Naturen er ligeglad*, Odense 1996, er naturopfattelser ikke definitioner af hvad natur er, men "først og fremmest formuleringer af et *forhold* mellem menneske og natur." (s. 8)

mane gengangeren i det sorte hul ved at afvise enhver form for naturmetafysik.⁷⁸

Disse to hovedspor i modernismens naturdigtning er fælles om at afvise menneskets mulighed for suverænt at skille sig ud fra naturen og beherske den. I dette opgør ser Klaus P. Mortensen en ny naturtænkning tone frem, og han hælder til at mene at naturmetafysikken ikke forsvinder; naturen opgives ikke som værdibærer, men der er tale om en forvandlet naturmetafysik. "En metafysik, som er baseret på biologiens og fysikkens love og som gør selve *den uopløselige naturforbundethed til værdigrundlag*."⁷⁹ (Min kursiv). Denne naturforbundethed er, som vi har set i de ovenfor analyserede værker, et gennemgående *vilkår* der udgør et centralt undersøgelsesområde. Men der er i højere grad fokus på naturforbundetheden som et forhold der nøgternt fremlægges ellers indkredses, end det direkte fremstilles som værdigrundlag. Det væsentlige fællestræk er at naturen ikke kun opfattes som noget fastlagt "derude", afgrænset fra mennesket og dets kultur. Men nærmere som et grundvilkår uadskilleligt fra kulturen.

Klaus P. Mortensen aner en ny *nøgternhed* i forholdet til naturen hos den sidste digter i hans litteraturhistoriske linie, nemlig Søren Ulrik Thomsen som afviser enhver projektion af det humane på naturen. Thomsen skriver således: "Idet man opgiver at tilskrive og fra-vriste verden betydning og mening, bliver dette at være i den i sig selv meningen og mennesket har med ét indsat sig selv som betydende-i-verden."⁸⁰ Det er med en beslægtet nøgternhed at Solvej Balle, Pryds Helle og Lyngsø, trods forskelle, forholder sig til naturen. Men det er en undersøgende indstilling som holdes adskilt fra personligt eksistentielle oplevelser, hvilket ikke helt er tilfældet hos Thomsen. Michael Nielsen⁸¹ påpeger fx, i en sammenligning af regnvandet i *STOF* og Thomsens kanondigt "Levende" fra *City Slang* (1981), netop hvordan vandet hos Lyngsø giver anledning til en neutral analogi, mens det i "Levende" forbinder sig med jeg-personens gråd. Disse forfattere skriver således i forlængelse af den her omtalte modernisme, i kraft af at de opponerer imod den fuldstændige adskillelse mellem menneske og natur. Men med den kølige, undersøgende

⁷⁸ K.P. Mortensen: *Himmelstormerne*, 1993, s. 291.

⁷⁹ Ibid. s. 18.

⁸⁰ Fra S.U.T.: *Mit lys brænder*, 1985. Her citeret efter K. P. Mortensen s. 292.

⁸¹ Michael Nielsen: "Enhver griber fat i sin tråd af støjen", *Digt – Dikt*, 1997.

indstilling der heller ikke begræder afstanden fra en utopi, har de også taget et skridt videre med den ny nøgternhed.

Naturens placering

Der er, i de værker jeg her har læst, overvejende fokus på den ydre natur og vores forbundethed med den, men forholdet til naturen viser sig alligevel vidt forskelligt i de omtalte værker. Hos Solvej Balle er fx landskabet næsten ikke sanseligt nærværende, selvom naturens stof alligevel optræder. Hos Pryds Helle er naturen meget konkret til stede som landskab og organiske beskrivelser af dyr og mennesker. Den fremlægges til dels sanset og dels i en objektiverende beskrivelse. I Lyngsøs *STOF* har verdens ting næsten trængt den digtende instans helt ud af billedet.

Hvor Pryds Helle i nogen grad, og Niels Lyngsø i særdeleshed, lader naturen indtage pladsen som værkets centrale "figur", er Solvej Balle den der kraftigst fastholder mennesket som fortællingens centrale punkt. Med udgangspunkt i menneskets bevægelser i verden og via korrespondensen mellem de fire beretninger, fremstår et kompositorisk billede af menneskets forskellighed fra naturen, samtidig med at naturforbundetheden indkredses.

Solvej Balle undersøger menneskets natur, eller mangel på samme, ved at skære de menneskelige træk væk, og fremstille en afgrænset stofmængde der tilhører resten af verdens organismer og genstande som en cyklisk gentagelse. Balle betoner især hvordan det menneskelige er identisk med kultur, og hvorledes det menneskelige, trods sin transcenderende tendens, er viklet ind i naturen. Man kunne måske sige at Solvej Balle betoner, at mennesket på den ene side har en naturens natur, som er en stofmængde, mens det på den anden side overordnet betragtet er præget af en kulturens natur – som er forankret i en cyklisk bevægelse der er et resultat af mødet mellem menneske og natur.

Merete Pryds Helles romaner er optaget af at inddrage den ydre naturs mangfoldighed i det menneskelige synsfelt. I *Vandpest* fremstår naturen som noget afgrænset uden for menneskets fortællinger, og det er netop denne opfattelse som viser sig uholdbar og afbrydes af naturen selv. Verden fremstår flydende og relativ, og den opleves med økologisk skræmmende bevidsthed som noget der er eller kan komme

i voldsom forandring. Som en apokalyptisk vision er skildringen af naturens amokløb ganske nøgtern og temmelig æstetisk.

En indirekte værditilskrivning ligger der i det økologiske perspektiv som antyder at et andet forhold til naturen end det rent beherskende kan blive nødvendigt for menneskets overlevelse. (Her skal der lige mindes om at forklaringen på naturens amokløb i *Vandpest* undlades, og at det er mig der bruger ordet økologi⁸²). Den samme dobbelthed i naturforholdet som Klaus P. Mortensen mener findes i vor tid, er til stede i *Vandpest*: Naturen som noget værdifuldt og naturen som noget derude vi ikke tilhører. Naturforbundetheden viser sig i negativ form, idet den griber destruktivt ind i den menneskelige fortælling. Deraf følger et ønske om større forsoning mellem subjekt og objekt som også skinner igennem i fascinationen af de gamle citater og illustrationer der betoner verdens mangfoldighed.

Menneskets placering

Naturbeskrivelserne må i litteraturen ofte vige pladsen for subjektet. I *Vandpest* må subjektets beskrivelse vige for det påtrængende objekt. Naturen der bryder ind i det menneskelige verdensbillede, ind i kulturen og den fremadskridende historie, er en forestilling i tråd med Michel Serres overvejelser omkring den globale naturs indgriben i (verdens)historiens gang. Her tænkes der særligt på *Naturpagten* (1990).

Med et meget overordnet blik udpeger Serres krigene til at være en art historiens motor der er forholdsvis kontrollerede af krigserklæringer, en slags retslig kontrakt der forhindrer den tilstand som fandtes tidligere når der udløstes vold: den objektive ukontrollerede vold. Krigen er en slags retstilstand, ligesom samfundspagterne og videnskaberne bygger den på konventioner der regulerer den objektive vold. I historiens løb har interessen også overvejende rettet sig mod indbyrdes krige, konflikter og kulturelle spil, hvilket har medført en vis blindhed overfor naturen, hævder Serres.

Omfanget af kulturens udbredelse har antaget en størrelsesorden som udgør så store kompakte menneskemængder at det muligvis er begyndt at forandre klodens fysiske forhold i væsentlig målestok. Det

⁸² I øvrigt støder denne diskussion hurtigt ind i et diffust vidensfelt ang. hvordan det egentlig står til med klodens balance og hvorvidt forandringerne er menneskeskabte.

er i en sådan grad at “Den globale historie går over i naturen; den globale natur går over i historien; dette er uhørt i filosofien.”⁸³ Det indebærer en risiko for at naturen svarer igen med den blinde objektive vold – som man måske også kunne kalde den muterende natur i *Vandpest*. Faren ved den objektive vold er at det er en tilstand uden nogen forudsat kontrakt/pagt. Serres overordnede pointe er derfor at pege på nødvendigheden af at indføre et retsligt forhold, en pagt med naturen, ellers vil dens objektive vold blive vort eget nederlag. Serres skriver således (med et slogan der nok forsimples ham mere end ret er):

Altså tilbage til naturen! Det betyder: til den eksklusive samfundspagt må vi føje indgåelsen af en naturpagt med henblik på symbiose og gensidighed, idet vort forhold til tingene opgiver beherskelsens og besiddelsens princip til fordel for beundring og respekt, tænkning og beskuelse og opmærksom lytten, mens erkendelsen ikke længere hviler på ejendom og handlingerne ikke på tilegnelsen og dens ekskrementale resultater og betingelser.⁸⁴

En anden fransk filosof, Luc Ferry kritiserer, i *Den nye økologiske orden* (1992), over en bred front de mest radikale økologier, de filosofiske strømninger der vil give naturen status som retssubjekt⁸⁵, og heriblandt er også Serres pagt/kontrakt-tese. Uden at vi skal fordybe os i den omfattende debat, vil jeg blot påpege, hvordan de omtalte litterære værker skriver sig ind i samme filosofiske område. *Vandpest* er ganske vist det værk som mest direkte berører debatten, men de andre værker cirkler også om det aktuelle forhold mellem natur og menneske. Jesper Egholm bemærker, i en sammenstilling af Serres og Ferry, “at den filosofiske strid om økologien også er en kamp mellem verdensbilleder.”⁸⁶ Striden står nemlig, ganske forenklet, omkring spørgsmålet om man (kan eller) skal tildele naturen rettigheder eller ej. Sådan som Luc Ferry fremstiller det i *Den nye økologiske orden*, drejer dette sig i sidste ende om menneskets plads i kosmos; med andre ord om menneskets antropocentriske verdensbillede.

⁸³ Michel Serres: *Naturpagten*, (1990), 1992, s. 15.

⁸⁴ Serres 1992, s. 68.

⁸⁵ Det drejer sig fx om den tyske filosof Hans Jonas, det franske parti *den økologiske generation* og Greenpeace m.fl.

⁸⁶ Jesper Egholm: “Øko-sofi – om Michel Serres naturpagten”, *Slagmark* nr. 21, 1993.

De mest radikale økologiske tænkere og bevægelser argumenterer med naturvidenskabelige argumenter for at mennesket ikke befinder sig i økosystemets centrum, men i periferien af det, hvorfor heller ikke mennesket, men livets opretholdelse i al almindelighed får højeste "prioritet", altså et biocentrisk verdensbillede. For Ferry er denne objektivisering i sidste ende uforenelig med humanismen, demokratiet og menneskerettighederne som netop er menneskebaserede. Ferry mener at denne fejltagelse skyldes at man angriber en cartesiansk humanisme, og han påpeger at der er en mere moderat linie i humanismen med udgangspunkt i Rousseau og Kant. Den giver, ifølge Ferry, mulighed for hensyntagen til naturen, men med mennesket i centrum.

Opfattelsen af menneskets placering er således centralt. Serres betoner lighederne med naturen. "Intet adskiller mig ontologisk set fra en krystal, en plante, et tilfældigt dyr, verdensordenen," som det lyder i essayet *Sprogets oprindelse*.⁸⁷ Han opererer ikke med noget subjektbegreb eller nogen subjektfilosofi. Derimod fremhæver Ferry et oplysningsfilosofisk subjekt der kan overskride sine sociale, historiske, biologiske og naturlige bestemmelser; altså en betoning af mennesket som anti-natur. Ferrys centrale argument er hans påpegnings af et paradoks i de radikale økologiers argumenter. For det første fokuseres der typisk på harmonien, freden og skønheden i naturen i stedet for på fx aids eller naturkatastrofer, og der tales gerne ud fra en ideal tilstand i harmoni med naturen hvor den ensidig betragtes som god. Men paradokset er som Ferry skriver at

Idet de forestiller sig, at det gode er indfattet i tingenes væren, glemmer de, at *enhver valorisering, inklusive valoriseringen af naturen, er et menneskeligt fænomen, og at enhver normativ etik derfor er humanistisk eller antropocentrisk under den ene eller den anden form*.⁸⁸

Det minder om den grænse man støder på i *Vandpest* hvor synsvinklens objektivitet altid er begrænset af det skrivende subjekt. Og i *STOF*, hvor den tilstræbte kølighed med et tilbagetrukket og sidestillet jeg alligevel kommer til at pege kraftigt på den bagvedliggende subjektivitet som har blik og sans for verdens mangfoldighed og som har arrangeret den komplekse komposition. Det er, som sagt, ikke

⁸⁷ Citeret fra "Sprogets oprindelse", Hieroglyf nr. 2, 1991, sidetallet er afløst af et grantræ.

⁸⁸ Ferry: *Den nye økologiske orden. Træet, dyret og mennesket* (1992), 1994, s. 189.

meningen at placere forfatterne i denne debat, som her er forenklet og polariseret fremstillet, men blot påpege det tematiske "slægtskab" til den aktuelle tendens.

Som Frederik Stjernfelt og Poul Erik Tøjner bemærker i denne forbindelse, opstår der let forvirring, fordi der bestandig bringes forskellige naturbegreber på banen. De synes at tilslutte sig Ferrys pointe om at *etiske og retslige* spørgsmål må udgå fra mennesket, men når det angår *videnskab* insisteres der på et omfattende naturbegreb hvor alt opfattes som natur. Et naturbegreb der minder om Serres' fokus på de ontologiske ligheder, men uden at fordre en naturpagt på objektive betingelser. Stjernfelt og Tøjner skriver at: "Denne indsigt er videnskabelig givende, fordi den tillader tanken at analysere mennesket ind i dets inderste forgreninger og ud i dets videste manifestationer uden at den nødvendigvis kun handler om individet."⁸⁹.

Som Stjernfelt⁹⁰ også giver til kende andetsteds, er intentionen at rokke ved de grænser vi har opstillet mellem natur og kultur og mellem natur og menneske. Eller med andre ord betragte menneske og kultur som en højt sofistikeret form for natur der ikke bare kan reduceres tilbage til fysikken, "men som kalder på at forholdet mellem dem reflekteres: naturfilosofiens opgave."⁹¹ Det er også i denne forstand at de litterære forfattere skriver sig ind i et naturfilosofisk felt der berører "mødet" mellem menneske, kultur og natur – fra både human- og naturvidenskabelig side.

Man kan her fx tilføje biokemikeren Jesper Hoffmeyer der med sin *En snegl på vejen* (1993), fremlægger et altomfattende naturbegreb hvor også sproget inkluderes. Hoffmeyer beskæftiger sig med semiofæren som er alle former for livs-tegn der gennemtrænger verden. Betegnende for dette naturfilosofiske felt, trækker Hoffmeyer på viden fra humanvidenskaberne ved fx at henvise til Jaques Lacan og Frederik Stjernfelt m.fl. Biologen og naturfilosoffen Claus Emmeche skriver i en artikel, han kalder "Naturfilosofiens genkomst", at "ideen er netop at undersøge forskellige måder at opfatte natur på."⁹²

⁸⁹ Stjernfelt og Tøjner kommenterer Ferry i lederen, *Kritik* 103, 1993.

⁹⁰ Frederik Stjernfelt og Niels Gunder Hansen, *Kritik* 113, 1994.

⁹¹ Ibid.

⁹² Claus Emmeche: "Naturfilosofiens genkomst", *Kritik* 113, 1994.

Kærlighed til tingene og lighederne

I *Men jorden står til evig tid* lægges der også op til en meget bred opfattelse af natur, idet menneske, kultur og natur fremstår i sammenviklede spor⁹³, og der er fokus på at søge sammenhænge mellem disse lag, konkrete stoflige forbindelser og strukturelle lighedsrelationer. Hermed tænkes mennesket i højere grad sammenviklet med naturen end i *Vandpest* hvor der i højere grad er tale om et skæbnsvangert modsætningsforhold. Dette syn lægger sig tæt op af perspektivet i *STOF* hvor der også søges strukturelle analogier på kryds og tværs af skellene mellem natur og menneske. Begge værkers fokus på virkelighedens mange niveauer fremmaner også forestillingen om at verden består af en række mindre verdener indlejret i hinanden.

Den danske filosof Mogens Paahus bemærker i *Naturen og den menneskelige natur* (1988) at det forhold til den ydre natur hvor den ikke bearbejdes, men opleves, er af mimetisk art. Og den mimetiske aktivitet eller evne, som han betegner som en antropologisk konstant, er nøje forbundet med evnen til at se ligheder. Paahus taler om et "mimetisk-ekspressivt" forhold til naturen, "idet vi i vor oplevende omgang med de sansbare ting også er optaget af at udtrykke eller give form til de indtryk tingene gør på os." (s. 10) Ligesom det mimetiske er grundlæggende forbundet med at være menneske, mener Paahus at det mimetisk-ekspressive forhold til den ydre natur har at gøre med trang til *berøring*, og dette er igen tæt forbundet med den grundlæggende menneskelige kærlighed. "At kærtegne er en tegnende, mimetisk forholden sig, og det er kun for en sådan forholden sig at naturen fremtræder som natur." (s. 11).

I Merete Pryds Helles radioessay *Først den ene vej og så den anden vej* udfoldes en analogitænkning som sammenligner nyere hjerneforsknings kortlægning af hjernen med kulturens mønster på et landkort. I den forbindelse lyder det således:

Det er som om der er en dyb tilfredsstillelse, når man oplever noget i verden, der ligner en sammenhæng. [...] glæden ved rim og allitterationer er stor, glæden ved to typer i en roman, som psykologisk er bragt til at ligne hinanden er stor, når de finder sammen.⁹⁴

⁹³ Disse spor er i øvrigt i familie med Klaus Høecks digtsamling *Hjem* (1985), hvorigennem der løber tre sammenflettede spor kaldet Natur, Ånd og Kultur.

⁹⁴ Merete Pryds Helle: "Først den ene vej og så den anden vej", *En rød græsmark* og andre radioessays, DR-Multimedie, 1997, s. 71-72. Dette essay leger med tanker om

Lyngsø forbinder også *glæde* med analogidannelse:

Bare det at konstatere, at for eksempel en galakse og en hvirvel i håret har samme spiral-struktur, som igen er den samme hvirvelstruktur, som man kan finde, når vinden leger med de visne blade om efteråret: Det glæder mig – af én eller anden grund – utroligt meget at konstatere dét.⁹⁵

Denne analogibegejstring lægger sig i forlængelse af Inger Christensens naturfilosofiske digtning for hvem analogierne gør det muligt for mennesket at erkende verden. Det markerer sig samtidig som en modvægt til en mere skeptisk skrifttematisk litteratur og overordnet til den "litterære dekonstruktions" fokus på forskelle.

Niels Lyngsøs langdigt lægger vægt på naturen som den tingslige verden og bidrager til at gøre det relativt hvor vi egentlig befinder os i helheden. Han er selv i tvivl; om hans egen digtning lyder det således: "Tilbage til naturen? Man kommer måske frem til naturen eller op til naturen eller ind, ned, hen til naturen. [...] Er man på vej op, ned, hen, ud? Det er ikke helt til at afgøre."⁹⁶ Naturen udgør også her en mangfoldighed, et slags kontinuum eller lager af forskellige mønstre og strukturer og former. Jeg'et er en central, men tilbagetrukket, neutral instans som iagttager ligheder mellem tingene, og i det billede der fremstår, er mennesket på sin vis ligestillet med verdens andre ting. Undvigelsen af at undersøge det eksistentielle jeg og i stedet fokusere på en grundlæggende umiddelbar oplevelse af verden, giver os ikke noget direkte udsagn om jeg'ets oplevelse af tingene. Jeg'ets transcendens står netop i vejen for den forsonende oplevelse med verden. Men man må formode, at naturens mangfoldighed af former opleves med en nærmest lidenskabelig og/eller videnskabelig optagethed af jeg'et "udenfor" digtet, og her kan man nok tale om en art kærlighedsforhold til tingene. Det kommer også til udtryk i den bestræbelse, jeg mener der er, på at berøre tingene med sproget.

Hos Lyngsø og Pryds Helle bliver det mimetiske forhold til naturen forbundet med en grundlæggende glæde som vel svarer til at tillægge naturen værdi. Deri ligger også en insisteren på naturforbun-

at mennesket i kulturen gentager mønstre som ligner strukturer i hjernen. Lidt om dette og beslægtede naturfilosofiske tanker hos Johs. V. Jensen, se Hansen 1999a.

⁹⁵ Carsten René Nielsen: "En verden som verden – samtale med Niels Lyngsø", *Ildfisken* 16, 1997.

⁹⁶ Lyngsø: "Værket og verden", *Perspektiver i nyere dansk litteratur*, 1996, s. 87.

detheden. Hos Solvej Balle, hvor der ikke søges ligheder, kan man iagttage en mere distanceret holdning som blot konstaterer at natur og menneske er viklet sammen.

Åbning mod naturvidenskaberne

I 1990'ernes litteratur er der flere forfattere som i forskellig grad forholder sig til naturvidenskab eller naturvidenskabeligt orienterede filosofiske positioner. Peter Høeg var med til at indlede tendensen med *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1992) der er krydret med glaciologiske oplysninger, men også kredser omkring videnskab og intuition samt umuligheden i at give en udtømmende forklaring af verdens kompleksitet. Solvej Balles *Ifølge loven* er på sin vis med i denne familie med beretningen om videnskabsmanden, de naturvidenskabelige love og de encyklopædiske kommentarer. Samtidig peger denne tendens tilbage mod de første tænkere der også var optaget af elementerne. I Høegs roman referes der til Euklid, og både Solvej Balle og Lyngsø er optaget af Lucretius, ligesom Pryds Helle indrager citater fra græske og endnu ældre tænkere.

Hos Pryds Helle viser den naturvidenskabelige inspiration sig i fascinationen af de ældre videnskabsmænds betragtninger af naturen, men også i de mere moderne naturfaglige beskrivelser af dyr og mennesker som på naturalistisk vis bruges til at betragte mennesket i sammenhæng med naturen. Hos Lyngsø er der ikke disse konkrete lån fra de hårdere videnskaber, bortset fra de poetiklignende skrifter hvor der bruges begreber fra fysikken om sproget. I *STOF* synes der aller mest at være tale om en kraftig inspiration fra Michel Serres sejlads mellem forskellige videnskaber, hvormed undersøgelsen af forholdet mellem orden og uorden, ånd og materie, form og stof er i fokus.

Christina Hesselholdts minimalistiske sammenhængende romaner *Køkkenet, gravkammeret & landskabet* (1991) og *Det skjulte* (1993) kan også nævnes her. Hun arbejder med en medicinsk inspireret dissekering af mennesket i konkret og overført betydning, samtidig med at der også skæres ind til skelettet af romanen som genre.

De nye videnskaber

For en idehistorisk betragtning har denne tendens forbindelse til det opbrud i naturvidenskabernes verdensbillede som er foregået i løbet af 1980'erne med den såkaldte nye videnskabelighed. Det nye er at en række anerkendte forskere inden for den traditionelle videnskab begynder at rokke ved definitionen for videnskabelighed, eksempelvis med udforskningen af kaos. De nye videnskaber peger bl.a. på at forskellige fysiske strukturer kan føres tilbage til en indeterminisme på kvanteniveau, hvormed der, som idehistorikeren Simo Køppe skriver, er "åbnet for en helt fundamental uforudsigelighed, som pr. definition ikke vil kunne beskrives videnskabeligt."⁹⁷ Køppe bemærker, at denne nye strøm har medført at selve naturvidenskaben har opgivet ambitionerne om, med sin beskrivelse, at kunne dække hele virkeligheden.

Dette har været med til at åbne for mulighederne af en større refleksion af forholdet mellem videnskaberne, men samtidig er en mængde holistiske forestillinger dukket op både inden for videnskaben, i kunsten og i kulturdebatten. Denne tendens kritiserer fx Hans Jørgen Nielsen i *Den fraktale boogie* (1991), og hans hovedanke er at de holistiske forestillinger prøver at genindføre et romantisk enhedsverdensbillede. Det mener jeg nu ikke er tilfældet for den naturfilosofiske tendens som jeg har henvist til her. Ganske vist er der tale om refleksioner omkring helhedsforståelser, men det er ikke euforiske, uproblematisk synteser. Og det er værd at minde om at naturfilosofi ikke er identisk med videnskab.

Ligesom Serres kan forbindes med den nye naturfilosofi der er vokset frem sammen med de nye videnskaber, kan man også nævne de to kemikere Ilya Prigogine og Isabelle Stengers (der også er filosof) for bogen *Orden ud af kaos* (1984) med undertitlen "Den nye pagt mellem mennesket og universet". Undertitlen hentyder, ifølge Simo Køppe, til en grundidé i bogen, "nemlig at mennesket er på vej til at se sig selv som en integreret del af naturen, i stedet for at fremstille sig selv som ophøjet og objektivt beskuende naturen."⁹⁸ Det er en beslægtet tankegang man kan læse ud af de værker jeg her har analyseret. Litteraturens berøring med de eksakte videnskaber hænger i et idéhistorisk perspektiv sandsynligvis sammen med de nye videnskabers fremkomst. Solvej Balle skriver eksempelvis også i et essay:

⁹⁷ Simo Køppe: "Naturvidenskabens verdensbilleder", *Idehistorie 1*, 1994, s. 134.

⁹⁸ Køppe 1994, s. 133.

“Desuden er der tegn på, at videnskaben er blevet mindre sikker på sig selv, sin rækkevidde og sin evne til at udtømme verden.”⁹⁹

Minfeltet

Det er et minefelt at bevæge sig ind i forholdet mellem de to store videnskulturer natur- og humanvidenskab, idet man hurtigt får et vidensproblem. Desuden er det problematisk at blande sprogspil eller diskurser fra forskellige områder hvor de har hver deres betydning. På den anden side vil det også være problematisk at opstille skarpe grænser, idet der hele tiden overføres begreber mellem forskellige diskurser. Og det er beklageligt hvis der ikke kan udveksles viden mellem de to kulturer som jo begge angår den menneskelige virkelighed der ikke begrænser sig til videnskabens forklaringer – og da slet ikke én videnskab. Det er en større videnskabsteoretisk diskussion, men det involverer også den litterære fortolkers rolle.

Ifølge loven er det værk som mest konkret udfordrer den litterære fortolker, da der jo simpelthen er opstillet love hentet fra fysikken foran beretningerne. I fx Peter Høegs litteratur reflekteres der essayistisk over den naturvidenskab som inddrages. Men hos Solvej Balle står det nærmere og dirrer af betydning, ligesom citaterne i *Vandpest* sætter et spil igang med den litterære tekst og åbner et rum for fortolkeren.

Med hensyn til Serres' teoretiseren omkring eventuelle fysiske love for kulturen, er man som litterat ude på temmelig dybt vand. Det vand som Serres selv sejler metaforisk rundt i, mellem de to store vidensområder. Idehistorikeren Kasper Nefer Olsen hævder at Girard og Serres arbejder med en form for erkendelse hvor de giver “*afkald* på videnskabelighed, forstået som ideal for *objektiv* erkendelse.”¹⁰⁰ Serres praktiserer i sin form for kulturanalyse en slags filosofisk skriven som ikke bekymrer sig om at bevise, “men nøjes med at pege på det der ligger lige for øjnene, omend overset.”¹⁰¹ Deres teoretiseren må således nødvendigvis placere sig *mellem* to væsensforskellige former for erkendelse, den videnskabelige og den religiøse, idet de ikke kan bevise, men måske overbevise. Et sted i samme område, befinder den her omtalte litteratur sig.

⁹⁹ Balle: “Kulturens møblement – og naturens”, *Vinduet*, 1994, s. 25.

¹⁰⁰ Nefer Olsen 1993, s. 16.

¹⁰¹ Ibid. s. 17.

Netop interessen for naturen lader litteraturen rette sit blik på naturvidenskabens genstand, men det er også lige så meget videnskabens tilsidesættelse af det personlige til fordel for det objektive, som er inspirerende for de forfattere jeg her har læst. Som Solvej Balle bemærker om dette træk i dansk prosa: “Når jeg nævner videnskaben, tænker jeg ikke kun på de tilfælde, hvor videnskaben behandles direkte, men også i *en måde at nærme sig verden på, undersøgende og måske også mere distanceret.*”¹⁰² (Min kursiv).

Det er måske netop litteraturens fordel at den principielt er uafgrænset, den har en frihed til at eksperimentere, eller som Per Stounbjerg skriver om Strindbergs naturstudier i 1890'erne, “frihed til det upræcise”.¹⁰³ Marianne Stidsen fremhæver i *Ankomster – til 90'erne* (1995) at forfatterne sikkert også kaster sig over videnskaben af æstetiske grunde, for at få et nyt symbolsprog. Og dette hænger sammen med at litteraturen samtidig er ved at frigøre sig fra den traditionelle psykologiske sprog.¹⁰⁴ Der er nok ikke tvivl om at udviklingen af det æstetiske univers hænger sammen med litteraturens brede perspektiv, da den psykologiske skildring jo heller ikke er særlig synlig i 1990'ernes litteratur, i hvert fald ikke i en ransagende form.

Naturens komposition

Marianne Stidsen har også beskrevet Solvej Balles og Christina Hesselholdts romaner som bestående af en underliggende *geometrisk* konstruktionsformel. *Ifølge loven* er en form for forsøgsopstilling af forskellige love, punkter, positioner, projekter og modsætninger som er vævet ind i hinanden i en kompleks kombinatorik der finder sin metafor i skakspillet. Ligeledes er Hesselholdts romaner i beskrivelsen skåret ned til punkter i et koordinatsystem. Der søges nogle stabile punkter i den ellers flydende verden som er det postmoderne vilkår.

Her kan man igen pege på Inger Christensen som en vigtig forudsætning for de formbevidste forfattere denne bog handler om. Inger Christensens langdigt *alfabet* (1981) er en lang opremsning af ting der findes i verden; altså det samme brede perspektiv som søger

¹⁰² Balle 1994, s. 25.

¹⁰³ Per Stounbjerg: “Frihed til det upræcise”, *Passage* 20/21, 1995.

¹⁰⁴ I den forbindelse har Kirsten Hammann i romanen *Bannister* (1997) også, på en helt anden måde, grebet ud i rummet og anvender kloders tilstande til beskrivelse af hovedpersonens psykiske og eksistentielle situation.

virkelighedens mangfoldighed, og opremsningen er styret af formelle systemer, nemlig Fibonaccis talrække og alfabetets rækkefølge. Denne interesse for verden eller virkelighedens beskaffenhed koblet med fascinationen af både verdens og litteraturens former, strukturer og mønstre, er også et tydeligt træk hos især Pryds Helle og Lyngsø.

Det er karakteristisk at *Ifølge loven*, *Vandpest* og *STOF* alle har cirkulerende former som samtidig er skarpt opdelt i beretninger, kapitler og spor. *Men Jorden står til evig tid* arbejder med spor der former sig som henholdsvis stillestående "perler" og fremadskridende "snor", hvorimellem læsningen trækker forbindelser som danner et mønster af sammenviklede netværk. I *STOF* arbejdes der både med en roterende form og et netværklignende mønster af sammenbindende tråde som er viklet ind i hinanden.

Det er kompositioner som bryder med en lineær læsnings bevægelse mod en samlende overblikposition, i stedet er alle værkerne flerstemmige, flertydige og komplekse, altså sammensatte og svære at gennemskue i det ambitiøse forsøg på at mime verdens mangfoldighed. Denne sammenvikling af form og tema er i overensstemmelse med den sammenvikling af menneske og natur som værkerne kredser om. Man må således betragte disse værker som udkast til en litterær form for naturens komposition.

Litteraturens mellemrum

Man kan måske sige, det hører til litteraturens definition at være placeret i passagen mellem videnskaberne. Og når der er fokus på verden omkring mennesket og sammenhængene derimellem, er det ikke så underligt at naturvidenskabelig inspiration dukker op i forskellig grad. Det er simpelthen udtryk for en optagethed af menneskets forunderlige placering i verden. I litteraturen ser man dette som et udtryk for en åbenhed, en søgen og spørgen til verden og virkeligheden – ligesom der åbnes mod nye litterære former. Et forsøg på at inddrage flere virkeligheder i litteraturen. Som Solvej Balle siger i en samtale: "Synsvinklen er blevet større, jeg tror den har bredt sig, så langt ud den kan, i virkeligheden. Det er universet nærmest [...] Jeg tror, det rum der skrives i er blevet større."¹⁰⁵

¹⁰⁵ Lydtidskriftet *Van Gogh*, nr. 1, 1994.

Umberto Eco har også været optaget af kunstens forbindelse med de hårde videnskaber. I *Det åbne værks poetik* (1967) belyser han en række af århundredets kunstværkers ligheder med videnskabens modeller for verden. For Eco er kunstens opgave ikke så meget at erkende verden som at producere tilføjelser til verden, men

Dog kan den enkelte kunstneriske form udmærket godt opfattes, om ikke som en erstatning for den videnskabelige erkendelse, så som en *epistemologisk metafor* (Ecos kursiv): dvs. at den måde, hvorpå kunstens former ned gennem tiderne strukturerer sig – ved lighed, metaforisering, kort sagt begrebets forvandling til figur – *afspejler den måde, som videnskaben eller med andre ord epokens kultur ser virkeligheden på.* (Eco s. 114, min kursiv).

Eco opfatter litteraturen som en slags refleks af videnskabens og kulturens syn på virkeligheden; litteratur som en art verdensbillede. Solvej Balle henviser bl.a. til Eco, i essayet *Kulturens møblement – og naturens*, og hun understreger at kunsten befinder sig et sted *imellem* filosofien og videnskaben – forskellig fra disse. Det er noget lignende Roland Barthes peger på i sine lektioner *Om litteraturen*:

På den ene side tillader den at udpege mulige – uanede, ufærdige – vidensområder: litteraturen arbejder i videnskabens mellemrum: den er altid bagefter eller foran denne, [...] Videnskaben er grov, livet er subtilt, og det er for at korrigere denne afstand at litteraturen er vigtig.¹⁰⁶

Litteraturen har en vis frihed til at give en vision af verden hvor et sansende og oplevende menneske står i centrum. Man kan ligeledes se at alle de værker jeg har beskrevet, leverer hver deres litterære model af verden, uden at der dog er fokus på hverdagsrealistisk lighed. I stedet for at få alting til at hænge sammen i en syntese, er der nærmere tale om at litteraturen betræder en sti *imellem* videnskaberne. Niels Lyngsø fastholder i et interview også nødvendigheden af at opretholde forskellen mellem fx poesi og filosofi, og desuden går han et skridt videre (end Eco ?) ved at insistere på at dér “hvor filosofien kommer til kort, dér tager poesien måske over – eller omvendt.”¹⁰⁷

¹⁰⁶ Roland Barthes: *Om litteraturen* (1978), 1984, s. 16-17.

¹⁰⁷ “En verden som verden”, *Ildfisken* 16, 1997, s. 12.

Eftertanke

Vi har set hvordan nogle værker, af markante unge forfattere i 1990'erne, har en væsentlig virkelighedsreference som fremkalder litterære billeder af verden. Det har jeg forsøgt at tage alvorligt og således læse *med* værkerne, og vise hvordan de kredser, i et bredt gennemæssigt udsnit mellem digt og roman, omkring noget så grundlæggende som menneskets naturforbundethed. Man kan hermed nok tale om en naturfilosofisk eller verdensvendt interesse i 1990'ernes litteratur, og man kan nærme sig forklaringer på dette ved at henvise til en bredere naturfilosofisk tendens og de nye videnskaber. Forholdet til de tidligere årtiers litterære hovedstrømninger er nok netop karakteristisk ved manglen på en tidligere generation at skrive sig op imod, og det har åbnet for et eksperimenterende rum, hvor disse forfattere så griber til en undersøgelse af virkelighedens grundforhold og bidrager til, hvad man, med filosofen Hans Fink, kunne kalde et "eftertankens naturbegreb." Hvad Fink skriver derom, kan også afslutte denne bog:

Vi misforstår naturen, hvis vi tror, vi kan drive videnskab om den uden at regne menneskers kulturliv med til den, og vi misforstår menneskers kulturliv, hvis vi insisterer på, at det ikke er natur. Menneske og natur betyder altid for eftertanken: Menneske og den øvrige natur. Det er der grund til at huske bare en gang i mellem. Det er nemlig systematisk fortrængt i vor kultur og giver aldeles ikke sig selv, selvom det er lige nøjagtigt så selvfølgelig, som jeg forhåbentligt har fået det til at lyde.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Hans Fink: "Eftertankens naturbegreb", s. 158, *Mennesket og naturen*, 1995.

Litteratur

Skønlitteratur

- Solvej Balle: *Lyrefugl*, Kbh. 1986.
Solvej Balle: *É*, Kbh. 1990.
Solvej Balle: *Ifølge loven*, Kbh. 1993.
Inger Christensen: *alfabet*, Kbh. 1981.
Merete Pryds Helle: *Imod en anden ro*, Kbh. 1990.
Merete Pryds Helle: *Bogen*, Kbh. 1990.
Merete Pryds Helle: *Vandpest*, Kbh. 1993.
Merete Pryds Helle: *Men Jorden står til evig tid*, Kbh. 1996.
Merete Pryds Helle: "Først den ene vej og så den anden vej", *En rød græsmark* – og andre radioessays, Viborg 1997.
Niels Lyngsø: *Maske & maskine*, Kbh. 1992.
Niels Lyngsø og Morten Søndergaard m.fl. (red.): *Brøndums Encyklopædi*, Kbh. 1994.
Niels Lyngsø: *STOF*, Kbh. 1996.

Faglitteratur, litterære essays og poetiklignende skrifter

- Aagenæs, Bjørn: "Norsk kortprosa (60-90)", *Dansk Noter* 3, Kbh. 1993.
Balle, Solvej: "Kulturens møblement – og naturens", *Vinduet* Årg. 48, Oslo 1994.
Barthes, Roland: "Lektion", *Om litteraturen*, (1978), Kbh. 1985.
Christensen, Inger: "Jeg tænker, altså er jeg en del af labyrinten", *Del af labyrinten*, 1982.
Eco, Umberto: "Det åbne værks poetik", *Æstetiske teorier*, antologi ved Jørgen Dehs, Odense 1995.
Egholm, Jesper og Niels Lyngsø: "Syntesens problem", *Mangfoldighed og syntese – perspektiver i Michel Serres' filosofi*, Kbh. 1998.
Egholm, Jesper: "Økosofi – om Michel Serres og *Naturpagten*", *Slagmark*, nr. 21, Århus 1993.
Elbrønd-Bek, Bo: "Det malede værelse", interview med Inger Christensen, *Den blå port* 38, Kbh. 1996.
Emmeche, Claus: "Naturfilosofiens genkomst", *Kritik* 113, 1994.
Engberg, Charlotte: "Billedets ekko i teksten. Mere end realisme", *Gensyn med Realismen*, Aalborg 1994 (red. Jørgen Holmgaard).
Ferry, Luc: *Den nye økologiske orden*. Træet, dyret og mennesket, Paris 1992, Kbh. 1994.
Fink, Hans: "Eftertankens naturbegreb", *Mennesket og naturen* (red. Thomas Møller Kristensen og Svend Erik Larsen), Odense 1995.
Frandsen og Hommelgaard, Finn og Erling: "Mere moderne fransk filosofi", Vincent Descombes: *Moderne fransk filosofi*, Aarhus 1986.
Girard, René: *Job – idol og syndebuk* (1985), Viborg 1990.
Hansen, Jakob: "Hvorfor i det hele taget skrive om naturen, når de fleste mennesker bor i byer?", *Edda* 2, 1999.

- Hansen, Jakob: "Fra landscape til netscape", *Sentura* 4, 1999a.
- Hansen & Høier, Lotte Skadborg & Elisabeth Bjerring: *Vildfarne detektiver – eller tekstanalytikere på glati* (upubliceret speciale), Kbh. 1996.
- Helle, Merete Pryds: "Verden er, som den er", *Passage* nr.18, Århus 1994.
- Helle, Merete Pryds: "En snak om virkelighed", *Dansk Noter* 4, 1995.
- Jensen, Rolf Højmark: "Smuglyt til englene. Samtale med Merete Pryds Helle", *Ildfisken* 16, Århus 1997.
- Jensen, Hans Lundager: *René Girard*, Viborg 1991.
- Jørgensen, Steffen: "Metaforen som interaktion", *Kultur & Klasse* 78, Viborg 1995.
- Timm Knudsen, Britta: "Optisk realisme. Realisme og rumfremstilling hos Robbe-Grillet og Easton Ellis", *Gensyn med realismen* (red. Jørgen Holmgaard), Aalborg 1994.
- Knudsen, Britta Timm: "Om engle og usynlige dimensioner", *Den blå Port* 39, Kbh. 1997.
- Køppe, Simo: "Naturvidenskabens verdensbilleder", *Idehistorie – Ideer og strømninger i 20. århundrede*. Bind 1, Århus 1994.
- Landbo, Kirsten: "En verden til forskel. Merete Pryds Helles forfatterskab og den nye prosa", *Kritik* 121, Kbh. 1996.
- Steffen Hejlskov Larsen: "Hybrider i 90'er-litteraturen", *Kritik* 121, Kbh. 1996.
- Larsen, Svend Erik: *Naturen er ligeglad*, Kbh. 1996.
- Lyngsø, Niels: "Metafor og erkendelse. Kognitive aspekter af Sophus Claussens lyrik." *Kritik* 106, Kbh. 1993.
- Lyngsø og Søndergaard, Niels og Morten (red.): *Van Gogh*, lydtidsskrift nr. 1, Kbh 1994.
- Lyngsø, N.: "For en verdensvendt poesi", *Ildfisken* 13, 1995.
- Lyngsø, N.: "Kølig ekstase – et essay om kognitiv kunstoplevelse", *Louisiana Revy, NOWHERE*, Bind II Tekster, Kbh. 1996.
- Lyngsø, N.: "Mimesis: mimicry, mise-en-abîme. Overvejelser over Inger Christensens *Sommerfugledalen*", *Kritik*, Kbh. 1997.
- Lyngsø, N.: "Under tiden – om Thøger Larsens digt "En Løvfalds dag"", *Synsvinkler* 16, Odense 1997.
- Lyngsø, N.: "Værket og verden", *Perspektiver – i nyere dansk litteratur*, Silkeborg 1996.
- Lyngsø, N.: *En eksakt rapsodi*, Kbh. 1994.
- Lyngsø, N.: "Sprogets fysik", *Mangfoldighed og syntese – perspektiver i Michel Serres' filosofi*, Kbh. 1998.
- Lyotard, Jean-François: *Muren, Golfen og solen: En fabel*, Irvine 1990, Kbh. 1993.
- Mai, Anne Marie: "At læse og skrive sin tid – en kort rundvisning i ny dansk litteratur", *Synsvinkler*, Odense 1995.
- Mai, Anne Marie: "Hvis havet er hav imorgen – om Merete Pryds Helles *Vandpest*", *Prosa fra 80'erne til 90'erne*, Kbh. 1994.
- Mortensen, Klaus P.: *Himmelstormerne. En linje i dansk naturdigtning*, Haslev 1993.
- Nielsen, Hans Jørgen: *Den fraktale boogie*, Kbh. 1991.
- Nielsen, Michael: "Det groteske og det fænomenale. Læsninger af Kirsten Hammann og Solvej Balle", *Kritik* 121, Kbh. 1996.
- Nielsen, M.: "Nedtælling af mennesket – en tendens i samtidig litteratur og filmkunst", *Synsvinkler* 12, Odense 1995.
- Nielsen, M.: "Enhver griber fat i sin tråd af støjen – tanker om Niels Lyngsøs

- STOF", *Synsvinkler* 16, Odense 1997. (Findes også i *Digt – Dikt*, Lund 1997).
- Nielsen, Carsten René: "En verden som verden. Samtale med Niels Lyngsø", *Ildfisken* 16, Århus 1997.
- Nielsen, Erik A.: "Økologisk realisme", *Søvnløshed*, Århus 1982.
- Olsen, Kasper: "En rejse i verdens tekst – om Verne, Serres og tekstens grundvidenskaber", *Passage* 1, Århus 1986.
- Olsen, Kasper Nefer: *Stoffets genkomst*, Kbh. 1992.
- Olsen, Kasper Nefer: *Offer og Objekt – en introduktion til Michel Serres' Statuer*. Kbh. 1993.
- Onslev, Lars J.: "En rystende sikker hånd – om Solvej Balles *Ifølge loven. Fire beretninger om mennesket*", *Prosa fra 80'erne til 90'erne*, Kbh. 1994.
- Onslev, Lars J.: "Vandpest og våde lærredssko", *Dansk Noter* 3, Kbh. 1995.
- Pahuus, Mogens: *Naturen og den menneskelige natur*, Århus 1988.
- Pedersen, Katja: "Eksempel på tekst – om nye danske kvindelige prosaister", *Synsvinkler*, Odense 1995.
- Ping Huang, Marianne: "Hvordan noget romanagtigt foldes ud af romanen", *Perspektiver*, Kbh. 1997.
- Pold, Søren: "Passager mellem Litteratur og videnskab", *Passage* 20/21, Århus 1995.
- Robbe-Grillet, Alain: *På vej mod en ny roman*, Fredensborg 1965.
- Serres, Michel: *Statuer*, Kbh. 1990.
- Serres, Michel: "Sprogets oprindelse", *Hieroglyf* nr.2, Kbh. 1991.
- Serres, Michel: *Naturpagten*, Paris 1990, Kbh 1992.
- Skjeldal, Kjærsti: "Det voksne barn må have et navn. Punktroman er godt og misvisende", *Den Blå Port* 36, Kbh. 1996.
- Stidsen, Marianne: "Det absolut individuelle og det absolut universelle", *Grif* 2, Kbh. 1992.
- Stidsen, M.: "Generation X. Om den yngre litteratur", *Dansk Noter* 3, Kbh. 1993.
- Stidsen, M. (red.): *Ankomster – til 90'erne*, Kbh. 1995.
- Stidsen, M.: "Kunsten, videnskaben – og døden", *Kritik*, Kbh. 1996.
- Stjernfelt, Frederik: *Baldr og verdensdramaet i den nordiske mytologi*, Kbh, 1990.
- Stjernfelt, Frederik: "Underrets realisme. En lidet påagtet vending hos den sene Højholt", *Kritik* 124, Kbh. 1996.
- Stjernfelt, F.: "Korrespondenser. Metaforens semiotik mellem kognition og teori" (1992), *Rationalitetens himmel*, Haslev 1997.
- Søndergaard, Morten: "At sige tingene", *Synsvinkler* 17, Odense 1997.
- Toft og Øberg, Anne og Dorte: *Det litterære væksthus. Forfatterskolen og prosaen 1987-96*, Odense 1997.