

Marianne Stidsen

Opskrifter på litteratur Om 1980'ernes og 90'ernes danske prosa

For et par år siden kunne man i den danske avis *Weekendavisen* læse en anmeldelse af ungareren Péter Nádas' mammutværk: *Memoirenes bog*. Af kritikken fremgår det, at det ikke har været nogen udelt fornøjelse at læse den næsten ottehundrede sider lange samtidshudflettende roman. Alligevel udråbes den til at være i en "ganske særlig klasse, helt deroppe, hvor læsning er svimmelhed og anfægtelse". Det, der gør romanen tung og dog mesterlig er, fornemmer man, dens ambitiøse struktur, både på værk- og på sætningsplanet. Om det sidste hedder det, at nogle af dem, altså sætningerne, er "halve sider lange og har både tre, fire, fem, ja en halv snes indskud". Og om værkstrukturen, at den er "en mageløs og fascinerende konstruktion af foregribelser, antydninger og pludselige afsløringer." Generelt roses bogen for at være "lidenskabsløs, lutter refleksion og refleksioners refleksion eller snarere den ironiske og artistisk eminente iscenesættelse af denne flerfoldige refleksion."¹

Blader man om på næste side i samme avis findes en noget anden type anmeldelse. Under overskriften "Romanen som tidsfordriv" sables amerikanerinden Gail Anderson-Dargatz' *I tilfælde af død ved lynnedslag* godt og grundigt ned. Skønt bogen har været stort set bekvem og munter læsning, finder kritikeren, at den desuagtet ikke har meget med kunst at gøre: "Det myldrer ganske vist med kulørte typer, landsbytosser,

¹ Thomas Thurah, "Observatøren", in: *Weekendavisen Bøger* d. 4-10/9 1998, s. 3.

snakkesalige koner, indianere med hele det mytiske udtræk, eksotiske dyr, det nære liv på gården, lyde lugte og fornemmelser [...]. Alt sammen giver det anledning til en række episoder, der flettes sammen med et andet karakteristisk træk ved - lad os så bare sige - kvindelitteratur: uendeligt omhyggelige beskrivelser af dagliglivets finesser, som naturligvis er både koloristiske og litterære og alt muligt, og det er jo i virkeligheden også den slags livet går med, men - skal romaner fordrive tiden på samme måde som livet selv gør?" Anmeldelsen slutter: "Der bliver skrevet rigtig mange kogebøger. Og der bliver skrevet rigtig mange romaner. Kvinder læser romaner. Og kvinder er den halve verden. Hvis alle kvinder der kan skrive, vil fortælle alt hvad de har fornemmet og garnerer det med opskrifter, kommer vi ikke til at sulte. Højst til at kede os."²

Efter det store skel

Når disse to anmeldelser citeres så udførligt, skyldes det, at de rammer lige ned i det spørgsmål, som har været højaktuelt siden 60'erne, også i Danmark, nemlig: Kan gengivelsen af det almindelige hverdagsliv være kunst?

Netop i 1960'erne skete, hvad man kunne kalde et 'opbrud fra modernismen', og dette opbrud havde i høj grad sit udspring i de eksperimenter der fandt sted på den amerikanske kunstscene. Andreas Huyssen har i bogen *After the Great Divide* fra 1986 beskrevet det som, at kunsten fra at være en finkulturel, elitær beskæftigelse, der, i og med sit strenge, lukkede formbegreb, lagde afstand til det platte hverdagsliv, især som det udspillede sig i massekulturen, blev en mere åben foreteelse, hvor fænomener som tegneserier, Hollywoodfilm - ja, og hvorfor ikke kogebøger? - kunne indgå, uden at skulle transformeres til abstrakte symboler på den moderne ensomheds- eller fremmedhedsfølelse. Hverdagsverdenen var ok materiale for kunsten, præcis som den var. Den amerikanske kunstfilosof Arthur C. Danto har defineret denne vending som en 'transfiguration of the commonplace'. Det vil sige, at man fra da af

² Christian Bundegaard, "Romanen som tidsfordriv", in: *Weekendavisen Bøger* d. 4-10/9 1998, s. 4.

ikke så sikkert kunne sige, hvad der var kunst og hvad ikke. Alt afhæng af konteksten, den institutionelle ramme - som i sig selv blev udsat for angreb. Pludselig kunne en Brillo Box vise sig at være kunst, pludselig kunne en suppedåse. Pludselig kunne man komme i tvivl om, hvorvidt stigen henne i hjørnet af galleriet var en del af udstillingen, eller blot glemte af en håndværker. Skellet mellem kunst og alt-muligt-andet var ved at blive effektivt nedbrudt - nøjagtig som avantgarden et halvt århundrede tidligere havde ønsket det.

Flere har eksplicit forbundet denne udviskning af skellet mellem det personlige og det fælles, mellem kunst og ikke-kunst, mellem kunst og liv, mellem åbne og lukkede former, mellem ren og uren æstetik med kvindernes indtog i kunstverdenen. Fra at have været marginaliseret i forhold til skabelsesprocessen, blev kvinden i stigende grad også kunst-udøver. Og med sig førte hun en helt anden opfattelse af, hvad det var relevant for kunsten at beskæftige sig med. Craig Owen skriver: "Among the most significant developments of the past decade [dvs. 70'erne] it may well turn out to have been *the* most significant - has been the emergence, in nearly every area of cultural activity, of a specifically feminist practice. A great deal of effort has been devoted to the recovery and reevaluation of previously marginalised or underestimated work; everywhere this project has been accompanied by energetic new production. As one engaged in these activities - Martha Rosler - observes, they have contributed significantly to debunking the privileged status modernism claimed for the work of art: 'The interpretation of the meaning and social origin and rootedness of those (earlier) forms helped undermine the modernist tenet of the separateness of the aesthetic from the rest of human life, and an analyses of the oppresiveness of the seemingly unmotivated form of high culture was companion to this work'."³

Ligeledes i Danmark har man i 60'erne kunnet spore et opbrud fra modernismens æstetiske idealer - ikke mindst blandt periodens debuterende kvinder. En af dem hed Kirsten Thorup. 1967 indledte hun med

³ Craig Owen, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", in: *Post-modern Culture*, red. Hal Foster, London, 1985, s. 61.

digtsamlingen *Indeni-Udenfor* et forfatterskab, der skulle være med til at angive nye standarder for også den danske litteratur, der skrives idag. Allerede i debutbogen disktes op med diverse trivialiteter fra hverdagslivets arkiv. Og i de to næste digtsamlinger (hvis man kan kalde dem det, for der er nærmest tale om genrehybrider), *Love from Trieste*, 1969, og *Idag er det Daisy*, 1971, slippes livsverdenen for alvor løs. I den første tales der om, at "Kogebøgerne udvides" og om at anvende virkeligheden og følelserne "som ornament i en sproglig syntaks". Og i den anden oplistes hulter til bulter inventaret i et tilfældigt rum. En slags fotorealisme, eller 'køkkenrealisme' på skrift? Døm selv!

Stolen var lige ved at vælte og der var en sød
buket blomster. Hun ville ikke tage frakken af. Hun
støttede albuerne på bordpladen og holdt fotografiapparatet
mellem hænderne. Hun ville forevige fugtpletterne i loftet
og vandhanen og telefonen og en saks og en dåse
orangejuice og nogle vindruer og et billede af en abe
der spiste af en skål og de strømper der lå bag sofaen
og en cigaret og en skumgummipude og fjernsynsskærmen og
en stikkontakt og en plastikpose og en fiskekrog og
dørhåndtaget og en lille metalkugle og et stykke snor
og en tændstikæske og en papirserviet og vindueskarmen og
en ske og nogle blyantstreger og et stoleben og et langt
lyst hår og en hvid underkop og spidsen af en nål og en knap
i sin bluse og sine knæ og sine øjenvipper og sit spyt
og sine fingre.⁴

Det er karakteristisk, at kroppen tilsidst inddrages som det sted, hvorfra omverdenen sanses. Subjektet er ikke længere en almægtig, overskuende, cartesiansk bevidsthed, der på tryk afstand iagttager og vurderer sine omgivelser, men - qua kropsligt - en levende del af dem. Endnu en perspektivændring, som måske ikke decideret skyldes kvindernes indtog på kunstscenen, men i hvert fald forstærkes af det.

Tendensen til at nedbryde skellet mellem subjekt og objekt, liv og

⁴ Kirsten Thorup, *Digte 1967-71*, Kbh. 2000, s. 126-27.

kunst, åbne og lukkede former, ren og uren æstetik tager til i 70'erne. Perioden er ofte blevet betegnet som et afbrud fra 60'ernes formelle eksperimenter og avancerede modernistiske strategier; men i mange henseender er den at betragte som en udvidelse af det opbrud fra modernismen, som også fandt sted i 60'erne⁵. Det gav bl.a. grobund for en strøm af kvindelitteratur (af somme kaldet 'menstruationslitteratur'), der satte sig for - i et nyenkelt sprog - at gengive den kvindelige erfaringsverden, som hidtil - jævnfør Owens - havde været underrepræsenteret i kunsten.

Et typisk resultat var Jytte Rex' *Kvindernes bog*, 1972, der består af en række historier fortalt af kvinder og afskrevet fra et bånd - altså uden nogen egentlig konstruktion: flere historier kunne have været føjet til eller trukket fra, læserens egen fx. Ikke mindst kogeopskrifter spiller her en ganske central rolle. Bogen handler, ifølge bagsiden, "om drømme mænd kjoler orgasme skyer fødsler barndom kærlighed æbleskiver breve havet danse fotografier frihed politiet rødkål huler trækfugle pailletter - et resultat af samtaler der kunne være indsamlet af hvem som helst, som gider være sammen og tale om et eller andet, der betyder noget eller ikke betyder noget." Der gøres opmærksom på, at baggrunden for at samle historierne netop er, at kvinder altid er blevet beskrevet, taget på, dyttet af, myrdet og på anden måde jaget af mænd, og at det derfor nu er tiden til at finde en egen ikke-centralistisk, ikke-fallokratisk kultur og betragtningsmåde.

70'er-litteraturens åbenhed over for hverdagslivet og dens kritik af det autonome modernistiske værkbegreb må ses som et led i epokens generelle bestræbelser på at drage andre, marginaliserede erfaringer ind i kunsten, og derved give den en politisk funktion.

⁵ Se fx *Opgøret med modernismen*, red. Torben Brostrøm, Kbh. 1974. Et par yngre litteraturforskere som Anne-Marie Mai og Anne Borup har ligeledes taget spørgsmålet op. Den første i "Papirmånens stråler" in: *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*, red. Anne-Marie Mai og Anne Borup, Kbh. 1999 og i efterskriftet til den nye udgave af *Danske digtere i det 20. århundrede*, Kbh. 2000. Den sidste i Ph.d.-afhandlingen *Opbruddet fra modernismen*, 2000 (upubl.) og i "Den danske modernismekonstruktion" in: *Kritik* nr. 47, 2000.

Blop

I den nyere og nyeste tid har især sen80'ernes og de tidlige 90'eres prosa markeret sig som arvtager til 60'ernes og 70'ernes kulturelle frisættelse. Dette giver sig ikke mindst udslag i en udtalt interesse for mad - og for krop og fordøjelse i videre forstand. Hvor de tidlige 80'ere afgjort stod i højmodernismens hverdagsfortrængende tegn (den lidt ældre digter Jørgen Gustava Brandt har skarpt og præcist indfanget periodens forkærlighed for patos og 'høj stil' i digtet "Juste Milieu": "... Det blev igen hyperblernes tid/ med fyldte askebægre stinkende klude/ [...] / Og Sarvigs ånd svævede/ over moser og/ små kyststrækninger"⁶), da står sen80'erne og de tidlige 90'ere så udpræget i postmodernismens mere samtale- og 'kogebogsvenlige' tegn.

Et eklatant eksempel på, hvordan prosaen i slutningen af 1980'erne forlader den højglanspolerede elfenbenspoetik, som havde præget de forgående fem år, er Jens-Martin Eriksens debutroman *Nani* fra 1985. Bogen består af en række stakåndede dagbogsnotater, der starter in medias res. Notaterne er skrevet af en mand, der, fornemmer vi, er konstant vind og skæv af guldbajere, onani og Camel-smøger. Med andre ord: *Nani* (der iøvrigt betyder dværgvækst) fordriver i høj grad tiden på samme 'urene' måde som livet gør det. Der søges ikke skabt en vidtløftig, 'monologisk' konstruktion, som de enkelte elementer kan indlejres under og få mening igennem. Tværtimod udfoldes en horisontal, decentreret struktur, som mimer det levede livs mudrede trummerum. Dette understreges af den delikate parallel der drages mellem det at skrive og det at skide:

Nana [genstanden for det skrivende jeks begær] og mit nani passerer revy og revy, fra igår til idag, og efterhånden glider nanien og skrivningen sammen i noget, der bare er en lille smule mere subtilt. Og Mex og Nana og Perro og Polen, Maria og Anzej kan fylde mit hoved ud nu, hvor jeg vil glemme nanien, og allerhelst trykke

⁶ Jørgen Gustava Brandt, "Juste Milieu", in: *Den Blå Port* nr. 25-26, 1993, s. 74.

det hele af i et mægtigt brag. Men sådan er skrivning ikke, men derimod én lang lidelse indtil man kommer ... men også en udtømming, en udskidning. Takker for billedet.⁷

Sproget er nok selvrefleksivt og selvtematiserende (som hos en Nádas, og i det hele taget de store modernister); men denne refleksion fører ikke til en 'stor fortælling', der tilskriver livet en eller anden overordnet mening. Derimod fører den til, at det diskursive, 'fallokrate' sprog dekonstrueres.

Den franske poststrukturalist Julia Kristeva, der fik enorm betydning for den feministiske teori i 70'erne og 80'erne, har i "Revolution in Poetic Language", 1974, i opposition til den dialektiske subjektmodel, beskrevet subjektdannelsen som en uophørlig pendlen mellem et såkaldt semiotisk og et såkaldt symbolsk sprog. Groft sagt er det semiotiske sprog at betragte som en slags halvvejs uarticuleret verbalgestik, bestående af lyd og rytme, som endnu bærer spor efter symbiosen med moderkroppen, mens det symbolske sprog er det subjektet, inspireret af faderens eksempel, efterhånden tilegner sig i takt med dets smertefulde kæmpen sig ud af moderens klistrede favntag og bemægtigen sig kontrol over omgivelserne. Selvom det er Kristevas udtrykkelige pointe, at ingen af de to sprog findes i ren form, så er det dog tydeligt, at det er det symbolske, eller det logisk-diskursive sprog, der præger vor almindelige omgang med verden. Men, hævder psykologvisten, i den moderne kunst findes, i og med dens forsætlige brud med dette sprog, ofte reminiscenser fra det semiotiske sprog, det sprog, hvor distancen momentant ophæves.

Dette gælder i høj grad Jens-Martin Eriksens forfatterskab. Den karnevalistiske, dialogiske skriven, som *Nani* er et udtryk for, bringer, kunne man sige, det skrivende subjekt - og læseren med for den sags skyld! - i kontakt med den kaotiske urgrund, hvorpå subjektdannelsen hviler. Det er ikke kroppen som afsæt for en højere erkendelse, der her fremskrives; men derimod kroppen som det menneskelige lavpunkt (jævnfør den konstante skiden, prutten og brækken sig), der må og skal udgræn-

⁷ Jens-Martin Eriksen, *Nani*, Kbh. 1985, s. 15.

ses for at den voksne bevidsthed kan udøve sine overlegne trampolinlege i sproget. Den virkelighed, der eftersøges i romanen, er altså ikke en socialhistorisk virkelighed, der kan beskrives i prosaens velkendte memorerende imperfektum, som altid på en eller anden måde virker beroligende, 'ordenesskabende' på en læser, men en processuel, prærefleksiv virkelighed, der kun er tilgængelig gennem en poetiseret, øjeblikksorienteret, semiotisk 'rapen'. Som indimellem blot ender i et aldeles betydningstomt 'blop'.⁸

Gelérand og hårfjerning

Jens-Martin Eriksen, Juliane Preisler, Jens Christian Grøndahl og de øvrige sen80'er-prosaister kan med god ret siges at lægge op til den prosa, der skulle få så stor gennemslagskraft i de danske 90'ere. Stod de tidlige 80'ere i lyrikkens tegn, har 90'erne nemlig så ubetinget stået i prosaens. Men igen: det er ikke just den velvoksne, episke roman, 'patriarklitteraturen', som digteren og forfatterskolelederen Niels Frank rammende har kaldt den, der vinder indpas. Her sidder forfatteren højmægtig for enden af bordet/teksten og skiftevis underholder selskabet og belærer det, og iøvrigt sørger for, at de rigtige retter (sic!) følger efter hinanden og at alle har noget i glasset. Således ikke i den nye litteratur.

Koblede 80'er-digterne sig på den lyriske pendant til patriarkromanen, nemlig 40'ernes og 50'ernes metafysiske og eksistentielle digtning, må man sige, at 90'ernes yngre prosaister, i lighed med sen80'ernes, i højere grad kobler sig på den tidlige postmodernisme, som den udfoldede sig i Frankrig og USA - ja, og faktisk også i Norge! - i 60'erne og 70'erne. Den tradition 80'er-digterne i deres vertikale, transcendentale stræben på mange måder havde afbrudt forbindelsen til. Dette fører til en decentreret, eklektisk tings- og krop-prosa, som måske ikke ligefrem kan kaldes 'matriarklitteraturen', men som dog immervæk må ses som en form for kvindelitteratur. Ikke mindst det faktum taget i betragtning, at hovedparten af den er skrevet af kvinder (lige som ho-

⁸ Analysen står i gæld til Jens Madsens specialeafhandling, *Det groteske og postmodernismen – Halvfemsernes forudsætninger*, Kbh. 1999 (upubl.).

vedparten af dem har gået på Forfatterskolen)! En af disse er Christina Hesselholdt.

Hesselholdt debuterede i 1991 med den dværgkorte roman: *Køkkenet, gravkammeret & landskabet*. Bogen, der kun er på 63 sider, består af 40 kapitler med korte deskriptive overskrifter af typen: "Værelset", "Flodens højrebred", "Værelset, der hænger som en dråbe over floden" osv. Kompositionisk tilhører værket det der er blevet kaldt 'punktroman'-genren. Om denne skriver nordmanden Kjærsti Skjeldal, at den er "en egen undergenre med særegne karakteristika, der adskiller den fra hovedgenrerne epik og lyrik. Dens mest iøjenfaldende egenskaber er, at hver enkelt tekst kan læses både som autonom (punkt) og som fragment af en sammenhæng (roman)."⁹

Som i Thorups hybridtekster, Jytte Rex' kortprosabog og Jens-Martin Eriksens stakåndede tekstudskidninger er sproget i Hesselholdts roman rytmisk, poetisk, snarere end diskursivt, logisk. Her er ingen lange sætninger med tre, fire og fem indskud, men kun ultrakorte hovedsætninger, ordnet efter lyrikkens parataktiske princip, dvs. uden hierarkiserende over- og underordningsrelationer. Det er en fænomenologisk prosa, der via reduktion vil skrive sig ind til tingenes rene substanser. Og som i de øvrige bøger, der tager afsæt i opbruddet fra modernismen, er *Køkkenet, gravkammeret & landskabet* fyldt med ting og sager af den mindre idealistiske slags.

Ud over den ganske kontante henvisning til tilværelsens lavere regioner, der allerede ligger indkodet i titlens begyndelses- og slut-ord, som henviser til dels det sted, hvor retterne tilberedes hulter til bulter (snarere end der hvor de bydes rundt i rigtig rækkefølge), dels til det sted, hvor kroppens jordiske rester placeres, når dens motor endegyldigt er gået i stå, rummer bogen flere henvisninger til en højst dagligdags, 'ulitær' virkelighed, nemlig landskabet imellem.

Landskabet imellem liv og død får imidlertid ikke her den karakteristisk tjenende rolle som tandhjul for fortællingen, der kort skitseret kan

⁹ Kjærsti Skjeldal, "Det voksne barn må have et navn", in: *Den Blå Port* nr. 13/1999, s. 36. - Bemærk iøvrigt, hvordan genrens fortællemåde lignes ved 'perler trukket på en snor', altså en yderst kvindelig attribut.

siges at omhandle en families opløsning, begyndende og kulminerende med først den ene, så den anden forældres død. Bogen sætter konsekvent den empirisk sansede virkelighedsoverflades tilfældige og unikke detaljer før det almene og universelle. Det ses ikke mindst i det berømte kapitel, der slet og ret hedder "Køkkenet", hvor kvinden Audrey, der efter husets frues død har slået sig ned hos den efterladte enkemand og hans lille søn, Marlon (bemærk de Hollywood-alluderende filmstjerne-navne!), som en slags erstatningsmor og hushjælp, resolut trækker i forklædet og går i aktion:

Audrey koger en fisk med laurbærblade.

Hun sætter husblasen i blød. Hun tager husblasen op med det vand, der hænger ved. Hun smelter den i en skål over vandbad. Hun afkøler husblasen og tilsætter den fiskevandet i en tynd stråle under piskning. Hun lader fiskestykker og laurbærblade falde derned. Hun hælder den halvstive masse i en randform, som hun stiller koldt.

Hun vender formen på et fad. Geléranden er færdig. Den rører på sig, når hun trommer på fadet.

Inde i den gennemsigtige rand svæver grå organismer og grønne blade.

Hun kalder på dem.

[...] ¹⁰

Man kan selvfølgelig sagtens læse en mængde betydning ind i denne rent deskriptive og minutiøst omhyggelige videregivelse af en madopskrift. Men som den figurerer i romanen får den lov at påkalde sig en helt selvstændig opmærksomhed. Opskriften bruges ikke primært som springbræt til at klargøre en eller anden overordnet mening eller betydnings-sammenhæng. Den er slet og ret - en opskrift på gelérand (jævnfør også præsensformen, som i det hele taget er karakteristisk for 90'er-prosaen).

Tilsvarende findes i *Det skjulte*, 1993, der er en selvstændig fortsættelse af debutbogen, skønt et lidt mere episk forløb her søges udfoldet,

¹⁰ Christina Hesselholdt, *Køkkenet, gravkammeret & landskabet*, Kbh. 1991, s. 43.

denne type kølig fænomenologisk deskription. I den kun 47 sider lange roman fylder således 'opskriften' på, hvordan kvinden Greta barberer sine ben ("Jeg smelter voksen i en tykbundet gryde og fordeler den rygende masse på benene med en spartel. Jeg modellerer kanterne tykkere end det øvrige, så det er til at få fat i [osv.]"¹¹) omtrent lige så meget som den afsluttende beskrivelse af, hvordan Marlon, hendes kæreste, der nu angiveligt er blevet en voksen mand, først parterer hende og derpå skærer hendes hjerte ud, for at få fat i 'det enestående'. Begge hændelser er beskrevet i et nøgternt registrerende stemmeleje, uden nogen form for auktoriale værdiangivelser.

Ud af kroppens mørke

Den franske forfatter Marguerite Duras, der er hovedinspiration for en sen80'er-prosaist som Juliane Preisler, og som også kan anses som en 'formoder' bag den danske 90'er-prosa, er nok den der har drevet hvad man kunne kalde 'køgebogsæstetikken' til det yderste. I *Det materielle liv*, der kom i 1987, samme år som Forfatterskolen blev startet, hedder det i forordet, at bogen "kun [rummer], hvad jeg har tænkt engang imellem, visse dage, om visse ting [...]. Jeg bærer ikke den totalitære, jeg mener den definitive tankes brosten i mig. Den byrde har jeg undgået."¹²

I stil med Anderson-Dargatz' *I tilfælde af død ved lynnedslag* følger heretter et væld af små iagttagelser, lyd, lugte, fornemmelser - og ikke mindst husråd, 'uendeligt omhyggelige beskrivelser af dagliglivets finesser', som vor mandlige anmelder nedladende kaldte det. Bl.a. giver Duras, fuldkommen alvorligt, og uden nogen dybereliggende hensigt, andet end den at videregive, en udførlig liste over de produkter, man altid bør have i huset. Ud over fint salt, peber, sukker og andre kolonialvarer, er det, får vi oplyst, løg, hvidløg, mælk, neskafe, ost, youghurter, skurepulver, elektriske pærer, marseillesæbe (ikke at forglemme), blegvand, ajax, metalsvamp, kaffefiltre (papir, for guds skyld!), elektriske sikringer og guttaperka (hvad det så er for noget) - samt otte-ti andre produkter.

¹¹ Christina Hesselholdt, *Det skjulte*, Kbh. 1993, s. 17.

¹² Marguerite Duras, *Det materielle liv*, Kbh. 1988, s. 7.

Så radikale er det de færreste forfattere der er. Og dog er det det en lignende strategi, der ligger under en stor del af litteraturen efter 1960 - ikke mindst den der er skrevet af kvinder. Man finder den hos Hesselholdt, hvis to første bøger kan se som et lille lagerrum for kvindelige fornemmelser og husråd. Man finder den hos en forfatter som Kirsten Hammann, hvor strategien i romanen *Vera Winkelvir* giver sig udslag i en sand opvisning i 'dagliglivets finesser', fra ugentlige frisørbesøg hos Frk. Lizette til endeløse shoppingture på jagt efter mønstrede nylonstrømper og prikkede gummitasker, altsammen beskrevet - som hos Hesselholdt - helt nærsynet, 'køgebogsagtigt'¹³. Hos en Merete Pryds Helle giver den sig i bogen *Vandpest*, ligeledes 1993, udslag i et netværk af fragmenterede naturbeskrivelser, citater fra ældre naturvidenskabelige værker og bizarre anekdoter fra 'det virkelige liv'. Der er fx den om nonnen der bliver til en engel. Og der er historien om hvordan en familie engang smuglede narko i et dødt spædbarn. Som hos Hesselholdt og Hammann indgår de helt i deres egen ret. De er faktiske beretninger, som Pryds Helle har fået fortalt, og som hun mener fortjener at blive videregivet. Just som de er. Man kunne også nævne Helle Helle, Solvej Balle (tjek lige menukortet i *Ifølge loven*, 1993!) og Katrine Marie Guldaager. Sidstnævntes forfatterskab formelig myldrer med ting og detaljer fra 'det materielle liv': vaskemaskiner, køkkenhaver, sovs, spyfluer og bridge. Det hedder fx et sted i kortromanen *Blank*, at "måske er jeg et hjul, et kæmpestort hjul der drejer rundt, drejer rundt så forbandet langsomt at man ikke kan se det, ikke kan se det, fordi der ikke er noget der forandrer sig foreløbig, ikke noget der kan forandre sig, her, luften er

¹³ Det hedder ligefrem et sted, at "Vera må tale dobbelt dessert-sprog. Hun må gøre bananmosen til mere end lagkage. Hun må bruge alt, hvad der findes af kandiserede blomsterblade. Hun må bruge cocktail-bær, råcreme, makroner, brændte figner, krokantchokolader, marcipanroser, marengs, karamelsauce, kakaoglasur, frugtfarver, gelatine, jordbærmarmelade, nougat-is, valnødder, kagecreme, vanillestænger, mynteblade, flødekum, sherry, henkogte ferskner, puddersukker, rom-essens, pomeransskaller, 94 opskrifter i hovedet på én gang, sølvfade, arvestykker nogle endnu tyndere glasskåle, is-asietter ...", *Vera Winkelvir*, Kbh. 1993, s. 36-37. - Man mindes kun at være stødt på noget lignende hos forfatteren Bo hr. Hansen i dennes voluminøse "Kagespiserens dagbog" fra *Bo nr. 2*, Kbh. 1987.

fuld af detaljer, små detaljer, brudstykker af samtaler, mælk og æg.”¹⁴ Verden ses ikke alene i close-up, men - som tv-kokken Floyd ynder at sige - i *big fat close-up*.

Mod slutningen af 90'erne sker der imidlertid en vending, som de to citater i starten af artiklen afspejler, og som har at gøre med et voksende krav om overblik, forpligtethed, alvor osv. Som kritikeren Erik Skyum-Nielsen skriver et sted: ”Kunst er [...] primært lovbundethed i fantasien. Netop ved at sætte spilleregler giver kunsten os mulighed for gennem dens form at opleve verden på betingelser vi ikke selv har sat.”¹⁵ I praksis betyder det, at de unge forfattere nu - for at blive i synsmetaforikken - bestræber sig på at *fokuser*.¹⁶ Det er som om man føler, man har været ved at drukne i detaljer uden sammenhæng - jævnfør Duras' alenlange huskeseddel. Det er som om man ønsker at kæmpe sig en smule fri af moderkroppens muldvarpeagtige mørke og ud i bevidsthedens klarere sollys, så også nogle helheder kan overskues, og nogle domme afsiges, og nogle mere holdbare - symbolske? - standpunkter stadfæstes. Dette fører til, hvad man kunne kalde en ny syntetisme. Og det vil først og fremmest sige: mindre punkt, mere sammenhæng.

Som en mulig medvirkende faktor til vendingen (der er en slags brud med omvendt fortegn i forhold til bruddet i midten af 80'erne) skal nævnes den kritiske indstilling hos ikke så få - fortrinsvis mandlige - anmeldere over for en kunst uden regler og samling. Skønt de yngre kvindelige 90'er-forfattere således nok havde høstet masser af roser, var

¹⁴ Katrine Marie Guldager, *Blank*, Kbh. 1996, s. 26. - Lidt senere i bogen forlyder det, at ”jeg har opgivet udsigten, sundet f.eks., det siger mig ikke en skid med alle sine tal og gevækster der er sat i system”, *ibid.*, s. 35.

¹⁵ Erik Skyum-Nielsen, ”Litteraturens im- og eksplosion”, in: *Nyeste tid*, red. Henrik Hansen og Gitte Ingerslev, Kbh. 1998, s. 33.

¹⁶ Den kontroversielle amerikanske tænker Camille Paglia kobler det i *Sexual Personae*, New York 1990, sammen med kønnet. At fokusere er, hævder hun, en mandlig dyd, som modsvarer hankønnets måde at tisse på - i en lige stråle. Tilsvarende er den kvindelige tendens til at lade perspektivet 'flakke' fuldkommen i pagt med hankønnets måde at lade vandet på, idet hun - modsat manden - spreder sin urin over et halvt tønder land. Tolkningen svarer meget godt til den kønsspecificitet jeg her forsøger at læse ud af den yngste danske prosa.

de også udsat for det modsatte. Oftest rummende den samme pointe som den anklage der blev rettet mod Anderson-Dargatz. Det er meget underholdende, kulørt og sansemættet, det I skriver; men der mangler sammenhæng, årsagsforklaringer, kort sagt: et mere analyserende og bemestrende blik på tingene.

Den mest gennemgribende kritik stod at læse i - ja, netop tidskriftet *Kritiks* temanummer om den nye 90'er-prosa. Nummerets spydspidsartikel var begået af en af dansk modernismes grand old men, Steffen Hejlskov Larsen. Under overskriften "Hybrider i 90'er-litteraturen - eller den alvidende fortæller, der forsvandt" beklager Hejlskov Larsen sig over, hvad han ser som den yngre litteraturs holdningsløshed, en holdningsløshed, der i hans optik hænger sammen med samme litteraturs mord på den olympiske fortællerinstans. I stedet får vi netop alle disse løsrevne episoder og iagttagelser, formidlet i et køligt registrerende sprog uden over- eller underordningsrelationer. Konklusionen på artiklen lyder: "Mange unge forfattere fra 90'er-generationen deler tydeligvis en oplevelse af den moderne tilværelse som usammenhængende, fuld af meningsløse handlinger og afsind. Men de siger det ikke. De slår den alvidende forfatter ihjel og lader personerne, litteraturen og sproget tale for sig selv."¹⁷

Hejlskov Larsen forbinder ikke umiddelbart denne skrivestil med det faktum, at alle de forfattere han nævner: Christina Hesselholdt, Solvej Balle, Katrine Marie Guldager og Merete Pryds Helle, er kvinder, og måske som sådanne kunne have en decideret *kønspolitisk* interesse (præcis som Jytte Rex og 70'er-feministerne!) i at slå den auktoriale fortæller, 'patriark-fortælleren', ihjel. Tværtimod ser han det som et generelt udtryk for tidens manglende evne til selvdistance og selvanalyse.

Hvorom alting er, så sker der ikke desto mindre i sidste halvdel af 90'erne en slags tilbagevenden til den fortælletradition, Steffen Hejlskov Larsen i artiklen begræd tabet af. Om opfordringen fra den mandlige

¹⁷ Steffen Hejlskov Larsen, "Hybrider i 90'er-litteraturen", in: *Kritik* nr. 121/1996, s. 4.
- Det skal for en ordens skyld siges, at kritikeren siden synes at have revideret sine synspunkter, idet han i løbet af de seneste par år har skrevet endog meget positive artikler om bl.a. Christina Hesselholdt.

kritik til i højere grad at konstruere og analysere og dialektisere har været medvirkende til fremskyndelsen af denne tendens i den danske litteratur, skal jeg lade være usagt. Bemærkelsesværdigt er det dog, at de tidligere nævnte forfattere - efter så at sige at have opfundet en ny skrivestil i begyndelsen af årtiet - mod slutningen af 90'erne synes mere end villige til at vende tilbage til en mere velafprøvet, konventionel romanform. Tilsyneladende i hvert fald. For at det ikke forholder sig slet så enkelt, skal jeg forsøge at sandsynliggøre i det følgende.

Nye udsigter

1997 udgav Christina Hesselholdt tredje del af Marlon-trilogien, kaldet *Udsigten*. Med denne bog oplever vi et markant synsvinkelskift fra forfatterens, eller i alt fald fortællerens, side, som er symptomatisk for det synsvinkelskift, der iøvrigt finder sted i litteraturen på dette tidspunkt (se til sammenligning note 14). Fra at have været tilstede, men på en fuldkommen neutralt registrerende måde (det Hejlskov Larsen kalder 'opmærksom ligegyldighed', dvs. den rent behavioristiske fremvisning, så som: hvordan man tilbereder en gelérand, hvordan man skærer hjertet ud på en kvinde, hvordan man barberer sine ben), kan man nu sige, at fortælleren snor sig ind og ud mellem begivenhederne og *prioriterer* imellem dem. Faktisk kan man hævde¹⁸, at denne roman eksplicit handler om og problematiserer de to første bøger.

Dette giver sig først og fremmest udslag i en genopretning af de virkelighedsplaner, som i de to første bøger så effektivt blev skudt i sæk. Frem for en verden, hvor alt blot er løsrevne billedstumper, fragmenter af en historie, får vi nu sat kvalitative skel ned mellem virkelighed og illusion, godt og ondt, liv og død, sandt og falsk. Denne forskydning på fortællerplanet er i bogen illustreret ved den bevægelse, hovedpersonen tilbagelægger, fra mudret delta til en form for - om også begrænset - udsigtspunkt. Romanen starter således topografisk der, hvor *Det skjulte* sluttede: vi ser hovedpersonen sejle afsted i en jolle med det kvindehjer-

¹⁸ Hvilket jeg selv gør i artiklen: "Litteratur med udsigt", in: *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*, Kbh. 1999; en artikel som dette essay elaborerer videre på.

te, han har skåret ud, og som skulle symbolisere 'det enestående', højt hævet over hovedet. Men båden sidder mere og mere fast i deltaets blindgyde. Til sidst må Marlon stige ud af den, og da ser han pludselig for første gang hjertet, *som det er*, "et stykke fremmed bagage, en rød knold, hvorfor skulle nogen sige 'enestående' om det?"¹⁹

Dette synsvinkelskift, som gør Marlon istand til at distancere sig fra sin adfærd og underkaste den en kritisk refleksion og indse, at han er fanget 'endeligt som på et fotografi' (jævnfør den føromtalte fotorealisme), er netop resultatet af en episk samling, hvor forfatteren, parallelt med sin hovedperson, hiver sig selv op på et højere, mere *vidende* niveau, hvorfra nogle sammenhænge og årsagsforklaringer kan gennemskues og nogle vurderinger afsiges. Bl.a., at substantivet 'hjerter' er andet og mere end et tomt tegn i fiktionens skema; det er et ord med en konkret betydning såvel som overbetydning i virkelighedens verden, som man ikke blot kan vælge at se bort fra. Det er altså både hovedpersonen og - i videre forstand - forfatteren, der ransager sig selv i denne bog, og indser nødvendigheden af at foretage den opadstræbende bevægelse, som har givet titel til bogen. Forskellen fra de første bøgers nærsynede (apropos Greta-figures fysiske handicap), monomane projekter er ikke til at tage fejl af:

Han ønsker sig overblik. Han ønsker stærkt, det er næsten en bøn, at han kunne slå en fløjddør op og træde ud på en balkon, måske først komme i karambolage med et langt og florlet, hvidt gardin, men han ville vikle sig fri og træde ud på balkonen. Han ville derefter opføre sig helt som folk gør på balkoner: støtte begge arme på gelænderet, læne sig frem og kigge ned. Han ville kunne mærke luftstrømningerne fra det blafrende gardin, eller hvis det blæste voldsomt, ville gardinet stå ret ud ad den åbne dør, en skakt af stof, som han uden at dreje hovedet ville se. Men det, han virkelig ville se fra balkonen, udbredt foran sig, det var hans egen tilværelse, et øjeblik hvor der ingenting skete, hvor der ikke fandt forandring sted. Han ville overskue tilværelsen.²⁰

¹⁹ Christina Hesselholdt, *Udsigten*, Kbh. 1997, s. 8.

²⁰ *Ibid.*, s. 11-12.

Med *Udsigten* er der ikke blot tale om, at Hesseholdt, med egne ord, har bevæget sig fra det stiliserede punktuelle til en mere episk strømmende, sammenhængsskabende prosa; man kan ligefrem tale om en art *etisk selvrensagelse* fra forfatterens side i forhold til de to første bøger, den som sagt må læses i forlængelse af.

Det ændrede fortællerforhold (bemærk også, at den der ønsker sig overblik, er den *mandlige* hovedperson!) giver sig ikke mindst udslag i en helt anderledes persontegning end den, vi var vidne til i de to første bøger, og som Steffen Hejlskov Larsen kritiserede skarpt. Hvor personerne i de to første bøger knapt var til at skelne fra figurerne i de computerspil, de slog tiden ihjel med, får de nu i højere grad karakter af 'rigtige' mennesker, som vi kunne have mødt nede i Super-Brugsen, mennesker med en fortid, en baggrund, der tildels kan 'forklare', hvorfor de opfører sig, som de gør. Læseren gives et psykologisk gelænder (jævnfør også titlen på Kirsten Hammanns næstfølgende roman, se nedenfor), som kan hjælpe ham/hende til forståelsen af deres underlige adfærd. Således giver en scene, hvor barnet Marlon i et flashback ses på biltur med forældrene, og hvor hunden "gaspede [...] på bagsædet ved siden af ham, varm og kvalm", en slags psykologisk forståelsesramme (det en-somme barn) for den - målt med menneskelige værdier - bestialske opførsel, hovedpersonen senere lægger for dagen. De 'ubestemthedssteder', som Wolfgang Iser har kaldt dem, der dominerer i den tidlige 90'er-litteratur, bliver i den senere fyldt ud, ikke af læseren, men af den alvidende fortæller.

På tilsvarende vis forholder det sig, vil jeg hævde, med den øvrige sen90'er-litteratur - i hvert fald den skrevet af kvinder. Ser man fx på Kirsten Hammanns anden roman *Bannister*, ligeledes 1997, er der tydeligvis sket et markant skred i forhold til den første. Allerede titlen indikerer, at et omskift har fundet sted. *Bannister* er som bekendt engelsk og betyder 'gelænder'. Og gelænderets støtte er da også, hvad forfatteren rent kompositorisk forsøger at tilbyde sin læser efter *Vera Winkelviirs* mere frie fald. Ganske vist tematiserer romanen samme konflikt - det handler om dyret i mennesket, om aben, der lurder lige under sprogets og

civilisationens tynde fernis - men sproget og formen, som denne indsigt formidles eller gestaltes i, har mærkbart ændret karakter og er blevet langt mere sammenhængsskabende. Her er ikke mere dobbelt dessert-sprog (se note 13), men en tildels normaliseret syntaks, med både over- og underordningsrelationer.

Også hos en Merete Pryds Helle gør en ny syntesesøgen sig gældende mod slutningen af årtiet. Skal man pege på en grundlæggende forskel mellem *Vandpest* og efterfølgeren *Men jorden står til evig tid*, 1996, kunne det være den, at mens den første roman pegede på *nødvendigheden* af, at mennesket besindede sig på sit naturgrundlag (virkeligheden i allermest omfattende forstand), da udtrykker den anden (som egentlig er hendes tredje) roman på helt anderledes *optimistisk* vis forhåbning om, at en sådan syntese mellem menneske og natur, ånd og materie, faktisk kan komme istand. Og hos en forfatter som Katrine Marie Guldager giver det sig udslag i en roman som *Det grønne øje*, 1998, hvis tone nærmer sig tonen i en rigtig god, gammeldags, 'stor' fortælling. Vi diverteres både med tvivlsomme økonomiske transaktioner, et alenlangt familiestamtræ og storslået-tragiske kærlighedsintriger. Samt - selvfølgelig - et mysteriøst barnedødsfald.

Men har de unge kvindelige prosaister da begået kollektivt harakiri og kapituleret over for den massive mandlige kritiker-overmagts krav om en god gammeldags alvidende 'patriark-fortæller', der kan hæve sig op over begivenhedernes brogede misk-mask og sætte dem ind i en meningsfuld sammenhæng? Svaret er blankt nej! Snarere får man den tanke, at de har ladet sig inspirere af en mindre idealistisk fænomenolog end Edmund Husserl (der ellers er så 'oppe i tiden' hos det mandlige anmelder- og litteraturforskerkorps), nemlig kropsfænomenologen Maurice Merleau-Ponty.

Ponty slutter et foredrag af med den interessante betragtning, at hvis man forestiller sig, at sanseligheden er lukket om sig selv, således at man kun søger at kommunikere med sandheden på den ukødelige fornufts niveau, vil man uvægerligt havne i den totale håbløshed. Intet er, siger filosofen, mere pessimistisk og skeptisk end den berømte tekst, hvori Pascal spørger sig selv, hvad det er at elske og bemærker, at man ikke el-

sker en kvinde for hendes skønhed, som kan forgå, eller for hendes åndrigthed, som hun kan miste, og han konkluderer: "Man elsker altså aldrig personer, man elsker kun kvaliteter". Pascal går nemlig til værks som skeptikeren, der spørger sig selv, om verden eksisterer, og bemærker, at bordet kun er en sum af sansninger, stolen en anden sum af sansninger, og til sidst konkluderer: man ser altså aldrig noget, man ser kun sansninger.

Det vi istedet må gøre, hævder Merleau-Ponty, er at kalde det vi perciperer 'verden' og den vi elsker 'en person'. Den verden, man finder på denne måde, er ganske vist ikke absolut betryggende. Man bliver klar over, hvor dristig kærligheden er, som lover ud over hvad den ved, og som foregiver at være evig, mens måske sygdom, en ulykke vil spolere den. Men det er *sandt*, at man i dette øjeblik elsker hinsides *kvaliteterne*, hinsides kroppen, hinsides øjeblikkene, selv om man ikke kan elske uden kvaliteter, uden kroppe, uden øjeblikke²¹. Summa summarum er altså, at det absolutte, som Pascal søger hinsides vor erfaring, er indbefattet i den - men også, at det ikke kan tillægges universel gyldighed.

Man skal være blind for ikke i pessimisten Pascal at genkende en figur som Marlon, den forbenede skeptiker, der skærer hjertet ud på sin elskede, fordi han antager, at kærligheden kun er 'en sum af sansninger'. Eller Vera, der på ingen måde er istand til at danne sig som person. Hun kan "huske alting på én gang, men ikke en ting ad gangen", og derfor kan hun heller ikke akkumulere erfaring, som kan udmønte sig i et opbyggeligt omverdensforhold. Hun og Hendes Verden er intet andet end summen af den dagligdags tingeltangel, der hænges på hende. *Udsigten* og *Bannister* kan - lige som *Men jorden står til evig tid* for Pryds Helles vedkommende og *Det grønne øje* for Guldagers - siges at være Hesselholdts og Hammanns forsøg på at rette op på, hvad man kunne kalde 'fragmentarismens fejltagelse'. *Udsigten* er som livs- og verdensbillede betragtet et forsøg på at rette op på denne ontologiske fejltagelse - der også er Hesselholdts fejltagelse som hybrid romanforfatter! - ved hjælp af er-

²¹ Maurice Merleau-Ponty, *Perceptionns primat* (1946), på dansk ved Otto Jul Pedersen, Kbh. 1995, se især s. 33-34. - Ræsonnementet kan iøvrigt minde om Kristevas omkring sproget, se tidligere.

kendelsen af den anden som person, dvs. som *helbed*, 'hinsides kvaliteterne', og ved erkendelsen af verden som - med Suzanne Brøggers mærkeligt valgte ord - noget, der er større og anderledes end en frikadelle.

Men hermed siger 90'er-forfatterne også, som 40'er-fænomenologen (og dette er nok så vigtigt), at det ikke er et spørgsmål om at erstatte den behavioristiske reduktion med en idealistisk 'absolut betryggende' enhed. Hos Hesselholdt, Hammann, Pryds Helle og Guldager er perspektivet nok udvidet, men det er *stadig bundet til kroppens sted*. Hvor den alvidende fortæller i en ældre tradition var istand til at indtage en slags altoverskuende gyrokopterperspektiv, frigjort fra den egne krop - jævnfør billedet af patriark-fortælleren for enden af middagsbordet -, da er synsvinklen hos disse forfattere, trods det, at den nu i langt højere grad indtager andre mennesker og verden som helhedsforestilling, stadig bundet til den sansende krop (akkurat, som det var tilfældet hos en Kirsten Thorup).

Der er ikke tale om en hæven sig højt op over det hverdagslige miskmask og blip-blop, men om at indstille kikkerten på det kunstteoretikeren Hal Foster rammende har kaldt: *den korrekte distance*²². Karakteristisk nok mister Hammann ikke sansen for det opløste og kaotiske. *Bannister* indledes således med intet mindre end en global eksplosion, hvor verden sprænges i 1000 stykker, der - skønt forsøget ihærdigt gøres - aldrig igen i romanen samles til en gedigen helhed. Ligeledes antydes det til

²² Den korrekte distance kan fx være i kunstnerisk sammenhæng at se gradbøjningerne snarere end den absolutte forskel mellem modernisme og postmodernisme, mellem formalisme/konstruktivisme og allehånde nedbrydninger af hierarkier og vertikale akser. Foster anvender to begreber til illustration af hvorledes denne justering af fokus kan iværksættes: 'deferred action' (der er inspireret af Freuds begreb om 'Nachträglichkeit', dvs. at ingen begivenhed er sig selv nok, at alt kun findes i en tidlig udstrækning, som en kontinuerlig proces af anticiperede fremtider og rekonstruerede fortider) og parallaxe (dvs. teknisk set vinklen mellem to synslinjer, der fra forskellige punkter sigter mod samme genstand, eller, med Fosters egne ord: den forskydning af et objekts vinkling, som forårsages af beskuerens bevægelse), der i denne sammenhæng betyder, at indramningen ('our framings') af de to afhænger af vor position i nutiden, og at denne position igen er defineret i ('defined in') sådanne indramninger. Se Hal Foster, *The Return of the Real*, USA 1996. Det er, for mig at se, den samme type distance vi finder hos de danske sen90'er-prosaister.

slut i *Men jorden står til evig tid*, at det hele måske blot har været en luftig engle-vision. Og skønt Guldager folder sit fortællertalent ud på en større skala i *Det grønne øje*, fører det dog ingenlunde til en traditionel, lineær epik. Romanen, der netop handler om de utallige tråde, som på kryds og tværs er med til at danne et individ, er således bygget op efter et kinesisk æske-system, der lader fortællinger og anekdoter lejre sig ind i hinanden i en labyrintisk konstruktion, som helt og aldeles giver afkald på overordnede, abstrakte forklaringsmodeller.

Morale med indbygget relativitet, kunne man kaldet det. Vidende, ja; men ikke al! Dét er forskellen.

Min bedste opskrift

Bevægelsen inden for den nyeste danske prosa, som jeg her har forsøgt at give et rids af, betegner i høj grad en tendens til, at nå ud over postmodernismens rene overfladeregistreringer og værdirelativisme og frem til nye vertikale syntesedannelser, der også indebærer en ny værdisætning.

De yngre kvindelige prosaister leverer i disse år nogle tankevækkende eksempler på, hvordan en sådan fornyet helhedstænkning kan iværksættes, uden at sansen for det kaotiske, for detaljen, for 'det sekundære system', som sociologen Hans Freyer har kaldt det, sættes overstyr. Et af de mest opfindsomme og forfriskende bud på en ny måde at tænke konstruktion og struktur på finder vi imidlertid hos en yngre forfatter, der ganske vist ikke kan bryste sig af at være kvinde, men så dog - og måske sigende nok! - tilhører det såkaldt 'tredje køn'. Som ganske ung blev han herostratisk berømt i Danmark på et udsagn om, at han næppe kunne forestille sig at bruge et gement hverdagsord som 'radiator' i et digt. Det tør man nok sige han siden har taget revanche for!

I samme udgave af *Weekendavisen* som Nadas-anmeldelsen og Anderson-Dargatz-nedheglingen kunne man således læse et interview med tidligere nævnte Niels Frank i anledning af hans seneste, højst hverdagslige hybridbog *Livet i troperne*, der da netop var udkommet. Alene titlen indikerer, lige som den forrige *Tabernakel*, 1996, at det hermetisk lukkede

værkbegreb, som prægede digterens første samlinger, her er forladt til fordel for et mere åbent værkbegreb. - Der dog ingenlunde er uden udsigts- og samlingspunkter. Disse er blot ikke at betragte som monstrøse konstruktioner, udpønsat af en overmægtig mastermind; men derimod som små platforme, der etableres i sproget, når der hives i et hjørne af det. For Frank er ikke så naiv at han forestiller sig, at værkbegrebet, dvs. at den derealisering af verden, der uvægerligt ligger i kunsten, kan undgås, eller bør tilstræbes undgået. Alligevel gør det en forskel, at han nu frejdigt anvender ord som elastikker og plasticposer, trapper og sengetøj, hævder han; det gør teksten mere sanselig: "Måske har jeg bare slået blikket ned og set, hvad der lå for fødderne af mig i stedet for, hvad der lå langt ude i horisonten, og så finder man ud af, at der er lige så meget kunst i det, man står og træder i."²³

Det handler kort sagt om at udvide litteraturen, give den en ny dimension. Hvad man må sige lykkes overmåde godt. En stor del af *Livet i troperne* foregår således rent faktisk i køkkenregionerne. Uden at det dog derfor skorter på balkoner, som man kan træde ud på og forsøge at danne sig et overblik fra. Også selv om overblikket i Franks udprægede selvdementerende, dialogiske prosa (modsat feministernes indimellem temmelig selvbekræftende ditto) tenderer mod at smuldre, før det overhovedet er færdigdannet, fordi alt hele tiden skal ses "fra den anden side også." I et af de centrale stykker i bogen åbner jeg'et (der nærmest må læses som Franks fantasmatisk skrift-jeg eller indre drillepen) altandøren og træder ud på den lille perfekte halvcirkel oven på karnappen. Først er prospektet nogenlunde stabilt. Platantræerne kan følges hele vejen op og ned ad boulevarden, der omkranses af fire-fem etagers høje ejendomme fra århundredeskiftet. Nedenfor skrånere et par over gaden på vej mod møntvaskeriet. Men hør så hvad der sker:

Sådan kan det ses. Og alligevel bliver billedet, forstår De, aldrig helt færdigt. For hver dag når jeg håbefuldt åbner døren og spejder efter det mindste tegn på sol, må jeg trække det op på ny med tyn-

²³ Poul Pilgaard Johnsen, "Rend mig i radiatoren", in: *Weekendavisen Bøger* d. 4-10/9 1998, s. 8-9.

de streger. På særligt dårlige dage ruller alle dets altaner og træer, biler, tage, forretninger, halvnøgne eller påklædte kroppe væk i voldsom fart, men jo længere væk de ruller desto større bliver de, og snart er billedet proppet så godt til af monstrøsiteter, at det til forveksling ligner et maleri af Hieronymus Bosch. Men denne vanskelbelse er i virkeligheden det mest færdige billede, det mest sandfærdige billede, for i det ryster en nerve som et espeløv og minder mig om, at jeg ikke aner hvad jeg skal stille op med det. Hver dag er jeg i tvivl om, hvad det vil fortælle mig. Jeg åbner døre og ser ud på en verden som også er *min* verden, men som jeg ret beset intet forhold har til, bortset fra at jeg tilsyneladende er blevet dens dørmænd. Jeg forsøger at se hele vejen ind i den eller ud i den, observerer som regel at den ligner sig selv, observerer at der i den vibrerer en nerve på fuld kraft, at nerven kultiverer sig jo tættere jeg kommer på den, at den helt tæt på strømmer over af manerer, indtil også den er belastet af sit gode indtryk.²⁴

Sådan integreres hverdagsverdenen i litteraturen, samtidig med at den holdes ud i strakt arm og derved bliver, som Victor Skjlovskij har kaldt det, underliggjort, al kunsts sine qua non. Frank formår - ved hverken at sky det horisontale, overfladeagtige eller det vertikale, sublimerede - at skabe både svimmelhed og nærhed; tomhed og fylde. I en metaforisme (som den selvopfundne genrebetegnelse lyder) lidt tidligere med apropos-titlen: "Min bedste opskrift" spilles der ligefrem på den gastrisk-gestiske betydning af disse to tilstande, der set fra et vist punkt ligner hinanden til forveksling.

Konkret er jeg'et rejst til USA for at blive fyldt. Der møder han en japaner, som tværtimod er rejst dertil for at blive tømt, og som slet ikke kan holde op med at græde af bar lykke over endelig at kunne lade sine følelser få frit løb. For at fejre, at de ligner hinanden 'som jord og vand' giver fortælleren sig til at tilberede et festmåltid som det synlige bevis på sammensmeltningen. Festmåltidet, der i Franks udprægede meta-univers, bliver til et højst sansemættet - og -mættende! - billede på værket, som både rummer tomhed og fylde (akkurat som fordøjelsens kon-

²⁴ Niels Frank, *Livet i tropene*, Kbh. 1998, s. 53-54.

vulsjoner hos Jens-Martin Eriksen kobledes sammen med skriveprocessens fyldning og tømning), starter med en tvetydig forret. Jeg'et skærer en avocado igennem, og bemærker hvordan stenen bliver liggende i den ene halvdel, og således er med til at skabe et perfekt billede på fylde/tomhed. Herefter giver han sig til at forberede hovedretten. Som et yderligere bevis på, hvad han kort forinden havde forestillet sig om fylde og tomhed og deres indre logik, parterer han med stort besvær en rynket landkylling og steger den i en gryde med ananasskiver og sorte oliven. Hertil serverer han feltsalat med stegte tomater og appelsinris. Måltidet blev, lyder den bemærkelsesværdige konklusion, dog aldrig rørt og fortæret; for det ville jo have ødelagt japanerens grædende lykkerus!

Dette er også *min* bedste opskrift (som kvindelig kritiker ...!) på en ny type litteratur, der hverken forherliger den rene Anderson-Dargatzke detaljeophobning (fylde) eller det rene Nádaské hjernesvind (tomhed); men som sætter de to poler i spil i en aldrig endende, yderst veltilberedt, skønt måske i sidste ende uspiselig, spiralkomposition.

Velbekomme!